



HAL
open science

De maîtresse à élève, le genre en question dans l'enseignement de l'art

Déborah Laks, Natalia Sassu Suarez Ferri

► **To cite this version:**

Déborah Laks, Natalia Sassu Suarez Ferri. De maîtresse à élève, le genre en question dans l'enseignement de l'art. Déborah Laks (Hrsg.), Natalia Sassu Suarez Ferri (Hrsg.). *Transmission and Gender. Women Artists as Teachers in the XXth Century*, arthistoricum.net,, 2023, <10.11588/arthistoricum.1148>. <hal-04378597>

HAL Id: hal-04378597

<https://hal.science/hal-04378597v1>

Submitted on 6 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-SA 4.0 - Attribution - ShareAlike - International License

De maîtresse à élève, le genre en question dans l'enseignement de l'art.

Penser l'enseignement artistique sous l'angle du genre, c'est aborder un sujet doublement frappé de silence. Dans la mesure où c'est la création qui définit un artiste, l'enseignement ne peut être qu'une activité annexe, empiétant sur le temps et l'énergie à consacrer à l'activité principale. Enseigner est une manière de sacrifier aux nécessités, qui révèle en creux un manque de succès. C'est surtout après Mai 68 que cette attitude apparaît. Les événements de mai cristallisent en effet une défiance vis-à-vis de l'enseignement comme pratique et du corps enseignant comme groupe social. En s'y opposant, la jeunesse en fait les tenants de l'ordre et du passé, et s'affirme elle-même comme avant-garde. Le prestige de la position du maître ou de la maîtresse, la possibilité de faire école et de laisser ainsi sa marque perd alors de son intérêt : dans la lutte qui fait rage pour la jeunesse et la nouveauté, l'enseignement est du côté des perdants.

La recherche sur l'enseignement des artistes au XX^e siècle hérite de cette position : mis à part pour quelques trajectoires exemplaires, c'est un sujet très peu traité. Ce relatif silence s'épaissit lorsque l'on s'intéresse aux artistes femmes enseignantes. On connaît les mécanismes idéologiques, historiques et finalement historiographiques qui ont conduit à la mise de côté des artistes femmes. La recherche depuis les années 1970 a notamment étudié leur manque de représentation institutionnelle et de soutien par le marché, l'importance de leur entourage et de leur lien à des artistes hommes, leur marginalisation, leur cantonnement à des rôles techniques comme autant de mécanismes entrant en jeu dans leur absence ou retard de reconnaissance. Le champ de l'enseignement se féminise malgré tout avec constance jusqu'à aujourd'hui. L'école peut-elle être considérée comme une part de l'institution plus à même que d'autres d'accueillir les femmes, si ce n'est de leur donner une visibilité ? Lorsqu'il leur est associé, l'enseignement semble pourtant confirmer sa force paradoxale de déclassement. Choix alimentaire, renoncement à une carrière d'artiste, le travail d'enseignement devient aussi, dès lors qu'il est exercé par des femmes, le lieu d'une réaffirmation de stéréotypes de genre et du mépris qui leur est associé. Valorisée pour les hommes, cette activité est le plus souvent perçue comme le renoncement à une « véritable » carrière artistique pour les femmes. Une des conséquences de cette dépréciation est le peu d'informations dont on dispose sur leur rôle dans les écoles d'art et de design. Cette discrétion imposée par les structures et les hiérarchies, au sein des écoles et dans le monde de l'art en général, l'est aussi par les archives. En effet, si le travail sur l'enseignement artistique en général est rendu plus difficile par le caractère pour le moins parcellaire des archives, celui

sur les artistes femmes enseignantes est d'autant plus complexe que la patrimonialisation, voire la simple conservation privée suppose la valorisation de l'activité décrite dans les documents en question. Alors que l'importance des professeurs semble majeure, qu'ils marquent par leur enseignement des générations de jeunes artistes, et bénéficient pour leur propre production de l'émulation du groupe, quelle place est réservée aux artistes femmes dans les écoles d'art ? La reconnaissance sociale qui est associée à ces fonctions est-elle la même pour les artistes femmes que pour les artistes hommes, et comment la penser aussi en dehors de cette binarité du genre ? Les questions du choix, de l'accessibilité et de la valorisation de cette carrière doivent être soulevées. Le bénévolat et la précarité, largement féminins, sont ainsi à repenser comme des interstices depuis lesquels les femmes exercent une influence qui pour être discrète et en décalage avec la hiérarchie, n'en est pas moins réelle.

