

CRÉA- TRICES

L'ÉMANCIPATION
PAR L'ART

Marie-Jo Bonnet

Éditions **QUEST-FRANCE**

AUTEURS

Marie-Jo Bonnet

Historienne et commissaire de l'exposition

Avec des contributions de :

Judith Cernogora, conservatrice du patrimoine, Cité de la céramique, Sèvres

Marianne Le Morvan, historienne de l'art, directrice des archives Berthe Weill

Macha Paquis, normalienne, agrégée d'arts plastiques

Marie Robert, conservatrice, musée d'Orsay, Paris

Frédérique Villemur, historienne de l'art, École nationale supérieure d'architecture, Montpellier

SOMMAIRE

8 **Préface** (mairie)

9 **Préface** (musée)

11 « LE POUVOIR AUX NANAS »

20 Vingt ans d'expositions d'artistes femmes dans les musées français :
un premier bilan
Judith Cernogora

23 INTERDITES

44 Regards de femmes sur le corps masculin
Macha Paquis

47 AUTO-PORTRAITS/PORTAITS

82 Femmes et photographie : un genre mineur dans un art mineur ?
Marie Robert

85 VIOLENCES/RENAISSANCES

102 Que faire de la violence ?
Frédérique Villemur

105 TEXTURES

129 VISIONNAIRES

160 Marchandes d'art, pionnières méconnues
Marianne Le Morvan

162 Liste des œuvres exposées

162 Liste des expositions consacrées à des femmes artistes, 2001-2019



LE POUVOIR AUX NANAS

L'exposition « Créatrices, l'émancipation par l'art » se place sous le signe de la liberté créatrice. S'émanciper a plusieurs sens. Outre le fait de se libérer d'un état de dépendance, c'est également s'affranchir des contraintes sociales, selon le Larousse. Les créatrices participent à la libération de la tutelle masculine, ce pouvoir du Père si pesant sur la vie des femmes et encore plus lorsqu'elles sont artistes. S'émanciper peut également signifier investir le monde de la création symbolique qui a été si longtemps réservé aux hommes, aux religions et aux pouvoirs politiques. Si l'élan émancipateur commence au Moyen Âge, il se déploie dans des œuvres phares, malgré l'interdit pesant sur la création. L'exposition s'ouvre de manière emblématique au sein du patio du musée avec une sélection d'œuvres se saisissant de l'espace.



2



4

4 Isa Barbier
Bouclier/Miroir, 2019
 Plumes de goéland, oie, fil, cire,
 diam. 250 cm, ép. 50 cm
 Ébauche à l'atelier
 Collection de l'artiste

2 Camille Claudel
Persée et la Gorgone,
 1897-1905
 Marbre, pratique réalisée
 par François Pompon, 1902 ;
 196 x 111 x 104 cm
 Nogent-sur-Seine, musée
 Camille-Claudé

INTER- DITES



Dans l'histoire de l'art, s'il fut un territoire spécifiquement masculin, c'est bien celui du nu. Territoire réservé aux hommes au point d'interdire aux femmes l'étude du nu, et ce, jusqu'à l'aube du XX^e siècle. Que ce soit dans les académies, les écoles ou les ateliers, les femmes n'avaient pas le droit de dessiner un corps d'homme ou de femme nu d'après nature alors que les hommes pouvaient s'en donner à cœur joie.

On a justifié cet interdit par le « devoir de décence » attribué aux femmes dans le but de contenir la morale et les mœurs. Les « personnes du sexe », comme elles étaient appelées sous l'Ancien Régime, devaient se voiler les yeux devant la nature. Mais l'interdit ne fut pas motivé uniquement par des questions de morale sexuelle. Chez les Grecs, le corps humain a représenté un modèle de mesure pour établir les canons de la juste proportion, les formes harmoniques et belles dont Apollon représenta l'archétype grec par excellence. Empêcher les femmes de peindre le nu, c'est donc les tenir à l'écart de l'élaboration des modèles communs de la beauté civilisatrice qui s'exerce alors du seul point de vue masculin. Le nu a ainsi participé à la construction sociale d'un genre féminin passif et objet de convoitise sexuelle, à laquelle collabora la peinture jusqu'à faire du peintre et son modèle féminin la métaphore de l'art de peindre.

5 **Camille Claudel**
La Valse, 1893-1905
Bronze, 46,4 × 33 × 19,7 cm
Poitiers, musée Sainte-Croix,
collection des musées
de Poitiers

