

DIGITHÈQUE

Université libre de Bruxelles

"Femmes artistes (1)", *Sextant*, Volume 11, Groupe interdisciplinaire d'Études sur les femmes de l'Université libre de Bruxelles, 1999.

Cette œuvre littéraire est soumise à la législation belge en matière de droit d'auteur.

Les illustrations de cet ouvrage n'ont pu être reproduites afin de se conformer à la législation belge en vigueur.

L'œuvre a été publiée par les
**Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes de
l'Université Libre de Bruxelles**

Les règles d'utilisation de la présente copie numérique de cette œuvre sont visibles sur la dernière page de ce document.

L'ensemble des documents numérisés mis à disposition par les bibliothèques de l'ULB sont accessibles à partir du site

<http://digitheque.ulb.ac.be/>

Sextant

Revue du Groupe
interdisciplinaire d'Etudes
sur les Femmes

11 • 1999



Femmes artistes (1)

ULB

SEXTANT

*Revue bisannuelle publiée
par le Groupe interdisciplinaire
d'Etudes sur les Femmes
avec le concours
du Fonds Suzanne Tassier (ULB)*

11
1999

Comité scientifique

Claire Billen, Andrée Despy-Meyer,
Marie-Sylvie Dupont-Bouchat, Madeleine Frédéric,
Eliane Gubin, Serge Jaumain,
Andrée Lévesque, Jean-Pierre Nandrin,
Bérengère Marquès-Pereira, Anne Morelli,
Jean Puissant, Eliane Richard, Anne Summers.

Secrétariat de rédaction

E. Gubin
GIEF-ULB
50 avenue Franklin Roosevelt CP 175/01 1050 Bruxelles
Télécopieur 02 650 39 19
Courrier électronique : egubin@ulb.ac.be

Couverture

Isabelle Grosjean

Illustration :

L'écrivaine belge Nelly Lecrenier (cliché B.R)

Prix et abonnement

Au n° 450 FB (+ 50 FB frais de port)

Abonnement 800 FB (+ 100 FB frais de port)

Pour l'étranger : Majoration des frais de port (80 FB au n° ;
160 FB à l'abonnement)

En vente :

Presses de l'ULB 22 av. Paul Héger, 1050 Bruxelles

Librairie Ferraton 162 chaussée de Charleroi 1060 Bruxelles

Par correspondance : commande avec chèque barré à

GIEF-ULB

50 av. Franklin Roosevelt CP 175/01

1050 Bruxelles (avec mention de l'ouvrage désiré)

Dépôt légal D 1999/5999/2,

SOMMAIRE

7 Autour d'une exposition. En guise d'introduction

Les femmes et l'art (E. Gubin)

Cinq siècles d'une histoire de l'art oubliée (K. van der Stighelen)

Un catalogue (E. Gubin)

DOSSIER

29 Nadine Plateau

Art et féminisme. Le malentendu ?

41 Andrée Lévesque

Tableaux de femmes sur toile de fond sexuée.

Les femmes peintres du XVIII^e s. à la période moderne

69 Elsje Janssen

Femmes artistes d'aujourd'hui. Quelques réflexions

81 Pierre Van Overbeke

« Mulieres in ecclesiis taceant ». Du rôle de la femme dans la création musicale au Moyen Age

115 Danielle Roster

Limites et chances d'une musicienne à l'époque du Roi-Soleil

135 Pierre Van den Dungen

Un milieu de femmes de lettres francophones au tournant du XX^e siècle

ARCHIVES

169 L'UFACSI (Catherine Jacques)

AUTOUR D'UNE EXPOSITION

En guise d'introduction

6 *Autour d'une exposition*

Les femmes et l'art Autour d'une exposition

Eliane Gubin

Longtemps laissée aux marges de la production artistique, la créativité féminine est mise en lumière depuis un quart de siècle par une histoire de l'art féministe soucieuse d'intégrer dans son analyse la dimension de genre. Comme pour l'histoire tout court, comme pour l'histoire des sciences¹, les recherches d'urgence ont d'abord visé à découvrir les femmes dans les différents domaines et à exhumer leurs œuvres et leurs travaux jusque là occultés.

L'exposition organisée au County Museum de Los Angeles en 1976 et le catalogue² qui l'accompagne constituent, classiquement, le point de départ d'un intérêt soutenu qui, aujourd'hui, a très largement diversifié ses perspectives. Mais la production historiographique, diversement étoffée selon les pays, est restée relativement pauvre en Belgique,

1. Sur ce thème : *Sextant*, n°2, 1994, « Sciences et culture ».

2. Ann SUTHERLAND HARRIS & Linda NOCHLIN, *Women Artists 1550-1950*, 1976.

8 Autour d'une exposition

subissant un net retard, même si la critique féministe s'est manifestée vigoureusement et relativement vite. C'est ainsi que, précocement, la section d'histoire de l'art et d'archéologie de la Vrije Universiteit Brussel, sous la direction de la professeure Lydia Deveen-De Pauw, dénonçait la prédominance d'un art « pour, sur et par les hommes »³ et, constatant l'étendue de l'ombre portée sur les femmes artistes, créait un centre de documentation pour réunir un maximum d'informations sur les femmes artistes (biographies, critiques, reproductions, lettres, archives...). Parallèlement se développait une réflexion théorique globale, mettant en évidence l'aspect construit des critères de valeur en art, la connotation selon le sexe, les structures marginalisant les femmes et les incitant à répondre aux attentes sociales⁴. Les questions étaient donc clairement posées dès les années 1980 et un certain nombre de recherches ponctuelles furent menées⁵.

La récente exposition sur les femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas, qui s'est tenue au Musée Royal des Beaux-Arts d'Anvers du 17 octobre 1999 au 16 janvier 2000⁶, et qui est accompagnée d'un volumineux catalogue, relance le débat à sa manière et constitue, par son ampleur, un premier bilan.

D'une manière générale, les milieux scientifiques féministes ont fait un écho enthousiaste à cette initiative et *Sophia* lui a consacré son bulletin de mars 1999⁷. C'est au tour de *Sextant* de proposer⁸, dans ses

3. La critique fait référence à « Kunst is vrouwelijk. Over de vrouw in de beeldende kunst », *Openbaar Kunstbezit*, novembre 1978, n°4, pp. 145-192.

4. L. LAMBRECHT, « Vrouwenstudies op het gebied van de kunstgeschiedenis » dans *Rapporten en perspectieven omtrent Vrouwen Studies*, samengesteld door M. SCHEYS, VUB Press, Bruxelles, 1988, pp. 117-142.

5. Dont beaucoup de mémoires de licence, restés très souvent inédits (*Ibidem*, pp. 139-141.)

6. Elle se poursuivra au Musée d'Art Moderne d'Arnhem (Pays-Bas) du 26 février 2000 au 4 juin 2000.

7. Nous proposons d'ailleurs à la suite une présentation de l'exposition, rédigée par Katlijne van der Stighelen, professeure à la KULeuven qui a co-assuré l'encadrement scientifique de l'exposition. Ce texte a paru dans *Sophia. Etudes féministes. Bulletin*, n°17, mars 1999, pp. 32-39 ; nous remercions Nadine Plateau de nous avoir permis la reproduction de la version française.

8. La revue a consacré précédemment un numéro à la créativité féminine en littérature : *Sextant*, n°6, 1996. « Femmes en lettres ».

numéros 11 et 12, quelques parcours exemplatifs et réfléchons sur les femmes et l'art.

Une exposition qui est aussi un questionnement

Sous le titre « A chacun sa grâce. Elc zijn waerom » – formule extraite de la devise personnelle d'une femme peintre du XVII^e siècle, Marie Tesselschade (1594-1649), fille du peintre Roemer Visscher – l'exposition sous-titrée « Artistes féminines en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950 » présente donc bien plus qu'une simple rétrospective. Elle est elle-même le fruit d'une vaste recherche entreprise sous les auspices des Musées royaux d'Art et d'Histoire et de l'association Gynaïka, un réseau interdisciplinaire centré sur « Femme et Art » et fondé en 1995⁹ dans le but de promouvoir l'égalité des sexes dans le monde artistique. Le Musée d'Art moderne d'Arnhem s'est proposé comme partenaire.

L'exposition montre 300 œuvres de 160 femmes peintres et sculptrices : des portraits, des natures mortes, des paysages, des scènes de la vie quotidienne mais aussi des peintures historiques, dont 80%, soit quatre toiles sur cinq, n'avaient jamais été montrées au grand public. C'est la première fois qu'un éventail aussi complet d'œuvres de femmes, peintures et sculptures, est exposé. Des miniatures du XVI^e siècle aux tableaux d'avant-garde du début du XX^e, l'exposition souligne la façon surprenante dont les femmes artistes ont développé leur talent. Car si les artistes professionnelles restent relativement rares au XVI^e siècle, le mouvement s'accélère ensuite ; à partir du XIX^e siècle, il est nécessaire d'opérer parmi elles une sélection. Les organisatrices ont alors privilégié celles qui ont pris position contre l'*establishment* masculin et qui, dans les limites du possible, « ont suivi opiniâtrement leur voie et [...] introduit des accents propres »¹⁰.

Le domaine de la peinture et de la sculpture n'est pas seul en cause, c'est bien évidemment toute la production artistique qui est traversée par une ligne de démarcation entre créateurs et créatrices. Les arts,

9. Adresse électronique : <http://www.gynaika.be>.

10. *A chacun sa grâce*, catalogue..., p. 14.

comme l'ensemble de la vie sociale, sont le reflet d'une société qui développe et affine une ségrégation sexuée, sans cesse répétée et confirmée depuis la Révolution française. Mais même en amont, dans cet Ancien Régime que certaines historiennes estiment moins défavorable aux femmes, se profilent des contraintes qui les ont obligées à domestiquer leur créativité dans des formes spécifiques et convenues.

Mêmes faits, mêmes arguments

A la lecture du catalogue, à la lecture des contributions publiées ici, on est frappé par la récurrence des faits. Quelle que soit la discipline envisagée – lettres, peinture, musique, « arts appliqués »... – la démarche et les arguments pour dévaloriser la production féminine sont, partout et toujours, identiques. Le passage des femmes vers les domaines réservés aux hommes s'effectue toujours par une porte étroite, même lorsque l'artiste ne revendiquait rien pour son sexe, et donc ne se posait ni en modèle identitaire ni en porte-parole féministe.

Elles sont nombreuses....

Partout aussi les mêmes constats. Le premier – essentiel – le nombre. Dès qu'on cherche, on trouve : dans tous les domaines, des femmes, en nombre significatif, se sont obstinées à suivre leur voie en dépit des freins et des pressions sociales (mais à quel prix ?). Il ne s'agit nullement de les inscrire dans une épopée victimisante, ni de leur tracer à l'inverse un parcours glorificateur. Il s'agit simplement de constater combien leur absence parmi les « grands » artistes, tenue pour preuve d'une inégalité dans la distribution sexuée du génie, résulte moins d'un manque de créativité que des conditions offertes pour la développer. De souligner combien elle découle des systèmes de reconnaissance, dans un milieu qui privilégie la créativité masculine et en impose les critères.

... toujours reléguées

Pourtant, les arts auraient pu constituer une sorte de « revanche positive » des femmes, en butte à une distribution des qualités naturelles qui les privaient de cervelle mais pas de sensibilité. Dépourvues d'aptitude à toute abstraction, en raison d'une infériorité intellectuelle

« naturelle que rien ne saurait détruire et qui est même plus prononcée encore chez l'homme que chez les animaux supérieurs » (Auguste Comte), elles se voyaient exclues à perpétuité de la créativité scientifique.

Mais la créativité artistique ? N'aurait-elle pas pu être un exutoire ? L'éducation des filles n'englobe-t-elle pas obligatoirement les arts d'agrément (piano, couture, broderie, dessin...), censés faire de la jeune fille une maîtresse de maison accomplie ? Là aussi, d'emblée, l'horizon leur est clairement délimité : il ne dépasse pas la sphère privée. La sensibilité des femmes est à usage interne et ne saurait déboucher sur une carrière extra-familiale.

D'emblée aussi les domaines artistiques sont catalogués, répertoriés, évalués et enferment les femmes dans des genres, nécessairement « mineurs » puisque traditionnellement « féminins ». La faible présence de professionnelles, dans ces conditions défavorables, face à l'afflux de « dilettantes », ne vient-elle pas en retour prouver que l'art ne saurait être pour les femmes « qu'un agréable passe-temps » ? Ce préjugé est fondamental. Il explique la crainte des femmes artistes elles-mêmes de s'affirmer en tant que femmes. Comme dans toutes les disciplines, il est d'abord de bon ton d'occulter un sexe spécifique qui ne saurait participer à l'universalité de l'art. Les sociétés de femmes artistes, les expositions réservées aux œuvres féminines suscitent toujours la crainte du ghetto, immédiatement dévalorisé, la qualité de l'œuvre étant d'emblée submergée par le sexe de l'artiste. Cet argument, que l'on retrouve toujours et partout, y compris en politique, ne sévit évidemment qu'à sens unique ; il n'est jamais évoqué lors de manifestation artistique présentant uniquement des œuvres d'artistes masculins. L'argument d'universalité avancé par la société chaque fois qu'il s'agit d'imposer la suprématie masculine montre bien comment se distribue, dans l'esprit du temps, la « normalité » et la « singularité ».

C'est pourquoi la même crainte se retrouve chez certaines artistes professionnelles quand elles redoutent d'exposer aux côtés de dilettantes ou dans des manifestations mélangeant les genres. Elles craignent que cette cohabitation entre femmes et entre genres ne dévalorisent leurs œuvres, que cette tentative de décroquer les frontières établies ne fasse douter de leur sérieux.

Toujours la question de la formation

Autre constante : la lutte pour l'enseignement. Une éducation tronquée, un accès difficile sinon impossible à une formation complète, l'acculturation générale des femmes à leur propre infériorité les freinent dans l'expression de leur créativité artistique.

L'affirmation de soi, perçue en terme de transgression et de « non-féminité », est toujours suspecte. Il apparaît évident que la femme qui entend sortir des espaces qui sont les siens inquiète : elle ne peut que perdre ses qualités propres sans pour autant gagner celles de l'autre sexe, se muer en « androgyne », cette sorte de troisième sexe sans statut social défini qui tourna à l'obsession dans la société à la fin du XIX^e siècle¹¹.

Le sexisme ambiant, déclaré ou non, conscient ou non, fixe les normes, les concepts, établit l'échelle des valeurs, distribue les signes de reconnaissance ... dans un système où les femmes ont certes une place, mais une place de *femme*. Des frontières clairement dessinées servent de parade à toute avancée féminine – le processus est le même dans tous les domaines. Ce sera l'un des soucis constants des artistes que de briser la gangue des « arts féminins », d'imposer de nouvelles formes artistiques, de récuser les barrières disciplinaires, de contester la tyrannie du « goût ». Mais ce faisant, elles rencontrent un autre danger, celui de la « féminisation » des branches qu'elles parviennent à investir. Victoire à la Pyrrhus, puisque automatiquement une nouvelle partition sexuée se reforme, qui dévalorise les espaces nouvellement « féminisés ».

Le statut : la clé de tout ?

Troisième constat qui traverse les diverses études : les inégalités flagrantes dans les conditions mêmes de la création. Qu'elles soient artistes ou non, les femmes sont d'abord assignées à la reproduction. L'artiste mâle qui se dévoue corps et âme pour son art, travaillé par un

11. Sans atteindre les mêmes sommets qu'en France, où la misogynie fin-de-siècle fut délirante, elle s'exprima également avec force en Belgique, notamment dans les milieux littéraires : P. VAN DEN DUNGEN, « L'écriture et les femmes en Belgique au tournant du siècle », *Sextant*, n°6, 1996, pp. 81-114.

engagement total et sans concession est perçu favorablement; une *aura* romantique pare même l'artiste « maudit ». A l'inverse les femmes qui entraîneraient ainsi leur famille dans la misère pour satisfaire leur propre épanouissement seraient-elles considérées autrement qu'en créatures dégénérées ?

Les conditions socio-économiques pèsent lourdement sur les femmes artistes. Il faut un espace à soi pour créer (une « chambre soi », disait Virginia Woolf en évoquant les sœurs Brontë obligées d'écrire sur un coin de table dans la salle commune). Il faut disposer de moyens financiers pour exercer son art et pour (sur)vivre. Il faut accepter de braver les interdits sociaux, pouvoir résister psychiquement et physiquement aux pressions sociales : la problématique « petite sœur de Shakespeare » aurait-elle pu que finir autrement que folle ? autrement que dans le ruisseau ?

L'exemple de filles ou de sœurs d'artistes, elles-mêmes artistes, mais restées dans l'ombre portée d'un homme de la famille, est « classique ». Il devient même caricatural sous la plume de certains biographes qui ne définissent les femmes artistes que par leur degré de parenté avec des artistes masculins. Cette dernière remarque rejoint d'ailleurs la place la plus généralement reconnue aux femmes dans le domaine artistique : souvent interprète du génie masculin, toujours objet, rarement sujet¹².

Par une entrée en matière avec trois premiers articles, qui, bien qu'ancrés dans une période définie (les XIX^e et XX^e siècles) posent de manière générale les questions issues directement de la réflexion féministe, puis par une série d'articles qui, dans un ordre strictement chronologique, abordent des aspects extrêmement divers de l'activité artistique, les numéros 11 et 12 de *Sextant* espèrent contribuer à la (re)connaissance de la créativité féminine, dans le temps, l'espace et les disciplines.

12. Comme le montre très bien Cécile VANDERPELEN à propos des femmes de lettres dans l'entre-deux-guerres en Belgique : « Objet ou projet, jamais sujet. La femme et la littérature catholique d'expression française 1918-1930 », *Cahiers d'Histoire du temps présent*, n°4, 1998, pp. 43-64.

Présentation d'une exposition

**Cinq siècles
d'une histoire de l'art oubliée¹³**

Katlijne van der Stighelen

L'exposition « A chacun sa grâce » présente des femmes artistes des Pays-Bas du Nord et du Sud. Utilisant divers angles d'approche, elle a pour but d'offrir une vue d'ensemble de l'activité artistique féminine dans ces deux pays sur une période d'environ cinq siècles. L'idée de couvrir cinq siècles d'histoire de l'art peut paraître ambitieuse à première vue mais elle permet de replacer l'évolution dans un cadre large.

Bien que l'on puisse témoigner d'une activité artistique plus ancienne, les premières œuvres conservées de femmes artistes flamandes datent du XV^e siècle. L'exposition Agnès van den Bossche, artiste remarquable de maîtrise ayant vécu à Gand au XV^e siècle et qui s'est tenu dans la même ville de juillet à septembre 1996 a montré qu'un dépouillement scrupuleux des archives peut exhumer le passé.

13. Nous publions ici de très larges passages de la présentation de l'exposition faite par Katlijne Van der Stighelen et publiée (dans les deux langues) dans *Sophia. Etudes féministes, Bulletin* n° 17 mars 1999, pp. 32 à 39. Nous signalons que ce *Bulletin* présente un dossier original, consacré aux « Femmes et Arts plastiques » (pp. 26-57), ainsi qu'un très utile relevé des sites Internet relatifs à la problématique des « femmes et l'art » (pp. 53-57) [info@amazon.be], établi par Lut Verstappen, documentaliste à Amazon.

Agnès van den Bossche fut peut-être l'élève de Hugo van der Goes et par conséquent à l'origine d'une tradition exceptionnelle à peine étudiée. Le choix d'arrêter la période couverte par l'exposition en 1950 se justifie par l'histoire des femmes. A partir de ce moment, des changements fondamentaux interviennent aux plans socio-économique et artistico-structurel. L'instruction des femmes se démocratise progressivement. La population des académies se féminise graduellement et des changements sociaux ouvrent aux femmes l'accès à la professionnalisation. Bien qu'une recherche récente menée aux Pays-Bas ait montré qu'il existe encore toujours un décalage entre le parcours académique et la réalisation effective d'une carrière artistique (le nombre d'étudiantes dépasse celui des étudiants alors que le marché reste encore, aux trois quarts, limité aux artistes masculins) personne ne peut nier les profondes transformations.

La fin du millénaire invite à regarder le passé. La période des « femmes au foyer » est révolue, entraînant la disparition d'une tradition séculaire. Dans les anciens Pays-Bas, depuis plus de cinq cents ans, les femmes ont contribué à la culture en développant une sub-culture féminine, qui présente, de l'avis d'experts étrangers, des traits tout à faits originaux. On connaît les innombrables travaux dans lesquels des auteurs masculins parlent d'artistes masculins. En revanche on ne trouve que peu d'écrits historiques sur les femmes artistes. A côté des grands maîtres, même dans la marge, aucune place n'est réservée aux « petites maîtresses ». L'autre histoire demeure cachée.

Un certain nombre de femmes sont devenues des professionnelles, capables de rivaliser avec leurs confrères les plus éminents. De leur temps, quelques unes furent même considérées comme des artistes exceptionnelles. Il est significatif que des souverains comme Henry VIII, Elisabeth Ière, ou Marie de Hongrie aient dépensé beaucoup d'argent pour s'attacher des artistes venues des Pays-Bas méridionaux comme Livina Teerlinck (décédée en 1576), une des cinq filles du miniaturiste bien connu Simon Bening et Catharina van Hemessen (décédée après 1581), fille du maniériste anversoïis Jan van Hemessen. Clara Peeters (décédée après 1657), Judith Leyster (décédée en 1160), Anna Maria van Schurman (décédée en 1678) et Maria Sybilla Merian (décédée en 1717) qui étaient déjà au XVII^e siècle des légendes vivantes, nous ont

légé des chefs d'œuvre. On pourrait encore citer des dizaines d'artistes qui participèrent également à la vie artistique de leur époque mais dont le renom ne passa pas à la postérité.

Mères de familles souvent nombreuses, elles furent des travailleuses à temps partiel avant la lettre et inventèrent un langage visuel propre. Cependant les peintures de Michaelina Woutiers (décédée après 1650) ou d'Anna-Francisca De Bruyns (morte en 1656) n'ont fait l'objet d'aucune recherche jusqu'à présent alors que ces artistes furent chargées à leur époque de réaliser des retables monumentaux dont certains sont conservés.

L'identité culturelle revue

L'exposition permet une confrontation unique avec un passé féminin qui, jusqu'à présent, n'avait suscité que très peu d'intérêt. Elle met en lumière des aspects négligés de notre civilisation et enrichit considérablement l'identité culturelle des femmes d'aujourd'hui. Toute personne en quête de femmes artistes sera surprise, émue aussi, de découvrir leur talent ignoré, méconnu et mal-aimé. Quatre vingt pour cent des œuvres présentées ne furent d'ailleurs jamais exposées. Ceci ne s'explique pas par un manque de qualité picturale mais sans doute par la présence limitée d'œuvres de femmes dans les collections publiques. A cela s'ajoute le fait que la hiérarchie des genres, dictée par des artistes masculins, dévalorise les thèmes préférés des femmes. Bien que nous trouvions aussi des peintres historiques parmi les artistes présentées, comme Michaelina Woutiers ou Elisabeth Seldron, ce sont bien les portraits, les natures mortes et les scènes d'intérieur qui constituent la majorité des œuvres, aussi bien en peinture qu'en sculpture, en dessin ou en gravure.

Une sélection s'est faite sur base de leur qualité esthétique, de la maîtrise d'exécution, sans que l'on ait systématiquement suivi la hiérarchie de l'historiographie traditionnelle. L'exposition a pour but de montrer l'art des femmes en tant qu'il est exemplaire d'une période « d'exil symbolique ». La rupture que constitue la pensée de la libération des femmes y a mis un terme. [...]

Que l'Art, avec un grand A, n'ait pas de sexe est une affirmation courante. Pourtant la plupart des œuvres que présente l'exposition n'ont pas été vues en raison du sexe de l'artiste. Artiste qui n'est pas seulement femme de naissance mais qui, pour reprendre les termes de Simone de Beauvoir, l'est devenue. Comme chez d'autres exclus, on constate alors un repli sur sa propre identité. Les femmes ont créé à partir de leur situation physique, sociale et morale et leurs créations en portent la marque. Shelagh Delaney disait : « Women never have young minds. They are born three thousand years old » [...]

Les rétroactes : une recherche interdisciplinaire

Le 15 novembre 1997, les presses universitaires d'Amsterdam présentaient une anthologie à la presse. Le livre intitulé *Met en zonder lauwerkrans. Schrijvende vrouwen uit de vroegmoderne tijd 1550-1850. Van Anna Bijns tot Elise van Calcar*, publié par Riet Schenkenveld-van der Dussen, Karel Porteman, Lia van Gemert et Piet Couttenier, constitue un pendant littéraire à l'exposition. Il y a peu de temps paraissait chez Fitzroy Dearborn Publishers à Londres le *Dictionary of Women Artists*, publié par Delia Gaze. Ce magistral ouvrage de référence mentionne des centaines de femmes artistes belges et néerlandaises. Dans les premiers chapitres qui traitent de la participation des femmes à l'artisanat d'une part et au dilettantisme d'autre part, l'auteure insiste sur l'importance exceptionnelle des femmes dans nos régions et aux Pays-Bas depuis les siècles passés.

A l'occasion de l'exposition, désormais historique, « Women Artists 1550-1950 » organisée en 1976 au County Museum of Arts de Los Angeles, Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin inclurent dans leur texte un passage sur l'émergence des femmes artistes dans les Flandres entre 1550 et 1600. Elles notent le caractère exceptionnel du phénomène qui voit de nombreuses femmes artistes être actives entre le XV^e et le XVII^e siècle. Toutefois elles ne proposent pas d'explication à cet engagement féminin dans le milieu artisanal et artistique. On ne peut pas davantage expliquer pourquoi, aux Pays-Bas, des femmes eurent connaissance de compositions qu'on ne rencontre que bien plus tard chez des artistes inspirées par la renaissance italienne. Se pose

alors la question de savoir pourquoi ces artistes, à quelque exceptions près, ont perdu l'avance qui était la leur dans le courant des XVII^e et XVIII^e siècles. Et quels changements structurels, survenus dans l'enseignement, ont permis le retour à une professionnalisation à partir du XIX^e siècle ?

Au début du XIX^e siècle en effet, des artistes de profession se manifestent au Nord comme au Sud : Marie Adélaïde Kindt, Marie Collart, Louise de Hem ...etc.. Plusieurs femmes artistes du début du XX^e siècle sont au centre de mouvements artistiques (Jacoba van Heemskerck, Anne Bonnet) tandis que d'autres se fraient un chemin propre. Des femmes commencent aussi à former d'autres femmes : Charley Toorop, fille de l'artiste Jan Toorop, devint le professeur d'Elisabeth Eskes-Rietveld, fille du célèbre architecte. Si les surréalistes féminines demeurent des exceptions dans le Nord, en Belgique on a conservé de fascinants travaux de cette période (Jane Graverol, Rachel Baes).

L'exposition vise, dans la mesure du possible, à témoigner de cette activité féminine. A la suite de la troisième vague féministe, on entreprit, en Europe comme aux Etats-Unis, une véritable quête des œuvres oubliées de femmes artistes. Dans ce type de recherche, la Belgique en est encore à ses débuts alors qu'elle est déjà bien avancée aux Pays-Bas. C'est pourquoi la collaboration avec les Pays-Bas s'avère indispensable, pas seulement en raison d'une unité culturelle mais surtout parce que les travaux y ont déjà livré des résultats intéressants. De plus, la maigre historiographie qui traite des femmes artistes du passé, ne fait souvent pas de différence entre les artistes du Nord et du Sud des anciens Pays-Bas. Elles sont englobées dans une même tradition artistique. Seules quelques rares artistes, surtout des peintres, ont d'ailleurs retenu l'intérêt des scientifiques, comme Agnès van den Bossche et la reine Elisabeth au Sud, Machteld et Cornelia toe Boecop, Judith Leyster, Thérèse Schwartz, Charley Toorop au Nord. [...]

En même temps, les recherches pour l'exposition ont été sensibles au développement des structures d'enseignement pour les femmes artistes, notamment en Flandre. Les possibilités qui s'offraient aux femmes de s'exercer à l'étude du modèle nu ou de suivre des leçons

auprès d'un maître ont souvent été déterminantes pour leur carrière. Sur ce point la situation semble différer en Belgique et aux Pays-Bas. La formation influence toujours la fréquence et la nature de la créativité féminine. La participation des femmes artistes au circuit officiel des manifestations artistiques (les concours et les expositions) doit aussi être retenue systématiquement.

L'exposition fut également l'occasion d'analyser les œuvres disponibles à la lumière de paradigmes empruntés à la recherche en littérature et inspirés par l'évolution récente de la pensée féministe. La question de la « thématisation » de la féminité renvoie à l'existence d'une écriture féminine plastique dans une perspective historique. Existe-t-il un langage plastique sexué qui prend naissance aux Pays-Bas et se prolonge durant des siècles ? La maternité fait-elle obstacle, matériellement mais aussi idéologiquement, à la poursuite d'une carrière artistique ? Quels sont les thèmes qui peuvent être perçus comme des métaphores de la féminité, au sens large ? Les thèmes des femmes et de l'image qu'elles ont d'elles-mêmes, des femmes opposées aux hommes et/ou à d'autres femmes, des femmes et la religion, des femmes et de la pensée de la déconstruction, peuvent être abordés de diverses manières, en fonction du patrimoine transmis et doivent être confrontés aux représentations du moi, de l'enfant, de l'espace clos, du modèle floral ...etc.

Des femmes créent une tradition

Si les Pays-Bas sont célèbres à l'étranger, c'est bien par leur longue tradition de peinture. Les primitifs flamands, les artistiques baroques anversoises sont reconnus mondialement. Les expressionnistes flamands, les surréalistes belges ont actuellement une cote élevée sur le marché de l'art.

Mais on sait moins (ou pas du tout) que le pays a produit des femmes artistes exceptionnellement réputées. Pourtant, tout aperçu historique des *women's studies* (il s'agit le plus souvent de publications en anglais) s'intéresse aux représentantes des Pays-Bas. C'est aussi rendre justice à l'histoire de l'art que d'accorder à ce phénomène l'attention qu'il mérite. La tradition prête à Jean Van Eyck une sœur,

Margharetha, qui était aussi peintre. Et quand, en 1521, Albert Dürer séjourna aux Pays-Bas, il note dans son journal l'achat suivant : « de même maître Gerhart, enlumineur, avait une fille âgée de 18 ans, qui s'appelait Susanna, elle avait peint un tableau, un Sauveur, pour lequel je lui ai donné un gulden [...] Il est remarquable qu'une femme puisse peindre autant ».

Au milieu du XVI^e siècle, Levina Teerlinc, mentionnée plus haut, fut élevée au rang de « peintre de cour » et reçut un salaire plus important que celui de Hans Holbein le Jeune, décédé en 1543. Quand Louis Guichardin publia en 1566 sa *Description des Pays-Bas*, il accorda une grande attention à l'esprit d'entreprise des femmes : « Elles sont très sobres, toujours occupées, ne veillant pas uniquement aux tâches domestiques et familiales [...] mais s'occupant aussi de commerce, de vente et d'achat... », il était frappé par le fait que les femmes de ces contrées « étaient très occupées à des activités en réalité réservées aux hommes ». Certaines d'entre elles s'occupaient aussi d'art.

L'auteur distingue entre celles toujours en vie et celles qui sont décédées et dresse une liste pour chaque catégorie. Sous la catégorie « des femmes excellent dans l'art et encore en vie », il mentionne Levina van Brugghe, Catherine van Hemessen et Marie van Bessemers de Malines. Cette dernière était la mère de Mayken Coecke qui épousa Pierre Brueghel l'Ancien et qui, selon le *Schilder-Boek* de Charles Van Mander, a enseigné le dessin à ses deux petits-fils. Quand Guichardin clôture la liste d'artistes masculins et féminins avec Anna Smijters, de Gand, il précise : « très recherchée dans les peintures et les éclairages » et conclut que les tableaux de tous ces peintres ne sont pas seulement diffusés dans le pays mais aussi dans le reste du monde, « car un grand commerce en est fait. »

Pour les femmes artistes, le XVII^e siècle est aussi important. Il est frappant de constater que beaucoup d'artistes eurent des filles artistes. Le phénomène est à ce point marquant que Cornelis de Bie, dans son *Gulden Cabinet vande edel vry schilderconst* de 1661, s'étend longuement sur les filles de pères célèbres, comme Justine Van Dijck, Catherine Pepijn, les trois filles de Jean-Philippe van Thielen et la fille de Juste van Egmont, mais dont significativement on a oublié le nom.

Il faut mentionner en outre des femmes non seulement douées pour l'art mais qui ont aussi contribué de façon remarquable à la culture. Anne Marie van Schuerman, par exemple, dont le père était originaire d'Anvers, fut la première femme admise dans une université des Pays-Bas, en 1637 à Utrecht. Elle connaissait dix langues, écrivait des poèmes et des traités de théologie, réfléchissait aux possibilités « pour les femmes chrétiennes de participer aux sciences et aux arts » ; elle savait aussi peindre, modeler, broder, calligraphier... etc. Les filles de Roemer Visscher, Anna et Marie Tesselschade dont on a conservé des œuvres, furent peut-être sa source d'inspiration.

Enfin au XVIII^e siècle, signalons de nombreux liens entre l'historiographie culturelle officielle et le domaine plus officieux de la créativité féminine. Une étude approfondie permet d'éviter les anecdotes superficielles et de rétablir en fin de compte une image du passé plus proche de la réalité. Les recherches pour l'exposition rendent justice à une tradition sub-culturelle de manière tout à fait novatrice. [...] Sur les traces de Guichardin, l'exposition montre que la renommée a été, par essence, bisexuée.

Cette confrontation avec des œuvres souvent totalement inconnues, et donc surprenantes, surgies du passé des femmes ne pourra qu'enrichir la réflexion sur la situation artistique et sociale actuelle des femmes (et des hommes, cela va de soi).

Un catalogue qui (r)établit des faits et pose des questions

Le catalogue de l'exposition comporte près de 400 pages, les trois quarts consacrés à la présentation, par ordre chronologique, des 160 artistes retenues : notices biographiques, illustrations, bibliographie ont mobilisé l'énergie de plus de soixante collaborateurs. Le cadre géographique est celui d'un espace que les auteures légitiment par une tradition culturelle commune, soit celui des anciens Pays-Bas, choix qui laisse malheureusement quelque peu en marge le sud de l'actuelle Belgique, où pourtant des recherches ont tenté récemment d'exhumer des femmes peintres¹⁴.

A cette réserve près, le catalogue fait œuvre utile. Il consacre une centaine de pages préliminaires à des réflexions théoriques et des exposés historiques. Neuf contributions abordent des aspects variés de la création féminine, dans le temps et dans une dimension de genre.

Maike Meijer¹⁵ (pp. 17-25) s'interroge sur le processus historique qui a conduit à l'éviction des femmes et plaide pour une histoire de l'art qui « ne se limite pas aux styles, aux influences et aux principes esthétiques mais s'attarde sur les fonctions changeantes de l'art, les commanditaires, les publics, les ateliers et les conditions matérielles dans lesquelles les arts et métiers ont pu ou n'ont pas pu se développer ». Ce faisant, elle souligne les lacunes d'une certaine forme

14. Nous songeons notamment à l'exposition « Femmes artistes en Namurois », organisée à Namur du 31 octobre au 15 novembre 1987, sous les auspices du Soroptimist International Club, du Crédit communal de Belgique et de la Loterie Nationale, et au catalogue du même nom sous la direction de P.-P. DUPONT (Namur, 1987).

15. Professeure et directrice du Centrum voor Gender en Diversiteit à l'université de Maastricht.

d'histoire de l'art « classique », marquée par « un aveuglement quant aux conséquences de l'opposition des sexes » (p. 14). Entre autres, elle retrace l'évolution historiographique et souligne combien les nouvelles approches en histoire de l'art permettent de comprendre les mécanismes d'exclusion mais aussi mettent en lumière des formes artistiques jusque là occultées car jugées mineures : broderie, tapisserie, calligraphie, gravure sur verre...

Cette vigoureuse entrée en matière est suivie de plusieurs contributions qui traitent des femmes artistes à travers les siècles. Katlijn van der Stighelen¹⁶ couvre la période de 1500 à 1800 pour les Pays-Bas méridionaux (pp. 27-41) ; Elisabeth Honig¹⁷ la période moderne pour les Pays-Bas du Nord (pp. 42-57). Toutes deux ne se bornent pas à faire surgir quelques figures du passé mais s'interrogent sur leur statut, leur formation, leurs motivations, le milieu social d'origine et de travail.

Esther Tobé¹⁸ (pp. 58-67) referme ce panorama d'Ancien Régime par une contribution sur la place des femmes dans trois recueils biographiques de peintres (1500-1800) et montre comment le stéréotype de l'artiste masculin sert de référence. Ainsi le peintre Charles Van Mander, un des premiers à retracer les biographies d'artistes dans son *Schilder-Boek* publié en 1601, légitime ses choix : « J'aurais pu ajouter ici quelques unes des femmes qui, aux Pays-Bas, ont manié le pinceau mais comme j'ai mentionné les plus importantes d'entre elles dans la vie des peintres¹⁹, et que je trouve déjà que mon livre devient très gros, je m'en tiendrai à mon projet initial et ne parlerai que des hommes peintres ». Exit les femmes, conclut l'auteure, « par manque de place ! » (p. 59). Esther Tobé nous invite précisément à réfléchir sur ces stéréotypes, masculins et féminins, qui déterminent, consciemment ou non, ce qu'on juge digne de passer à la postérité.

16. Professeure à la Katholieke Universiteit Leuven.

17. Professeure associée à l'université de Berkeley.

18. Historienne de l'art (université d'Utrecht).

19. En qualité de filles, de sœurs ou d'épouses de peintres...

Le XIX^e et le XX^e siècles sont traités par Sabine Van Cauwenberg²⁰ (pp. 69-79) pour la Belgique et par Mirjam Westen²¹ pour les Pays-Bas (pp. 85-102). De part et d'autre de la frontière, les mêmes problèmes se posent, selon des rythmes chronologiques propres : la reconnaissance des artistes professionnelles, les revendications à la formation et la montée du féminisme, l'accès des filles aux académies. Leen de Jong²², livre ensuite une réflexion sur les carrières des femmes artistes entre 1900 et 1950 (pp. 80-84) : formation, réseaux, protection, encouragements, milieux d'origine et d'accueil ... et toujours, comme une seconde peau, le qualificatif « d'arts féminins » qui colle aux œuvres de femmes tant cela paraît aller de soi que les femmes ne peuvent peindre que « par nature et tempérament » ... « Leur art se pare de toutes les qualités du sexe : sensibilité vive mais discrète, technique soignée et pondérée, inspiration fraîche mais timorée » : le jugement est de R.L. Delevoy, dans l'ouvrage *La Jeune peinture belge*, et date de 1946.

Ces contributions sont suivies d'une étude d'Yvette Marcus-de Groot²³ sur l'évolution de l'histoire de l'art, sur le rôle des historiennes de l'art dans la manière d'écrire, sur les champs explorés par leurs recherches, sur leur place enfin dans les milieux académiques (universités, musées, académies).

Pour terminer, la critique d'art Riet van der Linden (pp. 115-123) souligne combien les appréciations actuelles sur les femmes artistes demeurent contradictoires. Pour certaines historiennes de l'art, leur percée après 1950 est indéniable ; elles se trouvent désormais au premier plan, « ne sont plus confrontées à l'exclusion, à l'opposition et aux préjugés et [sont] jugées strictement sur la qualité individuelle de leurs œuvres ». Mais d'autres constats sont nettement moins optimistes et rapportent les résultats d'enquêtes sur les conditions socio-économiques des femmes artistes, leur situation professionnelle, leur sous-représentation dans l'enseignement où elles demeurent toujours cantonnées à des branches traditionnellement féminines. Aux Pays-Bas

20. Sabine Van Cauwenberge est historienne de l'art, collaboratrice à *Gynaïka* : voir sa contribution dans ce volume.

21. Conservatrice du Musée d'Art Moderne d'Arnhem.

22. Attachée scientifique au Musée royal des Beaux-Arts d'Anvers.

23. Chercheuse à l'université Erasmus de Rotterdam.

par exemple, la plupart des femmes artistes (entre cinq et six mille, soit près de la moitié du total des artistes) demeurent dans une situation professionnelle précaire, et vivent toujours plus *pour* leur art que *de* leur art... Riet van der Linden propose, quant à elle, une approche plus nuancée de l'évolution actuelle. Pour elle, la différence fondamentale avec le passé réside dans l'origine des femmes artistes. Alors qu'auparavant, l'accès à l'art était largement tributaire de la naissance ou de la fortune, de l'aptitude familiale à accepter ou à encourager les talents des filles, actuellement cet accès s'est fortement démocratisé. Les critères de valeur évoluent également sous la pression des changements qui touchent la condition féminine. En histoire de l'art, la vieille notion esthétisante du « génie-né » cède peu à peu la place à l'étude systématique des conditions socio-économiques, des mentalités, et des techniques qui déterminent la production artistique. Et cette approche permet très largement de renouveler la perception des relations entre les femmes et les arts.

E.G.

DOSSIER

Art et féminisme le malentendu?

Nadine Plateau

Citant la déclaration en 1971 de l'artiste anglaise Bridget Riley, selon laquelle « les femmes artistes ont besoin du féminisme – cette hystérie – comme d'une balle dans la tête », Griselda Pollock faisait remarquer que lier la question de l'art à celle de la politique du sexe constituait à l'époque une véritable transgression¹.

Trente ans plus tard, à en juger par les réticences ou les frilosités de bien des artistes de domaines aussi divers que la danse, la littérature, le cinéma ou les arts plastiques, ce lien est loin d'avoir fait l'unanimité. Dans la mesure où le féminisme pose, c'est là sa spécificité, la question de la sexuation, il continue de faire problème et de déclencher chez beaucoup d'artistes des réactions de rejet. Si les sources de l'antiféminisme sont multiples, la résistance des femmes artistes au féminisme me semble relever, au delà d'une histoire personnelle et/ou collective, de leur adhésion à une conception de l'art moderne occidental qui définit celui-ci par l'universalité et la singularité.

1. G. POLLOCK, « Inscriptions in the Feminine », C. DE ZEGHER (ed.), *Inside the Visible, an Elliptical Traverse of the 20th Century Art, in, of, and from the Feminine*, The MIT Press, p. 67.

D'abord artiste, ensuite femme...

Combien d'artistes n'avons-nous pas entendu déclarer « Je suis d'abord une artiste », sous-entendu, ensuite une femme. Je voudrais avancer ici qu'une telle affirmation si souvent proférée ne peut s'interpréter en simples termes de déni de féminité, même si quelque chose de cet ordre est en jeu. Plutôt que d'y voir l'illustration du supposé conflit égalité-différence qui aurait conduit certaines artistes à se conformer au modèle masculin du créateur, je préfère y lire la légitime prétention de tout-e artiste à l'universalité. Les femmes artistes comme les hommes artistes s'adressent à tout le monde avec la conviction qu'une œuvre doit, pour reprendre l'expression de Françoise Collin, « faire sens humain ». ² Or, c'est cela précisément qui fut refusé aux femmes, qu'elles fussent pendant des siècles carrément interdites de création comme elles furent interdites d'enseignement, ou occultées par l'histoire à l'image de ces femmes créatrices et inventrices que les études féministes exhument toujours plus nombreuses, ou encore infériorisées et dévalorisées par leur assignation à la catégorie de l'art féminin.

