La peinture : une affaire d'homme ?

Nadeije Laneyrie-Dagen

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3559>

DOI : 10.4000/perspective.3559

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2007

Pagination : 585-600

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Nadeije Laneyrie-Dagen, « La peinture : une affaire d'homme ? », *Perspective* [En ligne], 4 | 2007, mis en ligne le 31 mars 2018, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/3559> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.3559>

La peinture : une affaire d'homme ?

Nadeije Laneyrie-Dagen

« L'art est très étranger à l'esprit des femmes, et ces choses ne peuvent être accomplies sans beaucoup de talent, qualité rare d'ordinaire chez elles »

(Boccace, *De claris mulieribus*, 1370).

« – Vous avez un vocabulaire très... – Marketing ? – Masculin plutôt. Vous parlez de quelque chose qui ressemble à une bataille, où il faut avoir de gros bras »

(Christine Macel, Xavier Veilhan, « Discussion entre nous », dans Jean-Marc Bustamante, *La création contemporaine*, Paris, 2005).

- 1 Dans les livres qui, à la fin du XIX^e siècle, traitent de l'art dans les temps préhistoriques¹, dans les romans sur les premiers âges qui furent à la mode vers 1900², mais aussi dans les essais savants qui développent le sujet à la fin du XX^e siècle, la question de l'origine de l'art ne se conjugue jamais avec celle du sexe. On discute des pigments, de la technique utilisée ; on débat de questions de datations ; on s'interroge sur la part de l'esthétique dans des représentations que l'on hésite à tenir pour « de l'art » ; on affirme ou on nie le caractère magique des signes ou des motifs. Mais il semble aller de soi que les sculptures, les peintures sont œuvres d'un artiste, d'artistes forcément masculins. Pourrait-il en aller autrement ? Les manuels de philosophie ont longtemps enseigné aux élèves, dans les classes de lycée, que le propre de l'homme était de penser la mort, d'enterrer les défunts. Ou bien que le surgissement de l'humain coïncide avec le premier acte esthétique : avec la naissance de l'art³. Dès lors, comment concevoir qu'un acte si grave, décisif, ait pu être le fait d'une femme ? L'entrée de la première humanité dans la civilisation ne saurait résulter que d'un être masculin : Prométhée, qui vola le feu aux dieux ; ou un artiste, mais non pas une artiste. Cette impossibilité de penser le mythe du premier acte créateur, c'est-à-dire l'origine de l'art, autrement qu'en fonction d'une histoire qui la conjugue avec la masculinité, est un fait proprement stupéfiant. Nous ne possédons pas le début d'un indice que les peintures et

les gravures pariétales, les sculptures en pierre ou en os qui nous sont parvenues soient le fait de femmes. Mais il n'existe pas non plus l'ombre d'une preuve que ces créations aient été l'œuvre d'hommes. Que la question n'ait pas seulement été posée, que pas un livre jusqu'à ces toutes dernières années n'ait constaté l'impossibilité de trancher⁴ donne la mesure de la difficulté dont veut traiter cet article : celle de penser l'activité artistique au féminin.

- 2 Question dépassée, dira-t-on ? Effet d'une pensée féministe et d'une histoire des genres venue d'outre-Atlantique sur le questionnement d'une – forcément une – historienne de l'art ? Il n'est pas sûr que le débat soit effectivement obsolète, ni que les suspicions légitimes qu'on peut avoir et que l'auteur de ces lignes nourrit vis-à-vis d'une certaine historiographie américaine épargne de réfléchir sur cette difficulté de penser l'art au féminin. En septembre 2005, dans un livre qui lui était consacré, le peintre Jean-Marc Bustamante, représentant de la France à la Biennale de Venise deux ans auparavant, soutenait face à un conservateur et à une conservatrice qui l'approuvaient que la femme « n'est pas faite pour tenir la distance ». Par sa difficulté à affronter d'éventuelles polémiques, mais aussi parce qu'elle n'est pas capable de se renouveler, l'artiste femme a pour meilleur destin possible de créer une fois puis de se répéter : « [...] l'homme a besoin de conquérir des territoires, la femme trouve son territoire et elle y reste [...]. Les femmes cherchent un homme, un homme veut toutes les femmes [...]. Les hommes sont toujours dans la recherche de territoires vierges »⁵.
- 3 Les Écoles des beaux-arts, les galeries, les foires, les musées montrent néanmoins une percée remarquable des femmes dans la création depuis des décennies. Il n'est pas tout à fait impossible que l'art, après avoir été durant des siècles le fait presque exclusif des hommes, s'affirme bientôt comme un domaine à prédominance féminine. L'objectif de ces lignes n'est pas d'examiner les conséquences possibles ou probables de cette évolution. Il est d'insister sur l'ampleur et la pérennité des obstacles qui ont retardé ou qui retardent encore l'avènement d'une pensée de l'art qui soit, non pas féminine, encore moins féministe, mais simplement dépourvue d'un *a priori* qui la conjugue, plus ou moins consciemment, avec l'idée que l'acte plasticien est un fait d'homme.

« Au règne du désir »

- 4 Au début des années 1990, Hubert Damisch interroge le mythe du jugement de Pâris. En élisant Vénus comme la déesse la plus belle de préférence à Junon ou à Minerve, Pâris, écrit H. Damisch, pose la question de la beauté « dans son rapport au règne du désir et à la pulsion scopique »⁶. Le berger préfère le corps capable de donner du plaisir à celui qui incarne la Sagesse (Junon) ou à celui qui symbolise la Force (Minerve). Le mythe permet à H. Damisch de fondre l'érudition panofskyenne et l'interprétation freudienne : il appelle de ses vœux la constitution d'une « iconologie analytique », autrement dit une méthode qui fasse du désir une clé de l'acte créateur et du plaisir de voir. Le sésame proposé est formulé à partir d'une situation morale traditionnelle : un jeune homme s'émeut devant des corps de femmes. Le désir dénommé est masculin et hétérosexuel : l'artiste, auquel le berger, relayant Narcisse, fournit une nouvelle figure fondatrice, et le spectateur, désigné par la trouvaille de la « pulsion scopique », sont des mâles. H. Damisch ne se préoccupe pas de savoir ce que deviendrait l'iconographie analytique dans le cas où l'artiste ou le spectateur seraient des femmes – des bergères et non un berger.

