Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

23 | 2021
Modernist Exceptions

« La place des femmes dans les arts : réflexions sur les exigences de tout temps contradictoires entre sens de l'humanité et art » de Dorothy Richardson

Traduction et notes

Florence Marie

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/miranda/42700>

DOI : 10.4000/miranda.42700

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Florence Marie, « « La place des femmes dans les arts : réflexions sur les exigences de tout temps contradictoires entre sens de l'humanité et art » de Dorothy Richardson », *Miranda* [En ligne], 23 | 2021, mis en ligne le 13 octobre 2021, consulté le 29 novembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/42700> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.42700>

Ce document a été généré automatiquement le 29 novembre 2021.

Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

« La place des femmes dans les arts : réflexions sur les exigences de tout temps contradictoires entre sens de l'humanité et art » de Dorothy Richardson

Traduction et notes

Florence Marie

- 1 C'est seulement récemment que l'insuccès des femmes dans le domaine des beaux-arts¹ s'est vu accorder le premier rôle, en tant que témoin à charge, dans la *cause célèbre*², l'Homme contre la Femme. Jadis, non seulement on n'exigeait pas des femmes qu'elles créent, mais le plus petit signe d'une authentique disposition chez une femme déclenchait de la part de la gent masculine la même réaction que celle éprouvée par la dame qui s'exclame en voyant la girafe: « Je n'y crois pas ».
- 2 Ainsi, Albrecht Dürer, en voyage aux Pays-Bas en 1521, découvre par hasard les peintures de Susanne Horebout³; il note quelques remarques élogieuses dans son journal avant de se sentir tenu d'ajouter : « C'est stupéfiant qu'une créature de sexe féminin (*a she-creature*) puisse tant accomplir ». Quelques trois cents ans plus tard, Gustave Flaubert, sourit avec indulgence en contemplant le chevalet de Madame Commanville⁴ et murmure : « Oui, elle a du talent ; c'est *inhabituel* ».
- 3 Aujourd'hui toutefois domine cette idée que les femmes, en affirmant leur égalité avec les hommes, ont aussi affirmé leur identité avec eux ; on exige que l'art en soit la preuve irréfutable ; c'est devenu le cri réitéré des avocats de la supériorité masculine (*the masculinists*)⁵ que l'on trouve chez les deux sexes. Un cri qui va s'intensifiant, tout à la fois strident et rauque. Car on fait appel à ce témoin à charge de premier plan d'une manière éhontée et excessive. Et ce pauvre garçon est non seulement exténué mais aussi un petit peu mal à l'aise. Etant donné que la plupart de ses compagnons ont été déboutés et sont désormais en disgrâce et que ceux qui restent sont susceptibles de

perdre toute consistance sous les coups de l'avocat de la défense, il a sans nul doute le sentiment que son tour ne va peut-être pas tarder à venir.

- 4 Mais bien qu'un peu affaibli, il continue cependant à primer sur les autres, car il est le dernier refuge de ceux qu'effraye tout ce qui met en danger leur vision de l'homme comme sexe dominant et le désespoir de ces féministes qui voient dans les beaux-arts la plus insigne des œuvres humaines.
- 5 Certes, ils sont nombreux, de plus en plus nombreux, ceux qui démentent catégoriquement que l'art soit la plus admirable des œuvres humaines et qui placent au-dessus de lui tout ce que l'on nomme la science, qu'ils sont enclins à considérer comme la tâche incombant à une humanité ayant laissé l'adolescence derrière elle. Mais c'est un fait curieux et remarquable, presque aussi curieux et remarquable que l'absence d'un art au féminin de premier plan, que tous ces gens, lorsqu'ils veulent éclairer le néophyte au sujet de l'imagination scientifique, prennent grand soin d'expliquer que l'imagination scientifique, poussée à son extrême, c'est l'imagination artistique. Il n'est pas moins étrange d'entendre l'homme de science, si c'est un avocat de la supériorité masculine, brandir, lorsqu'il se sent acculé, non l'éprouvette mais l'appui-main⁶, afin d'invectiver son opposant. (Il faut, bien entendu, se rappeler que l'appui-main est solide et pérenne là où l'éprouvette est creuse et son contenu variable). Et ce recours à l'appui-main perdure alors même que le témoin en faveur de la science ne connaît pas de trop mauvais jours. Il a peut-être un peu perdu de sa superbe. Mais il peut toujours, lorsque l'avocat de la défense rappelle au jury que les femmes n'ont eu accès à la documentation et à l'éducation scientifiques que fort récemment, rappeler les débuts incultes, dans des circonstances peu propices, de quelques uns des hommes de science les plus éminents du monde.
- 6 Aux côtés de ces dévots de la science, on trouve ceux qui considèrent la religion comme la plus éminente œuvre humaine. Leurs rangs sont divisés. Pour autant qu'ils fassent l'éloge du mystique, ce génie religieux qui n'utilise ni le marbre ni les pigments ni l'écriture mais sa propre vie comme médium de son art, ils fournissent un témoin à décharge qui place sur le même plan Catherine, Thérèse, François et Boehme⁷. Mais on demande toujours à leur témoin ce qu'il pense du fait que Jésus, Mahomet et Bouddha sont tous trois de sexe masculin. Sa réponse immédiate, à savoir qu'il regarde vers le futur et non vers le passé, ne tranche pas la question, même après qu'il a mentionné Mrs Eddy et Mrs Besant⁸. Les féministes catholiques peuvent toujours évoquer la mère de Dieu. Mais elles ne sont pas nombreuses et pour ainsi dire sous le coup de la censure. En leur for intérieur, elles doivent éprouver beaucoup de réconfort en songeant que l'Église, qui depuis les premiers jours de son organisation formelle a exclu la femme de ses fonctions suprêmes, se retrouve toutefois dans l'obligation de la placer à son sommet, couronnée Reine des cieux.
- 7 Pour finir, on peut citer tous ceux qui pensent, quelques-uns d'entre eux se sont d'ailleurs ralliés au féminisme par ce biais-là, que les productions les plus élaborées de l'esprit humain sont les arts de la vie en société, au rang desquels ils incluent l'art vestimentaire. Du point de vue des féministes, ce ne sont pas ceux qui sapent le moins l'assurance du témoin à charge, dernier espoir solide de l'accusation. C'est en vain que l'on rappelle au témoin de la défense l'existence du couturier, du pub et du club. Il décapite l'ennemi en évoquant des chansons et des pastorales consacrées à la Mère Primitive qui, avec ses enfants, élaborait les prémisses de la société, tandis que le père massacrait des bêtes, mangeait et dormait. Et pour rivaliser avec le pub à son acmé, il