Ce dernier cas de figure caractérise la position des femmes artistes au siècle passé et perdure jusqu'au début de ce siècle. Elles écrivaient mais on aimait surtout leurs lettres, leurs journaux intimes, leurs mémoires. Aujourd'hui encore leurs nouvelles et leurs romans sont qualifiés du terme péjoratif de « psychologiques », comme si une Katherine Mansfield ne recréait pas le monde dans ses écrits. Interdites dans les académies, elles peignaient les gens et les choses autour d'elles, ne pouvant se mesurer à la grande peinture d'histoire. Tout le monde connaît les natures mortes de Chardin, dont le talent ne souffre pas de traiter un sujet mineur, mais qui a entendu parler de Maria Sybilla Merian, peintre hollandaise du XVII^e siècle dont la somptueuse technique fait naître un univers de fleurs et d'insectes aussi envoûtant qu'inquiétant³?

2. F. COLLIN, « Introduction », *Le langage des femmes, Cahiers du Grif*, 1992, Ed. Complexe, p. 14.

3. Plusieurs œuvres de Merian ont été présentées à l'exposition *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950*, qui s'est tenue à Anvers de septembre 1999 à janvier 2000. Sur cette artiste, voir le catalogue de l'exposition, du même nom et publié chez Ludion-Flammarion, 1999, pp. 52-54, 57, 64, 67, 186-187.

Le prix à payer pour la reconnaissance

Les femmes artistes furent bien plus nombreuses que nous le pensions. Elles furent même, dans le passé, mieux représentées qu'aujourd'hui, au sein des sociétés d'artistes par exemple. Dans la France du XIX^e siècle, les peintres professionnelles exposaient leurs œuvres aux Salons des femmes⁴. Mais le prix qu'elles payèrent fut lourd: l'enfermement dans la catégorie de « l'art féminin ». On les jugea à partir de leur sexe et non de leur œuvre en sorte qu'on ne vit dans celle-ci que les traits attribués aux femmes dans la culture patriarcale et qu'on n'y apprécia que la seule spécificité féminine caractérisée par la sensibilité, le sentiment mais aussi le manque d'originalité et l'incapacité à raisonner. L'art féminin était ainsi « l'autre » de l'art. L'art tout court, l'art non marqué, non « genré », à la vocation universelle, était l'art pratiqué et défini comme tel par des hommes.

Quoi d'étonnant dès lors que les femmes, qui depuis la première vague du féminisme s'étaient mises à revendiquer des droits politiques, c'est-à-dire à vouloir intervenir dans la sphère publique, fassent cette fois irruption dans le champ artistique non pas sur le mode mineur de la spécificité féminine mais en revendiquant l'universalité que leur confère la qualité d'être humain. La boutade « les femmes sont des hommes comme les autres » signifie ce déplacement de l'accent du particulier (la femme) vers le général (l'humain).

L'obtention de la citoyenneté dans les années 40, la démocratisation de l'enseignement dans les années 50 et l'investissement massif des femmes dans la création dans les années 60, comptent parmi les étapes décisives de l'histoire de l'émancipation des femmes. Toutes les trois s'accomplissent dans le même processus d'occultation du féminin. Les femmes gagnent car elles se meuvent désormais sur un terrain où la confrontation est possible (elles remportent d'ailleurs une victoire spectaculaire dans le monde de l'enseignement). Elles perdent en devant renier une partie d'elles-mêmes et de leur histoire: gommer leur corps, oublier la couture, la broderie, le tricot. De cette autocensure libératrice, beaucoup d'artistes nées dans les années 20 et 30 témoignent. Tapta,

4. T. GARB, « L'Art féminin. The Formation of a Critical Category in the Late Nineteenth-Century France », N. BROUDE & M. GARRARD (ed.), *Expanding the Discourse. Feminism and Art History*, Harper Collins, 1992, pp. 207-230.

sculptrice belge d'origine polonaise, décédée il y a peu, racontait qu'elle avait véritablement décidé de sortir de ce qu'elle appelait le ghetto du textile, de « quitter ce monde très lucidement à cause de son enfermement »⁵ et de passer à l'art.

A partir du moment où les femmes font irruption, sur le mode majeur, dans l'espace artistique que le discours de la modernité leur ouvre, en théorie du moins, avec la promesse de pouvoir y déployer toute leur énergie créatrice, elles entrent en concurrence avec les artistes masculins. A la reconnaissance de l'art des femmes dont la dévalorisation constituait la contrepartie, succède le rejet des femmes artistes, réaction inconsciente destinée à conjurer le danger réel qu'elles représentent désormais.

Nous commençons seulement à mesurer à quel point les avant-gardes du début de ce siècle ont été, parallèlement à leur violente contestation des règles et des codes tant sociaux qu'esthétiques, profondément machistes. Ainsi les artistes appelés « Fauves » en France et ceux du mouvement « Die Brücke » en Allemagne, célébrés pour leur rébellion contre les canons, leur audace et leurs innovations plastiques, exprimaient aussi leur virilité dans leurs peintures, assurant ainsi leur domination sexuelle dans et à travers les œuvres⁶.

La contribution des femmes au surréalisme, à DADA fut, à de rares exceptions près, gommée dans les revues de ces mouvements. De manière subtile: les femmes dans les milieux d'avant-garde se situaient en marge de ces clubs d'hommes non tant parce qu'on leur en refusait l'accès mais parce que le fonctionnement même du groupe exigeait un investissement total qui les excluait de fait⁷. Une exception, mais de taille: l'avant-garde russe (1910-1930) à laquelle les femmes participèrent à l'égal des hommes en tant qu'artistes et théoriciennes. Ce fait historique sans précédent s'explique par l'engagement de nombreuses femmes dans le mouvement philanthropique et démocratique de la fin du XIXème, mouvement dont la conception anti-élitiste de l'art le rapprochait

5. « Tapta et l'énergie dans l'espace », *Chronique féministe*, n°64, avril-mai 1998, pp. 31-32.

6. C. DUNCAN, « Virility and Domination in Early 20th Century Vanguard Painting », *Art Forum*, dec. 1973, pp. 30-39.

7. I. WIJNOOGST, « Je moet je wel weten te gedragen », M. HALBERSTMA, W. VAN MOORSEL, K. BAAS & M. VAN RIJNINGEN (eds), *Beroep: Kunstenaars. De beroepspraktijk van beeldend kunstenaressen in Nederland 1898-1998*, SUN, 1998, pp. 108-129.

des traditions populaires et de l'artisanat⁸. Un art se voulant utile au peuple et ne pratiquant pas la hiérarchie art/arts appliqués s'est donc révélé non discriminatoire pour les femmes.

Quand le féminisme déferle dans les années 70, coloré, sonore, bouillant, sauvage, il jette les pleins feux sur la différence des sexes, montre que celle-ci est à l'œuvre dans tous les champs du social et reprend, avec cette fois non seulement la volonté mais les moyens de l'inscrire définitivement dans l'histoire, l'entreprise de dénonciation de l'oppression patriarcale amorcée par les féministes du passé. Le thème de la création des femmes fut abordé très tôt dans le mouvement, même si peu d'ouvrages lui furent consacrés en comparaison avec les nombreux textes traitant, vu l'urgence, de la contraception, de l'avortement ou encore des violences contre les femmes. On parlait de création « étouffée » ou encore de création « occultée » et on jetait les bases de la recherche féministe qui allait révéler les mécanismes de l'oubli des femmes créatrices et éclairer sur les raisons pour lesquelles il n'y avait pas eu de grandes artistes⁹.

Le féminisme de la deuxième vague, dans sa généreuse utopie, entendait libérer les forces créatrices de toutes les femmes. Il n'était plus question que des compositrices de génie fussent mutilées par leur père (Fanny Mendelssohn), que des peintres douées dussent abandonner le « grand art » pour faire vivre le ménage (Sonia Delaunay) non plus que d'ailleurs des scientifiques se fissent voler leur œuvre par le conjoint (Mileva Einstein). Désormais, les petites sœurs de Shakespeare auraient les mêmes chances que leurs frères d'un jour produire une œuvre universelle.

Si ces thèses féministes bénéficièrent d'un large consensus, par contre quand il s'est agi de passer de la critique des obstacles à la création des femmes vers une tentative de réponse à la question « Comment la différence sexuelle se traduit-elle, s'inscrit-elle, se produit-elle dans l'œuvre? », les divergences éclatèrent. C'est ainsi que l'idée de « création féminine » ne fit pas l'unanimité. Elle fut portée par des féministes françaises (Monique Wittig, Hélène Cixous) qui affirmèrent l'existence d'un langage femme à la fois

8. J. A. ISAAK, *Feminism and Contemporary Art*, Routledge, London & New York, 1999, pp. 77-84.

9. L. NOCHLIN, « Why have there been no Great Women Artists? », *Women, Art and Power*, Harper & Row, New Yprk, 1988, pp. 145-178.

spécifique (les femmes écrivent avec leur corps) et échappant à toute définition (l'écriture des femmes comme pratique révolutionnaire ne peut se laisser théoriser).

On pouvait s'attendre à ce que la thèse d'une création spécifique des femmes rencontrât un écho favorable auprès de certaines artistes et féministes. Il était par contre moins évident qu'elle fût diffusée au sein d'un large public. Or, ce fut le cas et bientôt « l'écriture féminine » fut figée et dotée de traits ressemblant fort aux stéréotypes les plus éculés (rythme contre raison, silence contre parole... etc.)

Plus rares furent les tenantes d'un art féministe et celles qui le défendirent comme Lucy Lippard et Judy Chicago aux Etats-Unis se situaient alors davantage dans une perspective politique d'élaboration d'un art proche du public et de la vie, par opposition à un art bourgeois élitiste. Mais pour l'immense majorité des artistes, y compris celles qui s'étaient engagées aux côtés des féministes, la création ne souffrait pas d'adjectif sans entraîner de réduction. Elles étaient artistes et voulaient être reconnues comme telles même si elles admettaient que leur art s'originât dans leur expérience, leur position et leur imaginaire de femmes.

Aujourd'hui, la prétention à l'universalité ne contraint plus les artistes à sacrifier la part d'elles-mêmes ou de leur histoire qui aurait entraîné leur relégation dans le genre dévalorisé d'art féminin. Là réside la grande libération. Trente ans après Tapta, dans une œuvre intitulée *Cogito ergo sum*, Rose Marie Trockel, artiste allemande, utilisera sans complexe le crochet pour rappeler que les femmes sont des êtres pensants. Entre ces deux artistes, le féminisme a surgi. Tapta s'affirme au moment où le féminin est encore honteux. Trockel arrive après l'affirmation joyeuse d'elles-mêmes par les femmes. Ce que Tapta s'interdit, utiliser les techniques féminines traditionnelles (la couture, le tricot à moins d'en changer d'échelle et de recourir à des formats géants), Trockel s'y délecte non sans humour: jouant plusieurs cartes, elle s'approprie d'un coup le minimalisme, le crochet et la philosophie.

Celles dont le travail s'inscrit après la deuxième vague féministe ont pu exprimer sans crainte leur perception, leur vécu de femmes. Certaines en firent le thème principal de leur œuvre, comme Chantal Akerman au début de sa carrière, lorsqu'elle réalisa des films sur les femmes avec des femmes. D'autres laissèrent leur

sexe marquer profondément leur travail artistique, telle la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker: « Je ne peux me donner sur scène que de la façon dont moi je vis le fait d'être femme (...) Tous les gestes sont intimement liés au fait d'être une femme, au fait que les quatre personnes sur la scène sont des femmes »¹⁰.

Et même une peintre abstraite, Marthe Wéry, dira en 1975: « Si je suis passée par l'art construit, c'est sans doute à la fois par un besoin de rigueur et par une volonté inconsciente de me préserver de l'image péjorative de 'l'art féminin'. Mais aujourd'hui je me sens beaucoup plus libre à cet égard. Je ne cherche pas à faire un travail particulièrement féminin, mais en assumant mieux ma condition de femme, je la laisse sans doute indirectement marquer certains aspects de ma peinture. Je n'hésite plus à être moi-même. Je pense que, tout en poursuivant la même démarche que les hommes, je le fais d'une manière différente. »¹¹

Si j'ai reproduit cette longue citation, c'est qu'elle me semble exprimer remarquablement l'évolution des conditions de création des femmes en une petite dizaine d'années. Marthe Wéry y parle de liberté, d'authenticité et de singularité. Son rapport à la création a été fondamentalement transformé, et cela en grande partie par l'émergence d'un mouvement et d'une pensée de la libération des femmes.

La singularité de l'artiste

L'autre facteur de tension entre art et féminisme et la pierre d'achoppement sur laquelle buttent les artistes face au féminisme, c'est la dimension collective du mouvement. La force, l'intelligence du féminisme résulte de la prise de conscience par les femmes de ce qui les relie comme de ce qui les distingue. Le cheminement féministe implique de se situer par rapport aux autres, de se voir comme un maillon de la chaîne alors que les femmes artistes, comme les hommes d'ailleurs, s'appréhendent d'abord dans leur singularité.

10. « Rosas, la force de l'épuisement », *Chronique féministe*, n°7, novembre-décembre 1983.

11. « Itinéraire », *Dé-, pro-, ré-crée*, *Les Cahiers du Grif*, n°7, juin 1975, pp. 59-60.

La création est solitaire et il est difficile de se reconnaître comme membre d'un groupe surtout quand on n'y voit, telle Marguerite Yourcenar, qu'un groupement sectaire, un ghetto d'écrivaines, de peintres, ...etc ¹² ou encore quand on le compare à une corporation supposant « une affiliation, une carte, des statuts, une spécialisation, des chefs. »¹³

Dans bien des cas, le seul mot de mouvement déclenche un malaise qui ne renvoie pas seulement à un malentendu mais révèle aussi une énorme ignorance des conditions historiques de la production artistique. Que la création soit solitaire n'a pas toujours signifié que les artistes le soient. Bien au contraire, les périodes les plus fécondes pour la création artistique voient s'épanouir des groupements, des tendances, des écoles. Les contextes de bouillonnement intellectuel et de diversité culturelle ont été porteurs pour l'expression artistique car ils ont stimulé les artistes à créer et façonné des publics prêts à recevoir leurs œuvres.

Le mouvement féministe lui aussi a été porteur. Non pas au sens où il a interrogé les enjeux esthétiques mais en tant que mouvement social en libérant la parole des femmes. Identifier l'opprimeur, se déculpabiliser, affirmer sa force, tout cela révélait les femmes à elles-mêmes comme sujets de leur désir, leur donnait l'envie de parler, d'agir, de se changer et de transformer le monde. Il n'était pas nécessaire d'être une militante pour comprendre l'oppression, vivre la complicité avec les femmes, accroître sa conscience et sa lucidité. En toute femme, qu'elle fut artiste ou non, féministe ou non, résonnaient les idées et les pratiques du mouvement. Chaque artiste, l'antiféministe incluse, a pu trouver son compte quand les militantes ébranlèrent les institutions et les valeurs du monde de l'art dominé par les hommes.

La relation des femmes à l'art a été soumise au gigantesque travail de « dénaturalisation » entrepris par le féminisme. Que la nature des femmes n'explique en rien leur absence de la création artistique fait figure aujourd'hui de lieu commun quand bien même tout le monde n'en est pas intimement persuadé. Les féministes ont rendu visible la contribution des femmes à l'art et à la culture, ce

12. M. GOSLAR, « Marguerite Yourcenar, les femmes et la femme », *Sextant*, n°6, 1996, pp. 115-123

13. C. FRANCLIN, « Où en sont les féministes ? », *Les Cahiers du Grif*, n°23/24, décembre 1978, p. 79.

dont témoigne un corpus impressionnant de travaux qui devraient s'intégrer dans les savoirs transmis aux jeunes générations.

Elles ont aussi créé des institutions, des manifestations, des réseaux destinés à soutenir et à encourager la création des femmes. L'activisme de ces pionnières, je pense ici en particulier à l'engagement profond de critiques, théoriciennes et artistes américaines qui par leur solidarité, leurs échanges intellectuels et critiques ont été pour beaucoup dans la percée de deux générations de femmes saluées sur le plan international comme des artistes de grand format, Louise Bourgeois, Eva Hesse, Barbara Kruger et Cindy Sherman, pour ne citer que les plus connues.

Face aux discriminations réelles qui frappent les artistes femmes dans le milieu de l'art, une des stratégies féministes de promotion de la création artistique des femmes consista à organiser des manifestations ou à créer des institutions non mixtes. Les expositions de femmes, dénigrées par l'avant-garde du milieu de l'art, remportèrent souvent un succès de foule.

Dans cette foule, sans aucun doute des femmes, fières enfin de voir d'autres images d'elles-mêmes et du monde mais aussi des spectateurs et spectatrices séduit-e-s par la démarche des commissaires. Celles-ci ne visaient pas seulement à faire connaître des artistes de qualité ignorées par le milieu de l'art, elles entendaient également perturber les canons, les règles, les critères de jugement.

Quand dans les années septante, les Américaines exposent parmi les peintures et sculptures d'artistes femmes, des patchworks réalisés par des artisanes et des œuvres réalisées par des Indiennes ou des Afro-américaines, elles cassent les frontières entre les arts mineurs et majeurs, l'art et l'artisanat, l'art occidental et non occidental, devançant de 20 ans le grand métissage au fondement de l'exposition *Les Magiciens de la Terre*¹⁴.

De même le Festival international de films de femmes de Crétell créé, voilà vingt ans, afin de « constituer un réseau de rencontres, de passerelles entre les professionnelles et de [susciter] les échanges dont elles ont fondamentalement besoin pour continuer à créer, à innover, à déranger et à relier leur pratique à une

14. Exposition *Les magiciens de la Terre*, Centre Pompidou, Paris, 1989.

réflexion »¹⁵. De discret au début et boudé sinon méprisé par certaines réalisatrices craignant d'être assimilées à un cinéma spécifique de femmes, le festival de Créteil a acquis ses lettres de noblesse. Il est enfin reconnu pour son courage à miser sur un cinéma neuf, de résistance, et à défendre non un cinéma féministe ni même un cinéma de femme mais des films de femmes, uniques et singuliers qui souvent n'auraient pas été vus sans le patient et tenace travail de recherche et de promotion réalisé au cours de ces années. En montrant des films sélectionnés sur base d'un autre regard, de nouvelles images et représentations, le festival de Créteil fait le pari que des réalisatrices apportent au cinéma une contribution essentielle et que leurs visions multiples peuvent, à condition d'être largement diffusées, changer le monde.

Quels que furent les effets de ces manifestations (expositions, festivals) ou l'impact des institutions s'occupant de femmes (galeries, musées, ... etc.), et ils sont loin d'être tous négatifs, leur non mixité fut au centre des débats comme le fut d'ailleurs la non mixité des réunions féministes au début du mouvement. La critique fut immédiate.

Même en Belgique, lors de la première journée des femmes en 1972, l'exposition, à laquelle des artistes cotées avaient accepté de participer par sympathie pour le mouvement, fut contestée par celles qui pensaient qu'il y avait des artistes (des vraies) à ne pas mélanger avec les auteurs d'ouvrages de dame¹⁶. La hantise du ghetto qui ne semble s'appeler ainsi que lorsqu'il est composé de femmes (parle-t-on de ghetto à propos d'un club d'informatique ou d'une loge maçonnique par exemple?) reste à l'heure actuelle extraordinairement vivace¹⁷.

La crainte du ghetto

La résistance des artistes aux manifestations non mixtes peut s'interpréter de diverses manières. Peur d'être assimilées à des

15. J. BUET, « Les femmes et l'image », in *CinémAction, Vingt ans de théories féministes sur le cinéma*, numéro coédité par le festival de Créteil, n°67, 2^e trimestre 1993, p.11-13

16. M. DENIS et S. VAN ROKEGHEM, *Le féminisme est dans la rue, Belgique 1970-1975*, Pol-His, Bruxelles, 1992, p.87.

17. Lors d'une rencontre organisée le 18 décembre 1999 au théâtre poème sur le thème « Sexe, pouvoir et art » avec Marie-Hélène Dumas et des plasticiennes, les intervenantes comme le public ont exprimé de fortes réserves par rapport aux expositions de femmes.

hystériques anti-hommes et de perdre toute crédibilité, peut-être. Refus d'être enfermées dans le monde clos du féminin, sans doute. Mais certainement aussi et surtout volonté des femmes artistes de faire advenir leur parole singulière dans le langage commun.

Là se situe l'enjeu pour les individus artistes comme pour le mouvement féministe: quand des femmes artistes ne seront plus essouffées d'avoir dû se battre contre les obstacles séculaires, comme le rappelle Simone de Beauvoir¹⁸, elles auront enfin assez de force pour rompre leurs amarres, prendre tous les risques de l'innovation, de la rupture et construire avec les hommes une culture commune.

Pour lever le malentendu, il ne suffit pas de prendre acte de la revendication des femmes artistes à l'universalité et à la singularité, il faut encore reconnaître au féminisme, à ce que les féministes de la deuxième vague ont appelé, en pesant leurs mots, le mouvement de libération des femmes, d'avoir pour objectif le « je » et pour stratégie le « nous » de vouloir pour chaque femme l'autonomie, la liberté et de croire que cela n'est possible qu'au terme d'une lutte collective.

Dans le domaine de l'art, cette lutte a visé dans un premier temps les obstacles institutionnels, les barrières sociales et économiques mais très vite, les féministes ont doublé leur critique du sexisme du monde de l'art d'une critique du sexisme des savoirs sur l'art, faisant apparaître la dimension de pouvoir dans les rapports entre hommes, femmes et art, et soumettant au questionnement le concept même d'art¹⁹. En bouleversant les codes, les règles, les modèles, en fustigeant les oppressions, les dominations, les écrasements, les dénigrement, le féminisme a libéré les énergies des femmes.

Ce que les femmes, et en particulier les artistes, feront de la liberté acquise n'est pas, à mon sens, du ressort du mouvement. Le

18. S. DE BEAUVOIR, *Le deuxième sexe. L'expérience vécue*, Gallimard, Paris, 1976, p. 634.

19. Les titres des grands classiques féministes sont éloquent: F. D'EAUBONNE, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, 1977, éditions de la différence, Paris, 1977; N. BROUDE & M. D. GARRARD, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, Harper & Row, New York, 1982; L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais* 1993, Jacqueline Chambon, Paris, 1993; M.-H. DUMAS, *Art, sexe et pouvoir*, à paraître.

40 *Art et féminisme : le malentendu ?*

féminisme accompagne les femmes dans leur voyage vers l'inconnu, il ne prétend pas leur prescrire de destination.

▪

Tableaux de femmes sur toile de fond sexuée

Les femmes peintres du XVIII^e siècle à la période moderne

Andrée Lévesque

En 1985, le Museum of Modern Art de New York, le MOMA, monte une exposition qui se veut « Un survol international de la peinture et de la sculpture ». Sur 169 exposants, treize sont des femmes¹. Après qu'un critique influent eut écrit que tout artiste qui ne participait pas à cette reconnaissance du monde artistique devrait se poser des questions, des affiches apparaissent autour du MOMA dans le chic quartier de Soho, des tracts sont déposés dans les toilettes du musée, et des femmes vêtues de noir, la tête cachée dans d'énormes masques de gorilles, font scandale.

1. L'épisode paraît d'autant plus choquant que le MOMA avait été créé à New York en mai 1929 grâce à trois femmes mécènes américaines, Abbie Rockefeller (1874-1948), Lizzie Bliss (1864-1931) collectionneuse de peinture française et Mary Sullivan (1877-1939). Les deux dernières avaient monté, en 1913, l'exposition de l'Armory Show qui avait fait découvrir l'Art moderne aux Etats-Unis (F. MONTREYNAUD, *Le XX^e siècle des femmes*, Nathan, Paris, 1992, pp. 207-208).

Elles dénoncent la discrimination contre les femmes artistes et les artistes de couleur; elles osent nommer les nombreuses galeries dont moins de 10% des œuvres exposées sont signées par des femmes ; elles ridiculisent les critiques les plus misogynes ; elles embarrassent les conservateurs des grands musées où les œuvres de femmes sont rarissimes. Leurs questions sont provocantes : « les femmes doivent-elles être nues pour pénétrer dans le Metropolitan Museum ? Cinq pour cent des artistes sont des femmes et 85 % des nues sont aussi des femmes. Les Guerilla Girls étaient nées : dissimulées sous leur masque, des artistes contemporaines empruntent des noms d'artistes à peu près oubliées, comme Rosalba Carriera ou Angelica Kauffman, et poursuivent jusqu'à ce jour leur campagne humoristique contre le sexisme et le racisme dans le monde des arts.²

La situation qu'elles dénoncent n'est pas nouvelle et leur action se situe dans une longue lignée de gestes, moins flamboyants certes mais tout aussi osés, pour l'acceptation des femmes dans le monde des arts.

Alors que, dès les débuts de ce qu'on a appelé la deuxième vague du féminisme – celle qui a pris naissance à la fin des années soixante – les historiennes entreprennent d'étudier la place des femmes dans l'histoire, dans la même foulée, des féministes et des historiennes de l'art s'interrogent sur la présence, ou plutôt la quasi absence des femmes dans les arts, particulièrement dans la peinture. Dès le début des années soixante-dix, l'historienne de l'art Linda Nochlin avance des arguments pour répondre à la question : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ? »³ Les exclusions des Salons et des académies, l'absence de modèles, en un mot la discrimination expliquent, pour elle, la rareté des femmes parmi les grands maîtres.

En 1979, la féministe Germaine Greer publie *La Course d'obstacles*, ouvrage dans lequel elle insiste sur les facteurs psychologiques qui ont de tous temps inhibé l'élan créateur des femmes: une sexualité brimée

2. *Confessions of the Guerilla Girls*, New York, Harper, 1995 ; *The Guerilla Girls Bedside Companion to the History of Western Art*, New York, Penguin, 1998 ; www.guerrillagirls.com.

3. Linda NOCHLIN, « Why have There Been no Great Women Artists ? », dans Vivian GORNICK et Barbara MORAN (dir.), *Woman in Sexist Society*, New York et Londres, Basic Books, 1971, pp. 344-366.

et un ego sous-développé feraient des femmes des êtres castrées et incapables de se réaliser.⁴ *Visions and Difference* (1988) de l'historienne de l'art Griselda Pollock raffine les études précédentes dans une optique féministe et marxiste. Cet ouvrage critique Nochlin et Greer pour avoir accepté les définitions conventionnelles de la création artistique et pour en être restées au cadre d'analyse qui prend le masculin pour la norme et la femme pour l'Autre. Pollock remet en question les critères de l'excellence et de la mode dans les arts et place la production artistique dans son contexte historique en insistant sur les rapports sociaux dans lesquels elle s'inscrit.⁵

L'étude de Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society* (1990), se situe dans le sillon de Nochlin pour l'importance accordée aux idéologies qui président à la production artistique des femmes et à la représentation du sexe féminin.⁶ Gill Perry, dans son ouvrage sur les femmes de l'avant-garde parisienne publié en 1995, considère les raisons qui font que des femmes peintres connues à leur époque ont par la suite été *oubliées* par les historiens de l'art : « ... the reasons for the absence of women's art include, but go beyond, these social and cultural disadvantages, and are inextricably bound up with the ways in which art has the been written »⁷. Ces historiennes sont toutes d'accord pour démystifier l'artiste qu'enflammerait une étincelle de génie. C'est pourquoi elles préfèrent parler de production artistique plutôt que de création. Le contexte social et les rapports de pouvoir qui le régissent s'avèrent fondamentaux pour comprendre les conditions de cette production.

À partir d'une synthèse de ces premiers écrits, nous voulons reprendre certains éléments des rapports de domination présents à

4. Germaine GREER, *The Obstacle Race*, Londres, Picador, 1979.

5. Griselda POLLOCK, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988. Pollock revient au *Gundrisse* de Marx pour repousser l'interprétation de l'artiste comme individu créateur et essentialisé, p. 3.

6. Whitney CHADWICK, *Women, Art and Society*, Londres, Thames & Hudson, 1990.

7. Gill PERRY, *Women Artists and the Parisian avant-garde. Modernism and 'feminine art', 1900 to the late 1920s*, Manchester & New York, Manchester University Press, 1995, p. 9.

différentes époques depuis la fin de l'Ancien Régime et illustrer notre propos de quelques exemples. Cet article ne traitera pas particulièrement de la représentation des femmes par les peintres – tout en reconnaissant que le tableau est en soi un élément discursif essentiel pour rendre compte de la place des femmes dans le monde de la peinture. Nous nous pencherons sur l'historicité des facteurs d'exclusion et de marginalisation et nous soulignerons des exemples d'artistes qui ont su braver les interdits. Loin de nous cependant la prétention de dresser un compendium, de contribuer à un dictionnaire ou de faire œuvre de sauvetage ou de résurrection d'artistes oubliées.⁸

Une histoire d'exclusions

L'histoire des femmes dans la peinture est celle de l'exclusion, du dénigrement, de l'amnésie et des succès aussi exceptionnels que singuliers. Il n'est pas à débattre de la faible présence des femmes dans les grands courants artistiques. Même quand on aura constaté que rares sont les hommes de la stature d'un Rembrandt ou d'un Picasso, il demeure qu'il y en a eu au moins quelques uns à travers les siècles. On peut de là affirmer que oui, il y a eu des femmes artistes, mais dont la production est demeurée inférieure à celle de leurs confrères, en quantité et, selon des critères en usage, en qualité.

Mais pourquoi ? Cette interrogation en appelle une autre : qui détermine la valeur d'une œuvre d'art ? Sur quels critères se fondent les consécérations ?

Les femmes de la bourgeoisie et de l'aristocratie n'ont jamais été étrangères au monde artistique. Dans leur jeunesse, elles avaient appris à esquisser un croquis, elles choisissaient parfois les tableaux

8. On s'inspirera beaucoup des analyses d'historiennes de l'art féministes anglo-saxonnes qui, plus que les francophones, se sont penchées sur la question. Ont écrit sur la représentation des femmes par les peintres : Anne HIGONNET, « Femmes et images. Représentations », *Histoire des Femmes en Occident*, dir. Georges DUBY et Michelle PERROT, vol. 4, « Le XIXe siècle », dir. Geneviève FRAISSE et Michelle PERROT, Paris, Plon, 1991, pp. 277-341 ; Stephen KERN, *Eyes of Love. The Gaze in English and French Culture 1840-1900*, New York, New York University Press, 1996 ; Wendy LESSER, *His Other Half. Men Looking at Women through Art*, Cambridge, Mass., & Londres, Harvard University Press, 1991 ; Lynda NEAD, *Myths and Sexuality. Representations of Women in Victorian Britain*, Londres, Basil Blackwell, 1988.

qui ornaient les murs de leur demeure et, dans les confins de leur foyer, elles vivaient beaucoup plus près d'eux que leur époux. Plusieurs d'entre elles savaient dessiner, mêler les pigments, camper une perspective. Elles ne restaient cependant que des amateurs.

Or comment devient-on artiste ? Au XVIII^e siècle, on a beaucoup débattu du « génie » et de son absence chez la femme. Elle en aurait été dépourvue dès la naissance. Le soi-disant manque de génie et l'impossibilité d'identifier un Michel-Ange ou un Mozart féminin fournissaient des arguments imparables contre l'égalité des femmes. Un siècle plus tard, des esprits aussi éclairés que Helen Taylor et John Stuart Mill constataient à leur tour que « les femmes sont toutes des amateurs » à cause non pas de qualités innées, mais de circonstances sociales.⁹ Parmi ces dernières s'impose l'éducation des filles.

Presque toutes les femmes peintres ont été élevées dans la bourgeoisie ou dans la petite bourgeoisie et la plupart ont reçu leur première éducation artistique au foyer même, de leur père artiste. On trouve aussi des familles d'hommes peintres, mais on a calculé que la proportion d'hommes qui n'avaient pas un père peintre est aussi élevée que celle des femmes issues de famille d'artistes.¹⁰ Dans ce milieu, Margaretha Van Eyck, Frances Reynold, Angelica Kaufmann, Elisabeth-Louise Vigée, Rosa Bonheur ou Éva Gonzales n'avaient pas à sortir du foyer pour se familiariser très jeunes au monde de la peinture. On les voit assistant leur père ou leur frère, nettoyant les pinceaux, mélangeant les pigments ou simplement faisant le ménage.¹¹ Leurs carrières font figures d'exception car pour la plupart de ces apprenties dans l'atelier familial, le mariage mettait un terme à cette connivence entre le père et la fille.

L'association avec un mari dans le domaine des arts pouvait parfois se retourner contre les épouses. Le directeur de l'Académie royale s'est opposé à l'élection d'Elisabeth Vigée-Le Brun parce que son mari était

9. John Stuart MILL & Helen TAYLOR, *The Subjection of Women* (1869), Londres, Oxford University Press, 1966, p. 513.

10. L. NOCHLIN, « Why are there... », p. 353; G. GREER, *op. cit.*, p. 12.

11. *Souvenirs de Madame Elisabeth-Louise Vigée-Le Brun, notes et portraits, 1755-1789*, Paris, Fayard, 1909, pp. 35-37. CHADWICK, *op. cit.*, p. 151.

marchand de tableaux. Marie-Antoinette dut intervenir pour qu'il passe outre l'interdiction d'élire des candidats en contact direct avec le commerce artistique. De plus, dès son mariage, son mari s'empare de ses paiements qu'il dissipe avec « des filles de mauvaises mœurs ».

Les différences entre l'éducation des filles et des garçons tant au point de vue des années de scolarité que des programmes se retrouvent dans la formation artistique. Ainsi, pendant des siècles, les femmes ne peuvent se servir de modèles nus et ce à une époque où les corps dans toutes les positions et de tous les âges représentent les grandes scènes bibliques et immortalisent les batailles héroïques.

Au XVIII^e siècle, le passage par les Académies forme une étape presque incontournable dans la carrière des peintres. En France, l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, fondée en 1648, décrète les dernières théories artistiques en honneur à la Cour. Le nombre de femmes académiciennes est fixé à quatre : « un nombre suffisant pour honorer leur talent », selon le directeur d'Angivillier, car elles ne peuvent contribuer au progrès artistique puisque leur modestie leur interdit d'étudier sur le relief et dans les écoles publiques de Sa Majesté.¹²

Une des plus célèbres académiciennes est sans doute Élisabeth-Louise Vigée-Lebrun, admise en 1783 grâce à la recommandation de Marie-Antoinette dont elle a peint plusieurs portraits depuis 1778.¹³ Les quelques femmes membres de l'Académie royale n'y trouvent toutefois pas les mêmes avantages que leurs confrères et, par égard pour les convenances, elles se voient privées de leçons de dessins devant des modèles vivants et ne peuvent loger au Louvre ni y recevoir des élèves.¹⁴ L'Académie Saint Luc de Paris, fondée en 1751 pour restaurer le contrôle des guildes d'artistes, est, elle, ouverte aux femmes mais elles ne forment cependant que 3% de ses membres. Les académies de province, beaucoup moins prestigieuses, acceptent des

12. Della GAZE, (dir.), *Dictionary of Women Artists*, vol. I, Londres & Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997, vol. I, p. 47.

13. *Mémoires de Madame Vigée-Lebrun...*, *op. cit.*

14. Le Louvre accueillait les épouses et filles d'artistes, mais parmi les femmes artistes, seule Anne Vallayer-Coster, protégée par Marie-Antoinette, y a logé. D. GAZE, *Dictionary...*, p. 47.

Elisabeth Vigée-Lebrun. Autoportrait
(Florence, Galerie des Offices)

amateurs des deux sexes, mais la consécration vient toujours de Paris.¹⁵

En France, la Révolution établit le modèle de l'Homme universel : tous les hommes sont égaux et les femmes en sont séparées. Privées de la pleine citoyenneté en décembre 1789, retournées en tutelle par le Code Napoléon de 1804, les femmes récoltent des gains mitigés de la Révolution. Plus de privilèges : elles ne seront plus quatre à l'Académie de Peinture et de Sculpture, elles n'y seront plus admises du tout.¹⁶

Dès le début du XIX^e siècle, malgré cette piètre présence des femmes parmi les académiciens, Paris est néanmoins la ville européenne la plus ouverte aux femmes artistes. Les Salons les admettent désormais au même titre que les hommes : 28 exposantes en 1801, 67 en 1822, ou 14 % en 1801 et 22 % en 1835.¹⁷ Le grand peintre de l'empire, Jacques-Louis David ouvre son atelier aux femmes apprenties, les encourage à peindre non seulement des portraits mais aussi des scènes héroïques, et à exposer dans les Salons.¹⁸ Comme l'atteste le tableau d'Adrienne-Marie-Louise Grandpierre-Deverzy, « Le studio d'Abel de Pujol en 1822 », plusieurs jeunes femmes ont suivi des leçons, bien que très peu aient fait carrière. Au Musée du Marmottan, où se trouve ce tableau, on voit aussi, plus typique, « L'Atelier des élèves de Gros » d'Auguste-Antoine Masse montrant le maître entouré de jeunes hommes.¹⁹ Le seul personnage féminin est une modèle nue. C'est dans cette pose, inconfortable et passive, que se retrouvaient la plupart des femmes admises dans les studio d'artistes.

15. W. CHADWICK, *op. cit.*, pp. 136, 149 et 164.

16. Voir la discussion sur la femme exceptionnelle dans Mary D. SHERIFF, *The Exceptional Woman : Elizabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, Chicago University Press, 1996, pp. 2-4 et dans Michèle RIOT-SARCEY et Eleni VARIKAS, « Réflexions sur la notion d'exceptionnalité », *Les Cahiers du Grif. Le genre de l'histoire*, 37/38 (printemps 1988), pp. 77-90; Christine Planté, « Femmes exceptionnelles : Des exceptions pour quelle règle ? », *Idem*, pp. 91-112.

17. M.D. SHERIFF, *op. cit.*, p. 22 ; *Women Artists 1330-1950*, p. 46 cité dans CHADWICK, *Women, Art, and Society*, p. 164.

18. Parmi ses élèves, on note Constance-Marie Charpentier, Césarie Davin-Mirvault et Adélaïde Labille-Guiard, *Ibid.*, p. 22.

19. A.-M.-L. GRANDPIERRE-DEVERZY, « Le studio d'Abel de Pujol en 1822 », E. MASSE, « L'atelier des élèves de Gros », Musée du Marmottan, Paris.

Malgré l'ouverture des Salons aux œuvres d'exposants femmes et hommes, l'École des Beaux-Arts, où les leçons étaient gratuites, et l'Académie demeurent des bastions masculins jusqu'en 1897. Fondée en 1881 par la sculptrice Hélène Pilate Alletit Bertaux, l'Union des Femmes peintres et sculpteurs mène une longue campagne pour l'admission des femmes. Les arguments avancés par la fondatrice et par la peintre Virginie Demont-Breton, qui lui succède, ne risquent pas d'ébranler l'ordre social : elles invoquent leur mission féminine et le conservatisme féminin.²⁰

Leur modération leur vaut l'appui d'artistes masculins tel l'ancien directeur des Beaux-Arts, le sculpteur Eugène Guillaume, mais suscite néanmoins l'effroi chez les gardiens des traditions. Un des adversaires acharnés de la mixité, l'architecte Charles Garnier, prévoit le pire : « Cela mettra le feu aux poudres... et produirait une explosion dans laquelle l'art serait complètement annihilé ».²¹ Mais Garnier devint minoritaire, l'École des Beaux-Arts perdait de son prestige et les femmes furent admises au cénacle.

La même exclusion se retrouve sous une forme ou une autre dans tous les pays. En Angleterre, deux femmes, Angelica Kauffman et Mary Moser, figurent parmi les membres fondateurs de la Royal Academy en 1768, mais leur présence ne crée pas de précédent et aucune autre femme ne put devenir membre de l'illustre institution avant 1922.²²

Il y eut toutefois une exception. En 1861, quand Laura Hereford demande son admission à la Royal Academy, elle signe ses papiers et ses dessins de ses seules initiales. L'astuce découverte, on s'aperçoit qu'elle ne peut être refusée vu qu'aucun règlement n'exclut spécifiquement les femmes et elle est admise à titre d'associée.²³

20. D. GAZE, *op. cit.*, p. 252, pp. 447-448.

21. Tamar GARB, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven & Londres, Yale University Press, 1994, p. 91. Tamar GARB, « The Forbidden Gaze », *Art in America*, mai 1991.

22. W. CHADWICK, *op. cit.*, 1990, pp. 7 et 128.

23. G. GREER, *op. cit.*, p. 319.

23. Anne HIGONNET, *Berthe Morisot's Images of Women*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1992, trad. Isabelle CHAPMAN, *Berthe Morisot, une biographie*, Paris, Adam Biro, 1989.

Les étudiantes, toujours très minoritaires, obtiennent plus d'une fois un premier prix, mais c'est déjà l'ère des impressionnistes et les écoles de la Royal Academy perdent de leur ascendant pour la reconnaissance artistique. S'ouvre alors la Slade School of Fine Arts fréquentée par la jeunesse contestataire de l'emprise des académies. Les femmes y sont admises même si, là aussi, on leur cache les nus. L'Académie de Londres en vient toutefois à leur concéder des modèles mâles partiellement drapés. Or, il est fort difficile de représenter ce qu'on ne peut qu'imaginer. S'il se peut qu'un fils ou un époux consente à servir de modèle, il demeure inadmissible qu'une femme puisse s'inspirer d'un tel sujet.

Dans les années 1890, quand en France, en Grande-Bretagne et même à Saint-Petersbourg les grandes académies consentent à admettre des élèves féminines, leur prestige est déjà en déclin devant la poussée des ateliers et des galeries. Pendant que les bastions académiques s'érigent en protecteurs de l'Art, de nombreux apprentis se tournent vers l'enseignement privé et les studios d'artistes. Les femmes prêtes à braver les tabous fréquenteront les académies libres comme l'Académie Julian fondée en 1868.²⁴

Certaines profitent de la complicité de peintres qui leur fournissent discrètement des modèles, à sept heures du matin, par exemple, heure à laquelle elles sont à l'abri de témoins gênants.²⁵ Des artistes souvent célèbres, des professeurs de l'Académie et de l'École des Beaux-Arts, offrent parfois des cours privés aux personnes des deux sexes. Les nouvelles possibilités d'éducation privée et même mixte demandent toutefois des ressources hors de portée de la plupart des femmes. Et

23. G. GREER, *op. cit.*, p. 7 et p. 321.

23. Linda NOCHLIN, *La politique de la vision: art, société et politique au XIX^e siècle*, Paris, J. Chambon, 1995, trad. de *Women, Art and Power, and other Essays*, New York, Harper & Row, 1988. L. NOCHLIN, « Why Are There No Great Women Artists? » pp. 344-366.

24. PERRY, *op. cit.*, p. 16-19. Parmi ces académies, notons l'Académie de la Palette, l'Académie Ranson, l'Académie Matisse, l'Académie Vitil, l'Académie Vassiliev et l'Académie russe où étudient respectivement Sonya Delaunay, Alice Haalicka, Marie Vassiliev avant de fonder sa propre école, Marie Blanchard et Marevna. À Londres, Gwen Jones étudie chez James MacNeil.

25. G. GREER, *op. cit.*, p. 319.

l'aisance matérielle n'est pas toujours la seule condition d'accès à l'enseignement : il faut aussi une indépendance de caractère peu commune.

