

Faculté de philosophie, arts et lettres

L'avant-garde au féminin: le cas de l'abstraction spirituelle d'Hilma af Klint

Mémoire réalisé par Luna Franchimont
Promoteur : Joël Roucloux
Année académique 2021-2022
Master [120] en histoire de l'art, orientation générale, à finalité
spécialisée: iconologie et études des cultures visuelles

Table des matières

Remerciements.....	6
Introduction	8
<i>Chapitre 1 - État de la question et fortune critique de l'artiste.....</i>	<i>18</i>
<i>Chapitre 2 - Vie et carrière d'Hilma af Klint.....</i>	<i>44</i>
<i>Chapitre 3 - Quelle place pour les femmes artistes dans l'avant-garde européenne?.....</i>	<i>54</i>
Les femmes artistes, une invention du 20 ^e siècle?.....	55
L'abstraction au féminin.....	61
Les femmes artistes de l'avant-garde: isolées ou solidaires?.....	63
La revalorisation, une nécessité.....	67
<i>Chapitre 4 - Panorama de l'avant-garde en Suède.....</i>	<i>74</i>
Stockholm, terre d'accueil de l'avant-garde?.....	76
Le maître Matisse et son Académie parisienne.....	82
La place des femmes artistes en Scandinavie.....	85
L'exposition Baltique de 1914.....	90
<i>Chapitre 5 - Spiritualité, ésotérisme et pratiques artistiques.....</i>	<i>95</i>
La fascination de l'occulte au 20 ^e siècle.....	97
Le Rosicrucianisme.....	99
Swedenborg.....	102
Madame Blavatsky et la théosophie.....	104
Avant-garde et spiritualité, des oxymores?.....	106
Les femmes et l'ésotérisme: entre spiritisme, médiumnité et théosophie.....	112

Chapitre 6 - Influences et inspirations d'Hilma af Klint.....	117
L'influence de Madame Blavatsky et Rudolf Steiner.....	120
Quand le naturel devient spirituel.....	123
Technologies et télécommunications: de la magie moderne.....	124
Sa bibliothèque: une source de connaissance précieuse.....	126
Hilma af Klint, une résurgence du mythe du génie créateur?.....	127
Chapitre 7 - Analyse d'œuvres d'Hilma af Klint.....	130
Ses débuts académiques: entre paysages et portraits.....	131
Les <i>Peintures pour le Temple</i> : première phase de création.....	132
Les <i>Peintures pour le Temple</i> : seconde et dernière phase de création...	139
Fin de sa guidance, les œuvres après 1915.....	142
Fin de vie et tableaux historiques « prémonitoire ».....	144
Conclusion.....	145
Bibliographie.....	152
Illustrations.....	164
Table et source des illustrations.....	176

REMERCIEMENTS

Je souhaite commencer par remercier mon promoteur, le professeur Joël Roucloux, pour le temps qu'il m'a consacré, pour ses remarques pertinentes ainsi que de m'avoir accompagnée tout au long de la rédaction de ce mémoire. J'élargirais même ces remerciements à l'ensemble de mon parcours académique, merci de m'avoir suivie durant toutes ces années.

Mes remerciements vous également à toute l'équipe du Musée Magritte de Jette, et plus particulièrement à André Garitte, Chloé Thibault et Fanny Paquet de m'avoir accueillie dans leur institution pour y effectuer mon stage, mais surtout pour leur intérêt, nos échanges et leurs réflexions concernant mon sujet de mémoire. Leur aide et leurs conseils m'auront été très précieux.

Enfin, je voudrais remercier mes parents et ma grand-mère de m'avoir initiée à l'art et la culture dès mon plus jeune âge. Je tiens également à les remercier pour leur soutien, ainsi que ma sœur et mes amis, et plus particulièrement Mathilde Legros et Valentine Coszach qui ont toujours été à mes côtés durant la réalisation de ce travail.

INTRODUCTION

« Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes? »¹. C’est la question que Linda Nochlin s’est posée en 1971 et qui sera à la base de beaucoup de ses travaux de recherche. Il est vrai que si l’on y réfléchit un instant, il semblerait que nous soyons plus enclins à citer des hommes lorsque l’on parle des grands artistes qui ont contribué à façonner l’histoire de l’art. Pourtant, en y regardant de plus près, les plasticiennes ont bel et bien été présentes au fil des siècles et ce depuis les récits d’origine de l’art². Comment se fait-il alors que nous ayons tant de mal à citer des noms d’artistes femmes, même encore à l’heure actuelle? Car si les problèmes d’accession aux écoles d’art et Académies, et plus généralement les discriminations genrées, ont été abolies aujourd’hui, il n’en demeure pas moins que les femmes restent nettement moins visibles que les hommes dans le monde de l’art. Par exemple, une récente étude, réalisée en 2021 aux États-Unis³, nous rapporte que, sur la totalité des personnes qui ont fait d’artiste leur profession, un peu plus de la moitié sont des femmes. Pourtant, les œuvres réalisées par ces dernières représentent, en moyenne, à peine 7% des objets présentés dans les salles de vente et leurs travaux sont souvent vendus à un prix moins élevé que ceux de leurs homologues masculins. Plus flagrant encore est leur manque de représentation au sein de la plupart de nos musées, même encore à l’heure actuelle alors que ces derniers sont supposés présenter l’histoire de l’art et faire valoir les productions artistiques d’artistes, sans discriminations. Pourquoi alors cette invisibilisation des femmes artistes?

Il nous semblait alors important de revaloriser le travail d’une femme au travers de ce mémoire, même si l’on peut remarquer un intérêt grandissant pour cette question depuis les dernières décennies du 20^e siècle, au vu des études publiées qui abordent cette thématique.

¹ L. NOCHLIN, « Why have there been no great women artists? », *ARTnews*, janvier 1971.

² F. FRONTISI-DUCROUX, « La fille de Dibutade ou l’inventrice inventée », *Cahiers du genre*, 43, 2007, p. 133-135.

³ A. LEBLANC et S. SHEPPARD, « Women artists: gender, ethnicity, origin and contemporary prices », *Journal of Cultural Economics*, juillet 2021, p. 2-3.

Ainsi, participer à remettre en lumière une artiste femme était l'une de nos principales préoccupations dans le choix de notre sujet.

Depuis le début de nos études en histoire de l'art réalisées à l'Université catholique de Louvain à Louvain-la-Neuve, nous étions déjà passionnée par l'art du 20^e siècle, et plus particulièrement par les courants d'avant-garde. En effet, cette période nous apparaît comme particulièrement riche en matière de créations et d'innovations artistiques et la notion de liberté semble également être une notion fondamentale et qui nous tient particulièrement à cœur. C'est pourquoi nous nous sommes tournée vers l'art abstrait car cette esthétique, en plus de s'affranchir de toutes normes figuratives, semble bien souvent placer cette notion de liberté au centre de ses préoccupations. Déjà Kandinsky évoquait le principe de la « nécessité intérieure »⁴, principe qui sous-entend déjà que l'artiste doit pouvoir créer selon son envie personnelle et ses ressentis. C'est donc cette liberté et cette volonté de se positionner en rupture avec la conception de l'art qui se voyait comme une imitation de la nature qui nous a particulièrement touchée dans l'abstraction et qui nous a décidée à réaliser notre mémoire à ce sujet.

Enfin, une troisième composante faisant partie de nos centres d'intérêt et qui nous a motivée pour ce mémoire est à trouver du côté de l'ésotérisme et de la spiritualité. En effet, ce thème ayant été relativement peu abordé lors de notre cursus universitaire, nous désirions approfondir celui-ci et en apprendre plus sur les relations qui ont pu exister entre ces thématiques et l'histoire de l'art. La volonté étant alors de proposer un autre regard et un autre paradigme en matière de sources d'inspirations pour les artistes que celles plus fréquemment évoquées lors de nos études, comme la nature, les paysages urbains ou encore la science et la technologie.

À partir de ces trois sujets de prédilection, nous avons tenté de trouver une artiste qui rassemblerait ces différentes thématiques, ce que nous avons finalement trouvé en la personnalité d'Hilma af Klint.

⁴ V. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 8^e ed., Paris, Gallimard, 2006 (Folio essais).

Une artiste aux multiples facettes

Hilma af Klint est une peintre (et médium) suédoise s'étant illustrée dans l'abstraction. Celle-ci est apparue comme une évidence lorsque nous avons découvert le travail de cette artiste. En effet, l'étude de cette dernière allait nous permettre d'allier nos différentes sources d'intérêt et même plus, puisque la réalisation de ce mémoire nous aura permis d'approfondir nos connaissances sur toute une série de sujets que nous avions peu, voir pas rencontré lors de notre parcours universitaire. Un autre élément qui nous a décidée à travailler sur cette artiste est le peu d'études qui existent à son sujet. En effet, elle reste encore relativement méconnue du public à l'heure actuelle, même si certains chercheurs tentent, depuis quelques années, de réhabiliter sa figure en démontrant le côté jugé « novateur »⁵ de ses tableaux. Cependant, les études qui existent à son sujet sont souvent très centrées sur l'analyse et le « décryptage » de ses peintures et abordent peu les contextes de création dans lesquels la plasticienne a dû évoluer. C'est pourquoi il nous a semblé si important de replacer Hilma af Klint dans son temps et, pour ce faire, il a fallu restituer l'environnement social, culturel, artistique et spirituel qu'elle a connu, car comment comprendre ses œuvres dans leur complexité si l'on ignore ce qu'a pu vivre l'artiste à son époque, tant d'un point de vue personnel que sociétal? C'est donc l'angle d'approche que nous aborderons dans ce mémoire: revaloriser les contextes autour de la peintre afin de pouvoir mieux en comprendre ses œuvres par la suite, et c'est en ce sens que ce travail espère pouvoir apporter une plus value à la valorisation d'Hilma af Klint. Nous nous intéresserons donc à la figure d'af Klint en lien avec la place des femmes artistes, dans un premier temps au sein des mouvements d'avant-garde, dans un second temps dans les pays du nord de l'Europe et enfin dans les liens qui existaient à cette époque entre art et spiritualité.

Ainsi, le **premier chapitre** s'intéressera à l'état de la question autour de notre problématique et, de ce fait, nous relèverons les principales sources utilisées dans la réalisation de ce mémoire et dégagerons les apports effectués par les différents auteurs. Ce premier chapitre

⁵ K. ALMQVIST et L. BELFRAGE, *Hilma af Klint: seeing is believing*, Londres, Thames and Hudson, 2020.
L. DALRYMPLE HENDERSON, *Hilma af Klint. Visionary*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2019.
T. BASHKOFF, *Hilma af Klint: Paintings for the futur*, catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New-York, 12 octobre 2018 - 23 avril 2019, New-York, Guggenheim Museum Publications, 2018.

abordera donc plusieurs thématiques mais se construira déjà autour de la figure principale étudiée dans ce mémoire: Hilma af Klint. Rapidement, nous nous sommes rendu compte que l'artiste était très peu et très rarement abordée dans la littérature scientifique, ce qui nous a confortée dans l'idée qu'il était important de valoriser cette figure, mais ce constat représentait déjà une contrainte car il est difficile de dégager un état de la question clair si l'artiste n'est pas abordée dans des ouvrages qui ne lui sont pas entièrement dédiés. À partir de cette remarque, nous nous sommes posée plusieurs questions: Comment se fait-il que la plupart des auteurs ayant travaillé sur des problématiques traitant des femmes artistes dans l'histoire de l'art, voire même des femmes artistes dans l'abstraction, ne mentionnent pas Hilma af Klint? Pourquoi cette artiste n'est-elle pas davantage valorisée pour ses apports à l'art abstrait, à l'avant-garde scandinave ou pour ses relations avec le spirituel? Ce chapitre vise donc d'abord à comprendre quelle est la proportion des études mentionnant af Klint, à quelles époques et quels sont les statuts des auteurs qui en parlent. Ensuite, nous ferons un point sur la fortune critique actuelle qui existe au sujet de l'artiste en mentionnant les principaux auteurs et événements qui ont contribué à la découverte de sa figure.

Le **deuxième chapitre** vise à présenter Hilma af Klint en parcourant sa vie et sa carrière et en mentionnant les éléments les plus marquants et significatifs de sa vie.

Le **troisième chapitre** porte sur la place des femmes dans l'histoire de l'art, sujet qui est l'une des principales clés d'entrée à ce mémoire. Partie assez longue, elle sera répartie en différentes sous-sections. Dans un premier temps, nous tenterons de retracer brièvement la place des femmes artistes dans l'histoire afin de voir si leur apparition est quelque chose d'assez récent ou si elles ont toujours été présentes à travers les siècles. Dans un second temps, nous aborderons le cas des femmes artistes au sein des mouvements d'avant-garde en exposant leur situation, les freins à leur reconnaissance et les raisons de leur invisibilisation. Ce chapitre de contexte permettra de se faire une vue d'ensemble afin de répondre à certaines questions comme: Les femmes pouvaient-elles réellement et activement participer aux mouvements d'avant-garde? Et quelle était la place et les droits des femmes artistes du temps d'Hilma af Klint?

Dans le **quatrième chapitre**, nous nous pencherons plus particulièrement sur le développement de l'avant-garde dans les pays scandinaves, en essayant de se centrer sur la Suède, pays d'origine d'Hilma af Klint. Nous nous sommes à nouveau posée une série de questions: est-ce que les mouvements d'avant-garde développés à Paris ou Berlin ont pu trouver une terre d'accueil en Scandinavie? Si oui, par quels moyens ceux-ci ont-ils réussi à s'importer? Nous tenterons de répondre à ces questions en établissant tout d'abord un panorama des avant-gardes dans les pays nordiques, en se centrant sur la Suède puis plus précisément sur Stockholm, ville importante pour la peintre étudiée dans ce mémoire puisqu'elle y a vécu et travaillé pendant toute une partie de sa vie. En effet, en tant que capitale, Stockholm a-t-elle été une porte d'entrée de la modernité dans les pays nordiques? Pour répondre à cette question, nous évoquerons les personnalités et groupes d'artistes qui ont œuvré au déploiement des courants d'avant-garde dans cette ville et nous nous intéresserons aux tensions qui ont pu survenir entre les partisans de la modernité et ceux encore très liés à la tradition de l'Académie. Ensuite, nous évoquerons également comment un artiste important de la scène artistique parisienne comme Matisse a pu jouer un rôle dans le développement de l'avant-garde en Scandinavie. Un point sera aussi consacré à la place des femmes artistes dans les pays du nord de l'Europe. Rencontraient-elles les mêmes difficultés qu'ailleurs sur le continent? Ou, au contraire, ces contrées faisaient-elles preuve de davantage d'ouverture d'esprit à leur égard? Nous tenterons de répondre à ces questions en nous penchant plus précisément sur le cas des plasticiennes s'étant tournées vers des esthétiques avant-gardistes. Enfin, nous évoquerons un événement important lorsque l'on s'intéresse à l'avant-garde en Suède: l'Exposition Baltique de 1914 et expliciterons en quoi celle-ci mérite une considération particulière.

Le **cinquième chapitre** sera, quant à lui, consacré à l'étude des liens qui existent entre la spiritualité, l'ésotérisme et l'histoire de l'art. Ce chapitre était important pour notre étude afin de comprendre si Hilma af Klint, en s'inspirant de certaines pratiques et doctrines spirituelles, était un cas isolé à son époque, ou si d'autres artistes s'étaient également intéressés à ces domaines. Nous tenterons d'abord de dégager un contexte général afin de comprendre quels étaient ces liens au 20^e siècle. Quelles places occupaient ces deux domaines au sein de la société à cette époque? Était-ce quelque chose de marginal réservé à certains initiés? Ou, au contraire, s'agissait-il d'un phénomène bien ancré dans les pratiques quotidiennes des sociétés

occidentales? Nous présenterons également rapidement les personnalités et doctrines spirituelles et ésotériques les plus influentes du 20^e siècle, en passant par le Rosicrucianisme, Swedenborg ainsi que Madame Blavatsky et la théosophie. Une fois ces bases posées, nous nous intéresserons aux liens qui ont uni ces différents courants aux artistes d'avant-garde. Est-ce que spiritualité peut rimer avec modernité? Tous les mouvements et artistes d'avant-garde ont-ils été marqués par ces doctrines? Comment cela va-t-il s'exprimer dans les créations artistiques? À nouveau, un point sera accordé à l'étude des femmes en rapport avec l'ésotérisme. Ces dernières sont-elles plus présentes ou plus facilement associées à ces pratiques et doctrines? Quelles sont leurs places vis-à-vis de ces dernières? Les plasticiennes ont-elles également été influencées par la spiritualité et l'ésotérisme dans leurs travaux?

Pour ce chapitre, il semble important, dans cette introduction, de redéfinir clairement certaines notions qui s'avèrent être transversales dans ce mémoire. Nous venons déjà d'évoquer à de nombreuses reprises les termes de « spiritualité » et d' « ésotérisme ». La nuance qui sépare ces deux termes peut sembler difficile à saisir au premier abord, c'est pourquoi ils méritent une explication afin d'éviter toute confusion par la suite. La spiritualité est définie par le dictionnaire Larousse comme étant la « qualité de ce qui est esprit, de ce qui est dégagé de toute matérialité »⁶. En d'autres termes, la spiritualité englobe tout ce qui concerne l'homme en dehors des aspects matériels et se consacrerait davantage à son « âme ». Les religions peuvent donc être englobées sous ce terme. L'ésotérisme, quant à lui, se réfère plutôt à une « partie de certaines philosophies dont la pratique devait rester inconnue des profanes »⁷ en ajoutant que « l'ésotérisme est surtout la caractéristique des doctrines qui visent à créer une initiation et une hiérarchie sociale »⁸. Ces définitions mises en parallèle nous permettent de bien saisir les nuances entre les deux termes. Les termes « occultisme » et « sciences occultes » seront également utilisés et sont en réalité des synonymes de l' « ésotérisme » puisque l'occultisme renvoie à des « doctrines et pratiques cachées, faisant

⁶ LAROUSSE, « spiritualité » dans *Larousse*, 2022, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spiritualité/74250>], (05/08/22).

⁷ LAROUSSE, « ésotérisme » dans *Larousse*, 2022, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ésotérisme/31012>], (05/08/22).

⁸ *Ibid.*

intervenir des forces qui ne sont reconnues ni par la science, ni par la religion »⁹. Enfin, il convient de ne pas confondre tous ces termes avec celui du « mysticisme » qui fait plutôt référence à une doctrine précise « selon laquelle l'homme peut rentrer directement en contact avec un Être (Dieu, nature, Esprit, idée,...) et qui a pour objet l'union de ces derniers »¹⁰. Attention que ce dernier terme peut, dans le langage courant, également désigner « un comportement dominé par les sentiments religieux »¹¹. Il s'agit donc plutôt ici d'une notion qui désigne une doctrine, un courant de pensée bien particulier, alors que l'« ésotérisme » et l'« occultisme » sont déjà des termes plus larges, qui eux-mêmes sont englobés dans la vaste notion de « spiritualité ».

Le **sixième chapitre** se recentrera sur Hilma af Klint en abordant ses diverses influences, notamment spirituelles et ésotériques. Ce chapitre était essentiel à établir car cela constitue une part majeure dans sa création artistique et il est impossible d'analyser le travail d'af Klint sans évoquer au préalable ses pratiques et ses inspirations puisées dans les domaines spirituels et ésotériques. Nous aborderons l'influence qu'a pu avoir Steiner, de même que la théosophie de Madame Blavatsky, la nature, les nouvelles technologies et découvertes ainsi que certains de ses contemporains dans sa création artistique.

Enfin, le **septième chapitre** aura pour ambition de proposer l'analyse de quelques œuvres d'Hilma af Klint. Une sélection de ces dernières a dû être réalisée, notamment en ce qui concerne sa série la plus célèbre, celle des *Peintures pour le Temple*, qui compte au total pas moins de 193 œuvres. Dès lors, il aurait été difficile de toutes les aborder dans ce travail afin de ne pas avoir un nombre de pages exagéré, d'autant plus que sa production artistique totale dépasse encore largement cette valeur numérique. Les séries et œuvres abordées ici ont donc été sélectionnées pour différentes raisons: soit car elles illustraient une période créatrice spécifique de l'artiste, soit car elles présentaient des évolutions et changements majeurs par rapport à ses réalisations précédentes, ou encore car elles permettaient d'illustrer les

⁹ LE ROBERT DICTIONNAIRE EN LIGNE, « sciences occultes » dans *Le Robert Dictionnaire en ligne*, 2022, [<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/occulte>], (05/08/22).

¹⁰ G. A. MAGEE (ed.), *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, Cambridge, Cambridge University Press.

¹¹ LAROUSSE, « mysticisme » dans *Larousse*, 2022, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mysticisme/53619>], (05/08/22).

principales influences de l'artiste comme évoquées dans les chapitres antérieurs. Pour plus de clarté, nous les aborderons de manière chronologique en suivant ses différentes phases de création. Ainsi, nous nous pencherons sur ses débuts académiques, sur les deux phases des *Peintures pour le Temple*, sur les œuvres qu'elle réalise après 1915 et sur ses tableaux « prémonitoires ». Comme déjà annoncé plus haut, cette partie est plus restreinte par rapport aux chapitres de contextes. Il s'agissait d'éviter trop de redites car la plupart des études réalisées au sujet d'af Klint portent sur l'analyse de ses œuvres. Le choix a donc été ici de davantage se centrer sur l'environnement de l'artiste, illustrant nos propos en offrant une base visuelle formée par cette analyse des créations plastiques de l'artiste.

Dans la **conclusion**, nous tenterons de lier et de remettre en parallèle ces différents contextes en se recentrant sur la figure d'Hilma af Klint pour que cette dernière puisse être replacée et comprise par rapport à son époque de création.

Deux ans de recherche: méthodologie et contraintes

Plusieurs thématiques sont donc au cœur de ce mémoire. Au-delà de l'approche féministe de celui-ci, en dédiant systématiquement un sous-titre à ces dernières dans nos chapitres contextuels, les thèmes de l'abstraction, de l'avant-garde dans les pays scandinaves et de l'ésotérisme en art sont des questions centrales dans cette étude. Le choix de travailler sur une artiste qui rassemble toutes ces notions présente quelques défis et contraintes qu'il est important de mentionner.

Une première remarque à formuler dans cette introduction et qui a représenté une contrainte est qu'il existe un certain nombre d'études rédigées en suédois concernant cette artiste, puisqu'il s'agit de son pays d'origine. Cela dit, nous n'avons malheureusement pas pu y recourir ici à cause de notre méconnaissance de cette langue. Notre étude se base donc, en grande majorité, sur des ouvrages anglophones car les travaux de recherches en français sur cette artiste se font rares. Cela nous aura donc permis, en plus d'accroître nos connaissances

sur différentes thématiques, d'améliorer notre aisance en anglais, bien que, n'étant pas pour autant parfaitement bilingue, ce défi linguistique ne nous a pas paru insurmontable.

Une autre chose à laquelle il a fallu faire attention, a été au niveau de l'objectivité et de la neutralité des propos tenus dans ce travail. En effet, il n'est pas toujours aisé de traiter et développer des thématiques, théories, et notions issues des courants spirituels et ésotériques en restant totalement impartiale. C'est pourquoi il est également important de préciser que les propos tenus à ce sujet dans ce travail ne reflètent en rien les opinions de l'auteure. Pour des raisons de lisibilité et de clarté, nous donnerons certaines explications et développerons certaines idées telles qu'elles étaient vécues et véhiculées par Hilma af Klint. Ainsi, lorsque nous aborderons sa pratique médiumnique, par exemple, nous décrirons ces phénomènes tels que l'artiste l'expliquait elle-même, et ce à des fins d'intelligibilité et pour éviter une trop grande mise à distance de par l'emploi constant du conditionnel, ce qui alourdirait considérablement la structure de nos phrases.

Un dernier obstacle a été notre méconnaissance de la plupart des thématiques abordées ici. En effet, au cours de notre parcours universitaire, nous n'avons pas véritablement eu l'occasion de nous constituer des bases solides concernant la problématique des femmes dans l'histoire de l'art, des avant-gardes en Scandinavie ou encore des liens entre ésotérisme et pratique artistique. Certains de ces sujets ont été effleurés lors de nos cours, mais nous nous sommes, au début, sentie un peu démunie face à de tels sujets. Il a souvent fallu faire de nombreuses recherches afin de comprendre ces problématiques dans toute leur complexité et de se constituer une base de connaissances que nous allions pouvoir creuser et préciser par la suite. Cela dit, travailler sur ces thématiques aura été grandement enrichissant, nous permettant d'accroître nos connaissances mais aussi d'enrichir nos réflexions personnelles sur différents sujets.

Concernant l'heuristique de ce mémoire, ce dernier se base sur des recherches documentaires ainsi que sur des remarques et hypothèses personnelles. Le point de départ de nos recherches documentaires a été la consultation d'ouvrages de la collection de la bibliothèque de la Faculté de philosophie, arts et lettres de l'UCLouvain, à Louvain-la-Neuve,

dès février 2021. Ensuite, d'autres bibliothèques liées à différentes institutions situées en Belgique nous auront permis d' étoffer ces premières recherches et de réunir un bon nombre d'ouvrages « papier », constituant alors un fonds documentaire qui s'avérera très utile dans la réalisation de ce présent travail. Il est à préciser que, lorsqu'il ne nous était pas possible de nous déplacer physiquement jusqu'à certaines institutions, comme nous avons pu le faire pour la Bibliothèque royale de Belgique (KBR), la Bibliothèque universitaire Moretus Plantin de Namur (BUMP) ou encore la Bibliothèque des sciences humaines Simone Veil (BSH) de l'ULB, le système de prêts inter-bibliothèques de l'UCLouvain nous a alors été d'une grande aide et aura permis d'obtenir de nombreux documents provenant d'autres bibliothèques de l'UCLouvain (comme la bibliothèque d'architecture, ingénierie architecturale et d'urbanisme de Tournai) mais aussi de la KU Leuven, de la LUCA School of Arts et de la Hogeschool de Gand.

Le cadre de notre étude étant posé, il convient maintenant de plonger pleinement dans l'univers d'Hilma af Klint, peintre jugée « occulte » par Åke Fant¹² mais qui a surtout été occultée jusqu'à la fin du 20^e siècle et qui, même à l'heure actuelle, reste encore relativement méconnue. Nous espérons, au travers de ce travail, pouvoir enfin remettre la lumière sur une artiste pionnière dans le domaine de l'abstraction et mettre en évidence toute la richesse de son travail, mais également de sa personnalité. Nous terminerons cette introduction par une phrase de Kurt Almqvist, pour qui « tout l'art d'Hilma af Klint réside dans le fait de rendre visible l'invisible »¹³. Cette phrase semble parfaitement résumer le travail de la peintre suédoise, à plusieurs égards, et c'est ce que nous allons tenter d'illustrer dans ce mémoire.

¹² A. FANT, *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021.

¹³ K. ALMQVIST et L. BELFRAGE (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

Chapitre 1

État de la question et fortune critique de l'artiste

La réalisation de ce travail consacré à l'étude de la peintre suédoise Hilma af Klint (1862-1944) a été rendue possible grâce à la recherche et à la confrontation de sources multiples et variées, ce qui nous aura permis d'identifier et de mettre en parallèle les questions soulevées par les différents auteurs et ainsi nous faire une idée de l'évolution et de l'état des connaissances dont nous disposons, à l'heure actuelle, au sujet de cette artiste. Nous reprendrons et évoquerons ici ces documents par catégories et de façon chronologique afin de faciliter leur énumération. En plus d'établir l'état de la question, ce chapitre vise également à rendre compte de la fortune critique de l'artiste.

Avant toute chose, il est important de mentionner que nous nous contenterons ici de reprendre les principales sources qui nous auront aidée dans la rédaction de ce mémoire, laissant simplement de côté les quelques documents plus « mineurs », c'est-à-dire ceux qui ne nous auront que peu servie, pour développer un point de détail bien particulier par exemple, et qui n'auront pas été consultés à de nombreuses reprises. Nous nous concentrerons, dans cet état de la question, sur les sources « papier » dont nous disposons, étant donné la masse documentaire que celles-ci représentent, et n'aborderont donc pas les ressources électroniques consultées. Nous ne mentionnerons pas non plus les ouvrages dont nous ne disposons d'aucune information concernant leurs auteurs, car il s'agit particulièrement ici de nous pencher sur le statut de ces derniers, puisque cela constitue une information importante quant à la fiabilité et la pertinence dans le choix des sources documentaires. Comme annoncé précédemment et pour une question de facilité et d'intelligibilité, nous allons maintenant évoquer les sources par catégorie et, à l'intérieur de celles-ci, procéder de façon chronologique.

Une première catégorie importante à mentionner comprend les sources relatives à la question des artistes femmes, et plus généralement de la place qu'occupent les femmes dans l'histoire de l'art. La grande majorité de ces ouvrages ont été écrits par des femmes, qui sont toutes reconnues comme étant des spécialistes dans ce domaine, ce qui nous offre donc une grande fiabilité documentaire.

Linda Nochlin est une auteure incontournable lorsque l'on s'intéresse à la thématique des femmes artistes. En effet, cette chercheuse et enseignante américaine en histoire de l'art est, entre autres, restée célèbre pour son article publié dans *ARTnews* en 1971¹⁴ et avec lequel elle ouvre une nouvelle voie dans l'histoire de l'art: l'étude et la revalorisation des femmes dans la sphère artistique. Son étude est particulièrement intéressante car Nochlin se positionne en tant que pionnière dans l'historiographie de ce que l'on nomme aujourd'hui les « Women's Studies », et il est dès lors intéressant de lire un des premiers discours féministes en matière d'art alors que le sujet est encore à peine effleuré et théorisé dans la littérature de cette époque. L'auteure est à l'origine de beaucoup d'autres textes qui traitent également de la place de la femme au sein de la sphère artistique¹⁵ et n'a de cesse de nous rappeler que l'histoire de l'art semble, depuis toujours, avoir tenté d'évincer les femmes de son champ d'étude, d'où sa question de départ: « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? ».

