

# Sculptrice et Création

## Geneviève Fraisse

Geneviève Fraisse est philosophe et historienne de la pensée féministe. Professeure de philosophie, elle a cofondé la revue *Les Révoltes logiques* en 1975, autour de Jacques Rancière. Elle est entrée au Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS) en 1983 et a participé alors à la création du Collège international de philosophie. Elle a co-dirigé *l'Histoire des femmes en Occident* (volume 4-XIX<sup>e</sup> siècle, 1991). Depuis 1997, elle est directrice de recherche au CNRS. Ses recherches portent sur l'histoire de la controverse des sexes, d'un point de vue épistémologique et politique. Elle est l'auteure de nombreux ouvrages dont *Muse de la raison, démocratie exclusive et différence des sexes* (1989), *Les femmes et leur histoire* (1998), *Du consentement* (2007), *A côté du genre, sexe et philosophie de l'égalité* (2010). Récemment, elle a publié *Les Excès du genre, concept, image, nudité*, (Lignes, 2014), lecture critique sur les stéréotypes de genre et la nudité en politique. Impliquée dans le mouvement féministe, elle a joint la pratique à la théorie, en étant déléguée interministérielle aux droits des femmes (1997-1998) et députée au Parlement Européen (1999-2004). Elle a pris l'initiative de deux rapports parlementaires, l'un sur le spectacle vivant, l'autre sur les femmes et le sport.

---

## Mots clés :

Beaux-Arts, émancipation des femmes, Femme artiste, France, histoire de l'art, nudité, sculptrice, XIX<sup>e</sup> siècle.

## Sommaire :

1. Prologue	p.3
2. La sculptrice nouvelle au XIX <sup>e</sup> siècle	p.3
3. Notes de bas de page	p.10
4. Bibliographie	p.11

## Abstract :

Le texte ci-dessous est comme une rêverie à partir de quelques images de sculptrices de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Écrit pour un catalogue d'exposition, ce bref parcours est soutenu par plusieurs thèses liées à l'histoire de l'émancipation des femmes artistes.

## I. Prologue

Le texte ci-dessous [1] est comme une rêverie à partir de quelques images de sculptrices de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Écrit pour un catalogue d'exposition, ce bref parcours est soutenu par plusieurs thèses liées à l'histoire de l'émancipation des femmes artistes. Tout d'abord, le regard se porte sur des femmes qui s'affirment résolument dans leur position d'artiste. Représentées par un peintre, un sculpteur ou un photographe, elles disent le geste du travail artistique, et peu importe qu'elles aient un corps de femme. Elles prennent donc, clairement, leur place dans l'art. On ajoutera que cette posture a quelque chose de déclaratif.

Secondement, le tableau allégorique dans un bâtiment de la République donne à voir une contradiction, celle entre la nudité de l'artiste et le rude travail de la sculpture. Cette contradiction fait partie du « dérèglement » [2] des représentations que l'ère démocratique a initié, dérèglement dans la répartition classique entre les sexes, muse féminine et génie masculin pour dire vite. La liberté d'un devenir artiste pour les femmes est l'expression d'une transformation profonde, après la rupture révolutionnaire, de la position du sujet créateur, quel qu'il soit.

Ainsi, troisième thèse, ce bouleversement du schéma ancien suscite des interrogations originales, comme par voie de conséquence. En effet, que devient le modèle si la femme est elle-même une créatrice ? Quel est le droit de cette créatrice de travailler à partir de modèles vivants, hommes et femmes, nus ou habillés ? Et pour finir, quel est l'enjeu de la nudité en art quand la vérité est associée depuis longtemps, par la philosophie, à la nudité de la femme ? Souvenons-nous que cette époque marque le temps où la vérité ne semble plus assurée de sa version métaphysique.