Toutes n'avaient pas la force de caractère d'une Eleni Boucouri Attamoura qui quitta sa Grèce natale en habits d'homme pour aller en Italie poursuivre ses études en peinture. Car il est difficile d'éviter le passage obligé par l'Italie et les obstacles qu'une telle aventure représente pour les jeunes filles. Pour les provinciales, il faudra monter à Paris avec tous les problèmes et les dépenses que cela occasionne. Attamoura ne fut pas la seule à se travestir : Rosa Bonheur le fait, puis aux Gobelins, dans les années 1860, on trouve l'Américaine Elizabeth Gardner habillée en homme pour ses cours de tapisserie.²⁶ Hélène d'Oettingen, de l'Avant-garde russe, adopte aussi plusieurs identités masculines. Elle peint sous le nom de François Angiboult, signe ses romans du pseudonyme de Roch Greys, et ses critiques d'art et ses poèmes de celui de Léonard Pieux²⁷.

Si l'éducation marquait la première entrave discriminatoire, les exigences matérielles se sont avérées des obstacles majeurs. Les artistes ont longtemps dépendu de leur protecteur. Issus habituellement de la petite bourgeoisie, ils ne peuvent survivre sans mécènes dont, très souvent, ils doivent sur leur toile représenter les intérêts voire le portrait. Plus tard, les marchands de tableaux et les propriétaires de galeries – à Paris les premières galeries ouvrent en 1872 – prennent la relève pour des raisons tout aussi intéressées. Les artistes ont besoin de vendre pour assurer leur survie mais aussi, dans le cas des hommes fortunés comme Manet ou Caillebotte, pour établir leur réputation et conquérir l'attention du public.

Pour les marchands comme pour les mécènes, un artiste doit rapporter. Une femme que les conventions et la loi assignent à un rôle subalterne ne vaut pas l'investissement des protecteurs parmi lesquels

26. GAZE, *Dictionary*, vol. 1, p. 568. Olive TARDIFF, « They Paved The Way - A History Of NH Women », *Women Weekly Press*, 1980, illustrations by Richard Donovan. Je remercie Judith Stein de FAH pour m'avoir signalé cette artiste.

27. Jean-Claude et Valentine MARCADE, « L'Avant-garde au féminin, Moscou-Saint-Pétersbourg-Paris 1907-1930 », Catalogue de l'exposition, mai-juillet 1983, Paris, Artcurial, 1983, p. 13.

on compte encore moins de femmes que parmi les artistes. S'il a souvent été difficile aux femmes artistes de trouver des mécènes ou des marchands qui leur fassent confiance, il faut mentionner les rares mais importantes exceptions parmi les propriétaires de galeries.

À Paris, celle de la féministe Berthe Weill, ouverte en 1901, est spécialement consacrée aux jeunes artistes. Picasso lui doit ses premières ventes de tableaux. Elle ne craint pas d'accueillir les femmes peintres et avant la guerre de 1914 elle aura tenu des expositions de Jacqueline Marval, Émilie Charmy, Marie Laurencin, Suzanne Valadon et Alice Halicka.²⁸ Weill fit énormément pour les femmes artistes de l'avant-garde parisienne et de l'École de Paris.²⁹ Cependant, pour la plupart des commerçants et des collectionneurs, la célébrité est en grande partie basée sur le volume de l'œuvre et sur la promesse d'une continuité, or rien ne garantit une longue carrière quand une femme est destinée à se marier et à avoir des enfants dont elle aura à s'occuper.

Les carrières ne s'étendent trop souvent que sur une courte période et ne garantissent pas une production continue. Les œuvres des femmes sont plus souvent destinées à l'oubli que celles de leurs confrères. Comme se demande Germaine Greer : « Si on peut trouver un bon tableau d'une femme artiste, où se trouve le reste de son œuvre ? »³⁰ En regardant des reproductions de tableaux de femmes artistes, on est frappé de la fréquence avec laquelle la légende indique que le tableau a été perdu. Disparus « La Plage » de Virginie Demont-Breton, qui lui valu un prix au Salon de 1883, le portrait de la journaliste féministe Séverine par Madame Beaury-Saurel et « L'Atelier de peinture » de Mademoiselle Houssay...³¹

Vers la fin du XIX^e siècle, on rencontre le type de l'artiste pauvre, sans autre ressource que son talent. Il vivote, grâce à des amis ou à des

28. PERRY, *op. cit.*, p. 39. Outre Weill, il faut aussi mentionner Jeanne Bucher, Blanche Guillot, Katia Granoff et Colette Weil : GAZE, *Dictionary*, p. 94.

29. PERRY, *op. cit.*, pp. 39-40, 91.

30. Germaine GREER, *op. cit.*, p. 6.

31. Tous reproduits dans GARB, *op. cit.*, p. 13, 62, 83. Voir aussi de nombreux exemples dans PERRY, *op. cit.*

marchands généreux, même s'il doit sombrer dans l'alcool ou la drogue. Or, une femme pauvre risque encore plus. Il faut se reporter à Virginia Woolf qui, dans *Une chambre à soi*, compare le destin de la sœur mythique de Shakespeare à celle de son frère.³² Arrivée seule dans la grande ville, elle aurait probablement été séduite par un homme de théâtre et, bientôt enceinte, elle se serait suicidée. Les sœurs imaginaires de Modigliani ou de Van Gogh, tous deux voués à une fin tragique, auraient eu une bien plus courte carrière.

Il existe des exceptions qui ne font que confirmer la règle proverbiale. Bashkirtseff appartenait à la noblesse russe. En Belgique, Anna Boch a pu réaliser une longue carrière artistique en partie grâce à l'aisance matérielle – son père Victor Boch avait fondé les faïenceries Bochkérakis à La Louvière. Elle a mené une vie indépendante, au milieu d'une pléiade d'artistes qu'elle fut en mesure d'encourager en acquérant leurs œuvres.³³

Une de ses contemporaines, Élisabeth Gardner, dut à son milieu familial fortuné et cultivé de pouvoir quitter la Nouvelle-Angleterre pour Paris et y suivre des cours à la Manufacture Nationale des Gobelins. Elle garda son indépendance jusqu'à l'âge de 59 ans, quand elle épouse son maître Adolphe William Bouguereau : elle cesse alors de peindre jusqu'à ce qu'il décède dix ans plus tard.³⁴

La plupart des femmes artistes abandonnent leur carrière à leur mariage. Pour celles qui persistent, leur état de dépendance signifie qu'elles ont besoin de la collaboration et de l'encouragement de leur mari, ne fût-ce que pour acheter couleurs, pinceaux et toiles, par exemple. Berthe Morisot a la chance d'avoir l'appui et l'admiration de son époux Eugène Manet.

32. Virginia WOOLF, *Une chambre à soi* (1928), Londres, Penguin, 1970, pp. 49-52.

33. *Hommages à Anna et Eugène Boch*, catalogue de l'exposition, Musée de Pontoise, 1994, p. 14-17. Elle aurait, selon la légende, acheté le seul tableau vendu par Van Gogh. Les Musées Royaux de Belgique lui doivent d'importantes œuvres de sa collection.

34. GAZE, *op. cit.*, pp. 566-568.



Tout autre est le destin de sa contemporaine Marie Bracquemont qui, en 1890, confrontée à la jalousie et aux critiques de son mari graveur, de surcroît opposé au mouvement impressionniste, renonce à la peinture.³⁵

Si les artistes échappent au carcan familial, leur situation demeure précaire. La condition économique des femmes est indissociable du rôle que lui assignent la loi et les conventions. En Grande-Bretagne, jusqu'en 1870 la femme mariée ne contrôle pas ses biens. Dans les pays de Code civil, son assujettissement dure jusque dans les années dix-neuf cent trente.

Il faut relire les romans du dix-neuvième siècle pour constater le lot des demoiselles qui, malgré une certaine éducation, se voient exclues de nombre de professions. Elles doivent alors soit s'engager comme gouvernantes, soit donner des leçons particulières, ou encore se vouer aux soins d'autres membres de la famille, âgés ou malades, pour ne pas être réduites à la servitude.

Vivant dans la frugalité, des artistes qui veulent persister dans leur carrière ne peuvent se payer des pigments et optent parfois pour la peinture à l'eau. Or les aquarelles n'ont pas la cote des tableaux à l'huile. De plus, les encadrements, souvent de bois noble et doré, qui doivent compléter le tableau destiné à être exposé, sont habituellement aux frais de l'artiste. À l'époque des impressionnistes, les frais annuels d'un atelier à Paris s'élèvent à 3.000 francs.

Reste à acheter tout le matériel, du tabouret aux pinceaux. Selon le critique d'art Louis Edmond Duranty, « il est difficile à une femme peintre, si dévouée fut-elle à sa peinture, de dépenser en matériel -- encadrement compris -- plus de 1.000 francs par an ».³⁶ L'importance des studios ira s'accroissant, animant la vie de Montparnasse puis de Montmartre où vivre en artiste, et non dépendre d'un artiste, commande des ressources matérielles et une force de personnalité hors de l'ordinaire. C'est ainsi que la grande majorité de celles qui visaient

35. *Ibid.*, vol. I, p. 309. Tamar GARB, *Women Impressionists*, New York, Rizzoli, 1988, p. 9-12 ; HIGONNET, *op. cit.*, p. 160.

36. Cité par HIGONNET, *op. cit.*, p. 23.

une carrière artistique sont orientées vers les arts décoratifs pour lesquels elles peuvent obtenir une formation gratuite à l'École nationale pour les jeunes filles. Les autres doivent trouver les moyens de payer leurs leçons.

L'accès à l'enseignement et les considérations financières offrent des obstacles concrets que les liens familiaux ou l'appartenance de classe permettent parfois d'outrepasser. Beaucoup plus diffus mais omniprésents, les conventions et les rôles sociaux érigent des barrières non moins décourageantes.

L'époque victorienne en Grande-Bretagne, ainsi que celle qui correspond au Second Empire et au début de la Troisième République en France, marquent l'apogée de la polarisation des rôles masculins et féminins. On a beaucoup écrit sur la séparation des sphères : sphère domestique pour les femmes et sphère publique pour les hommes. Il s'agit d'un idéal qui sert à démarquer les femmes de la bourgeoisie et à les confiner au foyer, idéal que doivent enfreindre les femmes rurales, celles de la classe ouvrière, et nombre de veuves.

Assujetties aux règles sociales qui imprègnent leur existence, ces femmes ne contreviennent aux règles de bienséance qu'au péril de leur réputation. À ce destin féminin et aux normes qui le régissent sont liées des qualités que longtemps on a cru innées. Elles découlent du rôle maternel auquel toutes sont vouées « naturellement ». Douce, modeste, dévouée, pleine d'abnégation et d'esprit de sacrifice, leur vie doit se passer au service de leurs enfants et de leur époux dans le cadre du foyer où elles rayonnent.³⁷

Ces attributs ne sont pas ceux qu'on associe à la personnalité artistique. Édouard Manet, grand ami de Berthe et d'Edma Morisot, exprime cette contradiction à Fantin Latour : « ...les demoiselles Morisot sont charmantes. C'est fâcheux qu'elles ne soient pas des

37. Bonnie SMITH, *Changing Lives. Women in European History Since 1700*. Lexington et Toronto, Heath, 1989, chap. 5, pp. 181-220. Marilyn J. BOXER et Jean H. QUATAERT, *Connecting Spheres. Women in the Western World, 1500 to the Present*. New York, Oxford University Press, 1987, pp. 120-126. Peter Cominos, « Innocent *Femina Sensualis* in Unconscious Conflict », Marta VICINUS (dir.), *Suffer and Be Still. Women in the Victorian Age*, Bloomington et Londres, Indiana University Press, 1973, pp. 155-172.



Berthe Morisot (1841-1895)
Portrait (détail) par Edouard Manet

hommes ; cependant elles pourraient, comme femmes, servir la cause de la peinture en épousant chacune un académicien... C'est leur demander bien du dévouement. »³⁸

Consacrer sa vie à son art réclame de l'égoïsme et de l'ambition. Cornélie Morisot, mère des deux artistes, comprend bien ces exigences et leur écrit en toute lucidité : « S'il est vrai que l'essence de la femme est la tendresse et le dévouement, il est certain que ces liens lui sont chèrement acquis » et leur conseille « un peu d'égoïsme ». ³⁹

Edma et Berthe Morisot peignaient toutes les deux; une seule a persisté. Une génération plus tard, Käthe Kollwitz s'interroge sur le fait que sa sœur, aussi douée qu'elle, ait abandonné une carrière d'artiste et soit toujours demeurée une dilettante : « J'étais vivement ambitieuse et Lise ne l'était pas... si Lise avait été plus dure et plus égoïste, elle aurait sans aucun doute convaincu Père de lui accorder aussi une éducation dans les arts. »⁴⁰

« Un véritable artiste laissera sa femme mourir de faim,
ses enfants aller pieds nus et sa mère de 70 ans
trimer pour le faire vivre plutôt que de travailler
à autre chose qu'à son art » (G.-B. Shaw)

L'individualisme qui marque les hommes peintres va à l'encontre des qualités estimées féminines. Depuis la Renaissance, toute l'œuvre d'un artiste tend à son affirmation personnelle. Sa réputation se fonde sur l'originalité de ses créations, d'où l'importance de l'attribution des œuvres. L'accent mis sur la réussite individuelle dans la bourgeoisie est directement lié au capitalisme industriel et demeure une caractéristique masculine – même si les épouses jouent souvent un rôle décisif, mais subalterne, dans l'édification des fortunes.

38. HIGONNET, *op. cit.*, p. 70.

39. *Ibid.*, p. 44.

40. Käthe KOLLWITZ, *The Diary and Letters of Kaethe Kollwitz*, dir. Hans Kollwitz, trad. Richard et Clara Winston, Chicago, Henry Regner, 1955, cité dans Elaine HEDGES & Ingrid WENT (dir.), *In Her Image. Women Working in the Arts*, New York, Feminist Press, 1980, p. 249. Matha KEAMS, *Käthe Kollwitz : Woman and Artist*, Old Westbury, The Feminist Press, 1976.

Les responsabilités familiales n'ont pas arrêté un Delacroix ou un Cézanne, par exemple, et la plupart des hommes peintres ont pu compter sur une femme pour assurer leurs besoins quotidiens. Si l'inspiration souffle où et quand elle veut, il est cependant beaucoup plus facile de la capter dans un endroit propice, loin de la cuisine et des pleurs des enfants.

La valeur d'un artiste tient à la continuité de sa carrière mais il est difficile de faire confiance à la persévérance des femmes qu'elles-mêmes ne peuvent assurer. Le mariage et la maternité signifient des embûches presque insurmontables pour la poursuite d'une carrière ininterrompue, mais le célibat n'est pas non plus dépourvu de difficultés. Sans revenus particuliers, sans héritage personnel, ce qui est généralement le cas après la Révolution, celles qui se trouvent sans mari subissent aussi les contraintes des normes sociales. Il est rare qu'un artiste vive exclusivement de ses toiles, il doit aussi donner des leçons et, pendant les périodes creuses, travailler à l'extérieur de son atelier.

À une époque où le service domestique et le travail d'usine forment les deux principales professions féminines, une femme artiste, qui prend souvent des élèves, est exclue de presque tous les emplois qui lui permettraient de survivre tout en lui permettant de retourner à sa peinture. Manque de moyens matériels, surtout si elle est célibataire, et surtout manque de temps si elle est mariée, à ces deux obstacles il convient d'ajouter les normes culturelles, les attentes sociales et les pressions psychologiques qui frappent non seulement les femmes, mais tout autre groupe dominé, soit la classe ouvrière ou les minorités ethniques. Virginia Woolf convenait qu'un génie tel celui de Shakespeare est aussi absent de la classe ouvrière que chez les femmes car, pour s'éclorre, il lui faut un minimum de sécurité matérielle et une liberté d'esprit.⁴¹

Destinées à être mère et non à poursuivre une carrière, les jeunes filles ne doivent pas prendre leur passe-temps, le piano ou le dessin par exemple, trop au sérieux. Les arts d'agrément visent à améliorer leurs chances de trouver un bon parti et à rendre leur compagnie plus agréable. Dirigées vers des applications acceptables, les inclinations

41. V. WOOLF, *op. cit.*, p. 50.

artistiques se réalisent dans la broderie, la peinture sur porcelaine ou les arrangements floraux. Activités féminines, poursuivies à l'intérieur du foyer à une époque où les « femmes bien » ne peuvent pas sortir seules, ouvrages souvent éphémères, et qui ne garantissent aucune gloire qui menace la modestie de l'artiste. Repliées sur le monde domestique, les artistes peindront des miniatures, des natures mortes, des portraits d'enfants ou des scènes d'intérieur.⁴²

Les maîtres perpétuent aussi cette division des genres, dans les deux sens du terme. En 1860, Marie Bracquemont se plaint que Ingres ne propose à ses étudiantes « que des fleurs, des fruits, des natures mortes, des portraits et des scènes de genre ».⁴³ À l'instar de Morisot et de Manet, des femmes porteront leur chevalet dans leur jardin.⁴⁴ À partir de 1860, les impressionnistes peignent en plein air et les femmes profitent de cette innovation.

Les contraintes exigées par les conventions suscitent parfois des protestations, mais celles-ci s'expriment rarement en public sauf, comme les féministes utopistes des années 1830, par des femmes qui contestent en bloc tout l'ordre social. Les exceptions ne foisonnent pas, mais le nom de Suzanne Valadon s'impose parmi les peintres modernes qui défient les conventions.

Marie-Célestine Valadon, mieux connue sous le nom de Suzanne, fille de blanchisseuse et de père inconnu, est élevée à Montmartre où elle se mêle très tôt au milieu artistique. À dix-huit ans, elle a un fils d'un critique espagnol Miguel Utrillo. Elle n'a pas de réputation à perdre. Elle pose, entre autres, pour Puvis de Chavanne et Renoir, a pour amant, entre autres, Toulouse-Lautrec, épouse en secondes noces le peintre André Utter, et compte sur sa mère pour élever son fils Maurice.⁴⁵ Or, il y a peu de bourgeoises au Moulin de la Galette et au

42. En Belgique, Mitche Ensor peignait des miniatures et servait de modèle à son frère. Voir le tableau de James Ensor « Une coloriste », 1880, MRBAB Bruxelles.

43. GARB, *op. cit.*, p. 6.

44. HIGONNET, *op. cit.*, p. 28.

45. C'est surtout lui dont se souviennent les critiques et même les biographes : Voir Sarah BAYLISS, *Utrillo's Mother*, Londres, Pandora, 1987 ; John STORM, *The Valadon Drama : The Life of Suzanne Valadon*, New York, E.P. Dutton ; ainsi

Lapin à Gilles que fréquente Valadon. Dans son cas, elle a pu développer son talent grâce à ses origines populaires et à son existence non-conventionnelle qui lui ont permis des contacts intimes avec un groupe d'artistes à la mode. Comme Morisot, ce n'est que grâce à ses contacts personnels avec des artistes célèbres et à l'avant-garde du milieu artistique que Valadon a pu se passer de la démarche habituelle des peintres professionnels par les ateliers prestigieux et les Beaux-Arts.⁴⁶

Les lettres ou les journaux intimes dans lesquels se manifeste l'impatience ou la rébellion ont souvent disparu mais Marie Bashkirtseff, jeune peintre étudiante russe à Paris dans les années 1880, confie ses frustrations à ses *Cahiers intimes* : « Ce que j'envie, c'est la liberté de se promener tout seul, d'aller, de venir, de s'asseoir sur les bancs du jardin des Tuileries, et surtout du Luxembourg, de s'arrêter aux vitrines artistiques, d'entrer dans les églises, les musées, de se promener le soir dans les vieilles rues ; voilà ce que j'envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste. Vous croyez qu'on profite de ce qu'on voit, quand on est accompagné ou quand, pour aller au Louvre, il faut attendre sa voiture, sa demoiselle de compagnie ou sa famille ? »⁴⁷

C'est accompagnée de sa sœur que Berthe Morisot passe des journées au Louvre à copier des tableaux.⁴⁸ Bashkirtseff et Morisot, jeunes filles de famille aisée, n'échappent aux contraintes matérielles que pour être mieux encerclées par l'étiquette de leur classe. On est à

qu'une biographie romancée de Jeanne CHAMPION, *Suzanne Valadon ou la recherche de la vérité*, Paris, Presses de la Renaissance, 1984.

46. HIGONNET, *op. cit.*, pp. 40 et 69. Les critiques n'oublient jamais les liens des femmes artistes avec les hommes artistes. Elles demeurent associées à leurs maîtres et on se sert d'eux pour promouvoir la réputation de leur ancienne pupille. Une anecdote très contemporaine illustre notre propos. Dans le guide du Musée d'Orsay qui se retrouve sur un site internet, Morisot est présentée comme l'élève et la belle-sœur de Manet, or ils furent très proches, mais jamais elle ne fut son élève ! www.smartweb.fr/orsay/ns.

47. Marie BASHKIRTSEFF, *The Journal of Marie Bashkirtseff (1854-1884)*, trad. de *Cahiers intimes*, (1890), Londres, Virago, 1984, cité dans plusieurs ouvrages sur les femmes artistes dont HIGONNET, p. 39. POLLOCK, *Vision and Difference*, p. 70.

48. HIGONNET, *op. cit.*

des lieues de l'univers de Valadon qui, ces mêmes années, accompagne au Chat Noir son premier amant, le chansonnier Boissy.

La révolution artistique, révolution dans les formes et dans les objets de représentation, proposée par le modernisme, dans son rejet des conventions et son ouverture à la nouveauté, semble prometteuse pour les femmes. Avant d'en examiner les expressions, il faut se pencher sur la modernité, cette expérience de la vie moderne qui précède sa représentation artistique. Son lieu de prédilection est l'espace public urbain. Un espace où les femmes ne sont pas admises au même titre que leurs frères. Depuis Baudelaire, le flâneur incarne la modernité.⁴⁹ Fondu dans la foule, il observe en étant lui-même observé.

Qu'en est-il de la flâneuse ? Dans bien des pays, le terme même évoque le vagabondage et le racolage. Une femme ne peut-elle pas être arrêtée pour « flâner la nuit » ? Malgré la présence des ouvrières, des commerçantes et, de plus en plus, des consommatrices, l'agora demeure largement masculine. C'est à leurs risques que les femmes déambulent dans les rues sans but précis, ou qu'elles fréquentent les guinguettes chères aux artistes. Risque pour leur réputation, risque de passer pour ce qu'elles ne sont pas, mais aussi risque d'être agressées. Une femme publique n'est pas plus le féminin d'un homme public qu'une grande maîtresse ne correspond à un grand maître.

Une expérience de la modernité inspire l'art moderne, mais cette expérience est spécifique à chaque sexe et la modernité telle qu'on l'entend pour décrire les transformations sociales du dix-neuvième siècle est essentiellement un phénomène masculin.⁵⁰

49. Walter BENJAMIN, « Paris, capitale du XIXe siècle », *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, 'Baudelaire, ou les rues de Paris', pp. 301-304..

50. Des historiennes étudient l'expérience des femmes de la modernité, par exemple par le phénomène de la consommation et par le développement des grands magasins, ou de la mode et du prêt-à-porter, ou du travail des femmes dans le secteur tertiaire. Nancy GREEN, *Du sentier à la 7e avenue*, Paris, 1998; Susan Porter BENSON, *Courtes Culture : Saleswomen, Managers and Customers in American Department Stores 1890-1940*, Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 1981; Rachel BOWLBY, *Just Looking : Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, Londres, Methuen, 1985. Un débat sur la relation entre femmes, modernité et modernisme dans Janet WOLFF, *Feminine Sentences. Essays on Women and Culture*, Berkeley & Los Angeles, University of California

Il s'ensuit que le modernisme, dont la nouveauté des thèmes et l'originalité des formes laissent augurer, pour les plus optimistes comme Virginia Woolf, un affaiblissement des pratiques patriarcales, ne s'est pas traduit par une révolution dans les rapports sociaux de sexe ou de classe, pas plus dans le domaine artistique que dans la vie quotidienne.

La Grande Guerre, qui a engendré une réévaluation des rôles féminins, une vaste participation des femmes au travail à l'extérieur du foyer, est aussi associée à un culte de la virilité et à une glorification des affres des tranchées. Des sujets à la mode, des bordels de Toulouse-Lautrec aux champs de bataille, ne sont pas des modèles accessibles aux femmes artistes. La sociologue Janet Wolff déplore « la désillusion du modernisme » et du mythe de ses prétentions radicales, qui n'a que reproduit et poursuivi la marginalisation des femmes.⁵¹ Les centres de décision comme l'autonomie matérielle échappent toujours à la femme moderne.

Dans le ferment de la modernité et de l'expansion du capitalisme éclatent des mouvements sociaux. Des organisations de femmes prêtes à contester les inégalités fondées sur le sexe et à revendiquer les droits des femmes à l'éducation, au divorce, au suffrage, enfin à l'égalité, surgissent dans la plupart des pays occidentaux. Le mouvement féministe ne laisse pas étrangères les artistes qui, contre les attentes sociales de leur temps et de leur classe sociale, veulent faire carrière dans leur art.

Conscientes des mesures discriminatoires dont elles sont l'objet, elles s'unissent dans des associations pour exposer et critiquer leurs œuvres. Déjà dans les années 1850, en Angleterre, naît ainsi la Société des femmes artistes.⁵² Limitée à vingt-trois membres, son rayonnement demeura circonscrit. Comme les nouvelles écoles d'art pour femmes et comme toutes les institutions séparées, la Société peut servir de prétexte pour maintenir l'exclusion ou la discrimination des grandes

Press, 1990, ch. 4 (elle y défend le potentiel radical, féministe même, du modernisme : p. 62).

51. WOLFF, *op. cit.*, pp. 85 et 86.

52. *Ibid.*, p. 168.

académies, mais elle offre aux femmes peintres des cimaises et des critiques ainsi qu'un lieu de revendication pour l'accès aux écoles d'art au même titre et avec les mêmes modèles que leurs confrères. À Paris, l'Union des Femmes peintres et sculpteurs organise un Salon des Femmes chaque année et, un an après la mort de Bashkirtseff, ses membres montent une exposition posthume de ses œuvres.⁵³

Dotées ou non de leurs propres institutions, tous les artistes dépendent du jugement des critiques. Sous leur plume revient comme un leitmotiv la dévalorisation, dans sa spécificité, de la production des femmes artistes. Leur style est qualifié de féminin, c'est-à-dire sensible ou délicat, à une époque où ces attributs, appliqués à un homme, ne peuvent qu'être péjoratifs. Par contre, on les flatte parfois en vantant leur virilité tout en reconnaissant qu'elle ne sied pas à leur nature féminine. De Rosa Bonheur, on dit qu'elle peint comme un homme. Des femmes on déplore souvent le manque d'originalité, ce qui est parfois fondé vu l'importance de leur apprentissage auprès de leur père et l'impossibilité de fréquenter les milieux où l'on expérimente et où se créent les nouveaux courants.

Les critiques comparent souvent les femmes entre elles, Vigée-Lebrun et Labille-Guyard par exemple, plutôt qu'avec leurs contemporains masculins. À l'exposition du centenaire de Philadelphie, en 1876, un pavillon est entièrement consacré à la production féminine. Cet événement soulève toute la question du séparatisme. Le pavillon regroupe des tableaux, des objets et des genres qui ne sont unis que par le sexe des artistes. S'y côtoient les toiles imposantes et les pièces tissées ou brodées, les aquarelles et les meubles, les sculptures et les photographies, tant par des professionnelles que par des amateurs. On n'aurait pu imaginer un tel assemblage disparate d'œuvres produites par des artistes et artisans masculins.

53. Marie Bashkirtseff écrit sous un pseudonyme dans des revues féministes. Elle meurt de tuberculose en 1884, à l'âge de 24 ans : voir GAZE, vol. I, p. 222. Pour une histoire de l'Union des Femmes peintres et sculpteurs : T. GARB, *Sisters of the Brush*. Il n'en demeure pas moins que la plupart des femmes se joignent aux groupes mixtes du Salon des Impressionnistes ou du Salon des Indépendants, toujours plus prestigieux que les Salons féminins.

On peut aujourd'hui porter un nouveau regard sur cet événement et se demander ce qui sépare ces différents types de créations, ce qui place la faïence dans une autre catégorie que la sculpture ou la peinture. Mais en 1876, les genres sont beaucoup plus établis et hiérarchisés, tant pour les critiques que pour les spectateurs. Toutes produites par des femmes, on veut réunir ces œuvres ensemble et, à l'époque, seules les féministes trouvent à redire.⁵⁴ Si aujourd'hui on remet en question la valeur relative des différents genres, les rassembler dans une même exposition ne pouvait, à l'époque, que dévaloriser les tableaux des peintres.

A la suite de Griselda Pollock, force est de constater qu'en utilisant les critères en usage pour déterminer l'excellence des œuvres d'art, on ne pourra inclure que très peu de femmes aux côtés des grands maîtres. C'est ainsi que Pollock opte hardiment pour un changement de paradigmes à partir desquels sera jugée la qualité des ouvrages artistiques.⁵⁵ Si les femmes produisent peu de grandes toiles, il faut chercher ailleurs, dans ce que les critiques qualifient d'art mineurs.

Rares sont les grands courants artistiques qui ne dénigrent pas la production artistique à l'extérieur des toiles, sur les tissus, les décors de théâtre, les costumes. En France, plusieurs femmes ont excellé dans les arts décoratifs en pleine expansion à partir du Second Empire. Éléonore Légerot Escallier (1827-1888) obtient une médaille au Salon de Paris de 1868 et dirige la Manufacture nationale de Sèvres.⁵⁶ Le genre est tout à fait acceptable pour les jeunes filles qui doivent gagner leur vie et, à partir de 1868, l'État français subventionne les Écoles professionnelles d'Élisa Lemonnier.⁵⁷

54. CHADWICK, *op. cit.*, pp. 210-211.

55. POLLOCK, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres et New York, Routledge, 1999 ; NOCHLIN, *La politique de la vision* et « Why Are There No... » *op. cit.*, p. 344-366 ; Cassandra L. LANGER, « Against the Grain : A Working Gynergenic Art Criticism » dans Joanna FRUEH, Cassandra I. LANGER et Arlene RAVEN, (dir.), *Feminist Art Criticism*, New York, Harper Collins, 1988.

56. GAZE, pp. 501-502.

57. Elisa Grimailh, épouse du professeur Charles Lemonnier, était une saint-simonienne qui fonda à Paris, en 1862 la Société pour l'enseignement professionnel des femmes.

Au XX^e siècle, les arts décoratifs acquièrent une nouvelle importance dans le mouvement d'art nouveau, du *Jugendstil* ou des Sécessions centre-européennes du tournant du siècle.⁵⁸ Les femmes s'illustrent dans ces « arts mineurs » du mouvement *arts and crafts*, inspiré du socialiste William Morris, dans l'atelier Omega à Londres, ou encore dans l'Avant-garde russe avant et après la Révolution bolchevique.

Dans ce dernier groupe s'affirment Alexandra Exter, Natalia Gontachrova, Liubov Popova, Olga Rosanova et Nadejda Udaltso. Toutes ont peint sur toile puis, pour des raisons idéologiques, comme les hommes de leur groupe, elles abandonnent la peinture de chevalet et se tournent vers le dessin, les constructions théâtrales, l'ameublement, les vêtements, les objets utilitaires.⁵⁹ Il est ironique que le seul mouvement où la participation des femmes est plus que symbolique opte pour une direction qui demeure toujours moins valorisée.⁶⁰

Ne faudrait-il pas revoir ce que les Anglo-Saxonnes nomment les canons, les règles qui définissent la valeur des œuvres d'art ? Critiques, marchands de tableaux, collectionneurs, mécènes, historiens de l'art, autant de détenteurs de pouvoir, en grande partie des hommes imbus des coutumes et des préjugés de leur époque, habilités à décider du beau et de sa valeur. Leur influence est capitale car les critiques ne sont pas que formelles et les jugements demeurent indissociables de la position que ces hommes occupent dans les rapports sociaux de leur époque.⁶¹

58. Citons dans le mouvement des Sécessions Elza Kalmar Koveshazi de Budapest et l'Allemande Gabrielle Munter.

59. MARCADE, Magdalena Dabrowski, « Liubov Popova », catalogue de l'exposition, New York, Museum of Modern Art, 1991.

60. Ce survol s'arrête avant le mouvement surréaliste, mais nous nous devons de mentionner sur ce sujet les ouvrages de Whitney CHADWICK, *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, trad. de *Women Artists and the Surrealist Movement*, Paris, Éd. Du Chêne, 1986 ; CHADWICK (dir.), *Mirror Images : Women, Surrealism, and Self-Representation*, catalogue de l'exposition au Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, Mass., et Londres, MIT Press, 1999.

61. En France, on ne remarque presque aucune femme critique à l'exception de Mathilde Kindt Stevens et de Marie-Amélie Chartroule de Montifaud qui signe Marc de Montifaud. J.-B. BOUILLON et al, *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*, Paris, Hazan, 1990, pp. 89-

Pour la mémoire de celles qui n'étaient pas des inconnues à leur époque mais qui sont tombées dans l'oubli au vingtième siècle, le rôle des historiens de l'art est non moins déterminant.

Un survol de la place des femmes artistes depuis deux siècles est plus qu'une litanie de pratiques discriminatoires, d'exemples de marginalisation et de dénigrement tant individuels que collectifs. C'est aussi une lutte continue de la part de femmes résolues à faire carrière là où leur talent les poussait. Leur condition est indissociable de celle des femmes de leur société. La marginalisation des femmes peintres n'est pas imputable uniquement à l'exclusion des institutions reconnues et à l'absence de modèles nus, bien que la formation académique se soit pendant des siècles avérée essentielle ; on ne peut non plus l'attribuer seulement au manque de moyens matériels : elle est surtout intimement liée aux rapports de domination qui régissent les relations entre les sexes.

On peut imaginer le jour où plus de la moitié des œuvres suspendues aux cimaises seraient signées par des femmes sans que la valeur de ces œuvres ni la situation des femmes artistes n'en soit beaucoup améliorée. Le statut des femmes artistes n'a jamais été d'avant-garde, il ne fait que refléter la place des femmes dans la société.

Femmes artistes d'aujourd'hui¹

Quelques réflexions

Elsje Janssen

Aborder le sujet des • femmes artistes d'aujourd'hui • débouche sur de nombreuses questions. Quelles sont les expressions artistiques choisies par les femmes artistes ? Les beaux-arts ou les arts décoratifs ? S'orientent-elles davantage vers la photographie, la vidéo, la musique ou les arts du spectacle ? Qui sont-elles ? Quelle formation ont-elles suivie ? Comment s'expriment-elles à travers leur art ? Dans quelle mesure peuvent-elles laisser libre cours à leur créativité ? Vivent-elles de leur travail ? En font-elles leur profession ou sont-elles entretenues par leur compagnon ?

Depuis 1994, j'ai entrepris une recherche concernant la tapisserie contemporaine en Belgique portant sur les artistes qui s'expriment par ce biais, l'évolution de cette discipline artistique, son importance, les sujets abordés et le style. En Belgique, il est frappant de constater que 90% des artistes qui s'y consacrent sont des femmes. Ce n'est pas

1. Traduction du néerlandais par Dominique Coupé.

étonnant puisque traditionnellement plus de femmes que d'hommes s'adonnent à ce qu'on appelle les métiers d'art. C'est dans ce cadre que doit être replacé cet article consacré aux femmes artistes d'aujourd'hui. L'art de la tapisserie et du textile doit cependant être situé dans un contexte plus large et un certain nombre de remarques s'imposent concernant les femmes artistes contemporaines et la manière dont leur travail entretient un rapport avec l'art et les métiers d'art².

La formation et les débuts difficiles

En matière de formation, les académies comptent en cette fin de XX^e siècle plus de femmes que d'hommes. Il y a quelques décennies, la situation était inverse. Entre-temps il n'est plus inconvenant pour une jeune fille de fréquenter une école artistique ; de plus les jeunes femmes sont plus émancipées et plus à même d'exprimer leur goût. Naguère, il fallait d'abord répondre au souhait des parents pour pouvoir ensuite prendre l'initiative de suivre une formation artistique, à moins d'être autodidacte. En ayant accès à la vie publique, les femmes ont également obtenu l'accès aux beaux-arts.

Les disciplines qui s'offrent au choix des étudiants et étudiantes sont encore toujours réparties entre les beaux-arts, comprenant essentiellement la peinture, la sculpture, le dessin, les arts graphiques, et les arts appliqués tels que la céramique, la verrerie, la bijouterie, le textile. Les arts monumentaux, c'est-à-dire la peinture murale, la céramique monumentale, la mosaïque et le vitrail ont la cote, aux

2. Lors d'une conférence, dont est tiré cet article, et qui a été donnée au Parlement européen à Bruxelles en novembre 1997, les exemples présentés étaient principalement belges et concernaient les artistes suivantes : Betty Cuyx (dentelles), Blanka Sperkova (tricot), Veerle Rouquart (broderie), Marika Szaras (tissage), Gerda van der Kerken (batik), Chantalle Marnette (peinture) Angela Melsen (papier et cartons de tapisserie), Anne de Bodt (tissage), Paola Cicuttini (tapisserie), Lilliane Badin (tapisserie), M. Teugels (sculpture), Martine Ghuys (tapisserie), Liev Beuten-Schellekens (tapisserie), Rosemarijn Spilliaert (textile), Chris Wuytack (graphique), Lilliane Vertessen (photographie), Tass Mavrogordata (tapisserie), Marce Truyens (tapisserie et sculpture), Marie-José Daniels (tapisserie), Ann De Windt (céramique), Klaar Cornelis (sculpture), Kaat Pauwels (céramique), Carmen Groza (tapisserie), Karin Thiers (peinture) et Martine Gyselbrecht (tapisserie).

dépens des arts appliqués ou décoratifs de plus petites dimensions. L'architecture, qu'elle soit d'extérieur ou d'intérieur, la musique et le théâtre constituent encore d'autres opportunités. La couture est, quant à elle, considérée comme un domaine à part qui, du fait du prestige qu'elle revêt, connaît assez bien de succès. En revanche la conception de mobilier, qui relève des métiers d'art, est quasi inexistante en dehors de l'enseignement technique et professionnel. Peu de femmes s'y retrouvent.

Le corps professoral est toujours majoritairement masculin. Les enseignants comptent fréquemment parmi les artistes qui exposent régulièrement. Cet aspect vaut aussi pour les professeurs féminins. Etant donné que dans l'enseignement, les postes à pourvoir sont très peu nombreux, les femmes artistes trouvent souvent du travail ailleurs, dans la publicité, le secteur des soins de santé ou l'administration. La plupart d'entre elles ne bénéficient pas d'une situation qui leur permet de se consacrer exclusivement à leur art ni surtout d'en vivre. Si elles ne travaillent pas, elles s'en sortent parfois grâce à une indemnité ou bénéficient du soutien financier de leur compagnon. Souvent le soutien moral de ce dernier est aussi important que l'appui financier. Mais il en est aussi qui se débrouillent toutes seules.

De quelle manière les femmes artistes font-elles valoir leur travail ? Tant qu'elles sont encore étudiantes à l'académie, elles peuvent participer aux expositions de fin d'année. Ensuite, c'est l'initiative personnelle qui fait connaître les œuvres, et souvent les artistes débutants se regroupent pour exposer. Non seulement cette solution diminue les frais mais elle permet aussi à l'artiste d'être moins vulnérable que lorsqu'il (ou elle) expose seul(e). De plus, la différence entre les œuvres des hommes et des femmes ne se marque pas de prime abord : le travail et la personnalité jouent ici un rôle prépondérant. Il faut reconnaître qu'en général les femmes artistes éprouvent plus de difficultés que leurs collègues masculins à imposer la valeur de leur travail. Elles prennent dès lors volontiers part à des initiatives telles que les week-ends « d'atelier ouvert » comme il s'en déroule depuis cinq ans dans des quartiers d'Anvers. Les personnes intéressées par ces initiatives peuvent ainsi visiter des ateliers, regarder les œuvres, discuter avec les artistes.

L'a.s.b.l. Gynaika, fondée en décembre 1994, a pour but de promouvoir l'art des femmes³. Afin de le stimuler dans toutes les disciplines et d'en exposer les résultats, cette ASBL a organisé des expositions en 1996, dans toute la Flandre et durant six mois. L'accueil fut aussi enthousiaste que critique. Enthousiaste parce que l'on considéra qu'il était heureux de faire valoir le travail de ces femmes artistes ; mais critique par crainte de voir se constituer un ghetto, où l'attention serait attirée sur le sexe de l'artiste et ne constituerait le seul critère de sélection au détriment de la qualité des œuvres elles-mêmes⁴.

Le *Vlaams Instituut voor Zelfstandig Ondernemen*, mieux connu sous le sigle VIZO, est orienté vers l'artisanat d'art et le *design* en Flandre. Hommes et femmes peuvent poser leur candidature afin d'être sélectionnés par le jury. Les artistes et les concepteurs se voient alors soutenus par une participation à des expositions, l'exécution de projets ou la réalisation de publications⁵.

L'art face au métier d'art : la place de l'œuvre d'art tissée

Les hommes feraient de l'art, les femmes s'adonneraient à « l'art décoratif » et au métier d'art. A cette assertion sont attachées des connotations péjoratives que l'on a fréquemment entendues : culture-nature, externe-interne, public-privé, domestique-universel-personnel, actif-passif, raison-sentiment et idée-concept-technique-matière, le premier terme étant toujours mieux considéré que le second. La culture est davantage prisée que la nature qui, elle, est réduite à une fonction biologique. Le monde extérieur et l'espace public sont plus

3. L'association rassemble également de la documentation au sujet des femmes artistes belges qui peut être consultée sur demande. Dans les années 80, la Vrije Universiteit Brussel (VUB) a pris l'initiative de constituer des dossiers relatifs aux femmes artistes belges. La documentation réunie est complétée par des interviews d'artistes. Nous remercions Gynaika et la VUB de nous avoir permis de consulter cette documentation.

4. E. DOOVE, « Zeg niet te gauw : 't is weer een vrouw », *Kunst en Cultuur*, 1996, n°4, pp. 6-9.

5. Les noms des lauréats ainsi que des informations sur leurs œuvres peuvent être obtenues par toutes les personnes intéressées, qu'elles soient conservateurs de musée ou marchands d'art.

passionnants que l'intérieur et le domestique. Il n'est pas admis qu'il puisse s'agir d'éléments de même valeur.

Pourtant, pendant quatre siècles, le tissage des tapisseries en Flandre et en Europe fut un métier d'homme. Il le resta aussi longtemps que le langage formel des tapisseries était lié à celui de la peinture et que ce métier était rentable⁶. Jusqu'avant la Seconde Guerre mondiale, les ateliers belges de tapisserie employaient également des tisserands, mais ce ne fut plus le cas par la suite⁷. Les femmes étaient bien moins payées que les hommes et les manufactures avaient donc avantage à les engager. Il est probable que les hommes qui ont charge de famille ne choisissent pas cette profession parce qu'il est difficile d'en vivre. De plus, le tissage demande beaucoup de temps et de patience, qualité qui, selon certaines femmes artistes, n'est pas (n'est plus ?) le fort des hommes. Quoi qu'il en soit, notre société considère aujourd'hui que le tissage est un travail de femme.

Jusqu'à la fin des années 60, il allait de soi que l'artiste (généralement un homme) concevait un projet qui était ensuite réalisé dans un atelier. Une tapisserie était créée grâce à la collaboration de l'artiste ou cartonnier et de l'artisan (une femme) ou du tisserand (de la tisserande) qui veillait à interpréter le carton et à donner naissance à une tenture murale. Plusieurs versions pouvaient en être faites, sans dépasser généralement six exemplaires. Ce mode de travail a fait en sorte que les tapisseries appartiennent au domaine des métiers d'art.