En 1975, Cindy Nemser réalise les interviews de 12 femmes artistes et retranscrit celles-ci dans un ouvrage intitulé *Art Talk. Conversation with 12 women artists*¹⁶. Hilma af Klint n'y est bien sûr pas présente, étant décédée des années auparavant, mais il est intéressant de consulter des témoignages directs et de prendre connaissance du vécu et des ressentis de différentes artistes comme Lee Krasner ou Barbara Hepworth au sujet des difficultés qu'elles rencontrent ou ont pu rencontrer au sein du monde de l'art. Cindy Nemser est une historienne de l'art, écrivaine américaine et fondatrice de la revue *Feminist Art Journal*. Elle est connue pour ses écrits réhabilitant les travaux de femmes artistes comme Alice Neel ou Louise Nevelson.

Une autre auteure considérée comme pionnière dans le domaine des Women's Studies est Gerda Lerner, une historienne américaine et professeur à l'université du Wisconsin à Madison. Elle est considérée comme l'une des premières à avoir apporté une perspective féministe à l'histoire au travers de ses écrits scientifiques. Dans son ouvrage de 1993¹⁷, elle

¹⁴ L. NOCHLIN, « Why have there been no great women artists? », *ARTnews*, janvier 1971.

¹⁵ Voir par exemple: L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir. Et autres essais*, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Chambon, 1993 (Rayon art).

¹⁶ C. NEMSER, *Art talk. Conversation with 12 women artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.

¹⁷ G. LERNER, *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870*, New York, Oxford University Press, 1993.

retrace les siècles de lutte que les femmes ont dû mener pour se libérer du patriarcat et constituer une conscience féministe, ce qui nous a aidés ici afin d'avoir une meilleure connaissance du contexte et de la société dans laquelle les femmes ont dû évoluer, ainsi que de la place et des droits qui leur étaient accordés au fil des siècles.

La même année, Whitney Chadwick, historienne de l'art spécialisée en art moderne et contemporain et qui s'est également intéressée aux questions de genres et de sexualité au travers de ses différentes études; et Isabelle De Courtivron, universitaire et écrivaine française très engagée dans la lutte pour l'égalité homme-femme, publient *Significant Others: Creativity and Intimacy in Partnership*¹⁸. Dans cet ouvrage, elles étudient la dynamique qui existe au sein des couples et duo d'artistes célèbres, comme Robert et Sonia Delaunay ou Henry Miller et Anais Nin, ce qui nous a offert un nouvel angle d'approche concernant la place des femmes artistes au sein de la société, mais également de leur foyer ou de leur partenariat avec un de leurs homologues masculins. Ainsi, cette étude nous permet d'aller à l'encontre de l'idée du génie solitaire créant seul dans son atelier en examinant, au travers de 13 cas d'étude, comment deux artistes de sexes opposés arrivaient à collaborer et s'entre-aider tout en gérant le dilemme de la compétition dans leur création artistique.

En 1994, Tamar Garb, une historienne de l'art et professeur à l'University College de Londres ayant publié plusieurs études traitant de l'art français du 19^e et 20^e siècle avec une approche féministe, rédige un ouvrage dans lequel elle explore la lutte que les femmes artistes ont dû mener, en France, pour pouvoir être admises dans des écoles d'art ou au Salon¹⁹. Elle y étudie tous les freins qui ont empêché celles-ci d'accéder à une reconnaissance et de participer pleinement au milieu de l'art de la fin du 19^e siècle, mais l'auteure nous partage également la solidarité qui a existé entre les praticiennes pour faire face à un monde essentiellement centré sur l'homme.

En 1995, l'écrit de Gill Perry, professeur d'histoire de l'art à l'Open University nous renseigne sur les travaux des femmes artistes durant les avant-gardes en France, ce qui fait de

¹⁸ W. CHADWICK et I. DE COURTIVRON, *Significant Others: Creativity and Intimacy in Partnership*, Londres, Thames and Hudson, 1993.

¹⁹ T. GARB, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in the Late 19th Century in Paris*, New Haven, Yale University Press, 1994.

l'auteure l'une des premières à aborder cette thématique précise. Elle analyse les œuvres de plusieurs artistes ayant été des membres de groupes d'avant-garde et évoque les principales raisons de l'invisibilisation dont les femmes ont été victimes.

Paola Tinagli est une historienne de l'art et enseignante à l'Edinburgh College of Art, spécialisée dans la période renaissante. Elle a publié plusieurs articles s'intéressant aux questions de féminité en relation avec l'art et la culture visuelle. Dans son ouvrage de 1997²⁰, l'auteure tente de nous montrer comment les femmes étaient dépeintes durant la Renaissance et le rôle que celles-ci remplissaient lorsqu'elles étaient représentées en peinture. Ce livre nous a été utile dans ce travail afin de retracer l'histoire des relations entre femmes et art à travers les siècles, en étudiant une période historique précise.

En 2001, une historienne de l'art, Germaine Greer, connue pour être en plus une figure majeure du courant féministe et avoir rédigé plusieurs textes en rapport avec cette question, publie un ouvrage intéressant pour notre étude²¹. En effet, elle y développe, au travers de cinq cas d'étude les obstacles qui se sont opposés aux femmes qui désiraient se lancer dans une carrière d'artiste. Une remarque que nous pourrions émettre par rapport à cette étude est qu'il n'y est question que des femmes peintres, laissant de côté les autres disciplines artistiques sans que l'auteure ne justifie clairement ce choix.

Olivier Blanc est, quant à lui, un historien français réputé et son domaine de prédilection concerne l'étude de la Révolution française. Son premier ouvrage important est publié en 1981 et tente de réhabiliter une figure féminine de la Révolution et, en cela, nous pouvons déjà déceler une sensibilité féministe chez l'auteur en offrant une visibilité à une femme qui faisait partie des révolutionnaires et en démontrant son importance. Son livre *Portraits de femmes: artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*²² nous aura été utile afin, à nouveau, de nous faire une idée des représentations des femmes et du rôle qui leur était réservé en matière de création artistique. L'auteur y développe comment les dames de la Cour

²⁰ P. TINAGLI, *Women in Italian Renaissance Art: gender, representation, identity*, Manchester, Manchester university press, 1997.

²¹ G. GREER, *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*, Londres, Tauris Parke, 2001.

²² O. BLANC, *Portraits de femmes: artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris, D. Carpentier, 2006.

de Marie-Antoinette étaient représentées et un chapitre est également consacré aux femmes artistes, qui à cette époque-là s'illustraient surtout dans le genre de l'autoportrait.

Claude Liebenzon a été enseignante à l'université Paris-Sorbonne et son livre *Le Féminin dans l'art occidental: Histoire d'une disparition*²³ traite de la sous-représentation des femmes dans le milieu de l'art et de la lutte que ces dernières ont dû mener pour tenter d'égaliser les hommes aux yeux de la société. Cet ouvrage étudie les mécanismes d'invisibilisation des femmes dans l'art et la façon dont les artistes traitent de la féminité dans leurs œuvres.

La même année, Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici allient leur plume dans *Femmes artistes, artistes femmes: Paris, de 1880 à nos jours*²⁴. Dans cet ouvrage, les deux auteures ont pour ambition de nous faire découvrir le travail de femmes artistes qui ont parfois fait le déplacement depuis leur pays natal vers le Paris cosmopolite de la fin du 19^e et du 20^e siècle. Ce livre nous aura été d'une aide précieuse dans la réalisation de ce mémoire, puisqu'il nous dresse bon nombre de portraits de femmes qui se sont illustrées au sein des courants d'avant-garde à Paris, comme Sonia Delaunay ou Gabriele Münter, en nous exposant leur lutte pour accéder à une reconnaissance. Catherine Gonnard est une spécialiste de l'histoire des femmes et a d'ailleurs travaillé sur de nombreux ouvrages et même courts métrages traitant de cette thématique. Elisabeth Lebovici est, quant à elle, une historienne de l'art et militante féminine française et, au travers de ses travaux, elle tente de revaloriser les figures féminines qui ont participé à façonner l'histoire, même si, selon l'auteure, ces dernières sont trop souvent oubliées. Les deux auteurs partagent également un intérêt commun pour la défense de l'homosexualité féminine, sujet qu'elles abordent aussi dans leurs différentes études.

Marta Alvarez Gonzalez est une historienne de l'art d'origine espagnole ayant réalisé ses études à Florence et, en 2004, elle y effectue un doctorat à l'Institut européen où elle fut, par la même occasion, assistante de recherche du professeur Jonathan K. Nelson, historien de l'art spécialiste de la Renaissance et plus particulièrement de Filippino Lippi. *Les femmes dans*

²³ C. LEIBENSON, *Le féminin dans l'art occidental: histoire d'une disparition*, Paris, Editions de la Différence, 2007 (Les Essais, 53).

²⁴ C. GONNARD et E. LEOVICI, *Femmes artistes, artistes femmes: Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

*l'art*²⁵ est le premier ouvrage de la jeune auteure. Publié en 2010, il étudie successivement les questions de rôles et expériences féminines dans la société en remontant le fil de l'histoire; les représentations, images et modèles féminins au travers de l'histoire de l'art; les rapports entre les femmes et la sphère domestique pour ensuite se pencher sur leurs rapports au travail et enfin mettre en lumière les artistes femmes qui ont existé, de la Renaissance à nos jours. Cet ouvrage est intéressant car, en plus de la sphère artistique, il nous offre un panorama des rapports entretenus entre la féminité et différents domaines, parcourant les siècles jusqu'à notre époque.

Enfin, l'ouvrage le plus récent que nous avons consulté par rapport à cette question et qui s'est avéré précieux pour notre étude est le catalogue publié à l'occasion de l'exposition *Elles font l'abstraction* qui s'est tenue au Centre Pompidou de mai à août 2021²⁶. Co-écrit par Griselda Pollock, Karolina Ziebinska-Lewandowska, Anne Montfort-Tanguy et Abigail Solomon-Godeau, toutes historiennes de l'art et spécialiste de l'art moderne et contemporain ayant étudié auparavant les rapports entre féminité et art, et sous la direction de Christine Macel, historienne de l'art de renom et commissaire d'exposition, elle a également fait carrière au Musée national d'Art moderne de Paris et est l'autrice de nombreux essais et catalogues d'exposition sur lesquelles elle a travaillé. L'exposition (et le catalogue qui en découle) tente de mettre à l'honneur les artistes femmes qui ont participé à enrichir l'abstraction en étudiant de nombreux cas d'études et de nombreux médiums, comme la peinture, mais aussi la sculpture, la danse ou la photographie. Contrairement aux précédents ouvrages qui n'évoquaient que très rarement Hilma af Klint, cette dernière est considérée ici par les auteurs comme une véritable pionnière dans le domaine de l'art non-figuratif et, de ce fait, son importance en matière de création artistique est valorisée. Cette étude nous a donc permis d'en apprendre plus sur les rapports entre féminité et art, surtout dans la période qui nous intéressait ici, c'est-à-dire l'avant-garde, et dans le courant de l'abstraction, tout en abordant le cas de l'artiste étudiée dans ce présent mémoire.

²⁵ M. ALVAREZ GONZALEZ, *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010 (Guide des arts).

²⁶ C. MACEL (dir.), *Elles font l'abstraction*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 5 mai - 23 août 2021, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021.

Une deuxième catégorie rassemble les ouvrages portant sur le développement des courants d'avant-garde, et plus particulièrement en Scandinavie et dans les pays nordiques. L'étude de cette thématique était particulièrement intéressante car Hilma af Klint était une artiste suédoise et il semblait donc important d'observer comment les idées avant-gardistes se sont déployées dans les pays nordiques. On remarque ici que moins d'études s'intéressent à cette problématique que pour la première catégorie, mais tous les auteurs ayant écrit sur le sujet se positionnent en tant que spécialiste dans le domaine, ce qui nous donne un indice de fiabilité.

Un article précurseur est celui de l'historienne de l'art suédoise Ingrid Ingelman²⁷, qui a d'ailleurs rédigé plusieurs ouvrages traitant de la problématique des femmes artistes en Suède du 19^e au 20^e siècle. Dans son étude de 1984, elle se penche sur les freins que ces dernières ont connus en Suède afin de pouvoir apprendre, exercer leur art, mais aussi sur leur place et les droits qui leur étaient accordés au sein de la société de l'époque. Cette source était particulièrement intéressante pour nous, déjà de par le fait que c'est l'une des premières à s'intéresser à cette question, mais aussi car cela nous aura permis de mieux percevoir le contexte social, politique et culturel dans lequel les femmes artistes évoluaient en Suède à cette époque, bien qu'Hilma af Klint n'y soit pas encore mentionnée.

Le premier ouvrage rédigé en anglais à s'intéresser à la question de la manifestation du modernisme dans l'art suédois est *Nationalism and The Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890's*, publié en 1998²⁸. L'auteure, Michelle Facos, est une historienne de l'art américaine et ses années de vie en Suède ont ancré chez elle une passion pour la culture scandinave, ce qu'elle allie à sa profession au travers de ses études et ouvrages qui exploitent les liens entre développements et productions artistiques et la culture scandinave. Dans son livre de 1998, elle étudie les productions artistiques suédoises de la dernière décennie du 19^e siècle. Même si elle se focalise davantage sur le romantisme et sa relation avec le nationalisme suédois, l'auteure pose déjà les bases du contexte socioculturel qui accueillera,

²⁷ I. INGELMAN, « Woman artists in Sweden: A Two-Front Struggle », *Woman's Art Journal*, vol. 5, n°1, 1984.

²⁸ M. FACOS, *Nationalism & The Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890's*, Berkeley, University of California Press.

quelques années plus tard, de toutes nouvelles esthétiques: celles de l'avant-garde. Il est également intéressant de mentionner que Facos ne se concentre pas uniquement sur des artistes masculins pour étayer son propos, puisqu'elle se penche aussi sur le cas de plasticiennes comme Hanna Hirsch Pauli, par exemple, ce qui nous renseigne sur la place des femmes artistes en suède à cette époque.

En 1999, Gabriel P. Weisberg et Jane R. Becker collaborent à l'écriture de l'ouvrage *Overcoming All Obstacles: The Women of The Académie Julian*²⁹. Le premier des deux auteurs est un historien de l'art américain spécialisé dans l'art français du milieu du 18^e siècle jusqu'à la période qui précède la Première Guerre mondiale; la seconde travaille en tant que spécialiste dans le Département des peintures française du 19^e siècle au Met Museum de New-York. Leur étude de 1999 est la première à s'intéresser au cas des femmes artistes à l'Académie Julian de Paris à la fin du 19^e siècle, ce qui était particulièrement intéressant pour ce mémoire car cette institution est étroitement liée au développement de l'avant-garde dans les pays du nord de l'Europe³⁰, d'autant plus que cet ouvrage adopte un point de vue féministe sur la question.

Cecilia Widenheim, responsable des collections d'art nordique au Musée d'art moderne de Stockholm, publie un livre en 2002³¹ qui nous propose un large panorama de ce qui était défini comme étant « la modernité » en Suède durant la première moitié du 20^e siècle. S'intéressant à une multitude de médiums, comme la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma, le design ou l'architecture, ce livre nous permet de comprendre, sous un prisme à plusieurs facettes, le développement de la modernité en Suède, nous permettant d'avoir une vision d'ensemble.

Béatrice Joyeux-Prunel est une docteure en histoire de l'université de Paris Panthéon-Sorbonne. Entre 2007 et 2019, elle a également été Maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'École Normale Supérieure de Paris et est réputée pour ses travaux en

²⁹ G. P. WEISBERG et J. R. BECKER (éd.), *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1999.

³⁰ *Ibid.*

³¹ C. WIDENHEIM (ed.), *Utopia and Reality: Modernity in Sweden, 1900-1960*, Londres, Yale University Press, 2002.

Humanités numériques, sur la chaire inaugurée en 2019. Dans son ouvrage de 2009³², elle nous propose une étude comparative, à partir de données récolées dans des catalogues d'expositions, de l'internationalisation des différents courants d'avant-garde du début du 20^e siècle, en s'interrogeant sur la réception de ceux-ci en dehors des cercles artistiques parisiens. Ce travail nous a été grandement utile afin de comprendre les mécanismes qui ont permis le développement de l'avant-garde parisienne au sein de plusieurs champ artistiques nationaux, en n'évoquant, cela dit, pas encore le cas de la Suède et des pays scandinaves.

Harri Veivo est professeur à l'Université de La Sorbonne et spécialiste de la culture finnoise, et plus particulièrement en ce qui concerne les avant-gardes littéraires. En 2012, il publie un ouvrage consacré à l'étude des avant-gardes³³, dans tous les domaines artistiques, et surtout aux transferts qui ont façonnés ces dernières entre différents pays, en se penchant plus particulièrement sur le cas de la Finlande (et des pays scandinaves plus généralement), de la Hongrie, de la Grèce et de la Géorgie. Au delà d'une lecture univoque de l'avant-garde, l'auteur « participe à la mise en question des 'grands récits' du 20^e siècle en proposant une image plus juste des rapports et équilibres entre les différentes régions et cultures de l'espace européen »³⁴. C'est plus particulièrement la partie consacrée aux transferts culturels qui ont eu lieu en Scandinavie qui nous a intéressé ici, thématique abordée en étudiant la figure de Siri Derkert et ses relations avec l'avant-garde parisienne et qui a été co-écrite avec Anna Öhrner, historienne de l'art réputée dont nous reparlerons plus loin.

La même année paraît un ouvrage qui va rapidement se positionner en tant que référence en ce qui concerne cette problématique et qui, dès lors, était incontournable pour notre recherche: *A cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries. 1900-1925*³⁵. Cet important ouvrage de presque 700 pages tente de retracer de manière la plus complète possible le développement de l'avant-garde dans les pays nordiques durant le premier quart

³² B. JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisme de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay et Éditions Nicolas Chaudun, 2009.

³³ H. VEIVO (dir.), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du nord*, Paris, L'Harmattan, 2012.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ H. VAN DEN BERG (et coll.), *A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries. 1900-1925*, vol.1, n°9, New-York, Rodopi, 2012.

du 20^e siècle. Il s'agit du premier ouvrage qui aborde cette thématique de manière aussi détaillée et pour la période mentionnée. Allant de la littérature aux arts visuels en passant par la peinture, la photographie, la danse, la musique, le théâtre, l'architecture, le cinéma ou encore le design, ce livre nous éclaire non seulement sur les facteurs qui ont permis à cette avant-garde de se développer, mais également sur sa réception et sur les contextes politiques, sociaux et culturels dans lesquels elle a pris place. Hilma af Klint y est citée à plusieurs reprises pour ses créations plastiques jugées « innovantes » pour l'époque et est reconnue comme une pionnière de l'abstraction. Cette étude a été co-écrite par de nombreux universitaires et spécialistes dans des domaines variés, comme Irmeli Hautamäki, professeur à l'université d'Helsinki et spécialisé dans les études concernant les avant-gardes et le modernisme; Benedikt Hjartarson, professeur à l'University of Iceland s'étant illustré dans le domaines des « comparative cultural studies »; Tania Ørum, historienne de la littérature danoise spécialisée dans les études féminines et de genre et qui est reconnue aujourd'hui pour avoir été l'une des premières chercheuses danoises à réclamer davantage d'études universitaires et de recherches sur les femmes et leurs travaux; ou encore Dorthe Aagesen, historienne de l'art et chercheuses au Département de Peinture et Sculpture de la National Gallery of Denmark spécialisée dans la période d'avant-garde. La collaboration de tous ces chercheurs spécialisés font de cet ouvrage une source précieuse et offre la garantie d'une grande fiabilité.

En 2013, David Cottington, professeur d'histoire de l'art à la Kingston University de Londres et considéré comme un grand expert du cubisme ayant rédigé plusieurs études concernant l'art moderne, publie un ouvrage qui se propose être « une courte introduction à l'avant-garde »³⁶. Cette étude nous a permis de recontextualiser les différentes notions et courants fondamentaux lorsque l'on évoque l'avant-garde du début du 20^e siècle, et de nous remémorer les débuts de l'abstraction ainsi que les concepts et les artistes phares de ce mouvement, toujours dans un soucis de contextualisation et pour bien avoir en tête le développement de l'avant-garde à Paris et dans nos régions avant d'explorer ce thème dans le contexte des pays du nord de l'Europe.

³⁶ D. COTTINGTON, *The Avant-garde: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

Un ouvrage particulièrement intéressant ici et qui traitait de l'Exposition Baltique de Malmö de 1914 a été rédigé par Cecilia Widenheim, dont nous avons déjà parlé plus haut, et Martin Sundberg, professeur d'histoire de l'art à l'université de Lund³⁷. Cette étude nous propose une analyse de ce qui est toujours considéré aujourd'hui comme un événement majeur pour le développement de la modernité dans les pays bordant la Mer Baltique, mais qui aura également permis aux autres pays d'acquérir une meilleure connaissance de ces régions au niveau culturel, artistique, technique ou encore industriel. Hilma af Klint est mentionnée brièvement ici grâce à sa participation à cet événement.

Un article qui nous a été d'une grande aide dans la rédaction de ce mémoire, par rapport à la thématique des avant-gardes dans les pays nordiques, a été celui de 2018³⁸, rédigé par Annika Öhrner, enseignante en histoire de l'art à la Södertörn University de Stockholm et spécialiste de la question des échanges culturels et artistiques. Dans cet article, l'auteure évoque clairement les transferts culturels, les personnalités, événements et faits historiques clés qui ont permis à l'avant-garde parisienne et berlinoise de s'importer en Scandinavie, et plus particulièrement en Suède et à Stockholm. Öhrner cite également à plusieurs reprises Hilma af Klint et évoque sa participation à certaines expositions et événement qui montrent bien que les pays nordiques ne sont pas restés fermés aux innovations artistiques et plastiques du début du 20^e siècle provenant de l'ouest de l'Europe.

En 2021, un ouvrage particulièrement intéressant pour la rédaction de ce mémoire a été publié par l'éditrice Kerry Greaves, chercheuse dans le département d'art et d'études culturelles de l'université de Copenhague³⁹. Pour la première fois, une étude est entièrement consacrée aux femmes artistes dans les pays nordiques durant la première moitié du 20^e siècle jusqu'aux années 60. Ce livre se veut offrir une voie alternative à l'histoire de l'art traditionnelle en proposant une vision plus féministe et en exposant les mécanismes et structures qui ont impacté les femmes artistes et leurs travaux dans des pays comme la Suède, le Danemark, la Finlande, l'Iceland, la Norvège et le Groenland. Hilma af Klint y est abordée et remise en

³⁷ C. WIDENHEIM et M. SUNDBERG, *Baltic Reflections*, Malmö et Lund, Malmö Konstmuseum et Bokförlaget Arena, 2014.

³⁸ A. ÖHRNER, « A Northern Avant-garde: Spaces and Cultural Transfer », *A Companion to Art History*, 13, 2018.

³⁹ K. GREAVES, *Modern Women Artists in the Nordic Countries*, Londres, Routledge, 2021.

contexte, en exploitant ses sources d'inspiration spirituelles et naturelles et en présentant rapidement quelques œuvres de l'artiste. Il s'agit à nouveau ici d'un ouvrage écrit en collaboration avec plusieurs auteurs, dont la grande majorité sont des femmes. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer quelques noms comme Zofia Cielatkowska, critique d'art et chercheuse indépendante norvégienne, elle a déjà publié des études sur la culture visuelle, l'histoire de l'art contemporain et en relation avec le féminisme; Martin Sundberg, déjà évoqué plus haut; ou encore Tutta Palin, chercheuse et professeur d'histoire de l'art et d'art des nouveaux médias à l'université de Turku en Finland. Cela permet d'illustrer que les personnes ayant collaboré à l'écriture de cette étude sont des spécialistes dans leurs domaines.

Enfin, la même année, Philip Hooks, directeur du département d'art impressionniste et moderne chez Sotheby's, à Londres, publie un ouvrage sur la scène artistique européenne durant les dix années qui ont précédé la Première Guerre mondiale⁴⁰. Dans ce dernier, l'auteur nous donne un large panorama des créations artistiques et des tensions qui existaient entre les artistes d'avant-garde et le regain d'intérêt qu'ont connu les « Anciens Maîtres ». Cet ouvrage a été particulièrement intéressant afin de se faire une idée claire de tout ce qu'il se faisait en matière d'art entre 1905 et 1914, période qui, selon l'auteur, est « la plus excitante et révolutionnaire de l'histoire de l'art »⁴¹.

Une troisième catégorie rassemble les ouvrages s'intéressant à la relation qu'entretiennent les sciences occultes, l'ésotérisme et la spiritualité avec le monde de l'art. Il existe une grande quantité d'études à ce sujet à l'heure actuelle, d'où l'importance de choisir les sources présentant l'indice de fiabilité le plus élevé. Il a également été intéressant de se pencher sur les textes à l'origine de certaines doctrines et qui en exposent les théories des fondateurs de ces différents mouvements.

Un ouvrage incontournable lorsque l'on s'intéresse à la relation entre spiritualité et art abstrait est, bien entendu, celui de Kandinsky intitulé *Du spirituel dans l'art*. L'édition originelle

⁴⁰ P. HOOK, *Art of the Extreme 1905-1914: The European Art World 1905-1914*, Londres, Profile Books, 2021.

⁴¹ *Ibid.*

n'étant plus consultable, nous avons dû nous satisfaire d'une réédition⁴². Cet essai est l'un des premiers à tenter de lier spiritualité et pratique artistique, plus particulièrement la peinture, et il est intéressant de se plonger dans les théories de l'un des pionniers de l'art abstrait.

Quelques ouvrages de référence en matière de théosophie sont ceux rédigés par Helena Blavatsky, comme, entre autres, *La Doctrine secrète* (1888)⁴³, *La Clef de la Théosophie* (1889)⁴⁴ ou encore *The Feminine Occult* (1892)⁴⁵. En effet, leur consultation, ou plutôt une réédition de ces textes, nous permet de bien comprendre les idées et théories prônées par cette doctrine et nous pouvons ainsi avoir une idée de ce qu'Hilma af Klint, elle-même, lisait pour enrichir ses réflexions personnelles et ce qui l'influçait dans son travail.

En 1966, Sixten Ringbom, historien de l'art finnois, est l'un des premiers à s'intéresser aux influences spirituelles chez les pionniers de l'abstraction dans son article⁴⁶. En se basant sur le travail de Kandinsky, l'auteur nous propose une description des penseurs dits « occultes » les plus influents de leurs temps et comment leurs théories ont pu marquer les artistes d'avant-garde, et plus particulièrement ceux qui se dirigeront vers l'art abstrait.

Pour notre étude, il a été intéressant de se renseigner sur les différents courants occultes, dont sur celui de la Rose-Croix. Un des premiers ouvrages à s'intéresser à cette question de façon scientifique est celui rédigé par Frances Yates en 1972⁴⁷, ce qui en fait une référence dans le domaine. L'historienne britannique spécialiste de la pensée magique de la Renaissance y développe comment le mouvement de la Rose-Croix a impacté la formation de la science et de la médecine moderne et l'influence qu'il a pu avoir sur des grands penseurs, philosophes ou artistes à travers l'histoire.

⁴² V. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 8^e ed., Paris, Gallimard, 2006 (Folio essais).

⁴³ H. BLAVATSKY, *La Doctrine secrète*, Paris, Adyar, 1994.

⁴⁴ H. BLAVATSKY, *La Clef de la Théosophie*, s. l., Unicursal, 2017 (Classiques Théosophiques).

⁴⁵ H. BLAVATSKY (et coll.), *The Feminine Occult*, s. l., Lamp of Trismegistus, 2019.

⁴⁶ S. RINGBOM, « Art in The Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966.

⁴⁷ F. YATES, *The Rosicrucian Enlightenment*, Londres, Routledge, 1972.

En 1987, une exposition incontournable lorsque l'on s'intéresse à l'art abstrait, la spiritualité et aux femmes artistes s'est tenue au Los Angeles County Museum of Art. Le catalogue de cette exposition⁴⁸ représente dès lors une source importante pour notre étude, d'autant plus que c'est l'un des premiers livres, et en tout cas la toute première exposition, à présenter les travaux d'Hilma af Klint aux yeux du public. Cette exposition est également pionnière dans son domaine, puisqu'il s'agit de l'une des premières qui a clairement pour volonté « d'introduire aux yeux du public des femmes artistes qui ont trop souvent été négligées »⁴⁹.

Le catalogue de l'exposition *Les peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*⁵⁰ nous aura également été utile afin de comprendre les liens qui unissaient mouvements occultes, spiritualité et arts au 19^e siècle, et même si le focus est fait sur le symbolisme, cela nous aura permis de percevoir les relations qui existaient entre ces thématiques quelques années avant le déploiement de l'avant-garde. Le commissaire d'exposition et principal rédacteur du catalogue a été Jean-David Jumeau-Lafond, historien de l'art français et spécialiste du mouvement symboliste. Il est également l'arrière-petit-fils de Carlos Schwabe, sur qui il a d'ailleurs choisi de réaliser sa thèse de doctorat. Il a rédigé de nombreux articles sur le symbolisme, en relation avec la littérature, le théâtre ou encore la musique et a travaillé en tant que commissaire sur différentes expositions.

L'étude d'Ursula Fortiz publiée en 2001⁵¹ nous aura permis d'en apprendre plus sur Swedenborg et de poser les bases de ses théories et de l'influence qu'il a pu avoir par la suite. Ursula Fortiz est une auteure spécialisée dans l'histoire de la spiritualité et a d'ailleurs publié plusieurs ouvrages à ce sujet.