objecte le salon à son apogée. Et à Watt⁹, qui contemple rêveusement la manière dont la vapeur légère joue avec le lourd couvercle de la bouilloire (phénomène, tonne l'accusation, observé pendant des siècles par d'innombrables femmes confites dans une animale stupidité), il oppose la mère de Watt, voyant dans le couvercle qui se soulève la promesse du thé destiné à revigorer plusieurs personnes fatiguées.

- 8 Mais tout ceci n'est d'aucun réconfort pour les nombreuses féministes qui considèrent en toute sincérité les beaux-arts comme l'œuvre la plus divine de l'humanité. Pour elles, l'affaire, qui ne cesse pourtant de suivre des méandres sans fin, est entendue. Et le verdict de l'essentielle infériorité de la femme est tombé, sans échappatoire possible. L'acte d'accusation est d'autant plus fondé que dans le domaine de l'art, il y a eu, de tout temps, égalité des chances et absence de favoritisme. Les femmes ont toujours eu accès à la plume, au burin et aux instruments de musique. Et pourtant non seulement elles n'ont pas donné un seul Shakespeare, un seul Michel-Ange et un seul Beethoven, mais aujourd'hui encore, alors qu'abondent les femmes artistes, il n'existe presque aucun art féminin mémorable. L'art que produisent les femmes est encore dans l'ensemble soit médiocre, soit dépourvu d'originalité.
- 9 Bien entendu, à l'heure qu'il est, il y a Käthe Kollwitz¹⁰, Mère et Femme au foyer pour commencer, mais, selon de nombreux critiques de renom, le plus éminent peintre d'Europe aujourd'hui et qui plus est un peintre féminin, c'est à dire un peintre dont l'œuvre n'aurait pas pu être produite par un homme. Il se peut qu'elle soit la Réponse à tous les arguments de l'accusation. Car même s'il est vrai qu'une hirondelle ne fait pas le printemps, le fait que le sexe féminin ait produit ne serait-ce qu'un seul peintre d'exception réduit à néant l'argument des beaux-arts brandi par l'accusation. Nous devons en conséquence chercher la raison du manque de réussite généralisé des femmes dans l'art ailleurs que dans cette idée qu'une expression artistique de premier ordre se peut se trouver que chez l'homme.
- 10 Supposons, pour les besoins de l'argumentation, que Käthe Kollwitz n'existe pas ; considérons l'art comme la plus insignifiante œuvre humaine ; acceptons l'acte d'accusation comme fondé et dans l'intérêt de tous ceux qui sont conduits au cynisme par l'impossibilité apparente de sauver les femmes, posons le problème en termes simples. Éliminons tous les facteurs variables : le joug du foyer sur la fille, le célibat, le facteur économique et le facteur maternel. Chacun de ces différents facteurs pris séparément pourrait être accusé de faire tellement pencher la balance que l'affaire aurait pu se régler sans procès et tous, considérés ensemble, pourraient nous amener à nous émerveiller de ce que les femmes ont accompli jusqu'à maintenant. Éliminons tous ces facteurs et imaginons un instant un homme et une femme côte à côte, artistes tous deux, disposant des mêmes chances. Et expliquons, si nous le pouvons, l'écrasante supériorité masculine.
- 11 Avant d'examiner notre affaire, il nous faut écarter un facteur supplémentaire – que nous isolons ici parce qu'à la lueur des investigations de la psychologie moderne, il devient de plus en plus difficile à énoncer et aussi parce que, en règle générale, soit on omet de le prendre en compte, soit on le met au crédit d'une des deux parties en présence. Ce facteur, difficile à définir et puissamment actif, s'appelle l'ambition. Et la définition de ce terme, comme la plupart des autres définitions, n'est jamais rien de plus qu'une illustration de la philosophie de vie de celui qui la donne. Mais on peut au moins affirmer que l'ambition est féconde ou stérile. Infantile et égocentrique ou mature et désintéressée. Et ce n'est peut-être pas donner une mauvaise définition de

l'ambition personnelle que d'y voir la forme la plus subtile du désespoir (bien qu'un homme puisse au cours de sa vie passer du désir de l'excellence personnelle à l'amour éperdu de l'excellence pour l'excellence, laissant tout le crédit au diable, et ainsi de suite jusqu'à ne faire plus qu'un avec son propre désir). Et bien que l'ambition de l'artiste n'ait pas nécessairement à être personnelle, ce dernier est particulièrement susceptible de souffrir s'il n'est pas reconnu – et là, du même coup, nous butons sur l'argument le plus valable qui récuse l'idée que les beaux-arts sont la plus insigne œuvre humaine. Ce sont là des idées difficiles. Mais nous discutons de points délicats. Et même si l'ambition d'un homme ne se nourrit aucunement de la valeur intrinsèque de son travail, une ambition avivée par la soif d'être personnellement reconnu comme talentueux est une forme de désespoir. Et c'est une forme de désespoir à laquelle il est de notoriété publique que les hommes sont plus susceptibles de succomber que les femmes. Fait qui cesse d'être surprenant si l'on se rend compte que, la sainteté mise à part, un homme doit faire plutôt qu'être, que sa grandeur s'exprime non dans ce qu'il est, mais dans ce qu'il accomplit.