Mais dès la fin des années 60 et le début des années 70, sous l'influence des Polonaises, d'autres femmes artistes d'Europe orientale et d'Amérique vont de plus en plus tisser elles-mêmes leurs propres projets, ce qui contribua davantage à accroître le tissage libre⁸.

6. A. NEWDIGATE, « Kinda art, sorta tapestry : tapestry as shorthand access to the definitions, languages, institutions, attitudes, hierarchies, ideologies, constructions, classifications, histories, prejudices and other bad habits of the West », K. DEEPWELL (ed.), *New feminist art criticism. Critical strategies*, manchester & new York, 1995, p. 175.

7. Dès le début du siècle, les femmes travaillaient aussi dans la manufacture G. Chaudoir à Bruxelles. En 1997, la manufacture des Gobelins à Paris comptait 17 femmes pour 3 hommes.

8. Le recours aux manufactures diminua et au milieu des années 80, deux des trois manufactures belges fermèrent leurs portes.

Aujourd'hui c'est devenu essentiellement une affaire de femmes et le monde des arts (masculin) manifeste donc à son égard un grand scepticisme. Ce changement a eu aussi pour conséquence que chaque pièce tissée est désormais unique et que le concepteur (dans ce cas la conceptrice) crée personnellement ses œuvres.

Les femmes artistes et le choix du tissage

Pourquoi est-ce que ce sont surtout les femmes qui tissent et quelles pourraient être les causes de ce choix ? Le fait que davantage de femmes que d'hommes s'adonnent au tissage n'est pas typique de la Belgique. Lorsque la question est replacée dans un contexte plus vaste, un certain nombre de réponses surgissent.

La raison la plus évidente pour laquelle davantage de femmes que d'hommes se sentent attirées par le tissage est peut-être à chercher dans le fait que jadis « des travaux manuels féminins typiques » figuraient au programme scolaire. Jusqu'il y a une vingtaine d'années, il allait de soi que le tricot, le crochet, la broderie et la couture fassent partie de l'enseignement des filles. Si une femme exprimait sa créativité par ce biais, elle le devait à son éducation, censée lui convenir. Cette logique ne s'applique pas aux hommes et peut même paraître suffisante à la plupart pour les détourner de cette technique. Les cartonniers masculins que j'ai interrogés⁹ disent que jamais ils ne se sont sentis attirés par le tissage et que s'ils avaient dû tisser eux-mêmes, ils n'auraient jamais pu réaliser, au départ de leurs cartons, autant de tapisseries¹⁰. Nombre de femmes avec qui j'ai discuté prétendent qu'elles tissent parce que cela les touche, qu'elles se sentent bien et qu'elles apprécient le rythme répétitif du tissage, décrit parfois comme méditatif¹¹.

Un certain nombre d'entre elles disent aussi que le tissage se combine idéalement avec la maternité : ce travail peut être plus facilement interrompu que la peinture ou la sculpture. L'arrêt et la reprise du fil

9. José Crunelle, le 6.12.1995, Roger Degenève le 22. 11. 1995.

10. Edmond Dubrunfaut, interview du 24.11. 1995.

11. Par exemple, Lilliane Badin, Paola Cicuttini et Marika Szaras.

n'ont aucune incidence fâcheuse sur le travail. De plus il est possible d'installer le métier à tisser dans le salon et rester ainsi intégrée à la vie de famille. Les femmes qui ont non seulement un compagnon mais également des enfants et qui donnent la priorité à leur famille, le font consciemment, même aux dépens de leur art, même si ce choix constitue un certain frein pour leur travail¹². Cela vaut aussi pour les femmes qui s'expriment dans d'autres domaines artistiques.

Le fait que traditionnellement beaucoup de femmes se soient consacrées à ce que l'on appelle les métiers d'art et plus particulièrement les « travaux manuels féminins » a eu pour conséquence que la tapisserie et l'art textile n'ont jamais vraiment été considérés comme une forme artistique à part entière. De plus l'art et la critique artistique, dominés par des hommes, ont considéré avec condescendance l'aspect manuel et technique du tissage et des métiers d'art en général. C'est ce qui explique que certaines femmes artistes ont consciemment choisi un autre mode d'expression, comme par exemple la photographie ou la vidéo (Marie-Jo Lafontaine), la sculpture (Tapta et Veerle Dupont), la céramique (Catherine Desauw), afin d'être davantage prises au sérieux et considérées comme des artistes et non reléguées aux oubliettes. Elles préfèrent également participer à des expositions qui ne sont pas exclusivement réservées aux femmes artistes textiles mais où sont également présentes des artistes en beaux-arts.

Si depuis les années 60 et encore aujourd'hui, les femmes choisissent librement le tissage et s'expriment dans et par le textile, la raison en est peut-être davantage liée à des choix positifs que l'époque contemporaine permet désormais plutôt que dans la question de savoir pourquoi les hommes n'optent que rarement pour ce mode d'expression¹³.

12. J. LAMBRECHT attirait déjà l'attention sur le fait que ce n'est plus du monde extérieur que viennent les problèmes des femmes artistes mais de leur propre famille : J. LAMBRECHT, « De beperke aanwezigheid van vrouwelijke kunstenaars en de beelden kunsten : sociale en kunsthistorische factoren-methodologische verkenning », *Handelingen XLIII der Koninklijke Nederlandse maatschappij voor Taal- en Letterkunde en Geschiedenis*, 1989, p. 317.

13. « British Tapestry 1945-95. A conversation between Linda Theophilus and William Buchanan », dans *Woven Image. Contemporary British Tapestry*, Londres, Barbican centre, 1996, p. 12.

La qualité du « métier d'art »

A une époque où la prestation manuelle est rare et même discréditée, le recours à un matériau ou à une technique relevant de l'artisanat a déjà un sens en soi¹⁴. Des métiers d'art sont présentés comme ne requérant pour leur exécution qu'une certaine forme d'habileté et de bons yeux. On ne s'attarde pas (consciemment ?) sur le fait que la femme artiste a voulu aussi exprimer une idée, une pensée ou un sentiment ou qu'elle a atteint la création¹⁵. Par le biais de leur travail, les femmes artistes n'extériorisent pas seulement leur personnalité et leurs sentiments mais aussi leurs conceptions, tant en ce qui concerne « l'Art » qu'en ce qui concerne les « arts décoratifs ». Bien que dans les métiers d'art, la technique et le matériau jouent un rôle important, ils permettent également à la femme artiste de communiquer sa vision du monde.

Le recours à des techniques manuelles traditionnelles comme mode d'expression ne débouche pas nécessairement sur un résultat de moindre valeur artistique. Une création relevant du domaine du métier d'art ou des arts décoratifs peut atteindre le même niveau que celles qui sont tenues comme étant « de l'Art ». « C'est la qualité qui compte ».

Mais la qualité est un concept très relatif et controversé, qui implique une hiérarchie. Par ordre d'importance, les arts appliqués viennent après les arts figuratifs, eux-mêmes supplantés par l'art abstrait. C'est dans un système déterminé que la qualité d'une œuvre d'art est reconnue et elle dépend de l'évolution du goût¹⁶.

Aujourd'hui les métiers d'art et les expressions textiles n'ont rien à envier à d'autres domaines artistiques. Bien qu'exécutés au travers de

14. J. PERRAULT, « Art and Craft : The debate », *16e Biennale Internationale de Lausanne. Textile et art contemporain*, Lausanne, Musée d'art contemporain - Musée des arts décoratifs, 1995, p. 199.

15. Dans le chapitre intitulé « Crafty women and the hierarchy of the Arts », tiré de leur ouvrage *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (Londres, 1981, pp. 80-81), Rozsika Parker et Giselda Pollock approfondissent le sujet. Voir aussi J. WALGRAVE, « Contributions to discussion », *Proceedings from the Seminar 'Place of Arts in Contemporary Artistic Life'*, Bratislava, 1986, pp. 50-51.

16. M. HALBERTSMA & K. ZIJLMANS, « Voor de laatst keer : de kwaliteitsdiscussie », *Ruimte*, 2, 1991, p. 35.

« travaux manuels féminins typiques », ils dépassent le travail du foyer. A deux reprises, en 1987 et en 1992, les dentelles monumentales de Betty Cuyckx ont été présentées à la Biennale Internationale de la Tapisserie de Lausanne¹⁷. En ce qui concerne la forme, la technique et le contenu, elles ne présentent aucun rapport avec la dentelle classique et traditionnelle. L'artiste est parvenue à se défaire de la tradition et de ses limites et abandonne les idées en vigueur en matière de dentelle. Cela vaut également pour *Crucified*, l'œuvre de la Tchèque Blanka Sperkova, datée de 1995, et exécutées en fils métalliques tricotés¹⁸. Le maillot transparent suspendu avec des impacts de balles rouges dans la poitrine et les deux pieds tricotés, marqués de deux plaies rouges, ont provoqué une très forte impression. La technique, généralement employée à des fins fonctionnelles, est secondaire par rapport au contenu.

Outre la dentelle et le tricot, la broderie peut aussi être un mode d'expression. C'est ainsi, par exemple, que Veerle Rouquart crée des tissus monumentaux dans lesquels elle laisse libre cours à un langage expressif et puissant¹⁹. La linéarité, pleine de tension et de rythme, s'appuie fortement sur l'art graphique et sur le dessin. Dans *Vision*, la tapisserie monochrome de Marika Szaras, des fils lisses et tissés sont agencés de telle sorte que la forme obtenue porte à la méditation²⁰. De même, les techniques de peinture ou de réserve sur tissus, tels que les batiks de Gerda Van den Kerken permettent la création d'œuvres qui dépassent largement la banalité²¹.

Qu'en est-il de l'expression ?

Les sujets abordés par les femmes sont très diversifiés, même si on s'attend encore souvent à un langage typiquement féminin. Paysages,

17. 13^e Biennale Internationale de la Tapisserie, Lausanne, 1987, n°5, pp.32-33 ; 15^e Biennale Internationale de Lausanne, Lausanne, 1992, n°7, pp. 42-43.

18. *Wirework*, internationale Betonac-prijs, Saint-Trond, 1996, pp. 58-59.

19. *Vormgeving in Vlaanderen 1980-1995, 1ste Triënnale voor vormgeving in Vlaanderen*, Bruxelles, 1995, p. 130.

20. E. JANSSEN, *La tapisserie en Belgique*, Sprimont, 1996, p. 122, n°69.

21. *Gerda Van den Kerken*, Galerie Brabo, Anvers, 1995.

fleurs et nature étaient jadis considérés comme les thématiques les plus propres aux femmes ; aujourd'hui elle sont loin d'être dominantes. Même si la nature constitue une source d'inspiration importante, elle ne se retrouve pas immédiatement comme telle. Cela vaut d'ailleurs tant en peinture que dans les autres techniques. Parfois la nature est littéralement travaillée sous forme de fibres et de feuilles qui sont utilisées et transformées en œuvres d'art de papier²². Mais le titre se rapporte souvent à la nature, tels *Dans les moissons annuelles comme dans les grands arbres* (Anne de Bodt), *Divertissement montagnard* (Paola Cicuttini) et *Impression marine* (Liliane Badin).

Il ne va pas tellement de soi que, dans leurs œuvres, les femmes artistes expriment la féminité ou que dans leur art, elles donnent naissance à des idées féministes. Outre le nu féminin classique rendu dans la sculpture en bronze (M. Teugels) et la représentation de la grossesse (Martine Ghuys), il y a de puissants portraits de femmes, individualisées, qui semblent bien avoir les deux pieds sur terre (Liev Beuten-Schellekens). Parfois c'est la fascination suscitée par le mystère de la femme qui est représentée (Rosemarijn Spilliaert), à moins que ce ne soit l'inquiétude ou la tension (Chris Wuytack). Quant à Liliane Vertessen, elle fait son propre portrait sous toutes les facettes de son statut de femme et, d'une manière très personnelle, elle fixe des moments de sa perception du monde dans l'époque actuelle.

Tass Mavrogordato, pour sa part, exprime la manière dont elle perçoit le monde qui l'entoure et indique la place qu'elle y occupe. Dans ce but, elle utilise la tapisserie, à l'instar d'un moyen alternatif permettant de faire la chronique événementielle, et bien que la technique du tissage soit considérée comme domestique, elle la choisit sciemment comme forme artistique publique et monumentale. D'autres femmes artistes prennent appui sur l'anachronisme que représentent les tapisseries en cette fin du XX^e siècle et s'en servent comme d'un moyen pour décrire une relation particulière entre le passé et l'avenir²³.

22. Comme par exemple chez Angela Melsen (*De fils et pierres*, Soignies, 1994, p. 43), Anne Mie Boonen (*Anne Mie Boonen*, Galerie Brabo, Anvers, 1998) et An Lankman (*Wirework....*, pp. 110-111).

23. Ch. COLCHESTER, « Times Warps », *Woven Image. Contemporary British Tapestry*, Londres, 1996, p. 13.

Le travail figuratif occupe toujours une moindre place que le travail abstrait. Il n'est dès lors pas étonnant qu'il soit davantage fait usage du langage formel abstrait. Aujourd'hui un certain nombre de femmes artistes combinent consciemment le tissage, « l'artisanat » à des parties sculptées ou des matériaux issus d'autres disciplines, issus de « l'art ».

Le papier est peint, découpé, tissé et encadré de béton (Marce Truyens) et des polyethyls brûlés et du fil de cuivre sont tissés et combinés à des plaques de zinc travaillées (Marie-José Daniels)²⁴. A l'inverse, il arrive aussi que dans une œuvre peinte, une structure provenant de « l'artisanat », comme une gaze tissée, soit intégrée (Chantal Marneffe).

La division entre Beaux-Arts et Arts appliqués ou Métiers d'Art n'est pas idéale et les limites sont floues. Si l'aspect fonctionnel est vague, comme dans certaines céramiques contemporaines (Ann De Windt), l'objet s'appuie souvent sur la sculpture (Klaar Cornelis). D'une part, l'œuvre est ébauchée par la femme artiste dans l'argile et différents matériaux naturels et cuite dans un four ; d'autre part elle est taillée dans la pierre ou ébauchée dans la cire et coulée en bronze par les soins d'un spécialiste. Ainsi la femme artiste est-elle secondée par un artisan qui s'occupe de l'exécution.

Les sculptures sont considérées comme de l'art et s'admirent dans des galeries d'art et des musées tandis que la céramiques et les « pots » ou récipients sont taxés d'artisanat et sont exposés dans un autre circuit²⁵.

Le choix du public face à celui des femmes artistes

Même si l'effet de peinture est obtenu par la glaçure étendue sur un récipient monté à la main ou par la tapisserie tissée de laine, rien n'équivaut à un canevas peint, tendu et encadré, c'est-à-dire un tableau. Quelles peuvent donc bien être les raisons pour lesquelles ces

24. *2e Festival International de la Tapisserte*, Beauvais, 1996, pp 43 et 21.

25. A titre exemplatif, voir W. CHADWICK, *Women, Art and Society*, Londres, 1990, p. 332 et J. PERRAULT, *Art and Craft...*, op. cit., p. 195.

arts décoratifs et ces métiers d'art ne sont pas considérés comme de l'art à part entière ? Et pourquoi cette différence fondamentale subsiste-t-elle encore toujours ?

John Perrault, ancien conservateur de l'American Craft Museum de New York²⁶, après des années de fréquentation des milieux artistiques et des métiers d'art, n'hésite pas à donner un certain nombre d'avis à ce propos. Les raisons qu'il énumère sont les suivantes : sexisme, racisme et classement en catégories avec une crainte profondément ancrée pour le corps et pour les fibres. La crainte des fibres constitue la peur du tissage, à savoir le travail des femmes, et l'angoisse à l'égard du tissage fait référence à la crainte de la vie domestique.

Si nous acceptons d'admettre qu'il n'y a pas de différence entre l'art et le métier d'art, nous serions peut-être amenés à remettre en question d'autres séparations et frontières, telles que celles entre l'est et l'ouest, le nord et le sud, le masculin et le féminin. Perrault affirme que ce n'est pas un hasard si en Occident le métier d'art est associé à l'est, au sud et à la féminité.

L'art est politique, mais la politique est rarement honnête et l'art ne suit jamais un chemin rectiligne. Les femmes artistes d'aujourd'hui empruntent toutes les voies. Mais elles sont encore toujours considérées comme minoritaires et traitées comme telles ; elles-mêmes ne tiennent plus compte des frontières et des différences. Elles font, consciemment, des choix et orientent leur créativité dans la voie qui leur convient le mieux et non dans celle qui offre le meilleur rapport sur le plan financier.

26 J. PERRAULT, *Art and Craft... op. cit.*, pp. 186-203.

« Mulieres in ecclesiis taceant » 1 Cor 14 : 34

**Du rôle de la femme
dans la création musicale au Moyen Âge**

Pierre Van Overbeke

Avec un titre aussi ambitieux et vague que celui-ci, il convient de préciser d'emblée les visées du présent article. Il s'agira, dans les pages qui suivent, de discuter la corrélation entre musique et écriture dans l'évolution de la spiritualité chrétienne du Moyen Âge occidental. Plus exactement, ce sujet nous a été inspiré par notre intérêt récent pour les modes d'expression qu'emprunte la mystique féminine et leur rapport vis-à-vis de la hiérarchie ecclésiale. La méthodologie ici appliquée s'inspire d'une analyse « actionnaliste » telle que définie par Alain Touraine, par laquelle on confrontera les prises de position relatives des acteurs dominants et dominés par rapport à l'idéologie (religieuse) du groupe. À l'arrière-plan de cette analyse transparait une réflexion plus large, que nous menons actuellement au F.N.R.S., sur les formes et les structures du sacré chrétien durant le haut Moyen Âge et le dégagement progressif d'un concept de sainteté. Mais la question initiale de cet article se cristallise plus particulièrement autour de la personnalité exceptionnelle d'Hildegarde de Bingen (1098-1179).

On connaît les talents musicaux de l'abbesse et le succès dont jouirent rapidement ses compositions. Aujourd'hui encore, les musicologues reconnaissent le caractère original et novateur de son œuvre

musicale. Nous nous sommes donc tout d'abord penché sur la question de savoir si ce mode d'expression était courant pour les femmes de cette époque et s'il n'était pas éventuellement en corrélation avec un monopole de l'expression écrite par le clergé masculin. Cela nous a amené à nous interroger sur la place accordée à la musique dans la culture chrétienne et sur le rôle dévolu aux femmes en la matière. Ce travail adopte dès lors aussi certaines perspectives ouvertes par les *gender studies* qui trouvent aujourd'hui un écho favorable dans la plupart des sciences humaines. Les principales sources exploitées dans ce but sont d'une part celles écrites par l'abbesse elle-même, notamment son abondante correspondance¹, et d'autre part le livre pénitentiel rédigé vers 1008-1012 par Burchard de Worms² qui constitue, comme l'a déjà montré A.J. Gourevitch³, une mine d'informations concernant la culture populaire au Moyen Âge et le regard qui y est porté par l'Église. On prendra donc soin de bien distinguer, concernant la musique, entre les conceptions prônées par l'orthodoxie des « *docti* » et celles, souvent contraires, des « *simplices* ». On conclura par quelques considérations concernant les progrès de l'usage de l'écrit au dépens de l'oralité, dans la société occidentale au Moyen Âge, et leur effet sur les conceptions du chant, du corps et de la sexualité.

Musique, culture et genres

Ces dernières décennies ont vu se multiplier les études et les essais d'« ethnomusicologie », que Steven Feld définit comme « the cultural study of shared meanings of musical sounds » et de « sociomusicologie », i.e. « the study of musical sounds from the pers-

1. De nombreux travaux récents ont tiré profit de cette documentation. Nous nous référerons principalement aux études de Ch. FELDMANN, *Hildegarde de Bingen. Moniale et génie*, trad. de l'allemand par M. Léveillée, Ed. Mediaspaul, Montréal, 1995 et de S. GOUGUENHEIM, *La sybille du Rhin : Hildegarde de Bingen, abbesse et prophétesse rhénane*, Paris, Publ. de la Sorbonne, série Histoire ancienne et médiévale 38, 1996.

2. Traduit presque exhaustivement par C. VOGEL dans son ouvrage *Le pêcheur et la pénitence au Moyen Âge*, 1969 aux pages 80-113. C'est de cette traduction que nous avons extrait les citations apportées dans cet article.

3. A. GOUREVITCH, *La culture populaire au Moyen Âge. « Simples et Docti »*, traduit du russe par Elena Balzano, Paris, Aubier, 1996 (Collection Histoires), surtout le chapitre 3 : « La culture populaire dans le miroir des pénitentiels », pp. 145-191.

pectives of the social structure and social organization of resources, makers, and occasions » (Feld 1984, 383). Depuis l'article polémique d'A. Lomax, *Sound Structure and Social Structure* (1962), nombreux sont les auteurs qui ont apporté leur contribution à la problématique, en renouvelant son approche.

Mais toutes ces études acceptent encore le postulat qu'il existe une corrélation étroite entre les structures sociales d'un groupe et ses modes d'expression musicale. Elles ont en outre trouvé un champ fertile dans la prise en compte de la définition socioculturelle des rôles masculins et féminins qui transparait fortement dans le comportement musical des groupes sociaux. Le plus souvent, les deux types de dépendance sont envisagés entre les deux termes : on étudie d'une part l'effet des structures sociales des « genres » sur les comportements musicaux et, d'autre part, l'effet de ces derniers sur les premières. Pour Dennison Nash (1961, 82-83), il apparait en effet que, dans les sociétés où les rôles masculin et féminin sont peu différenciés, la spécialisation dans le domaine musical n'est pas très avancée, et inversement. On trouve dès lors moins de femmes compositeurs dans les sociétés où les femmes sont plus intensivement impliquées dans l'éducation des enfants.

Plus précisément, l'identité de la femme étant le plus souvent définie par sa sexualité (comme partenaire, parturiente ou nourricière), c'est en tant que telle qu'est conçue sa participation dans le domaine musical. Ellen Koskoff voit ce phénomène confirmé par le fait que la perte (perçue ou réelle) de sexualité d'une femme peut changer son rôle dans sa prestation⁴. Le même auteur suggère une typologie des corrélations entre l'acte musical et les relations homme/femme⁵ : soit la prestation musicale confirme et maintient l'arrangement socio-sexuel établi (1), soit elle *semble* maintenir les normes établies pour protéger d'autres valeurs plus importantes (2), soit elle proteste contre l'ordre, tout en le maintenant, souvent grâce un comportement symbolique (3), soit elle conteste et menace l'ordre (4). Nous suggérons ici que l'expulsion progressive de la femme hors du champ (et du chant) liturgique chrétien correspond à l'évolution connexe d'une spiritualité qui réprouve la sexualité et rejette ses apparences. Avec

4. E. KOSKOFF, *Women and Music in Cross-cultural Perspective*, Greenwood Press, London, 1987, p. 6.

5. *Idem*, p. 10.

l'institutionnalisation du christianisme (à partir du ^{iv}e siècle) et avec la spécialisation sacerdotale, la femme perd « logiquement » les fonctions religieuses et musicales qu'elle avait pourtant initiées à l'aube de l'humanité ».

Musique et sacré

Femmes et musique sacrée

Aujourd'hui tout semble en effet prouver que c'est à la femme qu'on doit attribuer les premières formes de musique, et ce, dans un contexte culturel et religieux où son extraordinaire pouvoir de conception était vénéré. Ce n'est pas le lieu ici d'exposer les arguments qui permettent d'affirmer la prééminence de la femme dans les cultes préhistoriques, prééminence dont nous avons gardé maintes traces archéologiques ou mythologiques. D'autre part, il ne peut y avoir de doute sur l'ancienne connexité de la musique et de la religion à une époque où il n'existait aucun acte proprement profane.

Ces deux affirmations sont par ailleurs attestées par les récits des premiers ethnographes qui ont pu observer ces phénomènes dans des sociétés traditionnelles qui n'avaient jamais été en contact avec le monde moderne.

Le rejet actuel des thèses évolutionnistes implique naturellement qu'on ne puisse fonder une argumentation concernant les « origines » de phénomènes culturels sur une analogie aux sociétés traditionnelles contemporaines. Mais le bon sens commande de ne pas écarter les fruits d'une telle comparaison, pour autant qu'on exclue la prétention à vouloir saisir « une origine universelle » ; qu'on ne cherche pas non plus à en retracer une évolution unilinéaire ; tant qu'on s'en tient, donc, à vouloir connaître un peu mieux ce phénomène pour une période antérieure à l'apparition des premières sources *écrites*. Au reste, notre propos n'est pas d'épiloguer sur le temps des origines, mais de commenter l'évolution des conceptions musicales chrétiennes en inspectant précisément les progrès de *l'écriture* dans la société du haut Moyen Âge, qui ressemble fortement, par son oralité, aux sociétés traditionnelles contemporaines.

Si l'on observe donc la situation dans ces sociétés traditionnelles, force est de constater le lien fondamental qui existe entre le chant et l'invocation magique. L'incantation, qui signifie littéralement « en-

chanter », est toujours produite dans un *but* bien précis. Cet acte suppose la croyance en la parole efficace, croyance ancrée dans la première expérience de chaque enfant, celle de sa volonté comme cause⁶. Plus généralement, la vie est sonore et rythmée : une chose morte ne fait pas de bruit, ne respire pas. Pour l'esprit primitif, il n'est donc rien de plus logique que de vouloir amener une chose au comportement recherché par l'application de sons et de rythmes. Une femme Zuñi, par exemple, produit avec sa voix le son de l'eau qui bout lorsqu'elle confectionne des poteries destinées à résister à l'eau bouillante⁷.

De même, les chansons primitives se présentent souvent comme une requête par laquelle l'être humain tend à s'attirer les faveurs des éléments ou des divinités. La voix est l'instrument par excellence, mais les autres instruments remplissent cette même fonction de séduction ou répulsion des esprits qui animent la nature. La femme, couramment associée à l'ordre naturel de vie et de mort (cycles de la lune), était très logiquement considérée comme le sexe le plus qualifié pour exercer ces fonctions « vitales ». Ce sont les femmes qui président les rites de naissance, quand les hommes n'en sont pas tout simplement exclus. Pour aider la parturiente, les sages-femmes et les parentes dansent pour « garder le rythme de vie » et prient en chantant pour obtenir l'aide surnaturelle. Souvent elles accompagnent les douleurs de l'accouchement de gémissements et de pleurs. En structurant ces lamentations et en y introduisant la mélodie, les femmes ont pu développer une grande diversité de styles « musicaux ». Si l'on en croit Sophie Drinker, les premières chansons seraient donc apparues avec cette forme d'acte sacré essentiellement lié aux sonorités spécifiques de ces femmes en lamentations⁸.

Ces chansons liées à la naissance sont évidemment d'une importance capitale dans les sociétés traditionnelles qui affrontent la marche du temps par des rites répétés de renaissance. Les anthropologues ont abondamment commenté les rites d'initiation ou de guérison par lesquels le groupe fait mourir puis renaître certains de ses membres. Les chants et les danses y occupent naturellement une

6. J. ORGOGOZO FACQ, *Initiation à l'histoire des religions : les trois états de la religion*, Paris, Dervy-Livres, 1991, pp. 31-32.

7. S. DRINKER, *Music and Women : the Story of Women in their Relation of Music*, Washington, Zenger, 1977, p. 4.

8. S. DRINKER, *op. cit.*, p. 25.

place de premier ordre, et lorsque l'intérêt du groupe entier est concerné, il est rare que les femmes n'y prennent pas une part active⁹. Les chants évoquent également les berceuses qui enveloppent l'enfant et qui, plus tard, incorporent l'individu dans un sentiment de fusion avec un environnement maternel et sécurisant. Ce sentiment de fusion apporté par le rythme des danses et des chants constitue sans nul doute un élément important dans la recherche ou l'évitement de la « transe-possession »¹⁰. Il coïncide souvent avec « une dédifférenciation entre le monde du moi et le monde de l'autre » propre aux rites à fonction transitionnelle¹¹. On se rappelle que pour le psychanalyste Winnicott, l'aire transitionnelle est un temps de transition entre « être » et « faire », pendant lequel l'enfant se distingue progressivement de la mère, où « il n'est déjà plus elle et n'est pas encore tout à fait lui » (Clément 1997, 83). Ce temps se caractérise par la bisexualité de l'enfant balancé entre le principe féminin (celui de « l'être ») qui définit l'état de l'enfant jusqu'au sevrage et le principe masculin qui débute avec la séparation du sein maternel et qui marque le passage au « faire ».

Il est piquant de noter que Winnicott qualifie précisément cette aire transitionnelle de « sacrée », comme si le sacré résultait d'une ambivalence, d'un état de potentialités. Or c'est notre conviction que l'évolution de la religiosité chrétienne durant le haut Moyen Âge se caractérise par le rejet de ce type de sacré « ambivalent ». Il serait logique, dans ce cas, de constater l'évacuation chrétienne de tout type de transe, de danse ou de chant qui induirait précisément cet état. Avant de poursuivre, il convient donc de présenter brièvement notre typologie du sacré qui permet de formuler une telle hypothèse.

9. Il faut évidemment se garder de généraliser, non seulement du fait de la diversité des contextes culturels, mais aussi parce que de nombreux rites accordent une attention particulière à la ségrégation sexuelle (que ce soit pour la nier, l'inverser ou la renforcer).

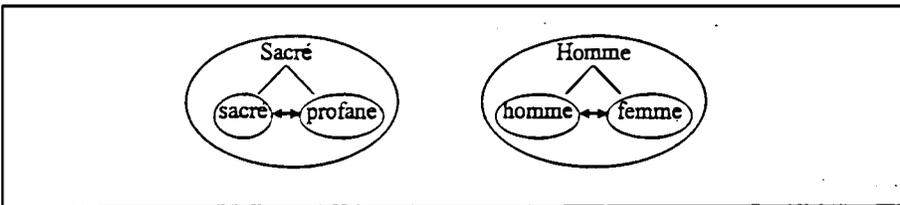
10. Nous reviendrons plus en détails sur les effets supposés de la musique sur la transe. Précisons d'emblée que la musique ne joue pas forcément le rôle de « déclencheur » de la transe qu'on lui a souvent prêté. Elle peut même servir, au contraire, à dégager un individu d'un état de possession.

11. R. DEVISCH, « Le cœur métabolise le texte en parole de vie et de lien dans une société d'Afrique centrale », dans M.M OLIVETTI, *Religione. Parola. Scrittura*, Padoue, 1992, p. 538.

Structures dualistes et ternaires du sacré

En fait, il convient de distinguer *deux types de sacré*. Cette distinction, on le verra, est cruciale pour le reste du propos. Contrairement à Durkheim, pour qui le sacré se définit par son hétérogénéité absolue au profane, nous pensons qu'il est préférable d'envisager l'opposition des deux termes dans le cadre d'une logique *ternaire*. Appliquant à ce domaine le concept d'opposition hiérarchique de Louis Dumont, nous voyons le sacré dans une double relation avec le profane : au niveau inférieur, le sacré s'oppose au profane de manière symétrique ; au niveau supérieur, le sacré s'oppose au profane en l'englobant, c'est-à-dire de manière hiérarchique. En effet, Dumont définit l'opposition hiérarchique comme *l'opposition entre un ensemble (et plus particulièrement un tout) et un élément de cet ensemble (ou de ce tout)*. On comprend d'autant mieux que Dumont présente l'opposition hiérarchique comme un « scandale logique »¹² si on l'applique, comme nous l'avons fait, au sacré et au profane. Le profane est à la fois le contraire et une partie du sacré. Ou si l'on préfère, le sacré est à la fois le contraire et « l'englobant » du profane (voir figure 1).

Figure 1



12. « Cette double relation, d'identité et de contrariété, est plus stricte dans le cas d'un tout véritable que dans celui d'un ensemble plus ou moins arbitraire (...) Elle constitue un scandale logique, ce qui d'une part explique sa défaveur, de l'autre fait son intérêt : toute relation d'un élément à l'ensemble dont il fait partie introduit la hiérarchie et est logiquement irrecevable. Essentiellement la hiérarchie est englobement du contraire » L. DUMONT, *Essais sur l'individualisme : une perspective anthropologique sur l'idéologie moderne*, Paris, Seuil, 1983, p. 214.

Cette structuration conceptuelle ternaire est d'ailleurs chose commune dans toutes les langues, où l'on observe constamment des termes *marqués* et d'autres *non-marqués*. Dumont l'a bien perçu lorsqu'il oppose homme et femme : le terme « homme » fonctionne non seulement comme le *pôle* opposé à « femme », mais aussi comme le *réfèrent neutre* de l'ensemble de l'opposition. Mais ce mode d'opposition entre marqué (polarisé) et non-marqué (neutre) est présent à tous les niveaux du langage, de la phonétique à la pragmatique, en passant par la sémantique. Il est donc légitime de penser qu'il s'agit d'un trait essentiel de la conceptualisation humaine.

On peut donc, si l'on veut conserver un seul terme tout en distinguant deux niveaux, parler d'un sacré « neutre » et d'un sacré « polarisé ». Celui qui, selon nous, a le mieux décrit cette double dimension du sacré, sans référence toutefois au concept d'opposition hiérarchique, est Roger Caillois. Dans un ouvrage fort controversé, intitulé *L'homme et le sacré*¹³, cet héritier de l'école sociologique française distingue un sacré de *dissolution* et un sacré de *cohésion*. La caractéristique du sacré de dissolution est d'être *virtuellement ambivalent* : il réunit en lui toutes les oppositions du monde et de la société. Du fait même de son ambivalence, de son caractère insaisissable, ce sacré est menaçant pour l'ordre social. Il a une temporalité propre : c'est le temps des origines, le temps du chaos qui a précédé la création, réitéré pendant les temps des fêtes. À l'inverse, le sacré de cohésion apparaît comme une cristallisation, ou plus précisément comme une *polarisation consécutive à la création*. Ici, aucune confusion n'est possible, toutes les oppositions sont classifiées et protégées par de sévères tabous : au chaos primordial suit l'ordre de la création ou, plus exactement, du créé, le temps « ouvrable ».

L'intérêt de la synthèse de Caillois est que ces deux modes du sacré sont complémentaires et indissociables. Sans l'apport régulier de l'énergie du sacré de dissolution, l'ordre social s'userait. Sans la pesanteur de l'ordre social, l'homme se consumerait. Un grand nombre de confusions et de controverses à propos « du » sacré auraient pu être résolues si l'on avait, comme Caillois, distingué deux

13. R. CALLOIS, *L'homme et le sacré*, 3e ed. Paris, Gallimard, 1963.

types de sacré, ou si l'on avait pris soin, à l'instar d'Henri Bouillard, de distinguer entre sacré et divin¹⁴.

Car, c'est du moins ainsi que nous le concevons, le « divin » n'est autre que ce sacré « englobant » ou « ambivalent », l'ensemble du Réel, l'Être. Or ces confusions proviennent justement, selon nous, d'un héritage conceptuel chrétien qui traduit l'opposition du sacré et du profane par une rationalisation et une catégorisation radicale des termes réduits à un modèle binaire, héritage qui nous empêche de saisir la bidimensionalité du sacré traditionnel. La pensée chrétienne divise (c'est-à-dire conceptualise) la sphère du sacré en deux, préservant le sacré polarisé et abandonnant une définition englobante (d'ailleurs impossible à définir)¹⁵.

Hierarchisation et exclusion

Ce que nous avons présenté ici comme un trait caractéristique de la religion chrétienne n'est en réalité pas spécifique à cette tradition. Le fait de concevoir le troisième élément de la triade (le sacré « englobant ») comme distinct du pôle correspondant (le sacré « contraire ») est commun aux religions à vocation *universelle* apparues pendant ce que Karl Jaspers nomme les « périodes axiales » de l'histoire de l'humanité. On peut en effet constater qu'entre le VIII^e siècle et le I^{er} siècle avant notre ère, les grandes religions du monde prennent un tour nouveau qu'on pourrait définir comme une intériorisation et une rationalisation du sentiment religieux. Ces caractéristiques sont typiques de la *Philosophia Perennis* qu'Aldous Huxley résume en trois traits : « la *Métaphysique* qui reconnaît une Réalité divine substantielle au monde des choses, des vies et des esprits — la *Psychologie* qui trouve dans l'âme humaine quelque chose d'analogue ou même d'identique à la Réalité divine — l'*Éthique* qui place la fin

14. H. BOUILLARD, « La catégorie du sacré dans les sciences des religions », dans E. CASTELLI (ed.), *Le Sacré. Etudes et recherches. Actes du colloque organisé par le Centre d'Etudes humanistiques et par l'Institut d'Etudes philosophiques de Rome 4-9 janvier 1972*, Rome, 1975, pp. 43 et suivantes.

15. C'est l'origine du concept insaisissable de la sainteté divine, qui ne peut exister qu'en *essence* et qui n'est donc ni sacrée ni profane : elle est transcendance. Une fois admise l'hétérogénéité absolue du profane et du sacré, vouloir définir la sainteté de Dieu revient soit à la profaner (vanité de l'entendement humain), soit à la sacraliser (culte des saints), c'est-à-dire, dans les deux cas, la réduire à une *trace*. C'est là tout le problème d'une définition de l'ontologie christique et du choc entre foi et raison.

dernière de l'homme dans la connaissance expérimentale de ce fondement de tout ce qui est »¹⁶. C'est l'époque des grands prophètes (Zoroastre en Perse, Isaïe en Israël, Lao-Tseu et Confucius en Chine, le Bouddha en Inde, Platon en Grèce, ...) qui recommandent l'arrêt des sacrifices sanglants et des rites orgiaques et insistent sur la conversion du cœur et l'élan vers le souverain bien. Ce renouveau éthique est marqué par une *relativisation des valeurs mondaines* en faveur de la conscience intérieure de l'individu : « Ne croyez rien sur la seule autorité de vos maîtres ou des prêtres. Croyez ce que vous-même aurez expérimenté et reconnu *raisonnable*, conforme à votre bien et à celui des autres »¹⁷.

On voit bien le problème que pose ce type de spiritualité pour la perpétuation de l'ordre social. Problème qui se situe déjà dans le *double bind* que constitue cette dernière citation : faut-il croire un maître qui exhorte ses auditeurs à ne rien croire sur sa seule autorité ? C'est l'éternel paradoxe de ces « doctrines de la liberté » qui invitent la conscience individuelle à se dégager du contexte social (sacré/profane) pour mieux tendre vers « la » sagesse (sainteté). Pourtant, la tendance est bien souvent de suivre aveuglément les nouveaux préceptes et de rétablir un ordre qui distingue clairement le bien du mal, le licite de l'interdit, le sacré du profane.

Autrement dit, le paradoxe de la *relativisation* des valeurs humaines au profit de l'éthique universelle (dont on postule l'ancrage dans la *raison* de chaque individu) est de *radicaliser* l'ancienne dualité sacré/profane sous le signe d'une stricte hiérarchie et exclusivité. Toute complémentarité entre les deux pôles devient impossible, puisqu'ils ne partagent plus de référent commun. Le principe même d'un créateur unique du monde est de plus en plus menacé par les tendances manichéennes que l'Église chrétienne aura le plus grand mal à contredire. Saint Augustin lui-même ne retombe-t-il pas dans un dualisme déguisé lorsqu'il déclare que tout le mal, ne pouvant venir de Dieu, est concentré dans le principe du péché originel ? De même, ce n'est pas à Adam, l'être humain générique, que l'on attribuera la responsabilité de cet acte, mais à son pôle opposé, la femme, acolyte du diable.

16. A. HUXLEY, *La Philosophie Éternelle*, Paris, 1977, p. 7, cité par J. ORGOGOZO FACQ, *op. cit.*, p. 154.

17. Extrait du *Kalama Sutra* cité par J. ORGOGOZO FACQ, *op. cit.*, p. 166.

Le christianisme n'est pas la seule religion à avoir exclu la femme du culte officiel. De nombreux ouvrages ont déjà retracé l'histoire de cette éviction, rappelant souvent avec nostalgie la place que la femme occupait dans les cultes des sociétés matriarcales¹⁸. Sophie Drinker a procédé de même en étudiant plus précisément l'implication d'une telle histoire pour le rôle musical des femmes. Elle illustre de manière convaincante ce renversement dans les diverses civilisations au moment de cette « période axiale », à savoir la Chine, l'Inde, la Perse, Israël et la Grèce. On peut en effet y voir des hommes se travestir pour prendre à leur compte les anciennes attributions des femmes qui leur sont dorénavant interdites. Ces usages se perpétuent avec l'Église chrétienne qui se sert pendant des siècles de « castrati » pour chanter ses offices¹⁹.

Il n'est guère possible de s'étendre ici sur les raisons qui ont poussé diverses civilisations vers un dualisme antithétique de l'esprit et du corps, de l'homme et de la femme, du bien et du mal. Mais celui qui entreprendrait une telle recherche ne pourrait ignorer cette fonction « relativisante » de l'esprit humain qui débouche paradoxalement sur une radicalisation dualiste de l'éthique raisonnable et universelle. Chercher les raisons de l'émergence même d'un tel type de pensée constituerait un travail encore plus considérable. Mais ici encore, nous aimerions faire une suggestion. On sait que les « périodes axiales » ont généralement coïncidé avec un temps de prospérité et une poussée démographique de régions transformées par l'agriculture. C'est le passage « des Clans aux Empires »²⁰, avec toutes ses implications : une plus forte division du travail (donc inégalité et rivalité) et un appareil administratif plus efficace qui fasse usage de l'écriture²¹. Sans vouloir établir de rapport causal unique et automati-

18. Un classique : E. BADINTER, *L'un est l'autre : des relations entre homme et femme*, Paris, Jacob, 1992. Plus récemment : Samuel ALBERT, *Les femmes et les religions*, Paris, Ed. de l'Atelier/Ed. Ouvrières, 1995.

19. S. DRINKER, *op. cit.*, pp. 139-143.

20. Titre de l'ouvrage célèbre de A. MORET, cité par J. ORGOGOZO FACQ, *op. cit.*, p. 157.

21. J. Orgogozo Facq, à qui nous empruntons cette description de la révolution agraire, insiste principalement sur le fait que l'homme ne doit plus tant se protéger contre la nature, mais contre lui-même, conséquence des inégalités apparues avec la prospérité. Elle y voit une cause majeure dans la nouvelle définition de la faute, non plus conçue en termes de transgression d'interdits ou de souillures matérielles, mais en termes de péché envers son prochain. Elle n'évoque toutefois pas l'usage de l'écrit qui constitue le fil de notre argumentation à suivre.

que, nous pensons que l'émergence de l'écrit dans la communication d'une société est susceptible d'introduire de nouveaux modes de penser et certainement d'instaurer une nouvelle division sociale entre érudits et illettrés, entre une élite avide de théologie et un peuple encore attaché aux mythes. C'est en fonction de cette articulation durant le haut Moyen Âge occidental que nous allons maintenant commenter le rapport des femmes à la musique.