⁴⁸ B. TUCHMAN, M. TUCHMAN et J. FREEMAN, *The Spiritual in Art: abstract painting 1890-1985*, catalogue d'exposition, County Museum Of Art, Los Angeles, 23 novembre 1986 - 8 mars 1987; Museum of Contemporary Art, Chicago, 17 avril - 19 juillet 1987; Haags Gemeetemuseum, La Haye, 1er septembre - 22 novembre 1987, New York, Abbeville Press, 1987.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ J.-D. JUMEAU-LAFOND, *Les Peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*, catalogue d'exposition, Musée d'Ixelles, Bruxelles, 15 octobre - 21 décembre 1999, Bruxelles, Petraco-Pandora, 1999.

⁵¹ U. FORTIZ, *Swedenborg: son histoire, sa personnalité, ses influences*, Paris, Éditions de Vecchi, 2001.

En 2005, Roland Edighoffer, historien et professeur émérite de l'université Paris III, publie également un ouvrage concernant la Rose-Croix⁵². Ici, il nous propose de retracer l'histoire de ce groupe en nous dévoilant les grandes théories et réflexions des rosicruciens, dont la quête principale est celle de la « connaissance universelle via l'illumination intérieure et mystique »⁵³.

Un ouvrage incontournable lorsque l'on s'intéresse aux liens entre occultisme et art est le catalogue de l'exposition *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte. 1750-1950*, sur lequel ont collaboré de nombreux spécialistes, comme des historiens et des historiens d'art, des philosophes, des conservateurs de musées et des historiens des sciences. Parmi les noms les plus connus, nous pouvons citer Serge Fauchereau et Joëlle Pijaudier-Cabot⁵⁴. Le premier est conservateur du patrimoine, professeur à l'université de New-York et commissaire d'expositions internationales organisées, entre autres, par le Centre Pompidou. Il a déjà rédigé plusieurs monographies d'artistes du 20^e siècle. Joëlle Pijaudier-Cabot est, quant à elle, une actrice du monde muséal, ayant été à la tête de différents musées durant plusieurs années, dont les musées de Strasbourg. Ce catalogue, et l'exposition originelle, avait pour ambition de retracer près de deux siècles d'histoire en observant comment la spiritualité, l'art et la société en général ont cohabité et se sont interpénétrés, en abordant un point de vue international. Ce qui est particulièrement intéressant ici, est la multidisciplinarité de l'étude. En effet, en plus de l'influence de la spiritualité en art, les auteurs abordent également les liens entre celle-ci et la science, la technologie, la littérature ou encore la psychologie. Hilma af Klint y est mentionnée en guise d'exemple, afin d'illustrer les propos tenus au sujet de l'influence de l'ésotérisme et de la spiritualité chez les artistes d'avant-garde.

Christopher Bamford est détenteur d'un master en communication de l'université de Pennsylvanie et a été, pendant des années, éditeur en chef chez SteinerBooks, ce qui marque cela dit sa sympathie à l'égard de l'anthroposophie. Il est néanmoins reconnu pour avoir publié de nombreux ouvrages richement documentés en ce qui concerne Steiner et

⁵² R. EDIGHOFFER, *Les Rose-Croix*, Paris, PUF, 2005 (Que sais-je?).

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte. 1750-1950*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 7 octobre 2011 - 12 février 2012, Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2011.

l'anthroposophie, mais aussi sur la théosophie et la spiritualité en général. Dans son livre de 2012⁵⁵, il nous dresse un portrait détaillé d'Helena Blavatsky et nous montre les nombreux liens existant entre la théosophie et les autres courants occultes du 19^e et 20^e siècle.

En 2019, une étude assez complète de plus de 500 pages nous retrace les grands courants ésotériques et mystiques qui se sont développés à travers l'histoire du monde occidental⁵⁶. Étant divisé en périodes historiques allant de l'Antiquité au 19^e siècle et même au-delà, cet ouvrage met un point d'honneur à différencier les termes d'« ésotérisme » et de « mysticisme » mais tend à démontrer que ces deux champs sont intimement liés en abordant des thèmes comme l'alchimie, l'astronomie, la magie, la Franc-maçonnerie, le rosicrucianisme ou encore le spiritisme. Ce livre se présente également comme étant « la somme des recherches actuelles et la base des futurs travaux »⁵⁷ dans le domaine de l'ésotérisme en lien avec les cultures occidentales. Édité par Glenn Alexander Magee, professeur et chercheur dans le département de philosophie à la George Mason University qui a fait du lien entre philosophie et « l'irrationnel » son principal sujet d'étude, cet ouvrage est le résultat de la collaboration entre différents chercheurs. Parmi ceux-ci, nous pouvons citer quelques noms comme Cathy Guttierrez, chercheuse à la Stony Brook University et ayant déjà publié plusieurs études sur le spiritisme en relation avec l'histoire du 19^e siècle; Robert McDermott, professeur de philosophie et religion à la California Institute of Integral Studies de San Francisco et connu pour avoir beaucoup étudié Rudolf Steiner et l'anthroposophie; ou encore Antoine Faivre, docteur en sciences religieuses et études germaniques de l'École pratique des hautes études de Paris ayant publié de nombreux articles au sujet des rapports entre l'ésotérisme et la philosophie.

En 2020 est publié un ouvrage écrit par une spécialiste de l'occultisme⁵⁸ ayant déjà, auparavant, rédigé plusieurs livres à ce sujet et dont un est encore en préparation: *Le Petit*

⁵⁵ C. BAMFORD, *Spiritualism, Madame Blavatsky and Theosophy*, Hudson, SteinerBooks, 2012.

⁵⁶ G. A. MAGEE (ed.), *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ S. ELIZABETH, *The Art of The Occult. A Visual Sourcebook for the Modern Mystic*, Londres, Quarto, 2020.

*Larousse illustré des Arts Occultes*⁵⁹. Dans l'étude de 2020, l'auteure énumère les courants spirituels et ésotériques les plus notables et explique en quoi ils ont pu influencer les travaux de différents artistes en mentionnant plusieurs exemples pour chaque chapitre. Hilma af Klint, en plus d'avoir choisi une de ses œuvres pour illustrer la couverture de l'ouvrage, est abordée en guise de cas d'étude dans la partie consacrée au spiritisme et dans celle étudiant la théosophie.

En 2021 est paru un ouvrage qui nous a permis d'approfondir le contexte de l'ésotérisme et des recherches scientifiques qui ont été entreprises dans ce domaine en France aux 19^e et 20^e siècles⁶⁰, car il est toujours intéressant de pouvoir se faire une idée plus générale de l'importance que cette thématique pouvait revêtir à ce moment dans la société afin de bien comprendre pourquoi et comment cela s'exprimait dans le domaine des arts. L'auteur, Philippe Baudouin, est diplômé d'un master de philosophie et est actuellement chargé de réalisation à France Culture. Il a également rédigé plusieurs ouvrages traitant de sujets « surnaturels » et voue un grand intérêt pour l'irrationnel.

Enfin, l'ouvrage le plus récent que nous avons consulté concernant cette thématique est, en réalité, un recueil rassemblant de nombreux articles rédigés par différents spécialistes concernant l'histoire des sciences occultes à travers le temps, l'influence de la spiritualité sur la modernité ou encore sur Hilma af Klint même⁶¹. Ce livre a été réalisé sous la direction de Kurt Almqvist, philosophe et auteur suédois, et Louise Belfrage, historienne de l'art ayant déjà écrit plusieurs ouvrages sur Hilma af Klint.

Le premier article de ce livre qu'il est intéressant de mentionner est celui rédigé par Gary Lachman⁶², auteur considéré comme incontournable et ayant déjà traité de l'occultisme et de son influence sur la culture occidentale à de nombreuses reprises et ayant rédigé plusieurs

⁵⁹ S. ELIZABETH, *Le Petits Larousse illustré des Arts Occultes*, Paris, Larousse, 2022.

⁶⁰ P. BAUDOUIN, *Apparitions. Les archives de la France hantée*, Paris, Hoëbeke, 2021.

⁶¹ K. ALMQVIST et L. BELFRAGE (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

⁶² G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

biographies sur des penseurs comme Rudolf Steiner⁶³ ou Emanuel Swedenborg⁶⁴. Il est également rédacteur pour plusieurs journaux à travers le monde et est professeur adjoint au California Institute of Integral Studies. Son article « Modernity and The Occult » tente de nous présenter les grands courants et penseurs associés à l'ésotérisme et, dans un second temps, il nous dévoile comment ceux-ci pénètrent la modernité et peuvent influencer les artistes, philosophes et mêmes chercheurs tout au long de l'histoire.

Une seconde étude présente dans cet ouvrage⁶⁵ a été particulièrement intéressante à consulter pour la rédaction de ce travail. Il s'agit de celle de Christoph Wagner, historien et journaliste allemand spécialisé en art du 20^e siècle, photographie et musique. Ici, l'auteur nous dévoile comment les théories occultes ont pu influencer certains artistes abstraits en se penchant plus précisément sur le travail de Kandinsky, Malevitch et Itten.

Enfin, il a également été instructif de se pencher sur l'article de Victoria Ferentinou⁶⁶, professeur d'histoire de l'art à l'université de Ioannina ayant déjà publié de nombreuses études sur le surréalisme et sur l'histoire de l'art revisitée par un point de vue féministe. Ici, elle nous donne davantage de renseignements concernant la relation entre spiritualité, art et femmes artistes en analysant un cas d'étude, celui de Ithell Colquhoun. Elle évoque également brièvement af Klint en comparant son travail avec celui de l'artiste étudiée dans cet article. Un autre ouvrage à évoquer la thématique de l'art abstrait en relation avec la spiritualité avec une approche féministe est le catalogue de l'exposition *Elles font l'abstraction*⁶⁷, déjà évoqué plus haut.

⁶³ G. LACHMAN, *Rudolf Steiner: An Introduction to His Life and Work*, New York, TarcherPerigee, 2007.

⁶⁴ G. LACHMAN, *Swedenborg: An Introduction to His Life and Ideas*, New York, TarcherPerigee, 2012.

⁶⁵ C. WAGNER, « Occultism and Abstract Art: Itten, Kandinsky, Malevitch » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

⁶⁶ V. FERENTINO, « Theosophy, Women Artists and Modernism: The Case of Ithell Colquhoun » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

⁶⁷ C. MACEL (dir.), *op. cit.*

Enfin, une dernière catégorie regroupe les études et ouvrages consacrés spécifiquement à Hilma af Klint ou proposant une étude plus approfondie à son sujet. Si un état de la question autour de sa figure était, jusqu'à présent, difficile à établir tellement elle était peu citée dans les ouvrages précédemment mentionnés, la tâche est moins ardue lorsque l'on se penche sur les études qui lui sont dédiées. Il est à préciser que nous ne mentionnerons ici que les travaux en anglais qui ont été réalisés sur l'artiste, langue accessible pour nous, mais il existe également un fonds documentaire en suédois assez fourni à son sujet.

En 1989 est publiée l'une des premières études entièrement dédiées à l'artiste suédoise Hilma af Klint⁶⁸. Cette dernière étant rédigée en suédois, nous avons dû consulter la traduction anglaise de celle-ci, publiée en 2021⁶⁹. Dans cet ouvrage, l'auteur expose la biographie de l'artiste, ses influences spirituelles et reprend les principales œuvres d'Hilma af Klint, sans pour autant en donner d'interprétations. Åke Fant est un professeur d'université et historien de l'art suédois et est le premier à avoir réalisé des travaux de recherches universitaires consacrés uniquement à af Klint et, d'ailleurs, il est considéré aujourd'hui comme un expert de la peintre suédoise. Cet auteur nous offre donc une grande source de fiabilité et apparaît comme incontournable lorsque l'on entreprend une étude sur Hilma af Klint.

Le catalogue de l'exposition de 2005⁷⁰ qui avait pour titre *3X Abstraction: New methods of drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, se centre sur le travail de trois artistes s'étant illustrées dans l'abstraction en mettant à l'honneur les idées jugées « innovantes »⁷¹ de ces dernières. Ici, l'accent est davantage mis sur les apports plastiques et les formes non-figuratives développées par af Klint dès la première décennie du 20^e siècle. Cet ouvrage a été réalisé grâce à la collaboration entre plusieurs spécialistes, comme Catherine de Zeghner, historienne de l'art moderne et contemporain belge ayant été commissaire d'exposition à plusieurs reprises; Hendel Teicher, historienne de l'art ayant été pendant des années à la tête

⁶⁸ Å. FANT, *Hilma af Klint Ockult Målarinna och Abstrakt Pionjär*, Stockholm, Raster Forlag, 1989.

⁶⁹ Å. FANT, *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021.

⁷⁰ C. DE ZEGHER et H. TEICHER (ed.), *3X Abstraction: New methods of drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, catalogue d'exposition, Drawing Center, New-York, 19 mars - 21 mai 2005; Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, 10 juin - 13 août 2005; Irish Museum of Modern Art, Dublin, 24 janvier - 26 mars 2006, New-York / Santa Monica / Dublin, Yale University Press, 2005.

⁷¹ *Ibid.*

du Musée d'Art et d'Histoire de Genève; Rosalind Krauss, critique d'art et professeur à la Columbia University de New-York; ou encore Bracha Ettinger, philosophe, psychanalyste et artiste-peintre israélienne.

Une rétrospective de l'artiste s'est déroulée au Moderna Museet de Stockholm en 2013 et il s'agissait de la première exposition enterrement dédiée à Hilma af Klint organisée en Suède. Le catalogue consulté ici est la version anglophone, ayant été publiée en 2020 sous la direction de Iris Muller-Westermann, historienne de l'art et directrice du Moderna Museet de Malmö depuis 2016; et Milena Høgsberg, commissaire de l'exposition, spécialiste en art moderne et contemporain et auteure de plusieurs ouvrages traitant de ces thématiques⁷². Le catalogue d'exposition se centre sur les méthodes de travail et les inspirations de la peintre. En plus de nous présenter des éléments dont nous avons déjà pris connaissance dans les ouvrages précédent, comme sa biographie, il insiste sur les différentes étapes qui traversent l'œuvre d'Hilma af Klint en se focalisant sur sa pratique médiumnique et en abordant ses relations avec les « Êtres Supérieurs ». Ce catalogue a été co-écrit par des spécialistes provenant de différents domaines puisque nous pouvons y trouver des articles rédigés par des historiens d'art, mais également des historiens de l'ésotérisme, des spécialistes en spiritualité ou même un chercheur en physique quantique.

C'est en 2018 qu'un ouvrage, en anglais, publie la retranscription des cahiers de notes personnels de l'artiste⁷³. Il s'agit donc d'un livre incontournable lorsque l'on entreprend un travail sur Hilma af Klint, puisque cela nous permet de prendre connaissance des recherches personnelles de l'artiste, de ses réflexions et de ses théories concernant ses œuvres. Elle y établit également tout un glossaire devant permettre de mieux comprendre et interpréter ses tableaux.

⁷² I. MULLER-WESTERMANN et M. HØGSBERG, *Hilma af Klint: Artist, Researcher, Medium*, catalogue d'exposition, Moderna Museet, Malmö, 16 juin - 27 septembre 2020, Berlin, Hatje Cantz, 2020.

⁷³ H. AF KLINT, *Hilma af Klint: Notes and Methods*, trad. du suédois par K. Bonnier, E. Wessel et A. Posten, Chicago, University of Chicago Press, 2018.

La même année s'est tenue la première exposition monographique dédiée à l'artiste aux États-Unis, organisée au Guggenheim de New-York. Celle-ci, et le catalogue⁷⁴ qui en découle, se concentre sur la période de création qui court de 1906 à 1920 et qui correspond aux débuts de l'abstraction et au développement de motifs non-figuratifs chez Hilma af Klint, nous permettant une meilleure compréhension de cette période. En plus d'informations générales dont nous avons déjà pris connaissances à travers les ouvrages précédents, celui-ci propose quelques clés d'interprétation des œuvres d'af Klint. Tracey Bashkoff a été la commissaire d'exposition de ce projet. Elle est directrice des collections du Musée Guggenheim de New-York et a participé à l'écriture de plusieurs catalogues d'exposition publiés par le musée au sujet de courants et artistes du 20^e siècle.

Toujours en lien avec cette exposition, un ouvrage, publié en 2019⁷⁵, rassemble différentes études réalisées par plusieurs conférenciers à l'occasion d'un séminaire qui s'était déroulé au Guggenheim de New-York pour l'inauguration de l'exposition de 2018. L'accent est mis ici sur le spiritisme, d'abord pour remettre en contexte cette pratique et sa réapparition massive au 20^e siècle, puis en lien avec Hilma af Klint et sa création artistique. Richement illustré en photographies et images d'archives provenant des carnets de notes de la peintre, cet ouvrage est le fruit de la collaboration entre divers historiens de l'art comme Linda Dalrymple Henderson, Kurt Almqvist, Louise Belfrage, Julia Voss ou encore Tracey Bashkoff, s'étant déjà tous illustrés par le passé par la rédaction d'études sur af Klint.

En 2020, un autre ouvrage consacré à af Klint voit le jour sous la direction de Kurt Almqvist et Louise Belfrage que nous avons déjà présenté plus haut⁷⁶. Il s'agit en réalité d'un livre rassemblant les comptes rendus de différentes conférences sur l'artiste, s'étant tenues en 2016 aux Galeries Serpentine de Londres. Le but recherché ici est d'étudier les peintures à l'huile non-figuratives d'Hilma af Klint, se concentrant alors davantage sur les œuvres et moins sur la biographie de l'artiste. Bien qu'intéressant, cet ouvrage n'apporte pas vraiment d'éléments

⁷⁴ T. BASHKOFF, *Hilma af Klint: Paintings for the future*, catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New-York, 12 octobre 2018 - 23 avril 2019, New-York, Guggenheim Museum Publications, 2018.

⁷⁵ L. DALRYMPLE HENDERSON, *Hilma af Klint. Visionary*, Stockholm, Axel and Margaret Ax:son Johnson, 2019.

⁷⁶ K. ALMQVIST et L. BELFRAGE, *Hilma af Klint: seeing is believing*, Londres, Thames and Hudson, 2020.

innovants concernant l'artiste, puisque nous avons déjà pu prendre connaissance des informations mentionnées dans les études citées précédemment.

La même année, Kurt Almqvist et Daniel Birnbaum, critique d'art et commissaire d'exposition suédois, collaborent sur le catalogue raisonné d'Hilma af Klint⁷⁷. Classées en différents volumes correspondant aux grandes phases de la vie de l'artiste, les œuvres sont reprises dans l'ordre chronologique et sont, la plupart du temps, accompagnées d'une remise en contexte et d'une analyse. Il est à préciser que, à l'heure actuelle, ce catalogue est toujours en cours d'édition et il n'en existe pour le moment que les sept premiers volumes. Seuls les trois premiers ont pu être consultés pour réaliser ce mémoire par faute d'accessibilité.

Enfin, plusieurs articles extraits du livre *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*⁷⁸, déjà cité précédemment, ont été intéressants à consulter pour la rédaction dans cette étude.

Le premier, rédigé par Stephen Kern, s'intéresse aux sources d'inspiration de l'artiste, et plus particulièrement sur celles qu'elle puise dans la société qui l'entoure, comme la technologie de l'époque⁷⁹. L'auteur est professeur à l'Ohio State University et ses recherches se portent essentiellement sur la psychanalyse, les nouvelles technologies et l'amour.

Le second a été écrit par David Lomas et nous présente une analyse de l'une des séries d'œuvres considérée comme l'une des plus emblématiques d'Hilma af Klint⁸⁰. Lomas est, quant à lui professeur d'histoire de l'art à l'université de Manchester et ses recherches se portent sur les liens entre le surréalisme, la médecine et la psychologie.

⁷⁷ K. ALMQVIST et D. BIRNBAUM, *Hilma af Klint. Catalogue raisonné*, Stockholm, Stolpe, 2020.

⁷⁸ K. ALMQVIST et L. BELFRAGE (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

⁷⁹ S. KERN, « Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

⁸⁰ D. LOMAS, « The Meaning of Life: Hilma af Klint's The Ten Largest » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

Le dernier article de cet ouvrage que nous avons consulté est celui d'Iris Muller-Westermann⁸¹. L'auteure cherche alors à replacer Hilma af Klint dans son contexte historique, en abordant sa place en tant que femme artiste en Suède, en évoquant ses inspirations spirituelles et sa carrière artistique. Outre la reprise de beaucoup d'informations que nous avons déjà grâce à d'autres sources, l'auteure nous propose également un bref paragraphe sur la valorisation de l'œuvre de la peintre à l'heure actuelle en évoquant les principales expositions dont elle a fait l'objet.

En conclusion, nous pouvons remarquer que peu d'ouvrages mentionnent Hilma af Klint, qu'il s'agisse de ceux s'intéressant à la problématique des femmes artistes ou de ceux traitant de la spiritualité et de l'ésotérisme en art. Pour la première catégorie, seul le catalogue d'exposition *Elles font l'abstraction* (2021) la mentionne; et pour la seconde, quelques occurrences sont à trouver dans les catalogues d'exposition *The Spiritual in Art: abstract painting 1890-1985* (1987) ou dans *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte. 1750-1950* (2011). Af Klint semble davantage citée dans les études s'intéressant aux avant-gardes dans les pays nordiques, comme dans l'ouvrage de David Cottington (2013), celui de Cecilia Widenheim et de Martin Sundberg (2014), l'étude de Annika Öhrner (2018) et celle de Kerry Greaves (2021). De ce fait, Hilma af Klint reste une artiste peu présente dans les ouvrages plus « généralistes » qui traitent d'un domaine précis, ce qui a pour conséquence qu'elle reste une artiste méconnue du public et peu remise en contexte, sauf lorsque l'on évoque la problématique du développement de l'avant-garde dans les pays du nord de l'Europe. Il est également intéressant de remarquer que la plupart des ouvrages qui la mentionnent sont des catalogues d'exposition qui, dès lors, ne manquent pas de présenter les œuvres jugées comme étant les plus notables de la peintre. Cette sous-représentation de l'artiste dans la littérature scientifique pose question. Certes, il faudra attendre 1986 avant que ses œuvres ne réapparaissent publiquement et puissent être étudiées, mais cela suffit-il à expliquer ce tel manque de représentation de la praticienne au niveau des ouvrages? Si l'on ajoute à cela la longue invisibilisation des femmes artistes dans l'histoire de l'art, la difficulté

⁸¹ I. MULLER-WESTERMANN, « Hilma af Klint in her Time and ours » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

de trouver des sources fiables au sujet de l'ésotérisme en tant qu'inspiration pour les artistes et le peu d'études qui touchent aux avant-gardes en Scandinavie, nous pouvons peut-être commencer à voir pourquoi Hilma af Klint est si peu citée dans les documents consultés.

Il semblerait donc que, pour trouver des informations complètes et pertinentes sur Hilma af Klint, il faille se plonger dans de la littérature spécialisée et qui lui est entièrement consacrée. Ainsi, cet état de la question nous a permis de mettre en lumière les auteurs qui ont particulièrement œuvré afin de remettre en lumière af Klint et son travail. C'est le cas de Åke Fant, Iris Muller-Westermann, Kurt Almqvist, Louise Belfrage et Tracey Bashkoff. C'est véritablement Åke Fant qui, avec sa monographie de 1989⁸², va initier ce regain d'intérêt pour af Klint, en ne se contentant pas d'aborder la biographie de l'artiste, mais en insistant sur son importance tant au niveau de ses méthodes de travail que des formes « novatrices » qu'elle crée. Il insiste également beaucoup sur la personnalité multiple de l'artiste qui tantôt est peintre, tantôt médium, et qui allie les deux pour « préparer le futur »⁸³. Il est intéressant de mentionner que, comme pour les ouvrages précédents, les monographies sur Hilma af Klint sont, dans la plupart des cas, des catalogues d'exposition. Il semblerait donc que la valorisation de cette artiste se fasse de manière active au travers de rétrospectives qui proposent dès lors au public de pouvoir observer ses œuvres de leurs propres yeux pour la découvrir. Depuis la première exposition monographique de l'artiste organisée en 2013, quelques autres ont suivi et se sont déroulées principalement en Europe et aux États-Unis, et tous les ouvrages qui en découlent semblent vouloir replacer af Klint en tant que pionnière de l'abstraction⁸⁴. Ce n'est donc qu'à partir des années 2010 que nous voyons un intérêt grandissant pour le travail de la peintre suédoise, d'abord chez les chercheurs suédois (Å. Fant, K. Almqvist, I. Muller-Westermann), puis chez des universitaires danois (M. Høgsberg), américains (T. Bashkoff, L. Dalrymple Henderson) ou français (L. Belfrage). L'événement qui va véritablement offrir à la peintre suédoise une reconnaissance de manière internationale est l'exposition du Guggenheim Museum de New-York, organisée en 2019, puisque cette

⁸² Å. FANT, *Hilma af Klint Ockult Målarinna och Abstrakt Pionjär*, op. cit.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ I. MULLER-WESTERMANN et M. HØGSBERG, op. cit.

T. BASHKOFF, op. cit.

L. DALRYMPLE HENDERSON, op. cit.

K. ALMQVIST et L. BELFRAGE, op. cit.

institution est considérée comme une référence en matière d'art moderne et figure parmi les plus importants musées new-yorkais, ce qui a offert une vitrine de choix à af Klint afin de faire connaître son travail de manière posthume⁸⁵. Toutes ces expositions organisées à son sujet semblent avoir suscité l'intérêt des chercheurs à l'international, si bien que, à l'heure actuelle, des ouvrages dédiés à af Klint sont publiés tous les ans, qu'il s'agisse de nouvelles études ou simplement de rééditions en anglais de textes suédois.

⁸⁵ T. BASHKOFF, *op. cit.*

Chapitre 2

Vie et carrière d'Hilma af Klint

La vie d'Hilma af Klint commence au château de Karlberg, à Stockholm, où elle voit le jour le 26 octobre 1862 dans une famille chrétienne⁸⁶. Fille du Capitaine Fredrik Victor af Klint, commandant à la marine suédoise, et de Mathilda Sontag, Hilma est la quatrième d'une famille de cinq enfants⁸⁷. Dix ans après sa naissance, la famille af Klint déménage à Norrtullsgatan⁸⁸, rue du quartier de Vasastaden, à Stockholm⁸⁹, mais ils passeront leurs étés dans leur propriété familiale, Hanmora, située sur l'île d'Adelsö au lac Mälaren⁹⁰. La même année, Hilma af Klint entrera à l'école pour jeunes filles de Stockholm où elle débutera son éducation. En 1879, alors âgée de 17 ans, elle va s'essayer à une pratique qui prendra, par la suite, de plus en plus d'importance dans sa vie privée et artistique, puisque c'est à ce moment-là qu'elle prendra part, pour la première fois, à des séances de spiritisme⁹¹.

À partir de 1880, elle décide véritablement de se consacrer pleinement à la peinture et, dès lors, construira sa formation artistique en s'inscrivant successivement dans plusieurs écoles dont elle bénéficiera des enseignements. Hilma af Klint commence à étudier la peinture à l'École Technique de Stockholm, connue aujourd'hui sous le nom de « University College of Arts, Crafts and Design », où elle se consacrera principalement à l'art du portrait⁹². Malheureusement, sa sœur, Hermina, meurt la même année et cet événement scellera un peu

⁸⁶ Å. FANT, *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 247.

⁸⁷ MODERNA MUSEET, « Hilma af Klint » dans *Moderna Museet*, 2021, [<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/biography/>], (08/08/2021).

⁸⁸ E. VIRGINIA LEON, *Analyzing the Crisis of Hilma af Klint: The Digital and Analog Analysis of Spirituality, Abstraction and Art*, thèse présentée à la Duke University, Département d'art, d'histoire de l'art et d'études des cultures visuelles (P. Jaskot, promoteur), 2018, p. 23.

⁸⁹ STOCKHOLMS STAD, « Gångstråk Norrtullsgatan vid Karlbergsvägen » dans *Stockholms Stad*, 2021, [<https://vaxer.stockholm/projekt/gangstrak-norrtullsgatan-vid-karlbergsvagen/>], (08/08/2021).

⁹⁰ MODERNA MUSEET, *op. cit.*

⁹¹ T. BASHKOFF, *Hilma af Klint: Paintings for the future*, catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New-York, 12 octobre 2018 - 23 avril 2019, New-York, Guggenheim Museum Publications, 2018, p. 34.

⁹² E. VIRGINIA LEON, *op. cit.*, p. 23-24.

plus encore l'intérêt de la peintre pour la religion, sa famille étant de confession protestante⁹³, mais également pour la spiritualité, le spiritisme et les sciences dites « occultes »⁹⁴.

Entre 1882 et 1887, Hilma af Klint poursuit son enseignement artistique à la « Royal Academy of Fine Arts », elle est d'ailleurs l'une des premières femmes à s'y inscrire, d'où l'artiste sortira diplômée avec grande distinction. Suite à cela, l'Academy mettra à la disposition d'af Klint, ainsi que de deux autres artistes, un studio dans l'« Atelier Building » dans lequel les peintres auront le loisir et la liberté de créer et de s'adonner à leur art. Ainsi, Hilma af Klint profitera de cet endroit pour travailler professionnellement en tant que portraitiste et paysagiste⁹⁵. Il semblerait également que ce studio ait eu une importance dans le développement personnel et dans les réflexions artistiques de l'artiste suédoise. En effet, celui-ci était situé dans le centre de la ville de Stockholm et à moins d'un kilomètre de la galerie moderniste de Strandvägen. Le studio où travaillait af Klint était donc au cœur d'un quartier abritant artistes, galeries et collectionneurs d'art⁹⁶. Il se pourrait donc qu'elle ait été inspirée par ce qu'elle voyait autour d'elle, c'est-à-dire des fragments d'un modernisme naissant au tournant du 20^e siècle et qu'elle se soit laissé imprégner par ce souffle nouveau, qu'elle s'appropriera d'ailleurs et investiguera elle-même par la suite dans son œuvre.