- 5 L'un des mythes les plus anciens de la peinture, rapporté effectivement à cet art et non relié à lui par une construction théorique, fait cependant de l'amour d'une femme pour un homme l'occasion de la première œuvre d'art. C'est l'histoire fameuse de la fille du potier Dibutade, soucieuse de garder l'image de son amant alors qu'il s'en va pour longtemps. Notre source principale, le livre XXXV de l'*Histoire naturelle* de Pline, raconte que la jeune femme traça sur le mur les contours de l'ombre de son amant et que le père remplit ces contours d'argile⁷. Ainsi naquirent, d'une idylle et d'une coopération d'atelier, à la fois le dessin et le modelage ; et la peinture aussi, si l'on songe que Dibutade était céramiste, c'est-à-dire, certainement, peintre sur vase. La légende donne à l'art sa justification, par le rôle mémoriel : il est un substitut de l'absence, il conserve, par le portrait, le souvenir de ceux qui ne sont pas là, soit parce qu'ils sont morts soit parce qu'ils sont au loin. La répartition des rôles est à peine ambiguë. La femme invente l'idée de l'art, par l'amour qu'elle porte à celui qui la quitte alors qu'elle reste au foyer : en 1842, Honoré Daumier réalise sur ce thème une lithographie qui assimile la fille de Dibutade à Pénélope attendant son Ulysse. Mais l'esquisse qu'exécute la jeune femme requiert l'intervention d'un homme – un aîné, un père, un maître – pour devenir une œuvre parfaite.
- 6 Au XVIII^e siècle, puis au début du XIX^e siècle alors que la légende connaît sa plus grande vogue, le thème intervient comme écho éventuel à une autre scène d'amour, celle d'un homme pour une femme – une femme virtuelle puisqu'il s'agit de Pygmalion examinant sa statue. Une peinture de Tournières à l'École nationale supérieure des beaux-arts, *L'invention du dessin* de 1716, et celle de Regnault à Versailles sont ainsi réalisées, semble-t-il, en pendant de tels tableaux. À d'autres époques, au contraire, la fille de Dibutade est éliminée de la légende et l'assez niaise version d'une tendre amoureuse est remplacée par le thème plus noble de l'amitié virile – un peintre mâle faisant le portrait d'un autre homme⁸ ; ou par celui de l'autoportrait comme chez Vasari⁹.

Situation de la peinture : Apelle et Campaspe

- 7 Dans des sociétés où le pouvoir et l'argent sont concentrés aux mains des hommes, l'épisode qu'illustre le plus fréquemment la peinture n'est pourtant pas celui de Dibutade. Une autre légende, toujours rapportée par Pline, celle d'Apelle et Campaspe, reflète mieux le caractère d'une tradition dans laquelle le commanditaire et le peintre sont, très généralement, masculins. Apelle, peintre favori d'Alexandre, fut chargé par celui-ci de peindre sa maîtresse. « L'artiste, tout en travaillant, devint amoureux d'elle et Alexandre, qui s'en aperçut, la lui donna » (Pline, *Histoire naturelle*, XXXV, 86). La scène devient dès la Renaissance¹⁰ un *exemplum* de la dignité du métier de peintre – puisqu'Alexandre préfère Apelle à sa maîtresse – et de la *virtus* du prince mécène, qui maîtrise ses passions et fait passer la protection des arts devant ses inclinaisons amoureuses. Ce qui peut choquer à notre époque – l'échange de cette femme qui passe des mains d'un prince à celle d'un artiste sans qu'on lui demande son sentiment – ne semble déranger aucun commentateur, aucun illustrateur, avant le XIX^e siècle¹¹.
- 8 Au Palais des beaux-arts de Lille, une esquisse de David représente la scène. Conformément au canon néoclassique formulé par David lui-même, Alexandre, le héros – le bon prince et le commanditaire du tableau – est nu ou presque nu. Debout derrière

le peintre, il pose la main avec bienveillance sur l'épaule d'Apelle. Celui-ci a absolument renoncé à peindre : sidéré par la beauté de Campaspe, il laisse pendre son pinceau au bout d'un bras inerte. La scène est saisie au moment où Alexandre, conscient du trouble de son artiste, va lui abandonner Campaspe. Le drame essentiel se joue à droite, entre le peintre et le modèle que sépare un espace et, symboliquement, le haut rectangle du tableau presque vierge. Assis pour exécuter son œuvre, position de l'*otium* qui désigne dans la peinture une activité cérébrale¹², Apelle reste le bras ballant, le pinceau inutile au bout des doigts : la réflexion qui préside à la genèse de l'œuvre menace de céder la place à la mélancolie stérile. Le peintre a pu seulement esquisser le corps de la belle : il a tracé les jambes, le sexe, le bas du ventre. La lumière vient de gauche et l'ombre du corps d'Apelle se porte sur cette esquisse : possession virtuelle. Assise sur le lit, Campaspe, nue, se recule et cache son visage d'un mouvement de la main, émue dans sa pudeur et comme touchée physiquement par le regard du peintre. L'ombre de son buste, à son tour, se projette derrière elle, sur les draps indiscrètement défaits, sur l'oreiller en désordre : suggestion d'enlacement, promesse d'un acte à venir avec Apelle plutôt que souvenir des ardeurs d'Alexandre.

Le peintre et son modèle

- 9 La situation que décrit le tableau de David est celle du désir. Le travail de peinture naît de ce désir, celui d'un artiste mâle pour un corps féminin. Il ne peut être mené à terme que si cette pulsion trouve une issue réelle : si le peintre consomme l'acte de chair. Nombre d'autres légendes fournissent aux artistes la matière d'une iconographie qui met en scène, de la même manière, un homme et l'objet de ses vœux. Quelquefois (Pygmalion), le corps désiré n'est pas celui du modèle : il est l'œuvre elle-même, si belle que l'artiste aspire à ce qu'elle devienne un corps et obtient ce miracle. Ou bien – c'est le cas dans la légende de Zeuxis peignant les jeunes filles de Crotona – l'artiste peint non pas une seule femme mais plusieurs beautés nues. Cette situation – jusqu'à l'*Atelier* de Courbet – est toujours représentée dans une pièce close, un lieu intime d'où toute autre présence, masculine ou féminine, est exclue. La charge érotique s'en trouve singulièrement accrue. Or la réalité historique résiste à cette description : le modèle féminin nu s'introduit tardivement dans les ateliers. Au XVII^e siècle, bien après l'apparition du nu féminin dans la peinture, la présence d'une femme modèle continue à faire problème, même en dehors de toute intimité. Rembrandt, ainsi, vilipende un élève qui entretient un dialogue équivoque avec une modèle nue installée sur l'estrade et que dessinent les peintres de l'atelier, isolés dans des alvéoles mais ainsi rigoureusement surveillés par le maître¹³. Le huis clos d'un homme vêtu avec une femme dévêtue ou tout simplement l'intimité insolite d'un peintre mâle avec une femme qu'il ne connaît pas correspond donc longtemps à une situation peu banale, en fait essentiellement fantasmatique. Du XVII^e au XX^e siècle, cette situation donne lieu à des œuvres qui reprennent, en ôtant toute référence à une histoire précise, les récits du type Apelle, Pygmalion ou Zeuxis. Dans une salle étroite où il se trouve seul avec son modèle, Rembrandt se dessine puis se grave, subjugué, minuscule et comme terrassé face à la majesté d'un corps dont il ne parvient pas à achever le tracé ; dans un dessin, Picasso, silhouette définie d'un trait à peine visible, contemple, le menton sur son bras replié, une femme nue, seule partie de la feuille sur laquelle il a appliqué la couleur. L'inachèvement des œuvres est la marque voulue de l'émotion érotique : le désir y est désigné comme pulsion créatrice et comme inhibition. Il devient la nouvelle forme de la

mélancolie artistique : ce qui pousse à créer, et risque d'empêcher l'œuvre de venir à terme.