L'historiographie existante sur l'enseignement artistique au XX^e siècle s'intéresse peu au cas particulier des artistes femmes. Elle se concentre principalement sur quelques établissements qui, à l'image du Bauhaus ou du Black Mountain College, font rupture et s'affirment comme des lieux de l'avant-garde, laissant dans l'ombre la plus grande part des écoles, le rythme de leurs évolutions et les luttes qui s'y jouent. Plus généralement, le contenu des cours, les dynamiques de transmission et le fonctionnement des groupes demeurent eux aussi mal connus. Le manque de sources constitue l'une des difficultés majeures auxquelles se heurte la recherche pour envisager les méthodes d'enseignement. Il en va de même pour la féminisation des groupes et la manière dont elle modifie les rapports de force, de projection, ainsi que l'imaginaire et les récits mis en œuvre dans l'enseignement.

L'ambition du colloque qui a donné lieu à cette publication était donc d'interroger le rôle historique des artistes femmes dans les mutations de l'enseignement artistique au XX^e siècle. Cette question suppose la conviction d'une spécificité liée au genre, non pas du point de vue d'une quelconque essence, mais bien de celui d'un groupe social supposant des stratégies, des schémas de carrière, de parole et de présentation comparables et liées par un ensemble d'assignations et d'expériences communes. L'enseignement artistique porte sur trois points principaux : l'œuvre – que créer et comment le faire, la personne – trouver sa voie propre, la carrière – comment la construire et la développer dans un milieu de l'art donné. Sur ces trois points les expériences féminines peuvent différer de celles des hommes. Les carrières et les réseaux des femmes suivent souvent des schémas alternatifs. L'exploration et la construction de soi dans le cadre d'une société patriarcale et normative ne suppose pas les mêmes efforts, défis et écueils selon qu'on se trouve appartenir au premier ou au deuxième

sexe. L'œuvre enfin s'enracine dans un parcours de vie, des références et une construction esthétique et sémantique nécessairement incarnés. Dans quelle mesure un enseignement dispensé par des artistes femmes intègre-t-il ces questionnements, et en quoi la réflexion collective sur ces derniers lors du processus de transmission est-elle un élément important de l'enseignement ?

Plus largement, l'attention portée aux trajectoires d'artistes femmes ainsi qu'au contenu de leur enseignement donne à penser non seulement les structures hiérarchiques sous-jacentes des différentes institutions de l'art mais aussi les voies de leur progressif renouvellement au cours du XX^e siècle. Certaines artistes ont été durablement associées à cette pratique, c'est le cas d'Anni Albers, Marianne Brandt, Lygia Clark, Doris Stauffer, Gina Pane, tandis que pour d'autres, cette activité demeure un pan peu connu de leur carrière, comme pour Maria Lassnig, Lea Lublin, Annette Messager par exemple. Ces artistes pédagogues ont ouvert des brèches dans le continuum d'une histoire faite de verticalité, de transmission à sens unique et de déférence. Des méthodes issues de pratiques militantes féministes, la distribution et la circulation de la parole, la valorisation de l'expérience personnelle et le recours à une approche analytique critique ont ainsi pu être des outils particulièrement opérants pour cette entreprise. C'est ainsi que les écoles d'art et de design ont pu devenir les sites privilégiés de la lutte pour la visibilité que mènent alors ces artistes. Théoriquement hors du marché, les écoles constituent des laboratoires où les personnalités autant que les pratiques se cherchent, s'affirment et se renouvellent. Le temps passé dans ces ateliers demeure un moment particulièrement important pour les jeunes artistes comme pour les professeur·e·s : les expérimentations, la liberté, la communauté des étudiant·e·s, contribuent à créer un environnement où idées, formes et partis-pris sont sans cesse mis en question et discutés. C'est en ce sens que nous proposons d'envisager l'enseignement comme le moment d'une décomposition critique, d'une modification et dans une certaine mesure aussi d'une cristallisation des dynamiques de genre au sein du monde de l'art.

Ce colloque marque un moment de la recherche sur le sujet de l'enseignement dispensé par des artistes femmes. D'une part l'absence d'étude spécifique sur le sujet a été mise en lumière, tout comme la difficulté de trouver des sources, souvent non conservées, ou non existantes dans le cas d'enseignements strictement oraux. D'autre part nous avons noté la richesse des recherches qui ont été menées depuis quelques années sur un certain nombre de personnalités et de notions clés pour notre sujet. La discussion collective menée lors du colloque nous a conduit à explorer un champ de recherche situé au croisement de l'histoire de l'art, de la théorie du genre, de l'histoire, de l'histoire sociale et culturelle, dont la richesse a

été confirmée au fil des interventions et dans les contributions réunies ici. Ce volume a pour ambition d'ouvrir une réflexion et de proposer des pistes pour des recherches et des réflexions futures.