Depuis ses premières séances en 1879, Hilma af Klint est devenue un membre à part entière du Mouvement Spirite. Celui-ci a d'ailleurs aidé la peintre à rentrer en contact avec l'esprit de sa défunte sœur. Avec le temps, elle sera sensible à d'autres courants spirituels et rejoindra notamment la Société Théosophique dès sa création, en 1889. Toutes ces théories et mouvements spirituels inspireront énormément Hilma af Klint, nous le verrons dans le chapitre suivant, ainsi que beaucoup d'autres artistes de cette période⁹⁷. Peu de temps avant de

⁹³ J. VOSS, « The first abstract artist? (And it's not Kandinsky) » dans *Tate Museum*, juin 2019, [<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-27-spring-2013/first-abstract-artist-and-its-not-kandinsky>], (25/07/2021).

⁹⁴ S. ISENBERG, « The Futur is Now: Hilma af Klint and the Esoteric Imagination », *Bowdoin Journal of Art*, 2020, p. 10-13.

⁹⁵ A. FANT, *op. cit.*

⁹⁶ A. ÖHRNER, *A Northern avant-garde: Spaces and cultural transfer*, Chichester, Pam Meecham, 2017, p. 367.

⁹⁷ HILMA AF KLINT, « About Hilma af Klint » dans *Hilma af Klint*, 2021, [<https://www.hilmaafklint.se/en/about-hilma-af-klint/>], (08/08/2021).

rentrer dans la Société Théosophique, af Klint s'essaie déjà à des dessins au style un peu plus « brut » représentant le Christ, des bateaux ou encore des châteaux et commence à expérimenter l'écriture automatique⁹⁸.

En 1896, elle fera partie de la Edelweiss Society, autre groupe qui s'intéresse, entre autres, à des théories spirituelles et théosophiques, mais elle quittera rapidement celui-ci et créera, avec quatre autres femmes artistes aux pensées similaires aux siennes, le groupe « De Fem » (Les Cinq). Celui-ci rassemblaient les artistes Hilma af Klint, Anna Cassel, Sigrid Hedman, Mathilda Nilsson et Cornelia Cederberg⁹⁹. Les cinq amies se rassemblaient tous les vendredis et s'adonnaient à des séances de spiritisme mais également à des prières, l'étude du Nouveau Testament, de la méditation ou encore à de l'écriture et du dessin automatique¹⁰⁰. Durant leurs séances, elles entraient en contact avec des esprits qu'elles nommaient « les Maitres » et, à ce titre, nous pourrions qualifier af Klint de médium. De ces réunions, nous garderons des écrits témoignant des messages que les cinq peintres recevaient de ces « esprits », mais également des dessins qui deviendront, plus tard, la base de l'iconographie présente dans les tableaux abstraits d'Hilma af Klint¹⁰¹.

En 1898, c'est maintenant le père d'Hilma af Klint qui est emporté par la mort, suite à quoi la peintre décidera de partir vivre avec sa mère, dans un appartement situé au numéro 52 de la rue Brahegatan à Stockholm¹⁰².

Entre 1900 et 1901, elle travaille en tant que dessinatrice à l'Institut d'Études Vétérinaires de Stockholm¹⁰³.

⁹⁸ E. VIRGINIA LEON, *op. cit.*, p. 25.

⁹⁹ P. MEECHAM, *A companion to modern art*, s. l., John Wiley and sons, 2018, p. 376.

¹⁰⁰ HILMA AF KLINT, *op. cit.*

¹⁰¹ E. VIRGINIA LEON, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰² HILMA AF KLINT, *op. cit.*

¹⁰³ *Ibid.*

C'est en 1904 que la vie de la peintre prendra un tournant qui s'avérera décisif pour sa carrière. Après dix ans de pratiques artistiques, spirituelles et ésotériques, af Klint se voit choisie, lors d'une « séance » afin de réaliser une commande pour les Esprits avec lesquels elle entre en communication. Guidée par ces derniers, Hilma af Klint sera alors chargée de produire des toiles ayant pour sujet le « plan astral »¹⁰⁴, concept introduit et étudié par la Société théosophique de Helena Blavatsky¹⁰⁵, et l'immortalité de l'Homme¹⁰⁶. Cette commande provenant de l'Au-delà se traduira par la production d'une série de 193 tableaux, intitulée *Peintures pour le Temple*. Celle-ci se divisera en plusieurs sous-séries et groupes d'œuvres et Hilma af Klint s'y consacrera entièrement entre 1905 et 1915, avec tout de même une interruption entre 1908 et 1912¹⁰⁷. Si en 1906 avec les 26 premières œuvres de cette série, rassemblées sous l'appellation *WU séries, Groupe I*, il ne s'agit encore que de travaux préparatoires, l'artiste crée ses premières véritables *Peintures pour le Temple* entre 1907 et 1908, années durant lesquelles af Klint réalisera déjà 111 tableaux qui composeront la première section de la série.

1908 est l'année où Hilma af Klint rencontre Rudolf Steiner, chef de file de la Société Théosophique Allemande, lors d'une conférence donnée par celui-ci dans la capitale suédoise¹⁰⁸. Il visitera d'ailleurs, lors de son séjour à Stockholm, le studio de la peintre et verra quelques-unes des premières *Peintures pour le Temple*. L'homme se vit incapable de comprendre et de déchiffrer les œuvres de l'artiste et déclara alors que personne n'en serait en mesure durant les cinquante prochaines années¹⁰⁹. Quatre ans plus tard, en 1913, Steiner fonde la Société Anthroposophique dont af Klint deviendra membre en 1920 avant de la quitter 10 ans plus tard.

¹⁰⁴ K. ALMQVIST et L. BELFRAGE, *Hilma af Klint: seeing is believing*, Londres, Thames and Hudson, 2020, p. 45.

¹⁰⁵ C. LEADBEATER, *Le plan astral*, Paris, Publications théosophiques, 1906, p. 34.

¹⁰⁶ MODERNA MUSEET, *op. cit.*

¹⁰⁷ I. MULLER-WESTERMANN et M. HØGSBERG, *Hilma af Klint: Artist, Researcher, Medium*, catalogue d'exposition, Moderna Museet, Malmö, 16 juin - 27 septembre 2020, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 23.

¹⁰⁸ HILMA AF KLINT, *op. cit.*

¹⁰⁹ B. MIDAVAIN, *Hilma af Klint: The medium of abstraction*, thèse présentée au Pratt Institute, Département des sciences de l'histoire de l'art et du design (M. Morton et D. Dietrich, promoteurs), 2015, p. 16.

C'est également en 1908 que la mère de la peintre devient aveugle et, dès lors, Hilma af Klint décide de quitter son studio de peinture à Hamngatan pour en prendre un dans le même immeuble où elle vit en compagnie de celle qui lui a donné la vie¹¹⁰. Elle décide cependant de faire une pause de quatre ans dans sa création artistique et profitera de ces années pour s'occuper de sa mère, mais également pour approfondir encore davantage ses connaissances spirituelles en étudiant notamment la philosophie, la théosophie ou encore les théories rosicruciennes¹¹¹. Durant cette période, la seule peinture qu'af Klint réalisa est un portrait de Knut Ångström, physicien et professeur à l'université de Stockholm, en 1910¹¹².

En 1912, c'est le début de la seconde phase de création des *Peintures pour le Temple*. Elle quitte Stockholm et décide de louer une villa avec des amis sur l'île de Munsö, située dans l'archipel du lac Malären¹¹³.

Hilma af Klint participe à une exposition, en 1914, intitulée l'*Exposition Baltique* et se déroulant à Malmö. Cependant, elle n'y présente que des tableaux réalistes, préférant exposer ses paysages que ses créations abstraites et nouvelles. Il est à noter que Kandinsky a également participé à cette exposition¹¹⁴.

En 1915, Hilma af Klint termine la seconde section de sa commande et, aux 111 toiles précédentes, s'ajoutent encore 82 œuvres qui clôturent la production artistique la plus importante de sa carrière, les *Peintures pour le Temple* sont maintenant complètes¹¹⁵. Pourtant, ces 193 tableaux ne seront jamais montrés à personne du vivant de l'artiste. En effet, af Klint avait reçu des instructions des Esprits qui lui avaient commandé la série, lui

¹¹⁰ HILMA AF KLINT, *op. cit.*

¹¹¹ T. BASHKOFF, *op. cit.*, p. 46.

¹¹² A. FANT, *op. cit.*, p. 248.

¹¹³ HILMA AF KLINT, *op. cit.*

¹¹⁴ J. FIORE, « How the Swedish mystic Hilma af Klint invented abstract art » dans *Artsy*, 12 octobre 2018, [<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-swedish-mystic-hilma-af-klint-invented-abstract-art>], (09/08/2021).

¹¹⁵ MODERNA MUSEET, *op. cit.*

demandant de garder les œuvres à l'abri des regards jusqu'à la mort de l'artiste car ses contemporains n'étaient « pas prêts à recevoir et à comprendre cet art, celui-ci appartenant au futur et ne pourrait être compris par le public que des années plus tard »¹¹⁶.

En peignant ses premières toiles abstraites en 1906, af Klint est bien l'une des pionnières de cette esthétique¹¹⁷. Pourtant, au contraire de ses homologues masculins, af Klint ne semble pas avoir pris part au mouvement abstrait à proprement parler et ne semble pas non plus avoir participé au développement du modernisme en Europe centrale et occidentale¹¹⁸. Cela dit, dans son travail, elle obtient des résultats et des esthétiques similaires, non représentatives. L'inspiration de la peintre lui venait de ses guides spirituels, des Esprits avec lesquels elle entrait en contact et communiquait. En effet, elle décrivait dans ses cahiers de notes que « ces Êtres de l'Au-delà la guidaient, ils s'exprimaient à travers elle afin de donner naissance à des œuvres à la symbolique et aux messages cachés »¹¹⁹.

Pour Hilma af Klint, le réel ne se limitait pas au monde tangible et matériel, il existait une autre dimension, aussi manifeste que le monde dans lequel nous évoluons. Ses œuvres tentent de retranscrire cela en affichant des lettres, des symboles, des mots, des formes,... Par ses créations, af Klint essaie de nous transmettre le message que « Tout est unité ». Sa spiritualité, ses pratiques ésotériques et ses recherches, alliées à une formation académique et à une pratique picturale de plus de vingt ans offrent à Hilma af Klint tous les outils nécessaires à la réalisation de sa peinture empreinte de messages¹²⁰.

Guidée par les Esprits, l'artiste suédoise crée de nombreux tableaux dont elle-même ne comprend pas toujours le sens intrinsèque, bien qu'elle soit déjà profondément consciente du

¹¹⁶ J. AF KLINT et H. ERSMAN, « Inspiration and influence: The spiritual journey of artist Hilma af Klint » dans *Guggenheim*, 11 octobre 2018, [<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/inspiration-and-influence-the-spiritual-journey-of-artist-hilma-af-klint>], (09/08/2021).

¹¹⁷ C. MAINGON, « Vassily Kandinsky » dans *Beaux-Arts*, 14 mars 2020, [<https://www.beauxarts.com/encyclo/vassily-kandinsky-en-2-minutes/>], (10/08/2021).

¹¹⁸ HILMA AF KLINT, *op. cit.*

¹¹⁹ T. BASHKOFF, *op. cit.*, p. 154.

¹²⁰ I. MULLER-WESTERMANN et M. HØGSBERG, *op. cit.*

caractère unique de son art. Afin d'essayer de répondre à cette quête de sens et d'étudier le processus créatif dans lequel elle est impliquée, af Klint étudie la philosophie, se plonge dans la religion et dans les textes spirituels de Blavatsky ou encore Steiner. Plus qu'une simple mission personnelle à réaliser, la peintre était convaincue que son travail allait contribuer à faire évoluer les consciences et les mentalités, mais également la société tout entière¹²¹.

Une fois sa commande provenant d'une autre Dimension achevée, sa guidance s'arrêta et af Klint continua de peindre des séries de tableaux, entre 1916 et 1920, représentant des images métaphysiques et développant un style plus naturaliste. Ainsi, ces œuvres évoquent la spiritualité de leur créatrice, mais elles étudient également les atomes, l'espace, la nature, la vie, le céleste, la religion, les plantes, les animaux ou encore les minéraux et les pierres précieuses¹²². De par ses travaux, af Klint développe une théorie de la systématisation ésotérique de la nature et réalise de nombreuses études peintes à ce sujet. Bien qu'ayant, jusqu'alors, essentiellement travaillé la peinture à l'huile, l'artiste suédoise se tourne vers l'aquarelle dès 1916, après avoir achevé sa série des *Peintures pour le Temple* et utilisera cette technique jusqu'à la fin de sa vie¹²³. Avec cette technique, elle développera encore une nouvelle esthétique, plus libre, abandonnant les courbes, lignes et motifs géométriques bien dessinés et privilégiant davantage le travail sur les dégradés et touches de couleurs, exploitant pleinement la technique de l'aquarelle.

En 1920, la mère d'Hilma af Klint décède, suite à quoi la peintre décide de partir pour Helsingborg, une ville de la côte ouest de la Suède¹²⁴.

¹²¹ L. DALRYMPLE HENDERSON, *Hilma af Klint. Visionary*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2019, p. 71-72.

¹²² J. AF KLINT et H. ERSMAN, *op. cit.*

¹²³ L. DALRYMPLE HENDERSON, *op. cit.*, p. 22.

¹²⁴ A. FANT, *op. cit.*

Dans ses notes personnelles, elle fait mention de l'étude de la *Théorie des Couleurs* de Goethe à partir de 1921, mais certaines de ses œuvres pourraient faire penser qu'elle avait connaissance de cet ouvrage bien avant cette date¹²⁵.

En 1927, elle fait don de ses études peintes sur les fleurs, les mousses et les lichens à la Librairie Scientifique de Dornach. À l'heure actuelle, ces œuvres semblent avoir disparu alors qu'elles constituaient une collection importante dans le développement de la théorie de l'artiste sur la systématisation de la nature¹²⁶.

En 1932, il est curieux de constater qu'Hilma af Klint réalise deux tableaux plus historiques, tout en conservant son style abstrait, représentant les bombardements de Londres et les batailles navales méditerranéennes, des événements qui se dérouleront sept ans plus tard, durant la Seconde Guerre Mondiale¹²⁷.

Alors âgée de près de 82 ans, Hilma af Klint s'éteint le 21 octobre 1944 suite à un accident de la route¹²⁸. À sa mort, l'artiste laisse derrière elle un total de plus de 1300 œuvres, qui n'ont, pour la plupart, jamais été vues ou presque, ainsi que 125 livres de notes dans lesquels elle notait ses conversations avec les Esprits, ses recherches spirituelles ou encore ses idées artistiques. Dans un de ses carnets, elle stipule que ses tableaux pourront être dévoilés publiquement uniquement vingt ans après son décès. Elle y formule également le souhait que ses 193 *Peintures pour le Temple* ne soient jamais séparées mais conservées ensemble¹²⁹.

Finalement, le travail d'Hilma af Klint ne réapparaîtra aux yeux du public que quarante ans plus tard, en 1986, à l'occasion de l'exposition *The Spiritual in Art* organisée par l'historienne

¹²⁵ C. DE ZEGHER et H. TEICHER (ed.), *3X Abstraction: New methods of drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, catalogue d'exposition, Drawing Center, New-York, 19 mars - 21 mai 2005; Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, 10 juin - 13 août 2005; Irish Museum of Modern Art, Dublin, 24 janvier - 26 mars 2006, New-York / Santa Monica / Dublin, Yale University Press, 2005, p. 78-79.

¹²⁶ HILMA AF KLINT, *op. cit.*

¹²⁷ *Ibid.*

¹²⁸ A. FANT, *op. cit.*

¹²⁹ HILMA AF KLINT, *op. cit.*

américaine Barbara Tuchman au County Museum de Los Angeles¹³⁰. Cet événement marqua le début de la reconnaissance internationale de l'artiste suédoise et aura permis de remettre en lumière Hilma af Klint et ses œuvres, et plus particulièrement ses tableaux créés après 1906, faisant un peu l'impasse sur ses travaux préliminaires qui, pourtant, témoignent du cheminement progressif de l'artiste vers l'abstraction. De plus, il est essentiel de s'intéresser à l'ensemble de la production artistique de l'artiste afin de pouvoir la comprendre, la décrypter et en appréhender toute sa richesse et sa complexité. En effet, en analysant chronologiquement les œuvres de af Klint, il est possible d'en dégager des structures, des répétitions ou encore des motifs récurrents et, de ce fait, son œuvre majeure, les *Peintures pour le Temple*, ne peut être comprise sans un regard comparatif et rétrospectif sur Hilma af Klint, sa spiritualité et son art.

Depuis 1986 et l'exposition de Los Angeles, de plus en plus de rétrospectives consacrées à Hilma af Klint se sont déroulées dans des pays d'Europe du Nord, d'Europe centrale, mais également aux Etats-Unis, participant progressivement à la revalorisation de sa figure. La plus grande exposition dédiée à la peintre s'est tenue au Moderna Museet de Stockholm, en 2013, et rassemblait plus de 230 peintures de l'artiste. Après la capitale suédoise, l'exposition a voyagé dans toute l'Europe, faisant connaître à un large public la figure de la peintre et médium stockholmoise¹³¹.

À l'heure actuelle, les travaux d'Hilma af Klint appartiennent et sont gérés par la Fondation Hilma af Klint, située à Stockholm¹³².

¹³⁰ E. VIRGINIA LEON, *op. cit.*, p. 29.

¹³¹ K. ALMQVIST, *op. cit.*, p. 36.

¹³² HILMA AF KLINT, *op. cit.*

Chapitre 3

***Quelle place pour les femmes artistes dans l'avant-garde
européenne?***

Les femmes semblent, dans le milieu de l'en art, avoir souvent joué un rôle de second plan en matière de création artistique. Étant alors plutôt reléguées à un rôle de muse ou de modèle, elles inspirent les artistes et les œuvres représentant des figures féminines sont loin d'être anecdotiques, au contraire¹³³. Elles peuvent également remplir un rôle de mécène, de commanditaire, de collectionneuse ou encore d'amatrice éclairée¹³⁴. Ces dernières paraissent, cependant, rarement citées dans l'historiographie de l'histoire de l'art. Il faudra attendre les années 1960 pour que ces dernières commencent à être valorisées en tant qu'artiste à part entière, au même titre que leurs homologues masculins. Pourtant, il semblerait que, de tout temps, les femmes se soient, elles aussi, adonnées aux domaines de créations plastiques et artistiques. En effet, dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, écrit vers l'an 77 de notre ère, l'écrivain mentionne déjà les noms de plusieurs femmes peintres et sculptrices avec l'histoire de la fille du potier Dibutade. Celle-ci aurait inventé la peinture en dessinant les contours du profil de l'ombre du visage de son amant, projetée sur un mur, avant qu'il ne parte pour l'étranger¹³⁵, démontrant alors que cette nécessité de créer n'est pas un attribut typiquement masculin, mais serait plutôt une caractéristique inhérente à l'être humain¹³⁶.

Les femmes artistes, une invention du 20^e siècle?

Même si l'histoire de l'art semble, pendant longtemps, avoir omis et exclu les femmes de la pratique artistique, elles ont, de tout temps, participé à ce champ, non sans entraves et difficultés. Quelques exemples puisés tout au long de l'histoire permettent d'illustrer ce propos.

¹³³ MUSEE PAUL DINI, « Les artistes femmes dans l'histoire de l'art » dans *Musée Paul Dini*, septembre 2019, [http://musee-paul-dini.com/wordpress/wp-content/uploads/2019/09/femmes-histoire-art_3.pdf], (11/02/22).

¹³⁴ M. ALVAREZ GONZALEZ, *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010 (Guide des arts), p. 22-23.

¹³⁵ F. FRONTISI-DUCROUX, « La fille de Dibutade ou l'inventrice inventée », *Cahiers du genre*, 43, 2007, p. 133-135.

¹³⁶ C. LEIBENSON, *Le féminin dans l'art occidental: histoire d'une disparition*, Paris, Editions de la Différence, 2007 (Les Essais, 53), p. 43.

Ainsi, durant le Moyen Âge, elles s'illustrent, tout comme leurs homologues masculins, dans la réalisation des enluminures, mais ne peuvent intégrer les ateliers d'artistes¹³⁷. La pratique et l'enseignement des disciplines artistiques sont uniquement possibles pour les filles d'artistes qui peuvent alors bénéficier de l'éducation paternelle dans ce domaine. Il est intéressant de noter que, à ce moment-là, le fait que les femmes ne puissent pas bénéficier d'un enseignement artistique autre que via la sphère familiale résulte d'une vision et d'une division binaire de la société qui visait à associer les hommes à des caractéristiques d'activité, d'énergie et de création, tandis que les femmes étaient, quant à elles, plutôt associées à des aspects de passivité, de fragilité, de faiblesse et de procréation¹³⁸. Cette différenciation sociétale genrée aura pour conséquence, au niveau de la pratique de l'art, la quasi-impossibilité pour les femmes de s'adonner à une vocation artistique, au risque d'être mal vues ou que cette pratique soit jugée déviante. Les femmes, à ce moment-là, ne sont alors présentes en art qu'à travers les figures féminines dépeintes au travers des œuvres réalisées par la main des hommes mais ne sont alors jamais représentées pour elles-mêmes. En effet, à travers les figures féminines, il s'agit plus alors d'évoquer des allégories mythiques ou religieuses ou encore d'évoquer le rôle des femmes en tant qu'objets de désir ou de figures maternelles.

Progressivement, des changements vont s'opérer et de plus en plus de femmes vont pouvoir pratiquer des activités artistiques, bien que ce phénomène reste très marginal par rapport aux hommes¹³⁹. Ainsi, les abbesses avaient le droit de créer, du moment que leurs créations présentaient un lien avec le sacré. C'est également à ce moment-là que vont se développer considérablement les couvents, qui apparaissent alors, pour les femmes, comme des lieux d'apprentissage et de culture où les femmes vont pouvoir acquérir une éducation. De plus, ces couvents sont souvent vus comme une alternative acceptable au mariage. Ensuite, dans l'Europe du XI^e siècle avec la politique de la Réforme grégorienne, il deviendra à nouveau plus difficile pour les femmes dans nos régions de continuer à exercer des pratiques artistiques et culturelles. Par contre, dans les territoires germaniques, les couvents, souvent dirigés par des femmes issues de familles nobles ou royales, restent des lieux d'éducation

¹³⁷ MUSEE PAUL DINI, *op. cit.*

¹³⁸ M. ALVAREZ GONZALEZ, *op. cit.*, p.56.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 62.

importants, ce qui explique que des femmes comme Herrade de Landsberg ou encore Hildegarde de Bingen seront déjà reconnues en tant qu'artiste.

À la Renaissance, les femmes ne peuvent fréquenter les académies et sont interdites de pratiquer le dessin du nu, ce qui les empêche de représenter des sujets mythologiques ou historiques, devant alors se contenter de travailler des genres moins nobles, comme les natures mortes ou les portraits. Il faudra attendre 1613 et le tableau *Minerve s'habillant* de Lavinia Fontana pour que nous puissions voir le premier nu mythologique signé par une artiste femme¹⁴⁰. Au 18^e siècle, les femmes ne peuvent toujours pas suivre de formations artistiques au sein des murs des académies. Il faudra attendre la fin du 18^e siècle afin que les premières artistes féminines puissent devenir des académiciennes. Nous pourrions, par exemple, citer ici le cas de Elisabeth Vigée Le Brun qui entre à l'Académie de Saint-Luc en 1774¹⁴¹ et qui deviendra même, quatre ans plus tard, la peintre officielle de Marie-Antoinette, ou encore Adélaïde Labille-Guiard qui, en 1783, intègre l'Académie des Beaux-Arts de Paris¹⁴². Cela dit, la présence des femmes artistes dans les académies reste exceptionnelle à ce moment-là et ce « privilège » est souvent dû à la notoriété importante de ces dernières¹⁴³. Bien que l'accession aux lieux de formations académiques reste réservée à quelques « happy few », le 19^e siècle voit le nombre de femmes artistes s'accroître et des évolutions en ce domaine feront progressivement leur apparition¹⁴⁴. En effet, au Salon de Paris de 1860, nous pouvons déjà voir exposer quelques talents féminins, bien que la misogynie soit encore bien ancrée dans les esprits, comme nous pouvons le voir avec Gustave Moreau qui déclarera que

¹⁴⁰ P. TINAGLI, *Women in Italian Renaissance Art: gender, representation, identity*, Manchester, Manchester university press, 1997, p.107-109.

¹⁴¹ CHÂTEAU DE VERSAILLES, « Elisabeth Louise Vigée Lebrun » dans *Château de Versailles*, janvier 2022, [<https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grands-personnages/elisabeth-louise-vigee-brun>], (13/02/22).

¹⁴² MUSEE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER, « Portrait de femme. Adélaïde Labille-Guiard. Vers 1787 » dans *Musée des Beaux-Arts* de Quimper, février 2022, [<https://www.mbaq.fr/fr/nos-collections/ecole-francaise-des-17e-et-18e-siecles/adelaide-labille-guiard-portrait-de-femme-342.html>], (13/02/22).

¹⁴³ O. BLANC, *Portraits de femmes: artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris, D. Carpentier, 2006, p. 286-287.

¹⁴⁴ S. SOFIO, « Méthodes quantitatives et terrain historique: quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIX^e siècle? », *Sociologie de l'art*, opus 9 et 10, 2006, p. 47-49.

« l'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède »¹⁴⁵. Une date importante dans cette reconnaissance des femmes en tant qu'artiste est 1861, lorsque la Royal Academy de Londres ouvre officiellement ses portes et son enseignement aux jeunes femmes. Cette dernière sera ensuite suivie par l'Académie des Beaux-Arts de Paris, qui lui emboîte le pas en 1897, ce qui permettra à plus de femmes d'acquérir une renommée au niveau artistique, bien qu'elles soient encore largement minoritaires par rapport à leurs homologues masculins¹⁴⁶. Malgré ces progrès, l'enseignement et le dessin du nu ne sont toujours pas autorisés pour les femmes et il est à noter également que les frais d'inscriptions, dans les écoles d'art privées, sont plus élevés pour les praticiennes, allant parfois jusqu'à demander un tarif doublement plus élevé que celui demandé aux hommes¹⁴⁷, ce qui oblige d'ailleurs certaines artistes à poser comme modèle pour leurs confrères afin de pouvoir accéder à l'enseignement artistique officiel tout en subvenant à leurs besoins. Il est également intéressant à noter que le rapport des femmes à l'art à cette époque-là est probablement à mettre en lien avec leur statut social. En effet, elles n'ont alors pas le droit de vote et sont perpétuellement sous le joug d'une autorité masculine, qu'il s'agisse d'un père ou d'un époux, à laquelle elles sont constamment soumises. En effet, une femme ne peut alors pas, sans l'accord écrit de son père ou de son mari, demander des papiers d'identité pour elle ou ses enfants, toucher un salaire, disposer de biens ou se promener seule et sans chaperon dans le cas où cette dernière est célibataire¹⁴⁸. Elles ne peuvent également pas se rendre dans des cafés et des brasseries, qui sont pourtant des lieux importants pour la vie politique et artistique à ce moment-là. Nous pourrions alors en effet nous demander, dans ce contexte, comment une femme pourrait-elle devenir une artiste à part entière et se faire reconnaître comme telle si elle ne possède déjà pas les mêmes droits civiques et politiques qu'un homme.

À partir du 20^e siècle, les femmes sont de plus en plus présentes sur la scène artistique, mais sont davantage connues comme compagne, muse ou maîtresse de figures artistiques masculines plutôt que reconnues en tant qu'artistes indépendantes. Bien que les restrictions au

¹⁴⁵ M. BOUTOULLE, « Artistes femmes, ni muses, ni soumises » dans *Connaissance des arts*, 07 mars 2020, [<https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/artistes-femmes-ni-muses-ni-soumises-2-11133980/>], (16/02/22).

¹⁴⁶ M. ALVAREZ GONZALEZ, *op. cit.*, p.76-78.

¹⁴⁷ M. BOUTOULLE, *op. cit.*

¹⁴⁸ MUSEE PAUL DINI, *op. cit.*

niveau institutionnel soient enfin tombées avec l'ouverture des portes des académies aux femmes, il persiste néanmoins celles au niveau des mœurs et des mentalités, le monde de l'art restant largement un monde d'hommes, que ce soit au niveau des professeurs, des critiques ou encore des membres du jury ou des différentes institutions artistiques¹⁴⁹. Bien que les femmes intègrent progressivement les circuits et systèmes artistiques via, par exemple, les ateliers, les écoles, les salons ou encore les galeries, elles vont encore devoir se battre contre la misogynie dont elles sont victimes et contre les critiques qui cherchent à commenter les œuvres de celles-ci en redéfinissant et en pointant la « féminité » de ces travaux¹⁵⁰.