L'art chrétien : le désir transcédé

- 10 Si elle a accepté l'image, parce qu'elle est une religion de l'incarnation, l'église chrétienne a prétendu la moraliser. Elle a détruit les statues païennes non seulement pour lutter contre l'idolâtrie mais aussi parce que ces statues étaient propres à susciter le désir. Quand saint Bernard de Clairvaux tonne contre la statuaire, il ne se soucie pas seulement d'éviter que les artistes produisent des simulacres qu'il juge indignement grotesques : il se préoccupe de l'effet sensuel que risque de provoquer une œuvre qui, tridimensionnelle, colorée et parfois grandeur nature, donne une impression de réalité sidérante. Au ^{xiii}^e siècle, un moine anglais pèlerin à Rome confesse la diabolique attirance que produit sur lui une statue antique – sans doute une Vénus nue, ronde bosse certainement, peut-être polychrome : « cette image était si parfaite qu'elle semblait une créature réelle plutôt qu'une statue, et je ne sais quelle force magique m'a poussé à aller la voir trois fois, alors que mon auberge en était éloignée de deux stades »¹⁴. Quatre cents ans plus tard, quand Érasme vitupère les peintres qui représentent Suzanne ou Bethsabée plutôt que des scènes chastes, il s'inquiète du pouvoir sensuel des œuvres. Les exemples qu'il choisit sont ceux où une femme excite la convoitise des hommes et non l'inverse ; il ne cite pas l'épisode, souvent représenté dans la gravure du Nord, de Joseph retenu par la femme de Putiphar. Les spectateurs auxquels il pense sont forcément des hommes. Un peu plus tard, de la même manière, le concile de Trente veut bannir toute lascivité des tableaux religieux : il interdit les nus féminins, mais ne formule aucun article contre les nudités masculines. La censure porte sur ce qui est supposé être un moteur principal de la peinture : l'exhibition du corps d'Ève, commandée par un amateur, mise en œuvre par un homme.
- 11 Le cœur de l'iconographie chrétienne représente aussi, en le transcendant, le désir masculin. L'acte fondateur du christianisme, l'Incarnation, est la circonstance fondamentale qui permet de montrer le face à face d'un homme avec une femme. Dans les Annonciations, l'ange, dont on ne connaît pas le sexe mais que les artistes représentent sous les traits d'un éphèbe, est seul avec la Vierge. L'espace est très ordinairement structuré d'une façon identique. Intrus masculin, Gabriel vient habituellement de la gauche : la porte de la maison ou de la chambre est souvent peinte derrière lui. Il surprend la Vierge dans sa solitude, dans le lieu le plus secret de la maison (*thalamus*), quelquefois devant son lit : les gestes de Marie hésitent, selon les œuvres, entre l'effroi que suscite cette brusque présence et la soumission immédiate au devoir d'épouse de Dieu. Le messenger est à genoux ou s'incline, silhouette légèrement abaissée par rapport à la Vierge qui le domine ainsi, malgré une humilité affichée. Un espace, nécessairement, sépare l'ange et Marie. Le peintre souligne cet espace. Il en rend la distance symboliquement infranchissable par une colonne, un vase ou un carrelage : un sol que rythment ombres et lumières et qui conduit à une porte puis à un jardin où le regard s'enfonce, avant de revenir à la Vierge. Dans le haut des Annonciations, la colombe ou l'Enfant Jésus, issus parfois de la figure du Père, volent vers Marie, portés par un rayon : Dieu prend chair en présence du beau messenger. La possession est virtuelle mais l'image, qui suggère à la fois déclaration d'amour

platonique et viol de l'intimité, n'en est pas moins dotée d'un pouvoir d'empathie puissant.

- 12 Une autre scène essentielle de l'iconographie chrétienne permet de traiter le thème du peintre et de son modèle. Le saint patron des peintres est l'évangéliste Luc, peintre et premier portraitiste de la Vierge. L'iconographie renaissante le représente, tel Apelle devant Campaspe, seul avec la Madone. La Vierge est sans doute habillée et elle tient l'Enfant sur ses genoux. Et le bœuf, couché aux pieds de Luc, rappelle que la scène est allégorique : Luc n'est pas vraiment près de la Vierge, la présence de celle-ci est une image mentale, une vision, comme le ruminant est un attribut symbolique du saint et non son compagnon effectif. Il n'empêche, le spectacle donné à voir est celui d'un homme isolé avec une femme. Le programme que le saint parrain propose aux artistes n'est pas modifié : un artiste homme peint un corps féminin.
- 13 Le schéma du huis clos supporte des variations. Le portrait de donateur, qui naît et se généralise au début du xv^e siècle, met face à face un commanditaire – le futur amateur – et une femme admirablement belle. Dans *La Vierge du chancelier Rolin* de Van Eyck, l'homme à genoux, le commanditaire, est peint, comme l'ange, comme saint Luc, à gauche du tableau, la Vierge étant à droite. Le damier d'un carrelage, plus loin une arche, encore au-delà la perspective d'un fleuve établissent une distance symbolique entre l'homme et la femme : distance infranchissable. Cet espace, métaphoriquement, est celui de la peinture elle-même. Le corps que le peintre donne à voir peut être admiré, désiré ; il est impossible de le toucher. La peinture, comme la Vierge, comme le corps féminin idéal, s'apprécie de loin. Comme l'a montré Erwin Panofsky, dans les diptyques et les retables, la répartition de la Madone au centre et des donateurs sur les volets sépare fortement les lieux impartis à l'une et aux autres¹⁵. Elle permet de laisser paraître l'admiration que suscite la contemplation du corps saint, que le peintre veut effectivement merveilleusement beau. Dans le *Diptyque* de Melun de Fouquet vers 1450¹⁶, la Madone invoquée par Étienne Chevalier a la peau très blanche, le front non pas couvert mais épilé bien au-dessus de la ligne des cheveux, le corset délacé sur un sein admirablement rond. Portrait posthume et idéal d'Agnès Sorel, la première maîtresse officielle d'un roi – à en croire la légende, plus significative que l'histoire en l'occurrence –, la Vierge cesse d'être une pure beauté. Elle est la sensualité même : une idéale pucelle, offerte à la dévotion peu certainement chaste du ministre de ce roi. La force érotique de l'image assure sa fortune à l'époque contemporaine bien au-delà du cercle des historiens de l'art ou des spécialistes du xv^e siècle. Déchargée de son enfant, couronnée de plumes plutôt que de perles, modernisée par des marques de bronzage, la Madone de Fouquet sert d'icône sensuelle dans l'œuvre d'artistes contemporains comme celle de Cindy Sherman, et jusque dans des publicités.

Sous le règne de la raison

- 14 L'iconographie des légendes chrétiennes confirmerait donc en la sublimant la leçon travaillée par la fable. L'art est une affaire d'hommes, il se conjugue avec le désir mâle. Cette interprétation exclut par essence la femme de la possibilité d'être artiste. Aussi le groupe féministe des Guerillas Girls créé à New York en 1985 peut-il affirmer : « Moins de 5 % des artistes dans les sections d'art moderne sont des femmes, mais 85 % des nus représentent un corps féminin »¹⁷.