Culture savante et culture populaire au Moyen Âge

Les premiers temps du christianisme avaient vu les femmes participer pleinement aux chants religieux. Rien d'ailleurs, dans le message du Christ, ne laissait présager la future dépréciation de la femme. Bien plus, on a déjà fait remarquer que l'image du Père dont parle le Christ rappelle souvent plus l'amour d'une mère que la loi intransigeante du père telle que les Juifs l'avait jusque-là enseignée. Il s'agit plus d'un Dieu « donneur de vie », que d'un Dieu « juge ». On s'étonne moins de cet apport « féminin » du Christ au sein de la tradition judaïque, lorsqu'on sait qu'à cette époque, l'empire romain, qui se montrait généralement tolérant envers les cultes locaux — tant que ceux-ci ne nuisaient pas à l'ordre public — laissait aussi se déployer nombre de cultes populaires de déesses-mères, comme Cybèle, Isis et Mithra. Quoi qu'il en soit, il apparaît clairement que les femmes ont joué un rôle important au sein des premières communautés chrétiennes, tant au niveau des « sacrements » qu'en ce qui concerne la musique et le chant²². Il a fallu toute la détermination des Pères de l'Église pour réduire cette activité de la femme. On peut en effet, dès les premiers siècles, percevoir les frictions entre les théologiens et le peuple dans l'évolution dogmatique de la figure de Marie. De nombreux chrétiens — Coptes, Gnostiques, Marianites, ...etc. — avaient vu en elle cette déesse-mère dont le culte fleurissait à cette époque sur les côtes de la Méditerranée. La *Magna Mater*, Reine des Cieux, était réhabilitée dans son ancienne fonction de déesse lunaire et les femmes retrouvaient leur place dans les rites, la musique et les danses. Les premiers Pères ne semblaient pas réellement défavorables à ce fait. Saint Jean Chrysostome ne posait-il pas la question « Si ni les jeunes filles, ni les femmes mariées ne peuvent danser, alors qui dansera ? », répondant lui-même « Personne » ?

22. DRINKER, *op. cit.*, p. 144-164.

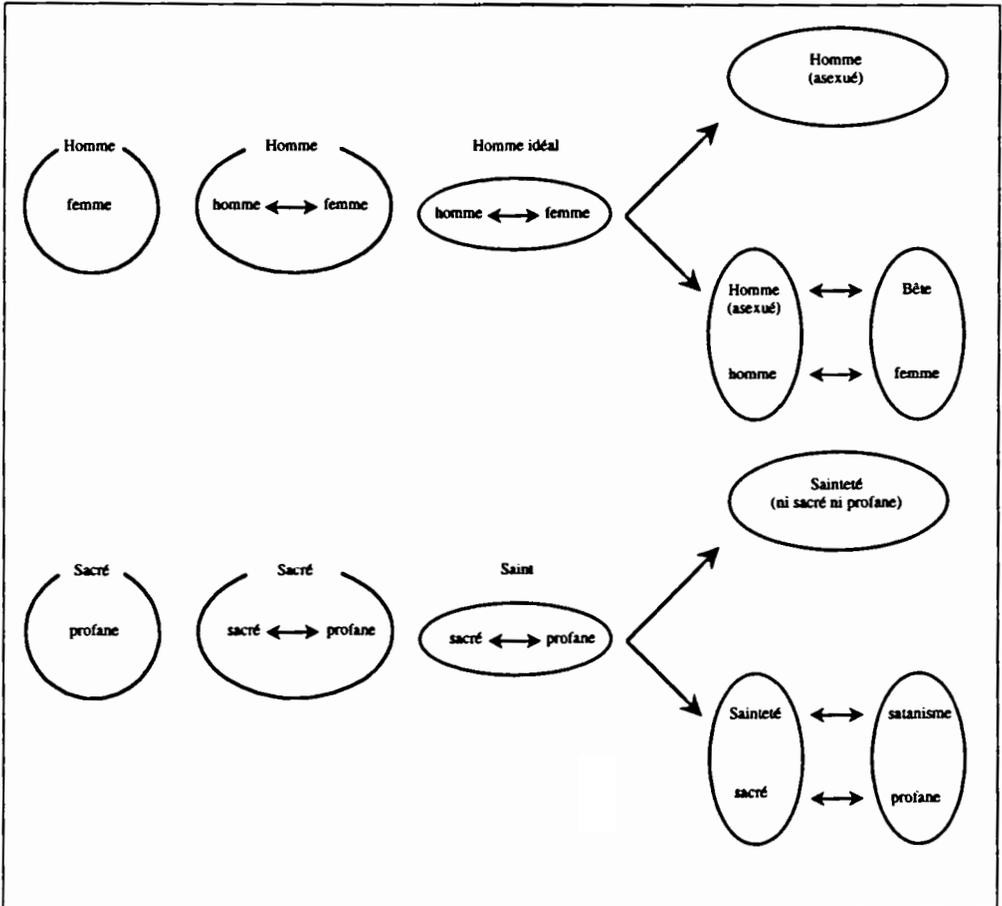
La question témoigne toutefois des inquiétudes qui occupent déjà les esprits de l'époque. En fait, « les choses se gâtent » pour les femmes lorsque la religion chrétienne s'institutionnalise.

Au-delà de la complémentarité des sexes (telle qu'on pouvait la voir à l'œuvre dans les sociétés antiques), le christianisme a inspiré une *relativisation des sexes*, n'ayant d'égard que pour l'individu responsable devant Dieu et non plus la personne sociale (homme/femme, maître/esclave, juif/grec, ...etc.). Pourtant, comme nous l'avons remarqué pour ce qui concerne le sacré, la relativisation procède historiquement de manière paradoxale. Au lieu d'*ignorer la différence sexuelle* (neutralisation), on a voulu *prôner* (polarisation positive) l'asexualité, avec pour conséquence de *discréditer* (polarisation négative) tout ce qui évoque la chair, donc la femme, symbole éternel de fécondité. Ainsi, l'opposition est justifiée et Saint Thomas d'Aquin peut affirmer que « l'image de Dieu se trouve dans l'homme d'une façon qui ne se vérifie pas dans la femme ». Ou encore, selon Jean Buridan († vers 1358) : « Le mari est à l'épouse ce que le plus est au moins, ce que le parfait est à l'imparfait ».

En somme, c'est fort logiquement (par rationalisation dualiste) que le christianisme a promu dans le même temps une spécialisation du sacré (« sacerdotalisation » du IV^e siècle) et en a exclu les femmes. C'est la même aspiration à une vie « angélique » qui a instauré sur terre une scission (plutôt qu'une interpénétration) entre mondes sacré et profane et entre esprit et corps, entre homme et femme. Ceux qui persisteront à reconnaître un rôle religieux aux femmes seront déclarés hérétiques.

Les schémas de la figure 2 retracent l'évolution de la représentation des pôles opposés d'un groupe (ici homme/femme et sacré/profane). De l'image d'une complémentarité entre les deux termes, dont l'un est englobant, la conceptualisation *dévoile* le rapport ternaire jusque-là inconscient, au point de *dégager* le référent hors de l'opposition et de le neutraliser (ce qui peut se traduire par le choix d'un terme nouveau, comme « saint »). À partir de là, deux scénarios sont possibles. Soit l'opposition est *transcendée* par le référent qui devient La Réalité. Soit — et c'est le seul cas de figure possible *socialement* — le référent est lui-même conceptualisé par ce qui l'oppose à un niveau supérieur, comme par exemple Homme/animal, ou Sainteté/satanisme. Cette deuxième possibilité résulte régulièrement dans l'association renouvelée du référent au pôle positif

Figure 2



(Homme-homme, Sainteté-sacré) par opposition au pôle négatif associé, dès lors, au « référent en négatif » (femme-bête, profane-satanisme).

Ce changement ne s'est toutefois pas produit du jour au lendemain, ni de manière uniforme. Il semble que la « culture chrétienne » se soit implantée en Occident « à deux vitesses ». C'est ce que montre fort bien les travaux du médiéviste russe Aaron J. Gourevitch. C'est incontestable en matière de religiosité : le paganisme et les hérésies n'ont jamais été complètement éradiqués. C'est aussi clair en ce qui concerne l'éducation : la culture écrite s'isole dans les monastères. Ça l'est moins pour ce qui est de la musique. La plupart des histoires de la musique au Moyen Âge n'évoquent que rarement ce qui se passe en dehors des églises. Manque de sources, le « folklore » est systématiquement passé sous silence jusqu'à l'apparition des premières chansons écrites, dont la fameuse chanson de Roland. Pour le reste, il s'agit d'histoire de la liturgie sous ces différentes formes. Il ne fait pourtant pas de doute qu'il ait existé des traditions musicales populaires en marge du culte officiel.

En ce qui concerne les aspects religieux du chant, les pénitentiels restent une source intéressante. Il faut toutefois insister sur le fait que les reproches faits par les clercs portent sur la mauvaise utilisation du chant, plus que sur le fait de chanter en soi. Comme le dit bien Sophie Drinker : « This conception of the magic properties of music prevailed among both people and priests throughout the whole of Christendom. The challenge of the Church's authority came, therefore, not from a disagreement about the nature of music, but from a dispute as to who should wield its power ». Nous avons repris ici quelques extraits du pénitentiel de Burchard de Worms pour mieux illustrer ce point.

Un premier reproche est adressé à ceux qui essaient, par leur voix, de s'attirer les faveurs des astres, notamment de la lune, ainsi que le pratiquent encore, comme nous l'avons déjà dit, certaines femmes dans les sociétés traditionnelles : « Les traditions païennes, comme un héritage diabolique, se transmettent jusqu'à nos jours de père en fils : l'on adore les éléments, lune ou soleil, le cours des étoiles, la nouvelle lune, l'éclipse de la lune, l'on essaie de redonner son éclat à la nouvelle lune par des cris ou autrement, l'on pousse des hurlements

pour venir au secours des astres ou pour en attendre du secours ... Si tu as fais cela : 2 ans de jeûne »²³.

Le problème se situe bien au niveau du destinataire des incantations : « As-tu ramassé des herbes médicinales en récitant des incantations impies, *au lieu de dire le symbole et l'oraison dominicale, à savoir le Credo et le Pater ?* Si oui : 10 jours de jeûne²⁴. »

« As-tu commencé un travail en prononçant des paroles ou en faisant des gestes magiques, ou en employant des sortilèges, *au lieu d'invoquer le nom de Dieu ?* Si oui... »²⁵.

De manière générale, toutes les fêtes non prévues par le culte chrétien étaient suspectes de ranimer de vieux réflexes païens. Les croyances concernant la nouvelle année restaient particulièrement vivaces et étaient naturellement accompagnées de chants et de danses. As-tu célébré les calendes de janvier (Nouvel An) selon les coutumes païennes ? As-tu entrepris un travail exceptionnel ou inusité à l'occasion de l'année nouvelle, un travail que tu ne fais ni avant ni après — à savoir : disposer sur ta table des pierres ou donner un festin, *conduire par les rues et les places des danseurs et des chanteurs, t'asseoir sur le toit de ta maison, ...* »²⁶

As-tu pris part aux veillées funéraires, c'est-à-dire aux veillées auprès des défunts où l'on traitait les cadavres de chrétiens selon les rites païens ? Y as-tu *chanté des incantations diaboliques ? Y as-tu exécuté des danses inventées par les païens, sur les instructions de Satan ?* As-tu bu, fait des plaisanteries et, au mépris de la piété et de la charité, as-tu agi comme si tu te réjouissais de la mort de ton frère ? Si oui... »²⁷

Ces quelques extraits attestent du fossé qui existe entre l'élite et la masse des chrétiens. Pourtant, ce clivage entre religion savante et religion populaire repose sur une même disposition, ou plutôt sur une commune croyance à pouvoir communiquer avec le surnaturel. L'ensemble du culte chrétien témoigne de la croyance en l'efficacité de

23. C. VOGEL, *Le pêcheur et la pénitence au Moyen Age*, Paris, Ed. Cerf, 1969, p. 87.

24. *Idem*, p. 88.

25. *Idem*, p. 95.

26. *Idem*, p. 88.

27. *Idem*, p. 93.

la parole. La consécration des espèces de l'eucharistie se réalise par l'invocation du nom de Dieu par le prêtre. C'est cette invocation qui induit la transsubstantiation. L'efficacité du chant et de la prière ne font pas de doute non plus : ils constituent une des occupations majeures des moines et des moniales.

De même, la confession et l'absolution sont deux actes de parole précieux pour le fidèle qui veut rester en bon terme avec Dieu. Une rupture radicale avec les religions antiques aurait consisté en un rejet absolu de toute conception « magique » de la parole, quelle qu'elle soit. Au contraire, le Moyen Âge se présente plus comme une période de transition où la nouvelle spiritualité s'est développée sur les anciennes structures religieuses. Certes l'Église dénonce les superstitions, mais continue à voir derrière la croyance en de « vaines idoles » les machinations d'un diable qui, après tout, n'a pas grand chose de différent de ces idoles.

« As-tu cru ou as-tu participé à une superstition à laquelle des femmes scélérates, suppôts de Satan et trompées par des fantasmes diaboliques, prétendent se livrer ? La nuit, avec Diane la déesse païenne, en compagnie d'une foule d'autres femmes, elles chevauchent sur des animaux [...]. En effet, de nombreuses personnes induites en erreur croient que ces chevauchées de Diane existent vraiment et se séparent de la vraie foi, tombent dans l'erreur des païens en croyant qu'il puisse exister une divinité ou une déesse en dehors du seul Dieu. Le diable, il est vrai, se transforme en toutes sortes de figures et apparences humaines et, trompant dans les rêves l'âme qu'il tient captive, lui montre tantôt des événements heureux, tantôt des malheurs, tantôt des personnages inconnus. C'est ainsi que le diable conduit l'âme dans des voies aberrantes. L'âme seule est engagée, mais l'esprit humain croit que tous ces fantasmes sont réels et non imaginaires. [...] Qui peut être si sot et si stupide pour imaginer que ces fantasmes, fruits de l'imagination, se produisent corporellement ? »²⁸

Ce texte, comme le fait remarquer Gourevitch, manifeste l'écart qui sépare l'attitude du clergé en ce XI^e siècle, de celle dont fait écho le *Malleus maleficarum* : « On condamnait moins les sabbats (tenus pour fruit de l'imagination de femmes égarées) que le fait d'y croire. Or, dans le *Malleus maleficarum*, ces croyances apparaissent déjà comme

28. *Idem*, p. 92.

des réalités et ceux qui osent en douter font l'objet d'une sévère condamnation²⁹. Pourtant, après avoir rappelé qu'il n'existe qu'un seul Dieu, Burchard ne peut s'empêcher de situer la cause de ces tromperies dans le chef du diable, sorte d'anti-Dieu, fauteur d'illusions. Les femmes sont les premières touchées par ses leurre. La plupart des superstitions réprouvées par l'Église sont en effet présentées comme des « sottises de femmes ». Nombre d'avertissements de Burchard contre les superstitions commencent par « As-tu pris part à ces niaiseries auxquelles se livrent les sottes femmes ? » et soulignent la collaboration de celles-ci avec le diable. Ainsi :

« As-tu assisté ou participé aux sottises auxquelles se livrent les fileuses de laine ? Quand elles commencent leur toile, elles prétendent pouvoir entremêler si inextricablement — par leurs *envoûtements et manigances diaboliques* — les fils de l'ourdissure et la trame du tissage au point que sans nouvelles *incantations* la pièce toute entière est inutilisable ? »³⁰

« As-tu cru ou participé à des pratiques auxquelles se livrent certaines femmes ? Elles prétendent avoir le pouvoir, par leurs *charmes et leurs maléfices*, de changer les dispositions des êtres humains, changer leur haine en amour ou inversement et enlever leurs biens par des ligatures ? »³¹

« As-tu agi comme certaines femmes à certaines époques de l'année : quand elles préparent la table, les aliments et la boisson, elles placent trois couteaux sur la table pour que les trois sœurs que les anciens dans leur sottise ont appelé les Parques puissent se restaurer. *Certaines femmes dénie la puissance à la bonté divine et l'attribuent au diable !* As-tu cru que ces trois sœurs pouvaient t'être de quelque secours maintenant ou plus tard ? »³²

Les pénitentiels prolongent donc le mythe de la Genèse selon lequel la femme, facilement trompée par le diable, introduit le désordre dans le monde de l'homme. On peut voir, dans l'association que les mentalités opèrent entre le diable et la femme, la phobie chrétienne du désordre et de la mixité, prolongée dans l'aversion de la sexualité.

29.S. GOUREVITCH, *op. cit.*, p. 158.

30.C. VOGEL, *op. cit.*, p. 88.

31. *Idem*, p. 89.

32. *Idem*, p. 105.

Cette peur de la femme n'est certainement pas spécifique au christianisme ; elle est peut-être même universelle. Mais nous pensons que l'exclusion de la femme hors du champ sacré chrétien est conséquente au rejet de toute notion ambivalente ou « englobante » du sacré. Le christianisme n'a voulu retenir qu'un sacré cristallisé, socialement bien défini et contrôlé, excluant le sacré de « dissolution » qui, dans les sociétés traditionnelles, revigore le groupe de manière cyclique (notamment durant les fêtes de la nouvelle année) par la réactualisation du temps chaotique des mythes³³.

La liturgie chrétienne repose elle aussi sur le principe d'une commémoration cyclique des temps fondateurs (la vie du Christ), mais à la différence des fêtes « païennes », elle ne tolère aucun dérèglement « cathartique ». La commémoration est dirigée par une caste de spécialistes séparée de la foule profane : on lui « tourne le dos et s'adresse à Dieu en son nom »³⁴. Le rite sacré ne se présente plus comme un temps de fusion et de potentialités mais comme un temps de fission et d'autorité. Or, la femme, espace de fusion et de potentialité par excellence, évoquait trop fortement ces rites désordonnés ou les normes et l'autorité étaient temporairement ignorés. À la division chrétienne entre sacré et profane, pur et impur, bien et mal, esprit et corps, culture et nature, vint donc se superposer celle entre l'homme et la femme.

Musique : transe et extase au Moyen Âge

Préliminaires

Dans sa correspondance avec Julia Kristeva sur « le féminin et le sacré »³⁵, Catherine Clément raconte une anecdote survenue près de Dakkar lors d'une messe de pèlerinage en l'honneur d'une Vierge noire.

« La messe commence. Soudain, hurlements stridents dans la foule : c'est une voix de femme. Aussitôt, les infirmiers se précipitent, civière en main ; ils découvrent l'origine de la voix, ligotent solidement la

33. M. ÉLIADÉ, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1992, pp. 63-100.

34. A. VAUCHEZ, *La spiritualité du Moyen Âge occidental VIIIe-XIIIe s.*, Paris, Seuil, 1975, pp. 16-17.

35. C. CLÉMENT ET J. KRISTEVA, *Le féminin et le sacré*, Paris, Stock, 1998. Les citations qui suivent sont tirées de la première lettre, pp. 13-21.

femme qui hurle et disparaissent. Je me dis : « Crise de nerfs. » Mais cela recommence dix minutes plus tard. Et pendant les deux heures de la cérémonie, à rythme régulier, cris de femme, infirmiers, civière, évacuation. Encore. Encore. Un étrange phénomène sacré fait irruption dans une cérémonie religieuse. La messe est-elle sacrée ? Sans doute. Rien ne lui fait défaut, ni chasubles, ni encensoirs, ni chorale. Pourquoi, alors, ai-je l'impression que les hurlements de ces femmes introduisent une autre forme de sacré que celle d'une messe catholique ?

[...] Un mot s'impose à moi : « transes ». Toutes les hurleuses tombées sont noires. Dans l'assistance, je remarque beaucoup de religieuses à peau blanche, qui ne bronchent pas. Mais les religieuses africaines ne bronchent pas davantage. Les « frappées » sont de jeunes Africaines laïques, souvent flanquées d'enfants. Pas un homme ; pas même un adolescent imberbe ».

Dans la suite de sa lettre, Clément opère un nombre d'analogies très intéressantes, en commençant par les transes du candomblé brésilien, remarquant que ces dernières diffèrent du fait qu'elles sont ciblées et prévues :

« Ici, à Popedingue, on ne les 'guide' pas [les femmes en transes], on les attache. Aux déchaînées il faut des chaînes, tandis que dans le candomblé le 'déchaînement' est encadré d'avance. Étrange renversement des chaînes de l'esclavage... À Bahia, le lien entre le 'Père' et les possédées est purement spirituel ; à Popedingue, le lien entre le clergé et les femmes qui crient est matériel ; ce sont des sangles. Là-bas, à Bahia, le catholicisme a plié sous le poids de l'Afrique en exil ; ici, à Popedingue, il ne sait trop que faire de ce désordre sacré venu du passé résistant sur le sol natal. Faute de mieux, les secouristes limitent les dégâts. Avec des sangles ».

Poursuivant son enquête en Inde, Clément note qu'aucun « désordre sacré » ne se laisse entrevoir parmi les bourgeoises, alors qu'elle a pu de nouveau assister à des « déchaînements » de femmes populaires dans les pèlerinages. Et de conclure : « Je soupçonne que la transe et la porosité [du corps] ont sans doute à voir avec la caste d'origine ». Voilà une hypothèse de travail intéressante qui mène maintenant Clément à y soumettre le cas d'hystéries qu'on pouvait encore observer dans les années soixante chez de jeunes Bretonnes analphabètes arrivant à Paris pour trouver un emploi de servante : « le

choc entre la campagne et la ville déterminait la perte de conscience et la somatisation brutale ». Il y aurait donc un lien inverse entre l'éducation et la « porosité » du corps : à Popedingue, seules les jeunes Africaines laïques entrent en transes ; les religieuses gardent le contrôle de leur corps.

Avant d'examiner la situation au Moyen Âge et d'opérer une éventuelle application des conclusions de Clément, il convient de préciser quelque peu les concepts de « transe » et d'« extase ». Nous devons cette distinction à Gilbert Rouget qui a consacré un ouvrage pénétrant à « la musique et la transe ». Dans cette « esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession », il réserve en effet le terme extase « à un certain type d'états, disons seconds, atteints dans le silence, l'immobilité et la solitude », tandis qu'il désigne par transe « ceux qui ne s'obtiennent que dans le bruit, l'agitation et la société des autres »³⁶. Poussant plus loin la typologie, il obtient les dichotomies suivantes : extase/transe = immobilité /mouvement, silence/bruit, solitude/société, sans crise/avec crise, privation sensorielle/surstimulation sensorielle, souvenir/amnésie, hallucinations/pas d'hallucinations³⁷. Vu que l'extase n'a pas de relation propre avec la musique, Rouget ne l'étudie pas.

Par contre, il pousse plus loin l'analyse des divers types de transes mystiques. Il définit d'abord la possession au sens strict, où le sujet est vu comme ayant changé de personnalité : il est le dieu, l'esprit ... Un deuxième type, qu'il nomme « inspiration » voit le sujet investi par une divinité *coexistant* avec lui. Enfin, la transe « communelle » consiste en une rencontre, une illumination ou une révélation : il n'y a là aucun phénomène d'incarnation. Bien que l'auteur n'y procède pas, il nous semble que cette typologie pourrait être reprise pour les extases mystiques plus courantes dans l'histoire des religions monothéistes, d'autant que la frontière entre les deux états, transe et extase, n'est pas toujours tranchée.

Ainsi, Rouget fait remarquer que chez les Musulmans, la transe religieuse est soumise à des règles de bon usage (*ādāb*) qui enjoignent de la dominer et d'éviter tant que possible de s'abandonner aux pleurs, à la danse ou au déchirement de ses vêtements : « Ne crois pas

36. G. ROUGET, *La musique et la transe : esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*, Paris, Gallimard, 1980, p. 31.

37. *Idem*, p. 36.

que celui qui se jette sur le sol dans l'agitation soit plus parfait quant à la transe que celui qui est immobile et ne s'agite pas » rappelle Al Ghazzâlî, auteur (au début du XIII^e siècle) du *Kitab âdab al-samâ' wa al-wajd* (« livre des bons usages de l'audition et de la transe »). L'exercice de la transe implique en effet un état de pureté de cœur et un contrôle intérieur du sujet. Cette « force de volonté » est néanmoins l'apanage des plus expérimentés qui parviennent à résister à ce qui est considéré comme étant naturellement irrésistible. Les manifestations extérieures sont donc chose courante, mais ici aussi Al Gazzâlî apporte une nuance de contrôle : « la transe a pour fruit une excitation des extrémités du corps, soit par un mouvement qui n'est pas mesuré et qui est appelé agitation, soit par un mouvement mesuré qui est appelé battement de mains de danse ».

On en reste donc, avec ce répertoire, à ce que Rouget identifie comme « crise ou transe non ritualisée » dans le premier cas, et comme « transe rituelle » dans le cas de la danse. Toutefois, si le contrôle de soi est très poussé, la distinction entre transe et extase peut devenir floue : « Bien qu'il soit une transe, donc, et non une extase, le *wajd*, lorsqu'il est complètement contrôlé, dominé, sublimé, pourrait-on dire, en est cependant à la limite. Celle-ci est franchie lorsque est atteint l'état de *fanâ'*, qui est au-delà du *wajd* et qui est un état d'anéantissement, d'annihilation ou encore [...] de 'disparition' des qualités humaines en Dieu »³⁸.

C'est en gardant à l'esprit les observations de Clément et de Rouget que nous en venons maintenant à l'exemple d'Hildegarde de Bingen³⁹.

L'extase chez Hildegarde

Outre ses dons musicaux, celle qu'on surnomma « la sibylle du Rhin » est principalement réputée pour ses visions et pour ses prophéties. Celles-ci semblent assez difficiles à définir, tant les écrits d'Hildegarde à leur sujet sont hétérogènes. Ainsi, ces visions présentent tantôt un caractère terrifiant qui rend l'abbesse malade,

38. *Idem*, p. 360.

39. Pour l'analyse qui suit, nous nous sommes principalement inspiré de l'ouvrage récent de Sylvain GOUGUENHEIM, *op. cit.*, 1996. Sauf mention explicite, les citations d'Hildegarde sont extraites de son livre.

tantôt l'aspect d'une lumière réconfortante qui chasse d'elle toute angoisse et toute tristesse.

« J'eus alors une vision dont le mystère était si profond, qui me bouleversa tellement, que mon corps tout entier se mit à trembler. Faible comme je l'étais, je tombai malade⁴⁰.

Mon âme à aucun moment ne manque de cette lumière, qui est l'ombre de la lumière vivante [...] Quand et comment je la vois, je ne peux le dire, mais pendant que je la vois, toute tristesse et toute angoisse s'enfuient de moi, de telle sorte qu'alors j'ai les mœurs d'une jeune fille et non d'une vieille dame »⁴¹.

Tout aussi contradictoires sont les descriptions qu'Hildegarde fait de ses « états » durant ses visions. Consciente des soupçons qui pèsent à son époque sur l'extase et la possession, elle prend soin de prévenir ses contemporains :

« Je l'ai perçu en pleine conscience, dans un parfait éveil de mon corps [...]. Je ne me trouvais absolument pas dans un état de léthargie. Il ne s'agissait pas non plus d'un transport de l'esprit.⁴²

Mais les visions que je vis, ce ne fut pas en songe, ni dans le sommeil, ni dans une espèce de frénésie ; je ne les vis pas des yeux charnels, je ne les entendis pas des oreilles extérieures de l'homme et dans des lieux cachés ; mais je les contemplais, selon la volonté de Dieu, en pleine veille, à découvert, dans toute la clarté d'esprit, des yeux et des oreilles de l'homme intérieur »⁴³.

On ressent bien, à travers ces commentaires, la volonté qu'a l'abbesse de distinguer ses visions des pratiques païennes dont le pénitentiel de Burchard faisait écho. Hildegarde affirme d'une part son état de pleine conscience : elle assure ailleurs qu'elle « garde ses yeux ouverts pour ne pas céder à une extase ». Mais elle insiste d'autre part sur l'aspect non charnel de ses visions : il ne s'agit pas de choses vues dans des « lieux cachés » (qui rappellent les sabbats), mais bien « des yeux et des oreilles intérieures de l'homme ». Pourtant, à l'instar de

40 S. GOUGUENHEIM, *op. cit.*, p. 51.

41. *Idem*, p. 52.

42. *Ibidem*.

43. *Ibidem*.

Sylvain Gouguenheim, on ne peut douter du fait qu'Hildegarde ait effectivement vécu des extases, voire des « transports de l'esprit » qu'elle nie. En effet, elle affirme ailleurs :

« Quand il plaît à Dieu, mon âme monte sur les hauteurs du firmament et dans un air nouveau. Elle se répand au milieu des peuples divers, bien qu'ils habitent dans des régions et des pays fort éloignés de moi »⁴⁴.

Pendant, il n'y a chez Hildegarde aucune allusion à quelque union avec Dieu telle que la connaîtront bon nombre de mystiques à partir du XIII^e siècle. Mais on peut bel et bien parler pour Hildegarde d'extase « communielle », voire d'inspiration, vu que ses visions se soldent toujours par la *révélation* de quelque mystère ou par l'*inspiration* de mélodies et de chansons. Elle se nomme d'ailleurs « la trompette de Dieu » et se considère comme un « pauvre petit vase », réceptacle du souffle divin — image courante pour les saints. Hildegarde considérerait probablement plus appropriée l'expression d'Éliade « en-stase », puisque, selon elle, la prophétie se trouve déjà dans l'âme humaine, il suffit de la dé-couvrir : « La prophétie en effet est dans l'homme comme l'âme dans le corps, de même que l'âme est obscurcie dans le corps et que celui-ci est dirigé par elle, de même la prophétie, issue de l'Esprit de Dieu, qui gouverne toute créature, est invisible... »⁴⁵.

Selon Hildegarde, le don de prophétie était en effet quelque chose d'inné dans le premier homme, Adam, qui ne la perdit qu'à cause de sa faute. C'est donc à cause de leurs péchés que les hommes sont aujourd'hui incapables de percevoir la lumière de vérité. Cette faculté de regard intérieur est néanmoins un véritable « don » de Dieu, et non quelque chose qu'on peut atteindre par une quelconque ascèse ou enseignement : « la vie dans le sein de ma mère, il a fixé à mon âme ce don de vision »⁴⁶.

En tant qu'abbesse, Hildegarde interdit d'ailleurs les formes extrêmes de l'ascèse par lesquelles les mystiques rhéno-flamandes du siècle suivant chercheront à forcer dans la douleur une union quasi charnelle avec Dieu. En fait, Hildegarde ne se laisse pas facilement

44. *Idem*, p. 53.

45. *Idem*, p. 151.

46. *Idem*, p. 51.

définir par rapport aux autres femmes célèbres du Moyen Âge et ne constitue donc pas une figure représentative. Elle refuse aussi de tomber dans les déviances des Cathares et de leur doctrine dualiste qui les incite au mépris du monde. À l'inverse de ceux-ci, elle fait l'éloge du mariage et de la sexualité⁴⁷. Comme il ressort de son traité de médecine naturelle (*Causae et curae*), elle reste imbue des conceptions populaires qui associent continuellement microcosme et macrocosme et se soumettent à la « loi des correspondances » : « Tout ce qui est conforme à l'ordre de Dieu se correspond ». En cela, elle est donc encore assez éloignée de la « division rationnelle » chrétienne que nous avons évoquée plus haut, ce qui explique la facilité qu'elle a de s'exprimer naturellement sur la sexualité.

La musique d'Hildegarde

On ne sait pas grand chose de la vie que mena Hildegarde jusqu'à 38 ans. Issue de la petite noblesse locale, elle entra à l'âge de 8 ans dans une cellule qu'elle partagea avec une certaine Jutta, fille du comte de Spanheim, et prit le voile probablement à 15 ans. Tout ce que nous savons de son éducation est qu'elle apprit de Jutta des rudiments de lecture, d'écriture et l'art de chanter. Pour le reste, il nous faut lire entre les lignes de ses ouvrages ou s'en reporter à ce que l'on sait de l'éducation des moniales à cette époque. Elle-même avoue qu'elle est inculte et qu'elle n'a appris à lire que les lettres de l'alphabet. Elle dicte ses visions dans « un latin non châtié, dit-elle, de même que je les entends, car je ne sais pas rédiger comme les philosophes ». Bien sûr, au fil des années, l'abbesse a acquis une certaine culture livresque inévitable dans sa position, mais tout pousse à croire qu'il s'agit bel et bien d'une autodidacte. En tous cas, nous assure-t-elle, « tout ce que j'ai acquis, c'est aux mystères des cieux que je le dois ».

C'est aussi de cette façon qu'elle présente ses compositions. Celles-ci sont la transcription des visions (extases sonores ?) dont Dieu l'a gratifiée : elle se nomme également « la cithare du Saint-Esprit ». De fait, on reconnaît aujourd'hui qu'Hildegarde fait preuve d'originalité et de créativité par rapport aux œuvres de son temps. Elle prend une

47. Sur la conception de la sexualité chez Hildegarde, cf. Ch. FELDMANN, *op. cit.*, pp. 153-158.

certaine liberté de composition qui la pousse parfois à transgresser les règles du grégorien et à introduire des éléments de musique populaire.

Ses mélodies sont simples et concises, bâties sur un rythme plus rapide. On la rend parfois même responsable du passage du domaine modal médiéval traditionnel au domaine tonal moderne par le rôle prépondérant qu'elle prête à la fondamentale et à la quinte supérieure. Voilà en tous cas des éléments suffisants pour admettre qu'Hildegarde se soit « inspirée » d'une autre source que l'enseignement de son époque. La musique, d'ailleurs, était le dernier des sept arts libéraux enseignés au Moyen Âge et considérée comme étant le plus difficile et le plus achevé. Il serait donc étonnant qu'une femme « inculte » soit passée par cette voie.

La musique chez Hildegarde serait donc le fruit de l'extase. Pourtant, toute sa conception de la musique tend à prouver que l'inverse aussi est vrai. *Anima hominis symphoniam in se habet et symphonizans est*. Tout comme l'âme abrite en soi la prophétie, elle contient l'harmonie, mieux : elle est harmonie. Ici encore, la connexion entre microcosme et macrocosme est perceptible dans la pensée d'Hildegarde. Celle-ci conçoit le cosmos comme ordonné par l'harmonie divine, par opposition au vacarme du diable (*strepitus diaboli*), ange déchu du paradis. Significativement, le diable est incapable de chanter. Dans son *Ordo virtutum*, sorte d'opéra où Hildegarde met face à face le chœur et le diable, ce dernier n'a pas droit aux accompagnements des instruments : il ne fait que gaillonner.

La musique doit donc manifester l'ordre de la création et s'opposer au désordre qui est l'expression du diable, antagonisme que nous avons déjà rencontré. Cultiver l'art du chant est une manière de se mettre en accord avec la symphonie divine et donc avec soi. Alors que le cri (*strepitus*), parce qu'il est non contrôlé ou non dominé, évoque l'incapacité de « correspondre » à l'ordre de la création.

On retrouve ici la même distinction de « mesure » qu'Al Gazzâli établit entre la danse et l'agitation. Avec le chant et la musique, il s'agit non seulement de correspondre à Dieu mais aussi avec lui. Pour Hildegarde, prophétie, chant et musique sont les pièces d'un même ensemble, celui du retour à l'origine, à un état précédent l'expulsion du paradis et l'incompréhension entre Dieu et les hommes :

« Donc, pour que l'homme puisse jouir de cette douceur et de la louange divine dont le même Adam jouissait avant sa chute, et dont il ne pouvait plus se souvenir dans son exil, pour l'inciter à les rechercher, les prophètes, instruits par ce même Esprit qu'ils avaient reçu, inventèrent non seulement des psaumes et des cantiques, qui étaient chantés pour augmenter la dévotion de ceux qui les entendaient et qui leur étaient répétés, éveillés et exercés par ces moyens, ils puissent être instruits intérieurement. [...] Et puisque à entendre certains chants l'homme parfois soupire et souvent gémit, se rappelant la nature de l'harmonie céleste en son âme, le prophète, considérant et sachant la nature de l'esprit — puisque l'âme est de nature symphonique — nous exhorte dans le psaume que nous chantions à Dieu sur la cithare et que nous psalmodions sur le décacorde ».⁴⁸

Sans donc rechercher de réelle union mystique avec Dieu, Hildegarde cultive néanmoins l'espoir chrétien de la pureté originelle et de la communion divine. Dans ce cadre, la musique et le chant jouent un rôle sacré, celui d'un « langage intuitif » qui permettrait de correspondre à et avec la création. C'est, semble-t-il, cette même préoccupation qui aurait poussé Hildegarde à créer une langue inconnue comportant environ mille mots, dont certains d'origine inconnue⁴⁹.

Nous ne nous aventurerons pas dans les aspects proprement thérapeutiques de la musique et de l'extase chez Hildegarde. Nous avons déjà relevé l'ambiguïté de ses déclarations en la matière. Il serait toutefois intéressant de poursuivre cette piste, notamment pour vérifier si la thèse de Rouget — qui voit dans bien des trances, comme le tarentulisme, la thérapie plutôt que le symptôme⁵⁰ — peut offrir un

48. R. PÉROUD, *Hildegarde de Bingen. Conscience inspirée du XIIe siècle*, Ed. du Rocher, Paris, 1994, pp. 178-181.

49. On a déjà énoncé de nombreuses hypothèses concernant l'utilité de cette langue inconnue. Les études qui ont été menées sur le vocabulaire soulignent qu'il s'agit principalement de termes ayant trait au monde naturel et au corps humain, très peu à la religion et au monde divin. Il ne semble donc pas qu'on puisse envisager une utilité magique ou religieuse. L'absence de verbe, par contre, incite à voir dans cette langue une tentative de langage intemporel, peut-être celui du monde des origines. Voir S. GOUGUENHEIM, *op. cit.*, p.90-92.

50. « Lorsqu'il s'agit de culte de possession où la 'dimension thérapeutique', pour reprendre l'expression de Zempléni, est un trait important de l'institution, les conduites hystéroides affichées par les possédés ne constituent pas les troubles qu'on recherche à guérir, mais bien au contraire le remède aux

parallèle pertinent dans le cas des extases de l'abbesse. On soulignera néanmoins l'effet psychologique qu'Hildegarde attribue à la musique et au chant : mue par une sorte de nostalgie de l'harmonie perdue (par l'expulsion du paradis), l'âme humaine est « instruite intérieurement ».

L'abbesse semble en ce domaine rester en accord avec la théorie de saint Augustin selon qui la musique est utile pour obtenir « l'approfondissement du silence en soi ». La musique doit rester un moyen, non une fin, car elle ne peut se substituer à la connaissance de Dieu. En ce sens, elle constitue même un danger. Saint Augustin est explicite sur ce point : « elle doit rester une beauté inférieure dont l'amour risque de polluer l'âme dès que, devenu excessif, il s'écarte de l'ordre »⁵¹. On reconnaît immédiatement l'inspiration de la *Philosophia Perrenis* dans l'insistance sur l'intériorité (le silence en soi) et le danger de perte de contrôle et de la raison. La musique possède donc une vertu *sui generis* qui incite à une plus grande dévotion et une conscience de soi aiguisée. Les seuls effets physiologiques mentionnés sont consécutifs au choc émotif (soupirs et gémissements). La musique angélique ne mène donc pas à l'extase, si l'on entend ce terme comme une « sortie de soi », bien que les avertissements de saint Augustin en présupposent la possibilité⁵².

Musique : « oralité » et « scribalité »

Limiter nos observations à ce niveau « passif » de l'écoute consisterait toutefois à laisser échapper une dimension majeure, celle

troubles plus profonds et d'un autre ordre dont souffre le malade, disons à l'adversité qui le frappe. La possession doit alors être vue comme une thérapeutique de l'adversité mettant en œuvre une hystérie institutionnalisée, ou, si l'on préfère, une socialisation de l'hystérie. Musique et danse constituent précisément le principal moyen de socialiser cette hystérie... » (G. ROUGET, *op. cit.*, p. 238).

51. Extrait du *De musica*, cité par J. PORTE, dans « Religieuse chrétienne (musique) » article de l'*Encyclopaedia Universalis*, 1995, 748 c.

52. Ici encore, la dimension sociale du tarentulisme mérite d'être évoquée : « L'essentiel est que le catholicisme ne pouvait en aucun cas tolérer son existence comme culte de possession avoué. La piqûre de la tarentule, dont les effets se confondent si extraordinairement bien avec les signes avant-coureurs de la possession, fournissait un alibi providentiel. Comme l'écrivit Sigerist, 'les gens s'adonnant à ces pratiques n'étaient plus des pécheurs mais de malheureuses victimes de la tarentule'. Fondamentalement, le tarentulisme n'est donc rien d'autre qu'un culte de possession qui n'ose pas dire son nom » (G. ROUGET, *op. cit.*, p. 235).

de la production et de la composition. Ici, la musique constitue un mode d'expression, et c'est à ce titre que nous postulons, au début de ce travail, un éventuel antagonisme avec l'écriture. On sait en effet que les moniales consacraient une grande partie de leur temps au chant, même si cela se faisait sous la direction d'un homme, mais l'exacte part qui leur est assignée en matière d'écriture reste assez flou. D'après la règle bénédictine, elles auraient dû, au même titre que les moines, apprendre à lire et à écrire. Mais comme toujours, entre la règle et son application, de larges écarts ont pu se produire selon le contexte. Certains monastères de femmes comportaient incontestablement un *scriptorium*, mais cela reste plutôt exceptionnel. Il semble que très peu de livres suffisaient à l'éducation — principalement « contemplative » — des nonnes.

Par ailleurs, les mentalités de l'époque considéraient l'éducation des lettres comme un fait viril : « *Insignis femina, virilis femina* » ! Aussi peut-on dire, avec Danielle Régner-Bohler qu'« occuper le territoire de l'écrit est pour la femme du Moyen Âge une grande entreprise, accompagnée de la conscience d'une effraction ou d'une audace, d'une timidité liée à l'incapacité du sexe »⁵³. En somme, la situation de la femme semble être la même vis-à-vis de l'écriture et de la composition musicale : elle peut lire, copier, chanter, mais l'acte d'expression personnelle doit rester l'œuvre de l'homme. Il n'existe donc pas de réel antagonisme entre écriture et musique au Moyen Âge. La frontière se situe plutôt entre la création et la reproduction. En tant qu'acte productif, la composition musicale et littéraire fait partie intégrante des arts libéraux enseignés aux clercs. En tant qu'imitation, par contre, la musique et l'écriture ont pu être également enseignées aux femmes.

En cela, Hildegarde reste un personnage difficile à cerner. Certainement, en tant que compositeur d'œuvres tant musicales que littéraires, elle se démarque du rôle habituellement assigné aux femmes de son époque. Pourtant, bien que se considérant souvent comme *homo*, sans distinction de sexe, elle revendique sa « pauvre condition de femme » et ne prétend aucunement remplir le rôle d'un homme. C'est précisément en tant que femme illettrée qu'elle se sent élue de Dieu pour révéler les mystères que les ouvrages des

53. *Histoire des femmes en Occident*, sous la dir. de Georges DUBY et M. PERROT, t. II, p. 450.

philosophes ne font qu'obscurcir. Elle prête ces paroles à Dieu : « Mais de nos jours, la foi catholique vacille parmi les peuples et l'Évangile claudique ; même les ouvrages très puissants que d'incontestables docteurs avaient examinés à fond avec un zèle immense sont dispersés dans une boue honteuse, et la nourriture de vie des Écritures divines est corrompue. C'est pourquoi je parle désormais par la bouche d'un homme (*homo*) n'enseignant pas les Écritures, ni éduqué par un enseignement terrestre, mais moi qui suis, j'annonce par lui de nouveaux secrets et de nombreux mystères, restés jusque-là cachés dans les livres » (p. 62-63).

Comme le souligne Gouguenheim, « ce que les livres contenaient de caché ne peut être révélé que par celle qui ne connaît pas les livres ». Hildegarde se place donc en stricte opposition avec le mouvement naissant de la scolastique. Elle est bien plus proche de théologiens « symbolistes » tels que Bernard de Clairvaux ou Rupert de Deutz, pour lesquels aucune gymnastique de l'esprit ne vaut l'élan du cœur. « Ce n'est pas par la dispute mais par la prière que la recherche atteint une plus grande dignité et que la découverte est facilitée » déclare Bernard à l'encontre des philosophes trop ambitieux. Or c'est bien cette assurance de pouvoir connaître, dont sont imbus ces nouveaux théologiens, qu'Hildegarde dédaigne. C'est comme si, selon elle, la vanité de l'érudition ne laissait plus de place à l'inspiration divine. Pour sa part, elle déclare au contraire : « Je suis constamment remplie de crainte et de tremblements. Car je ne connais en moi l'assurance d'aucun pouvoir, quel qu'il soit. Mais je lève mes mains vers Dieu, afin d'être tenue par lui, comme une plume qui se laisse emporter par le vent sans opposer de résistance »⁵⁴.