Cette absence des femmes dans l'histoire de l'art peut être expliquée par plusieurs facteurs. La principale raison de cette occultation vient du fait que, pendant longtemps, le monde de l'art et son système structurel, tant au niveau de ses institutions que de ses instances de validation ou de promotion, est resté un monde dirigé par les hommes¹⁵¹. De ce fait, il était assez difficile pour une femme de rentrer et de participer à cet univers et celle-ci sera alors peu considérée et marginalisée. De plus, au niveau de la reconnaissance et de la valorisation sociale, une femme peut difficilement devenir artiste de métier¹⁵². En effet, seule la pratique de l'art en tant que loisir ou faisant l'objet d'un enseignement dans le cadre de la formation des jeunes filles de bonnes familles était acceptable. Beaucoup de femmes souhaitant s'investir dans des productions artistiques vont alors faire le choix de travailler de façon anonyme en ne signant pas, ou très rarement, leurs œuvres afin de tenter d'échapper à la dévalorisation et aux discriminations auxquelles les femmes artistes se heurtaient à l'époque. Le fait que ces œuvres vont souvent rester anonymes va rendre ardu le travail d'identification de celles-ci à posteriori, ce qui explique également pourquoi les femmes ont, pendant longtemps, été absentes de l'histoire de l'art. Une autre difficulté liée à cette question d'identification et d'attribution des œuvres est la coutume qui veut que les femmes changent de nom de famille au moment de leur mariage pour prendre celui de leur mari. De ce fait,

¹⁴⁹ C. GONNARD et E. LÉBOVICI, *Femmes artistes, artistes femmes: Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 183-185.

¹⁵⁰ M. BOUTOULLE, *op. cit.*

¹⁵¹ L. NOCHLIN, « Why have there been no great women artists? », *ARTnews*, janvier 1971, p. 15-17.

¹⁵² M. BOUTOULLE, *op. cit.*

même les œuvres signées rendaient le travail d'attribution aux chercheurs complexe puisque n'était alors présenté sur celles-ci qu'un nom de famille, parfois accompagné d'une initiale du prénom. De cette pratique va également découler un autre problème: celui de la réappropriation de travaux d'artistes femmes par leurs homologues masculins¹⁵³. Ainsi, il n'était pas rare, au 18^e et 19^e siècle notamment, que des hommes reprennent des œuvres réalisées à l'origine par des femmes et s'en attribuent les mérites. Il pouvait également arriver que des marchands falsifient les signatures afin de mieux vendre les tableaux, ce qui sera le cas, par exemple, avec les toiles de Judith Leyster dont les signatures seront recouvertes par le nom de Frans Hals afin d'attribuer les œuvres de la jeune femme à ce dernier. Cette réattribution a été possible grâce au fait que les tableaux de Leyster s'inscrivaient dans le même style et étaient très similaires à ceux de son contemporain, le peintre néerlandais Hals¹⁵⁴.

Il faut aussi ajouter qu'un frein supplémentaire à la reconnaissance des artistes femmes a été le manque d'informations concernant ces dernières¹⁵⁵. L'absence de données biographiques les concernant est un élément qui a contribué au manque d'intérêt de la société pour celles-ci. Il faut tout de même noter que, depuis l'Antiquité, cette problématique concerne aussi les hommes mais ces derniers étant largement plus présents dans le monde de l'art, alors que les femmes sont marginalisées, ce sont celles-ci qui vont le plus souffrir de ce manque de données personnelles existant et les concernant. Il est également à préciser que ce phénomène va être doublé par le fait que certaines œuvres vont mal résister au temps et vont subir des dégradations, voire même être détruites par des éléments naturels comme la lumière, des mauvaises conditions de conservations,... ou par le fait de l'homme¹⁵⁶. Cette marginalisation des productions artistiques féminines sera, de ce fait, encore renforcée par la dégradation et destruction de leurs travaux.

¹⁵³ PALAIS GALLIERA, *Femmes fin de siècle: 1885-1895. Exposition*, Paris, Musée de la mode et du costume, 1990, (Paris-Musées), p. 88.

¹⁵⁴ G. GREER, *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*, Londres, Tauris Parke, 2001, p. 136.

¹⁵⁵ MUSEE PAUL DINI, *op. cit.*

¹⁵⁶ L. NOCHLIN, *op. cit.*, p. 21.

L'abstraction au féminin

Après cette rapide remise en contexte de la femme artiste dans l'histoire de l'art, il s'agit maintenant d'aborder plus spécifiquement la place que ces praticiennes vont jouer dans l'abstraction. Lorsque nous évoquons l'art abstrait, directement nous viennent généralement en tête des figures de proue masculines qui ont contribué à développer le mouvement comme, pour ne citer que quelques noms, Kandinsky, Mondrian ou encore Malevitch. Ici encore, l'histoire de l'art semble indiquer, à première vue, que seuls des hommes ont véritablement participé à la création de cette nouvelle esthétique, tant sur le plan plastique que théorique. En effet, les femmes artistes ont également été victimes d'une invisibilisation dans les avant-gardes, alors que leurs homologues masculins incarnent véritablement, à cette époque-là, le « mythe du génie pionnier »¹⁵⁷. Très peu de praticiennes bénéficient alors d'une reconnaissance de leur talent et elles ne sont pratiquement pas incarnées visuellement par le biais de photographies présentant leur portrait ou leurs œuvres tandis que les hommes vont pouvoir tirer profit de ce système et de la diffusion de ces images afin de partager leurs travaux et d'acquérir une certaine notoriété et reconnaissance. Or, en remontant le fil de l'histoire, nous pouvons nous apercevoir que les femmes ont, dès le départ, joué un rôle en tant qu'actrices ou co-créatrices dans le domaine des avant-gardes.

Les raisons de l'invisibilisation de ces femmes artistes à cette période résonnent avec les éléments déjà évoqués précédemment, à savoir la rencontre d'obstacles tant au niveau des contextes éducationnels, institutionnels, sociaux ou encore idéologiques¹⁵⁸. En effet, comme déjà mentionné, le monde de l'art était, à cette époque, considéré comme un univers d'hommes, tant au niveau des Salons que des réseaux d'artistes, des critiques ou encore des marchands d'art. Il est cependant à préciser qu'il y a quand même eu quelques femmes qui se sont battues afin de pouvoir offrir une visibilité aux plasticiennes de l'époque. C'est le cas notamment de Denise René qui, en 1944, ouvre une galerie d'art dans laquelle elle n'hésitera pas à présenter des œuvres réalisées par des femmes car elle prend conscience de l'importance

¹⁵⁷ C. MACEL (dir.), *Elles font l'abstraction*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 5 mai - 23 août 2021, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021, p. 18.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 19.

de la présentation des travaux des plasticiennes au sein du monde des galeries pour leur carrière mais aussi afin que celles-ci puissent acquérir une reconnaissance¹⁵⁹.

Cette discrimination au niveau du genre va être tellement ancrée dans la société que cela va avoir pour conséquence que les artistes femmes ne vont même plus chercher à se faire reconnaître, préférant alors rester « dans l'ombre des grands hommes » ou occuper une seconde position, derrière leur mari¹⁶⁰. De plus, l'histoire de l'abstraction a, en elle-même, été majoritairement écrite par des hommes, à l'exception de figures comme Dora Vallier qui est une référence dans le domaine.

D'autres critères permettent également d'expliquer cet évincement des femmes dans l'abstraction, comme le fait que l'histoire de l'art s'est souvent et principalement concentrée, dans les avant-gardes, sur l'histoire de la peinture, écartant ainsi les innovations au niveau des arts décoratifs, de la photographie, des films mais aussi au niveau de la danse et des arts performatifs, approches dans lesquelles de nombreuses femmes se sont illustrées. De plus, il est à mentionner également le fait qu'une certaine approche moderniste a rejeté la dimension spirituelle et spiritualiste de l'abstraction, mettant encore de côté les femmes artistes s'étant illustrées dans cette voix¹⁶¹.

Aussi, les femmes artistes pouvaient, au même titre que les hommes, être des théoriciennes mais, à nouveau, comme pour leurs œuvres, l'invisibilisation et la non-publication de leurs écrits a contribué à leur absence dans l'histoire de l'art officielle¹⁶². Il est aussi intéressant ici de se demander pourquoi cette invisibilisation des femmes dans l'abstraction a demeuré si longtemps, malgré le fait que cette esthétique apparaissait, a priori, délivrée de ces questions de genres par une pratique universaliste¹⁶³ et malgré les mouvements féministes qui se

¹⁵⁹ C. MILLET, *Conversation avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991, p. 8-9.

¹⁶⁰ H. ANDERSON, « Making women artists visible », *Art Education*, Vol. 45, No. 2, mars 1992, p. 14-22.

¹⁶¹ C. MACEL (dir.), *op. cit.*

¹⁶² R. ROSEN, *Making their mark: Women artists move into the mainstream. 1970-85*, New York, Abbeville Press, 1989, p. 12.

¹⁶³ A. MOSZYNSKA, *L'art abstrait*, Paris, Thames and Hudson, 2003, p. 26.

mettent en place dans les années 70¹⁶⁴. En réalité, le canon qui a longtemps été privilégié pour raconter l'histoire de l'abstraction, a été celui qui privilégiait un art de formes pures, complètement détaché du réel, de la nature ou encore de toutes considérations spirituelles ou philosophiques, deux portes d'entrée majeures pour les artistes femmes voulant s'illustrer dans cette esthétique.

Les femmes artistes de l'avant-garde: isolées ou solidaires?

Si nous nous intéressons aux origines de l'abstraction, la spiritualité a joué un rôle important dans le développement de cette nouvelle esthétique et ce sera d'ailleurs une voix d'entrée privilégiée par les femmes artistes en abstraction dans laquelle elles vont, par ce fait, se poser en pionnières et ce dès la fin du 19^e siècle¹⁶⁵. En effet, des artistes comme Hilma af Klint, étudiée ici, ou encore Georgiana Houghton se sont illustrées dans l'abstraction avec leurs motifs colorés non figuratifs empreints de spiritualité et pouvant être compris comme un symbolisme sacré. Pour ces artistes, les formes et les couleurs représentaient des messages de l'au-delà ou des états de consciences spirituels. La spiritualité a été une porte d'entrée importante pour ces femmes artistes afin d'explorer cet univers de compositions abstraites. En effet, en plus d'être une activité sociale qui leur permettait de se rencontrer et d'échanger sur le sujet, cela leur permettait également d'enrichir leurs pensées et réflexions philosophiques sur le monde, l'univers, mais également sur des questions de société, d'identité et de genre¹⁶⁶. Par exemple, dans la théorie théosophique, mouvement initié par une femme, Helena Blavatsky en 1875¹⁶⁷, le masculin et le féminin étaient placés sur un même pied d'égalité, inspirant notamment à af Klint des tableaux dans lesquels elle synthétisait ces deux pôles en des géométries circulaires qui les mélangeaient au lieu de les présenter en opposition. Cette spiritualité peut également être retrouvée dans les œuvres de Houghton, qui ne se contente pas

¹⁶⁴ C. GONNARD et E. LEBOVICI, *op. cit.*, p. 355-357.

¹⁶⁵ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 21-22.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ R. MORCAY, *La théosophie*, Bruxelles, Ed. Soc. d'Etudes Religieuses, 1923, p. 5.

de peindre des « formes géométriques pures » dans ses toiles, mais qui cherche plutôt à représenter un « esprit transcendant »¹⁶⁸.

Il convient également de remarquer que, à ce moment-là, malgré l'existence de groupes féministes qui se battaient pour les droits des femmes, certaines plasticiennes n'ont pas voulu rejoindre ces groupes ou participer à des regroupements de femmes en tant qu'artistes¹⁶⁹. Une des raisons de cette absence de volonté d'y participer, était leur conscience du fait que participer à des expositions ne rassemblant que des femmes revenait à accepter un statut inférieur par rapport à celui de leurs homologues masculins, ne pouvant alors pas exposer dans les salons et expositions « classiques » auprès des autres artistes, de manière équitable et sans distinction et discrimination par rapport au genre. C'est notamment le cas de Georgia O'Keeffe, peintre américaine, qui refusera de prendre part à l'exposition *Exhibition by 31 Women Artists* organisée par Peggy Guggenheim en 1943, qui d'ailleurs ne lança aucune grande carrière, comme les participantes auraient pu l'espérer¹⁷⁰. En d'autres termes, la société patriarcale dans laquelle elles évoluaient a poussé ces femmes à développer une conscience féministe, c'est-à-dire qu'elles savaient qu'elles appartenaient à un groupe subalterne dans ce monde dominé par les hommes et qu'elles refusaient dès lors ces rapports de force et hiérarchiques discriminants¹⁷¹. Ce qui va alors se mettre en place, c'est une sorte de solidarité et de reconnaissance de situations communes qui vise à construire un monde où la femme est l'égal de l'homme, plutôt que de se contenter de se regrouper seulement entre femmes et ainsi reconnaître une « culture féministe », encore subordonnée à celle des hommes. Au lieu de groupes clairement revendiqués comme étant féministes, les femmes artistes vont, tout comme les hommes, se créer des réseaux d'artistes, mais vont aussi créer des alliances ou des liens d'amitié entre elles. Il est également intéressant de mentionner que, même si les femmes à ce moment-là se battent pour leurs droits au niveau politique, certaines de ces artistes resteront insensibles à ces questions d'émancipation. Ce sera le cas, par

¹⁶⁸ C. MACEL (dir.), *op. cit.*

¹⁶⁹ L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir. Et autres essais*, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Chambon, 1993 (Rayon art), p. 58-61.

¹⁷⁰ S. DAVIDSON et P. RYLANDS, *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler: The story of art of this Century*, New York, Guggenheim Publications, 2004, p. 292.

¹⁷¹ G. LERNER, *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870*, New York, Oxford University Press, 1993, p. 14.

exemple, des artistes russes Natalia Gontcharova, Lioubov Popova ou encore Olga Rozanova dont les travaux et écrits ne font aucune mention des questions féministes qui pouvaient agiter d'autres artistes d'avant-garde et ne semblaient pas vouloir s'engager dans les combats sociaux de cette époque dans ce domaine, ce qui pourrait être expliqué par le fait que la Russie de l'époque semble avoir été une exception concernant cette question, nous le verrons par la suite. Ainsi, nous pourrions nous étonner que les femmes artistes du Bauhaus n'aient pas soutenu les mouvements qui manifestaient, en 1931, pour les droits des femmes et notamment pour le droit à l'avortement, ou n'aient pas cherché à davantage contester les discriminations dont elles étaient elles-mêmes victimes, à savoir, entre autres, que leurs frais d'inscription étaient plus élevés que pour les hommes et que certaines disciplines leur étaient interdites, comme l'enseignement de la construction et de l'architecture¹⁷².

La seule exception à la règle concernant les discriminations dont les femmes étaient victimes dans le domaine artistique, semble avoir été la Russie pendant les périodes prérévolutionnaire et révolutionnaire¹⁷³. En effet, le genre des artistes semblait alors ne représenter qu'une problématique de second ordre, puisque nous retrouvions des plasticiennes dans les grandes expositions de l'époque, leur présence équivalait même souvent celle des hommes. Par exemple, en 1915 à l'exposition *Tramway V*, près de la moitié des artistes étaient des femmes; la même parité pouvait être retrouvée la même année à l'exposition 0,10 de Saint-Petersbourg; et à celle organisée à Moscou en 1921, intitulée *5 x 5*, trois artistes femmes sur cinq étaient des femmes¹⁷⁴. Ainsi, Gontcharova, Popova ou encore Stepanova ne semblent pas avoir fait l'objet de discriminations de la part de leurs collègues masculins, nous laissant une impression d'équité, ou du moins en apparence, entre les artistes hommes et femmes dans le monde artistique soviétique à l'époque. En effet, des domaines comme l'art, la littérature ou encore l'éducation étaient des secteurs « culturellement et socialement acceptés pour la réalisation des femmes »¹⁷⁵. Les femmes en Russie ont pu bénéficier d'un accès à l'enseignement des beaux-arts dès 1871, dans la foulée du mouvement de reconnaissance des

¹⁷² C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 43.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 41.

¹⁷⁴ C. LARKIN, « Women of the Avant-Garde » dans *Sotheby's*, 15 novembre 2017, [<https://www.sothebys.com/en/articles/women-of-the-avant-garde>], (10/07/22).

¹⁷⁵ *Ibid.*

droits civiques, même si, par la suite, les droits d'exercice accordés par leurs certificats de fin d'études sont plus restreints. La participation active des plasticiennes russes au sein des mouvements d'avant-garde et le fait qu'elles y aient joué un rôle important semble indiquer que la Russie était plus ouverte aux questions féministes que les pays du centre de l'Europe et des artistes comme Goncharova, Exter, Popova ou encore Rozanova ont pu bénéficier d'une reconnaissance de la part de leurs contemporains et rapidement s'imposer comme des figures importantes des avant-gardes russes¹⁷⁶.

La Russie apparaît alors, de ce point de vue, comme une exception à la règle puisque, nous l'avons vu, ces discriminations genrées sont bien présentes dans le milieu des avant-gardes françaises, américaines ou encore au Bauhaus¹⁷⁷. Pourtant, un événement antérieur dans l'histoire de la France a été important au regard de cette question des groupements de femmes artistes qui se revendiquaient en tant que telles et dans le but d'œuvrer activement à l'égalité des genres dans les domaines artistiques. Ainsi, en 1881 s'est créée l'Union des femmes peintres et sculpteurs autour de Madame Léon Bertaux, elle-même sculptrice, enseignante et fondatrice d'une revue¹⁷⁸. Cette première association d'artistes femmes en France démontre la volonté qu'avaient ces dernières de se battre pour une plus grande égalité politique, artistique ou même sociétale. Cependant, il est tout de même intéressant de remarquer qu'aucune des membres de l'Union ne semble avoir fait partie des mouvements d'avant-garde qui se développaient à cette période. En effet, malgré leurs idées et leurs luttes novatrices en termes de politique, sur le plan artistique, leurs œuvres apparaissent comme conservatrices, tant par les sujets abordés que par la stylistique. Ainsi, il semblerait que les artistes d'avant-garde, aux idées novatrices sur le plan artistique et formel, ne soient pas celles ayant également à cœur de lutter contre ce système discriminatoire et paternaliste du monde de l'art et plus largement de la société, et qu'à l'inverse, les artistes s'engageant vraiment dans une lutte pour plus d'égalité soient les plus conservatrices en matière artistique. Les artistes femmes du Bauhaus n'ont, par exemple, pas participé aux manifestations de 1931 qui pourtant rassemblaient des femmes de toutes les classes sociales afin de lutter pour le droit à l'avortement et un accès

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ G. PERRY, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and Feminine Art. 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 32-38.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 44

moins restreint à la contraception. De plus, elles ne semblent pas non plus avoir manifesté activement contre les critères de recrutement discriminatoires qui prévalaient dans cette institution à leur encontre ou avoir protesté contre le fait que, en tant que femmes, elles étaient d'emblée orientées vers l'atelier de tissage et dissuadées de s'engager dans d'autres activités, comme la soudure, la menuiserie, la peinture murale ou encore l'architecture. Il faut mentionner que les frais d'inscriptions au Bauhaus étaient également plus élevés pour les femmes que pour les hommes, et que des personnalités comme Walter Gropius ou Mies van der Rohe, successivement directeurs de l'institution, faisaient tout pour réduire le nombre de femmes inscrites¹⁷⁹. Il est cependant difficile d'approfondir davantage cette question car les témoignages de femmes artistes ayant étudié au Bauhaus se font plutôt rares¹⁸⁰.

La revalorisation, une nécessité

Malgré les travaux, recherches et apports de ces femmes artistes au domaine de l'abstraction, celles-ci sont pendant longtemps restées dans l'ombre dans le champ patriarcal de l'histoire de l'art. Même après les mouvements féministes des années 1970, les canons masculins restaient largement dominants en art et l'incursion et la réhabilitation des femmes dans ce milieu restait anecdotique¹⁸¹. Il aura fallu attendre les années 1990 afin de voir un véritable changement de paradigme en matière de valorisation d'artistes femmes. En effet, une nouvelle approche de l'histoire de l'art et de l'abstraction a été initiée par Griselda Pollock, s'inscrivant dans la critique féministe, marxiste et psychanalytique¹⁸². Sa volonté était alors de mettre en avant l'individualité de chaque plasticienne au lieu d'identifier et d'héroïser les grandes figures de proue de chaque mouvement. En Europe, il est intéressant de mentionner que les femmes elles-mêmes ne semblent guère se soucier de leur représentativité dans le domaine de l'abstraction. Ainsi, même lorsque Hilla Rebay, artiste allemande et

¹⁷⁹ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 43-44.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*

¹⁸² C. MAREL (dir.), *op. cit.*, p. 22.

directrice artistique de la Fondation Guggenheim entre 1939 et 1949¹⁸³, constitue la première collection d'art abstrait non-objectif, qui deviendra d'ailleurs la base de la collection du Guggenheim Museum de New-York, elle ne semble pas se soucier de cette question de la représentativité du genre, puisque très peu d'œuvres d'artistes femmes y apparaissent, à part quelques toiles d'Irene Rice Pereira¹⁸⁴. De même, à ce moment-là, la plupart des galeristes, critiques d'art ou encore expositions et écrits concernant l'art abstrait ne mentionnent et présentent que rarement des artistes femmes, ce qui sera, par exemple, le cas de Michel Seuphor, qui, en 1959, écrit *L'art abstrait*, ouvrage dans lequel seules deux femmes sont citées: Delaunay-Terk et Taeuber-Arp, qui doivent d'ailleurs probablement leur présence ici plus à leur mari que grâce à une véritable reconnaissance et valorisation de leurs travaux. Cette invisibilisation des artistes femmes dans l'abstraction va plus loin, puisque même Dora Vallier, la première historienne de l'art moderne à écrire sur l'art abstrait, ne mentionne que neuf plasticiennes dans son ouvrage de 1967 et aucune de celles-ci n'a droit à un chapitre qui leur est entièrement dédié, au contraire des artistes masculins qu'elle aborde¹⁸⁵.

Un problème récurrent dans la valorisation des travaux des artistes femmes va être que celles-ci se marient souvent avec des artistes masculins et, de ce fait, leurs noms seront presque systématiquement liés à ceux de leurs maris et il sera rare que celles-ci soient valorisées dans leur individualité, sans être qualifiée de « femme de ». C'est ainsi que Sonia Terk abandonna, à partir de la fin des années 20, son nom de jeune fille pour signer ses œuvres avec son nom de mariée, Sonia Delaunay¹⁸⁶. Ce choix dans la signature n'était pas anodin, puisque le nom de son mari était alors déjà valorisé à Paris, ce qui permettait d'attirer également les regards sur ses œuvres. Ainsi, il y avait à l'époque une association systématique des œuvres de Sonia Delaunay-Terk à celles de son époux et cela va même plus loin, puisque, à propos des toiles du couple, il se dit à l'époque que « leurs œuvres sont si étroitement liées qu'il serait impossible d'appréhender les unes sans les autres, elles ne se comprennent qu'en

¹⁸³ J. WOLF, « Museum Guggenheim » dans *The Art Story*, 2022, [<http://www.theartstory.org/museum-guggenheim.htm#>], (12/03/22).

¹⁸⁴ S. DAVIDSON et P. RYLANDS, *op. cit.*

¹⁸⁵ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 23.

¹⁸⁶ C. NEMSER, *Art talk. Conversation with 12 women artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975, p. 37.

corrélation »¹⁸⁷. Bien sûr, ce constat n'est valable que pour sa femme, puisque personne ne semble déplorer le manque de lisibilité lorsque les peintures de Robert Delaunay sont présentées seules. Ce cas semble bien illustrer le fait que, à l'époque, les artistes femmes ne pouvaient espérer acquérir une reconnaissance qu'à travers le spectre de leur mari, les rabaissant continuellement au rôle d'épouse, de compagne ou de veuve « de ». Cela dit, nous verrons que, progressivement, certaines artistes vont chercher à quitter ce rôle passif qui leur a, jusqu'alors, été assigné. Ainsi, Sonia Delaunay-Terk publiera, en 1978, une autobiographie dans laquelle elle présente ses recherches et par laquelle la plasticienne cherche à acquérir une reconnaissance afin d'inscrire ses travaux dans l'histoire de l'art moderne et de l'abstraction¹⁸⁸. Si elle y parle encore énormément de son mari, elle tente également d'affirmer sa propre importance en présentant leurs recherches communes qui ont participé à la création des œuvres de son époux, mais aussi en se présentant comme un soutien pour celui avec qui elle a partagé sa vie alors que personne ne croyait encore en lui. Dès lors, si elle reconnaît qu'elle a joué un rôle important dans la valorisation de son mari, elle constate également que le fait de déployer tant d'efforts pour faire reconnaître celui-ci a contribué à délaisser partiellement sa propre carrière, travaillant davantage à mettre en lumière les œuvres de son mari que les siennes.

Ainsi, les artistes femmes devaient également cumuler leur carrière avec la question de la gestion de leur foyer et des différentes tâches domestiques, en plus de devoir s'occuper des enfants lorsqu'elles en avaient¹⁸⁹. Il arrivait aussi régulièrement que ce soit les hommes eux-mêmes qui éclipsent leur épouse et leurs œuvres, peut-être pour se valoriser davantage ou par peur que cette dernière ne leur fasse de l'ombre. De ce fait, l'image de la femme artiste, à l'époque, était constamment subordonnée à celle de son mari qui apparaissait comme « le guide », plus novateur, alors que les femmes étaient toujours ramenées au rôle « d'élèves ». Pour autant, la plupart des plasticiennes ne semblaient pas se plaindre de cette situation, ce qui pourrait être expliqué par le lien affectif qui les unissait à leur conjoint. Ainsi, ces dernières se sont, bien souvent, davantage consacrées à la valorisation artistique des travaux de leur mari qu'à leur propre carrière, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut avec Sonia

¹⁸⁷ P. DAGEN, « Robert et Sonia Delaunay: l'abstraction, c'est nous deux », *Le Monde*, 16 octobre 2014.

¹⁸⁸ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 36.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 38.

Delaunay-Terk. De plus, il existait des processus d'identification de ces femmes à leur mari, empêchant bien souvent ces dernières de s'identifier davantage à d'autres plasticiennes, sans oublier le fait que ces couples d'artistes collaboraient et créaient des œuvres ensemble, renforçant encore ces mécanismes psychologiques d'identification. Ainsi, bien entendu, les maris de ces femmes bénéficiaient presque systématiquement d'une plus grande renommée que ces dernières et les qualités novatrices, plastiques ou artistes des œuvres n'étaient pas véritablement évaluées selon des critères objectifs et neutres, puisque rien que le critère du genre constituait déjà une barrière à la valorisation des travaux féminins¹⁹⁰. Et s'il arrivait souvent que le mari fasse de l'ombre, voir éclipse totalement sa femme, l'inverse ne s'est jamais véritablement produit.

Le cas de Barbara Hepworth est aussi intéressant à relever du point de vue des associations constantes des femmes artistes à des créateurs masculins. En effet, dans son autobiographie publiée en 1970, elle cherche à établir une réputation et surtout, elle souhaite s'émanciper de l'œuvre de Henry Moore, artiste auquel on lui prête sans cesse des inspirations. En effet, les critiques de l'époque considéraient, en tout cas au début, que la plasticienne avait été la disciple du sculpteur britannique, même si cette vision évoluera rapidement par la suite¹⁹¹. Cette autobiographie permet donc à Hepworth de rétablir sa vérité et d'exposer son travail en regard de ses réflexions et recherches personnelles et en n'évoquant que très peu la question des influences entre les artistes. Il semblerait donc que les créations artistiques féminines ne puissent être réalisées que grâce à l'influence d'un homologue masculin, mais considérer la proposition inverse est, bien entendu, exclu. De plus, dans le climat phallocrate des années 1950, le fait que la plasticienne n'ait jamais cessé d'exercer sa profession malgré le fait qu'elle avait des enfants à élever a pu en choquer plus d'un, ce qui lui vaudra d'ailleurs des critiques vis-à-vis de son travail. Ainsi, son autobiographie est aussi une occasion pour Hepworth d'affirmer ses choix, prouvant que l'on peut être à la fois une femme active et une mère.

¹⁹⁰ W. CHADWICK et I. DE COURTIVRON, *Significant Others: Creativity and Intimacy in Partnership*, Londres, Thames and Hudson, 1993, p. 46-54.

¹⁹¹ K. DEEPWELL, *Barbara Hepworth Reconsidered*, Liverpool, Liverpool University Press, 1996, p. 75-93.

Il aura fallu attendre les années 1970 afin que des expositions rétrospectives commencent réellement à se pencher sur cette question de la place des femmes dans l'histoire de l'art, même si nous pouvons déjà relever un événement important concernant ce sujet en 1934. En effet, cette année-là a eu lieu l'exposition *From Impressionism to Abstraction: 13 Women Painters*, l'une des premières expositions ayant pour sujet les artistes femmes dans l'art, organisée par Katherine S. Dreier, elle-même artiste et mécène¹⁹². Un peu plus tard, dans les années 40, c'est au tour de Peggy Guggenheim de mettre à l'honneur, dans sa galerie de New York « Art of This Century », des figures féminines de l'abstraction dont la propriétaire de la galerie new-yorkaise déplore l'invisibilisation historiographique malgré leurs réels apports à la discipline. Ainsi, elle contribuera à revaloriser des artistes comme Irene Rice Pereira, Esphyr Slobodkina, Janet Sobel, ou encore Hedda Sterne. Comme annoncé plus haut, c'est dans les années 70 que vont commencer à fleurir des expositions s'intéressant aux femmes artistes dans l'histoire de l'art de manière générale, le champ de l'abstraction n'étant alors qu'effleuré car jugé, selon certains, peu propice à des considérations féministes¹⁹³. Dans les années 1990, on compte véritablement deux expositions traitant de la problématique des femmes artistes dans l'abstraction: *Sense and Sensibility* organisée en 1994 au MoMa de New-York ainsi que *Karo Dame: Konstruktive Konkrete und Radikale Kunst von Frauen* qui s'est déroulée un an plus tard au Aargauer Kunsthaus à Aarau. Il faudra encore attendre les années 2010 afin que cette question du rapport des femmes artistes à l'abstraction ne suscite d'avantage d'engouement, surtout du côté des musées anglo-saxons, et que de véritables travaux de recherches d'envergure ne soient réalisés à ce sujet¹⁹⁴. C'est ainsi que de nombreuses expositions à ce propos seront recensées et, parmi les plus célèbres, nous pouvons ici citer, entre autres, celle du Denver Museum en 2016 intitulée *Women of Abstract Expressionism*, celle du MoMa de 2017 *Making Space: Women Artists and Postwar Abstraction* ou encore celle du Musée Soulages de Rodez en France qui s'est déroulée en 2019 et qui avait pris forme sous l'intitulé *Femmes, années 50: au fil de l'abstraction, peinture et sculpture*. Toutes ces expositions ont eu pour objectif de présenter et de revaloriser les œuvres et travaux de femmes, oubliées dans l'exercice de leur art et en tant que plasticienne, et pourtant aussi novatrices qu'avaient pu l'être leurs homologues masculins.