## 2. La sculptrice nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle

Dans la grande salle de l'Hôtel de ville de Paris, haut lieu de la III<sup>e</sup> République, quatre allégories des arts sont offertes à l'œil du visiteur. L'une représente la sculpture, elle est signée d'un prix de Rome, Joseph-Fortuné Layraud. Si je passe par là, ce qui n'est pas si fréquent, je ne manque jamais d'aller la voir, et si possible de la photographier. Elle m'intrigue. Une femme de dos, torse nu, une étoffe nouée à la ceinture, sandales antiques aux pieds, sculpte une pierre en un drapé. On ne voit ni le visage, ni les seins de la sculptrice, on ne voit pas non plus le visage, apparemment féminin, du personnage sculpté. Double incertitude...



La sculptrice de Joseph-Fortuné Layraud, 1890, Hôtel de ville de Paris, D.R.

Avant d'en venir à l'allégorie, soyons réalistes un instant : la femme qui sculpte est au travail, une masse à la main. Il y a sûrement là quelque chose de nouveau dans l'histoire des arts et je pense immédiatement à deux autres images de femmes sculptrices, quasi contemporaines de Layraud. L'une est une sculpture comme telle, représentant l'amante de Bourdelle, Cléopâtre, et l'autre une photo de Camille Claudel travaillant à Sacountala. Bourdelle (élève de Rodin) met une masse dans la main de la femme sculptrice et décrit un geste ample, presque majestueux. Camille Claudel, vêtue d'une nécessaire blouse protectrice, tient un ciseau propre au travail de détail. Représentation stylisée d'un côté, image réaliste de l'autre: deux versions de la femme sculptrice.



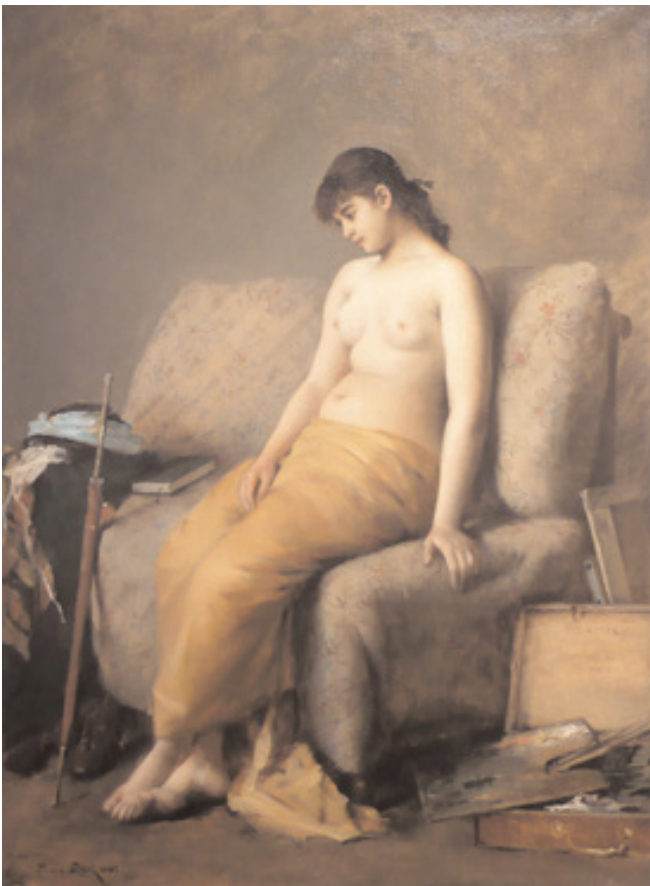
Femme sculpteur au travail, Antoine Bourdelle, 1906 . Crédits : Musée Bourdelle, Paris, D.R.



Camille Claudel travaillant à Sakountala, Photo William Elborne, 1887, D.R.