- 12 Maintenant que la question de l'ambition est écartée, notre affaire se voit réduite à sa plus simple expression dans toute sa réalité incontestable. Nous revoilà avec nos deux artistes au sujet desquels nous devons nous demander instamment ce dont ils ont le plus besoin pour le développement de leurs talents et par quels canaux leur génie particulier doit opérer. La réponse a été donnée par le génie lui-même – quand il connaît des mauvais jours – et elle va toujours dans le même sens. Da Vinci, qu'attirait simultanément presque tout ce qui peut aimer l'esprit d'un homme y a répondu. Goethe, le poète officiel, y a répondu. Et afin d'élargir notre panel, nous citerons ici les témoignages d'un peintre chinois du onzième siècle et d'un écrivain contemporain d'Afrique du Sud.
- 13 « À moins que je ne séjourne dans une maison calme, que je ne m'asseye dans une pièce retirée, fenêtre ouverte, table époussetée, parfum d'encens flottant dans l'air, et les mille et une pensées sans intérêt de la vie quotidienne anéanties et évanouies, je ne suis pas dans de bonnes dispositions pour peindre ou pour le beau, et je ne peux créer le tu » (« le mystérieux et le merveilleux » selon la traduction de Fennelosa) Kakki.¹¹
- 14 « C'est un instinct très surprenant et sage qui incite toutes les personnes s'adonnant à un travail imaginatif (qu'il s'agisse de la pensée scientifique ou philosophique, ou de la poésie ou de la fiction, ce n'est pas ce qui compte tant qu'il est question d'une œuvre originale tissée à partir du *matériau même de l'esprit*), à s'isoler subrepticement dans une sorte de solitude »... « Le souci, la tension, les émotions douloureuses, l'anxiété tuent l'imagination aussi sûrement qu'un coup de feu tue l'oiseau » Olive Schreiner.¹²
- 15 Le calme et la solitude, entendue comme délestage de toute préoccupation, voilà les conditions absolues de l'œuvre artistique. C'est exactement ça, peut-on avancer, et votre artiste de sexe masculin paye volontiers pour obtenir ces conditions quel que soit le prix demandé. Sacrifie volontiers santé, respectabilité, honneur, liens familiaux et je ne sais quoi encore. Et ne s'en porte pas plus mal. Et il y a dans le monde de l'art des femmes qui payent les mêmes tributs et qui pourtant n'accèdent pas à l'excellence et qui, d'une manière indéfinissable, ne s'en portent pas bien. Quelle est la différence ? En quoi est-ce que la femme faillit ? Disposant des mêmes opportunités et dotée de son fascinant quoiqu'encombrant don de vision, de sa propension infinie à vivre d'autres vies par procuration, elle devrait au moins être l'égale de l'homme. Elle devrait. Mais, lorsque l'on en revient aux conditions concrètes de l'existence quotidienne, deux

éléments l'entravent. L'un d'eux se trouve dans la sphère publique, l'autre dans la sphère privée. Car la femme, en particulier la femme peintre, qui s'aventure dans le monde de l'art se trouve immédiatement entourée de traditions masculines. Des traditions fondées sur des idées préconçues elles-mêmes en grande partie inconscientes et dont le pouvoir de suggestion est illimité. Imaginons le cas inverse. Imaginons les traditions qui avaient cours pendant une grande période de l'art égyptien, lorsque les femmes peintres étaient la règle et le modèle un nu masculin, tout comme de nos jours, l'expression « modèle de l'artiste » est synonyme de nu féminin¹³.

- 16 Mais, même si, lors de nos maladroites tentatives actuelles pour instaurer la civilité dans le monde dans son ensemble, on supprimait cette ombre déclinante projetée par ce que l'on appelle, à défaut d'un terme plus approprié, la mentalité masculine, cela ne serait d'aucune utilité pour dégager ce qui obstrue le chemin de la femme artiste dans la sphère privée. Elle serait toujours dans un environnement qui ne ressemble en rien à celui dont jouit l'artiste peintre de sexe masculin depuis le commencement du monde. Car l'artiste de sexe masculin, quoiqu'il puisse par malchance être tourmenté par les femmes de sa famille, ou encombré d'une femme et d'enfants, peut, *a contrario*, être chéri par une épouse ou une maîtresse dévouées ou par une femme de ménage négligente, en un mot par quelqu'un qui le laisse volontiers tranquille soit avec révérence, soit avec mépris. Et même dans le pire des cas, s'il est assiégé de dettes, de soucis ou de pressions, d'une manière ou d'une autre cependant on prend soin de lui et il vit serein, dans l'ignorance de ces innombrables contingences qui sont le terreau de la vie quotidienne.
- 17 Ce n'est pas seulement que l'équivalent de l'épouse ou de la maîtresse zélée n'existe pas pour une femme. L'équivalent de la femme de ménage la plus négligente au service d'un homme n'existe pas non plus. Car il y a autant de différences entre la manière dont les femmes servent les femmes et celle dont les femmes servent les hommes qu'entre le jour et la nuit. Si ce service est de nature hostile, il s'ingénie à créer des difficultés. S'il est de nature amicale, il exige en contrepartie une reconnaissance sans faille. Car il sait pouvoir compter sur un soutien bien réel. Et dans un cas comme dans l'autre, le service rendu est basé sur l'idée pré-conçue que la femme qui travaille participe nécessairement à l'effort pour pourvoir aux nécessités quotidiennes. Et cette propension à s'intéresser à une foultitude de détails, même par procuration, quoiqu'elle puisse être un facteur de sagesse, est fatale à tout effort créatif soutenu.
- 18 L'art exige ce que la civilisation actuelle se refuse à donner aux femmes. Dostoïevski, écrivant dans une course contre le temps sur le coin d'une table de cuisine encombrée, dispose d'une plus grande possibilité de détachement que ne saurait avoir aucune femme artiste, quelle que soit sa situation. Ni la maternité, ni les contraintes liées à l'entretien même le plus succinct de la maisonnée, qui vont toujours croissant et sont toujours plus astreignantes, ne peuvent aussi efficacement l'entraver que la disponibilité envers tout et tous qu'exigent d'elle les autres qui l'assaillent où qu'elle soit, disponibilité dont les hommes, pour le meilleur ou pour le pire, sont exemptés.