- 15 Le sexe de la femme – son corps objet du désir mâle – n'est cependant pas le seul obstacle qui empêcherait celle-ci de devenir artiste. Son esprit est un autre handicap. Revenons à Hubert Damisch. L'auteur du *Jugement de Pâris*, le philosophe qui renvoie l'œuvre à la libido freudienne est aussi l'historien des systèmes perspectifs et le théoricien de l'activité graphique. Par ces sujets, il rejoint une autre tradition et traite d'une autre fable : la fable selon laquelle le dessin se trouve à l'origine de la création ; la tradition selon laquelle il constitue l'essence de la peinture. Car l'interprétation qui fait de la création artistique une activité en rapport avec la volupté est le propre d'une époque : la Renaissance. Elle apparaît dans l'euphorie de la *mimêsis* naissante, alors que s'affirme puis triomphe l'art profane. Elle va de pair avec l'apparition de figures inédites : l'artiste comme personnage fantasque et jouisseur, Benvenuto Cellini et non plus Frère Angélique ; le mécène comme esthète, épris d'une beauté qui délecte : « puisque la Peinture a été inventée essentiellement pour le plaisir », fait dire Dolce à l'Arétin à la fin des années 1550¹⁸.
- 16 Mais avec l'art de la contre-réforme et surtout quand sont créées les premières académies, à Florence d'abord et en France en 1648, la volupté, le plaisir – *diletto* – cessent d'être regardés comme des moteurs essentiels de l'acte de créer. La volonté d'élévation des âmes prime sur la séduction ou en tout cas la combat. Le Vrai, le Bien, l'Idéal apparaissent – à certains – comme les nouvelles fins essentielles : les moteurs principaux et la justification de l'acte de créer. Dans ce contexte, le débat entre le dessin et la couleur – celui, au XVI^e siècle, des écoles florentine et vénitienne – se trouve réactualisé. Or soit chez les défenseurs du dessin, soit chez ceux de la couleur, ce débat prend de nouveau une configuration sexualisée.

Le dessin, la pensée et la fente

- 17 Par dessin, la langue de l'ancienne théorie de l'art ne désigne pas seulement l'œuvre tracée sur un papier. Elle indique le moment initial d'une œuvre qui peut être une peinture ou une sculpture : le geste mythique dans lequel l'art prend forme – la silhouette tracée par la fille de Dibutade – et l'étape conceptuelle de la méditation de l'œuvre : le « dessein » autant que le geste de tracer. Dans le dessin prend forme l'*historia* : l'histoire, l'« œuvre suprême du peintre », selon Leon Battista Alberti¹⁹. Cette histoire reçoit son espace de la perspective linéaire. H. Damisch, qui lui consacre un ouvrage, définit la « *perspectiva artificialis* » comme une projection où fusionnent la peinture et le langage, le lieu privilégié où la chose peinte rencontre la chose réfléchie : « Le livre dont on achève la lecture [*L'origine de la perspective*] ne visait qu'à donner à voir et entendre comment, dans la peinture, non seulement ça montre, mais ça pense »²⁰.
- 18 Le dessin, auquel H. Damisch consacre une autre étude en forme de traité philosophique²¹, est aussi ce qui définit les formes. Les *lineae extremae* – les lignes de contour – construisent les figures. Le trait (*tractus*) fait le portrait (« pourtraicture »). Il sert à exprimer les émotions, les caractères. De nouveau, il impose l'idée : ne dit-on pas « charger le trait », l'exagérer, lorsqu'il s'agit de caricature ? Réduit à la ligne, une ligne extrêmement subtile, le trait mesure encore la maîtrise artistique : d'après Plinie, les peintres Apelle et Protogène rivalisèrent en traçant et retraçant sur une surface des lignes extrêmement fines – *lineae tenuae* (Plinie, *Histoire naturelle*, livre XXXV, 81-83). Et selon Vasari, Giotto, le premier des artistes « modernes », emporta l'adhésion de son

commanditaire par le tracé d'un cercle : un magistral « O »²². Hubert Damisch, quant à lui, place son *Traité du trait* sous le signe Lucio Fontana. La perforation pratiquée par l'artiste, coupure à même la toile, trait ou plutôt ligne infime et sans couleur, ne cherche plus à figurer mais propose une autre idée de la peinture – « une histoire résolument autre ». De nouveau, la ligne, découpée plutôt que tracée – mais qu'importe – est la forme que prend l'idée : le concept – *concetto spaziale*. La ligne de Fontana est verticale, ou du moins la fente, les fentes qu'il incise, ne sont-elles jamais horizontales. Comme H. Damisch l'écrit, rapprochant les toiles de Fontana de *The Break*, une œuvre de Barnett Newman, « en termes graphiques l'incision, la coupure verticale pratiquée à même la toile [...] fait écho à la rainure, la faille, la brèche elle aussi verticale, ouverte par l'autre en réserve, blanc sur noir, blanc contre noir, de part en part de la feuille, comme un trait de lumière »²³. Sans que H. Damisch s'en explique, les mots qu'il utilise ont une connotation sexuelle. Dans les deux œuvres, le geste signe de la pensée exprimée dans l'espace est probablement exécuté de haut en bas, manipulation la plus naturelle ; aux yeux du spectateur, cependant, le trait se dresse, ascensionne la toile. L'orientation est celle de la symbolique mâle. Dans la toile de Fontana, l'incision crève la toile : il la blesse, la pénètre, il « joue de la béance ». Dans celle de Newman, le trait d'encre de Chine est étiré d'un geste preste, ce que Newman appelle le « zip ». Il s'étire sur la « zone réservée, immaculée, vierge, de l'œuvre ». Il y détermine une « brèche », « de part en part », donc. Nouvelle meurtrissure, coïtale autant que spatiale.

Un jeune homme, un père

- 19 Comme le désir dans l'art, le dessin, trace plastique du concept, aurait donc un sexe. Ce sexe, au xx^e siècle, est masculin. Il l'est depuis la Renaissance au moins. Dans les allégories de l'âge moderne, pourtant, la Peinture est une femme. L'*Iconologia*²⁴, le fameux répertoire de Cesare Ripa à la fin du xvi^e siècle, lui donne l'apparence d'une « *donna bella* » : une belle femme, dont Ripa détaille les caractéristiques, cheveux noirs, etc., bouche masquée – la peinture est une poésie muette. Cette femme tient dans les mains un pinceau et un tableau – elle utilise la couleur. Les allégories du Dessin, au contraire, sont incarnées en un homme. Chez Ripa toujours, Disegno est un adolescent « très noble » qui porte moins les instruments de son travail que les emblèmes intellectuels de son activité²⁵ : une imitation, évoquée par l'image réfléchissante du miroir (*specchio*) raisonnée par la conceptualisation mathématique (le compas, *compasso*). Le constat hiérarchique est évident : la « noblesse » est supérieure à la « beauté » ; le Dessin, personnifié par un mot et un corps mâles, jouit d'un statut plus élevé que la Peinture. La supériorité est aussi génétique : comme alternative au jeune homme, Ripa propose de représenter un corps anthropomorphe mais doté de trois têtes, la Sculpture, la Peinture et l'Architecture. Car le Dessin, dit-il, est le « père » (*padre*) de ces arts.
- 20 Dans les allégories du xvii^e siècle, la Peinture reste incarnée par une femme. Dans un dessin du Louvre, Charles le Brun vêt cette femme à l'Antique (la peinture doit s'appuyer sur l'imitation de l'Antique) et l'assoit devant un chevalet. Il lui fait croiser les jambes : attitude peu conforme à la bienséance et même tout à fait inconvenante pour une femme mais qui, de nouveau, souligne l'*otium*, le caractère intellectuel de cette activité²⁶. La femme tient dans la main gauche des pinceaux, un appui-main et une palette qu'on voit à peine, son bras droit passant devant. De la main droite, avec un pinceau, elle esquisse une figure : elle trace des lignes, plutôt que de poser la couleur. À

ses pieds, deux génies ailés confirment l'importance de l'opération du dessin. L'un, la tête levée, cherche l'inspiration pour dessiner, l'autre affûte une plume. À l'arrière-plan seulement, plus petit, dans une position humiliée à gauche, un troisième génie, tout seul, s'occupe à préparer la couleur. Debout, appuyant de toute la force de ses petits bras, il broie le pigment. La partie de l'activité de peindre qui consiste à colorer est désignée par Le Brun comme une pratique toute physique, et donc évidemment inférieure²⁷.