¹⁹² C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 18.

¹⁹³ R. ROSEN, *op. cit.*, p. 12.

¹⁹⁴ C. GONNARD et E. LEBOVICI, *op. cit.*

Enfin, plus récemment encore, en 2021, le Centre Pompidou organisait une exposition intitulée *Elles font l'abstraction* qui visait également à revisiter l'histoire des avant-gardes sous le spectre de la féminité, afin de démontrer les apports de ces femmes artistes à ce moment de l'histoire de l'art et de tenter d'expliquer les raisons de cette invisibilisation¹⁹⁵.

Toutes ces considérations, ces difficultés rencontrées et ces discriminations genrées dont ont été victimes les artistes femmes peuvent amener à comprendre pourquoi certaines d'entre elles ont choisi de signer leurs travaux avec un pseudonyme à consonance masculine, comme cela sera le cas notamment pour Marlow Moss, Paule Vézelay ou même Lee Krasner¹⁹⁶. Il faudra attendre les années 70 afin de voir apparaître de plus en plus d'expositions traitant des rapports entre les femmes et le milieu artistique, même si quelques événements portant sur cette thématique avaient déjà eu lieu en 1934 et dans les années 40. Plus tard, durant les années 80 aux États-Unis, il y eut une vague d'intérêt pour les femmes artistes dans l'histoire de l'art, en ce compris la période des avant-gardes, et cette fois-ci, les questions et recherches se sont plus particulièrement concentrées sur les apports individuels que chaque praticienne a su apporter à l'art et la modernité. Ainsi, la revalorisation de ces artistes femmes était doucement en train de se mettre en place, dénonçant le fait que les discriminations à leur égard venaient plus de présupposés sociétaux que de réelles différences établies¹⁹⁷. Ce ne sera que dans les années 90 que de plus en plus de chercheurs commenceront à s'intéresser véritablement à cette question et qu'un changement de paradigme et d'historiographie fera doucement son apparition afin d'essayer de sortir de l'ombre les plasticiennes qui, pourtant, avaient fait preuve de tout autant d'innovation que les hommes dans le domaine artistique. Enfin, les années 2010 verront s'accroître l'engouement autour de cette question, multipliant les expositions et travaux de recherches sur ce sujet, à tel point que celui-ci est maintenant qualifié par certains de « phénomène de mode ».

¹⁹⁵ CENTRE POMPIDOU, « Elles font l'abstraction » dans *Exposition / Musée* dans *Centre Pompidou*, août 2021, [<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/OmzSxFv>], (15/03/22).

¹⁹⁶ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 39.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 24

Enfin, nous pourrions terminer ce chapitre en ouvrant une piste de réflexion et en nous demandant s'il existe réellement une esthétique ou un art « féminin », qui serait véritablement différent de celui des artistes masculins. Les femmes doivent-elles produire des œuvres qui relatent leurs expériences personnelles et évoquent leur identité, dont le genre fait partie, afin justement de dénoncer les inégalités et les discriminations dont elles ont fait l'objet? Ou, à l'inverse, l'art doit-il être neutre et offrir un espace de création pure, sans aucune discrimination? Car s'il est vrai que la création offre une voie privilégiée pour véhiculer des messages, peut-être justement que le fait d'y aborder ces problématiques de genre et de lutte pour l'égalité renvoient inconsciemment sans cesse les plasticiennes à des positions subordonnées à celles des créateurs masculins, qui semblent, eux, pouvoir créer librement et sans avoir à affirmer leur talent par rapport à une société et à des mentalités qui, foncièrement, leur sont hostiles.

Chapitre 4

Panorama de l'avant-garde en Suède

Dans le contexte des avant-gardes de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, le phénomène des migrations d'artistes et de circulation des œuvres en Europe n'est pas quelque chose de rare ou d'anecdotique, au contraire¹⁹⁸. Ainsi, dans le cadre de ce travail, il semble intéressant de se pencher sur le cas des pays nordiques, et plus particulièrement sur la Suède et sa capitale. Ainsi, Stockholm sera une ville importante et intéressante à plusieurs égards dans le contexte de ce travail, notamment par rapport à la question des avant-gardes nordiques mais également par rapport à la thématique des femmes artistes. Il convient également, en guise d'introduction de ce chapitre, de rappeler qu'il est communément admis à l'heure actuelle, dans l'histoire de l'art, que Paris a été la capitale de l'avant-garde à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle et que les innovations qui y ont vu le jour se sont ensuite répandues dans toute l'Europe durant les premières décennies du 20^e siècle, voire au-delà¹⁹⁹. Mais nous verrons, au travers de ce chapitre, que cette vision est assez réductrice et que les transferts culturels qui se sont produits, du moins en ce qui concerne la Suède et la Scandinavie, sont en réalité plus complexes. Cette vision linéaire dans l'innovation et le développement artistique s'illustre par ce que l'historien de l'art polonais, Piotr Piotrowski, a nommé le « center-periphery paradigm »²⁰⁰. Il ne s'agit pas ici de nier l'importance de Paris dans le développement des avant-gardes en Europe, mais plutôt de reconsidérer une situation plus complexe à partir d'un point de vue synchronique, en abordant des questions de stratégies transnationales²⁰¹.

Dans ce chapitre, nous verrons que, dans l'historiographie suédoise depuis le milieu du 20^e siècle, on considère que l'année 1909 est le moment où la modernité et les avant-gardes ont véritablement percé dans le pays²⁰². En effet, cette année-là, plusieurs jeunes artistes sont retournés dans leur pays natal après s'être rendus à Paris, où ils auront, entre autres, pu étudier à l'Académie Matisse. Nous aborderons également le cas des femmes artistes au sein des

¹⁹⁸ D. COTTINGTON, *The Avant-garde: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 11.

¹⁹⁹ B. JOYEUX-PRUNEL, *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisme de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay et Éditions Nicolas Chaudun, 2009, p. 24-27.

²⁰⁰ P. PIOTROWSKI, *In the Shadow of Yalta*, Londres, Reaktion: Books, 2009, p. 13

²⁰¹ G. SAPIRO (éd.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États nations à la mondialisation, XIX^e-XXI^e siècle*, Paris, La Découverte, 2009, p. 15.

²⁰² A. ÖHRNER, « A Northern Avant-garde: Spaces and Cultural Transfer », *A Companion to Art History*, 13, 2018, p. 359.

avant-gardes des pays scandinaves, avant de terminer par nous pencher sur l'importance de l'exposition Baltique de Malmö de 1914.

Stockholm, terre d'accueil de l'avant-garde?

Un premier élément important à mentionner ici est que, dans la capitale suédoise va apparaître, en 1886, une école d'art qui va se positionner en opposition à la Royal Art Academy, principale institution en matière de formation artistique de Stockholm²⁰³. Cette école nouvellement fondée par l'Association d'artistes suédois indépendants, appelée Konstnärsförbundet, va jouer un rôle important pour le développement d'une nouvelle esthétique plastique et pour les avant-gardes en Suède. L'Association se formera au milieu des années 1880 pour protester contre l'enseignement et l'inertie dans l'organisation d'expositions de la Royal Art Academy de Stockholm²⁰⁴. Ainsi, des artistes comme Karl Nordström, Nils Kreuger, Ernst Josephson ou encore Eva Bonnier vont fonder ce regroupement d'artistes, en parallèle à l'enseignement conservateur de l'Académie, car ils désirent, entre autres, renouveler la peinture en organisant des expositions présentant la percée de l'art français dans leurs œuvres, s'ouvrant ainsi aux innovations extérieures d'avant-gardes. De plus, l'Académie faisait souvent l'objet de critiques de la part des étudiants qui la jugeaient peu progressiste, notamment en matière féministe, puisque les femmes artistes protesteront afin de pouvoir accéder à des modèles masculins dénudés dans leurs cours de dessin, requête qui sera rejetée par le corps professoral²⁰⁵.

Il faut aussi mentionner ici que, au début du 20^e siècle, Stockholm était une ville importante pour le marché de l'art en Europe²⁰⁶. En effet, nous avons déjà évoqué le cas des

²⁰³ *Ibid.*, p. 360-363.

²⁰⁴ M. FACOS, *Nationalism & The Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890's*, Berkeley, University of California Press, 1998, p. 621-622.

²⁰⁵ H. VEIVO (dir.), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du nord*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 29-33.

²⁰⁶ H. VAN DEN BERG (et coll.), *A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries. 1900-1925*, vol. 1, n°9, New-York, Rodopi, 2012, p. 58-64.

artistes qui quittaient la capitale suédoise pour l'étranger, mais Stockholm était également une ville où il était intéressant de poser ses valises. En effet, dans les années 1910 s'y est développé un marché artistique important pour une ville européenne, avec trois galeries qui s'étaient installées à Östermalm, le quartier bourgeois de la capitale, et qui s'étaient spécialisées en art moderne. La galerie Gummessons Konsthandel fut fondée en 1914 par Carl Gummeson et présentait des œuvres d'avant-garde d'artistes suédois et internationaux, dont des tableaux de Franz Marc, Wassily Kandinsky ou Gabriele Münter²⁰⁷. La Nya Konstgalleriet a, quant à elle, été fondée en 1915 par l'artiste italien Arturo Ciacelli, à quelques rues de celle de Gummeson. Ciacelli était lui-même un étranger à Stockholm où il avait emménagé trois ans plus tôt, en 1912, suite à son mariage avec l'artiste suédoise Elsa Ström en 1909²⁰⁸. La même année, il avait tenté d'intégrer cette avant-garde en exposant ses œuvres à une exposition de Lund, puis de Stockholm. Il s'impliquera encore davantage afin de faire pénétrer l'avant-garde en Suède en publiant le *Manifeste des peintres futuristes* dans sa version suédoise²⁰⁹. Dans sa galerie de Stockholm, il présenta des œuvres d'artistes comme Robert Delaunay, Sonia Delaunay-Terk, Fernand Léger, Amédée Ozenfant, André Lhote ou encore Diego Rivera. La dernière galerie stockholmoise importante à mentionner ici est celle fondée en 1918 par Gösta Olson, la Svensk-Franska Konstgalleriet²¹⁰. Olson a été actif dans le Paris d'avant-guerre en établissant des connexions avec des intellectuels, artistes et marchands d'art de l'époque. Cette troisième galerie jouera un rôle particulièrement important dans les années 1920 en présentant des œuvres de Pablo Picasso, Fernand Léger, Maurice de Vlaminck, André Derain ou encore Henri Matisse.

Ces trois galeries deviendront particulièrement importantes pour l'avant-garde, surtout pendant la première guerre mondiale, ce qui peut être expliqué par le fait de la position neutre de la Suède dans le conflit. En effet, les marchands d'art européen vont voir dans la capitale suédoise une alternative aux marchés en déclin des pays européens durant la guerre et l'occupation²¹¹. Quelqu'un qui aura un rôle privilégié par rapport à cette question va être

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 268-270.

²⁰⁸ G. BERGHAUS (dir.), *International yearbook of futurism studies*, Berlin, De Gruyter, 2020, p. 115-116.

²⁰⁹ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 154-157.

²¹⁰ A. ÖHRNER, *op. cit.*, p. 360.

²¹¹ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 158-164.

Gösta Olson. En effet, ce dernier va être désigné par plusieurs marchands d'art célèbres de la vie parisienne d'avant-guerre comme Paul Rosenberg, Bernheim-Jeune et Durand-Ruel afin de reprendre leurs suites et de diriger une exposition itinérante qui portait sur l'art français en Scandinavie, en présentant des artistes allant de Delacroix à Picasso. Olson avait probablement été choisi car il s'était déjà rendu à Paris et avait pu y rencontrer un certain nombre d'acteurs de la vie artistique de cette époque, comme déjà mentionné plus haut²¹². Il organisa donc l'itinéraire de cette exposition qui prendrait place à Copenhague en 1917, à Christiania (baptisée Oslo en 1924) en 1918 avant de s'installer à Stockholm la même année. Cette exposition a été l'occasion pour Olson d'établir un certain nombre de connexions avec des acteurs de la vie artistique de l'époque, ce qui lui aura sûrement permis d'assurer le succès de la création de sa galerie à Stockholm.

Un autre point à aborder ici et qui démontre également l'importance de Stockholm au début du 20^e siècle, pour les avant-gardes, sont les activités menées par Herwarth et Nell Walden en relation avec la revue berlinoise *Der Sturm* et la galerie d'art qui la doublait. En effet, cette dernière fut fondée en 1910 par Herwarth Walden²¹³ et celui-ci deviendra un agent de liaison important pour l'importation de l'avant-garde en Suède²¹⁴. Afin de comprendre ce phénomène, il est important de remettre brièvement en contexte les contacts que le fondateur de la revue entretenait à l'époque. Ainsi, Robert Delaunay exposera ses œuvres en 1913 dans la galerie de Walden, ce qui mènera ce dernier à se rendre à Paris où il aura l'occasion d'admirer les travaux de la femme de l'artiste qu'il avait récemment reçue dans sa galerie à Berlin: Sonia Delaunay-Terk²¹⁵. Suite à cette rencontre, Walden décida d'inviter la jeune artiste au Premier Salon d'Automne allemand qu'il organisa, en 1913²¹⁶, événement qui fut influent à la fois pour la peintre et pour le galeriste puisque cela permit à la scène

²¹² A. ÖHRNER, *op. cit.*, p. 361.

²¹³ D. MCBRIDE, « Expressionism, Futurism, and the Dream of Mass Democracy », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, juin 2006, p. 335.

²¹⁴ A. ÖHRNER, *op. cit.*

²¹⁵ S. GOETZMANN, *Et les grands cris de l'Est. Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021, p. 267.

²¹⁶ S. GOETZMANN, *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction, 88-91*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2014, p. 48-50.

internationale de découvrir les œuvres de Madame Delaunay mais aussi à Walden de percer davantage, passant de l'éditeur d'une revue d'art qui n'avait pas encore acquis l'importance qu'on lui connaît aujourd'hui, à une figure qui jouera un rôle fondamental pour les avant-gardes au niveau international car sa galerie deviendra alors une des plus importantes pour le développement de l'art moderne. Une autre figure importante pour la valorisation des œuvres de Sonia Delaunay et leur importation en Suède, fut celle de Arturo Ciacelli. En effet, celui-ci invitera l'artiste à exposer dans sa galerie stockholmoise, en 1915²¹⁷, et la rencontre entre ces deux personnages a été rendue possible à travers l'intermédiaire de Robert Delaunay qui avait rencontré Ciacelli lors de son séjour à Paris, en 1911, et avec qui il bâtit une solide amitié²¹⁸. Cette exposition permit à Madame Delaunay d'exposer plus de vingt toiles ainsi que sa célèbre œuvre, réalisée en collaboration avec le poète Blaise Cendrars, *La Prose du Transibérien*, venue du Portugal, où le couple Delaunay vivait, spécialement pour cette occasion²¹⁹.

Suite à l'acquisition de son statut de figure internationale, Walden établira également des liens avec un certain Carl Gummesson, fondateur d'une galerie d'art moderne et qui deviendra son partenaire à Stockholm²²⁰. Cette collaboration sera très fructueuse et permettra aux avant-gardes de se développer en Suède et plus largement en Scandinavie. Herwarth Walden épousa une jeune artiste suédoise, Nell Roslund, en 1912²²¹, et ensemble le couple développera des stratégies pour implanter et développer *Der Sturm* dans le marché de l'art suédois²²². Ainsi, en 1915, ils organisent dans leur galerie berlinoise l'exposition *Schwedische Expressionisten* afin de présenter les travaux d'artistes expressionnistes suédois tels que Gösta Adrian-Nilsson, Isaac Grünewald, Sigrid Hjertén ou encore Edward Hald²²³. *Der Sturm* permettra également à

²¹⁷ A. ÖHRNER, *op. cit.*

²¹⁸ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 212.

²¹⁹ S. GOETZMANN, *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction, 88-91*, *op. cit.*, p. 54.

²²⁰ A. ÖHRNER, *op. cit.*

²²¹ J. SJÖHOLM SKRUBBE, *Nell Walden, Der Sturm, and the Collaborative Cultures of Modern Art*, Londres, Routledge, 2021, p. 37.

²²² J. SJÖHOLM SKRUBBE, *Nell Walden and Der Sturm*, Halmstad, Carlsson, 2015, p. 59-61.

²²³ *Ibid.*, p. 63.

Walden d'établir des liens avec Kandinsky et, grâce à celui-ci, il développera davantage ses relations avec de nombreux artistes français mais également russes.

Une autre artiste qui va contribuer à amener l'avant-garde en Scandinavie est Gabriele Münter, également invitée à participer au Premier Salon d'Automne allemand organisé par Walden en 1913²²⁴. À ce moment-là, la peintre fait partie du groupe du Blaue Reiter et entretient une relation avec Kandinsky, affichant ouvertement leur couple sans être mariés, ce qui, pour l'époque, pouvait heurter les mentalités car il n'était pas très bien vu, pour une femme, d'entretenir une relation avec un homme sans être liée à celui-ci par le mariage. Dans le contexte de la guerre, en juin 1915, elle décidera de se rendre à Stockholm afin de pouvoir bénéficier de la position neutre de la Suède tout en étant le plus proche possible de la Russie où Kandinsky s'était réfugié en novembre 1914²²⁵. Ainsi, l'année 1915 fut assez prolifique pour Münter puisqu'elle présentera ses œuvres lors de deux expositions, une première en octobre à la galerie berlinoise de Walden, et une seconde le même mois à la Gummesons Konsthandel de Stockholm²²⁶. Il est intéressant de souligner et de rappeler que Walden et Gummeson étaient en contact et que, comme déjà mentionné plus haut, Gummeson apparaissait comme le partenaire de Walden dans la capitale suédoise. Münter a donc pu rapidement intégrer le marché de l'art et la scène artistique suédoise dès son arrivée dans le pays. De plus, dans une lettre que Walden a écrite à la peintre, nous pouvons remarquer qu'il s'adresse à elle en la présentant comme « son artiste » dans le marché suédois²²⁷. Münter restera en Scandinavie jusqu'en 1920 et durant ces 5 années passées à Stockholm, elle aura le temps d'établir des liens et de collaborer avec différents artistes, et notamment avec Sigrid Hjertén. Cette rencontre entre les deux artistes aura un impact significatif sur la peintre allemande, puisque cela lui permettra de se détacher progressivement du groupe du Blaue Reiter et de son esthétique expressionniste pour se tourner et s'intéresser à la représentation

²²⁴ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 243-245.

²²⁵ A. ÖHRNER, *op. cit.*

²²⁶ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 333-337.

²²⁷ J. SJÖHOLM SKRUBBE, *Nell Walden, Der Sturm, and the Collaborative Cultures of Modern Art*, *op. cit.*, p. 86-90.

de sujets qui se centrent plus sur la vie quotidienne²²⁸. En 1917, elle exposa également dans la galerie de Ciacelli et son travail connu un véritable succès lors de cet événement²²⁹.

Un autre phénomène intéressant à souligner ici, toujours par rapport à l'influence de Walden dans la vie artistique suédoise du début du 20^e siècle, est le fait de présenter certaines expositions qui se déroulent à la Gummesons Konsthandel comme étant des expositions de *Der Sturm*²³⁰. En effet, en 1916, deux expositions monographiques consacrées successivement à Kandinsky et Münter se sont déroulées dans la galerie de Gummeson, mais quand nous nous intéressons aux catalogues de ces expositions, nous nous apercevons qu'elles y sont présentées comme des expositions de « *Der Sturm* ». Cela dit, la correspondance entretenue entre Walden et Münter ou entre Walden et le couple Delaunay nous montre que, progressivement, une certaine tension s'était installée par rapport à la question de l'indépendance de ces artistes dans la vie artistique de Stockholm²³¹. Ceci est révélateur de la compétition qui pouvait se dérouler dans la capitale suédoise dans la vie artistique et les nombreuses expositions qui s'y sont déroulées témoignent de la volonté des artistes, galeristes et marchands d'art de créer de nouveaux transferts culturels, sans qu'il y ait de villes « au centre » et « en périphérie » de cette avant-garde. Ainsi, il s'agirait plutôt ici d'un mélange de cultures, d'idées et d'esthétiques plutôt que d'une simple question d'importations et d'exportations artistiques.

Un événement qui a également joué un rôle fondamental pour l'avant-garde en Suède, a été la formation du groupe « *De Unga* » (« Le jeune »), aussi appelé « Les hommes de 1909 », en 1907²³². Parmi les membres, nous retrouvons principalement des artistes appartenant à la troisième école de peintures de l'Association des artistes suédois, déjà

²²⁸ K. BORGH BERTORP, *Sigrid Hjertén: l'héritière de Matisse du Grand Nord*, Paris, Centre Culturel Suédois, 1997, p. 70-73.

²²⁹ A. HOBERG et S. BEHR, *Gabriele Münter: The Search for Expression 1906-1917*, Londres, Paul Holberton Publishing, s. d., p. 101.

²³⁰ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 240-244.

²³¹ A. ÖHRNER, *op. cit.*

²³² P. HOOK, *Art of the Extreme 1905-1914: The European Art World 1905-1914*, Londres, Profile Books, 2021, p. 187-192.

mentionnée plus haut. Ainsi, ce regroupement d'artistes comprenait, entre autres, des peintres comme Isaac Grünewald, Tor Bjurström ou encore Arthur Percy. Une des particularités du groupe, c'est qu'il était clairement indiqué dans une de leur charte que seuls des membres masculins pourraient faire partie de « De Unga », les femmes étant donc exclues²³³. Cela dit, une exception à cette règle semble avoir été le cas de Sigrid Hjertén, femme de Isaac Grünewald, nous y reviendrons un peu plus loin dans ce chapitre. Les artistes de ce groupe voulaient promouvoir leurs intérêts communs et leur but était d'organiser des expositions²³⁴. Ainsi, la première exposition qu'ils organisèrent, à Stockholm en 1909, est encore aujourd'hui considérée comme la « percée du modernisme dans l'art suédois »²³⁵. Le groupe se dissout en 1911 mais beaucoup d'artistes de « De Unga » intégreront rapidement d'autres rassemblements d'artistes qui semblent en prendre les suites, comme, par exemple, le groupe des « Falangen » qui voudront également promouvoir une esthétique nouvelle²³⁶.

Le maître Matisse et son Académie parisienne

L'enseignement classique de la Royal Art Academy de Stockholm et son manque d'ouverture face aux arts et aux esthétiques contemporaines ont poussé certains artistes à quitter leur pays natal pour rejoindre Paris, véritable plaque tournante pour l'avant-garde à la fin du 19^e et au début du 20^e siècle²³⁷. En effet, la capitale française accueillera de nombreux artistes scandinaves, à cette époque-là, qui rejoindront les bancs de plusieurs académies et écoles artistiques indépendantes, comme l'Académie fondée par Matisse au début du 20^e siècle, dont la majeure partie des étudiants seront originaires de Scandinavie²³⁸. Ainsi, la formation des étudiants scandinaves auprès de Matisse aurait permis d'importer des esthétiques s'apparentant à du fauvisme dans les pays nordiques, puisque de nombreux

²³³ K. GREAVES, *Modern Women Artists in the Nordic Countries*, Londres, Routledge, 2021, p. 24-26.

²³⁴ P. HOOK, *op. cit.*

²³⁵ A. ÖHRNER, *op. cit.*

²³⁶ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 251.

²³⁷ *Ibid.*, p. 128.

²³⁸ H. SPURLING, *Matisse, le maître. 1909-1954. Biographie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009, p. 33-34.

artistes retourneront dans leur pays natal après s'être formés à Paris, emportant avec eux les idées d'avant-garde.

Les étudiants scandinaves, dont suédois, étaient nombreux à suivre des formations artistiques à Paris durant les avant-gardes, même si très peu d'entre eux ont véritablement exposé dans les Salons. Cela dit, certains artistes, comme Isaac Grünewald et Nils Dardel ont fait partie des cercles artistiques de Montparnasse²³⁹.

Le rôle de Matisse dans cette question des avant-gardes en Scandinavie a été fondamental. En effet, via son Académie, qui a existé entre 1908 et 1911, il a joué un rôle de professeur et il est intéressant de remarquer que la plupart de ses étudiants venaient du nord de l'Europe, quelques autres étaient allemands mais pratiquement aucun n'était français²⁴⁰. À l'origine, Matisse a ouvert les portes de son établissement, qui a pris place dans l'ancien monastère du Couvent des Oiseaux, en janvier 1908 avant de déménager et de s'installer, l'été de la même année, dans les locaux du Couvent du Sacré-Cœur. L'artiste y logeait également avec sa famille et avait aménagé un studio, séparé des espaces dédiés aux étudiants et aux enseignements et pratiques artistiques. Parmi les premiers étudiants à intégrer les rangs de cette école nouvellement fondée, se trouve l'artiste suédois Carl Palme, ainsi que Leo Stein, Max Weber ou encore Hans Purrman²⁴¹. La présence de Palme ici a certainement attiré d'autres artistes scandinaves vers cette académie, puisque les artistes étrangers se rendant dans la capitale française s'y regroupaient souvent entre compatriotes, ce qui facilitait l'intégration des nouveaux arrivants qui pouvaient ainsi bénéficier de conseils sur où loger, étudier,... sans avoir à relever le défi de la barrière de la langue, ce qui créait un petit réseau où la nationalité était la base commune à tous les membres²⁴². L'exemple d'Isaac Grünewald permet d'illustrer ce phénomène. En effet, il ne parlait pas français lorsqu'il arrive à Paris, mais il pourra compter sur Carl Palme pour l'aider et notamment pour lui traduire les commentaires et critiques de Matisse durant ses cours à l'académie²⁴³. Ainsi, Palme deviendra

²³⁹ A. ÖHRNER, *op. cit.*, p. 362.

²⁴⁰ H. SPURLING, *op. cit.*

²⁴¹ A. MEISTER, D. PRYTZ et K. SIDÉN, *Inspiration Matisse!*, Stockholm, Carlsson, 2014, 52-67.

²⁴² H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*

²⁴³ J. P. HODIN, *Isaac Grünewald*, Stockholm, Ljus, 1949, p. 43.

une aide précieuse pour les artistes scandinaves qui désirent rejoindre Paris et l'Académie Matisse. De nombreux artistes en provenance des pays nordiques intégreront cet établissement à l'automne 1908, même si le nombre exact d'étudiants scandinaves qui ont étudié auprès de Matisse n'est pas connu, il semblerait qu'à la fin de l'année 1908, près de la moitié des 100 étudiants provenaient de Scandinavie²⁴⁴.

Les enseignements prodigués à l'Académie Matisse étaient assez complets et exigeants, et Matisse en lui-même semble avoir été un pédagogue doué pour transmettre à ses étudiants les meilleurs moyens d'améliorer leurs travaux et de développer leurs compétences et leur talent²⁴⁵. La formation des étudiants comprenait énormément d'études de nus, comme nous le montrent les nombreux dessins laissés par ses étudiants artistes²⁴⁶. L'artiste norvégien Edward Hald nous informe aussi que Matisse insistait beaucoup sur la nécessité de distinguer les lignes et les couleurs²⁴⁷. Les étudiants s'exerçaient aussi à la sculpture et, lors de ces cours, Matisse leur recommandait, en plus de l'étude d'après modèle vivant, de d'abord étudier des sculptures archaïques d'après des modèles qui se trouvaient dans les ateliers de son académie ou d'après des photographies²⁴⁸. Il leur enseignait également à conceptualiser les formes en trois dimensions avant de véritablement travailler les matériaux. De ce fait, même si rapidement, l'Académie Matisse va développer une réputation et être valorisée comme un établissement d'éducation et de formation artistique plus libéral, ainsi que comme un lieu d'expérimentations favorables à des formes plus modernistes, il n'en demeure pas moins que les méthodes d'enseignement restent au fond assez similaires à celles des Académies traditionnelles, notamment de celles de la Royal Art Academy de Stockholm que les artistes suédois avaient voulu quitter en s'installant à Paris.

²⁴⁴ A. MEISTER, D. PRYTZ et K. SIDÉN, *op. cit.*, p. 68.

²⁴⁵ A. ÖHRNER, *op. cit.*, p. 363.

²⁴⁶ A. MEISTER, D. PRYTZ et K. SIDÉN, *op. cit.*

²⁴⁷ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 208.