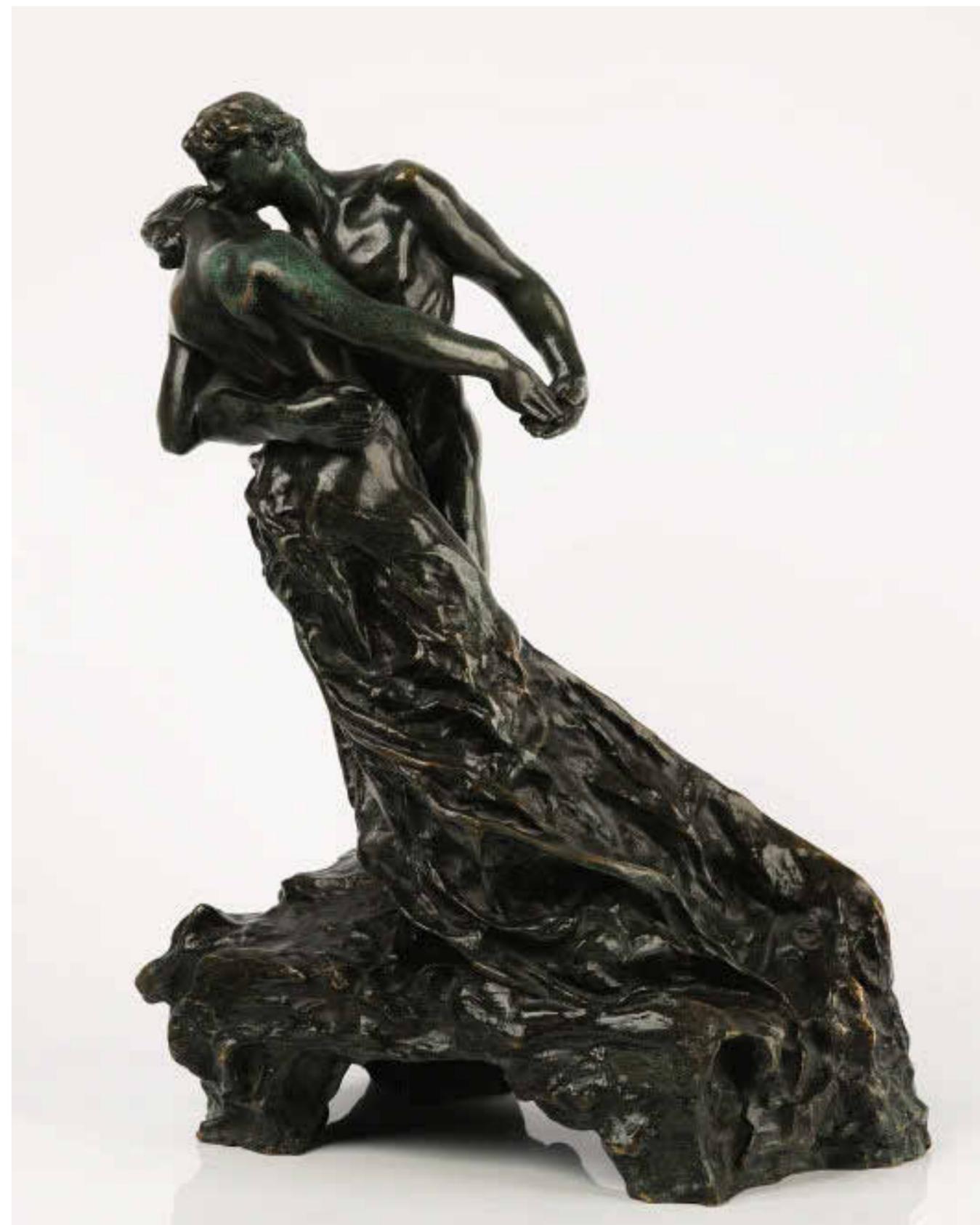
Cette limitation de l'accès des femmes à la fabrication des images symboliques fut également une manière de renforcer la mainmise masculine sur l'éros féminin. Or qui dit contrôle de l'éros dit aussi entrave de l'imagination créatrice. La pulsion érotique est une des grandes sources de la création artistique. La limiter, c'est placer l'art féminin sous le joug de la transgression et de la culpabilité. Dans un contexte social de séparation des rôles sexuels vouant les hommes à la création et les femmes à la procréation, les artistes doivent légitimer sans cesse leur différence, quand elles ne la gommant pas pour assumer leur statut d'exception.

L'Institution a mis en place un contrôle symbolique sur l'activité artistique des femmes qui fait partie des mécanismes de leur invisibilité.

L'exemple de **Camille Claudel (1864-1943)** est à cet égard particulièrement éclairant. En 1892, elle sculpte *La Valse* [5] qui représente un couple de danseurs nus enlacés. Elle écrit alors au ministre des Arts dans l'espoir de bénéficier d'une commande de l'État pour le réaliser en marbre. C'est un petit groupe demi-nature que plusieurs artistes ont « trouvé bien », écrit-elle. Elle est consciente de pouvoir se prévaloir du succès d'un autre couple, *Sakountala*, qui a obtenu une mention honorable au Salon des artistes français en 1888. Elle a 28 ans et désire se libérer de l'étiquette « d'élève de Rodin », qui l'irrite tellement qu'elle dû quitter l'atelier de la Folie-Neubourg qu'elle partageait avec son amant sculpteur. Les marbres coûtent très cher alors, et une commande de l'État lui permettrait d'inscrire son talent dans le marbre. L'inspecteur Armand Dayot, chargé de rédiger un rapport pour le ministre, loue les qualités de l'œuvre tout en ajoutant une restriction de taille : « Pour deux motifs, cette œuvre ne peut être acceptée telle qu'elle m'a été présentée, écrit-il. D'abord le violent accent de réalité qui s'en dégage lui interdit, malgré son incontestable valeur, une place dans une galerie ouverte au public. Le rapprochement des sexes est rendu avec une surprenante sensualité d'expression qui exagère considérablement la nudité absolue de tous les détails humains. » L'inspecteur a bien écrit le mot « interdit ». Il conclut son rapport en disant : « J'ai donc cru bien faire en demandant à M^{lle} Claudel d'habiller ses personnages¹. »

Camille Claudel ne se décourage pas et travaille à un nouveau projet en plâtre plus chaste avec des draperies qui enveloppent le bas du corps. Soumis à l'inspecteur, le groupe est mieux accueilli, bien que les draperies soient « bien frêles ». « M^{lle} Claudel a voulu sacrifier le moins de nu possible, et elle a raison, écrit-il. Mais elles suffisent à voiler les détails trop visiblement réalistes et à indiquer en même temps le caractère du sujet. » Il conclut favorablement par ces mots : Ce « buste déjà si beau d'une originalité

1. Rapport d'Armand Dayot du 20 mars 1892, cité par Bruno Gaudichon, dans *Camille Claudel*, cat. exp., Paris, musée Rodin, 1984, p. 51-52. Voir aussi le *Catalogue raisonné*, par Anne Rivière, Bruno Gaudichon et Danielle Ghanassia, Paris, Adam Biro Éditions, 2001.