La couleur, ou la part féminine de la peinture

- 21 Cette appréciation intervient au commencement de la querelle des coloristes, quand le peintre de Louis XIV, directeur de l'Académie Royale de peinture et de sculpture, défend le primat du dessin contre l'activité de colorer. Au XVIII^e siècle, alors que le goût pour le coloris grandit, les allégories de la Peinture – représentée encore sous l'aspect d'une femme, et encore souvent brune – font une place plus grande à la présence de la palette. Celle-ci est quelquefois vide de couleurs : immaculée au sens propre du terme, mais peut-être aussi au sens moral²⁸. D'autres fois, le pigment est bien là, sur la palette, et quelquefois, plus souvent hors de France qu'en France, au bout du pinceau²⁹. Or, même dans les œuvres qui appartiennent à une tradition favorable à la couleur, une répartition sexuelle régulière fait du dessin un homme et de la couleur une femme ; cette répartition est évidemment assortie d'un rapport dominé/dominant.
- 22 Il en va ainsi au début du XVII^e siècle dans *L'union du Dessin et de la Couleur* de Guido Reni. Cette « union » prend la forme d'une relation matrimoniale idéale. Les conjoints représentent dans le tableau une masse chromatique équivalente, à peine un peu plus étroite pour la femme, et leurs têtes arrivent au même niveau : il n'y a pas d'inégalité flagrante entre le Dessin et la Peinture. La répartition des rôles, toutefois, est celle qu'on pouvait attendre : le Dessin, la main droite sur une feuille, est l'époux ; la Peinture – la Couleur, puisqu'elle tient de la même main une palette – est l'épouse. La gestuelle du couple est celle que fixent les mœurs conjugales dans l'Ancien Régime : Dessin, un très jeune homme, presque un adolescent comme le veut Ripa, se penche avec bienveillance vers Peinture. Il entoure ses épaules de son bras gauche : il protège la femme, il veille sur elle. Peinture, du regard, recherche cet appui. Elle pose la main droite sur son sein, sur son cœur. Le langage gestuel est clair : la Couleur est l'assistée du Dessin ; elle est en même temps la part sensible de la peinture, celle de la sensualité et de l'émotion. Elle procède du cœur, non de l'intelligence. Cette répartition des rôles – le dessin représentant l'intelligence, la couleur, la sensibilité –, perdure pendant les XVII^e et XVIII^e siècles. Jacqueline Lichtenstein en a discuté l'origine philosophique et les présupposés moraux : la couleur est ce qui fait exclure la peinture de la cité platonicienne parce qu'elle est de l'ordre de la tromperie ; elle relève, pour Quintilien et par la suite pour le chrétien Tertullien, des vains ornements de la toilette : de la cosmétique par laquelle la femme – de nouveau la femme – cherche immoralement à séduire³⁰. L'association du féminin à l'acte de créer se décrit en termes de faiblesse et d'affectivité – sensibilité ou peut-être sensiblerie (Guido Reni). Elle prive la peinture de son intellectualité et l'oriente vers une activité manuelle vide de sens – le broyage des pigments (Charles Le Brun), l'opération du maquillage (Quintilien, Tertullien). Enfin, elle ôte à l'art sa force de vérité (Platon).

- 23 À la fin des années 1860, on retrouve ces idées sous une forme extraordinairement résumée, sous la plume de Charles Blanc, dans sa *Grammaire des arts du dessin*, bréviaire où se forma une génération d'amateurs et d'artistes :

« Du dessin et de la couleur

Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin.

Des trois grands arts [...], l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire ; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle arts du dessin.

En architecture, le dessin, c'est la pensée même de l'architecte [...].

En sculpture, le dessin est tout [...].

En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève.

La supériorité du dessin sur la couleur est inscrite dans les lois même de la nature »

³¹.

Les « lois de la nature » ?

- 24 L'âme masculine serait donc une intelligence dessinatrice tandis que la couleur exprimerait l'âme féminine, malvenue dans un projet artistique dont l'ambition ne serait pas majoritairement d'émouvoir. L'intellectualisme exclut la femme autant que la tradition voluptueuse. Les présupposés ont la peau dure... En cette même fin du XIX^e siècle et alors qu'il parle de la couleur – une couleur qu'il réhabilite quant à lui –, Cézanne exige de la peinture qu'elle soit virile : « couillarde », comme il l'écrit. À qui viendrait, aujourd'hui, l'idée d'en appeler à une peinture « vaginale » ? L'art, décidément, ne peut être que masculin. Les motifs varient, se renouvellent, se contredisent : le constat demeure immuable. Et pendant ce temps, les femmes investissent le champ de l'art...

Femmes phalliques ?

- 25 Celles qui le font avant le XX^e siècle, celles qui, une infime minorité, s'égarent en peinture, beaucoup plus rarement en sculpture, malgré les mœurs qui les destinent à la maison et malgré le soupçon d'incapacité qui pèse sur elles, celles-ci sont confinées à des genres subalternes et quelquefois à des techniques mineures. Masculin ou féminin, le nu leur est très longtemps interdit. Le portrait masculin également, sinon celui d'enfants ou de vieux hommes³². Elles ne peuvent prétendre à peindre l'histoire, leur âme manquant de l'élévation que rend nécessaire un sujet noble. L'impossibilité d'étudier le corps nu les empêche d'ailleurs de traiter convenablement les thèmes historiques et surtout mythologiques. Quand Sofonisba Anguissola, native de Crémone en 1532, rompt avec la longue série d'autoportraits et de portraits de femmes qui constituent son œuvre, elle s'inspire d'un autre artiste : c'est à ce prix qu'elle peut, sans modèle vivant, sans avoir étudié académiquement les Antiques, peindre le corps nu du Christ³³.
- 26 Même au XVIII^e siècle, à une époque où la position de la femme, à la faveur des Salons, se modifie sensiblement, la peinture féminine reste bornée dans des limites étroites. Des

trois femmes qui marquent le monde de l'art au siècle des Lumières, Rosalba Carriera, Élisabeth Vigée-Lebrun, Angelica Kauffmann, la dernière seulement aborde des thèmes d'histoire. Les deux autres sont portraitistes, leurs modèles sont le plus souvent des femmes de l'aristocratie et leurs enfants, et Rosalba Carriera tire sa renommée de sa virtuosité au pastel – autrement dit une technique qui confond le dessin et la couleur, ou qui se passe du dessin pour représenter les modèles directement dans la couleur. Quelques femmes, exceptionnellement, échappent à ce sort général. Ce sont celles que le destin met aux marges de la société. Judith Leyster est fille de failli. D'Onorata Rodiana, une figure peut-être mythique, la légende veut qu'elle ait vécu et soit morte en homme. Il y a surtout, apparition trop prévisible, Artemisia Gentileschi. Soit violée, soit séductrice, Artemisia est marquée dans sa chair, son honneur et donc dans son destin. Elle devient autre chose que simplement une fille ; une « femme phallique », pour reprendre l'expression de Christine Macel, l'interlocutrice de Bustamante dans le texte dont nous avons parlé, à propos de Louise Bourgeois.