Voilà donc trois femmes à l'œuvre, adonnées à cette activité artistique qu'on leur a chichement monnayée pendant longtemps. Soulignons le fait que la femme sculptrice n'est pas une image banale. La peinture de Layraud et la sculpture de Bourdelle choisissent l'outil le plus lourd pour les représenter, la masse, le marteau. La photographie de Camille Claudel donne une vision un peu plus légère de cette pratique artistique, la sculpture. La femme à l'œuvre, occupée à un travail inhabituel, n'est-ce pas une image neuve, et forte, en cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle ?

L'image traditionnelle de la femme inspiratrice, accompagnatrice de l'artiste masculin, amante, modèle, muse, n'est pourtant pas loin. Ces artistes femmes, rappelons-le, ont d'abord été des modèles de leurs professeurs et amants. Elles occupent donc deux positions, l'ancienne et la nouvelle. Curieusement, Bourdelle propose de son amante, Cléo, jeune élève sculptrice, une seconde image, celle de la sculptrice au repos. Aujourd'hui, les deux sculptures, femme au travail et femme au repos, se font face dans la salle du musée Bourdelle du XV<sup>e</sup> arrondissement de Paris. Étrange position, d'ailleurs, de cette artiste au repos, le corps dressé, le bras posé sur le genou. Ce repos est comme un temps d'arrêt, comme de l'intérieur même de l'activité artistique : ce n'est pas l'image du repos sur un sofa, c'est une pause à l'intérieur même du mouvement de l'artiste. L'image de la femme dans l'atelier, en revanche, nous la connaissons bien. Le modèle de l'artiste, si souvent présent dans les tableaux, montre, en général, une femme prise par l'œil du peintre, soit immobile dans la pose, soit abandonnée au repos, se laissant aller. La sculptrice au repos se rapproche-t-elle du modèle au repos ? La question ne se pose pas vraiment. Mais l'idée du repos est intéressante. Le modèle au repos, comme on la voit dans un tableau de Marie Petiet, au musée de l'Échevinage à Saintes en Charente-Maritime, se montre torse nu, une étoffe lâchement attachée autour de la partie inférieure du corps. La lassitude de la jeune femme, assise sur un divan, ne nous étonne guère, sa nudité à moitié recouverte non plus, mais la tristesse de son visage marque la finitude de sa position dans l'atelier du peintre. On remarquera que ce tableau est l'œuvre d'une femme. Le modèle semble être là par hasard, en tout cas de façon occasionnelle, même si elle peut aussi être l'amante de l'artiste. Aucun avenir, vraisemblablement, ne succède à ce temps de repos, disponibilité du créateur. En revanche, Cléo au repos, sculptée par Bourdelle, a une attitude de recueillement et de détermination; elle cherche sans doute en elle-même comment continuer son travail, son œuvre en cours. Elle sert sûrement de modèle à son amant, mais qu'importe, l'intéressant est qu'elle ait pris, à son tour, sa place d'artiste. Que Bourdelle lui consacre deux sculptures quasi complémentaires, l'activité et le repos, témoigne d'une conscience de la nouveauté de la femme artiste. Dans le journal de Marie Bashkirtseff, brillante élève de l'Académie Julian, il est toujours question du temps donné à la sculpture, après la peinture qui a besoin de la lumière du jour ; elle se promet donc, Marie, de sculpter le soir, dans un moment perdu pour la peinture. Pour la jeune artiste, sculpter est un horizon.



Le repos du modèle, Marie Perrot, Musée de l'Échevinage, Saintes, 1882, D.R.



Femme sculpteur au repos, Antoine Bourdelle, 1906, Crédits : Musée Bourdelle, Paris, D.R.