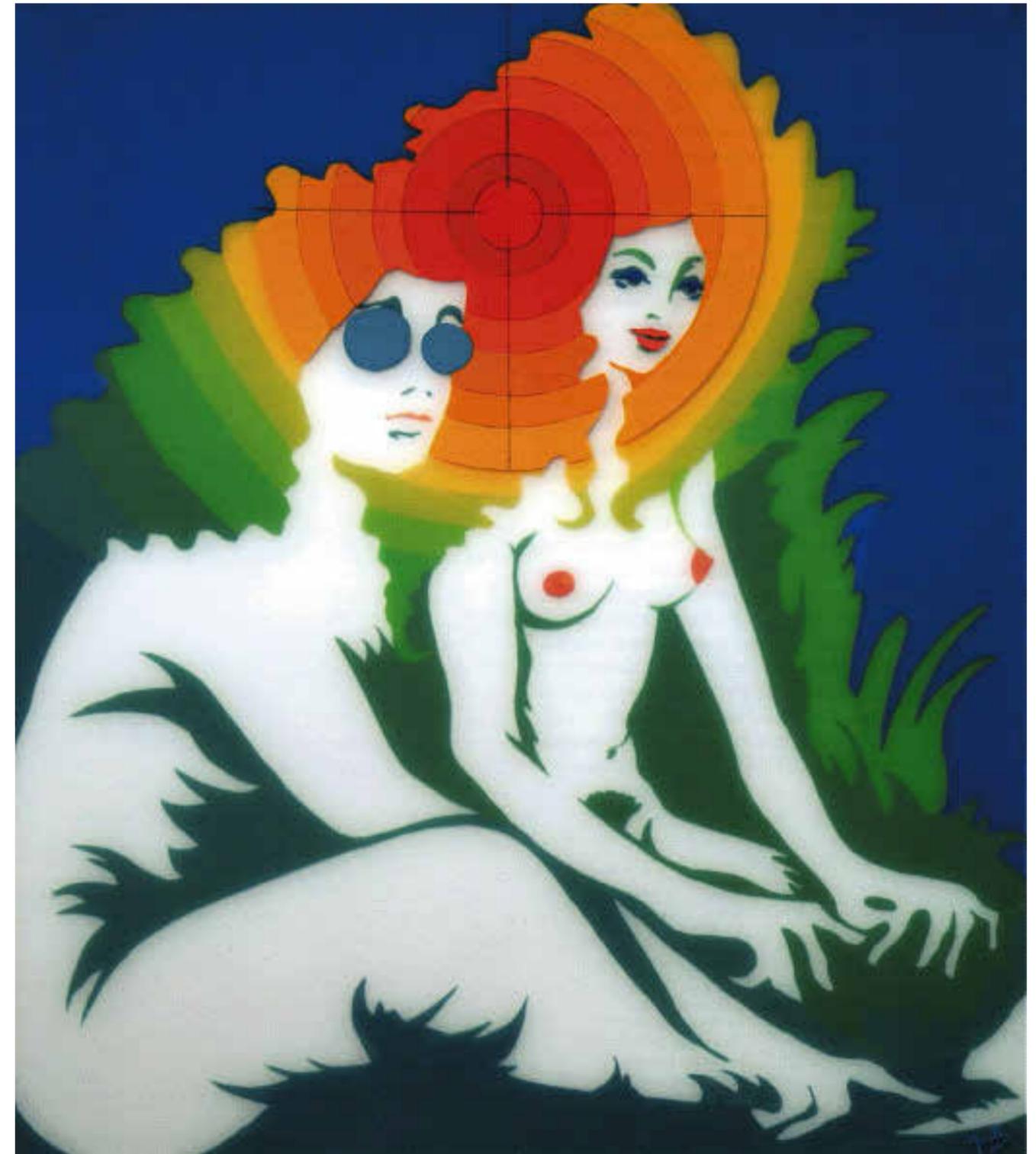
par tous les sujets, y compris le nu masculin. Ce qui peut sembler paradoxal de la part d'une artiste attirée par les femmes. Dès 1917, elle exécute son premier grand nu pour une commande privée destinée au château de Vilhémon dans la Sarthe. C'est un buste en taille directe – car elle est aussi sculpteur – qui représente un *Athlète au repos*. Quinze ans plus tard, elle entreprend une petite *Étude de jambes* [9] qui est très intéressante. Car ce sont bien des jambes, certes, mais pas seulement. Elle a cadré l'étude en incluant le bas-ventre et le sexe masculin nu, comme s'il s'agissait d'une sorte d'« origine du monde » au masculin. Son modèle est un ami boxeur, M. Laugier, qui dirige le gymnase voisin et a accepté de faire des séances de pose pour l'artiste. Dans son *Journal* conservé par la famille Rieuf, elle révèle qu'il s'agit d'une étude préparatoire à son grand tableau *Éros, Plutus et la Gloire* (collection particulière), inspiré d'un poème en prose de Baudelaire du *Spleen de Paris* qui raconte les assauts du poète par Plutus, déesse de la richesse. Ce tableau sera réalisé sous l'Occupation entre 1940 et 1943.

L'étude est traitée par touches épaisses avec un amour indéniable de la pâte, de la matière. Elle a utilisé une « palette simplifiée » dans « un accord de la clef harmonique conçu dans des tonalités d'or sombres, avec légère note rose chaud⁸ ». Cette façon de peindre presque à contre-courant de son temps constitue une forme de résistance à la domination masculine. En inversant le schéma traditionnel du peintre et son modèle qui fait de la femme la muse inspiratrice du créateur masculin, mais aussi en s'appuyant sur une technique classique pour en faire son modèle d'excellence. Comme Marguerite Yourcenar qui adopte une langue classique et se projette dans les héros masculins, Hadrien, Zénon et tant d'autres, elle peint des nus masculins qui manifestent sa parfaite indépendance d'esprit résumée par sa devise : « *Etiam omnes ego non* », c'est-à-dire « Quand même tous, moi non ».