A Few Comments on “Women in the Arts: Some Notes on the Eternally Conflicting Demands of Humanity and Art”

- 19 “The fact, dear sisters, is that there are no women equivalents for Michelangelo or Rembrandt” (Nochlin 46). This quote by Linda Nochlin can be found in the essay written in 1971 considered “the genesis of feminist art history” (Van Rijsingen 94).¹⁴ Even so it echoes another one from “Women in the Arts”, an article by Dorothy Richardson, which had been published in *Vanity Fair* forty-six years before: “[Women] have produced no Shakespeare, no Michelangelo and no Beethoven” (§8). Contrary to the numerous people who used this as an argument to prove man’s superiority (“the idea that first-class artistic expression is incarnate in man alone” [§9]) and therefore women’s inferiority (“[t]here were no great women artists because women are incapable of greatness” (Nochlin, 43), Richardson and Nochlin saw beyond the usual assumptions. In that sense their articles on women in the arts were feminist articles. Such was also the case of some of the essays Richardson published in *Vanity Fair* in the 1920s, which mostly dealt with the arts: “Talent and Genius: Is Not Genius Far More Common than Talent?” (October 1923); “Women and the Future: A Trembling of the Veil Before the Eternal Mystery of ‘La Gioconda’” (April 1924); “Antheil of New Jersey” (November 1925); “A Fresh Problem for Feminists” (April 1929) and “Talkies, Plays and Books: Thoughts on the Approaching Battle Between the Spoken Pictures, Literature and the Stage” (August 1929). At the time *Vanity Fair* was a mainstream magazine; the editor promoted “modern artists and musicians in his pages” (Carrod 74). Richardson was one of them. By 1925, she had already published eight chapters-volumes of *Pilgrimage* (1915-1925). Although her fame was not on the wane yet, she struggled to make ends meet and she went on translating books, copy-editing novels and writing reviews and essays, such as the ones published in *Vanity Fair*.
- 20 The essay “Women in the arts” has been mentioned here and there in books or chapters on Richardson’s works, in particular by E. Showalter, G. Fromm and G. Hanscombe.¹⁵ The critics have tended to focus on the last paragraphs of the essay (§16-§18) to the detriment of its analysis as a whole.

General Remarks on an Intricate Essay

- 21 The article is only four pages and eighteen paragraphs long. Thus, Richardson could not go into too much detail even though the gist of the article is to try and explain why “there have not been any great women artists”, a topic to which Linda Nochlin devoted twenty-six pages in her ground-breaking article in 1971. Contrary to Nochlin’s highly specialized and learned essay, Richardson’s was not intended for specialists but for the lay reader of a mainstream magazine, to whom she offered food for thought, albeit in a very allusive way. The task of the reader who already knew Richardson was probably made easier by the echoes between some paragraphs in this piece of writing and the others Richardson had previously published in *Vanity Fair* or some volumes-chapters of *Pilgrimage*. For instance, her negative conception of masculine ambition (“an ambition to the extent that it remains a thirst to be recognized as personally great, is a form of despair” [§11]), had already been mentioned in “Woman and the Future” in 1924

(Fromm 169). Similarly, her allusion to “the social arts” (§7) recalls a passage in *Revolving Lights* (1923) dealing with women’s “art of making atmospheres, [which] is as big an art as another” (Richardson 1923, 257).