Ce colloque a regroupé les contributions en quatre grands thèmes : institutions, enseignement/apprentissage, nouveaux modèles et pédagogies émancipatrices. Les actes de cette publication circulent entre ces thèmes et présentent trois méthodologies principales : approche par l'enquête / historiographique, approche par l'étude de cas individuels, et approche féministe / activiste.

Les auteurs qui ont choisi une approche par enquête fournissent des informations historiographiques sur des thèmes généraux sur lesquels la documentation et les publications sont insuffisantes et contribuent ainsi à nous fournir accès à ces domaines. Le premier exemple en est l'étude d'Alexandra Panzert sur les écoles qui avaient l'ambition de réformer l'art sous la République de Weimar, au moment où les écoles d'art traditionnelles fusionnent avec des écoles d'arts appliqués. Le cas le plus emblématique du Bauhaus, est discuté en parallèle à d'autres exemples, notamment ceux de l'École d'arts appliqués de Berlin, de l'École des arts et métiers de Cologne et du Burg Giebichenstein d'Halle. Les informations factuelles à disposition sur les femmes enseignantes et étudiantes dans ces institutions attirent l'attention sur les écarts de rémunération entre les sexes, encore trop actuels, ainsi que sur les hiérarchies des différentes formes d'art dans le contexte du modernisme. Hana Chebbi explore la féminisation de l'art et de son enseignement en Tunisie en s'intéressant à la pratique d'artistes enseignantes dont Safia Farhat, Leila Menchari, Aicha Fileli, Sadika Keskes et Feryel Lakhdher. Leur combat pour la visibilité dans la société arabe et musulmane conservatrice du début du XX^e siècle est discuté en relation avec les approches de l'enseignement de l'art en Tunisie du XXI^e siècle, soulignant l'impact de ces artistes en tant que pionnières, facilitatrices et modèles pour les nouvelles générations de femmes. Également focalisé sur les récits plus larges de visibilité / invisibilité et les stratégies contre la nature genrée des formes d'art, le chapitre de Laura Leuzzi étudie les pionnières de la vidéo au Royaume-Uni et aux Pays-Bas. L'introduction des enregistreurs vidéo portables et de la vidéo comme nouvelle forme d'art est présentée comme une opportunité pour les femmes de créer dans un domaine (encore) libre de traditions dominées par les hommes. De la même manière que l'étude des écoles réformatrices

de l'art à Weimar et de la féminisation de l'enseignement en Tunisie, ce texte se veut une première enquête sur un sujet peu documenté.

Des exemples allant des vidéastes féministes britanniques Catherine Elwes, Elaine Shemilt et Elsa Stansfield à la réalisatrice et poétesse canado-suédoise Antonie Grahamsdaughter, nous emmènent à la découverte de la création de plateformes d'*empowerment* (capacitation) destinées aux femmes à Farnham, à la Slade School of Art, à la Winchester School of Art, à la Jan Van Eyck Academie de Maastricht et à l'Université Konstfack d'art, artisanat et design de Stockholm.

La section suivante, axée sur des études de cas individuelles, est dédiée à des enquêtes sur trois artistes modernistes et leurs expériences en tant qu'enseignantes. L'imbrication de l'enseignement, de l'apprentissage et des pratiques artistiques est un fil conducteur tout au long de cet ouvrage, mais se manifeste particulièrement dans cette section, où l'enseignement s'avère faire partie intégrante de la production artistique de Sophie Taeuber, de Gego et de Denise Scott Brown. L'étude de Talia Kwartler sur Sophie Taeuber en tant que professeure à l'École des arts appliqués de Zurich et en tant qu'étudiante en pédagogie de la danse à l'École de l'art du mouvement de Rudolf von Laban offre un véritable aperçu du rejet des hiérarchies et des différenciations exclusives entre disciplines et techniques. Taeuber est étudiée en tant que professeure d'art, danseuse et dadaïste. Si certains aspects de sa pratique ont été soigneusement documentés et étudiés, son rôle d'enseignante reste un champ d'investigation substantiel qui n'a pas encore été entièrement exploré. De même, la Vénézuélienne d'origine allemande Gego a été abondamment étudiée et publiée en tant qu'artiste qui renverse les idées et les définitions traditionnelles de la sculpture, bien que rarement dans ses méthodes pédagogiques, comme le montre Natalia Sassu Suarez Feri. Comme dans le cas de Taeuber, l'expérience de Gego en tant que professeure a fortement influencé son art. Son enseignement au Neumann Design Institute de Caracas est examiné à travers le travail de ses étudiants et replacé dans le contexte de l'important récit moderniste du cinétisme au Venezuela. L'architecte américaine Denise Scott Brown, présentée par Laurie Gangarossa, a des points communs avec Gego : la formation en architecture, l'approche de l'enseignement axé sur l'apprentissage plutôt que sur l'enseignement, et la volonté de remettre en question la tradition de l'enseignant en tant qu'autorité au profit d'un enseignant qui devient un facilitateur de dialogue. La nature transnationale de la pratique de Gego s'avère être un autre point commun avec Scott Brown, puisque son travail est discuté dans le contexte de Johannesburg, Londres et Los Angeles, entre autres villes. Scott Brown est ici présentée sous l'angle de ses