Un nouvel âge ?

- 27 Que deviennent ces poncifs lorsque, à partir du début du ^{xx}e siècle, et de plus en plus vite dans le dernier quart des années 1900, le monde artistique se féminise ? La société moderne reconnaît à la femme – en Occident – le droit de désirer : désirer un corps d'homme ou celui d'une autre femme. La femme n'est plus regardée comme simplement sensible : elle se voit et l'on veut croire qu'elle est considérée comme un être de raison. Dans le couple idéal du Dessin et de la Couleur que peignait Guido Reni, elle n'occuperait plus la place du conjoint faible et émotif. D'ailleurs, le couple imaginé par le Bolonais n'a plus aucune raison d'être. Le débat artistique ne s'exprime pas en termes de dilemme entre la matière et l'esprit, et le dualisme de la couleur et du dessin est dépassé au temps de la photographie, des installations, de la vidéo, des performances et des images numériques. En a-t-on pour autant fini avec les hiérarchies explicites et implicites ? La chose n'est pas certaine : le récit téléologique d'une évolution au terme de laquelle la femme artiste serait désormais artiste autant que l'homme artiste est peut-être trop simple.
- 28 Vue de loin, la situation contemporaine ne ressemble assurément en rien à celle qui prévalait encore ne serait-ce que durant l'entre-deux-guerres. Une nation, la France, a choisi successivement Annette Messager et Sophie Calle pour la représenter à la Biennale de Venise en 2005 et 2007. La Grande-Bretagne, la même année, a aussi délégué une femme, Tracey Emin, pour tenir ce rôle. Pour prendre le seul cas français, le Centre Pompidou reçoit en mars 2008 l'exposition de Louise Bourgeois, qui s'est tenue auparavant à la Tate Modern à Londres, et il a exposé auparavant – énumération non exhaustive – Annette Messager, Nan Goldin, Cindy Sherman ou Carole Benzaken. Les temps ont donc changé, profondément et de manière probablement définitive. La même évolution, qui fait une place aux femmes, affecte le cinéma (Catherine Breillat) et la littérature (Catherine Millet). Socialement ou plutôt statistiquement, l'évolution fait encore moins de doute : il suffit de songer à la situation des Écoles des beaux-arts pour s'en persuader. Les filles y ont désormais une supériorité numérique écrasante. Mais du point de vue économique aussi, le marché de l'art avalise peu à peu le changement : il établit la valeur de – rares – artistes féminines à des niveaux comparables à ceux de leurs « homologues » masculins. Ainsi pour Rosemarie Trockel, Louise Bourgeois ou, à titre posthume il est vrai, Joan Mitchell.

Un miroir inversé ?

- 29 Une remarque incite pourtant à nuancer ce constat, peut-être exagérément optimiste. Considérons les sujets que traitent les artistes féminines et quelquefois leurs matériaux. La plupart de celles qu'on vient de citer ont fait ou font porter leurs travaux sur la situation de la femme, autrement dit sur les rôles et les figures dans lesquels les enferme ou les a enfermées une société qui ne fait que commencer à sortir du règne masculin. Quand Annette Messenger se présente en « collectionneuse » au début des années 1970, les vitrines de sa série *Mes Tortures* contiennent des annonces de mariage caviardées, des conseils de crochet, des pages de « vie pratique » et des images de soins de beauté : autant de documents sur la condition ménagère de la femme au temps des Trente Glorieuses. Quand Cindy Sherman réalise ses premières images dans la décennie 1980, elle s'exhibe dans des rôles soit sociaux soit empruntés au cinéma : des poses et des costumes dictés par le regard masculin, autrement dit qui répondent à des fantasmes mâles, la pin-up, barmaid complaisante, étudiante effarouchée, femme fatale ou espionne dangereuse. Dans ces suites de photographies, l'artiste n'existe qu'en se niant elle-même. Elle se fonde en personnages, elle procède sur son corps et son visage à des métamorphoses qui la changent en « clichés » – le mot fait aussi parti du vocabulaire qu'Annette Messenger emploie à propos de son travail. Sophie Calle ne procède guère différemment. *No sex last night* (1992) est un récit de soumission et de frustration ; l'artiste s'y présente, de nouveau, en stripteaseuse ou en chambrière : en femme attendant en vain que le désir de son compagnon s'empare d'elle. Plus récemment – à Venise –, elle s'expose en amante abandonnée ressassant la lettre de rupture qui l'accable (*Prenez soin de vous*, 2007). D'une génération plus âgée, Louise Bourgeois, selon d'autres procédés, ne cesse pas non plus de travailler sur la souffrance d'être une femme : tout au long de son œuvre, elle décline le malheur d'être réduite à la condition de femme-mère et de femme au foyer et elle règle ses comptes avec le père : la puissance masculine, le phallus. On pourrait multiplier les exemples. Avec Carolee Schneemann, Valie Export, Yoko Ono, Ana Mendieta, Marina Abramovic, l'histoire de la performance depuis le début des années 1960 est indissociable des revendications féministes, et elle s'exprime dans des postures du déshabillage forcé, du viol ou d'un exhibitionnisme fait pour susciter le malaise. De Kiki Smith à New York, de Tracey Emin ou Jenny Saville à Londres, à la photographe Bettina Rheims à Paris, à Marlene Dumas à Amsterdam ou à Valérie Favre à Berlin, les modalités sont évidemment innombrables. Mais ce qu'on peut alors nommer – est-ce souhaitable ? – l'art « féminin » dénonce, moque, parodie, humilie ou caricature les poncifs de l'art adverse : l'art compris comme une exaltation du corps féminin, du plaisir, de la possession, du voyeurisme et, au delà, des habitudes de pensée et de comportement de la société qui s'accommode de cette pratique des rapports sexuels.
- 30 Bien sûr, les révoltes et lassitudes qu'expriment de telles œuvres sont sans conteste légitimes. Pour autant, ne pourrait-on faire observer qu'en tendant à circonscrire leurs pratiques à une thématique féminine, les artistes femmes laissent aux « autres » – les hommes – les sujets dits universaux ? Ceux-ci ne se font pas faute alors de les conserver comme leur prérogative ; prérogative d'autant mieux défendue qu'elle n'est pas véritablement discutée. Aux hommes appartiendraient, sans qu'on en discute, les « grands » sujets, l'historique, l'universel, le philosophique : aux peintres d'histoire à la façon d'Anselm Kiefer et de Georg Baselitz, aux champions internationaux de la

provocation tels Maurizio Cattelan et Jeff Koons. Ce dernier d'ailleurs ne perd pas une occasion d'affirmer que l'art est une affaire d'énergie sexuelle, au point de montrer son sexe enfoncé dans celui de sa compagne d'un moment, l'ex-star du porno la Cicciolina...