Cette petite étude ne sera jamais exposée. Elle fut sauvée de la disparition grâce au concierge de l'appartement du 29 rue Descombes à Paris, qui l'entreposa dans la cave après sa mort. Elle sera récupérée par Sophie Rieuf et son mari auprès de M^{me} Blasquez avec les douze volumes du *Journal*.

Cette double morale sexuelle – une pour les hommes, une pour les femmes – ne relâche progressivement sa pression sur les artistes qu'après la Seconde Guerre mondiale. Les années 1960 et plus encore les années 1970 font souffler un vent nouveau particulièrement rafraîchissant. C'est un temps rempli d'espérances que va symboliser Mai 68. Il fut préparé par la Pop Culture des années 1960 où la présence d'Evelyne Axell (1935-1972) est presque un miracle. Car dans la Pop, à part Niki de Saint Phalle, ce sont essentiellement des hommes qui occupent le devant de la scène.

8. Extrait du *Journal* de Marguerite Jeanne Carpentier.



10 Evelyne Axell
La Cible, 1970
 Émail sur plexiglas, unalut, 97 × 84,5 cm
 Bruxelles (Belgique),
 collection galerie de la Béraudière

REGARDS DE FEMMES SUR LE CORPS MASCULIN

Les artistes femmes ont rencontré beaucoup d'entraves pour représenter le corps masculin, et notamment le corps nu. De telles œuvres sont très rares : la plupart du temps, le nu est inscrit dans un contexte, un décor, un arrière-plan, qui le situe en tant que partie d'un tout, non pas comme le sujet lui-même. Elles ont donc eu recours à différents prétextes pour affirmer leur propre regard sur le corps masculin. Deux grands prétextes ont orienté leur approche : la mythologie et le récit biblique.

Le nu mythologique est un des grands topos de l'histoire de l'art. Il permet aux artistes femmes de montrer le corps tout en préservant les convenances, notamment à travers l'idéalisation du nu. Des œuvres comme *Sakountala*¹ (1886-1905) ou *Persée et la Gorgone* (1897-1902) par Camille Claudel, *Oreste et Électre endormis*² (1911) de Lucienne Heuvelmans, *Silène Gaulois* (1927) de Marguerite Jeanne Carpentier ou encore la série *Narcisse*³ (1934-1936) de la photographe Laure Albin Guillot s'inscrivent dans ce courant. Les artistes demeurent ainsi dans la tradition tout en exprimant leur modernité.

De même, elles utilisent le prétexte biblique dans une stratégie de contournement de la censure. Les nus tourmentés, suppliciés des saints martyrs ou du Christ leur permettent d'exhaler la réalité crue des corps, dans un contexte de mortalité élevée due aux guerres et aux maladies. Les Christ en croix traduisent bien souvent la souffrance des mères face à une mortalité infantile très élevée. On retrouve ce prétexte religieux avec le *Christ janséniste* (1905-1906) sculpté par Jane Poupelet, ainsi que *La Légende de saint Ronan* qui valut à Odette Pauvert le Grand Prix de Rome en 1925 ou encore les deux tableaux d'Alice Richter peints en 1938, *Mise en croix et Descente de croix*. Les nus masculins sont ici bien loin de l'idéalisation mythologique, pour montrer au contraire une réalité de la chair.

Le prétexte biblique permet également de proposer un regard érotique sur le nu masculin. Les deux versions d'*Adam et Ève* de Suzanne Valadon, en 1909 et en 1910, ou celle de Tamara de Lempicka en 1931, inversent les rôles

1. Cette œuvre est ensuite renommée *Vertumne et Pomone* puis *L'Abandon* en 1905.

2. Cette œuvre obtient le Grand Prix de Rome de sculpture de 1911. L'artiste a ici pu aborder le prétexte mythologique par le biais du concours institutionnel du Prix de Rome.

3. Cette série photographique est réalisée dans le cadre d'une commande pour illustrer le recueil de Paul Valéry, *Narcisse*, en 1936.

traditionnels. En suggérant la nudité totale chez les deux personnages, elles mettent sur le même plan le péché de l'homme et de la femme, même si le nu est censuré ou détourné.

D'autres prétextes se retrouvent dans les œuvres des artistes femmes, en lien avec les rôles traditionnels assignés par la société : c'est le cas de la maternité et de la vie quotidienne. Si elles semblent en apparence rester dans les convenances, elles accèdent malgré tout au modèle masculin à travers une émancipation artistique. C'est particulièrement visible dans les différents croquis réalisés par Suzanne Valadon entre 1892 et 1895 qui représentent son petit garçon, Maurice Utrillo, nu à différents moments de la vie quotidienne. Le corps est désésexualisé, donc autorisé par la société, car c'est le corps d'un enfant. C'est aussi le cas dans le tableau *Enfants de mariniers* (1898) de Clémentine-Hélène Dufau et dans l'esquisse *Enfant blond nu allongé* (1900-1910) de Jane Poupelet.