²⁴⁸ A. ÖHRNER, *op. cit.*

La place des femmes artistes en Scandinavie

Au niveau de la place des femmes artistes dans l'avant-garde scandinave, et plus particulièrement suédoise, il faut noter que l'émergence de certaines académies à Paris, comme notamment l'Académie Julian, initialement fondée en 1866 et qui proposait des cours uniquement réservés aux jeunes femmes et où des modèles masculins, en caleçon²⁴⁹, posaient pour ces dernières, a été un phénomène fondamental dans l'accession des femmes à une éducation artistique, et ce pour des artistes venant des quatre coins d'Europe²⁵⁰. Ainsi, de nombreuses artistes en provenance de Suède ont fait le voyage jusqu'à Paris afin de trouver une place dans ces académies plus ouvertes aux femmes. Il est à noter d'ailleurs que l'Académie Matisse sera fortement prisée par ces dernières²⁵¹. Parmi les artistes femmes qui y ont étudié, nous pouvons citer Greta Moll, dont Matisse réalisera d'ailleurs un portrait en 1908²⁵², Sarah Stein ou encore Sigrid Hjertén qui y développera un style pictural très subjectif. Son exemple est, d'ailleurs, intéressant car son travail fut félicité par Matisse qui complimentait rarement ses élèves, mais malgré cette distinction aux yeux de l'artiste, elle reste très peu citée par les historiens d'art²⁵³. C'est durant ses études auprès de Matisse qu'elle délaissera progressivement ses travaux textiles pour se tourner vers la peinture²⁵⁴. À son retour en Suède, un an plus tard, elle fut une des rares femmes artistes des avant-gardes à pouvoir se revendiquer « de Matisse » et à pouvoir dire qu'elle était « l'élève favorite de Matisse grâce à son sens subtil de la couleur »²⁵⁵. De retour dans son pays natal, elle participera à une exposition en 1912, ce qui marquera ses débuts en tant que peintre dans un événement de la sorte. Il faut aussi indiquer, comme déjà annoncé plus haut, que Sigrid Hjertén a été l'une des rares exceptions de femmes peintres qui ont pu participer aux activités

²⁴⁹ G. P. WEISBERG et J. R. BECKER (éd.), *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1999, p. 27-28.

²⁵⁰ T. GARB, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in the Late 19th Century in Paris*, New Haven, Yale University Press, 1994, p. 111.

²⁵¹ A. ÖHRNER, *op. cit.*, p. 363-364.

²⁵² A. MEISTER, D. PRYTZ et K. SIDÉN, *op. cit.*, p. 84

²⁵³ K. BORGH BERTORP, *op. cit.*, p. 55.

²⁵⁴ K. GREAVES, *op. cit.*, p. 74-77.

²⁵⁵ I. INGELMAN, « Woman artists in Sweden: A Two-Front Struggle », *Woman's Art Journal*, vol. 5, n°1, 1984, p. 1-7.

du groupe « De Unga ». En effet, grâce à son mari, Isaac Grünewald, elle eut l'opportunité de pouvoir être intégrée au développement de l'avant-garde en Suède via cette association d'artistes car, en effet, des artistes comme Maj Bring, Jane Gumpert, ou encore Charlotte Mannheimer ne sont jamais parvenues à se faire une place dans cette avant-garde en tant qu'artistes reconnues, bien que toutes aient également été des élèves de Matisse à Paris²⁵⁶.

Il est également intéressant de se pencher sur la situation des femmes artistes au sein même de la Scandinavie. Aussi, si les pays nordiques sont rapidement apparus comme des pays progressistes en matière de protection sociale et d'égalité des sexes, avec des exemples comme Ferlov Mancoba, sculptrice et peintre danoise qui parviendra rapidement à intégrer les avant-gardes nordiques, dès le début du 20^e siècle, en rejoignant au début des années 1930 le mouvement surréaliste danois et en participant à la revue d'avant-garde « Linien »²⁵⁷, nous verrons que les artistes femmes ont, malgré tout, souvent dû négocier leur place afin de pouvoir intégrer pleinement et de façon individuelle les mouvements d'avant-garde en Scandinavie²⁵⁸. Comme partout ailleurs, elles bénéficieront de beaucoup moins de visibilité que leurs homologues masculins, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur des pays nordiques, même si certaines d'entre elles pourront quand même acquérir une certaine reconnaissance durant leur carrière de leur vivant. Cela dit, comme dans le reste de l'Europe, les femmes dans les pays nordiques, en ce qui concerne l'art, sont davantage vues en tant que « femme de » ou muses de leurs homologues masculins, plutôt que véritablement prises au sérieux en tant que plasticienne. La réputation d'une Suède plus progressiste et plus ouverte aux questions d'égalité de genre ne commencera à se développer véritablement qu'en 1919, en promulguant des lois visant à émanciper les femmes²⁵⁹. Ainsi, même si elles ont eu la possibilité d'accéder à l'université dès 1860, il faudra attendre la première décennie des années 1910 afin de voir

²⁵⁶ C. GONNARD et E. LEBOVICI, *Femmes artistes/ artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 78-79.

²⁵⁷ S. M. BEILIN, « Sonja Ferlov Mancoba » dans *Aware Women Artists*, 2021, [<https://awarewomenartists.com/artiste/sonja-ferlov-mancoba/>], (21/04/22).

²⁵⁸ K. GREAVES, *op. cit.*, p. 25-27.

²⁵⁹ C. WIDENHEIM (ed.), *Utopia and Reality: Modernity in Sweden, 1900-1960*, Londres, Yale University Press, 2002, p. 108-121.

apparaître de réels débats concernant la contraception, la prostitution, l'amour libre ou encore l'avortement.

Il est également important de mentionner que les femmes artistes ont rapidement été conscientes que la collaboration entre elles était fondamentale afin d'espérer une visibilité publique et institutionnelle²⁶⁰. Si les femmes voulaient espérer accéder à une certaine reconnaissance, il fallait qu'elles travaillent ensemble. Il est d'ailleurs vrai qu'il était plutôt rare qu'une artiste, au début du 20^e siècle, travaille seule, le mythe du génie créateur reclus seul dans son atelier semble être un privilège réservé aux hommes à cette époque-là. Ainsi, un phénomène important que nous retrouverons dans les pays scandinaves, au regard de cette question de la représentation des femmes sur la scène artistique, sera la formation d'Association d'artistes femmes²⁶¹. Nous nous intéresserons plus particulièrement au cas de la Suède ici, puisque l'artiste étudiée au travers de ce travail est originaire de ce pays, mais nous retrouverons des groupes similaires au Danemark ou encore en Norvège²⁶². Ainsi, l'Association des femmes artistes suédoise (Föreningen Svenska Konstnärinnor, souvent abrégée par FSK) a été fondée en 1910 à Stockholm, en réponse directe au groupe d'artistes exclusivement masculin « De Unga », qui, nous le rappelons, interdisait les femmes d'en devenir membre²⁶³. À l'origine, ce ne sont pas moins de 40 artistes qui se sont réunies dans le but d'exposer leurs œuvres et parmi elles, nous retrouverons des artistes qui ont étudié à Paris, aux côtés de Matisse notamment, mais aussi des artistes qui se sont vues empêcher de participer à d'autres associations d'artistes créées par des hommes. Parmi les premières membres, nous retrouverons des artistes comme Clara Montalba, Maj Bring, Gerda Höglund ou encore Ida Thoresen et Elisabeth Barnekow. La première présidente de l'association, qui était d'ailleurs une de ses fondatrices, était Ida von Schulzenheim, spécialisée en peinture animalière²⁶⁴. Celle-ci expliqua d'ailleurs que la formation du groupe n'était en aucun cas une

²⁶⁰ I. INGELMAN, *op. cit.*

²⁶¹ K. GREAVES, *op. cit.*, p. 22.

²⁶² A. ÖHRNER, *op. cit.*, p. 365.

²⁶³ K. GREAVES, *op. cit.*, p. 59-64.

²⁶⁴ U. ÅSHEDE, « Ida Eleonora Davida von Schulzenheim » dans *SKBL*, trad. du suédois par M. Myers, 18 septembre 2020, [<https://skbl.se/en/article/IdaEleonoraDavidavonSchulzenheim>], (23/04/22).

tentative de séparer les artistes femmes et d'en faire un groupe exclusif, mais qu'il s'agissait plutôt d'un dernier recours afin de pouvoir exister dans le monde de l'art. Ainsi, l'Association des femmes artistes suédoises aura peut-être été créée suite à la visite de ses fondatrices à Paris, en 1910, où il semblerait qu'elles aient fait la connaissance des artistes membres de l'Union française des femmes peintres et sculpteurs, fondée en 1881, dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent. Ce regroupement de femmes artistes suédoises a rapidement connu du succès, puisque l'année suivant sa création, le nombre de membres a déjà doublé²⁶⁵. Il faut cependant mentionner que, à l'origine, la volonté de cette association était vraiment de soutenir les artistes femmes plutôt que de vouloir développer de nouvelles esthétiques et de participer à l'avant-garde. Ainsi, leurs premières expositions présenteront essentiellement de l'art traditionnel, avant de s'ouvrir davantage à des plastiques plus modernes²⁶⁶.

Une autre raison de la formation de cette Association, est que Thoresen, Barnekow, von Schulzenheim et leurs collègues ont rapidement compris que s'auto-organiser dans un réseau réservé aux femmes offrait bien plus d'opportunités que d'attendre et d'espérer être acceptées par les réseaux et les regroupements d'artistes masculins²⁶⁷. L'historien de l'art Barbro Werkmäster a d'ailleurs souligné qu'à cette époque, en Suède, alors que les hommes se battaient d'un front commun pour défendre leur point de vue sur l'art, les femmes, quant à elles, devaient encore se battre pour espérer obtenir une égalité des sexes dans les sphères artistiques et lutter contre les discriminations dont elles étaient victimes, indépendamment de leurs préférences artistiques. Ainsi, la première exposition organisée par la FSK prit place en 1911, à la Royal Academy de Stockholm et, selon Thoresen et Barnekow, elle remporta un franc succès. Ce fut l'occasion de montrer à un large public que non, le phénomène des artistes femmes n'était pas si marginal que ça, puisque nous avons un événement qui en démontrait la présence massive. Nous noterons les 8812 entrées payantes qui ont été vendues à cette occasion, preuve de l'importance qu'a pu avoir cette exposition²⁶⁸. Ici, la logique n'était pas de présenter les nouvelles esthétiques et les nouvelles tendances en matière d'art, comme le faisaient les expositions masculines de « De Unga » notamment, mais bien de

²⁶⁵ K. GREAVES, *op. cit.*, p. 31.

²⁶⁶ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 122-124.

²⁶⁷ K. GREAVES, *op. cit.*, p. 75-80.

²⁶⁸ I. INGELMAN, *op. cit.*

démontrer et d'affirmer la présence des femmes sur la scène artistique suédoise, en présentant des œuvres réalisées par des artistes féminines allant du 18^e siècle jusqu'à nos jours²⁶⁹. Ainsi, à l'exposition de 1911, les nouvelles générations côtoyaient les plus anciennes, dans l'idée de défendre une sorte de généalogie des femmes artistes et de prouver que ce n'est pas une invention moderniste, mais bien un phénomène qui traverse les siècles, dans l'ombre des hommes. Par exemple, les portraits traditionnels de Barnekow côtoient le style plus expressionniste de Maj Bring, qui fut également une des élèves d'Henri Matisse à Paris²⁷⁰.

Une exposition importante, à la fois pour la question du développement des avant-gardes en Suède et pour la reconnaissance des femmes artistes, a été celle organisée en 1917 à Stockholm, dans le Liljevalchs Konsthall, une galerie spécialement construite sur l'île de Djurgården afin de présenter l'art contemporain de l'époque²⁷¹. Elle fut organisée conjointement par l'Association des femmes artistes suédoise et par l'Association des femmes artistes autrichiennes, était entièrement dédiée aux artistes femmes et on y retrouvait un pluralisme en matière de tendances artistiques avant-gardistes. En plus de présenter ce qu'il y avait de plus moderne en matière artistique à l'époque, les participantes de cette exposition étaient fières de présenter des œuvres provenant d'autres pays, profitant de la position neutre de la Suède afin de montrer que l'art est « un don international » et qu'il s'agissait d'élargir les consciences à ce qu'il se faisait internationalement.

La formation de l'Association des artistes femmes suédoises aura permis aux femmes d'obtenir plusieurs progrès majeurs. Premièrement, elle a créé quelque chose qui n'aurait pas existé autrement, c'est-à-dire l'organisation d'expositions nationales et internationales, rassemblant des femmes artistes, et ce à grande échelle. Deuxièmement, ces artistes ont créé un modèle artistique basé sur le travail collaboratif, sur la solidarité et sur la reconnaissance à travers plusieurs générations et des expressions artistiques variées, allant de la tradition jusqu'aux esthétiques les plus avant-gardistes. Il y a véritablement ici un désir d'entraide et de partage, d'une part pour contrer l'hégémonie masculine, mais aussi comme une « alternative à

²⁶⁹ C. WIDENHEIM (ed.), *op. cit.*, p. 130-133.

²⁷⁰ K. GREAVES, *op. cit.*

²⁷¹ *Ibid.*, p. 72-73.

l'individualisme contemporain et au rôle traditionnel de l'artiste romantique en tant que génie solitaire et identité commercialisable »²⁷².

L'Exposition Baltique de 1914

Un événement marquant pour le développement de l'avant-garde et du modernisme en Suède va être l'Exposition Baltique, qui se déroule dans la ville suédoise de Malmö, du 15 mai au 4 octobre 1914 et qui a été considérée comme l'une des plus grandes expositions de l'histoire de la Suède²⁷³. Celle-ci visait à présenter ce qu'il se faisait de plus moderne en matière d'art et d'industrie en Suède à ce moment-là, ainsi que de montrer la force géopolitique culturelle de la région baltique. Ainsi, en plus de l'industrie et de l'art, des salles étaient également dédiées aux dernières technologies, au sport, au tourisme, au commerce, à la navigation, aux avancées sociales ainsi qu'à la gastronomie et aux loisirs. Le palais dédié aux arts présentait des œuvres d'artistes venant de différents pays entourant la Mer Baltique, c'est-à-dire de Suède, du Danemark, d'Allemagne et de Russie. Il est à préciser que le début de la première guerre mondiale viendra perturber l'organisation de cette exposition. En effet, l'Allemagne et la Russie, lors de leur entrée dans le conflit qui les opposaient alors, ont voulu retirer leur participation, ce qui créa une situation chaotique pour les organisateurs et les artistes qui y exposaient et qui ont dû s'adapter afin de pouvoir maintenir la fin de l'événement en octobre, avec les mêmes œuvres qu'à son ouverture²⁷⁴. Les travaux présentés par la Russie et l'Allemagne n'ont finalement pas quitté Malmö grâce à de nombreuses négociations menées entre les organisateurs et les pays concernés. L'exposition a été menée par un artiste accompli, Oscar Björk, professeur à la Royal Academy de Stockholm et spécialisé dans l'art du portrait au style réaliste. Ce dernier parcouru donc toute l'Europe en quête d'artistes de renoms et afin de négocier des prêts pour l'exposition. En réalité, le projet

²⁷² M. LIND, « Complications. On Collaboration, Agency and Contemporary Art », *Publik: New Communities*, 39, 2009, p. 73.

²⁷³ K. GREAVES, *op. cit.*, p. 114-117.

²⁷⁴ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*, p. 328-331.

fut accusé d'être dirigé par la capitale suédoise plutôt que par la ville de Malmö, car Björk lui-même avait été désigné par le roi de Suède, Gustave V, afin de mener à bien l'exposition²⁷⁵.

Cet évènement est particulièrement important car il s'agissait de la plus grande exposition consacrée à l'art et l'industrie jamais organisée en Scandinavie, rassemblant pas moins de 3500 œuvres d'artistes venant de Suède mais également du Danemark, de la Finlande, de la Russie et même d'Allemagne²⁷⁶. Le caractère moderne de cette exposition est d'autant plus visible si nous nous intéressons aux conditions auxquelles les œuvres devaient se soumettre afin de pouvoir y être exposées. En effet, ces dernières devaient obligatoirement avoir été réalisées par un artiste toujours en vie et devaient être « nouvelles », à savoir qu'elles ne devaient avoir été créées au maximum que 17 ans auparavant²⁷⁷. Bien que le réalisme soit encore dominant, les esthétiques avant-gardistes étaient bien présentes et remportèrent un franc succès auprès des jeunes artistes. Des œuvres de Kandinsky, Max Pechstein, Alexej von Jawlensky ou encore du groupe Die Brücke seront exposées au côté de travaux suédois. Une autre caractéristique qui rend cette exposition particulièrement importante et intéressante, est qu'elle rassemblait et présentait, à un même endroit, des œuvres qui s'inscrivaient dans la tradition académique et des travaux empreints d'une esthétique d'avant-garde, dans un climat où les tensions entre l'Académie et la Konstnärsförbundet étaient encore vives²⁷⁸.

Le palais dédié à l'art était divisé en quatre sections, chacune de celles-ci était dédiée à un des pays nommés plus haut, si ce n'est que la Finlande était présentée dans la section russe²⁷⁹. La gestion de la section suédoise avait été supervisée par Björk en personne et les œuvres soumises par les artistes présélectionnés devaient, à leur tour, passer devant un jury qui s'accordait sur la sélection définitive des travaux qui allaient prendre place à l'exposition afin de représenter la Suède. Un élément qu'il est intéressant de noter ici est que, bien que le réalisme était encore dominant dans l'exposition, vue dans son ensemble, la section suédoise

²⁷⁵ C. WIDENHEIM et M. SUNDBERG, *Baltic Reflections*, Malmö et Lund, Malmö Konstmuseum et Bokförlaget Arena, 2014, p. 16-22.

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ A. ÖHRNER, *op. cit.*, p. 369-370.

²⁷⁸ C. WIDENHEIM et M. SUNDBERG, *op. cit.*

²⁷⁹ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*

fait quant à elle la part belle à la Konstnärsförbundet, dont les œuvres domineront cette partie²⁸⁰. À leurs côtés, des plus petits groupes d'artistes s'étaient vus octroyer la chance de participer à l'exposition, ce qui leur offrira une belle visibilité. Ainsi, des artistes du groupe « Expressionisterna », qui rassemblait certains des membres de « De Unga » maintenant dissout, exposeront leurs travaux. De ce fait, nous pourrions admirer des œuvres de Einar Jolin, Nils von Dardel, Isaac Grünewald ou encore Sigrid Hjertén-Grünewald qui avaient tous rejoint ce groupe.

Malgré les recommandations de Björk en matière de scénographie de l'exposition, les critiques n'ont pas manqué de relever une impression de « côté aléatoire » et « peu ordonné » de l'agencement des œuvres et des salles²⁸¹. Cela dit, cet aspect, bien que déroutant pour certains, reflète bien le caractère hétéroclite et simultané de la scène artistique suédoise de l'époque. Comme à Paris, la Suède et la Scandinavie présentaient également une hétérogénéité des mouvements artistiques, ce qui est directement perceptible au travers de cette exposition, présentant des œuvres appartenant à la tradition académique, à l'avant-garde autoproclamée de la Konstnärsförbundet ainsi que des travaux de petits groupes encore méconnus. Cependant, même si, en apparence, tout oppose ces différents mouvements, ils semblent néanmoins partager un point commun, puisqu'ils nourrissent tous l'ambition de porter haut les couleurs du futur artistique et créatif de la Suède²⁸².

Un autre phénomène intéressant lors de cette exposition, du point de vue de la représentation des artistes féminines, est la participation à cette dernière de l'Association des artistes femmes suédoises. En effet, elle avait été invitée par celui qui deviendra le futur directeur du Nationalmuseum de Stockholm, Richard Berg, afin d'exposer leurs travaux lors de cet événement qui promettait déjà d'avoir une résonance internationale en raison de son importance²⁸³. En plus de pouvoir exposer leurs œuvres, les membres de cette association se

²⁸⁰ A. ÖHRNER, *op. cit.*

²⁸¹ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*

²⁸² A. ÖHRNER, *op. cit.*

²⁸³ K. GREAVES, *op. cit.*, p. 120-123.

sont également vues demander de s'occuper du programme de décoration artistique du pavillon destiné à accueillir les suffragettes suédoises, qui étaient présentes à cet événement afin de communiquer sur la nécessité de l'accession des femmes au droit de vote²⁸⁴. Mais bien entendu, la majeure contribution de l'Association des artistes femmes suédoises à l'Exposition Baltique a été de présenter leurs travaux dans deux salles qui avaient été dédiées au groupe, ce qui se fut sous la supervision de Barnekow et Thoresen²⁸⁵. Il convient de remarquer que seule une artiste femme avait réussi à se voir octroyer un espace qui lui était spécialement dédié, à l'instar de plusieurs artistes masculins. Il s'agissait de Anna Boberg, épouse de Ferdinand Boberg qui avait été le principal architecte de l'Exposition Baltique. Peut-être y a-t-il donc un lien ici entre la contribution de son mari à cet événement et le privilège qui lui avait été accordé. Il semblerait que seule la Suède ait inclus une section entièrement dédiée aux artistes féminines, alors que les autres pays n'offraient, quant à eux, qu'une petite sélection d'œuvres réalisées par des femmes et celles-ci se mêlaient à celles de leurs homologues masculins²⁸⁶. Nous pourrions nous demander si la présence d'une section exclusivement dédiée à l'Association des artistes femmes suédoises ne résulte pas déjà de la notoriété naissante de ce groupe de femmes qui se battaient depuis quelques années afin de s'assurer une position sur la scène artistique suédoise. Dès lors, il aurait, en effet, été impensable de la part des organisateurs de cet événement de faire l'impasse sur cet acteur du monde de l'art en Suède.

C'est ainsi que plus de 200 œuvres d'artistes femmes seront présentées dans deux pièces réservées à ce groupe et que nous pourrons, entre autres, admirer *Träget arbete* (« *Travail agité* ») d'une des premières artistes femmes à s'être essayée à l'abstraction, Hilma af Klint²⁸⁷. Au niveau de la réception, alors que les installations de l'Association des artistes femmes suédoises ont été jugées « criardes » par la critique, Oscar Björck s'est vu féliciter pour la présentation des « plus grands génies », supposément masculins, de Suède²⁸⁸. Alors que les deux salles réservées aux artistes femmes devaient présenter les travaux de 70

²⁸⁴ C. WIDENHEIM et M. SUNDBERG, *op. cit.*

²⁸⁵ K. GREAVES, *op. cit.*

²⁸⁶ C. WIDENHEIM et M. SUNDBERG, *op. cit.*

²⁸⁷ K. GREAVES, *op. cit.*

²⁸⁸ C. WIDENHEIM et M. SUNDBERG, *op. cit.*

praticiennes, chaque artiste représentée aillant donc le droit d'afficher maximum cinq de ses œuvres, certains artistes hommes avaient des salles qui leur étaient entièrement dédiées. Ainsi, Anders Zorn était représenté avec 245 œuvres, Carl Larsson avec 70 œuvres et Bruno Liljefors avec 33 œuvres.

Chapitre 5

Spiritualité, ésotérisme et pratiques artistiques

L'ésotérisme et la spiritualité semblent avoir exercé, depuis les temps les plus anciens, une fascination toute particulière sur l'Homme. Cet attrait pour le surnaturel a, dans le domaine des arts, traversé toutes les époques et toutes les disciplines en passant par la peinture, l'architecture, la littérature ou encore la danse²⁸⁹. Les exemples de cet intérêt pour l'occulte dans la sphère artistique à travers l'histoire ne manquent pas: Pythagore étudiait déjà ce qu'il appelait la « transmigration des âmes »; nous retrouvons une quête du monde spirituel chez Goethe avec son Faust; ou encore les gravures de Dürer et Grien pouvaient présenter des figures mystérieuses²⁹⁰. Ainsi, de Goethe à Breton, de Goya à Dalí en passant par Victor Hugo, Kupka ou Mondrian, les artistes semblent avoir trouvé dans le domaine des sciences occultes certaines inspirations, qui auront dans le parcours personnel de chacun plus ou moins d'importance. Nous nous intéresserons ici plus particulièrement aux rapports qu'entretiennent les artistes d'avant-garde avec l'ésotérisme et la spiritualité, mais il convient également de noter que ce sujet pourrait être approfondi pour d'autres périodes historiques. En effet, l'ésotérisme a déjà connu un regain d'intérêt à la Renaissance, par exemple, avec la redécouverte des *Corpus Hermeticum*, écrits considérés comme sacrés et attribués au premier magicien, philosophe et sage Hermès Trismégiste (ou Hermès « trois fois le plus grand » dans sa traduction française) car il était supposé avoir été le plus grand prêtre, le plus grand philosophe et le plus grand roi durant la Grèce antique, bien qu'il s'agisse en réalité d'un personnage mythique²⁹¹. Cosme de Médicis participera grandement à la revalorisation de cette figure en demandant à l'un des philosophes et humanistes les plus influents de son temps, Marsile Ficin, de traduire les textes d'Hermès Trismégiste, avant les écrits de Platon. Les textes du supposé premier magicien sont apparus, à l'époque, comme la source de la sagesse ancienne, se parant donc d'une importance capitale et délivrant une série d'informations concernant le mysticisme, la philosophie ou encore la magie. Rapidement, la traduction de ces écrits, réalisée par Ficin, remporta un véritable succès parmi les érudits du 15^e siècle et, à la

²⁸⁹ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte. 1750-1950*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 7 octobre 2011 - 12 février 2012, Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2011, p. 10.

²⁹⁰ S. ELIZABETH, *The Art of The Occult. A Visual Sourcebook for the Modern Mystic*, Londres, Quarto, 2020, p. 8.

²⁹¹ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 48.

fin du 16^e siècle, aura connu pas moins de 16 éditions et d'innombrables retraductions²⁹². Hermès Trismégiste a véritablement contribué à nourrir les idées de la Renaissance, allant jusqu'à toucher des artistes comme Michel-Ange ou Botticelli et, rapidement, les alchimistes se réclameront être les héritiers de sa figure²⁹³. Une des raisons qui pourrait expliquer son tel succès, est que, à cette époque, il était vu comme une figure annonciatrice de celle du Christ, et ces écrits nous révélaient alors déjà une partie de la théologie chrétienne.

La fascination de l'occulte au 20^e siècle

Une première chose importante qu'il convient de noter par rapport à la question de l'ésotérisme à cette époque, est que le spiritisme, terme utilisé pour désigner les phénomènes de communication avec les esprits, est très en vogue à ce moment-là et de nombreux scientifiques et savants de cette époque s'intéresseront aux phénomènes inexpliqués, comme Freud, Léon Denis, Pierre et Marie Curie ou encore Einstein²⁹⁴. Certains, comme Conan Doyle, pourtant créateur d'un héros qui prône la rationalité, adhéreront aux mouvements spirites et des chercheurs, comme Crookes et Charles Richet, consacreront leur temps à l'étude de la métapsychique dont font notamment partie les phénomènes tels que la télépathie. Cet intérêt du début du siècle pour ce qui va être décrit comme des « expériences paranormales », expression à comprendre en tant que fait qui n'est pas explicable par les lois et mécanismes de la science moderne, et plus généralement l'occultisme va trouver une résonance dans le domaine des arts plastiques, mais également en littérature, comme dans les fictions populaires de Hanns Heinz Ewers; dans les récits de vie extraterrestre de Maurice Renard; ou encore dans les ouvrages traitant de sorcelleries de Gustav Meyrink²⁹⁵. Le cinéma va aussi être fortement inspiré, et ce dès ses débuts, par cet univers ésotérique, s'illustrant de façon amusante dans les réalisations de Méliès, puis prenant progressivement des allures

²⁹² G. LACHMAN, *The Quest for Hermes Trismegistus. From Ancient Egypt To The Modern World*, Édimbourg, Floris Books, 2011, p. 24-25.

²⁹³ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*, p. 48-49.

²⁹⁴ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 227-228.

²⁹⁵ G. A. MAGEE (ed.), *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2019, p. 143-144.

inquiétantes dans les films de Luigi Maggi, Holger Madsen ou Fritz Lang²⁹⁶. Les séances médiumniques encadrées par des scientifiques se multiplient partout, comme ce sera le cas à Paris, à l'Institut général psychologique fondé en 1904 par des scientifiques et chercheurs dans le but d'étudier les phénomènes paranormaux comme, par exemple, le cas des médiums²⁹⁷. Parmi les expériences qui y sont menées, nous retrouvons, par exemple, l'étude du cas de la spirite Eusapia Palladino. C'est dans ce contexte que vont se rassembler Pierre et Marie Curie ainsi que Bergson, Gramont, Youriévitche et Courtier afin d'assister aux séances médiumniques de Palladino pour tenter de démasquer les éventuelles supercheries et percer les mystères qui entouraient les pratiques occultes de la médium²⁹⁸. Dans la même lignée, les Instituts scientifiques chargés de l'étude des phénomènes paranormaux fleurissent un peu partout en Occident, comme à Paris avec, en plus de l'Institut général psychologique que nous venons de mentionner, l'Institut Métapsychique International ou à Londres avec la Society for Psychical Research²⁹⁹. Enfin, des ouvrages de vulgarisation sont dédiés à ces thématiques, et si beaucoup sont critiqués pour leur « mauvaise écriture »³⁰⁰, un des auteurs les plus convaincants et le plus représentatif en ce qui concerne les mystères de l'invisible et de l'au-delà semble avoir été Maeterlinck³⁰¹. Celui-ci n'aura de cesse de publier des ouvrages dans lesquels il cherchera à prouver, en ayant recours à la science, la validité de son mysticisme. Il est, entre autres, fasciné par la mort, développant des théories dans lesquelles il explique que, lorsqu'on meurt « une partie de notre personnalité ne se dissout pas »³⁰². Il exposera aussi ses réflexions sur une quatrième dimension spirituelle, différente de la quatrième dimension mathématique développée par Henri Poincaré que Gleizes et Metzinger reprennent dans leur ouvrage *Du cubisme* de 1912³⁰³.