- 31 Autrement dit : ce qu'on ose regretter ici, c'est que la présence évidemment très nombreuse des créatrices dans l'art d'aujourd'hui s'accompagne de leur « spécialisation » presque exclusive dans le champ des sujets féminins ou féministes. Les œuvres dans lesquelles des femmes prennent position au-delà de la question du genre, celles qui font des guerres – au Vietnam, au Liban, en Irak, en Afghanistan – leur sujet d'étude, celles qui analysent les représentations visuelles et mentales de ces événements en Occident, celles-là sont excessivement peu nombreuses. On peut citer Nancy Spero et plus récemment Jenny Holzer, aux États-Unis, Sophie Ristelhueber en France – il s'agit d'exceptions et non pas d'une règle. « Que la femme fasse de l'art, soit ; mais de l'art de femme, dans ce cas » : telle serait la leçon sous-entendue. Or cette leçon sous-entend aussi, comme jadis : « Mais qu'elle ne prétende pas s'emparer des questions sérieuses, car ce ne sont pas des affaires pour les femmes... ».

Transgressions

- 32 Dans la logique de la précédente, on avancera une autre remarque. Celle-ci concerne la France, peut-être davantage que le reste de l'Occident, qu'il s'agisse du Vieux monde ou du Nouveau. Depuis un quart de siècle environ s'impose ce que l'on pourrait nommer une « rhétorique de la transgression » : une manière de présenter l'histoire de l'art comme une suite de libérations et d'émancipations par rapport à la pudeur et aux tabous moraux. Cette rhétorique a son image sainte, sa Joconde : *L'origine du monde* de Gustave Courbet. Riche de son iconographie, le tableau l'est autant d'un pedigree prestigieux et sulfureux. Propriété du Turc Khalil-Bey puis, après quelques transitions, du psychanalyste Jacques Lacan et de son épouse Sylvie Bataille, il fit l'objet chez ces propriétaires d'un cérémonial de dévoilement qui contribua à l'instituer comme idole³⁴. Exposé pour la première fois en 1991, puis de façon permanente après sa dation au Musée d'Orsay en 1995, il a été depuis cette date reproduit en double page, voire en couverture de magazines, a fourni le sujet à plusieurs monographies et des artistes s'en sont inspirés, quelquefois en retournant le motif – créant, tel Orlan, une version masculine du tableau. Une telle vogue ne peut se comprendre sans un présupposé : l'œuvre, présume-t-on, a conservé son pouvoir de choquer. Elle est aussi audacieuse qu'à la date de sa naissance. La reproduire, en conséquence, la commenter, s'en inspirer, participent de cette audace : ce sont des « gestes » qui témoignent de la même liberté d'esprit.
- 33 Mais quel tabou *L'origine du monde* effarouche-t-elle encore en Europe occidentale ? La diffusion des imageries pornographiques fait de la toile de Courbet une image finalement sage, en comparaison de ce qui est accessible sur le net à tout instant. La présentation de l'œuvre à Paris au Grand Palais lors de l'exposition de 2007-2008, pas plus que sa présence ordinaire au Musée d'Orsay et que ses innombrables reproductions, sont allées sans susciter la moindre protestation dans la société française. Les précautions de gardiennage qui avaient d'abord été prises au musée lors de la dation de 1995 se sont vite révélées sans objet. Il n'est pas douteux qu'on puisse se réjouir de ce libéralisme nouveau des mœurs : il permet – définitivement ? – que d'autres chefs-d'œuvre transgressifs soient visibles du grand public au lieu d'être

enfermés dans un « enfer » comme à la Bibliothèque nationale de France, un « musée secret » comme jadis à Naples, ou protégés de la vue par des mises en garde aux mineurs... Le Musée Picasso, par exemple, n'a pas fait l'objet de réclamations alors qu'il expose les eaux-fortes représentant le coït de la Fornarina et de Raphaël sous les yeux – notamment – d'un pape, en même temps que les estampes tout aussi impudiques de la suite dite 347. Et le Centre Pompidou organise en 1995 l'exposition *Féminin-masculin* en 1995³⁵, anthologie – avec Brancusi, Bellmer, Picasso, Toyen, Dali ou Dubuffet – de l'érotisme en art au XX^e siècle, constitué en véritable « genre » de l'art actuel, au même titre que la nature morte et le paysage jadis. Progrès, donc, que tout cela – mais progrès sans doute d'autant mieux acceptés, que toutes ces œuvres, « transgressives », « révolutionnaires », laissent la femme à « sa place » dans l'atelier : sur le divan où elle pose et où le peintre la saisit – la possède.

- 34 Or de nouveau on pourrait objecter que cette rhétorique, que de nombreux historiens de l'art actuels reprennent à leur compte, fait bon marché de l'essentiel ; et en l'occurrence du reste du monde. Que les spectateurs et spectatrices qui appartiennent à la culture occidentale puissent sans crainte contempler des représentations explicitement érotiques et y prendre plaisir est un fait dont la portée se trouve singulièrement réduite par une autre réalité : qu'il ne saurait en être à l'identique dans bien des parties du monde, où des religions, des morales, des institutions, des répressions rendent inconcevables de telles représentations. Ce que montraient les premières œuvres de Shirin Neshat, ce qui apparaît parfois chez la dessinatrice Marjane Satrapi – la question des interdits énoncés par le Coran et plusieurs de ses interprétations –, ne serait-ce pas là un enjeu plus considérable et en définitive plus réel que la commémoration de scandales qui, en fait, ne sauraient plus scandaliser grand monde en Occident ?
- 35 Mais doit-on s'étonner qu'une évolution de moins d'un demi-siècle n'ait que partiellement bouleversé ce que des siècles de religions, de morales, de politiques, et de cultures ont établi comme la norme ?

NOTES

1. Ainsi Louis Figuier, *L'homme primitif*, Paris, 1870 ; ou Henri du Clézioux, *La création de l'homme*, Paris, 1887. Voir Philippe Dagen, « Images et légendes de la préhistoire », dans *Vénus et Caïn, Figures de la préhistoire, 1830-1930*, (cat. expo., Bordeaux, Musée d'Aquitaine, 2003), Bordeaux, 2003, p. 16-45.

2. Par exemple Rosny Aîné (de son vrai nom Joseph Henri Honoré Boex), l'auteur de *Vamireh, roman des temps primitifs*, Paris, 1892 et de *La guerre du feu, ou Roman des âges farouches* Paris, 1911. Dans *La création de l'homme* de Clézioux, 1887, cité n. 1, le livre II, « Les premiers hommes », fait se succéder, après la description des différentes époques et des types préhominiens, les chapitres « Apparition de l'art » et « Les premiers sépulcres » (p. 247-297).

3. Pour Clézioux, 1887, cité n. 1, p. 262, « l'art a été révélé à l'homme par la femme », par une « Ève » coquette, éprise de sa propre image et soucieuse de plaire, qui sut utiliser les fleurs, les coquillages, pour inventer, au profit de son propre corps, la beauté artificielle (p. 258). Mais c'est

bien sûr son époux, Adam, qui fit l'image de cette femme. Voir p. 271-272 : « Le premier culte a été celui de la femme, hommage pieux de l'homme reconnaissant du bonheur que lui avait accordé cette charmante moitié de lui-même [...] ; la première production façonnée en relief par ce même homme [a] été l'image de celle qui lui avait révélé le verbe de l'art ».

4. Nous pensons en particulier aux travaux de Claudine Cohen, *La femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Paris, 2003.