Le portrait, utilisé comme prétexte, souligne non seulement l'importance du travail du portrait dans l'émancipation des artistes femmes, mais aussi la question de la représentation du sexe masculin. Le sexe est en majorité absent, censuré, refusé dans les œuvres de ces artistes, sauf dans les cas des études et des esquisses, qui n'ont pas vocation à être exposées, par exemple dans *Homme nu debout* (1923) de Laure Garcin et dans *Étude de jambes* (1930) de Marguerite Jeanne Carpentier. Au contraire, avec le prétexte du portrait, les artistes femmes dévoilent la nudité : cou, épaules, haut du torse montrent la peau nue visible, dans une forme de prémisses de la représentation totale du corps nu. Cela introduit une transgression par rapport aux portraits d'hommes, traditionnellement richement vêtus. Cette nudité suggérée est présente dans le *Portrait de Pablo Picasso* (1908) peint par Marie Laurencin, ou même dans les photographies comme le *Portrait de Jean-Louis Barrault, torse nu, de trois quart gauche* (1935) par Dora Maar, le *Portrait d'Eugène Sue* (1939) par Laure Albin-Guillot ou encore le *Portrait de Gil Vidal* (1940) par Georgette Chadourne. Il s'agit d'une volonté choisie et assumée de représenter le nu, ici déshabillé par le regard de la femme artiste, et qui permet au spectateur de continuer à déshabiller l'homme par le biais de son imagination.

En jouant avec cet interdit, les femmes artistes revendiquent ainsi leur accès à l'un des enjeux universels de l'art : la représentation du corps.

Macha Paquis



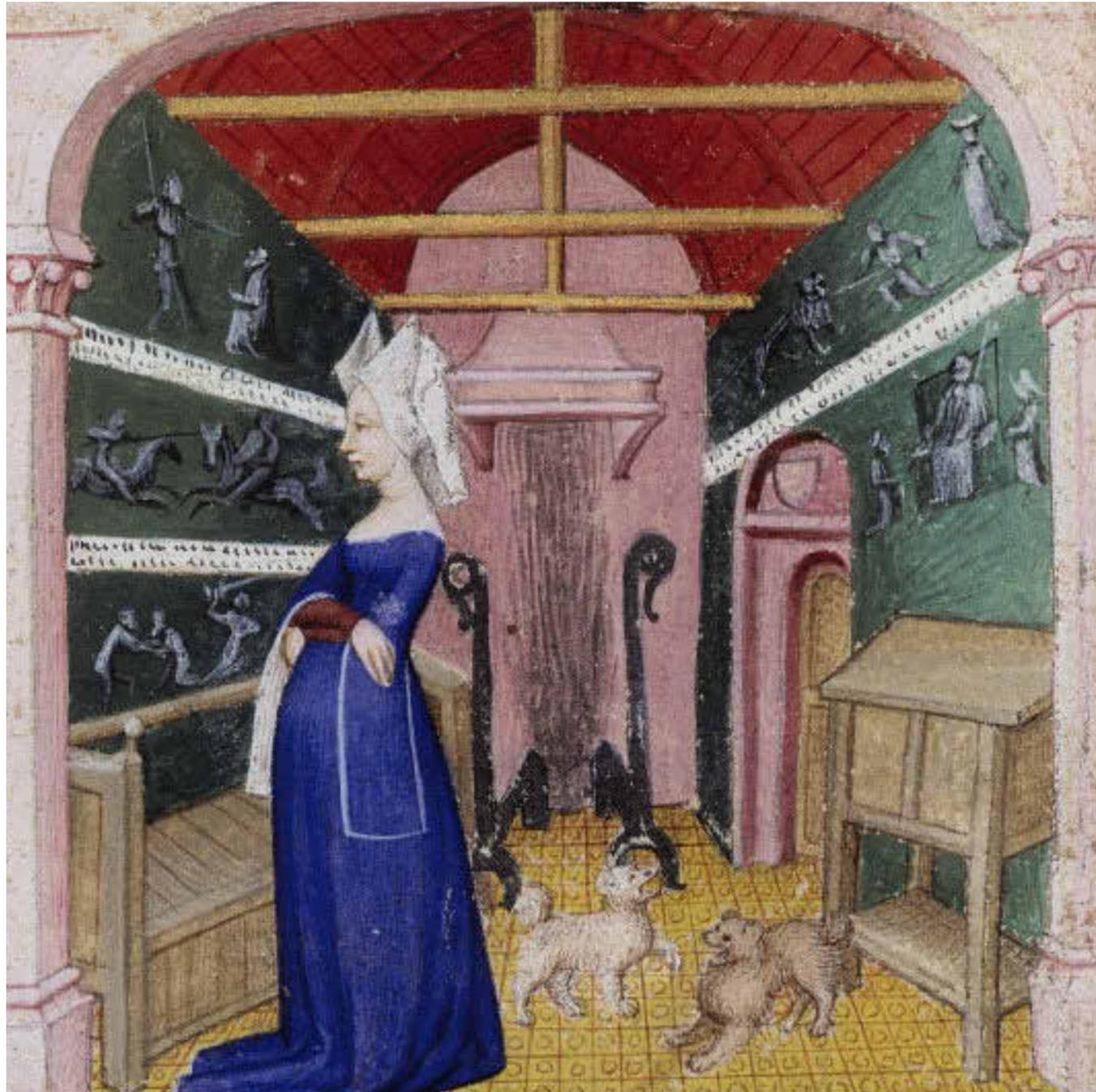
AUTOPOR- TRAITS PORTRAITS

L'accès des femmes à la fabrication des images et au monde symbolique commun n'a pas toujours été limité par des interdits ou une organisation discriminatoire de l'institution artistique. Si l'on en croit les découvertes récentes de certains préhistoriens, elles participaient à l'art rupestre comme en témoignent des mains négatives étudiées par Jean-Michel Chazine qui seraient des mains féminines. « De telles conclusions, si elle étaient vérifiées, écrit Claudine Cohen, seraient riches de conséquences pour notre vision des sociétés paléolithiques et contribueraient à mettre en cause la conception traditionnelle de l'art paléolithique comme une réalisation essentiellement masculine¹. »

Bien qu'il soit encore très difficile de construire un nouveau récit sur les origines de l'art parce que les œuvres sont anonymes et probablement dévolues à d'autres fonctions qu'esthétiques, certains préhistoriens ont proposé une analyse révolutionnaire des petites statuettes fabriquées il y a vingt à trente mille ans avant Jésus-Christ que l'on appelle aussi vénus aurignaciennes [17-1 et 17-2].