En somme, seuls les pauvres d'esprit peuvent connaître Dieu. Celui-ci « ne peut remplir que des vases vides. Il se dérobe aux infatués ; ils en ont déjà assez eux-mêmes. »⁵⁵. On sent poindre, dans ces dernières citations d'Hildegarde, la résistance d'un monde fondé sur l'oralité contre le nouvel esprit de la lettre qui divise les êtres humains entre savants et ignorants. C'est également une nouvelle opposition qui se dessine entre deux types de visions — et d'accès aux mystères divins — celle de la lecture « rationnelle » et celle de la révélation inspirée.

54. CH. FELDMANN, *op. cit.*, pp. 85-86.

55. *Ibidem*.

Ce phénomène de di-vision, ainsi que nous l'avons déjà suggéré plus haut, pourrait bien être induit par l'introduction de l'écriture, et plus particulièrement de la technique alphabétique, dans les rapports humains. J. C. Carothers a bien expliqué l'impact potentiel de l'usage de l'écrit dans une société à tradition orale : « Les mots, une fois écrits, deviennent évidemment parties intégrantes du monde visuel. Comme la plupart des éléments du monde visuel, ils deviennent statiques et perdent, en tant que tels, le dynamisme qui caractérise le monde de l'ouïe en général et plus particulièrement le mot énoncé. Ils perdent une grande partie de leur signification personnelle en ce sens que le mot entendu est un mot qui nous est très souvent destiné, contrairement au mot lu, qui peut, au choix, être lu ou ne pas l'être. Ils perdent la charge et la force émotives qu'a décrites, entre autres, Monrad-Krohn... Par conséquent, en devenant visibles, les mots passent dans un monde relativement indifférent à celui qui le voit — un monde où la puissance magique des mots n'existe plus ».⁵⁶

Marshall McLuhan, qui cite ce texte, commente plus loin un livre d'E.R. Dodds (*The Greeks and the Irrational*) où un héros homérique prend conscience de son ambivalence « à mesure qu'il tente de s'approprier son moi. Et cette ambivalence se manifeste dans la représentation picturale ou « mécanique » de situations complexes que l'homme tribal, auditif, n'avait pas tenté de visualiser. C'est-à-dire que la détribalisation, l'individualisation et la représentation picturale sont une seule et même chose. Le mode magique s'efface dans la mesure où les mouvements intérieurs sont traduits visuellement.

Or, une telle traduction est aussi une réduction ou une distorsion de relations complexes qui sont plus pleinement senties lorsqu'il y a interaction complète de tous les sens à la fois »⁵⁷. Nous ne pouvons voir, dans la visualisation de son ambivalence chez le héros grec, que le même phénomène que celui que nous avons illustré plus haut à propos de la conceptualisation ternaire du sacré. L'ambivalence du sacré ne pose aucun problème dans les sociétés traditionnelles. C'est avec l'intériorisation du sentiment religieux que le besoin apparaît de distinguer les concepts, comme cela a été fait dans la tradition judéo-chrétienne avec la coupure progressive entre *sacer* et *sanctus*.

56. Cité par M. McLuhan, *La galaxie Gutenberg : face à l'ère électronique, les civilisations de l'âge oral à l'imprimerie*, 3e éd. Paris, Mame, 1967, p. 26.

57. *Idem*, pp. 66-67.

L'ambivalence a été conceptualisée ou « visualisée » et traduite en deux termes différents.

Il nous semble donc légitime de mettre en rapport la « scribalité », l'intériorisation de la conscience religieuse et les progrès de la logique « binaire » (qui récuse toute possibilité d'ambiguïté). Une des conséquences de cette évolution peut se percevoir dans la constatation de Catherine Clément selon laquelle la « porosité du corps » est inversement proportionnelle à l'éducation alphabétique. Cette messe de pèlerinage à Popedingue est symbolique du choc de deux cultures qu'on voit s'affronter tout au long de l'histoire du christianisme. Le Moyen Âge constitue à ce titre une période-clé dans l'histoire de l'Europe, où ces trois traits ont progressivement modelé la « modernité ». Mais, comme nous l'avons rappelé, cette évolution s'est faite « à deux vitesses ».

Les « visions » d'Hildegarde rappellent les dangers qu'il y a pour l'homme à vouloir percer les mystères à l'aide de sa seule vision (raison). Cette abbesse, à l'image de son siècle, oscille entre deux mondes. Toute son œuvre — littéraire, médicale et musicale — atteste de l'ancrage de sa pensée dans la culture populaire. Elle dénonce les superstitions (notamment l'astrologie) mais elle établit d'autre part des remèdes quasi « magiques » que seule son autorité aura pu préserver des soupçons d'hérésie. Sa vision du corps est symbolique et fondée sur la correspondance du macrocosme et du microcosme. Elle se permet de faire l'éloge de la sexualité, mais conformément à la spiritualité chrétienne elle se destine à la chasteté et au contrôle le plus strict de son corps. Ainsi, ni la musique ni l'extase — terme qu'elle récuse — ne sont pour elle un moment de « libération » corporelle. Conformément à la tradition augustinienne, c'est en son cœur qu'elle se délecte des mélodies et des rayons de la lumière divine.

Bibliographie annexe

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *L'enjeu du beau: musique et passion*, Galilée, Paris, 1992 (Débats).

DAME, Joke Elisabeth Johanna *Het zingend lichaam: betekenissen van de stem in westerse vocale muziek*, Kok Agora Kampen, 1994 (Thèse Diss. Doct. Universiteit van Amsterdam).

DRONKE, Peter, *Women Writers of the Middle Ages: a Critical Study of Texts from Perpetua (+203) to Marguerite Porete (+1310)*, Cambridge University Press Cambridge, 1984.

HERNDON, Marcia, Ziegler, Susanne, *Women in Music and Music Research*, (World of music 33, 2), Noetzel Wilhelmshaven, 1991.

JEFFERY, Peter, *Re-envisioning past Musical Cultures: Ethnomusicology in the Study of Gregorian Chant*, (Chicago studies in ethnomusicology) University of Chicago press Chicago, 1992.

MACCLARY, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minnesota university press Minnesota (Minn.) 1994.

NETTL, Bruno et BOHLMAN, Philip V., *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*, (Chicago studies in ethnomusicology) University of Chicago press Chicago, 1991.

NEULS-BATES, Carol, *Women in Music: an Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Harper and Row New York (N.Y.) 1982.

PENDLE, Karin, *Women and Music: a History*, Indiana University Press Bloomington (Ind.), 1991.

Limites et chances d'une musicienne à l'époque du Roi -Soleil¹

Danielle Roster

« *Si je n'ay pu par le malheur de mon sort
employer ma vie à son service...* » (Elisabeth Jacquet 1694)

A l'époque du Roi-Soleil, il y eut particulièrement beaucoup de musiciennes qui furent actives. La recherche se trouve encore, pour le moment, dans une phase où l'on rassemble des faits. Cet article tente de faire un pas de plus : il cherche à rendre compte de la situation de la musicienne dans le contexte de la société dans laquelle elle vivait, à élucider sa formation musicale, ses possibilités professionnelles et sa situation économique ainsi qu'à analyser le statut social qu'elle occupait, la réputation dont elle jouissait à son époque et le mépris qu'elle rencontrait parfois.

L'objectif de cet article est donc d'éclairer les conditions du travail musical et artistique des femmes à l'époque du Roi-Soleil. La position de la femme dans cette société limitait les possibilités des musiciennes parfois de manière drastique. Comment la musicienne individuelle vivait-elle, dans les limites de ce cadre et les restrictions qu'on lui imposait et comment pouvait-elle profiter des possibilités éventuelles : c'est là une autre question à laquelle on ne peut répondre que pour chaque individu.

1. Article traduit de l'allemand par Kathrin Schultz.

L' accès à la formation musicale

L'éducation musicale des femmes

A l'époque du Roi-Soleil, les musiciennes professionnelles venaient presque toutes sans exception des familles de musiciens appartenant à la petite bourgeoisie. Or, permettre une formation musicale à leurs filles n'était pas du tout habituel dans ces familles. Au 17^e siècle, la famille était caractérisée par une hiérarchie stricte. Le sexe et l'âge déterminaient la place que l'enfant y occupait. Le fils aîné, souvent l'héritier unique du patrimoine paternel, jouissait d'une position privilégiée parmi ses frères et sœurs (en vertu du droit d'aînesse). Les fils plus jeunes occupaient le deuxième rang dans cette hiérarchie, les filles le troisième. Le sexe et l'âge, et *non* le talent musical, déterminèrent aussi la qualité de l'enseignement musical des enfants de la famille.²

Lorsque le père était titulaire de l'office du musicien à la cour (« officier du roi »), il avait le droit de désigner son successeur lui-même – en règle générale, son fils aîné (« *survivance* »). Cet office était toujours tenu par un homme. Si le père n'avait que des filles, il était obligé de transmettre la « *survivance* » à un membre plus lointain de la famille, ou de la vendre à un ami ou à un musicien étranger. L'accès aux offices publics était en général interdit aux femmes. Dans la plupart des cas, les filles n'avaient d'autre choix que de se marier ou d'entrer au couvent.

Le fils aîné, par contre, était instruit par son père dès son plus jeune âge. A l'âge de huit ans, son père pouvait l'envoyer comme garçon de chœur à la *Maitrise* (l'école de chant, *schola*, *psalette*, *chapelle*) d'une grande église. Pendant les six années de formation (environ), il y était instruit en latin, grammaire, solfège, chant, maîtrise d'instruments et composition. Beaucoup des compositeurs, chanteurs et instrumentistes devenus célèbres plus tard avaient reçu leur formation musicale de base dans une telle école.

Des filles douées n'étaient pas acceptées à la *Maitrise*. Les *Maitrises* furent les vrais précurseurs des conservatoires ou hautes écoles de musique d'aujourd'hui, car il n'y avait pas d'autres lieux de formation

2. BENOIT, Marcelle. *Versailles et les musiciens du Roi 1661-1733 : Etude institutionnelle et sociale*, Paris, 1971, pp. 120-128 ; 303-305 ; 366-370.

spécialisés en musique en France avant la fin du 18^e siècle. Les filles étaient par conséquent exclues des lieux officiels de la formation musicale en France – contrairement par exemple à Venise, où on disposait de quatre conservatoires pour filles extrêmement réputés dont la qualité de l'enseignement musical dépassait les frontières de l'Italie.

A côté d'une excellente formation musicale, les *Maîtrises* offraient aux garçons des possibilités privilégiées de poursuivre, plus tard, une carrière musicale à la cour. Les musiciens dirigeants de la *Chapelle* et de la *Chambre du Roi* avaient pour tâche d'y chercher des garçons afin de les engager à la chapelle royale de la cour. Pour cette raison, ils visitaient régulièrement les *Maîtrises* de la capitale ou de la province. Les garçons de chœur de la *Chapelle* ou de la *Chambre* étaient repris, après la mue de leur voix, à la chapelle de la cour dans une autre fonction.

Étant donné qu'une famille de musiciens accordait beaucoup d'importance à la musique au domicile privé, il arrivait que les filles apprennent également à jouer « l'instrument de famille ». Les enfants jouaient presque toujours le même instrument que leur père puisque celui-ci pouvait les instruire lui-même et épargner ainsi les frais de cours privés onéreux. Mais lorsqu'une fille recevait une instruction musicale, c'était principalement dans le but de la faire participer aux concerts donnés au sein de la famille – et nullement de la préparer à une profession dans le domaine musical, comme c'était le cas pour le fils.

Ainsi, les filles de Marin Marais et de Monsieur de Sainte-Colombe ne jouèrent de la viole de gambe que dans leur famille tout au long de leur vie. Les filles se mariaient souvent avec un musicien de sorte que les concerts familiaux se poursuivaient dans la maison du mari. La joueuse de clavecin Angélique Houssu, fille de l'organiste Antoine Houssu, accompagnait son mari, le joueur de viole de gambe Antoine Forqueray, lors de ses concerts à la maison.

Pourtant, en dépit du poids de la tradition, des pères nourrissaient pourtant l'ambition de préparer leur fille à une carrière de musicienne professionnelle. C'est le cas, par exemple, de Claude Jacquet, François Couperin, Pierre Chabançeau de La Barre et Jean Rebel. Ainsi, les chanteuses Anne de La Barre, Anne Renée Rebel et les joueuses de clavecin Marguerite Antoinette Couperin et Elisabeth Jacquet furent présentées au Roi par leurs pères. Si celui-ci était conquis par leur

performance, il les soutenait souvent pendant toute leur vie. Il leur donnait alors l'occasion de se faire entendre à la cour, les aidait financièrement en leur accordant une *pension* et pouvait leur donner une place comme « musiciennes extraordinaires » à la chapelle de la cour.

Les seules possibilités d'acquérir une formation musicale pour les femmes douées de talent, quelle que soit leur provenance, était donc l'enseignement privé, la formation gratuite dans la famille par le père musicien ou chez un professeur rémunéré. La plupart des femmes qui prenaient des cours privés payants étaient issues de la noblesse ou de la haute bourgeoisie. Dans ce milieu, la connaissance du chant et des instruments était appréciée comme un « honneur » et jouait un certain rôle dans le choix de l'épouse. Après le mariage, on renonçait aux cours privés dans la plupart des cas.

Dans la petite bourgeoisie, on considérait, de manière générale, que l'éducation devait former en vue de la vie professionnelle ou du rôle social à jouer. Compte tenu du fait qu'il n'y avait que très peu de professions musicales ouvertes aux femmes, les pères de cette couche sociale jugeaient inutile de payer des cours de musique onéreux à leurs filles. La situation ne changea petit à petit que dans le dernier quart du 17^e siècle, lorsque les possibilités professionnelles pour les chanteuses augmentèrent.

Musique féminine et morale

Une pédagogue influente, Madame de Maintenon (1635-1719), a pris position dans le dernier quart du 17^e siècle à propos de l'éducation musicale des femmes. Ses pensées ont rencontré un vif intérêt tant dans les milieux familiaux que dans les écoles pour filles. En 1686, elle inaugurait, à Saint-Cyr, la Maison royale de Saint-Louis où 250 filles – orphelines nobles ou nièces d'officiers désargentés – jouissaient d'une éducation aux frais du Roi. Comme Madame de Maintenon considérait que les programmes enseignés dans les écoles des couvents étaient trop limités, elle voulut faire de Saint-Cyr un institut laïque et ouvert au monde, où des réformes fondamentales de l'éducation féminine furent en effet tentées.

Pendant les premières années, Madame de Maintenon soutint avec conviction l'enseignement musical à l'école ; elle récompensait les filles douées pour leurs performances musicales et les faisait chanter,

souvent et avec plaisir, devant ses invités issus de la noblesse. Cet enseignement musical comprenait néanmoins peu d'études de théorie musicale, mais surtout du chant en chœur d'après l'oreille. Les filles les plus talentueuses pouvaient, avec la permission de Madame de Maintenon, prendre des cours de clavecin ou de chant. Le centre d'intérêt musical était la musique religieuse et des musiciens, qui n'étaient nullement médiocres, comme Guillaume Gabriel Nivers (1632-1714) et Louis-Nicolas Clérambault (1676-1749) qui y furent actifs comme organistes, compositeurs et professeurs de chorale.

Le sommet de la pratique musicale à Saint-Cyr fut, en 1689, la représentation de l'opéra biblique *Esther* (texte de Jean Racine et musique de Jean-Baptiste Moreau). La chapelle de la cour du Roi jouait la partie de l'orchestre. Le Roi ainsi que les courtisans étaient enthousiasmés par les performances musicales des filles et des jeunes femmes sur scène. Aussi Louis XIV demanda-t-il à Racine d'écrire une autre pièce analogue. Racine répondit au désir du Roi en écrivant la tragédie en 5 actes *Athalie*. Toutefois, la représentation sur scène n'eut pas lieu parce que entre-temps la critique vis-à-vis de l'institut d'éducation de Madame de Maintenon devenait de jour en jour plus violente. *Athalie* fut représenté devant le Roi en privé mais sans costumes ni orchestre – Nivers accompagna la représentation au clavecin.

On conseillait fortement à Madame de Maintenon de réformer Saint-Cyr. C'était le cas, entre autres, de François Salignac de La Mothe Fénelon (1651-1715), l'auteur du fameux *Traité sur l'éducation des filles* publié en 1687. Elle céda finalement à la pression. La richesse du programme éducatif fut réduite de manière drastique, puis l'institut fut transformé, le 30 septembre 1692, en un couvent de l'ordre augustinien, soumis à l'évêque de Chartres.

Quel effet cette réforme eut-elle dans le domaine musical ? Dans une lettre adressée à la directrice de la chorale de Saint-Cyr du 25 novembre 1695, Madame de Maintenon explique : « Il faut, ma chère sœur, songer à détruire peu à peu ce que nous avons fait de trop sur la musique, et nous remettre dans la simplicité... La musique a ses dangers, comme les autres agréments personnels... Serait-il possible que vous ne fissiez pas scrupule de mettre dans l'esprit des demoiselles le désir d'exceller dans le chant, et de les voir toutes occupées de la mesure et de suivre l'orgue pendant le Saint Sacrifice de la messe !...Il faut de temps en temps les faire répéter, afin qu'elles ne poussent pas trop leurs voix, et ce soin coûtera moins à la

maîtresse du chœur que de les mener au parloir à des maîtres... Après tout, l'inconvénient de chanter un peu moins bien n'approche pas de ceux qui se trouveraient dans le goût de la musique ».³

Bien qu'elle-même pensait à l'origine que la musique en soi ne peut pas être « mauvaise »⁴, Madame de Maintenon adopta progressivement les convictions des moralistes fanatiques, au point de devenir plus en plus hostile à la musique. Les chants religieux permis à Saint-Cyr furent strictement sélectionnés. L'habitude de représenter des drames religieux sur scène fut maintenue mais il n'y eut plus aucune œuvre d'une haute valeur artistique comme *Esther* ou *Athalie*.

Par une allégeance nouvelle aux vues chrétiennes, Madame de Maintenon combattit vigoureusement la pratique privée et professionnelle de la musique par des femmes, pratique qui se développait petit à petit dans le courant du 17^e siècle. La conception traditionnelle qui considérait l'activité musicale des femmes comme inconvenante et une sérieuse éducation musicale des filles comme inutile fut à nouveau renforcée à Saint-Cyr. La grande popularité de son modèle éducatif au 18^e et jusqu'au 19^e siècle fut responsable du fait que cette image négative de la femme musicienne subsista longtemps encore.

Les musiciennes professionnelles

La prima donna et les ballerines

Au 17^e siècle, la chanteuse conquiert un triomphe sans précédent en France. Beaucoup de femmes profitèrent de cette possibilité professionnelle, tandis qu'en Italie, en Angleterre et en Allemagne le triomphe des chanteuses fut considérablement freiné par la concurrence des castrats et des garçons de chœur. La France, elle, n'appréciait pas trop l'art du chant des castrats. Les garçons de chœur n'y jouaient pas non plus un rôle aussi important que dans d'autres pays - en tout cas en ce qui concerne le domaine de la musique laïque. La préférence absolue des Français pour le timbre de

3. Cité chez GARROS, Madeleine : « Mme Maintenon et la musique », *Revue de musicologie*, Série spéciale 1 (janvier 1943), 8-17, p.14

4. *Ibid.*, p. 11.

Bien que Saint-Cyr se dotât à l'origine d'un programme d'études extrêmement moderne, la pratique des arts ménagers y reprit progressivement ses droits (Musée Carnavalet. Détail)

la voix féminine apportait à la femme de nombreuses possibilités de carrière.

• Nos femmes sont toujours femmes • écrivait Lecerf de la Viéville, fier de la distribution des voix dans des opéras français.⁵ En France en effet, les femmes ne jouaient pas uniquement comme solistes mais participaient aussi aux chœurs dans les concerts laïques et les opéras – à la différence de l'Allemagne et de l'Angleterre où on avait recours aux voix de garçons⁶. A Paris, les femmes pouvaient même chanter à l'église. La France jouait donc un rôle de pionnier dans ce domaine. Mais le revers de la médaille était l'altération morale de la chanteuse ; cette opinion était largement répandue dans le milieu religieux et gagnait du terrain depuis la fin du 17^e siècle.

Pendant les années 40, le cardinal Mazarin faisait représenter des opéras italiens à Paris et invita des musiciens italiens en France – entre autres les prima donnas célèbres Leonora Baroni, Marguerite Bertolotti, Louise Gabrielli Locatelli et Giulia Gabrielli. Dans les années 50 et 60 les chanteuses françaises Hilaire Dupuis et Anne de La Barre ont connu des grands succès dans les *ballets de cour*. Depuis son mariage avec Louis XIV en 1660, la Reine Marie-Thérèse entretint jusqu'en 1673 un ensemble espagnol dans lequel travaillaient les chanteuses Francisca Vezon, Maria de Amaya, Maria de Valdes et Jeronima de Olmedo.

Avec l'ère de la tragédie lyrique de Lully (à partir de 1672) commença, en France, la véritable époque des prima donnas. Les chanteuses recevaient une formation excellente du compositeur lui-même. L'accroissement des possibilités professionnelles provoqua petit à petit un changement dans l'éducation musicale des femmes. Puisqu'une partie du métier de musicien s'était ouvert à elles, ce n'était plus forcément une dépense financière inutile que de payer des cours privés de chant aux filles douées en musique. De plus, depuis le dernier quart du 17^e siècle, des opéras furent ouverts dans quelques grandes villes de province (à Marseille, Rouen, Lyon, Lille, Aix-en-Provence, Montpellier, Bordeaux, Toulouse... etc.)

5 LE CERF DE LA VIEVILLE, Jean-Laurent, *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, seconde édition, Bruxelles, 1704-06, Réimpression, Genève, 1972, Première partie, troisième dialogue, p. 122

6. MEYER, Kathi : *Der chorische Gesang der Frauen mit besonderer Bezugnahme seiner Betätigung auf geistlichem Gebiet. I. Teil : Bis zur Zeit um 1800*, Leipzig, 1917, pp. 140, 142, 143.

Les danseuses aussi bénéficièrent d'un tel progrès à l'époque de Louis XIV. Pendant le règne de Louis XIII, c'étaient les hommes – surtout des courtisans et des danseurs professionnels – qui interprétaient les rôles masculins et féminins dans les ballets de cour. Les femmes nobles, elles, n'avaient l'occasion de danser que dans les ballets de la Reine⁷. Ce fut sous le règne d'Anne d'Autriche, que, pour la première fois, des danseuses professionnelles (Mlle Mollier, Mlle de Vertpré, Mlle La Faveur, Mlle Giraut) purent se produire et que les apparitions sur scène de dames nobles devinrent plus fréquentes. L'opéra (l'« Académie Royale de Musique ») disposait de son propre ensemble de danseurs et danseuses. Depuis les années 80, ces danseuses professionnelles jouissaient d'une popularité croissante. Si en 1688, environ un tiers de cet ensemble était féminin, en 1704, dix femmes avaient déjà trouvé place à côté de douze hommes.⁸ Dans le *Règlement concernant l'opéra* de 1713, Louis XIV exigeait un ensemble de danseurs « paritaire », comprenant dix hommes et dix femmes.⁹

Les salaires et pensions des chanteuses et danseuses variaient en fonction de la hiérarchie des rôles. Evidemment les solistes étaient beaucoup mieux rémunérées que les choristes. Si les chanteuses ou les danseuses célèbres n'avaient pas de raison de s'inquiéter pour leurs vieux jours, celles qui avaient connu moins de succès arrivaient à peine, surtout à la vieillesse, à subvenir à leurs besoins.

Les musiciennes de la cour

Devenir « Musicien du Roi » : tel était le rêve par excellence de tous les musiciens et musiciennes. Comme déjà précisé, le poste de l'« officier de la musique du roi » – un office avec des privilèges dont on devait faire l'acquisition – était néanmoins interdit aux femmes. La chapelle de cour de Louis XIV comprenait les trois divisions de la « Chapelle » (musique religieuse de la cour), de l'« Ecurie » (musique solennelle de plein air) et de la « Chambre » (musique laïque). Les musiciennes n'avaient accès qu'à la « Chambre », mais longtemps encore, les chanteuses furent en réalité empêchées d'y accéder. Les

7. CHRISTOUT, Marie-Françoise, *Le ballet de cour de Louis XIV : 1643-1672 : Mises en scène*, Paris, 1967, p. 17.

8. LA GORCE, Jérôme, *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV : Histoire d'un théâtre*, Paris, 1992, pp. 76, 127.

9. GUEST, Ivor, *Le ballet de l'opéra de Paris : Trois siècles d'histoire et de tradition*, Paris, 1976, p. 19.

instrumentistes n'y trouvaient leur place que très tard et de manière sporadique.

Mais les chanteuses pouvaient être engagées comme *musiciennes ordinaires du roi*. Le nombre des musiciens et musiciennes du roi dépassait bien souvent celui des *officiers* et dépendait des besoins de la cour. Les musiciennes ordinaires avaient une activité bien réglée. Leur salaire de base consistait en un forfait journalier. En plus, leur revenu pouvait augmenter par l'obtention de gratifications – cadeaux en argent pour des prestations exceptionnelles – et d'une *pension* – sous forme de cadeaux en argent régulièrement offerts. Elles avaient droit à une pension après 20 ou 25 années de service à la cour (*vétérance*), dont le montant était proportionnel au salaire perçu.¹⁰ Les *musiciennes extraordinaires* n'étaient au service de la chapelle de la cour royale que de manière irrégulière et ne recevaient donc pas de salaire fixe mais des gratifications ou une pension. Parmi elles, il y avait les chanteuses d'opéra célèbres et les prima donnas étrangères en voyage.

Les femmes qui avaient réussi à obtenir un engagement à la cour enseignaient souvent la musique à leurs filles et les préparaient, par là, à une carrière musicale. Lorsque la mère terminait sa carrière, elle pouvait au moins recommander sa fille pour lui succéder. Marie-Anne et Jeanne Delalande, les deux filles d'Anne Rebel et Michel Richard Delalande, travaillaient à la cour comme chanteuses, tout comme leur mère. Marie-Hortense Des Jardins succéda à sa mère, chanteuse à la « Chambre », le 1^{er} août 1722. Marguerite Dorothée Le Peintre, la fille du violoniste Louis Le Peintre et de la chanteuse Anne Dorothée Des Fontaines, fut engagée comme chanteuse de la « Chambre » à la cour le 20 décembre 1724.¹¹

Les instrumentistes extraordinaires et appréciées par le Roi et par toute la cour furent pourtant privées de l'honneur d'être acceptées, en tant que femmes, à la chapelle royale de la cour. Ainsi la claveciniste virtuose et compositrice Elisabeth Jacquet de La Guerre, dans l'envoi dédié de son opéra *Céphale et Procris* adressé à Louis XIV en 1694, se plaignait de cette exclusion : « Si je n'ay pû par le malheur de mon sort employer ma vie à son service... ». Il n'est pas certain qu'il y ait eu des instrumentistes féminines durant le règne de Louis XIV. Ce n'est que dans les années 1730 que la claveciniste Marguerite Antoinette

10. BENOIT, *op. cit.*, pp. 132, 255.

11. *Idem*, p. 255

Couperin (1705-1778) et la joueuse de gambe Marie Anne Ursule de Caix (1715-1751) furent engagées pour la « Chambre ».

...mulier non tacet in ecclesia...

Quant à la « Chapelle », comme nous l'avons déjà indiqué, non seulement les musiciens étaient exclusivement masculins, sans aucune exception, mais les chanteurs étaient également des hommes (c'étaient des garçons de chœur, des castrats, des falsettistes, des contre-tenors). L'exclusion des femmes se basait sur la prohibition du chant féminin à l'église, en vigueur depuis le moyen âge.¹² Or, la musique de messe lors des fêtes à la cour de Louis XIV fut créée par la « Chambre » et la « Chapelle » ensemble, de sorte que l'interdiction *mulier tacet in ecclesia* était de plus en plus souvent malmenée. Un habitant de la province, assistant en 1699 à une messe à Versailles, en soulignait l'étrangeté : « Je vis une chose assez particulière dans ce concert, c'est qu'une fille y chanta... »¹³. Son étonnement montre clairement que l'activité musicale des femmes à l'église était encore considérée comme anormale en dehors de Paris.

Les messes célébrées à la cour servaient d'exemples dans les monastères et les paroisses. Lors des fêtes, des musiciens, chanteurs et chanteuses de l'opéra, étaient engagés. Des messes accompagnées de nombreux morceaux de musique, devenaient une véritable mode, critiquée bientôt violemment de divers côtés. Mais ces critiques ne pouvaient pas atteindre la popularité des messes fastueuses. « Mille gens ne vont plus à la grande Messe ni à Vêpres aux Cathédrales que quand l'Evêque y officie avec une Musique renforcée... » constatait Lecerf de la Viéville¹⁴. Dans de nombreux couvents pour femmes, les religieuses consacraient beaucoup de temps et d'effort à la musique.¹⁵

12. « Nonne, troubairitz et jongleresse : La musicienne au Moyen-Age. Dans : Danielle ROSTER, *Les femmes et la création musicale : Les compositrices européennes du Moyen -Age au milieu du XX^e siècle*, Paris, 1998, pp. 9-32.

13. cité chez BENOIT, *op. cit.*, p. 61.

14. Le CERF de la VIEVILLE, *Discours sur la Musique d'Eglise, op. cit.*, Première Partie, Article V, p. 98.

15. BRENET, Michel : « La musique dans les couvents de femmes depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours » *La tribune de St-Gervais*, 4^{ème} année, cahier 1, 2, 4 (1898), pp. 25-31, 58-61 et 73-81.

Les concerts et les salons de musique

Tout comme les membres de la famille royale, beaucoup de nobles et de bourgeois – des femmes et des hommes – étaient des amateurs enthousiastes de musique. Bien souvent, ils jouaient un instrument eux-mêmes et organisaient des concerts chez eux où figuraient alors les musiciens et musiciennes les plus célèbres. L'amour de la musique, la pratique de la musique et le mécénat devenaient même une obligation si on voulait appartenir à l'élite. Cette mode se répandait de la cour à la ville, touchait la petite noblesse et enfin la haute bourgeoisie.

Molière , *Le Bourgeois gentilhomme* (1670), acte II, scène 1 :

- Le maître de musique : Il faut qu'une personne comme vous, qui êtes magnifique et qui avez de l'inclination pour les belles choses, ait un concert de musique chez soi tous les mercredis ou tous les jeudis.
- Monsieur Jourdain : Est-ce que les gens de qualité en ont ?
- Le maître de musique : Oui, Monsieur.
- Monsieur Jourdain : J'en aurais donc...

La province suivait l'exemple parisien. Déjà avant la fondation des opéras, des « Académies de Sainte-Cécile » ou des Sociétés de musique furent fondées dans les grandes villes¹⁶, et des concerts pour les amateurs de musique y furent donnés. Le *Mercure Galant* parlait en juillet 1680 de concerts hebdomadaires à Dijon, auxquels participaient les dames de la haute société.¹⁷ Dans les « Annonces, Affiches et avis divers », la demande de chanteuses était grande.¹⁸

Les salons, qui jouaient un rôle important pour l'émancipation des femmes en général et des musiciennes en particulier, connurent une première apogée pendant la première moitié du 17^e siècle. Catherine de Vivonne, Marquise de Rambouillet (1588-1665) accueillait des invités choisis – des nobles, des savants, des artistes et des écrivains –

16. Ainsi, par exemple, à Amiens, Troyes, Rouen, Orléans, Lille, Nantes, Lyon, Dijon, Strasbourg, Le Mans, Caen, Toulouse.

17. MEYER, *op. cit.*, p. 139 sv.

18. BRENET, Michel, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, Paris, 1900, pp. 76 et 187 sv.

dans sa célèbre « chambre bleue », où joua aussi plusieurs fois la chanteuse et joueuse de luth et de théorbe Angélique Paulet. La culture du salon connut une seconde apogée durant un bref laps de temps, de 1652 jusqu'à la prise de pouvoir proprement dite de Louis XIV en 1661 – période appelée en général la décennie de la « préciosité ». Ainsi, en 1652, Madeleine de Scudéry, écrivaine issue d'un milieu bourgeois (1607-1701), ouvrait un salon avec son amie Mademoiselle Bocquet, joueuse de luth et compositrice. Les compositions pour luth de Mlle Bocquet ont été transmises sous forme de manuscrits et ont été publiées pour la première fois en 1972.¹⁹

Certaines musiciennes – chanteuses et instrumentistes – tenaient elles-mêmes un salon de musique, lieu de représentations pour elles seules ou accompagnées de leurs collègues et élèves. Hilaire Dupuy et Michel Lambert invitaient des personnes à assister à leurs concerts vocaux.²⁰ Chaque jeudi, les amateurs de luth se retrouvaient chez Dessansonnières et son élève, Mademoiselle Ange.²¹ Le célèbre virtuose de gambe basse Sainte Colombe formait avec ses deux filles un trio apprécié par ses invités.²² De même, Marin Marais donnait des concerts avec ses filles et ses fils à la maison.²³ Les soirées musicales des clavecinistes et compositrices Mme de Plante et Melle Guyot rencontraient aussi une grande popularité.²⁴ Les salons d'Elisabeth Jacquet de La Guerre et de Marie Françoise Certain, clavecinistes virtuoses remarquables, constituaient le lieu de rencontre de l'élite musicale.²⁵

Les instruments les plus utilisés dans les salons étaient le luth et le clavecin, soit des « instruments-basse-général » qui offraient l'avantage aux musiciennes de pouvoir s'accompagner elles-mêmes en chantant. Le luth, le clavecin, l'orgue, le théorbe, la mandoline, la harpe et la gambe sont les instruments que l'on retrouve le plus souvent sur des tableaux représentant des musiciennes ou des amateurs de musique fortunés de cette époque. Des femmes jouant un

19. M. ROLLIN et A. SOURIS, *Œuvres de Bocquet*, Paris, 1972.

20. BENOÏT, *op. cit.*, pp. 12, 329.

21. *Idem*, p. 12

22. TITON DU TILLET, Evrard, *Vie des musiciens et autres joueurs d'instruments du règne de Louis le Grand*. [extrait de « Le Parnasse françois » 1732, 1743, 1753], Paris, 1991, p. 84.

23. *Ibid.*, p. 88

24. *Ibid.*, p. 33

25. LE MOÏL, Michel, « Chez l'illustre Certain », *Recherches sur la musique française classique*, 2, 1962, pp.71-79.

instrument à vent étaient rares. Mlle Ménetou ou Françoise Charlotte de Senneterre, qui jouait de la flûte en plus du clavecin, était considérée comme une exception.

Depuis la renaissance, la bienséance entravait et limitait considérablement le champ de l'activité musicale des femmes. Il y avait peu d'instruments tolérés dans la main d'une femme. A ce propos, Balthasar Castiglione avait écrit, en 1528, dans son ouvrage *Libro del cortegiano* : « Et je propose qu'elle ne joue que des instruments qui sont en accord avec son apparence. Imaginez-vous quel aspect lourd offrirait l'image d'une femme jouant de la timbale, de la flûte traversière, de la trompette ou un autre instrument du même genre ; et cela pour la simple raison que leurs volumes enterrerait et détruiraient la douce délicatesse qui embellit tout ce que fait une femme ».²⁶ L'ouvrage de Castiglione connut un grand succès, fut traduit en plusieurs langues et fut lu à travers toute l'Europe.

Outre les concerts, l'enseignement était un terrain d'activité pour les musiciennes. Dans *Le Livre commode des adresses de Paris*²⁷ d'Abraham Du Pradel, on trouve parmi les noms de professeurs de musique la joueuse de gambe Mlle Mengey, les clavecinistes Jacquet, Mme Oves, Mme Louis, Melle Rebours et Melle le Tellier.

Les compositrices

Aux 17^e et 18^e siècles, la composition était du domaine du musicien pratiquant, censé écrire toujours de nouveaux morceaux de musique pour la personne qui l'avait engagé. Compte tenu du fait que les femmes n'avaient accès qu'à un nombre limité de professions musicales, elles n'étaient pas obligées de produire des œuvres mais n'avaient pas non plus l'occasion de présenter des compositions sur scène avec une large distribution et de se faire rémunérer. Le fait que très peu de femmes produisaient de la musique religieuse, des opéras et de la musique pour orchestre, découle de ce qu'elles ne pouvaient accéder ni à la position de chef d'orchestre, ni à la direction d'une chorale, ni – comme instrumentistes – à un engagement à l'église, à la cour ou à l'opéra.

26. cité chez NEULS BATES, Carol, *Woman in Music : An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, New York, 1982, p. 39.

27. 2^{ème} édition, 1692.

Les musiciennes étaient en général tenues à l'écart de la vie musicale proprement dite, à l'exception des chanteuses. Leur terrain d'activité était le domicile familial de sorte que les interprètes comme les compositrices profitèrent de la multiplication des concerts privés. En effet, elles y trouvaient l'occasion de présenter leurs propres œuvres, seules ou accompagnées par leurs amis et amies. Cette situation explique que leurs compositions étaient issues de genres musicaux limités et écrites pour un nombre réduit de musiciens. Souvent elles n'écrivaient que des œuvres pour une voix ou un instrument solo afin de pouvoir les chanter et les jouer seule.

Un autre obstacle pour les femmes douées en musique était la difficulté d'accéder à une éducation musicale comprenant la composition. La raison pour laquelle beaucoup de femmes se limitaient à écrire des airs qui étaient publiés dans le « Recueils d'airs sérieux et à boire de différents auteurs, Paris, C. Ballard... »²⁸, découle notamment de ce que la composition d'airs exige moins de connaissances théoriques que la composition d'œuvres de genres plus élevés.

Les femmes qui avaient une connaissance suffisante pour composer dans un large registre, écrire dans différents genres et faire représenter leurs œuvres publiquement ou encore les faire imprimer, demeurent exceptionnelles. Exceptionnelles aussi celles qui ne renonçaient pas à leur activité de compositrice après le mariage. Au nombre de celles-ci figurent Elisabeth Jacquet de La Guerre et Antonia Bembo.

Elisabeth Jacquet de La Guerre (1665-1729)

« C'est un Prodiges qui a paru icy depuis quatre ans. Elle chante, à Livre ouvert, la Musique la plus difficile. Elle l'accompagne, et accompagne les autres qui veulent chanter, avec le Clavessin dont elle jouë d'une manière qui ne peut estre imitée. Elle compose des Pièces, et les jouë sur tous les tons qu'on luy propose. Je vous ay dit,

28. Exemples : Melle B. (1696, 1714), Melle Coguo. C. (1697), Melle Bataille (1699, 1704), Melle de Vilm (1699), Melle de F., Melle de la P. (1700), Melle Denis, Melle de M. (1711), Melle Coco (1709, 11, 13, 18-22, 24), Melle de C. (1714), Melle Gingant (1704), Melle Gouy (1714), Melle H. (1713, 14), Melle Herault (1702), Melle Helv. (1704), Melle Herville (1710), Melle Pinet la fille (1710). *Lesure, François. Recueils imprimés XVIIe-XVIIIe siècles (RISM B I) ; Recueils imprimés XVIIIe siècle (RISM B II), München, 1964.*

Madame, qu'il y a quatre ans qu'elle paroist avec des qualitez si extraordinaires, et cependant elle n'en a encore que dix [...]. »²⁹

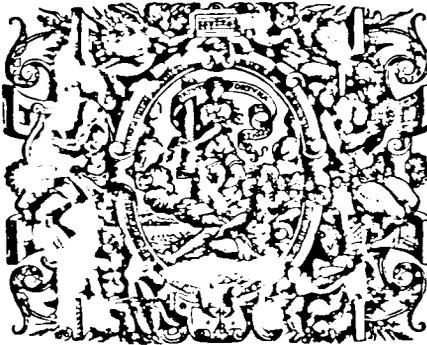
Cette description enthousiaste des talents surprenants d'Élisabeth Jacquet, enfant prodige, parut en juillet 1677 dans *Le Mercure Galant*, hebdomadaire qui relatait les dernières nouveautés à la cour de Louis XIV.³⁰ Vers 1673, Claude Jacquet, organiste et claveciniste, présenta sa fille Élisabeth à la cour de Louis XIV. Le roi et la favorite de l'époque, Mme de Montespan, accueillirent avec un tel enthousiasme les talents de la musicienne qu'ils la gardèrent à la cour quelques années. On présume que Louis XIV accorda sous forme de *pension* à cette musicienne extraordinairement douée les moyens financiers qui lui permirent de parachever sa formation musicale. En septembre 1684, la compositrice, alors âgée de dix-neuf ans, quitta la cour du Roi-Soleil pour épouser le célèbre organiste et claveciniste Marin de La Guerre (1658-1704). Les compositions d'Élisabeth Jacquet de La Guerre continuèrent d'être exécutées à la cour et dans les plus hautes sphères de la société. À Paris, la compositrice organisait chez elle des concerts fort appréciés de ses contemporains. Louis XIV accorda à la compositrice – « notre chère bien aimée Élisabeth Jacquet » – le privilège de faire imprimer ses sonates, pièces de clavecin et autres morceaux de musique tant vocale qu'instrumentale.

Parmi les compositeurs de sa génération, Élisabeth Jacquet de La Guerre fait partie des novateurs. Ses sonates figurent parmi les premières écrites en France. En outre, aucun musicien français n'avait avant elle écrit de cantates sacrées. Composée peut-être en 1685 ou en 1691, l'œuvre intitulée *Jeux à l'honneur de la victoire* compte parmi les tout premiers opéras-ballets. Élisabeth Jacquet de La Guerre fut la première femme auteur d'un opéra, *Céphale et Procris* (1694), exécuté à l'Académie Royale de Musique. À une époque où compositeurs et amateurs de musique se divisaient en deux camps – d'un côté les adversaires acharnés de la musique italienne, pour qui seules les créations de Jean-Baptiste Lully étaient déterminantes, et de l'autre ces musiciens et musiciennes qui restaient ouverts à la musique italienne et aspiraient à une « réunion des goûts » – Élisabeth Jacquet de La Guerre n'hésita pas à se situer du côté des progressistes bien qu'elle comptât parmi les protégés de Louis XIV qui avait élevé la musique de Lully au rang d'absolu.

29 • Elisabeth Jacquet de La Guerre », dans D. ROSTER, *op. cit.*, pp. 75-102.

30. Elle avait en réalité tout juste douze ans.

CEPHALE
ET
PROCRIS,
TRAGÉDIE
MISE
EN MUSIQUE
Par Mademoiselle DE LA GUERRE.



A PARIS,
Par CHRISTOPHE BALLARD, seul Imprimeur du Roy pour la Musique,
rue S. Jean de Beauvais, au Mont-Parnasse.
— M. DC. XCIV. —
Avec Privilège de Sa Majesté.