Le passage du modèle à l'artiste, de la femme représentée à la femme productrice d'art, ce chemin est désormais un peu connu. Il s'inaugure dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Une de ses figures exemplaires est Suzanne Valadon dans sa double position, de modèle puis de peintre. Surtout, elle est son propre modèle, dans un autoportrait aux seins nus. Nue sous le regard de l'autre comme modèle, puis nue sous son propre regard comme artiste. Et que dire des seins nus ! C'est un bouleversement important : non seulement prendre la place de l'artiste, mais aussi s'approprier la tradition de l'image féminine montrant son corps dénudé. Les femmes et la nudité : l'histoire se complique dès que le schéma ancien de la muse féminine et de l'artiste masculin se défait. Le dérèglement des représentations traditionnelles se joue autour du droit et de la jouissance à créer [3] (Fraisie, 2010, chapitres « La muse et le génie » et « Le sommeil des muses »), à être artiste ; et il opère aussi dans un large débat depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, celui du pouvoir de représenter le nu (masculin ou féminin, l'histoire diffère selon le sexe, et les pays [4]). Un exemple, Camille Claudel à nouveau : en 1892, on lui conteste la nudité d'une œuvre, un couple valsant, souhaitant qu'elle montre les corps drapés. Elle refuse, elle tient à montrer une nudité, puis, finalement, elle recouvre le bas du corps.

La nudité se rencontre, dans notre réflexion, à tout instant. C'est là que se noue l'intrigue du tableau allégorique de Layraud. L'artiste montre une nudité que la figure sculptée ignore. Qu'en penser ?

Il faut reprendre l'histoire de l'enseignement académique et remonter un peu le temps. En 1793, le nu féminin reste non autorisé à l'école académique ; le nu masculin l'emporte encore. En 1864, le nu féminin est un sujet d'étude, mais pas un sujet de concours. Par ailleurs, interdiction est faite aux femmes de copier le nu une fois qu'elles parviennent, enfin, à entrer à l'École des Beaux-Arts, ainsi à l'Académie, en 1897. L'enjeu du nu féminin semble d'importance.

Mais quel enjeu ? Comme une évidence, l'argument moral est le premier invoqué : le nu offense les mœurs et suscite des émotions contradictoires, entre désir et dégoût pour dire vite, et suivant les convictions de chacun. Mais cet argument moral ne donne que ce qu'il promet, un peu d'explication sociale, sans plus ; le lieu commun veut que le XIX<sup>e</sup> siècle soit pudibond.

Le second propos vise la réflexion esthétique. Le beau, incarné par un nu, ne saurait être proposé aux femmes qui regardent. Elles doivent rester à distance de l'absolu. Le nu se rapporte à la perfection esthétique ; l'enjeu esthétique, philosophique, est trop important pour le sexe féminin. Or, la sculpture peinte par Layraud, sous le marteau de l'artiste femme, est habillée. Car justement : il n'est pas question de copier le nu féminin, en peinture, ou de le reproduire, en sculpture. Le nu féminin ne doit pas être copié par des femmes.

Le véritable problème, c'est donc la copie. On peut accéder à la vérité académique, à la vérité de la nature (les deux coexistent facilement). Mais on ne doit pas « copier » la vérité, la reproduire, la redoubler. De multiples interprétations sont alors possibles : la femme est inspiratrice plutôt qu'imitatrice ; copier c'est changer de posture, à l'instar de prendre la place de l'artiste, et non pas de s'en tenir à celle du modèle. Aussi, copier, c'est imiter, pratiquer la *mimesis*, vilipendé par Platon ; bon argument (l'imitation est inférieure à l'inspiration) pour écarter les femmes. De toute façon, il faut tenir les femmes à distance d'un accès au symbolique, à la vérité, absolue ou non, reproductible ou non. Car là serait la démesure impardonnable pour un être de sexe



féminin, une artiste femme tout juste acceptée à devenir une élève officielle de la République. Copier, reproduire le nu, c'est le maîtriser sans doute ; donc se l'approprier. Alors démesure de l'ambition humaine, ou simple concurrence avec le sexe masculin ?

Mais, pour finir, le dérisoire de cette prévention et de cette interdiction nous saute aux yeux : la copie comme enjeu de l'accès à la vérité, ou au symbolique, disparaît avec la diffusion de la photographie. On ne se prive pas, très vite à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de multiplier les photos de nus féminins. Alors ironie de l'histoire : les femmes se battent pour ce qui appartient déjà au passé... Trop sages élèves de la République.