Auparavant, l'Américain LeRoy McDermott [17bis] avait étudié des petites statuettes fabriquées en Europe de ces vénus aurignaciennes. Il s'est intéressé plus spécialement à la Vénus de Lespugue (trouvée dans la grotte du Rideau en Haute-Vienne, France, 25000-18000 av. J.-C.) et la Vénus de Willendorf (Autriche, 28000-25000 av. J.-C.) [17-3]. Comme beaucoup d'autres préhistoriens, il a été frappé par leur forme, malgré

1. Claudine Cohen, *Symbolique des mains dans l'art pariétal paléolithique*, séance du 7 mars 2012, Académie des beaux-arts. Voir aussi du même auteur *La Femme des origines*, Belin-Herscher, 2006.



83 Christine de Pisan

Livre de faits d'armes et de chevalerie, Mutations de Fortune

Détail : *Christine de Pisan examinant les fresques du château de Fortune*
Manuscrit, 1410-1411

Paris, Bibliothèque nationale de France,
département des Manuscrits, Français 603, folio 127v

représentations d'une galerie de peinture qui place Christine de Pisan à l'origine des galeristes. Ces fresques ont-elles été réalisées par Anastaise, dont Christine de Pisan fait l'éloge dans son *Livre de la Cité des Dames* (1403-1405) ? Elle est « tant experte à faire vigneteures d'enluminure en livres et champagnes d'istoire qu'il n'est mention d'ouvrier en la ville de Paris ou sont les souverains du monde, qui point l'en passe... », écrit-elle, ajoutant cette précision importante : « Je le sais par expérience [...] car pour moy meismes a ouvré aucunes choses qui sont tenues singulières entre les vignettes des autres grans ouvriers³. »

La singularité d'Anastaise devait être frappante pour susciter pareil éloge de sa patronne. L'expérience parle, dit Christine. Elle témoigne de la réalité d'une activité artistique féminine professionnelle avec autant de force que les représentations d'ateliers féminins. Mais pourquoi l'avoir occulté si longtemps ?

La Renaissance y est peut-être pour quelque chose car loin d'être un progrès pour le statut des femmes – on pense ici à la chasse aux sorcières – elle inaugure une différenciation du statut d'artisane, dévolu aux femmes, et celui d'artiste réservé aux meilleurs peintres. La figure de saint Luc sacralise cette valorisation du peintre masculin, puisqu'il devient le patron des peintres et celui des académies qui se fondent en Italie et en France, notamment. Aucune sainte ne remplira ce rôle sacré pour les femmes.

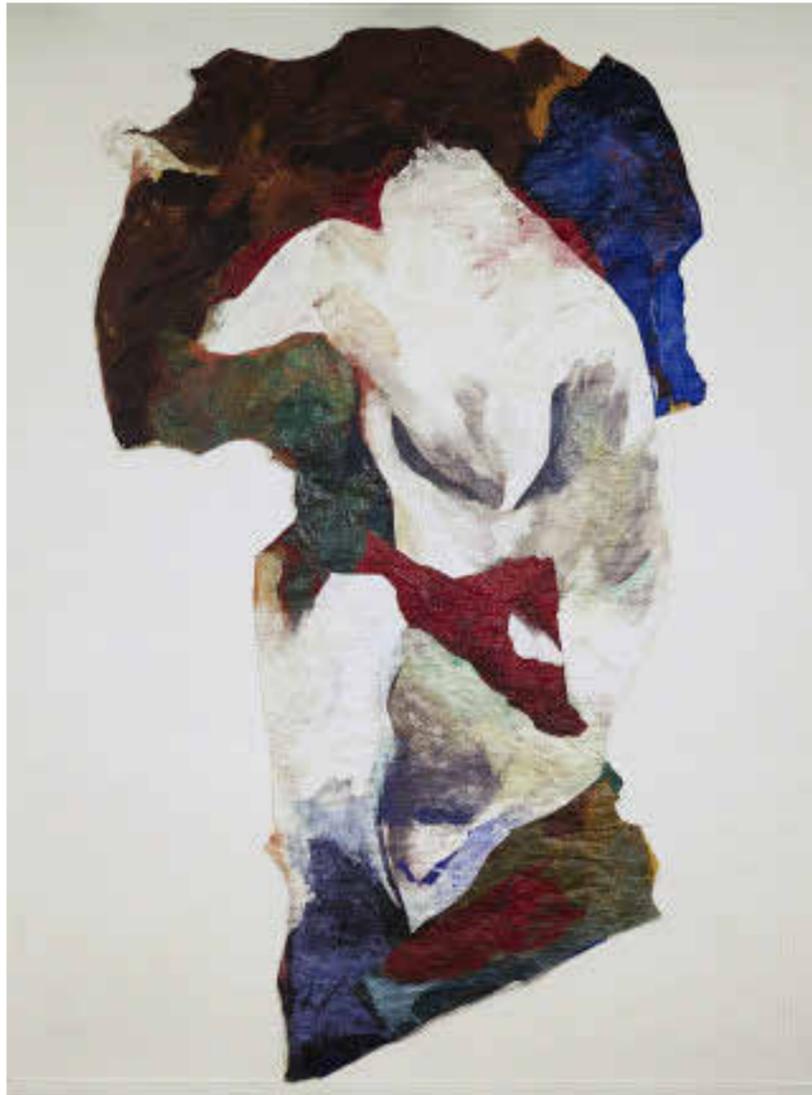
En France, cette reconnaissance de la singularité de l'artiste « libre » va s'incarner au milieu du XVII^e siècle dans la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Non mixte à sa fondation, elle s'ouvre aux « personnes du sexe » en 1663, et reçoit une quinzaine d'artistes femmes jusqu'à sa dissolution en 1793. Mais leur statut reste fragile et subit plusieurs limitations à un quota de quatre femmes.