- 22 However short the article may be, it is all-inclusive. Indeed, when referring to the “arts” or the “fine arts”, the text encompasses painting, sculpture, music, and literature. Richardson mentions seven painters, five writers and one musician and speaks of “the pen, the chisel and the instrument of music” (§8) in the same sentence. On the other hand, there are passages in the text when she seems to narrow down the meaning of the phrase “the fine arts” to painting as when she gives the example of Käthe Kollwitz (§9) or of the “artist’s model” (§15). Generally speaking, this all-inclusive approach is rather daunting for so short an essay and could be said to brush aside wide differences between the arts. The statement in which Richardson puts “the pen, the chisel and the instrument of music” on the same level can easily be contradicted by Nochlin’s assertion that “[w]hile art-making traditionally had demanded the learning of specific techniques and skills, in a certain sequence, in an institutional setting outside the home, as well as being familiar with a specific vocabulary of iconography and motifs, the same is by no means true for the poet or the novelist.” (Nochlin 56) The article would probably have been more potent if Richardson had not embraced so many arts in one stroke.
- 23 The essay is also at times disconcerting. Even if it is very well-structured, there are a lot of meanderings, as if Richardson had difficulty getting straight to the point. This, however, may be seen as a way of not asserting things too bluntly and of anticipating what her audience might object to. When one looks at the text in depth, one realizes that there is probably more to the passages which seem wide off the mark than meets the eye. For instance, the first part of the essay (§3-§7) does not seem to tackle the subject but focuses on the idea that the fine arts are not necessarily considered “the highest human achievement” by each and every one: some value science above everything else, others religion and others still “the social arts”. Why does Richardson devote three long paragraphs and so much space to these three topics which are not directly related to the question raised? Or are they in fact related? This preamble could be an indirect way of showing how relative the idea of hierarchy is: “There are many, an increasing band, who flatly deny that art is the highest human achievement and place ahead of it all that is called science” (§5); “Side by side with the devotees of science we find those who count religion as the highest human achievement” (§6); “the many who believe [...], that the finest flowers of the human spirit are the social arts.” (§7) Now is this idea of hierarchy not at the core of the judgement concerning “the absence of first-class feminine art” (§5)? The repeated use of the superlative coupled with verbs such as “count” and “believe” suggest it might be time to do away with the notion of hierarchy altogether, which should be considered as an outdated way of laying down criteria. On whose authority do people decide what is “the highest human achievement”?¹⁶ Is this not a social given which should be subjected to questioning? Are feminists right to follow this path, taking part in a game they are bound to lose because the rules have been almost eternally laid down by men? The third example given by Richardson—that of the social arts—is less traditional than the first two ones (science and religion): “He slays opposition with lyrics, with idylls of the Primitive Mother forming, with her children, society, while father slew beasts and ate and slept” (§7).¹⁷ Its very mention destabilizes the hierarchy that sustains male dominance.

- 24 The reader may also be somewhat puzzled by the tone, which is not consistent. It seems to me that the essay begins on a humorous note with the sustained metaphor of the trial opposing “Man versus Woman” (§1) or “masculinists of both sexes” and “feminists”. The case is the inferiority of women or the superiority of man and the “failure of woman in the fine arts” is used by “the witness for the prosecution” to prove his/her point. The way Richardson makes fun of this witness (“[the witness’s] parrot-cry”, “poor fellow”, “shockingly overworked” §3) gives a light tone to the beginning of the essay. Such is not the case at the end, probably because the conclusion she reaches—which is more like a dead end—is no laughing matter generally speaking and was no laughing matter to her personally.

A disconcerting strategy?

- 25 What is also noteworthy is that Richardson insists right from the start on the fact that progress has been made lately. She wrote the article in 1925 at a time when things had indeed started to change. The successes of the first wave of feminism meant that women had finally left their “proper place” at home, gained access to (higher) education, reached a certain equality in front of the law and entered the public world of business. They were not as invisible as they had been in the past. Thus, Richardson opposes “the old days” and “today” (§2 & 3) and hints at the advances that had been made. Ironically enough, she also makes it clear that these advances mainly concerned men, who were maybe less surprised in the 1920s than they had been in the past when they discovered a talented woman artist. In other words, men’s assumptions about women had started to lose ground.
- 26 In the second part of the essay (§8-§10), however, she agrees with her opponents and “their witness for the prosecution” that even though some progress has been made “there is no escape from the verdict of woman’s essential inferiority” (§8) and conversely from the verdict of “man’s overwhelming superiority” (§10) in the arts: “the art of women is still on the whole either mediocre or derivative” (§8). Having admitted as much, she speedily refers to Käthe Kollwitz, whom she calls “the first painter in Europe” (§9) and who was a well-known artist in Germany in the 1920s. In other words, she reacts in the same way the feminists were to react in the 1970s when they did their utmost to show that there had been female artists and that some of them had been more than good; simply they had been excluded from the canon and as such deemed “mediocre”. Such an attitude was summed up as: “the normal activity of the specialist scholar who makes a case for the importance of his very own neglected or minor master” ([Nochlin 43]). This first reaction, however logical it may be (at the time when Richardson wrote most women artists had been deliberately forgotten), is inappropriate insofar as it does not question the vision of the artist seen as “the Great Artist” (Nochlin 48).
- 27 Richardson’s following statement is more baffling at first sight. She contends that men and women artists are and have been on equal footing since the dawn of humanity: “in the field of art, there has been from time immemorial, a fair field and no favour. Always women had access to the pen, the chisel, the instrument of music” (§8). This rather controversial assertion is immediately belied in the following paragraph when Richardson speaks of “variable factors” (§10) such as: “the pull of the home on the daughter, celibacy, the economic factor and the factor of motherhood”. These factors,

which were social pressures meant that the field was far from fair as they endangered women's achievement, which Richardson underlines when reaching the conclusion that "each [of which variables] taken alone may be said by weighting the balance to settle the matter out of court and taken all together make us rub our eyes at the achievement of women to date." (§10) Could Richardson not be simply paying lip-service to her opponents when speaking of "a fair field" the better to reduce to naught their narrow-minded stance? In such a case her argument is a reduction *ad absurdum* of the masculine vision, which tends to downplay the "variable factors", as if the situation of women artists were similar to men's and as if one could distinguish between factors which are social and ideological (the doctrine of the two spheres for instances and what was expected from women even in the 1920s) and those that are directly related to the artistic profession, namely the factors she focuses on in the third part of the essay. In fact Richardson uses the irony of paralipsis to suggest that it is not possible to distinguish art and the conditions in which art is produced and valued from the social context in which it takes place, indicating that a fair field and equal chances can be achieved provided one "cancel[s] out" and rules out these social factors, which can only be done on a theoretical level. While allegedly siding with her opponents she debunks their premises and their case ("to settle the matter out of court"). In the 1980s, Griselda Pollock was to insist that "[t]he nature of the societies in which art has been produced has not only been, for instance, feudal or capitalist, but in historically varied ways, patriarchal and sexist" (Pollock 1983, 39) and that these conditions have had consequences on the way works of art have been rated.¹⁸