Antonia Bembo (environ 1643 – environ 1715)

Antonia Bembo³¹ est née vers 1643 à Venise, fille unique de Giacomo Padovani, un médecin, et de Diana Daresco Megalin. La musicienne provenait d'un milieu aisé, cultivé, éclairé et bourgeois. Tout comme Barbara Strozzi, Antonia Bembo fut, durant sa jeunesse, une élève de Francesco Cavalli (1602 – 1676). Le 20 août 1659, elle épousait, à l'âge de 16 ans, Lorenzo Bembo, descendant d'une vieille famille célèbre de la noblesse vénitienne. Au cours des années suivantes, ce mariage devint de plus en plus insupportable pour la compositrice, étant donné les dettes de son mari qui s'accumulaient de manière dramatique.

Entre 1674 et 1676 elle décida de le quitter ainsi que ses trois enfants et de s'installer en France. Elle partit probablement en compagnie de l'ambassadeur vénitien Domenico Contarini en 1676 afin de chanter devant Louis XIV à Paris. Lorsque Contarini et ses compagnons quittèrent Paris dix ans plus tard, Antonia Bembo ne les accompagna pas. Louis XIV lui avait accordé une pension qui lui permettait de se consacrer entièrement à la composition et à la pratique de la musique au sein de la communauté de la « Petite Union chrétienne des Dames de Saint Chaumont » et d'y passer ses vieux jours. A ce jour, la date de sa mort n'a toujours pas pu être établie.

Six volumineux recueils manuscrits de ses compositions se trouvent à la Bibliothèque nationale de Paris. Ils contiennent sans exception de la musique vocale laïque et religieuse, relevant des genres les plus différents et pour des distributions variées (l'opéra *Ercole Amante*, des airs, des cantates, des sérénades, des motets, de la musique pour psaumes ... etc.).

Les dédicaces et les titres de ses œuvres indiquent que l'activité musicale d'Antonia Bembo se concentrait à la cour de Louis XIV. Outre le Roi-Soleil, la jeune duchesse de Bourgogne, Marie-Adélaïde de Savoie (1685-1712), mère de Louis XV, connue pour son penchant pour la musique, soutenait la compositrice. Tandis que Jacquet de La Guerre compte aujourd'hui parmi les compositeurs les plus importants de sa génération et que ses œuvres sont accessibles dans des impressions nouvelles et des enregistrements, les œuvres de Bembo n'ont toujours pas été, malgré leur excellente qualité,

31. FONTIJN, Claire, A. *Antonia Bembo : Les Goûts Réunis : Royal Patronage and the Role of the Women Composers during the Reign of Louis XIV*, Ph. D. Diss., Duke University, 1994.

présentées par une maison d'édition novatrice ou par une entreprise de supports de son, comme première impression ou premier enregistrement.

Conclusions

Les possibilités limitées des musiciennes

A l'époque du Roi-Soleil, on accorda une importance extraordinaire à la musique. Afin de répondre aux désirs musicaux du Roi, de la société de cour et des classes sociales urbaines, hautes et moyennes, on avait besoin, partout et en permanence, d'un grand nombre de musiciens, de professeurs de musique et de compositeurs. Cette grande demande ouvrit aux musiciennes, dont la grande majorité poursuivait une carrière de chanteuse, des terrains d'activité de plus en plus vastes. Vers la fin du siècle, beaucoup de femmes se vouaient aussi professionnellement à l'art de la danse.

En revanche, le nombre d'instrumentistes féminines, engagées à l'opéra, dans les chapelles royales et dans les groupes pour l'orgue était extrêmement limité. Beaucoup de femmes composaient de temps en temps des airs mais très peu travaillaient la composition de manière suivie.

Trois raisons expliquent principalement la frilosité de l'activité musicale des femmes. Tout d'abord, il était rare que les femmes jouissent d'une éducation musicale complète. Les possibilités professionnelles restreintes – à une époque où l'artiste « indépendant » n'existait pas encore, l'artiste étant essentiellement un salarié et son activité de composition un produit dérivé de son service – avaient aussi un effet négatif pour les femmes. Les rôles que la société leur attribuait – ménagère, épouse et mère – rôles fortement soutenus par l'idéologie absolutiste, exerçaient un effet extrêmement paralysant sur l'épanouissement artistique de la musicienne.

Néanmoins, les mérites des musiciennes douées furent reconnus. L'opposition et les critiques à leur égard furent moindres en France qu'en Allemagne, par exemple, où l'on avait une image nettement plus concrète de la féminité idéale et où l'on sanctionnait d'autant plus sévèrement la transgression des frontières ainsi définies. L'idée d'une émancipation des femmes n'était guère plus conciliable avec l'idéologie absolutiste ; aussi l'évolution émancipatrice des femmes fut certes considérablement freinée, mais elle ne fut ni immédiatement ni

totalemment enrayée. Le rôle social de la femme, reconnu publiquement dans les salons, les publications pro-féminines issues de la «Querelle des femmes» et accessibles à un large public, ainsi que les Précieuses émancipées, les poétesses, les artistes, écrivaines et musiciennes contribuèrent dans une large mesure à renforcer l'autonomie, la conscience et la créativité féminines. L'hostilité de l'église à l'égard de l'activité musicale des femmes, comme en Italie où le Souverain Pontife interdisait aux chanteuses de se produire au théâtre, n'eut que peu de retombées en France. En outre, comme les castrats ne rencontraient guère de popularité en France, à la différence de l'Angleterre, et qu'on y appréciait davantage le timbre de la voix féminine, la chanteuse rencontra un succès triomphal dans la tragédie lyrique. C'est pourquoi, les chances et les possibilités des musiciennes en France furent, en dépit de restrictions certaines, essentiellement plus riches que dans d'autres pays à cette époque.

Un milieu de femmes de lettres francophones au tournant du XX^e siècle

Pierre Van den Dungen

Autour d'une exposition

Au point de départ de cette étude, une exposition sur *La femme contemporaine*, organisée à Anvers dans la salle des fêtes, pendant un mois, peu avant la Première Guerre (du 16 mai au 16 juin 1914). La manifestation anversoise n'est certes pas la première du genre en Europe puisque une entreprise similaire, intitulée *La Femme dans la famille et dans le métier*¹, s'était tenue à Berlin en février 1912 et qu'Amsterdam en avait accueilli une autre en 1913.

D'autre part, dès 1893, les organisateurs de l'Exposition universelle de Chicago avaient érigé un Palais de la Femme – sans doute le premier du genre – pour lequel une délégation belge fut chargée de réaliser une précieuse enquête sur le rôle de la femme dans l'industrie, les œuvres, les arts et les sciences en Belgique.² Mais de cette première initiative signifiante il ressortait clairement que les femmes « célèbres », dignes de figurer au catalogue dans l'esprit des

1. NETER, H., « Le Mouvement féministe. Une exposition originale à Berlin. La femme dans la famille et dans le métier », *La Ligue*, n°1, 1912, pp. 37-39.

2. *Eléments d'enquête sur le rôle de la femme dans l'industrie, les œuvres, les arts et les sciences en Belgique*, Bruxelles, A. Lesigne, 2 vol., 1893.



Timbre commémoratif de l'exposition « La Femme contemporaine »,
Anvers 16 mai-16 juin 1914 (Mundaneum).

organisateur, relèvent essentiellement de la noblesse, du domaine religieux ou des œuvres, et non de la sphère littéraire proprement dite.

On se doute que la division des lettres n'occupe pas non plus la place essentielle au sein des locaux mis à disposition en 1914, celle-ci étant avant tout dévolue à la section des œuvres sociales et charitables, telle cette *Ligue pour la protection de l'Enfance au Congo*.³ Mais il n'empêche que les organisatrices, si elles ont privilégié les arts décoratifs, un domaine où les hommes reconnaissent un savoir-faire aux femmes, ont cependant convié une délégation de lettrées « contemporaines », francophones et flamandes, à participer à cette sorte de bazar encyclopédiste *fin-de-siècle*, pour y présenter leurs dernières publications et assurer un cycle de conférences, ouvert également à des oratrices étrangères, dont Lya Berger.⁴

Le fait est suffisamment particulier pour qu'on s'y arrête, même si l'Exposition cherche surtout à présenter l'ensemble des activités et des professions des femmes belges, tant manuelles qu'intellectuelles, et qu'il faut comprendre ce souci rassembleur dans une perspective de diffusion optimale auprès du public, chère par ailleurs aux féministes du tournant du siècle.

Les métiers manuels « féminins » surtout occupent une place de choix, dans laquelle la confection s'octroie un espace considérable notamment grâce à la présence monumentale du stand des établissements Vaxelaire-Claes (première maison d'Anvers) transformant pour l'occasion le grand hémicycle de la Salle des fêtes en une galerie Trianon⁵.

Si la presse nationale ne s'attarde pas, semble-t-il, à l'Exposition *La Femme contemporaine*, les quotidiens anversois en revanche sont plutôt prolixes, obédiences et langues confondues.⁶ La catholique *Métropole* et *Le Matin* libéral consacrent en effet de récurrents articles à l'événement afin d'informer le lectorat des activités qui s'y déroulent. Cette unanimité s'explique par la volonté des organisatrices, membres

3. *La Ligue*, op. cit.

4. *La Métropole*, 5 juin 1914, p.1. La conférence de la poétesse porte sur « L'Influence féminine dans les Cercles littéraires ». Voir note 14.

5. *De Nieuwe Gazet*, 18-19 mai 1914, p. 2., *La Métropole*, op. cit. On remarque en effet une forte occupation des lieux de la part des firmes privées telle, à titre d'exemple, la Maison Paul Darmstaedter, 10 rue d'Aremberg, distributrice d'Eaux de Cologne véritables.

6. *De Nieuwe Gazet*, op. cit.

du *Club des Dames* et du *Vrouwenvereniging*⁷, plus particulièrement M^{me} Otto Franck et M^{lle} Marguerite Maes, les chevilles ouvrières de l'événement⁸ d'afficher une attitude « consensuelle »⁹.

Un double regard

Il n'est pas inutile de souligner d'autre part que la presse quotidienne « masculine » rend davantage compte de l'aspect *festif* de l'événement, au cours duquel, entre deux défilés, le visiteur baguenaude, bercé par les notes d'un « piano-bar qui, à l'appel d'un bouton électrique fait entendre des morceaux choisis déroulés d'une façon impeccable » avant de déguster un thé au tea-room « élégamment arrangé et orné de tableaux et d'objets d'art ».¹⁰

Ce ton léger et badin est d'autant plus révélateur qu'il contraste avec celui de *La Ligue*, l'organe de La Ligue belge du Droit des Femmes, qui insiste en revanche sur l'aspect pratique et informatif d'une telle exposition, jugée utile en ces temps de *struggle for life* où le travail s'impose aux femmes, où les jeunes filles se trouvent, à leur sortie de l'école, face à des choix qui les laissent perplexes. Aussi, en lieu et place des parades et des fêtes, les rédactrices féministes s'intéressent au contraire aux métiers féminins « en pleine activité », ou aux sections « administration publique » et « professions libérales », enfin aux carrières artistiques et littéraires même si, ajoutent-elles, le stand de la *Femme au foyer*, pourvu d'un *Musée pour mères*, est bien le clou de la manifestation dans la mesure où il célèbre « la plus sacrée, la plus essentielle des activités » des femmes.¹¹

Un panel représentatif de 36 créatrices

Qui sont ces femmes de lettres contemporaines, regroupées dans une sorte de répertoire constitué à l'occasion de l'exposition, formant de toute évidence une société de lettrées en demande de reconnaissance auprès de leurs pairs et parmi le public ? Que

7. « La Femme contemporaine », *La Ligue*, 3, 1913, p. 187.

8. « L'Exposition de la Femme contemporaine », *La Métropole*, 16 mai 1914.

9. *Ibidem*; *Le Matin*, 16 mai 1914, p. 1, souligne quant à lui le rejet de toute « distinction d'opinion et de croyance ».

10. E.T. « La Femme contemporaine », *Le Matin*, 17 mai 1914, p. 5. Mais plusieurs éditions du *Matin* annoncent également diverses conférences, notamment celles de Juna Letty et d'Emma Lambotte.

11. « La Femme contemporaine. Une exposition », *La Ligue*, 2, 1914, pp. 81-83.

représente en effet cet ouvrage¹² sinon un besoin d'affirmation corroboré d'ailleurs par la publication en annexe d'une bibliographie littéraire (au sens large) des œuvres de femmes de lettres belges publiées entre 1870 et 1914 ?

Un milieu cultivé en quête de reconnaissance

Le goût de l'écriture brûle ces femmes de lettres mais, nécessité pécuniaire autant que volonté d'une meilleure diffusion du savoir parmi leurs « sœurs » faisant loi de subsistance, elles doivent officier, afin de demeurer malgré tout dans la sphère « littéraire », comme professeures, créatrices d'écoles, conférencières, collaboratrices de revues, de manière le plus souvent mêlée.

Les auteures francophones rencontrées lors de cette étude se distinguent en effet par une appétence de savoir, un désir de pénétrer et de prendre place dans des domaines à l'époque encore réservés aux hommes, à l'intérieur de cercles pétris de littérature, de poésie, d'art mais aussi de géographie ou encore d'histoire. Les sociologues parlent d'une stratégie de positionnement social entre autres basée sur le concept de réseaux, de relations contractées et entretenues, c'est-à-dire sur autant de vérités scientifiques auxquelles on doit joindre, particulièrement en art, la notion de « vocation ».

La littérature de l'époque s'interroge d'ailleurs, surtout en France, sur les vellétés de ces romancières et poétesses dont les écrits font l'objet de nombreuses réflexions de la part d'hommes de lettres sur leurs gardes. Ainsi le publiciste français Jules Bertaut tente de banaliser le phénomène, qu'il qualifie de « foudroyant » et auquel il consacre plus de 300 pages, en le présentant comme une simple manière de gagner son pain : selon lui, ces femmes « ne (tiennent) pas plus à cette façon de subvenir à leur existence qu'à la confection des ouvrages de dames ou à la tapisserie »¹³. Outre la prise en flagrant délit de dédain misogyne, les lignes qui suivent tentent de montrer la profonde erreur de jugement de l'auteur et, en définitive, des contemporains.

C'est à nouveau de France que provient la plus forte synthèse sur la situation belge. Elle est due à la plume inspirée de la poétesse

12. *La Femme belge dans la littérature 1870-1914*, Anvers, Burton, 1914.

13. BERTAUT, J., *La littérature féminine d'aujourd'hui*, Paris, Librairie des annales politiques et littéraires, 1910, p. 2.

française Lya Berger¹⁴, dans un ouvrage intitulé *Les Femmes poètes de la Belgique*¹⁵, publié initialement en 1909 sous un autre titre avant d'être réédité et augmenté en 1925. L'œuvre, rédigée au terme d'un séjour en Belgique au cours duquel l'auteure a rencontré des femmes de lettres, se révèle excellente, surtout parce qu'elle rend compte d'usages du monde des lettres, notamment de la vie de salon, laissés dans l'ombre par les contemporains belges peu soucieux d'insister sur des mœurs sans doute jugées anodines à l'époque, mais désormais précieuses au regard de l'historien de la culture.

Des femmes de lettres : chemins entrecroisés

Un mot (à propos) de la présidente

Marguerite Van de Wiele¹⁶ préside la section littéraire francophone de l'exposition d'Anvers. Née à Ixelles en décembre 1859 et morte en 1941, elle est pratiquement l'unique femme de lettres belge à vivre de sa plume (fait rare d'ailleurs parmi les auteurs nationaux, même masculins). La romancière bénéficie au regard de l'histoire littéraire d'une renommée certaine de son vivant, en comparaison de celle d'autres créatrices envisagées au cours de cette étude. Mais d'une renommée somme toute éphémère : en dépit d'une cérémonie officielle le 23 mai 1929¹⁷, soit une année après la parution de son dernier

14. Marie, Thérèse, Léone, Julia Berger. Née dans le Berry à Châteauroux. Publie son premier recueil, *Réalités et Rêves*, en 1901 alors qu'elle n'a pas 20 ans. Également auteure de théâtre, elle collabore à *La Française*, à *La Femme contemporaine* (SECHE, A., *Les Muses françaises. Anthologie des femmes poètes. Morceaux choisis accompagnés de notices biographiques*, Paris, Louis Michaud., 1909, 2 vol. (p. 21 + photographie). Lya Berger est également à l'origine d'une anthologie des *Femmes poètes de l'Allemagne*, Paris, Perrin, 1910.

15. BERGER, L., *Les Femmes poètes de la Belgique. La vie littéraire et sociale des femmes belges*, Paris, Perrin, 1925. Paru en 1909 sous le titre *Les Poétesses belges*.

16. HANSE., J. « Marguerite Van de Wiele », *L'Ethnie française*, trimestriel de la Fondation Plisnier, juillet 1977, n°3, pp. 188-191. Une antique biographie de la romancière peut encore être consultée : VIERSET, A., *Marguerite Van de Wiele*, Bruxelles, Société belge de librairie, série littérature, n°11, Lettres et arts belges, 1910.

17. C'est à cette occasion que la romancière reçoit un prix dès lors à son nom et remis par des personnalités de la ville telles que la Princesse de Mérode, Marie Haps, Paul Hymans, Robert Catteau, Victor Rossel (patron du quotidien *Le Soir*).... Ce prix, attribué une première fois en 1933, récompensera par la suite une femme de lettres belge de langue française. Suzanne Lilar a bénéficié de cette récompense. (M.L. 5207/23. Notes photocopiées de Roger Brucher, chef de travaux de la Bibliothèque royale).

roman *Le Mur de Gaze*, et malgré une promotion en 1938, date de ses noces d'or littéraires, au rang de commandeur de l'Ordre de Léopold¹⁸, elle décèdera à moitié oubliée du public et de ses pairs.

Son parcours, s'il n'explique pas entièrement les raisons de son succès dû à un certain talent de conteuse, tient en partie à un bagage socioculturel et économique privilégié, acquis en dépit de la gêne financière tôt rencontrée par ses parents.

Le grand-père maternel de l'écrivaine, Pierre Marsais est Français et docteur en médecine de la Faculté de Montpellier. En Belgique, il s'est reconverti dans le commerce de soieries de Lyon à Bruxelles rue de la Madeleine. Dès son jeune âge, la fillette bénéficie d'un environnement culturel favorable car l'attachement de la famille aux racines françaises, la nostalgie exacerbée de la femme du praticien, Marguerite Lacoste¹⁹, avaient ouvert le salon du domicile ixellois à une série de gloires littéraires et politiques d'outre-Quévrain. Ces relations joueront en outre un rôle non négligeable dans l'accueil favorable reçu par la jeune auteure lors de son séjour parisien.²⁰

Dès avant sa naissance se succèdent en effet dans la vaste demeure quelques Belges aux idées « avancées » (pour user d'une terminologie d'époque) comme Félix Delhasse ou Lucien Jottrand, des Français exilés, comme Pierre Proudhon, Adolphe Charras ou encore le fabuliste réaliste Pierre Lachambeaudie. Si Marguerite Van de Wiele ne se convertit pas aux idées révolutionnaires des hôtes de son grand-père, qui qualifie d'ailleurs tendrement de « petite réactionnaire » celle qui avoue ne pas comprendre « le culte de cette divinité grossière : la

18. M.L. 1047. Lettre de Van de Wiele à Rose-Martine Meyer (30 janvier 1938). On y lit par ailleurs que c'est Van de Wiele qui apporte des corrections au petit texte annonçant ladite promotion.

19. Petite fille de conventionnel, décédée en mars 1857 (soit deux ans avant la naissance de Marguerite Van de Wiele).

20. VAN DE WIELE, M., *Bruxelles, refuge des conspirateurs*, Office de Publicité, Bruxelles, 1939. Il faut toutefois prendre avec réserve les faits rapportés par la romancière dans ce livre composé d'articles préalablement publiés dans la *Revue franco-belge* entre 1927 et 1930. Cette circonspection s'impose particulièrement à propos des informations au sujet des conspirateurs, notamment celles sur Philippe Joseph Buonarroti que Pierre Marsais aurait fréquenté à Bruxelles lors de son arrivée en Belgique en 1832. Or Buonarroti a séjourné dans la capitale belge entre mai 1824 et août 1830, ce qui rend la rencontre impossible : P. SARTORIUS, « Philippe Buonarroti », *Dictionnaire biographique des militants du mouvement ouvrier en Belgique*, t. 1, Bruxelles, Vie ouvrière, s.d.)

foule »²¹, néanmoins la fréquentation de ce milieu aiguise son acuité intellectuelle.

Elle complète son éducation au Cours pour Jeunes Filles d'Isabelle Gatti, exigé par Pierre Marsais. L'amitié du grand-père et d'Alphonse Lebègue, fondateur de la librairie homonyme et créateur du périodique *l'Office de Publicité*, profite aussi à Marguerite Van de Wiele qui sera éditée dans cette maison, sise à l'emplacement du commerce de soieries et devenue entre-temps librairie de l'éditeur. Plus encore, Marguerite Van de Wiele sera rédactrice de *L'Office de Publicité*, et noue de forts liens avec Louis Hymans, l'influent rédacteur en chef et cofondateur de la publication.

Autant d'amitiés en définitive stratégiques, à l'origine d'un choix artistique passéiste, celui du parti des Anciens animé par Hymans et Charles Potvin, choisi par la romancière contre le camp des Modernes de la *Jeune Belgique*. Une prise de position qui lui vaut la condescendance des auteurs de la nouvelle école et l'animosité particulière du fougueux Max Waller, pourtant bienveillant lors des débuts de la romancière. Les choses prendront même une tournure aiguë, à la suite d'une verte critique du féroce « *Jeune Belgique* ». Après que l'écrivaine a tenté en vain de le rencontrer afin de lui lancer sa carte à la figure, Léon Van de Wiele, son frère, provoquera en duel à l'épée Max Waller en décembre 1884.²²

En définitive, Joseph Hanse résume parfaitement le parcours de Van de Wiele, romancière précoce progressivement orientée vers les œuvres sociales, lorsqu'il écrit que « marquée par Dickens et par la vie, par une précocité trop grave, elle s'est attachée à l'enfance malheureuse, aux humbles, plus tard au sort de la femme, surtout à la femme vouée à l'art ». ²³

21. VAN DE WIELE, M., *Bruxelles, refuge des conspirateurs...*, p 96.

22. A.G.R. Greffe correctionnel de Bruxelles, portefeuille 747, 1426. (information aimablement fournie par G. Kurgan). Cet épisode explique sans doute la raison pour laquelle la romancière manifesterà longtemps un vif attachement à la coutume du duel, cette ultime manifestation des us chevaleresques dont, selon elle, la femme est la première à bénéficier ! (M. VAN DE WIELE, « La Femme et le duel », *L'Écriture*, 1906, n°15, juillet, p. 3)

23. HANSE., J. , *op. cit.* p. 190.

Approche du corpus : étude de mœurs

Le tour pris par l'activité professionnelle de Marguerite Van de Wiele n'apparaît pas comme un cas isolé : la plupart des femmes de lettres conviées à l'Exposition animent également des œuvres sociales, voire charitables.

Une insertion mondaine et culturelle

Loin de nous l'idée de contester la sincérité de leurs engagements mais il faut pourtant souligner que leur présence au sein de ces associations leur permet de fréquenter une société de dames nobles, qui tiennent toujours des salons à la mode du XVIII^e siècle. Ces salons constituent des lieux de rencontre courus, tels ceux des vicomtesse de Spoelberch²⁴ et de Sousberghe elle-même auteure occasionnelle²⁵ qualifiée par Lya Berger « d'âme de tout un groupe littéraire où l'on cultive les œuvres françaises »²⁶. Mixtes, ils accueillent volontiers des femmes, à la différence des Cercles réservés aux hommes, et leur permettent de présenter leurs écrits, devant un public choisi et influent, ainsi que de côtoyer les hommes du jour, voire de l'année.

En sus des princesse de Ligne, duchesse d'Arenberg et autres comtesse de Mérode, la coutume du jour de réception s'étend aussi aux milieux bourgeois, et notamment aux femmes de lettres étudiées ici, qui invitent chez elles des dames de la haute société et des littérateurs – échange de bons procédés autant qu'heureuse stratégie de positionnement social, lors de réunions que Lya Berger nomme des « cénacles amico-littéraires »²⁷.

Marguerite Van de Wiele sacrifie à l'usage, tout comme Nelly Lecrenier²⁸, qui, célibataire, reçoit en compagnie de sa mère, la

24. M.L. Coupure de Presse. Salon de Spoelberch, « Chronique mondaine » (1908). *L'Indépendance belge*, s.d. On y apprend le vif succès rencontré par une conférence de Fernand Séverin sur le poète Charles Van Lerberghe présentée devant une assistance notamment composée d'Eugène Gilbert, de Edmond Carton de Wiart, de Mme Woeste, de la comtesse Adrien d'Ursel, de la comtesse Louis de Mérode ou encore de la comtesse Eugène d'Oultremont...

25. DE SOUSBERGHE, V^{me} B., *Profils de snobs*, Bruxelles, Goemaere, 1913.

26. BERGER, L., *op. cit.*, p. 293.

27. *Idem*, p. 297.

28. COLLET, E., *L'Evolution*, 3^{ème} année, n°1, janvier 1910, p 1. Dans cet article (comportant un portrait de Lecrenier), le rédacteur, alors directeur temporaire de la revue pendant une absence de Lecrenier, ajoute à propos du salon littéraire tenu par la romancière « nous nous pressions dans le petit

poétesse d'origine verviétoire Maria Biermé, professeure et conférencière notamment en Angleterre et à l'*Institut catholique de Paris*²⁹, ou encore Hélène de Golesco, féministe chrétienne d'origine roumaine, collaboratrice à la *Libre Critique* sous le pseudonyme de Gaetana.³⁰

Exemple remarquable de cette ouverture au grand monde de la part d'écrivaines souvent issues de la petite ou de la moyenne bourgeoisie, l'Œuvre des Fêtes dans les Hôpitaux et Hospices civils de Bruxelles se présente comme une étonnante combinaison de l'art au service de la charité.³¹ Fondée en 1908 à l'initiative de la section du Livre et de la Presse du Conseil national des Femmes belges (CNFB), soutenue par l'administration communale de Bruxelles, présidée par Marguerite Van de Wiele, l'Œuvre des Fêtes propose une série de causeries distrayantes aux convalescents, aux vieillards, aux infirmes et aux enfants des hôpitaux publics. A cette activité, inspirée d'initiatives similaires en Allemagne, en Angleterre et aux Etats-Unis, s'ajoute l'envoi de publications illustrées ainsi que de plantes vertes et de fleurs susceptibles d'enjoliver les couloirs et les chambres. Les conférences sont égayées de projections lumineuses, pour éviter qu'elles ne soient trop arides, et surtout d'une partie musicale au cours de laquelle, chose courante à l'époque, des chanteuses accompagnées au piano interprètent divers morceaux connus.

Outre l'effet « porteur » que la renommée de la présidente peut exercer au bénéfice de ses consœurs, on distingue aussi parmi les animatrices de l'Œuvre bon nombre d'écrivaines présentes à la fois à

salon discret. Aux murs, de ci, de là, des portraits de famille...des photos, de multiples reproductions de sites fameux où fréquentent chaque année, ces infatigables voyageuses que sont Madame et Mademoiselle Lecrenier (M.L. 2727/13).

29. Biermé Maria : (*Verviers, le 6 juin 1863- Bruxelles, le 13 août 1932*). Collaboratrice au *Farfadet* (1895-1914) de 1901 à 1910. Poétesse (*Dictionnaire des gens de plume* (à paraître) et BERGER, L., *op cit.*, p. 297).

30. de Golesco Hélène: (Spa, 1863- ?). Fille du philosophe Demetrius de Golesco, descendante d'une illustre famille roumaine. Romancière, critique d'art, rédactrice à la *Libre Critique* (*Revue d'art et de littérature*, 6 septembre 1891-24 décembre 1905, Bruxelles), dans laquelle elle publie volontiers sous le pseudonyme de Gaetana. Se passionne pour l'étude des femmes au destin exceptionnel (voir son ouvrage consacré à la Duchesse d'Orléans récompensé par un prix à Paris en 1930 : DE SEYN, E., *Dictionnaire biographique des sciences, des lettres et des arts en Belgique*, 2 tomes, Bruxelles, 1936 (pp. 551 et 1158) et BERGER, L., *op. cit.*, p. 297).

31. *Œuvre des fêtes dans les hôpitaux et hospices civils de Bruxelles. Rapport sur la période 1908-1913 par la présidente Marguerite Van de Wiele*, Bruxelles, Weissenbruch, 1913.

l'Exposition d'Anvers et dans les rangs du CNFB, telles Marguerite Baulu, à qui Elise Soyer attribue même l'idée de la création de l'Œuvre « qu'elle (a) vu faire dans d'autres pays »³², Hélène Clément, ou encore Mariette Houyoux-Richald, aussi membre de la Ligue belge du Droit des Femmes.

Quant à Elise Nyst-Soyer, ancienne comédienne, publiciste, très active au sein d'une kyrielle d'associations féministes, présidente de la Commission du suffrage du CNFB, elle cumule le poste de secrétaire du CNFB, de la section littéraire et de l'Œuvre. Aussi la liste des conférencières invitées dans les hôpitaux entre 1908 et 1913, dont certaines à plusieurs reprises, révèle un net esprit de compagnonnage. C'est ainsi que se succèdent aux « mardis » de l'Œuvre Nelly Lecremer, Hélène Clément, Léonie La Fontaine, alors présidente du CNFB, et Jane Poirier, toutes deux accompagnées de membres de leur famille, Marie Popelin, féministe belge de la première heure, fondatrice de la Ligue, ancienne des Cours d'Education et professeure dans l'établissement avant d'en démissionner pour cause de fâcherie avec la fondatrice³³.

Les thèmes abordent la littérature populaire, les œuvres et la vie de compositeurs d'opéra, objets de l'attention de la vicomtesse B. de Sousberghe, déjà évoquée. Outre le fait de soulager la douleur des humbles – rôle que la société de l'époque confère aux femmes – les oratrices disposent ainsi d'une tribune qui s'adresse à un public nombreux, de 200 à 250 personnes par séance, à l'Hôpital Saint-Pierre, l'Hôpital Saint-Jean, par la suite aussi à l'Hospice Van Aa d'Ixelles et dans divers établissements de province³⁴.

L'auditoire semble d'ailleurs conquis par le programme proposé par les « dames », surtout par les parties musicales sans cesse étendues au fil des ans, au détriment des exposés plus « sérieux » ; il ne se prive pas de le faire savoir aux organisatrices lorsqu'en final « aux accords

32. SOYER, E., « Histoire du féminisme en Belgique » (deuxième partie), publié dans *Sextant*, 1996, n°6, p. 158.

33. *Idem*, p. 26. Sur Marie Popelin: (Schaerbeek, 16 septembre 1846- 5 juin 1913), première diplômée en droit, fondatrice en 1892 de la Ligue belge du Droit des Femmes et, en 1905; du Conseil national des Femmes belges. Rédactrice occasionnelle de *La Ligue, organe belge du Droit des Femmes*, revue trimestrielle (de 50 à 250 pages) qui paraît de 1893 à 1914, voir DE BUEGER-VAN LIERDE, F., « A l'origine du mouvement féministe en Belgique, l'Affaire Popelin », *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1972, 4, pp. 1128-1137, et « Marie Popelin », *Biographie nationale*, t. XXXIX, col. 733-742.

34. *Œuvre des Fêtes dans les hôpitaux...*, p. 16.

Elise Soyer, épouse Nyst (1862-1953)
femme de lettres, publiciste, féministe ((cliché B.R.)

d'une Brabançonne, chantée debout par la salle entière, on (les) acclame, on (leur) crie : Merci ! et Revenez bientôt ».³⁵

Une pépinière d'enseignantes

Si l'implication dans des associations et des œuvres féminines caractérise le groupe analysé, la carrière d'enseignante constitue une autre récurrence au sein de ce corpus. Environ 50% des femmes francophones envisagées sont régentes, et plus des deux tiers d'entre elles (si l'on range l'occupation de conférencière parmi les activités pédagogiques) sont actives dans le milieu enseignant qui leur garantit à la fois le pain quotidien mais permet aussi de poursuivre un travail intellectuel.

A cet égard, les droits d'auteur engrangés par Marguerite Van de Wiele ne la détournent pas du professorat – un statut social valorisant – puisqu'elle assume la fonction de chargée de cours de littérature française aux Ecoles normales et au personnel enseignant de la Ville de Bruxelles³⁶. Il faut également rappeler que le diplôme de régente constitue le niveau d'études et de formation le plus élevé que la société belge autorise aux femmes du tournant du siècle, mise à part la quantité infinitésimale des premières diplômées universitaires.

Or l'acte d'écriture, même s'il est consubstantiel à la notion de vocation, exige une instruction structurée, pètrie de culture générale et de lectures, à propos de laquelle – c'est une constante dans les critiques de journaux – les lacunes prétendument propres aux femmes sont soulignées par les collègues masculins en charge de la critique littéraire.

A titre d'exemple, lorsqu'en mai 1887 l'Association de la Presse belge (A.P.B.) célèbre les cinquante années d'activité dans le journalisme de la Brugeoise Caroline Popp, l'unique directrice d'un quotidien belge au XIX^e siècle, les lettres de félicitations des régentes de la Section normale de l'Etat à Bruges ou celle de sa directrice, A. Lebrocqy, figurent parmi les rares congratulations féminines au milieu d'un écrasant courrier d'hommes de lettres.³⁷

35. *Idem*, pp. 16-17.

36. *La Femme belge dans la littérature 1870-1914...*, pp. 11-12.

37. B.R., M.L., 6890-6892 Fonds Caroline Popp, non classé.

Lya Berger fait la même observation lorsqu'elle dépeint la majorité des femmes de lettres rencontrées en Belgique : ce ne sont pas « des professionnelles, vivant exclusivement de leur plume comme M^{lle} Van de Wiele », ce qui au demeurant ne les distingue guère de leurs confrères en lettres. Elles ne vivent pas, s'empresse d'ajouter Lya Berger avec quelque exagération, à l'instar « des amateurs remplissant avec la poésie ou le roman le désœuvrement d'une vie fortunée » mais comme « des professeurs, des institutrices de l'enseignement primaire, secondaire ou libre ». ³⁸

La qualité de professeure ne les met pourtant pas à l'abri des entraves financières, comme le rappelle Gabrielle Rémy, membre de la Section du Livre et de la Presse du CNFB, lors d'un entretien accordé dans le cadre d'une Enquête littéraire du quotidien *l'Indépendance belge*. L'écrivaine, qui prêche aussi en la circonstance pour la chapelle de ses consœurs comme pour la sienne, suggère en effet d'augmenter de manière substantielle le traitement des professeurs d'enseignement moyen afin qu'ils puissent acheter plus de livres, s'abonner à des revues, participer davantage à une vie littéraire, qui demeure trop souvent mesquine faute de ressources et donc de relations cultivées avec soin.

Les écrits de circonstance : une voie royale ?

Afin de parvenir au succès lucratif par essence, un des moyens utilisés, écrivains hommes et femmes confondus (même si les dernières s'y illustrent particulièrement), réside dans l'écriture d'essais patriotiques – une habitude qui se développe encore après la guerre, exacerbée même dans les années 1920 et 1930 quand l'élite belge sacrifie à la furie revancharde vis-à-vis des « Boches ». ³⁹

Gabrielle Rémy, avec une évidente conviction, ne manque jamais d'apporter sa pierre à la gloire du « peuple martyr » dans des poèmes,

38. BERGER, L., *op. cit.*, p. 126.

39. Le romancier et essayiste autrichien Stefan Zweig, pacifiste peu suspect de sympathies allemandes lors de la Première guerre mondiale, constate à son tour cet esprit lorsqu'il écrit en 1929 dans un bref essai consacré à Ypres, lui le fidèle traducteur de Emile Verhaeren, l'ami de la Belgique et de ses artistes, que cette nation joue de ses souffrances, les met en scène (il parle de Kermesse des morts à propos des circuits organisés autour de la ville martyre) et que le pays est devenu le « Verdun de la bêtise », une contrée « en retard !... tellement grisé(e) de haine et de victoire qu'(elle) souffle et dort pour des années encore ». (Serge NIEMETZ, *Stephan Zweig. Le voyageur et ses mondes. Biographie*, Belfond, Paris, (ici dans l'édition Livre de Poche), 1996, pp. 398-399.

des récits, des témoignages et des articles publiés notamment dans le *Carillon d'Ostende* et salués par *l'Indépendance* comme l'œuvre d'une créatrice défenderesse de « causes nobles et justes ». ⁴⁰ Aspect particulier et circonstanciel d'une littérature de commande, la production nationaliste et monarchiste s'ancre dès lors dans une hagiographie où évoluent des héros tels que le Roi Albert, le Cardinal Mercier, ces « lumières dans la nuit » pour reprendre le titre d'une brochure signée par l'incontournable Gabrielle Rémy⁴¹, ou encore la reine Astrid dont le destin tragique excite la verve romanesque.

Force est d'ailleurs de constater qu'en cette période tourmentée de l'après-guerre, les sujets de ce genre garantissent presque la publication, y compris dans le créneau strictement littéraire, lorsque la guerre, thème dramatique sans rival, nourrit l'inspiration des auteurs.⁴² Ainsi M^{me} Jean Mallech, femme de lettres originaire d'Anvers, conteuse publiée avant 1914 dans *La Société nouvelle*, une revue pourtant peu suspecte d'ouvrir ses colonnes à des nationalistes exaltés, s'engage à son tour dans ce courant littéraire patriotique.⁴³

C'est à nouveau cette multiplicité contraignante des tâches que Marguerite Coppin, professeure « privée » à Bruges et membre de la section littéraire du CNFB, stigmatise lorsqu'elle distingue dans une correspondance avec le peintre Auguste Levêque, le « gagne pain » vital de la part de liberté créatrice. Elle déplore que nul ne se doute « du dixième de l'ouvrage qu'(elle) fai(t) et du travail qu'(elle) produit. Parce que l'on ne publie pas tout, n'est-ce pas ? » ajoute la romancière, avant de se féliciter de sa connaissance de la langue anglaise qui lui permet tout au moins d'arrondir des fins de mois difficiles grâce à des traductions⁴⁴. Cette maîtrise de la langue l'a d'ailleurs amenée à franchir la Manche avec sa mère et à s'installer en Angleterre pendant

40. B.R., M.L. F.S. III 75.1. Coupure de presse : « Notre enquête littéraire », *L'Indépendance belge*, 5 août 1923, p. 4.

41. REMY, G., *Lumières dans la nuit. Evocation à la glorieuse mémoire du Roi Albert et du Cardinal Mercier*, Bruxelles, Editions de la Phalange, 1935. Il faut souligner que le père de Gabrielle Rémy fut tué pendant la guerre, ce qui aviva d'autant le patriotisme de sa fille.

42. REMY, G., *Les roses de feu. Poèmes de la guerre*, Ostende, Editions Fulgur, 1930.

43. MALLECH Jean M^{me}, *La très merveilleuse histoire de la Fée Belgique*, Bruxelles, Office de Publicité, 1932 ; *Légendes de la reine Astrid. Conte pour les enfants*, illustrations de Jeanne Hebbelynck, Bruxelles, Editions universelle, 1936, 59 p. (traduit en néerlandais).

44. B.R., M.L. 2204/36 Lettre de Marguerite Coppin au peintre Auguste Levêque, 10 juillet 1905.

la Première Guerre. Elle y demeure après l'Armistice, malgré un isolement fortement ressenti et renforcé encore par le décès de sa mère au cours du conflit.

Gabrielle Rémy, auteure d'œuvres patriotiques
(Cliché B.R.)

S'il est clair que cette problématique de subsistance ne concerne pas seulement les femmes de lettres, leur difficulté, en raison de leur sexe, à se positionner dans la sphère publique et dans le monde des lettres en particulier, plutôt misogynne et condescendant à leur égard, s'ajoute sans conteste aux difficultés de l'existence.

Vendre sa production littéraire, de fiction ou pédagogique, la diffuser en dehors de revues à tirage restreint, relève souvent du défi en Belgique. Pour les femmes, le défi est plus grand encore, aussi tentent-elles souvent leur chance par le biais de concours, parfois richement dotés. C'est le cas de Mme Destrée-Van der Molen, (*Méthode Froebel. Notes d'inspection*) et de Mme Wibrin-Olivier, institutrice à Liège (*Cours de langue française*) dont les ouvrages reçoivent chacun un prix de 1.000 francs en 1913⁴⁵. Considérées comme de potentielles « ouvertures » vers le milieu des lettres, ces récompenses semblent favoriser les femmes puisque l'essentiel des écrivaines présentes à l'Exposition d'Anvers revendique au moins un prix, sinon plusieurs, telle Marie Van Elegem, née à Tirlemont en 1877 et épouse de Maurice Detrootz (Ixelles, 12 novembre 1874), honorée lors du Concours de l'Exposition de Lille en 1902, encore triplement célébrée, à Liège, Bruxelles et Gand pour son troisième ouvrage *Par la vie*.⁴⁶

Cette autre forme de reconnaissance implique aussi le choix de thèmes « tous publics », voire de thèmes convenus – c'est-à-dire patriotiques – ou encore d'ouvrages pédagogiques. De nombreuses distinctions sont en effet réservées à ce genre d'études et assurent, sérieux gage de diffusion, leur distribution dans les écoles après souscription et commande du gouvernement.⁴⁷ A chaque fois, les jurys soulignent la démarche moralisatrice et le souci d'instruire mais il est clair que ces écrivaines y sont à nouveau limitées dans leur liberté créatrice.

Gabrielle Rémy apparaît une fois de plus comme un modèle du genre. Lors de la représentation de son drame en cinq actes,

45. *La Ligue, Organe belge du droit des femmes*, « Information et notes d'actualité », n°2, 1913, p. 109.

46. BERGER, L., *op. cit.*, p. 170. DE SEYN, E., *op. cit.*, t. 2, p. 1049 ; surtout POUILLART ; R., « Marie Van Elegem », *Biographie nationale*, t. 44, col. 444-446.

47. *La Femme belge dans la littérature 1870-1914, op.cit.*, Alice Colin, née Vander Elst, autre professeure à Bruxelles, est l'auteure d'un livre de Morale (*L'Education par les faits*, 1910) commandé par le Ministère de la Justice pour les établissements pénitentiaires.

L'Education de Charles Quint, au Théâtre du Parc en 1909, sous les auspices du gouvernement et à l'occasion des Fêtes nationales du 75^{ème} anniversaire de la nation, elle obtient une récompense officielle, saluée par Lya Berger comme « un grand succès ». « Surtout », ajoute finement la Française « pour une jeune fille, modeste professeur, dont le don est d'autant plus réel et remarquable qu'elle n'a guère l'occasion d'aller au théâtre, dans sa vie »!⁴⁸

Sources de revenus occasionnels, mais non négligeables, les publications « utiles », de commande ou de circonstance, assurent une édition en volume ainsi qu'une diffusion d'une envergure autrement plus importante que celles des livres de création dont le nombre d'exemplaires se cantonnent le plus souvent à des tirages confidentiels.⁴⁹

Quant à la presse quotidienne, si elle reste presque inaccessible aux femmes de lettres désireuses de se frotter à la carrière de journaliste, elle ouvre néanmoins ses colonnes à certaines de leurs œuvres de fiction, notamment par l'entremise de concours.⁵⁰

Enfin, topique des mœurs belges, l'appartenance à la sensibilité politique du parti au pouvoir, soit le parti catholique entre 1884 et 1914, contribue sans conteste à l'obtention des prix, moins par l'effet d'un militantisme direct des créatrices dépourvues du droit de vote, que par la conséquence d'une fidélité philosophique, dès lors remerciée, du milieu où elles vivent. Ainsi Marie Van Elegem⁵¹, éduquée à l'Institut des dames Van Biervliet où se fréquente la jeunesse bourgeoise de Louvain, évolue dans une société de catholiques convaincus, ce qui lui permet de publier dans *Le Souvenir*, organe de liaison d'une société de pèlerinages, en compagnie de son époux, vérificateur à la Cour des Comptes.