Si la peintre, poète et musicienne Sophie Chéron y mène une belle carrière de portraitiste, réalisant notamment un des premiers autoportraits de femme peintre en France, et le *Portrait de Madame Guyon* dont nous parlerons plus loin, d'autres, comme Louyse Moillon s'illustrent dans la nature morte sans avoir besoin d'y entrer.

La « révolution » dans ce domaine a lieu dans le dernier quart du XVIII^e siècle avec Adélaïde Labille-Guiard et Élisabeth Vigée Le Brun qui vont jouer un rôle clé dans le rayonnement de l'école Française et la reconnaissance des artistes femmes. Reçues le même jour à l'Académie royale, en mai 1783, elles sont parmi les premières en France à se représenter en train de peindre, ouvrant la voie à tout un mouvement d'émancipation des femmes artistes qui s'appuie sur les Lumières pour légitimer leur désir de peindre dans le cadre d'un statut professionnel « égal » à tous⁴.

3. Christine de Pisan, *Le Livre de la Cité des Dames*, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Manuscrits, Français 607.

4. Pour cette question voir Marie-Jo Bonnet, *Liberté, égalité, exclusion, 1770-1804*, Éditions Vendémiaire, réédition numérique *Gloire et exclusion des femmes peintres, 1770-1804*, Éditions Chryseis, 2018.



34

34 Monique Frydman
Le Torse, 1983
 Huile sur papier de soie
 marouflé sur toile,
 288 x 170 cm
 Reims, collection du Frac
 Champagne-Ardenne

35 Cindy Sherman
Untitled #112, 1982
 Photographie couleur,
 114,9 x 76,2 cm
 Grenoble, musée de Grenoble,
 dépôt du Centre national
 des arts plastiques



35



36

36 Helena Almeida
Pintura habitada, 1975
 Photographie en noir et blanc,
 peinture acrylique, 46 x 50 cm
 Porto (Portugal), collection Fundação de Serralves,
 Museu de Arte Contemporânea



39

39 Louise Bourgeois
Triptych for the Red Rooms, 1994
 Triptyque : aquatintes et pointes sèches
 sur papier (Hahnemühle), éd. 11/30
 75,5 × 86,5 ; 75,5 × 11,5 ; 75,5 × 100 cm
 Courtesy galerie Karsten Greve, Paris, Cologne,
 Saint-Moritz

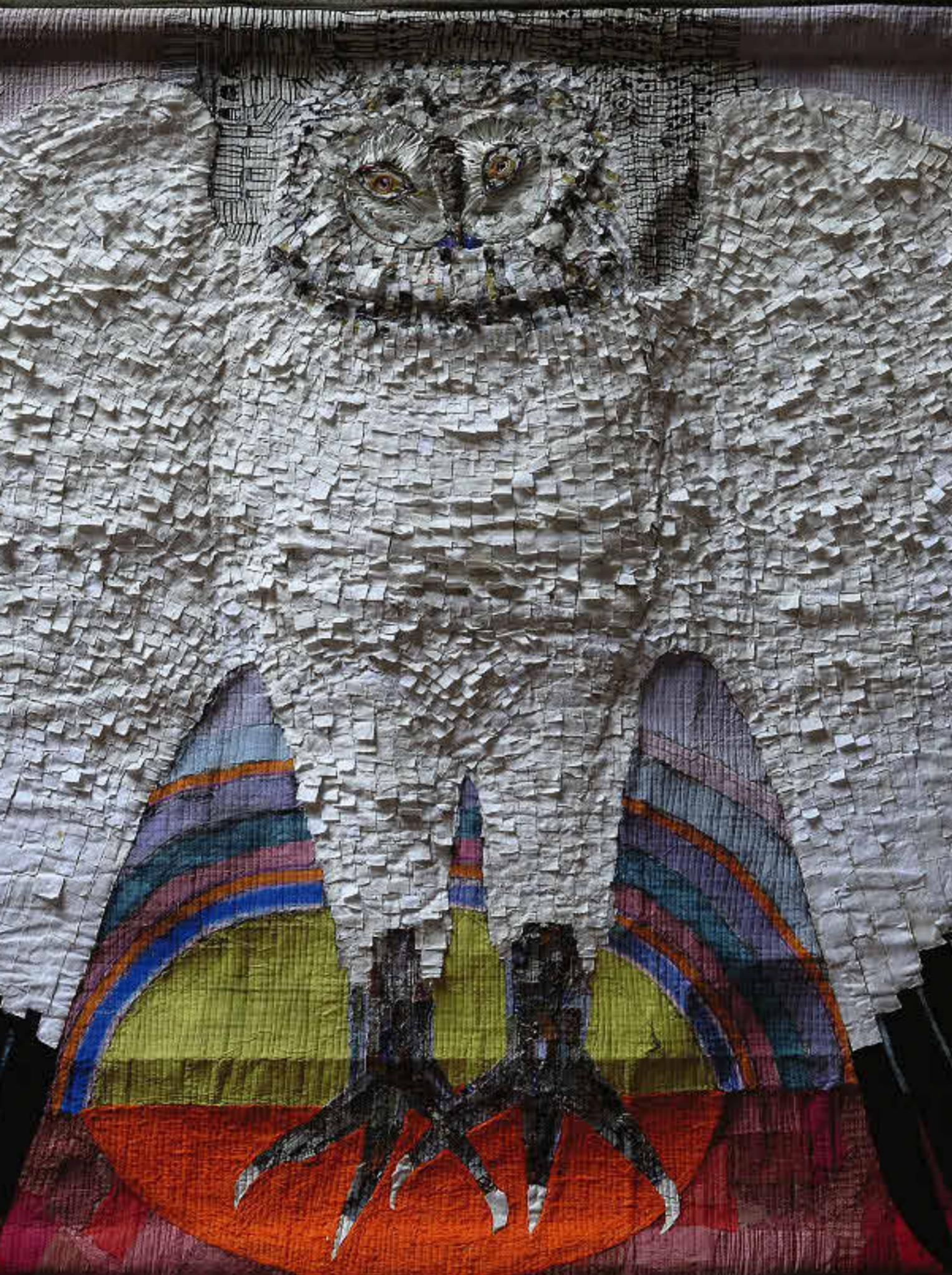
40 Louise Bourgeois
Arch of Hysteria, 2000
 Tissu, fil (œuvre suspendue),
 3,9 × 44,4 × 27,9 cm
 Courtesy galerie Karsten Greve,
 Paris, Cologne, Saint-Moritz