The Crux of the Matter

- 28 In the third and last part of the essay (§11-§18), Richardson tackles what she considers as the crux of the matter as far as artists are concerned. Relying on the testimonies of four different artists—three men and one woman; two painters and two writers from four different centuries—she claims that the two things most needed so as to be able to express one's genius are "[q]uiet, and solitude in the sense of freedom from preoccupations." (§15) In other words, whatever their sex, artists need the same conditions. She then states that although there now exists a fair playing field—or so some people think—such peace of mind is still more easily reached by men than women for two main reasons: "there are, when we come down to the terms of daily experience, just two things that queer the pitch. One abroad and one at home". (§15)
- 29 The first reason once again gives the lie to the argument Richardson supposedly upholds in the second part, namely that women artists and men artists are on equal footing: "For the woman, and particularly the woman painter, going into the world of art is immediately surrounded by masculine *traditions*. *Traditions* based on assumptions that are largely unconscious and whose power of suggestion is unlimited" (emphasis mine). Richardson is not dealing with concrete inequalities or general legal and economic discrimination as in the second part, but with what is not visible ("unconscious", "suggestion"). She is interested in the long-lasting effects years of tradition of "menstate mentality" have had and still have on women's minds, in a word in the intangible effects of tradition.¹⁹ That such effects are very often invisible is precisely what gives them so much strength and what makes them so difficult to overcome. Although Dorothy Richardson simply hints at this aspect, she announces

ideas that were to be developed at length by the feminist art historian Griselda Pollock, who, in 1999, asked for a deconstruction of the canon while basing her reasoning on Raymond Williams's concept of hegemony, precisely because such a concept captures the immaterial effects of centuries of domination.

- 30 Having distinguished hegemony from culture and ideology, Raymond Williams contends that:

[hegemony] does not equate these with consciousness, or rather it does not reduce consciousness to them. Instead it sees the relations of domination and subordination, in their forms as practical consciousness, as in effect a saturation of the whole process of living—not only of political and economic activity, nor only of manifest social activity, but of the whole substance of lived identities and relationships, to such a depth that the pressures and limits of what can ultimately be seen as a specific economic, political, and cultural system seem to most of us the pressures and limits of simple experience and common sense. (Williams 110)

- 31 He adds:

[...] tradition is in practice the most evident expression of the dominant and hegemonic pressures and limits. It is always more than an inert historicized segment; indeed it is the most powerful practical means of incorporation. What we have to see is not just 'a tradition' but a *selective tradition*: an intentionally selective version of a shaping past and a pre-shaped present, which is then powerfully operative in the process of social and cultural definition and identification. (Williams 115)

- 32 In a nutshell, the concept of "hegemony" means the values and meanings of a system have been "internalized" (Williams 110). This is precisely the reason why Dorothy Richardson could posit an outward fair playing field while asserting women were at a disadvantage, albeit an unconscious one.²⁰ This means that Richardson is in this third part trying "to question the assumptions lying behind the question 'Why have there been no great women artists?'" (Nochlin 44). While dealing with the idea of tradition, it is revealing that she should make use of the example of the nude in art, an example one comes across while reading Nochlin (52-56) and Pollock (1983, 45-46²¹), precisely because it sums up the "distribution of the sensible" (Rancière) in the arts: women as the passive objects of the masculine gaze not as the creative subject, whose voice can be heard and who is visible as a result. However much one might regret that Richardson did not expand on "the nature of given social institutions and what they forbid or encourage in various classes or groups of individuals" (Nochlin 51), it is clear that she had nailed it down. She sensed the problem was not simply that of women artists but more generally the way the discipline (here painting) as a whole had been formalized.²²

- 33 As for the second reason (§16-§18), Richardson seems to be even more pessimistic and to doubt whether this will one day disappear, which may explain why it is alluded to in the subtitle of the essay "Some Notes on the Eternally Conflicting Demands of Humanity and Art". She asserts that men are exempt from "the human demand" while women are not. What she refers to as "the human demand" can be inferred by the following phrases: "the swarming detail that is the basis of daily life", "daily necessities", and "a multitude of details" on the one hand; "unfaltering response", "living sympathy" and "inclusive awareness" on the other hand—phrases that are used today to speak of "mental load" and "emotional labour". Richardson equates what "the human demand" represents for the woman artists with an "obstruction in [her] path at home" and says that it "hamper[s] her" and "besiege[s] her" (§18). The spatial metaphor indicates that even if a woman manages to have "money and a room of her

own” (Woolf 1929, 4), she will not be as free as a man in similar circumstances inasmuch as it will be difficult for her to have and preserve a *mental* room of her own. Richardson considered this as a real stumbling block for women artists. This is obvious when the same idea is repeated in almost the same terms in a letter to Louise Theis she wrote on 5 October 1931: “Ideal conditions are more easily obtained by men than by women. However provided with service, space, leisure, a woman will not entirely escape transient preoccupations: with the welfare of her entourage, both animate and inanimate... All [women] produce is in the teeth of demands from which most men, for good or ill, are free” (quoted in Hanscombe 164-5). Hanscombe argues that for Richardson, this was the result of the “very nature” of woman (Hanscombe 165). I would somewhat qualify the statement since the last paragraph of the essay under study begins with: “Art demands what, to women, *current civilization* won’t give” (emphasis mine). The impossible detachment women artists were yearning for at the time may have been the consequence of their so-called natural solicitude but with the previous words Richardson also suggests such solicitude was not necessarily innate; rather it may have been the eternal unconscious side-effect of nurture and society. Thus, although the playing field was fairer in 1925 than in the past, women artists still had to struggle not only with social impediments but also with internalized public expectations and attitudes.²³