Revenons alors à l'allégorie du salon de l'Hôtel de ville de Paris. La nudité est accordée par l'auteur du tableau à la sculptrice, non au modèle ou à l'objet sculpté. La nudité se voit de dos, sans singularité humaine (absence de visage), ni spécificité sexué (seins invisibles) ; la nudité est donnée à la sculptrice contre toute vraisemblance car on ne sculpte pas sans se protéger le corps d'une blouse allant de la tête au pied (voir la photo, convaincante, de Camille Claudel). L'allégorie nous dit, par conséquent, n'importe quoi en matière de réalité factuelle. Elle montre le nu hors de sa place. Certes, une allégorie n'est pas réaliste, elle choisit de lier ensemble des éléments significatifs. Une allégorie n'est pas un symbole, non plus. Reste que cette allégorie-là intrigue par sa bizarrerie. Mais peut-être témoigne-t-elle simplement du bouleversement du rapport entre les femmes et l'art. En effet, l'accès à la pratique académique de la sculpture signifie l'augmentation du nombre des artistes possibles. La règle républicaine fait son chemin, les femmes entrent à l'École des Beaux-Arts (à peine quelques années après la peinture de Layraud). Le bouleversement tient moins au droit d'accès qu'au nombre, qu'à la multiplication des artistes potentielles.

Ainsi se rejoignent deux phénomènes, l'accès à une formation scolaire (fin de l'artiste femme exceptionnelle) et la dissolution du schéma rigide de la muse et du génie. Le dérèglement des représentations, exactement la fin du clivage entre l'homme génie et la femme muse, initiés au lendemain de la Révolution française, prend de l'ampleur...

Et c'est ainsi que je comprends cette intrigante allégorie : la nudité est attribuée, contre toute vraisemblance à l'artiste sculptant ; le voile est imposé à l'œuvre à venir ; et ces deux femmes, de chair et de pierre, n'ont pas de visage... Est-ce une absence à regretter, ou le signe d'une universalité, de toute et tout artiste à venir ?

## 5. Notes de bas de page :

[1] Une première version de ce texte fut publié dans le Catalogue d'exposition, sous le titre «la sculptrice à l'œuvre»; (2011). Sculpture'ELLES, les sculpteurs femmes du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours, Boulogne-Billancourt : Musée des Années Trente, Paris : Somogy éditions d'art, p. 210-214.

[2] Fraisse, G. (septembre 2011). Le dérèglement des représentations. Communication présentée au colloque Le Genre à l'œuvre. Paris, Sorbonne. Version française et anglaise: <https://cnrs.academia.edu/genevieveFraisse/>

[3] Voir les chapitres « La muse et le génie » et « Le sommeil des muses » in Fraisse, G. (2010) A côté du genre, sexe et philosophie de l'égalité. Lormont : Le Bord de l'eau.

[4] Nochlin, L. (1989, éd. 1993) Femmes, art et pouvoir. Nîmes : Jacqueline Chambon.

## 6. Bibliographie :

Fraïsse, G. (2010) *À côté du genre, sexe et philosophie de l'égalité*. Lormont : Le Bord de l'eau.

Fraïsse, G. (septembre 2011). *Le dérèglement des représentations*. Communication présentée au colloque *Le Genre à l'œuvre*. Paris : Sorbonne. Version française et anglaise disponible sur : <https://cnrs.academia.edu/genevieveFraïsse/>

Nochlin, L. (1989, éd. 1993) *Femmes, art et pouvoir*. Nîmes : Jacqueline Chambon.

## Pour citer cet article :

Geneviève Fraïsse, *Sculptrice et Création*, publié le 14 juin 2016

URL : <https://www.wikicreation.fr/sculptrice-creation>