40



40



TEX- TURES

Le domaine du toucher, du rapport tactile à la matière et à la sensualité des matériaux, est probablement l'espace où les artistes femmes vont se montrer les plus imaginatives au XX^e siècle. Encouragées, et comme légitimées, par les mouvements féministes d'émancipation qui placent la question des droits des femmes au cœur de la modernité, elles vont remettre en question les hiérarchies de valeurs mises en place selon un principe d'autorité masculine qui minorise les « arts appliqués » au bénéfice de la peinture de chevalet et du « grand art » gouvernés par la vision et les lois de l'optique.

Dès 1911, en France, **Sonia Delaunay (1885-1979)** réalise une œuvre abstraite – la première ? – en fabriquant une couverture pour le berceau de son fils. En Suisse, Sophie Taeuber met sa fonction de directrice de l'École des beaux-arts de Zurich au service de ses recherches avant-gardistes. Elle élabore un nouveau répertoire de formes dans des tapisseries qui réalisent une synthèse de Dada et du constructivisme. Anni Albers entre à l'atelier de tissage du Bauhaus en 1922 et deviendra une grande designer en faisant entrer la tapisserie dans la modernité. En France, c'est surtout Sonia Delaunay qui va déployer toutes les ressources de sa créativité débridée dans tout ce qu'elle touche. Décoration intérieure, illustration de poèmes, nouveaux tissus, fabrication de vêtements, décoration théâtrale, sans oublier le collage où elle

77 Georgia O'Keeffe
White Iris n° 7, 1957
Huile sur toile,
102 × 76,2 cm
Madrid (Espagne),
collection du musée
Thyssen-Bornemisza

l'expressionnisme abstrait de sa jeunesse new yorkaise, de l'impressionnisme et de Matisse, dont elle possédait une petite huile. Elle s'installa donc tout à côté de Giverny, à Vétheuil, dans une maison qui domine la vallée de la Seine qu'elle contempla quotidiennement. Cette immersion dans la campagne normande donne à son travail une nouvelle respiration. Les couleurs s'éclaircissent tandis que sa biographie se confond avec les thèmes des séries abstraites qui scandent les grands événements de sa vie comme les séparations amoureuses, la mort de sa sœur, les opérations à la hanche, les angoisses mais aussi les extases quotidiennes devant sa « vue de Delft », comme elle l'appelle, c'est-à-dire le méandre de la Seine que domine sa maison. Par un travail de transposition des émotions au moyen d'une sensibilité d'une extraordinaire acuité, cette expressionniste abstraite réalise des séries comme les *Tilleuls* en 1978, *La Grande Vallée* en 1983, *Chord-River* en 1986-1987, *Champs* (Paris, musée national d'Art moderne et Caen, musée des Beaux-Arts), *Sunflowers*, *Trees* en 1990, montrant sa capacité à entrer en osmose avec la nature et tout ce qui l'entoure à une époque où l'objet règne en maître et envahit les musées sous forme d'installations. On a pu dire que Joan Mitchell peignait à contre-courant de son époque, mais c'est la situer dans de trop courtes références. Ne dit-elle pas dans le film que lui a consacré Marion Cajori, peu avant sa mort, en 1992, sous le titre *Portrait of an abstract painter* : « En dehors de la lumière, l'artiste n'a rien à faire. »

Les paysages du Nouveau Mexique, aux États-Unis, sont certainement des lieux particuliers, propices à la méditation puisqu'ils ont inspiré à **Georgia O'Keeffe (1887-1986)** une œuvre sublime. Elle s'y est installée après sa dépression en 1933. Elle y habitait six mois seule et les six autres mois séjournait à New York avec son mari, le photographe Alfred Stieglitz qui a réalisé tant de portraits étonnants de la jeune artiste. Après sa mort en 1946, elle s'y établit définitivement, demeurant quarante ans dans la chaude solitude de sa maison toute blanche, du sol au plafond, qui s'ouvre par une large baie sur le Chama River Valley. Le soir, elle écoute des sonates pour piano de Beethoven par Sviatoslav Richter. « Elle ne travaillait pas pour travailler, témoigne Juan Hamilton. Il lui fallait une idée. Elle aimait le processus de l'élaboration. Elle aimait l'effort¹². »

Elle recrée le paysage, enlève les détails, garde la quintessence dans l'esprit même du Tao. Le vide et le plein de la série des os pelviens, puis celui des paysages. « J'ai le sentiment, écrivait-elle en 1923, qu'une forme réellement vivante est le résultat naturel des efforts d'un individu pour créer cette chose vivante à partir de ce que son esprit, s'aventurant dans l'inconnu, a expérimenté, ressenti – sans le comprendre – et de cette expérience naît le désir de révéler cet inconnu¹³. »

12. *Georgia O'Keeffe*, Paris, Éditions Adam Biro, 1989, p. 28.

13. Lettre 29, citée dans *Georgia O'Keeffe*, *op. cit.*