- 34 As said earlier on, the tone of the last paragraphs of the essay is not as light as the tone at the beginning of the essay, probably because Richardson was speaking from experience. Fromm suggests that “[o]n a deeper level, the essay was in the nature of an apologia. [...] because she was a woman, she could not produce *Pilgrimage* at a rate a man might be able to and under conditions he could achieve” (Fromm 169).
- 35 Written four years before Virginia Woolf’s *A Room of One’s Own*, Richardson’s article has neither its scope nor its depths and is certainly inchoate. She does, however, skim over some ideas that are germane to the subject of women in the arts, underlining how difficult it is to write, paint, sculpt, etc. when one does not have a secure position within a gendered and gendering tradition. This was precisely the contextual process which Linda Nochlin in the 1970s and Griselda Pollock in the 1980s and 1990s decided to lay bare and thoroughly study.²⁴

BIBLIOGRAPHIE

Brown, Penny. *The Poison at the Source. The Female Novel of Self-Development in the Early Twentieth Century*. London: Macmillan Press, 1992.

Carrod, Amanda Juliet. “Lifting the veil: ‘Women and the Future’ by Dorothy Richardson.” *Pilgrimages: A Journal of Dorothy Richardson Studies* 5 (2012): 71-80.

Elliott, Bridget & Jo-Ann Wallace. *Women Artists and Writers. Modernists (Im)positionings*. London: Routledge, 1994.

Fromm, Gloria. *Dorothy Richardson. A Biography*. Urbana: University of Illinois Press, 1977.

Hanscombe, Gillian. *The Art of Life. Dorothy Richardson and the Development of Feminist Consciousness*. London: Peter Owen, 1982.

Nochlin, Linda & Reilly, Maura (ed.). *Women Artists. The Linda Nochlin Reader (30 essays by Linda Nochlin)*. London: Thames & Hudson, 2015.

Pollock, Griselda. "Women, Art and Ideology: Questions for Feminists Art Historians." *Woman's Art Journal* 4:1 (1983): 39-47.

Richardson, Dorothy. "Women in the Arts: Some Notes on the Eternally Conflicting Demands of Humanity and Art." *Vanity Fair* [New York], 24 (May 1925): 47; 100.

---. *Revolving Lights* (1923) in *Pilgrimage III*. London: Virago Press, 1979. 233-399.

Rijsingen, Miriam van. "How purple can purple be? Feminist art history". In *Women's Studies and Culture. A Feminist Introduction*. Eds. Rosemarie Buikema & Anneke Smeli. London: Palgrave Macmillan, 1995. 94-105.

Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own*. 1977. London: Virago Press, 1999.

Sofio, Séverine, Perin Emel Yavuz & Pascale Molinier. *Genre, féminisme et valeur de l'art*. Cahiers du Genre, 43. Paris: l'Harmattan, 2007.

Williams, Raymond. *Marxism and Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. 1929. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1981.

---. "Professions for Women" (1931). In *The Death of the Moth, and Other Essays*. 21st June 2021.

NOTES

1. Ndt : ____ê> __v`\_\_\_\_\_î'«\_\_`__ « Women in the Arts: Some Notes on the Eternally Conflicting Demands of Humanity and Art » *Vanity Fair* (New York), 24 (May 1925) : 47 ; 100. L'article figure dans l'anthologie, *The Gender of Modernism*, édité par Bonnie Kime Scott (Indiana University Press, 1999, 419-423). Il s'agit de la première traduction en français de cet article.

2. Ndt : En français et en italiques dans l'article de Richardson.

3. Ndt : Horeboud est l'une des quatre graphies de ce nom ; on hésite généralement entre Horenbout et Hornebaud. Susannah Horenbout (1503-c. 1554) était la fille de Gerard Horenbout, enlumineur. Elle paraît s'être spécialisée dans les portraits miniatures. Après l'installation de ses parents en Angleterre au cours des années 1520, elle fréquenta la cour du roi Henry VIII et fut reconnue comme la première femme artiste peintre dans ce pays.

4. Ndt : Madame Commanville (1846-1931) était la nièce de Gustave Flaubert (1821-1880). Ses dessins et peintures ne semblent pas être passés à la postérité.

5. Ndt : Le terme anglais « masculinist » est apparu au début du vingtième siècle, par opposition au terme « feminist ». Sa signification a quelque peu évolué depuis lors, en particulier après les combats des féministes des années 1960-70. Il est dorénavant utilisé dans les pays anglo-saxons pour revendiquer et réaffirmer les droits des hommes. Son équivalent français, lui, n'a été utilisé qu'à partir de la fin des années 1980. Afin d'éviter toute ambiguïté, le traducteur a préféré recourir à une périphrase.

6. Ndt : Outil de peintre constitué d'une baguette en bois terminée par une boule recouverte de tissu ou de cuir. Il permet de soutenir la main qui tient le pinceau et ainsi de continuer à peindre sans toucher la peinture fraîche.