pédagogies subjectives et de son ambition d'établir l'apprentissage comme activité d'autoréflexion et d'identité, où la connaissance peut être produite à partir de l'expérience.

La dernière partie des actes de ce colloque présente la transmission et le genre sous l'angle féministe, grâce à des contributions d'historiennes de l'art (Aline Derderian et Adélie Le Guen) et de praticiennes / enseignantes (Marijke Appelman et Ariel Dougherty) et permet de confronter des exemples historiques et documentés d'enseignement féministe aux approches et expériences pédagogiques de deux de nos auteurs. Aline Derderian explore le programme d'art féministe de la fin des années 1960, en se focalisant sur la manière dont l'histoire de l'art peut être révisée du point de vue des femmes grâce à des pédagogies inclusives et émancipatrices et à l'introduction de l'autoréflexion, du dialogue et des processus créatifs corporels. S'éloigner impérativement des systèmes éducatifs et des pédagogies patriarcales constitue une problématique actuelle dans la présentation de Marijke Appelman des défis qu'elle a dû relever pour désapprendre ces systèmes et passer d'une tradition d'enseignement / autorité à des pratiques d'apprentissage transformatrices fondées sur l'autoréflexion et la pratique. L'exemple de ses *Infinite Paper Meetings* nous incite à réfléchir à l'agencement de nos voix et de nos silences. Le désapprentissage est également essentiel dans l'analyse d'Adélie Le Guen sur l'enseignement de l'art lesbien par Terry Wolverton dans le Woman's Building. Le programme d'éducation saphique est un exemple éclairant de nouveaux modèles institutionnels, axés sur la sensibilisation / l'éveil de la conscience. Wolverton illustre une fois de plus l'imbrication entre étude, enseignement et création, ainsi que l'importance de la création de réseaux. Nous clôturons cette publication avec Ariel Dougherty, notre conférencière principale, qui nous fait part de son expérience personnelle en tant que réalisatrice, enseignante et défenseuse des médias communautaires. Elle nous fait découvrir ses pédagogies et pratiques féministes, depuis son expérience de sa *Second Wave experience of Women Make Movies* jusqu'à des projets plus récents, en soulignant l'importance de la création de communautés et de collaborations entre femmes. Son appel à une réévaluation de l'équilibre entre l'individuel et le collectif, à un soutien pour nourrir et construire des institutions féministes, et à une résolution des problèmes de documentation, d'attribution erronée et de financement de l'art des femmes sont des préoccupations partagées dans l'ensemble des conférences et inspirent de nouvelles réflexions sur la transmission et le genre.

Ce colloque a bénéficié du soutien et de l'expertise de l'association AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, de l'École nationale des chartes et du

CNRS. Matylda Taszycka (AWARE) et Stéphanie-Emmanuelle Louis (ENC) ont été des partenaires de premier plan, et nous souhaitons les remercier très chaleureusement de leur confiance et de leur soutien. Nous remercions aussi les membres du comité scientifique : Lucile Encrevé (École nationale supérieure des arts décoratifs) a apporté une expertise fondée sur sa recherche pionnière sur les artistes enseignantes à l'École nationale des arts décoratifs, Charlotte Foucher-Zarmanian (CNRS) par son travail sur les historiennes de l'art, a mis en lumière des schémas communs dans les trajectoires, Camille Paulhan (École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon) a éclairé les discussions grâce à de son expérience de première main dans des écoles d'art et son travail sur différentes artistes femmes, Elvan Zabunyan (Université Rennes 2) nous a aiguillées grâce à sa profondeur de vue sur l'histoire du genre et ses dynamiques interpersonnelles. Leur compagnonnage intellectuel a été précieux pour le colloque et la présente publication. Nous tenons aussi remercier le Centre allemand d'histoire de l'art et son directeur, Thomas Kirchner, ainsi que de l'ensemble du service des éditions, en particulier Markus Castor et Christine Haller pour avoir accueilli dans leurs collections les actes de ce colloque et nous avoir accompagnées avec enthousiasme et rigueur dans cette publication.