Le répertoire de femmes de lettres étudié ici ne manque cependant pas de progressistes engagées dont le profil sociologique est indissociable d'un puissant attachement à l'éducation. En plus d'un cadre de vie professionnel où le célibat est imposé tout autant par un mode d'existence harassant que par les coutumes d'une société

48. *Idem*, p. 192.

49. Ainsi *Le Branle* d'Hélène Clément tiré à 250 exemplaires. *Bibliographie de Belgique. Journal officiel de la librairie*, 1ère partie, Bruxelles, 1904, p. 223.

50. Jane Poirier, Mme Jean Berlaer, obtient le prix du journal *Le Matin* pour son ouvrage *Ame d'enfant* (1906). (*La Femme belge dans la littérature 1870-1914*, p. 59).

51. POUILLART, R., *op. cit.*

patriarcale, l'enseignement constitue chez elles une source d'inspiration volontiers décrite dans leurs œuvres de fiction.

C'est le cas, par exemple, de Nelly Lecrenier⁵², régente de l'Ecole normale provinciale de Mons, puis professeur de littérature française, collaboratrice occasionnelle des *Cahiers féministes* de Gatti.⁵³ L'écrivaine fonde également *L'Evolution*, organe de l'Université populaire d'Ixelles, diffusé à 1.200 exemplaires, qu'elle dirige jusqu'en 1911. Les bureaux de ce mensuel se trouvent d'ailleurs à son domicile 19 rue du Lac⁵⁴, où elle tient par ailleurs salon. Le journal cherche à diffuser la culture dans les masses, entre autres par l'annonce de causeries et d'articles souvent consacrés à l'histoire. Ce contenu rencontre les aspirations de Nelly Lecrenier, infatigable conférencière, (elle en revendique près de 200 en Belgique et à l'étranger en 1914) et oratrice « officielle » de la ville de Bruxelles⁵⁵.

Ephémère directrice et collaboratrice de la première heure de la revue *Jeune Wallonie*, qu'elle contribue à fonder, elle est également premier lauréat belge de la Fondation française Paul Douce et membre de l'Académie de Vaucluse – ce qui suscite la jalousie du littéraire

52. Voir son portrait en couverture.

53. Lecrenier Nelly (Maximillienne, Josèphe) : (Mont-sur-Marchienne au Pont, 29 septembre 1879-Bruxelles, 31 juillet 1941). Femme de lettres, fortement influencée par Maupassant, active de 1899 à 1914. Elle débute par un récit de voyage en France, en Suisse et en Italie publié à compte d'auteur en 1899 et intitulé *A tire d'aile* alors que l'année suivante et jusqu'en 1902 elle publie des pensées et quelques critiques de théâtre dans la *Revue des gens de lettres belges*. En 1905, Lecrenier participe à la *Revue moderne*, une publication d'art éphémère dirigée pendant deux ans par Emile Verhaeren. Elle commence à écrire en 1907 pour la *Revue funambulesque* qui cesse cependant de paraître dès 1908. A l'occasion de la cabale lancée contre elle, il faut noter que la véhémence des réactions en faveur de la romancière, y compris parmi certains membres de la rédaction de la revue *Jeune Wallonie*, contraint le directeur et le rédacteur en chef à faire amende honorable mais, précisent-ils, au nom de la « galanterie wallonne » car, selon eux, la vérité de leurs assertions est avérée. Lecrenier collabore en 1908 à la revue *Feuillets intimes*, où elle présente des portraits d'artistes et publie un conte, offre ses services au *Bulletin officiel du Touring club de Belgique* où la journaliste rapporte des récits de voyages et des découvertes touristiques jusqu'en 1914. Egalement collaboratrice à *l'Indépendance belge* et à la *Belgique littéraire*, à *La Réforme* vers 1903-1906, écrit dans *Bruxelles - Philanthropique* en 1904 et collabore à *La Gazette de Charleroi*. (PORAT E., *Nelly Lecrenier*, Travail de séminaire, ULB, 2^e candidature journalisme, (1996-1997). Il est à noter que les archives du Musée de la Littérature possèdent la lettre autographe de soutien à la directrice envoyée notamment par Jules Sottiaux, Jules et Marie Destrée, lors de « l'affaire Jeune Wallonie » (M.L. 5852/13).

54 M.L. 5852/14.

55. *La Femme belge dans la littérature 1870-1914*, p. 52.

René Dethier, autre cofondateur de la publication. Avec un collègue, il n'hésite pas à mener une cabale contre elle dans les colonnes de la publication en 1908. La romancière, affublée du pseudonyme transparent de Lilly Lacrinière, est présentée aux lecteurs sous la forme d'une créature monstrueuse, qui a acheté une critique de conférence dans un journal du Vaucluse. Les deux hommes de lettres accusent encore la jeune femme d'usurper le titre de professeur de littérature à l'Université libre de Bruxelles.

Au-delà de l'anecdote, cette cabale révèle au moins deux choses : elle illustre une forme d'envie mesquine du sexe dit fort face à la relative réussite professionnelle de collègues féminines ; elle souligne l'appétence au grade de certaines femmes de lettres que la loi belge confine dans des emplois à leurs yeux sous qualifiés. Notons en l'occurrence que Nelly Lecrenier n'appartient évidemment pas au corps académique de l'Université de Bruxelles mais bien à celui de l'Université populaire, où elle donne des causeries littéraires.

Contourner la domination masculine

La domination masculine au sein de la sphère littéraire joue en effet un rôle non négligeable dans la diffusion malaisée des œuvres de femmes. Aussi le mariage peut-il apparaître pour certaines d'entre elles, issues de milieux aisés, comme une sorte d'alliance stratégique en matière littéraire, susceptible de provoquer des rencontres clefs.

Emma Lambotte⁵⁶, née Protin, éduquée dans une famille liégeoise bien installée, propriétaire de l'imprimerie homonyme grâce à laquelle l'écrivaine peut d'ailleurs publier ses premiers écrits, appartient sans doute à cette catégorie. Poète, critique d'art, traductrice en langue française du poète wallon Nicolas Defrècheux, biographe de Léonie de Waha de Chestret dont elle a fréquenté le Lycée, auteure à l'occasion d'écrits patriotiques à succès, notamment *Astrid reine des Belges*, un ouvrage publié à la Renaissance du livre en 1935 et puis à Paris l'année suivante avant d'être réédité en 1944, Emma Protin épouse

56. Emma Lambotte-Protin : (Liège, 11 août 1876-Wilrijk, 18 mars 1963). Rédactrice (de 1931 à 1936) à *La Femme wallonne*, éditée entre 1924 et 1936. Elle rend compte de sa passion de l'épée dans *L'Esquimeuse* (1937). Chevalier de l'Ordre de Léopold à titre littéraire. Critique littéraire de *La Meuse* et collaboratrice de *L'Union des Femmes de Wallonie* (1913-1936 ?). (ROELANTS, G., *Emma Lambotte*, Travail de séminaire, ULB, 2^e candidature journalisme, 1996-1997) mais surtout VAN NUFFEL, R.O.J., « Emma Lambotte », *Nouvelle Biographie nationale*, t.3, pp. 212-215.

dès 1895 le chirurgien Albin Lambotte (1866-1955), praticien wallon réputé et fils de Henri Lambotte (Namur, 1816-1873), un docteur en sciences naturelles de formation.

Le couple s'installe à Anvers, où exerce le praticien, et côtoie dès ce moment un milieu artistique parmi lequel ressort la figure haute en couleur de James Ensor. L'entregent de l'artiste, dont la renommée est alors établie malgré une créativité déjà sur le déclin, n'est sans doute pas étranger à l'exposition que l'écrivaine, également peintre sous le pseudonyme d'Emaël, parvient à tenir au Kursaal d'Ostende. C'est à nouveau grâce au célèbre Ostendais, auteur par ailleurs d'un portrait à l'huile d'Emma Lambotte, que Laurent Tailhade, futur préfacier des *Roseaux de Midas*, anarchiste à l'époque mais gagné par un esprit cocardier réactionnaire, contribuera à faire publier⁵⁷.

De même, la fréquentation du champion olympique Cyrille Verbrugge initie la romancière à l'escrime, une discipline sportive dans laquelle elle devient bientôt une fine lame. Elle contribue ainsi à fonder un club pour dames, le *Ladies Fencing club*, dont elle assure la présidence entre 1907 et 1914.

En revanche, le mariage entre deux écrivains crée dans le couple une sorte de hiérarchie de valeur littéraire où chacun assume un rôle défini, souvent défavorable à la femme, et parfois continué après la mort d'un des partenaires.

Prenons l'exemple de Marguerite Dulait, Charles Marguerite en écriture, épouse de Charles Dulait⁵⁸, auteur qui fut notamment à

57. Laurent Tailhade : (Tarbes, 16 avril 1854-Combes la ville, 4 août 1919). Poète, romancier symboliste, polémiste, anarchiste, franc-maçon. Écrit dans *La Plume*. Condamné à 6 mois de prison en 1902 pour avoir publié dans *Le Libéraire* un article virulent intitulé « Le triomphe de la domesticité » au sujet de la visite officielle de Nicolas II en France. Dès lors rejeté par la grande presse et de plus en plus nationaliste à partir de 1906, Tailhade déclarera : « Je me suis autrefois paré du nom d'anarchiste. Hélas ! Quand on a déduit les névropathes, les déments et les cambrioleurs de l'anarchie, il reste, à part, E. Reclus qui est mort, et moi-même qui m'en vais, un effectif si restreint, qu'on ne le peut envisager sérieusement » (MAITRON, J. (dir.), *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier*, tome XV, 3ème partie (1871-1914), Paris, 1977, pp. 195-196).

58. Dulait, Charles : (Bruxelles, 1884-1911). En 1904-1905, fonde une revue de combat *En Art*, y publie des essais, des poèmes, des articles critiques : polémisme anti officiel, directeur de la revue *Les Visages de la vie*. Créateur du Théâtre des Poètes (créé en 1905) qui n'aura que six représentations, quelques spectateurs car il fait donner des conférences sur l'art d'avant-garde (Symbolisme, avec lecture de vers de Mallarmé, Laforgue, Maeterlinck : on y jouait de la musique de de Bussy, Fauré... Egalement organisateur des « Vendredis des Poètes » lors de l'hiver 1907-1908. Romancier. (DE SEYN, E. t1

l'origine de la revue *En art*. Veuve dès 1911, Marguerite Dulait, occupe dès lors la position de gardienne de la mémoire de feu son créateur de mari, œuvrant à la confection puis à l'édition par souscription des *Reliquae*, ouvrage posthume du littérateur dont elle rédige en outre la préface émue.⁵⁹

Quant à Hélène Canivet, la femme du littérateur et critique d'art Arnold Goffin (1863-1934), proche d'Emile Verhaeren, elle laisse une œuvre qui se réduit à une ou deux plaquettes de vers mais fréquente, par l'entremise de son époux, un cénacle artistique brillant qui lui ouvre des collaborations à deux revues, *En art* et *Durendal*. Des couples de lettrés évoluent également en dehors de la capitale, comme Berthe Dethier, originaire de Marcinelle, qui publie sous le pseudonyme de Berthe Myosotis et accède à la direction de la *Jeune Wallonie* en 1910, lors du décès de son mari René Dethier dont nous avons vu précédemment les manières cavalières à l'encontre de Nelly Lecrenier.⁶⁰

Evoluer parmi des notables autorise certaines femmes de lettres à figurer dans le répertoire pris en compte par cette étude, alors que leur contribution effective à l'écriture n'existe que grâce à leur état de « moitié » d'un personnage en vue. Ainsi Mathilde Le Grelle, conjointe de Arthur de Cannart-d'Hamale, publie un *Voyage de noces à Chicago*, un récit dont l'édition en volume se présente sous la forme de première partie littéraire à une œuvre de réflexion de son époux.⁶¹

Le rapport de filiation de père à fille peut constituer à son tour une manière de départ dans le monde des lettres. C'est le cas notamment dans la famille Defré où Louis - alias Joseph Boniface - libéral né en 1817, auteur inspiré par Fourier, et bourgmestre libéral de la commune d'Uccle, chaperonne en quelque sorte sa fille Alice, la future

(p. 419) aussi *Dictionnaire des gens de plume* ..(en cours). Il est le neveu d'Adeline Dudlay, comédienne belge célèbre à Paris (voir article de K. SCHNIEDER dans ce numéro)

59. B.R., M.L. (Musée de la Littérature) 3750 1/32 Correspondance à Marguerite Dulait.

60. *La Femme belge dans la littérature 1870-1914*, p.36 et Enzo Prat, (*op. cit.*). On notera d'autre part que la province de Hainaut constitue un autre réservoir de talents littéraires, sans doute en partie grâce au fort développement du réseau scolaire de cette province voulu par des autorités locales socialistes.

61. DE CANNART-D'HAMALE, Arthur (M^{me}), *Un voyage de nocce à Chicago* suivi de *La Question sociale* par Arthur de Cannart-d'Hamale, Bruxelles, Lebégue et cie, 1895.

Madame Arthur Bron décédée en 1904⁶². Celle-ci, auteure présumée de la biographie anecdotique⁶³ consacrée à Defré, éditée en 1881, un an après la mort du publiciste, adopte en littérature le nom de Jean Fusco, soit celui d'un héros imaginé par son père en 1876 dans un récit aux lourds accents autobiographiques dédié à la jeune femme.⁶⁴

Rares sont en revanche les couples où règne une probable communion intellectuelle engendrée par une formation équivalente, si l'on excepte celui formé par Georges Dwelshauvers, sensible aux revendications féministes, et Stéphanie Chandler, une Viennoise licenciée en Philosophie et lettres des universités de Bruxelles et d'Oxford, traductrice de penseurs tels que Heine et Diderot et de poètes comme Charles Baudelaire ou Byron. Stéphanie Chandler, née en 1879 et morte à plus de 80 ans (semble-t-il en 1961) officier d'Académie et polyglotte confirmée, a résidé plus de cinquante ans en Belgique. Sa rencontre avec le fameux philosophe de l'Université libre de Bruxelles (décédé dès 1937) favorise l'insertion de la jeune femme dans un cénacle d'avant-garde intellectuelle, actif dans la rédaction de *La Société nouvelle* où elle rédige une chronique. Elle l'introduit aussi au sein de *l'Extension universitaire* où la jeune femme dispense des cours⁶⁵.

On la retrouve parmi les fondateurs du Pen Club en 1920, assidue des réunions de la *Maison des écrivains* où, dès la fin de la Seconde guerre mondiale, elle fréquente les séances du *Thyrse*, celles du *Journal des Poètes*, ainsi les réunions de l'Association des écrivains belges de langue française. Esseulée après le décès prématuré de sa fille unique, Stéphanie Chandler concède à cette dernière assemblée, outre une série de manuscrits, la majeure partie de ses biens, mués en une caisse de secours dite Fonds Chandler.

62. Sur Alice Bron : (Bruxelles, 28 octobre 1850-Cannes, 26 février 1904), épouse de Arthur Bron, ingénieur de l'Université de Liège, régisseur puis directeur en 1878 des hauts-fourneaux de Monceau et fondateur des boulonneries du nord à Marchienne-au-Pont en 1891, collaboratrice au *Peuple*, voir. PUISSANT, J. « Alice Bron », *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier en Belgique*, t. 1, Bruxelles, E.V.O., [1995], pp. 222-223.

63. Joseph Boniface, *Biographie anecdotique par un ami d'enfance*, Bruxelles, Librairie européenne C. Muquardt, 1881.

64. BONIFACE., J., *Jean Fusco ou une victime de l'éducation catholique*, Bruxelles, Muquardt, 1876 (dédié à sa fille M^{me} Arthur Bron, à Uccle le 12 décembre 1875).

65. *La Femme belge dans la littérature 1870-1914*, p.39.

Libre penseuse, cette Autrichienne, fidèle à ses convictions, lègue son corps aux hôpitaux de l'Université où son mari avait enseigné jusqu'à la Première guerre mondiale.⁶⁶ Remarquons que Stéphanie Chandler est la seule, parmi les femmes de lettres retenues, à disposer d'un diplôme universitaire, avec la romancière belge Junia Letty, une des benjamines de l'Exposition anversoise, candidate en philosophie et lettres de l'Université libre de Bruxelles⁶⁷, de son vrai nom Juliette Grégoire, épouse de André Castagnou⁶⁸.

Le cas particulier de Marguerite Baulu mérite de retenir l'attention. Il montre en l'espèce le cas d'une auteure d'origine française, qui, bien que venant de Paris, se heurte à une insertion difficile dans la sphère artistique, souffrant d'être extérieure aux réseaux pertinents de relations belges tandis que son célibat l'éloigne encore des fréquentations potentiellement utiles qu'aurait pu lui procurer un époux. Mais Marguerite Baulu connaît toutefois une sorte de gloire avec le succès d'édition de *Modeste Autome*, célébré autant par la presse belge que française et cité, en 1911, parmi les possibles lauréats du Prix Goncourt.

Louis Dumont-Wilden, critique et littérateur écouté, remarque dans *L'Eventail* que cette jeune femme – qu'il estampille « belge » pour l'occasion – impose une œuvre intéressante, même si elle comporte des défauts, alors que, précise-t-il avec acuité, elle ne bénéficie de « l'appui d'aucune coterie littéraire ».⁶⁹ Or cette fille de commerçant se trouve au regret de ne pas maîtriser aussi bien que sa famille l'art de se vendre ; elle déplore un statut de romancière entre deux pays et balance dans un premier temps entre la capitale belge et Paris, où elle demeure, voire Chambly dans l'Oise où elle réside à l'occasion

66. B.R., M.L. F.S. XIV 743/5. PIERSON – PIERARD, M., « Hommage à Stéphanie Chandler », *Nos lettres. Revue de l'Association des Ecrivains belges de langue française*, n°1-5, 25^{ème} année, janvier-mai 1961, Maison Camille Lemonnier, Ixelles. (p. 1). Voir aussi DE SEYN, E., *op. cit.*, t.1, p.132 (photo).

67. Junia Letty : Originnaire de Bruxelles, collaboratrice au *Pourquoi Pas ?*, à *Paris Journal*, à *Paris Midi*, à *La Meuse*, au *Thyrse*, à *La Jeune Wallonie* alors qu'elle a dirigé *La Belgique française*. Son roman *Trois quarts de lycéennes Paris*, Figuière (1912) rencontre un succès de « scandale » et est réédité en 1913. (*La Femme belge dans la littérature 1870-1914*, p. 48).

68. Informations tirées du fichier alphabétique du Musée de la Littérature.

69. M.L. 2390-1103. Coupures de presse. Louis DUMONT-WILDEN « Petite chronique des Arts et des Lettres », *L'Eventail*, 29 octobre 1911.

chez une tante⁷⁰. Elle s'installe en définitive Outre-Quévrain pour y subsister misérablement⁷¹.

La double identité a donc coûté plus à l'auteure qu'elle ne lui a rapporté. C'est ainsi ne figure pas dans l'anthologie de Lya Berger. Le prix Auguste Beernaert, qu'elle obtient en 1913 pour *Modeste Autome*, une distinction décernée par la classe des lettres et des sciences morales et politiques de l'Académie de Belgique aux seuls Belges ou naturalisés, peut faire croire à une démarche de naturalisation que Marguerite Baulu aurait entreprise, voire à l'appartenance éventuelle à la nation belge de membres de sa famille, mais ceci reste purement hypothétique.⁷²

Quoi qu'il en soit la mise en exergue vaut surtout pour montrer l'importance fondamentale des relations nouées dans le monde littéraire. La correspondance régulière entre Marguerite Baulu et Gérard Harry, journaliste (né à Paris) fondateur du *Petit bleu* en 1893, directeur de ce journal jusqu'en 1908 avant d'accéder à la tête de *La Chronique*, confirme cette thèse. Marguerite Baulu, qui collabore au *Petit bleu*, ne cesse de solliciter Gérard Harry, parfois par l'entremise de sa femme. Elle le considère comme un « protecteur », lui demande de persuader « un critique de s'occuper (d'elle) » car ajoute-t-elle, la chose « (la) tirerait positivement du marasme »⁷³. L'écrivaine se fait pressante quand elle demande au journaliste d'intercéder en sa faveur auprès de tel ou tel directeur de publication, tant à Bruxelles qu'à Paris puisqu'il semble que Harry ait joui d'un certain crédit dans les deux capitales. Une relative intimité ne manque pas de naître peu à peu entre les deux littérateurs, teintée de nostalgie lorsque l'homme de presse évoque, après la guerre, l'ancien monde écroulé, « les parties de campagne à La Hulpe, cette amusante excursion en Hollande... »⁷⁴. De son côté, la romancière présentera sa période belge, au cours de laquelle elle semble avoir lié une relation amoureuse avec Franz Fonson, autre rédacteur du *Petit bleu* et coauteur avec Fernand

70. M.L. 2821/61. Lettre de M. Baulu à G. Harry, 12 juillet 1914.

71. Marguerite Baulu est en effet traitée au radium pour un cancer déclaré en mai 1923 puis opérée en 1925 au Couvent de la Charité à Saint-Vigor près de Bayeux (Calvados) « car le radium a été...une fumisterie...alors que « une quinzaine de jours après l'opération, crac ! la congestion pulmonaire se déclare. Et pas dans une musette ! (M.L. 2821/65, Lettre de M. Baulu à G. Harry, 5 octobre 1945). On perd sa trace après juin 1927.

72. *La Ligue*, « Information et notes d'actualité », n°2, 1913, p. 109.

73. M.L. 2821/57. Lettre de M. Baulu à M^{me} Harry, 28 juin 1911.

74. M.L. 2821/57. Lettre de M. Baulu à G. Harry, 9 décembre 1922.

Wicheler de la célèbre pièce comique *M^{lle} Beulemans*, comme la période la plus heureuse de sa vie, comparée surtout aux infructueuses années parisiennes. Que de Rastignac le monde des lettres n'a-t-il engendrés...

Les pages littéraires de *La Ligue*

Une approche inédite d'un milieu de femmes belges

On a vu que si les critiques masculins rendent compte de certaines œuvres de femmes, leur ton demeure la plupart du temps condescendant et, en définitive, aucun n'envisage de fortes perspectives de carrière pour leurs consœurs, d'autant plus, ajoute Jules Bertaut, que « la » femme de lettres « a encore une toute autre allure qu'un écrivain de sexe mâle » au goût du public. Car, précise le critique français - « on n'ose plus dire tout à fait que c'est un phénomène mais beaucoup le pensent tout bas, et la plupart expriment ce qu'il y a d'incompréhensible pour eux chez cette femme, de spécial, d'anti-naturel, en la classant artiste ».⁷⁵

D'autre part lorsqu'une initiative privée belge envisage de publier une anthologie des femmes de lettres contemporaines, en guise de pendant à un répertoire analogue essentiellement masculin commencé en 1887, non seulement seules les auteures capables de payer sont retenues (parmi elles près de trois quarts de romancières françaises) mais encore l'expérience avorte, faute de moyens, au bout de trois numéros.⁷⁶ Misère de l'édition...

Ainsi les créatrices, désireuses d'imposer leur talent se rangent-elles par souci d'efficacité stratégique à l'adage, bien belge, de la force dans l'union, un comportement également observé en France par Bertaut qui parle même de « franc-maçonnerie »⁷⁷ à propos des liens tissés entre ses compatriotes lettrées.

75. BERTAUT, *op. cit.* p. 265.

76. *Cent femmes de lettres. Anthologie contemporaine des écrivains.* (Directeur littéraire Albert de Nocée, dessin de Charles Henrida, rue de la Station, Jette, s.d. En 3^{ème} de couverture de la brochure n°3 on peut lire en effet à l'adresse d'une auteure : « Convenu. Retenons 750 exemplaires au prix indiqué... ». Le tout selon une marche à suivre qui n'exclut pas une certaine mesquinerie lorsque les promoteurs du projet ajoutent « la taxe postale de votre envoi était insuffisante : lettre 0,25. Carte : 0,10, imprimé selon le poids... » !

77. BERTAUT, J., *op. cit.* p. 2.

Dixième année	N° 2 et 3	1902
---------------	-----------	------

LA LIGUE

ORGANE BELGE

DU

DROIT DES FEMMES

PARAISANT CHAQUE TRIMESTRE

SOMMAIRE

La recherche de la paternité, par MARIE PARENT	47
La recherche de la Paternité à la Chambre	64
Le suffrage des femmes, par XXX.	80
Les thèses féministes	84
Lettre ouverte à Messieurs les membres du Parlement, par MARIE FOVELIN	91
Notre soirée musicale du 25 avril, par H. MOLL.	92
Congrès annuel des femmes socialistes	94
Bibliographie.	97
Petite correspondance.	99
Le jubilé de la Ligue	100

Prix du numéro : 75 centimes

BRUXELLES

CH. BULENS, IMPRIMEUR-ÉDITEUR

75, Rue Terre-Neuve, 75

—

1902

Organe du premier groupe féministe structuré La Ligue belge du Droit des Femmes, très largement d'essence libérale, la revue parut de janvier 1893 à 1914.

L'existence de la section littéraire illustre cette tendance constatée au sein des premiers mouvements féministes. C'est aussi dans cette optique d'entraide mutuelle que se situent les pages littéraires de la *Ligue*, la plus importante revue féministe belge, dont les comptes rendus de romans et d'œuvres de réflexion prennent des proportions et une ampleur de vue de loin supérieures à leurs équivalents dans la presse « masculine ».

La méthode présente cependant deux inconvénients majeurs : celui de circonscrire la publicité à un groupe très restreint, celui de recourir à l'usage trop apparent du renvoi de bons procédés artistiques, par ailleurs connu des revues littéraires masculines, et donc de manquer de crédibilité critique. Ainsi, parmi d'autres critiques d'œuvres présentes à l'Exposition d'Anvers, on relève cette lecture des *Roseaux de Midas* de Emma Lambotte, par Marguerite Baulu dont le roman *Modeste Autome* est analysé à la suite dans le même numéro de *La Ligue*⁷⁸ ou encore un hommage de Hélène de Golesco à son amie Marie Biermé.⁷⁹

Mais force est de remarquer en revanche combien Marguerite Van de Wiele, qui bénéficie dans *La Revue de Belgique* d'une tribune régulière intitulée « Le Chapitre de la femme », se montre d'un classicisme correspondant certes à ses goûts mais aussi à ceux des lecteurs de la revue, essentiellement épris d'auteurs français. Et si l'on excepte un compte rendu mitigé de l'ouvrage de Junia Letty, *Trois quarts de lycéennes*, dont la romancière trouve les héroïnes trop négatives, il n'est guère question d'œuvres de femmes dans ces colonnes.

Certes Marguerite Van de Wiele, de plus en plus ancrée dans un conservatisme assez étroit en matière de féminisme, doit respecter une ligne éditoriale et l'avis du directeur de la revue, le philologue liégeois Maurice Wilmotte. Pour lui, Juna Letty est « une révoltée » qui risque d'altérer sa santé à force d'accomplir de front une carrière de « directrice de revue, (de) collaboratrice d'illustré, où elle fait la critique de théâtre, (de) conférencière... », mais Wilmotte conclut néanmoins en reconnaissant savoir « trop (combien) les hommes ont tous au fond de leur cœur, un minuscule pacha oriental qui sommeille, jaloux des

78 BAULU, M., « Bibliographie », *La Ligue*, n°2, 1911, pp. 90-92) et Lyse, dans *idem*, « Modeste Autome », pp. 92-94.

79. *La Ligue* a été dépouillée pour les années 1912 à 1914.

privilèges d'antan et qui rêve d'enfermer égoïstement les charmes captifs de la féminité »⁸⁰.

Un dernier regard croisé en conclusion

Au terme de cette approche de destins de femmes en lettres au tournant du XX^e siècle, c'est-à-dire de lettrées instruites des valeurs d'une époque encore peu ouverte au génie féminin et dès lors marquées par elles, nous pouvons souligner l'existence d'un milieu de créatrices qui évolue aux pourtours plutôt qu'à l'intérieur du monde des lettres belges.

Après le cataclysme de la Grande Guerre, cette société essentiellement francophone et francophile par ses manières et ses tics cédera peu à peu du terrain, pourtant déjà exigü, face à l'affirmation de générations de lettrés d'expression flamande. Les conditions économiques difficiles rendent ardues, en ces époques de vie chère, la subsistance par le biais de l'écriture. C'est entre autres Marguerite Baulu qui s'inquiète de l'avenir auprès de son protecteur Gérard Harry lorsqu'elle déclare : « Et vous, mon cher Maître ? N'avez-vous pas l'existence trop difficile » car, malgré une légère augmentation, constate l'écrivaine, « les droits d'auteurs ne sont pas du tout en proportion du coût des choses ». Et de conclure, amère : « c'est nous les parias de la société d'après-guerre ».⁸¹

Sans doute s'agit-il des propos désabusés d'une femme de l'ancienne génération, malade de surcroît mais il faut constater cependant que, après 1918, la plupart des femmes de lettres rencontrées avant 1914 cessent de publier ou, lorsqu'elles poursuivent une activité créatrice, s'orientent vers des écrits de circonstance ou de commande tandis que leurs occupations pédagogiques s'amplifient.

Leur rôle des « pionnières » n'en reste pas moins fondamental pour les femmes en lettres du XX^e siècle puisque celles-ci bénéficient sur le terrain de la reconnaissance publique des avancées de leurs consœurs du siècle précédent, mobilisées au sein des premiers mouvements féministes et convaincues des bienfaits de l'union ou de la solidarité pour défendre leurs intérêts.

80. M.W., « Petite chronique des lettres et des arts », *Revue de Belgique*, XLV^e année, 3^eme série, Bruxelles, 1913, vol 133, t 1, n^o2, pp. 106-112.

81. B. R., M.L. 2821/63. Lettre de M. Baulu à G. Harry, 28 décembre 1924

La différence suggestive entre le choix de « femmes célèbres » opéré par les dames du Comité de l'Exposition universelle de Chicago de 1893, alignant à de rares exceptions près une série de nobles, de religieuses et de femmes d'œuvres pour la plupart décédées, et la sélection de créatrices littéraires « contemporaines », bien vivantes, présentée par les organisatrices de la manifestation anversoise en 1914 illustre fort bien cette prise de conscience.

Mais il n'empêche que les difficultés rencontrées par les femmes de lettres après 1918 demeurent évidentes, malgré la très relative ouverture de la presse quotidienne aux femmes⁸². Surtout lorsqu'on songe à l'évolution des mœurs de la presse où l'expression littéraire se réduit peu à peu à la portion congrue, dans des journaux toujours plus attentifs au développement d'une information efficace et accessible au grand public.

D'autres romancières vont alors entreprendre la conquête des sphères artistiques, telle Marie Gevers⁸³, déjà inscrite à la section littéraire de l'Exposition de 1914 mais parmi les benjamines, de dix ans la cadette d'un auteur comme Jean Dominique⁸⁴. Ces femmes-là, dans un contexte qui leur est encore peu favorable, obtiendront peu à peu une meilleure reconnaissance de leurs mérites littéraires, à l'instar de l'auteure de la *Comtesse des digues*, première femme élue, en 1938, à l'Académie de langue et de littérature françaises.⁸⁵

Dès 1921 en effet, Jules Destrée, alors ministre des Sciences et des Arts, souligne dans le Rapport au Roi justifiant la fondation de cette Académie que « par surcroît – et c'est une véritable novation – ses choix (ceux de l'Académie) ne devront pas être exclusivement masculins ». Et l'homme politique de préciser que « dans ces dernières

82. Ouverture par ailleurs peu perceptible avant la Seconde guerre mondiale du moins dans le cadre d'emplois de rédactrices à part entière

83. SKENAZI, C. « Marie Gevers » (1883-1975), *Nouvelle Biographie nationale*, tome 4, 1997, pp. 172-176.

84. Nous n'avons quasiment pas cité cette auteure dans l'étude, pourtant membre de la Section littéraire d'Anvers, à l'instar de son amie Blanche Rousseau, en dépit de l'indéniable importance de ces deux romancières, parce que nous leur avons consacré un article à paraître dans la prochaine livraison de *Sextant* (n° 13, 2000).

85. RAVEZ, W., *Femmes de lettres belges*, Bruxelles, Editions de la Belgique, 1939, p. 13.

années, les femmes de lettres ont donné trop d'incontestables preuves de talent pour qu'on songe à les écarter d'une compagnie littéraire ».⁸⁶

Il ne s'agit là que d'une avancée timide autant que symbolique, on le concédera volontiers, mais le progrès est concomitant à la lente accession des femmes aux postes et titres socialement honorés, voire honorifiques – accès toujours en cours et discutée de nos jours. Il nous a paru bon de souligner que, même dans le milieu littéraire et malgré l'individualisme supposé dans ce type de société, l'influence patente des idéaux féministes, à l'origine de nombreuses « conversions », a contribué à faire naître chez les romancières une forme de solidarité sexuée, perçue comme nécessaire à leur affirmation individuelle dans le métier des lettres.

86. *Destrée le multiple*, préface de J. TORDEUR, textes de R. TROUSSON, G.H. DUMONT, P. JONES, J. DE TEMMERMANS, Bruxelles, Académie royale de langue et de littérature françaises, 1995.

ARCHIVES

« L'Union féminine artistique et culturelle.

Salons internationaux »

Les archives de cette association ont été déposées au Centre d'archives pour l'Histoire des femmes - 10 rue du Méridien à 1210 Bruxelles. Elles sont directement accessibles sans autorisation préalable - à l'exception de la correspondance et des procès-verbaux des réunions de l'UfACSI, de 1958 à 1970 - et elles sont inventoriées.

Une étude approfondie de ce fonds permettrait de mettre en évidence un réseau de solidarité entre femmes artistes, puisque c'est en 1848 à Tunis, sous l'impulsion de Madame Fournier-Parroche, fille du président de la cour de Cassation de Beyrouth, et de l'artiste peintre Léa Chapon que « L'Union féminine artistique et culturelle. Salons internationaux » (UFACSI) fut créée. Cette association internationale regroupe uniquement des femmes artistes. Ses buts étaient, et sont toujours, de « faire connaître de jeunes talents, créer des liens de sororité entre les femmes artistes de tous les pays [...] » et de « venir en aide aux artistes âgées, malades, sans ressources ou momentanément empêchées de créer [...], de « promouvoir l'art pratiqué par les femmes [...], faire mieux connaître et apprécier leur créativité » et d'attirer « l'attention des autorités et du public sur la qualité et l'intérêt de la production artistique mondiale des femmes ». Léa Chapon en assura la présidence jusqu'en 1995 ; à sa suite, Hélène Deguel prend la relève.

Déjà en 1937, Léa Chapon était secrétaire générale du Comité central pour l'exposition universelle des Arts et des Techniques modernes à Paris. Léa Chapon est essentiellement pastelliste. « Voici

Léa Chapon, à ses fleurs toujours si poétiquement présentées et dont il est superflu de redire le charme ; elle a rejoint de radieux visages : jeunes mauresques ou bébé enrubanné de bleu dont on a peine à détacher ses regards ».

A Vichy en 1953, elle fonde le Comité du Bourbonnais avec Mme Monceau, Melle Huot, Mme Bourgis, Melle Mounier-Pouthot et Mme Seultier. Très vite, dès les années 1950, une belge, l'aquarelliste bruxelloise Blanche D. Snoek se rallie au mouvement et le développe en Belgique (le fonds recèle de nombreuses coupures de presse durant les années 50 sur Marthe de Witte qui travaille au Congo). L'UFACSI a des sections dans de nombreux pays — et des sous-sections dans certaines régions de France.

Les archives, conservées au Centre d'archives pour l'Histoire des femmes, se composent des papiers de la fondatrice et de ceux de l'actuelle présidente Hélène Deguel. L'essentiel des activités de l'association est centré sur l'organisation de Salons internationaux, qui se déroulent un peu partout dans le monde. Le/la chercheur(e) peut consulter les procès-verbaux des réunions de travail préparatoires à l'organisation des Salons ainsi que la correspondance. Une série de coupures de presse, de très nombreuses photographies ainsi que les catalogues des œuvres présentées sont disponibles.

Catherine Jacques

Pour tout renseignement :
Catherine Jacques ou Els Flour
Carhif/AVG
Amazonie
10-12 rue du Méridien
1210 Bruxelles
tél. 02 229 38 31
télécopieur 02 229 38 32
courrier électronique : ejacques@amazonie.be

Ont collaboré à ce numéro :

Eliane Gubin est historienne et professeure d'histoire de la Belgique contemporaine à l'Université libre de Bruxelles.

Catherine Jacques est historienne et archiviste au Centre d'Archives en Histoire des Femmes, à Bruxelles

Elsje Janssen a été responsable de la collection Tapisserie-Textiles des Musées Royaux d'Art et d'Histoire à Bruxelles. Au moment de déposer cet article, elle est responsable de la gestion au Rubenshuis d'Anvers.

Andrée Lévesque est historienne, spécialiste en histoire des femmes et en histoire politique et sociale, professeure émérite de l'Université McGill de Montréal.

Nadine Plateau est directrice de « Sophia », réseau bicommunautaire en études féministes à Bruxelles.

Danielle Roster est professeure en musicologie et a étudié l'histoire de l'art à Salzbourg, elle participe à divers projets de documentation féminine artistique à Luxembourg.

Pierre Van den Dungen est historien, assistant à l'Université libre de Bruxelles.

Katlijne van der Stighelen est historienne de l'art et enseigne à la Katholiek Universiteit Leuven.

Pierre Van Overbeke est aspirant au Fonds National de la Recherche Scientifique, rattaché à l'Université catholique de Louvain.

NUMÉROS PRECEDENTS

- n°1 Féminismes
- n°2 Sciences et cultures
- n°3 Femmes et médecine
- n°4 Travail (épuisé)
- n°5 Métiers
- n°6 Femmes en lettres
- n°7 Citoyenneté
- n°8 Femmes dans la cité. Amérique latine et Portugal
- n°9 Engagements féminins
- n°10 Trajectoires de femmes

Sextant

Femmes artistes (1)

L'histoire des femmes artistes est le plus souvent celle de l'exclusion, du dénigrement, de l'amnésie et des succès aussi exceptionnels que singuliers.

Pour comprendre cette situation, les historiennes qui se sont penchées sur la question ont souligné le poids du contexte social et des rapports de pouvoir qui régissent la production et les milieux artistiques.

Les volumes 11 et 12 illustrent l'historicité de ces facteurs de marginalisation qui frappent les femmes dans tous les domaines de l'art.



Règles d'utilisation de copies numériques d'œuvres littéraires
publiées par le Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes de l'ULB
et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB

L'usage des copies numériques d'œuvres littéraires, ci-après dénommées « copies numériques », publiées par le *Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes* de l'Université libre de Bruxelles, ci-après dénommé GIEF-ULB, et mises à disposition par les Bibliothèques de l'ULB, implique un certain nombre de règles de bonne conduite, précisées ici. Celles-ci sont reproduites sur la dernière page de chaque copie numérique publiée par le GIEF-ULB et mises en ligne par les Bibliothèques. Elles s'articulent selon les trois axes : protection, utilisation et reproduction.

Protection

1. Droits d'auteur

La première page de chaque copie numérique indique les droits d'auteur d'application sur l'œuvre littéraire. La mise à disposition par les Bibliothèques de l'ULB de la copie numérique a fait l'objet d'un accord avec le GIEF-ULB, notamment concernant les règles d'utilisation précisées ici. Pour les œuvres soumises à la législation belge en matière de droit d'auteur, le GIEF-ULB aura pris le soin de conclure un accord avec leurs ayants droits afin de permettre la mise en ligne des copies numériques.

2. Responsabilité

Malgré les efforts consentis pour garantir les meilleures qualité et accessibilité des copies numériques, certaines déficiences peuvent y subsister – telles, mais non limitées à, des incomplétudes, des erreurs dans les fichiers, un défaut empêchant l'accès au document, etc.-. Le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB déclinent toute responsabilité concernant les dommages, coûts et dépenses, y compris des honoraires légaux, entraînés par l'accès et/ou l'utilisation des copies numériques. De plus, le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB ne pourront être mis en cause dans l'exploitation subséquente des copies numériques ; et la dénomination du GIEF-ULB et des 'Bibliothèques de l'ULB', ne pourra être ni utilisée, ni ternie, au prétexte d'utiliser des copies numériques mises à disposition par eux.

3. Localisation

Chaque copie numérique dispose d'un URL (uniform resource locator) stable de la forme <http://digistore.bib.ulb.ac.be/annee/nom_du_fichier.pdf> qui permet d'accéder au document ; l'adresse physique ou logique des fichiers étant elle sujette à modifications sans préavis. Les bibliothèques de l'ULB encouragent les utilisateurs à utiliser cet URL lorsqu'ils souhaitent faire référence à une copie numérique.

Utilisation

4. Gratuité

Le GIEF-ULB et les Bibliothèques de l'ULB mettent gratuitement à la disposition du public les copies numériques d'œuvres littéraires sélectionnées par le GIEF-ULB : aucune rémunération ne peut être réclamée par des tiers ni pour leur consultation, ni au prétexte du droit d'auteur.

5. Buts poursuivis

Les copies numériques peuvent être utilisées à des fins de recherche, d'enseignement ou à usage privé. Quiconque souhaitant utiliser les copies numériques à d'autres fins et/ou les distribuer contre rémunération est tenu d'en demander l'autorisation au GIEF-ULB, en joignant à sa requête, l'auteur, le titre, et l'éditeur du (ou des) document(s) concerné(s). Demande à adresser au Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes GIEF-ULB, Secrétariat de rédaction, 50 avenue F. Roosevelt CP175/01, 1050 Bruxelles ou par courrier électronique à sextant@ulb.ac.be.

6. Citation

Pour toutes les utilisations autorisées, l'utilisateur s'engage à citer dans son travail, les documents utilisés, par la mention « Université libre de Bruxelles – Groupe interdisciplinaire d'études sur les femmes et Bibliothèques » accompagnée des précisions indispensables à l'identification des documents (auteur, titre, date et lieu d'édition).

7. Liens profonds

Les liens profonds, donnant directement accès à une copie numérique particulière, sont autorisés si les conditions suivantes sont respectées :

- a) les sites pointant vers ces documents doivent clairement informer leurs utilisateurs qu'ils y ont accès via le site web des bibliothèques de l'ULB ;
- b) l'utilisateur, cliquant un de ces liens profonds, devra voir le document s'ouvrir dans une nouvelle fenêtre ; cette action pourra être accompagnée de l'avertissement 'Vous accédez à un document du site web des bibliothèques de l'ULB'.

Reproduction

8. Sous format électronique

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement le téléchargement, la copie et le stockage des copies numériques sont permis. Toutefois les copies numériques ne peuvent être stockées dans une autre base de données dans le but d'y donner accès ; l'URL permanent (voir Article 3) doit toujours être utilisé pour donner accès à la copie numérique mise à disposition par les Bibliothèques.

9. Sur support papier

Pour toutes les utilisations autorisées mentionnées dans ce règlement les fac-similés exacts, les impressions et les photocopies, ainsi que le copié/collé (lorsque le document est au format texte) sont permis.

10. Références

Quel que soit le support de reproduction, la suppression des références au GIEF-ULB et aux Bibliothèques de l'ULB dans les copies numériques est interdite.