7. Ndt : Probable référence aux deux grandes figures féminines de l'expérience mystique, Catherine de Sienne (1347-1380) et Sainte Thérèse d'Avila (1515-1582), à Saint François d'Assise (1182-1226) et à Jakob Boehme (1575-1624), théosophe allemand.
8. Ndt : Mrs Eddy (1821-1910) était la fondatrice du mouvement de la science chrétienne aux Etats-Unis. Mrs Besant (1847-1933), activiste politique et féministe britannique, dirigea la Société théosophique de 1907 à 1933.
9. Ndt : James Watt (1736-1819).
10. Ndt : Käthe Kollwitz (1867-1945), sculpteur, graveur, dessinatrice. Professeur à l'École d'Art de Berlin, elle jouissait d'une certaine renommée à l'époque où Dorothy Richardson écrivit cet article et était devenue, en 1919, la première femme à entrer à l'Académie des arts de Berlin.
11. Ndt : Critique d'art, Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) fit paraître en 1912 un ouvrage intitulé *Epochs of Chinese and Japanese Art; and outline history of east asiatic design* (traduit en français sous le titre *L'art en Chine et au Japon*). Il y fait référence à Kakki (? - c. 1083), peintre de paysage chinois et auteur d'un traité sur le paysage dont Fenollosa traduisit des extraits.
12. Ndt : Olive Schreiner (1855-1920). Originaire d'Afrique du Sud, elle s'installa un temps en Angleterre où, tout en fréquentant les cercles socialistes, féministes et libres penseurs, elle se mit à publier des romans à partir de 1883.
13. Ndt : La traductrice ne sait sur quelles sources s'appuie Richardson pour affirmer cela, d'autant que les peintures murales de l'Egypte ancienne n'étaient pas signées. En ce qui concerne la Grèce antique, Plin l'Ancien évoque dans l'un de ses écrits quelques femmes peintres : « Des femmes aussi ont peint : Timarète, fille de Micon, a fait une Diane qui est à Éphèse, et qui appartient aux plus anciens monuments de la peinture ; Irène, fille et élève du peintre Cratinus, une jeune fille qui est à Éleusis, Calypso, un vieillard, et le charlatan Théodore ; Alcisthène, un danseur ; Aristarète, fille et élève de Néarque, Esculape. Lala de Cyzique, qui resta toujours fille, travailla à Rome, du temps de la jeunesse de M. Varron, tant au pinceau que sur l'ivoire au poinçon ; elle fit surtout des portraits de femme : on a d'elle, à Naples, une vieille dans un grand tableau ; elle fit aussi son propre portrait au miroir. [...] Une certaine Olympias peignit aussi : on ne sait d'elle autre chose, sinon qu'elle eut Autobulus comme élève » *Histoire naturelle*, livre xxxv, xl.
14. "Why have there been no great women artists?" (Nochlin 42-68).
15. (Showalter 251); (Fromm 169-170); (Hanscombe 165).
16. See the chapter written by Griselda Pollock, "Des canons et des guerres culturelles", in 1999 and translated into French in Sofio, Séverine, Perin Emel Yavuz & Pascale Molinier. *Genre, féminisme et valeur de l'art. Cahiers du Genre*, 43 (45-69).
17. This sentence recalls another one in *Revolving Lights*: "[...] women were social from the first and [...] all history has been the gradual socialization of the male." (Richardson 1923, 378)
18. See the article written by Griselda Pollock in 1999 in Sofio, Séverine, Perin Emel Yavuz & Pascale Molinier. *Genre, féminisme et valeur de l'art. Cahiers du Genre*, 43 (45-69).
19. Four years later, Virginia Woolf was to refer to "the effect of tradition and of the lack of tradition upon the mind of a writer" and to the weight of tradition as "the immaterial": "Such material difficulties were formidable; but much worse were the immaterial." (Woolf 1929, 24, 52)
20. For instance, "evidence suggests that Bell internalized prevailing public attitudes about the weaknesses of female painters" (Elliott & Wallace 81). Vanessa Bell (1879-1961) was one of the avant-garde British women painters.
21. "Control over access to the nude was instrumental in the exercise of power over what meanings were constructed by an art based upon an ideal of the human body." (Pollock 1983, 45)
22. The tradition was denounced with a great deal of irony by Guerrilla Girls and their famous 1989 poster on which one could read: "Do women have to be naked to get into the Met. Museum? Less than 4% of the artists in the Modern Art sections are women, but 76% of the nudes are female."

23. Richardson knew exactly what she was talking about as can be seen in the successive volumes-chapters of *Pilgrimage*. They deal with Miriam's struggle against what Penny Brown calls "the poison at the source": "19th assumptions about female behaviour and roles are still seen, in novels of the first decades of the 20th century, to have considerable force, and despite changing opportunities female characters are often portrayed as deeply affected by the very assumptions they reject" (Brown 220). See Woolf "Professions for Women" (1931): "Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer."

24. The undertaking is still topical today as shown by two exhibitions held in Paris in summer 2021: "Elles font l'abstraction" (Centre Pompidou) and "Femmes peintres 1780-1830, naissance d'un combat" (musée du Luxembourg).

RÉSUMÉS

Traduction et notes de traduction d'un essai de Dorothy Richardson paru en 1925, dont le titre abrégé est « Women in the Arts ». La traduction est assortie d'un commentaire qui vise à montrer que ce texte annonce, même si c'est de façon fort peu développée, les idées que devaient mettre en avant Linda Nochlin et Griselda Pollock lorsqu'elles ont expliqué et analysé la prévalence et la ténacité du canon masculin.

A translation (together with notes) of an essay by Dorothy Richardson first published in 1925. The short title of the essay is "Women in the Arts". The translation is followed by a commentary in which I try to show that the essay anticipates some of the ideas that Linda Nochlin and Griselda Pollock developed when they explained and analysed the hegemony and the persistence of the male canon.

INDEX

Thèmes : Arts of the Commonwealth

Keywords : Art history, feminine art history, Dorothy Richardson, gender studies, male canon

Mots-clés : canon masculin, Dorothy Richardson, histoire de l'art, histoire de l'art féministe, gender studies

AUTEURS

FLORENCE MARIE

Maître de conférences

Université Pau & Pays de l'Adour

florence.marie@univ-pau.fr