5. Jean-Marc Bustamante, Christine Macel, Xavier Veilhan, « Discussion entre nous. Propos recueillis le 25 mars 2004 au restaurant l'Annexe », dans *Bustamante. La création contemporaine*, Paris, 2005, p. 165 et 169.

6. Hubert Damisch, *Le jugement de Pâris*, Paris, 1992, quatrième de couverture.

7. Sur la question de l'ombre et de la première œuvre, la première étude importante fut celle de Robert Rosenblum, « The origin of Painting ; a problem in the iconography of romantic classicism », dans *The Art Bulletin*, décembre 1957, p. 297-302. Voir aussi « L'ombre de Polémon », dans Pierre Georgel, Anne-Marie Lecoq, *La peinture dans la peinture*, Paris, 1987, p. 100-104 ; et plus récemment, Victor Stoichita, *Brève histoire de l'ombre*, Genève, 2000, notamment p. 11-12.

8. Bartolomé Esteban Murillo, *L'invention du dessin ou L'origine de la peinture, 1660-1665*, Bucarest, Museul de arta.

9. Giorgio Vasari, *L'invention du dessin*, Florence, Casa Vasari.

10. Dès 1541-1542, Primatice représente le sujet dans la chambre de la duchesse d'Étampes à Fontainebleau.

11. Daumier, de nouveau, qui livre dans *Le charivari* une lithographie de la scène, donne à Campaspe une mine dégoutée devant « le piètre amant qu'on lui donne ». Voir Georgel, Lecoq, 1987, cité n. 7, p. 67.

12. Anne-Marie Lecoq, « Le peintre aux jambes croisées », dans Georgel, Lecoq, 1987, cité n. 7, p. 40.

13. Pierre Descargues, *Rembrandt*, Paris, 1990, p. 124-125.

14. « *Haec autem imago [...] tam perfecta est [...] ut magis viva creatura videatur quam statua [...] et nescio quam magicam persuasionem ter coactus sum visere, cum ab hospitio meo duobus stadiis distaret [...]* », Edgard de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (Bruges, 1946), Paris, 1998, vol. I, p. 474.

15. Cette séparation pouvant être plus ou moins transgressée, par exemple par le procédé d'une porte entrouverte. Voir Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character*, Cambridge (Mass.), 1953 ; trad. fr. : *Les primitifs flamands*, Paris, 1992, p. 301.

16. Le panneau de la *Vierge à l'Enfant entourée d'anges* est conservé à Anvers, Koninlijke Museum voor Schone Kunsten, celui avec Étienne Chevalier à Berlin, Staatliche Museen, Gemäldegalerie.

17. Sur le collectif Guerilla Girls, voir www.guerillagirls.com. Le poster *Do women...* a été exposé à la Biennale de Venise en 2005 – il reparait sur le site des Guerilla Girls avec des pourcentages « actualisés », respectivement de 3 et 83 %... [Voir sa reproduction p. 622].

18. « *...essendo la Pittura trovata principalmente per dilettae* », cité par Maurice Brock, dans *Le secret de la peinture ou la postérité de Parrhasios : recherches sur l'art italien du Moyen Âge tardif et de la Renaissance*, doctorat d'Etat, Paris, EHESS, 1995-1996, III, p. 340.

19. « *Summum pictoris opus* » : Leon Battista Alberti, *De Pictura* (Venise, 1435); trad. fr. : *De la Peinture*, Paris, 1992, p. 226.

20. Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, 1987. Ici p. 406.

21. Hubert Damisch, *Traité du trait : tractatus tractus*, Paris, 1995. Le titre est un jeu de mots sur les traités de Spinoza (*Tractatus theologico-politicus*) et de Wittgenstein (*Tractatus logico-philosophicus*), jeu de mots qui donne au dessin le statut d'objet philosophique.

22. Giorgio Vasari, « Vie de Giotto », dans *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes* (1550), André Chastel éd., 2 vol., Paris, 2004, I, p. 97-127. Commenté par Jackie Pigeaud, « La rêverie de la limite dans la peinture antique », dans *La part de l'œil*, 6, 1986, « Dossier : le dessin », p. 115-124.

23. Damisch, 1995, cité n. 21, p. 187-188 pour cette citation et celles qui suivent.
24. Cesare Ripa, *Iconologia*, Piero Buscaroli éd., Milan, 1992, p. 357 et 101. La première édition de 1593 parut sans illustrations. La première publication illustrée date de 1603.
25. « *Un giovane d'aspetto nobilissimo, che con la destra mano tenghi un compasso, e con la sinistra un specchio* », Ripa, cité n. 24.
26. Georgel, Lecoq, 1987, cité n. 7, p. 40, à propos d'un dessin allemand du XIII^e siècle : « ses jambes trahissent le repos musculaire d'un homme dont l'esprit travaille intensément ».
27. Jacqueline Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, 1989, p. 150-151, analyse de la même manière « l'enfant solitaire, ignoré de tous et rejeté dans l'ombre [...] occupé à broyer les couleurs », dans *l'Allégorie de la Peinture* gravée par Gérard Audran d'après son frère Claude Audran.
28. Louis Lagrenée, *L'Amour des Arts console la Peinture des écrits ridicules et envenimés de ses ennemis*, 1781, Paris, Musée du Louvre.
29. Jean Restout, *Allégorie de la Peinture*, Saint-Quentin, Musée Antoine Lécuyer ; Jean-Baptiste Santerre, *Allégorie de la Peinture*, Orléans, Musée des beaux-arts ; dans le tableau de Domenico Corvi, *Allégorie de la Peinture*, Baltimore, Walters Arts Gallery, le pinceau vient de prélever sur la palette un rouge, vermillon comme les lèvres de la Peinture
30. Lichtenstein, 1989, cité n. 27, notamment chapitre « De la toilette platonicienne », p. 47 et suiv.
31. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, (Paris, 1867) Claire Barbillon éd., Paris, 2000, p. 53. L'ouvrage fut d'abord publié en fascicules, puis en livre en 1867.
32. D'après la *Storia di Castelleone* de Corrado Flamenno (1590), Onorata Rodiana, alors qu'elle travaillait à la décoration d'un palais – travail masculin –, manqua être violente et protégea son honneur en assassinant son agresseur. Vêtue en homme, elle alla s'engager comme soldat et périt au combat. Voir Simona Bartolena, *Femmes artistes : de la Renaissance au XXI^e siècle*, Paris, 2003, p. 21-22.
33. Un exemple de ce type de peinture est la *Pietà*, 1560, Milan, Pinacothèque de Brera.
34. Laurence des Cars, « *L'origine du Monde* », dans *Gustave Courbet*, Laurence des Cars éd., (cat. expo., Paris, Galeries nationales du Grand palais, 2007-2008), Paris, 2007, p. 381.
35. *Féminin-masculin. Le sexe de l'art*, Marie-Laure Bernadac, Bernard Marcadé éd., (cat. expo., Paris, Centre Georges Pompidou, 1995), Paris, 1995.

INDEX

Keywords : feminism, history of gender, masculinity, desire, mythology, Christian iconography, painting, colour, gender, iconography

Mots-clés : féminisme, histoire des genres, masculinité, désir, mythologie, iconographie chrétienne, peinture, couleur, genre, iconographie

Index chronologique : 1700, 1800, 1900, 2000