²⁹⁶ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*

²⁹⁷ P. BAUDOUIN, *Apparitions. Les archives de la France hantée*, Paris, Hoëbeke, 2021, p. 128-130.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 143.

²⁹⁹ G. A. MAGEE (ed.), *op. cit.*, p. 201-202.

³⁰⁰ P. E. BOTHE, « Notes on Mysticism and Poetry in Fernando Pessoa », *Pessoa Plural*, no. 6, automne 2014, p. 47-57.

³⁰¹ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 228.

³⁰² *Ibid.*

³⁰³ G. A. MAGEE (ed.), *op. cit.*, p. 268.

Ainsi, toutes ces considérations nous permettent de déjà nous faire une idée du contexte et de l'ancrage de l'ésotérisme dans les mentalités et dans la société de l'époque. Si ces tendances ésotériques semblent même avoir piqué au vif la curiosité du monde scientifique, il semble peu probable que le monde artistique soit resté totalement insensible et hermétique à ces questions, qui paraissent alors être plus que jamais dans l'air du temps.

Après ce bref panorama qui nous montre déjà l'importance des sciences occultes et de l'ésotérisme dans le monde moderne, il s'agit maintenant de différencier les tendances majeures, groupes et courants multiples qui traversent les termes généraux d'« ésotérisme », « occultisme » et « spiritualité » et qui impacteront toujours les mentalités, les recherches et les réflexions des artistes du 20^e siècle. Nous nous pencherons ensuite plus concrètement, au travers de plusieurs exemples, sur les liens qui existaient à cette époque entre spiritualité et artistes d'avant-garde avant de terminer en mettant toutes ces considérations en lien avec le cas des artistes femmes.

Le Rosicrucianisme

L'ordre secret de la Rose-Croix aurait, initialement, été fondé au 15^e siècle, en Allemagne, par un personnage mythique nommé Christian Rozenkreutz³⁰⁴. Au début du 17^e siècle, malgré le développement de la science, l'occultisme et ses traditions n'avaient pas encore disparu. En effet, malgré les efforts de l'humaniste Isaac Casaubon pour éloigner ce monde magique de la pensée savante, l'ésotérisme subsistera en parallèle mais de façon subalterne, réapparaissant de façon plus prononcée sous la forme de la Société Rosicrucienne, considérée comme étant la première société occulte et secrète du monde moderne³⁰⁵. À l'origine de cette résurgence, il y a la découverte, en 1614 à Cassel en Allemagne, d'une série de trois manifestes annonçant l'existence de la Confrérie de la Rose-Croix, reprenant des

³⁰⁴ R. EDIGHOFFER, *Les Rose-Croix*, Paris, PUF, 2005 (Que sais-je?), p. 11.

³⁰⁵ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*, p. 49-50.

idées d'Hermès Trismégiste et faisant également allusion à l'alchimie, aux sciences naturelles qui étaient alors en train d'émerger ou encore au néoplatonisme. En parallèle, la même année, Casaubon publia ses critiques afin d'anéantir la figure d'Hermès Trismégiste et de dénoncer aux yeux du monde que les théories entourant sa figure ne valaient pas la peine de s'y intéresser, ne représentant que des affabulations. Dans ces différents manifestes transparaissait l'idée d'un « message apocalyptique d'une réformation universelle »³⁰⁶. Cette confrérie cherchait à véhiculer l'idée d'une société plus libre, éclairée et éduquée, transformée au travers de la spiritualité et prêchait ces préceptes dans l'espoir d'acquérir de nouvelles recrues désireuses de les aider dans cette tâche. Paradoxalement, à cette époque-là, les gens qui avaient été conquis par ces idées allant à l'encontre de la société contemporaine, souvent vue comme tyrannique d'un point de vue politique, religieux, social et scientifique, ne trouvèrent nulle trace réelle d'un quelconque regroupement rosicrucien, à tel point que les membres de cette Société ont rapidement été baptisés « les invisibles »³⁰⁷. Nombreux ont été les savants qui se sont lancés à la poursuite des mystérieux membres de cette société, même Descartes s'est penché sur cette question, mais le résultat était toujours le même, les Rosicruciens demeuraient introuvables. Cependant, s'ils étaient invisibles sur le plan physique, il n'en demeurait pas moins que les membres de la Rose-Croix et leurs idées ont rapidement acquis une influence importante, à tel point que certains, à défaut de ne pouvoir trouver le groupe originel, décident de devenir eux-mêmes des Rosicruciens et de continuer à répandre leurs messages³⁰⁸. C'est ainsi que, progressivement, des figures qui deviendront emblématiques pour ce mouvement vont apparaître. Johannes Comenius, par exemple, deviendra un véritable héros en Europe centrale grâce notamment à ses idées, héritées de la Rose-Croix, d'une « sagesse universelle » et en matière d'éducation, qu'il voulait d'ailleurs la plus universelle possible, accessible à tous et qui rencontre des considérations tant terriennes que spirituelles³⁰⁹. Comenius sera d'ailleurs baptisé « le professeur des nations » et sera appelé pour devenir le premier président de l'Université d'Harvard. C'est ainsi que progressivement, les théories et idées rosicruciennes vont pénétrer dans la société, touchant même certains des

³⁰⁶ F. YATES, *The Rosicrucian Enlightenment*, Londres, Routledge, 1972, p. 34.

³⁰⁷ R. EDIGHOFFER, *op. cit.*, p. 25-27.

³⁰⁸ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

³⁰⁹ M. CHATARDOVA, « Comenius: le Galilée de l'éducation », *Soleo: magazine de l'Agence Europe-Éducation-Formation France*, no. 27, juin 2011, p. 16-17.

scientifiques les plus modernes du 17^e siècle par le biais de Comenius ou de ses disciples. Ce sera le cas avec Newton, par exemple, qui aura autant étudié, si pas plus encore, l'alchimie que la gravité. D'ailleurs, cette dernière pourrait également être qualifiée « d'occulte » dans le sens où il s'agit simplement d'une force invisible³¹⁰.

Au fil des siècles, la Rose-Croix n'a pas cessé d'exercer une influence certaine sur d'autres mouvements occultes, tels que la franc-maçonnerie, par exemple, et nombreux sont ceux qui se réclament de cet ordre³¹¹. Beaucoup de personnages historiques importants ont également été associés ou accusés d'avoir été des sympathisants rosicruciens, comme Mozart avec son opéra prétendument maçonnique *La Flûte enchantée*, Goethe, ou même Napoléon Bonaparte qui a prétendument été assimilé à cette mouvance par l'ecclésiastique et occultiste français du 19^e siècle, Éliphas Lévi³¹². L'ordre de la Rose-Croix est encore bien vivant au 19^e et 20^e siècle, puisque dans toute l'Europe vont se former des regroupements se réclamant du Rosicrucianisme, avec cependant quelques divergences en termes de doctrine. Il est tout de même à mentionner que, à ce moment-là, la Rose-Croix est encore plus assimilée à des notions d'occultisme et de magie que précédemment, et chaque regroupement s'effectue autour de figures charismatiques qui mettent en place toute une hiérarchie au sein de leur ordre. Nous pouvons mentionner à cet égard Josephin Peladan, écrivain français qui fonda en 1888 l'Ordre de la Rose-Croix kabbalistique et qui organisera Les Salons de la Rose-Croix à Paris, notamment dans la galerie Durand-Ruel, et où il était possible d'admirer de nombreuses œuvres d'artistes qui avaient également été séduits par les idées rosicruciennes³¹³. À titre d'exemples, nous pouvons citer des peintres comme Carlos Schwabe, Jean Delville, Ferdinand Hodler, Fernand Khnopff ou même ceux qui formeront plus tard le groupe des Nabis, affirmant alors un caractère initiatique et sacré³¹⁴. Même si beaucoup d'artistes présents ont été associés à l'esthétique symboliste, la présence des futurs nabis ou d'artiste

³¹⁰ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

³¹¹ A. FAIVRE, « Rosicruciana », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 190, no. 1, 1976, p. 73-88.

³¹² G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

³¹³ G. A. MAGÉE (ed.), *op. cit.*, p. 259-261.

³¹⁴ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

comme Henri Martin, qui sera marqué par le néo-impressionnisme³¹⁵, démontre l'influence que la Rose-Croix a pu avoir sur des artistes qui seront jugés d'avant-garde.

Enfin, des résurgences de théories rosicruciennes peuvent être aperçues chez des artistes du 20^e siècle comme Yves Klein, qui ira même jusqu'à s'inscrire à la Rosicrucian Fellowship de Californie³¹⁶. Certains penseurs importants reprendront également des théories semblables à celles des rosicruciens, comme Helena Blavastky, à l'origine de la Société Théosophique, doctrine qui présente certaines idées similaires à celles de la Rose-Croix; Rudolf Steiner, fondateur de la Société Anthroposophique ou encore l'écrivain français René Guénon³¹⁷. Ainsi, à travers ces différents exemples, nous pouvons saisir l'importance qu'a pu avoir l'Ordre de la Rose-Croix du 15^e au 20^e siècle sur les savants, penseurs et artistes, en ce compris ceux qui développeront des esthétiques d'avant-garde, mais également sur d'autres mouvements occultes et spirituels, comme la théosophie ou l'anthroposophie, en partie hérités du Rosicrucianisme.

Swedenborg

Quelqu'un de fondamental à évoquer lorsque l'on s'intéresse à l'ésotérisme et les rapports qu'entretient ce thème avec la modernité, est la figure du scientifique et penseur du 18^e siècle suédois Emanuel Swedenborg³¹⁸. Celui-ci est resté célèbre, outre ses études anatomiques et ses recherches scientifiques, pour sa période dite mystique, durant laquelle il donna des interprétations ésotériques de la Bible, prétendit faire des « voyages intérieurs au paradis et en enfer »³¹⁹, avoir des conversations avec des anges et se vanta de ses pouvoirs

³¹⁵ J.-D. JUMEAU-LAFOND, *Les Peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*, catalogue d'exposition, Musée d'Ixelles, Bruxelles, 15 octobre - 21 décembre 1999, Bruxelles, Petraco-Pandora, 1999, p. 75-77.

³¹⁶ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 248.

³¹⁷ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

³¹⁸ *Ibid.*, p. 51-54.

³¹⁹ U. FORTIZ, *Swedenborg: son histoire, sa personnalité, ses influences*, Paris, Éditions de Vecchi, 2001, p. 37-38.

psychiques qu'il jugeait « remarquable »³²⁰. Avant de devenir un mystique célèbre à partir de 1745, Swedenborg était surtout un des scientifiques les plus réputés de son temps. En effet, parmi ces apports les plus notables, nous pouvons citer sa participation à la création du premier journal scientifique suédois, *Daedalus Hyperboreus*, ainsi que le fait qu'il était un inventeur et un ingénieur de talent. Il anticipa également certaines découvertes modernes en astronomie, cosmologie et neurosciences en étant, par exemple, le premier à reconnaître l'existence des neurones³²¹.

À partir de ses recherches en matière d'ingénierie, il déploya ses talents aux champs de la conscience et de l'esprit humain avant d'investiguer le domaine de l'inconscience et des rêves, relatant ses expériences en la matière dans son *Journal des Rêves* et anticipant les recherches de Freud et celles de son disciple Jung de plus d'un siècle³²². Pour Swedenborg, les rêves représentaient déjà plus que de simples absurdités dénuées de significations. En effet, pour lui, ceux-ci seraient plutôt grandement porteurs de sens et tenteraient de nous faire passer des messages, comme pour Freud et Jung chez qui nous retrouverons des idées similaires plus tard. Ainsi, nos rêves seraient en réalité des outils utiles à notre développement psychique, nous amenant à vivre des expériences particulières. En plus des rêves, le scientifique suédois s'est aussi beaucoup intéressé à ce que l'on nommerait aujourd'hui les « états modifiés de conscience », comme l'hypnose, dont nous retrouvons des descriptions dans son *Journal Spirituel*³²³.

Swedenborg a donc eu une grande influence sur de nombreuses personnalités de son temps, comme Balzac, ou Baudelaire, qui était particulièrement intéressé par ses réflexions sur la correspondance entre le monde physique, sensoriel et spirituel³²⁴. Ses idées seront également reprises par des groupes comme les Francs-Maçons, notamment en ce qui concerne ses écrits sur ce qu'il appelait « le monde des esprits » et sur ses voyages intérieurs au paradis et en

³²⁰ G. A. MAGEE (ed.), *op. cit.*, p. 281-284.

³²¹ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

³²² U. FORTIZ, *op. cit.*, p. 52-54.

³²³ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 318.

³²⁴ U. FORTIZ, *op. cit.*, p. 65-68.

enfer³²⁵. Ses théories et réflexions ne sont d'ailleurs pas étrangères à la Révolution française, puisque ces dernières auraient été reprises par certains des Francs-Maçons les plus radicaux. Ainsi, ceux-ci se seraient inspirés de la théorie de la « régénérescence » de Swedenborg et l'auraient transposée à la société qui, dès lors, devait passer par une phase de crise afin de la guérir et de pouvoir mieux renaître par la suite. De cette façon, les idées du scientifique suédois se propagèrent dans toute la France.

Enfin, ses théories ont conservé une certaine importance jusqu'au 20^e siècle, en étant étudiées et reprises par des figures littéraires comme Strindberg, Yeats ou Borges et ont directement inspiré des peintres comme Khnopff ou Jean-Jacques Gailliard³²⁶ qui sera un des premiers abstraits belges et un grand ami de Pierre-Louis Flouquet³²⁷, ce qui prouve, à nouveau, que la modernité et les avant-gardes ne sont pas restées insensibles aux théories ésotériques des siècles précédents, dont celles de Swedenborg font partie.

Madame Blavatsky et la théosophie

Le courant ésotérique qui aura l'influence la plus notable dans divers domaines de la société, dont en art, est probablement celui initié par la philosophe, écrivaine et occultiste russe Helena Blavatsky³²⁸. Son influence sur le monde moderne s'est révélée tellement importante dans l'évolution des consciences au, 19^e siècle, que certains historiens contemporains, Christopher Bamford notamment, déplorent que sa figure ne soit pas davantage célébrée, au même titre que celle des autres « créateurs du 20^e siècle » comme Freud, Darwin ou Marx car les personnalités touchées par ses idées sont innombrables³²⁹. La Société Théosophique fut, quant à elle, fondée à New York en 1875 par Madame Blavatsky,

³²⁵ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

³²⁶ U. FORTIZ, *op. cit.*

³²⁷ E. PIL, « Dictionnaire des peintres belges » dans *Irpa*, 2022, [https://peintres.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2423], (27/06/22).

³²⁸ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*, p. 55-57.

³²⁹ C. BAMFORD, *Spiritualism, Madame Blavatsky and Theosophy*, Hudson, SteinerBooks, 2012, p. 28-33.

accompagnée de l'occultiste William Quan Judge et le journaliste et avocat américain Henry Steel Olcott³³⁰. Ce mouvement connaîtra un tel succès que, à la mort d'Helena Blavatsky en 1891, des membres de la Société Théosophique pouvaient être trouvés partout à travers le monde. Parmi les personnages illustres que comptaient les rangs de la Société Théosophique, nous pouvions, par exemple, trouver des noms comme Yeats; Frank Baum, créateur du *Magicien d'Oz*; Edison ou encore le compositeur russe Alexander Scriabin³³¹. Il est également intéressant à noter que Gandhi lui-même sera influencé dans sa pensée par les écrits de Madame Blavatsky, qu'il rencontra d'ailleurs à Londres en 1890. C'est en effet grâce à elle qu'il put renouer avec les connaissances hindoues traditionnelles du *Bhagavad Gita*, récit fondamental pour la culture et la spiritualité indienne³³². C'est donc par la théosophie et ses rencontres avec les théosophes que Gandhi a pu retrouver les racines spirituelles de son pays natal et ce dernier continuera à s'intéresser à la doctrine de Madame Blavatsky jusqu'à la fin de ses jours. L'influence de cette dernière fut également fondamentale pour d'autres penseurs du monde ésotérique de l'époque comme, par exemple, Rudolf Steiner, qui fondera par la suite la Société Anthroposophique qui se base en partie sur les théories théosophiques; mais également sur l'auteure britannique Alice Bailey ou sur le chimiste et égyptologue français René Schwaller de Lubicz³³³.

Étymologiquement, théosophie signifie « sagesse des dieux » et avait pour volonté d'explorer une « sagesse ancienne, des idées oubliées et un savoir rejeté », afin d'offrir une voie alternative à la religion catholique jugée « étouffante » par certains et à une science « réductrice et matérialiste »³³⁴. Aussi, pourrions-nous dire que les théosophes ont contribué à favoriser toute une série d'idées présentes à l'heure actuelle dans notre société, notamment en matière de multiculturalisme et de liberté de culte³³⁵. En effet, nous trouvons déjà dans les écrits d'Helena Blavatsky des idées comme celle de la fraternité universelle entre tous les

³³⁰ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 258-262.

³³¹ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

³³² C. BAMFORD, *op. cit.*, p. 48-51.

³³³ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*

³³⁴ *Ibid.*, p. 55.

³³⁵ G. A. MAGEE (ed.), *op. cit.*, p. 184-187.

Hommes, indépendamment de leur couleur, sexe, croyance ou origine, ce qui était également une idée déjà présente chez les Francs-Maçons.

Enfin, de nombreux artistes d'avant-garde ont été séduits par les théories théosophiques, particulièrement celles concernant l'histoire occulte des hommes, les pouvoirs de notre mental et l'unité de toutes les religions, et nous pouvons retrouver cette sensibilité, par exemple, dans certaines œuvres de Kandinsky, Mondrian, Kupka ou encore Hilma af Klint³³⁶.

Avant-garde et spiritualité, des oxymores?

Même si les termes « modernité » et « occultisme » semblent, de prime abord, contraires et contradictoires, à savoir que le premier serait tourné vers le futur et les choses les plus contemporaines et que le second renverrait plutôt à une notion de passéisme, à la tradition, à une sagesse ancienne et aux « secrets du passé », il semblerait en réalité que ces deux termes aient souvent été amenés à travailler main dans la main, multipliant les liens entre eux³³⁷. Bien que cet aspect semble, pendant longtemps, avoir été négligé par les historiens de l'art, privilégiant plutôt la dimension formelle³³⁸, une source importante pour beaucoup d'artistes modernes et d'avant-gardes a pourtant été les différents courants, mouvements, groupes et pratiques qui composent l'occultisme et la spiritualité³³⁹. Kandinsky, par exemple, était déjà apparu comme précurseur au regard de cette question avec son ouvrage théorique *Du spirituel dans l'art*, publié en 1912 et qui sera considéré comme le manifeste de l'art abstrait et non figuratif³⁴⁰. Dans cet écrit, l'artiste exposait ses principes et sa démarche artistique. Ainsi, il se base sur des concepts scientifiques, comme les lois de la nature, expliquant que, comme la nature a commencé simplement avec des embryons et des

³³⁶ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 252-256.

³³⁷ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*, p. 45.

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ C. WAGNER, « Occultism and Abstract Art: Itten, Kandinsky, Malevitch » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 113-121.

cellules pour se complexifier par la suite, l'art doit en faire de même. Pour lui, il ne s'agit pas de simplement « imiter les lois de compositions en imitant la nature » mais plutôt de faire se rencontrer ces lois avec celles de l'art³⁴¹. Mais nous pouvons aussi y voir des théories plus spirituelles qui faisaient, entre autres, référence à la théosophie. Ainsi, dans l'œuvre de Kandinsky, les points et les cercles sont souvent des éléments centraux des compositions et feraient référence à la cosmologie, formant alors des constellations entre macrocosme et microcosme³⁴². Les points ne seraient alors pas des origines émergeant du chaos comme chez Klee, mais représenteraient plutôt l'idée d'un ordre cosmique universel, ce qui nous permet déjà de rattacher Kandinsky à des doctrines ésotériques. D'autres de ses concepts, comme l'aura colorée de la personne humaine ou la dimension de l'éther et de l'abstraction, peuvent aussi permettre de mettre en évidence les liens que Kandinsky entretenaient avec l'ésotérisme³⁴³. Il salue également dans son ouvrage le spiritisme et tous ses partisans et constate que « la littérature, la musique et l'art sont les premiers touchés de ce tournant spirituel »³⁴⁴.

Le cas de Kandinsky qui s'inspire de l'occultisme, dont de la théosophie, n'est pas un cas isolé, puisque d'autres artistes de cette période exploiteront également des théories ésotériques et théosophiques dans leurs œuvres et dans leur voie vers l'abstraction, comme Mondrian ou Van Doesburg, chez qui l'utilisation des couleurs a été développée par rapport à ce courant de pensée spirituel³⁴⁵. Une autre plasticienne à avoir été inspirée par les idées théosophiques est Hilma af Klint qui, dès les premières décennies du 20^e siècle, va faire transparaître ces dernières dans ses compositions abstraites³⁴⁶. Même si la « chasse au premier tableau abstrait » n'est plus la priorité, l'artiste suédoise reste un exemple intéressant quand on parle des pionniers de l'art abstrait, puisque, en plus de la précocité de ses premières réalisations non-figuratives, sa figure permet également de mettre en évidence les relations

³⁴¹ *Ibid.*, p. 113

³⁴² S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 254.

³⁴³ S. RINGBOM, « Art in The Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966, p. 386-418.

³⁴⁴ C. WAGNER, *op. cit.*

³⁴⁵ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 255.

³⁴⁶ A. FANT, *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 249.

étroites qui existaient entre abstraction, spiritualité et ésotérisme dès le début du 20^e siècle. L'étude des sources d'inspiration d'Hilma af Klint à ce sujet sera abordée plus en détail dans le chapitre suivant. Certains artistes du Bauhaus seront aussi touchés par cette vague d'idées provenant du monde occulte. En effet, certains collègues de Kandinsky, comme Klee ou Itten, montrent une sensibilité au monde de l'invisible et plus généralement, il semblerait que ces idées aient en réalité largement été acceptées au sein des murs de l'institution³⁴⁷. Les œuvres de Klee présentent l'intérêt de l'artiste pour « la face cachée des êtres et des choses »³⁴⁸. Cela dit, le rapport de l'artiste suisse aux visions du monde ésotériques et occultistes est plus ambigu car même s'il y emprunte certains thèmes, il ne manque pas d'émettre des commentaires teintés d'ironie à ce sujet. Il sera cependant plus fortement marqué par la spiritualité des nombres avec des idées héritées de la tradition néopythagoriciennes et certains de ses dessins au style géométrique laissent transparaître cet ancrage, doublé par les théories du philosophe et musicologue suisse Hans Kayser pour lequel il vouait également une fascination³⁴⁹. Quant à Itten, il tentera d'importer au Bauhaus un rituel inspiré d'une réinterprétation du mazdéisme, culte religieux célébré en Iran antique³⁵⁰ qui repose, entre autres, sur du végétarisme et des exercices de respiration³⁵¹, auquel ses collègues s'opposeront cependant³⁵². Itten a commencé à s'intéresser à cette doctrine dès 1912 et, à partir de 1918, il commence à rendre cette sensibilité plus visible dans ses œuvres jusqu'à devenir la clé d'interprétation pour certains de ses travaux. Il a également étudié des traités de théosophie, dont *A Primer of Higher Space (The Fourth Dimension)*, publié en 1913 et écrit par Claude Bragdon, un écrivain théosophique et architecte qui a eu une grande influence sur les artistes du Bauhaus, notamment sur Itten³⁵³. En effet, dans un des journaux de celui-ci, nous pouvons voir qu'il copiait les illustrations de Bragdon, en 1921, concernant la représentation du corps humain dans la quatrième dimension, en faisant également référence à la théorie de l'aura

³⁴⁷ C. WAGNER, *op. cit.*, p. 114.

³⁴⁸ *Ibid.*

³⁴⁹ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 258.

³⁵⁰ J. VARENNE, « Mazdéisme » dans *Universalis*, 2022, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/mazdeisme/>], (30/06/22).

³⁵¹ C. WAGNER, *op. cit.*

³⁵² S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*

³⁵³ C. WAGNER, *op. cit.*, p. 114-117.

colorée que l'on retrouve chez d'autres penseurs théosophes, comme Charles Leadbeater, Annie Besant ou encore Helena Blavatsky. Il semblerait également que la théorie des formes de Bragdon ait influencé Itten dans son travail, notamment avec le thème de l'hélice, qui progressivement fera pénétrer ces idées parmi ses collègues du Bauhaus, comme Klee et Kandinsky. Enfin, Itten sera aussi marqué par les théories du scientifique suédois du 18^e siècle, Emanuel Swedenborg. Chez lui, on retrouve notamment l'idée que « tout émane du mouvement »³⁵⁴, concept qui sera repris dans les œuvres d'Itten, mais aussi dans son enseignement. Au Bauhaus, à ce moment-là, se côtoyaient donc simultanément une variété d'idées, de théories et d'idéologies, allant de la franc-maçonnerie jusqu'à la théosophie, en passant par l'anthroposophie et le mazdéisme.

Il est également intéressant de mentionner qu'un autre artiste qui sera influencé par les théories théosophiques de Bragdon, est Malevich³⁵⁵. En effet, nous pouvons trouver l'influence de la conception ésotérique de l'espace-temps dans certaines œuvres du peintre, également accompagnée d'un intérêt pour la quatrième dimension.

Les pionniers de l'art abstrait se sont donc bien intéressés au spiritisme et aux sciences occultes de façon plus générale. Ceux-ci prennent connaissance de personnalités comme Annie Besant et Charles Webster Leadbeater, théosophes et clairvoyant pour le second, et de leur ouvrage *Les Formes Pensées* dans lequel ils défendent l'idée que chacun de nos actes, chacune de nos paroles et chacune de nos pensées vont avoir un impact dans le monde de l'invisible et finiront par nous atteindre et se répercuter sur le plan physique³⁵⁶. Bien entendu, cette peinture abstraite empreinte de spiritualité est clairement visible chez des artistes comme Kupka, chez qui l'héritage spirituel est ancré dans le symbolisme viennois³⁵⁷.

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 118-121.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ A. BESANT et C. W. LEADBEATER, *Les formes pensées*, 8e ed., Paris, Adyar, 2013, p. 43-44.

³⁵⁷ GRAND PALAIS, « Les débuts de Kupka: tout un symbole! » dans *Grand palais*, 11 avril 2018, [<https://www.grandpalais.fr/fr/article/les-debuts-de-kupka-tout-un-symbole>], (30/06/22).

Kupka apparaît comme une figure emblématique lorsque l'on évoque les relations entre spiritualité et art abstrait, tant ses œuvres s'inspirent des théories spirituelles et occultes qui étaient en vogue à cette époque. Ainsi, des personnalités comme Swedenborg et sa doctrine des correspondances ont pu susciter l'intérêt du peintre et enrichir ses réflexions personnelles. Dans son cheminement vers l'abstraction, Kupka développera le concept « d'idée de la forme » hérité de l'univers swedenborgien et qui vise à produire « des configurations toujours plus simples qui encodent les informations correspondant au monde naturel » et la notion d'« espace infini immobile du monde supérieur » du scientifique suédois peut trouver une résonance dans ce que le peintre nomme « l'éternité arrêtée » de ses compositions abstraites³⁵⁸. Pour Kupka et Swedenborg, la peinture doit être « idéiste » et non plus naturaliste. Le thème de l'artiste visionnaire, hérité des théories du scientifique suédois qui parlait de « clairvoyance » et de « l'œil intérieur de l'homme », occupe également une place centrale dans les réflexions et travaux de l'artiste. Hermès Trismégiste semble également avoir eu une influence sur Kupka avec sa pensée selon laquelle « ce qui est en haut est comme ce qui est en bas », concept apparu dans son texte *La Table d'Emeraude* et qui a, par la suite, été repris par Swedenborg dans ses traités. Il est difficile de donner une explication à cette phrase qui a déjà fait couler beaucoup d'encre, mais nous retiendrons ici qu'elle a stimulé les réflexions et le processus créatif chez Kupka. La théosophie de Madame Blavatsky n'est pas en reste, tout comme Steiner dont Kupka lira aussi les textes. Carl du Prel, philosophe adepte du spiritisme, théoricien majeur dans le domaine des rêves et défenseur de Swedenborg fut également une source d'inspiration pour le peintre tchèque qui se sera fortement intéressé à ses théories au sujet des rêves et du « seuil de sensibilité » mobile entre le conscient et l'inconscient³⁵⁹.

Tous les artistes plus au moins liés au Blaue Reiter, groupe formé autour des figures de Kandinsky et Franz Marc³⁶⁰, dénoteront également un attrait pour le spiritisme et la théosophie³⁶¹. L'artiste de cette mouvance qui exploitera le plus fréquemment, dans ses

³⁵⁸ B. LEAL (dir.), M. THEINHARDT (dir.) et P. BRULLÉ (dir.), *Kupka. Pionnier de l'abstraction*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Galeries nationales, Paris, 21 mars - 30 juillet 2018, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018 (Beaux Livres), p. 89-95.

³⁵⁹ *Ibid.*

³⁶⁰ P. DAGEN, « La parade du Cavalier bleu », *Le Monde*, 15 septembre 2016, p. 14.

³⁶¹ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*

œuvres, les concepts spirites est Wilhelm Morgner, peintre expressionniste allemand³⁶². Quant aux futuristes italiens, ils ne demeurent pas non plus totalement insensibles à ces questions mais leurs réflexions se tourneront plutôt du côté des phénomènes lumineux³⁶³. L'artiste milanais Romolo Romani, influencé par l'intérêt du médecin et criminologue Lombroso pour le spiritisme, va produire des séries de dessins qui matérialisent des esprits, des ectoplasmes et des êtres de lumière. Il est également intéressant à mentionner que, en plus du *Manifeste du Futurisme* de 1909 et du *Manifeste des Peintres Futuristes* de 1910, les artistes qui appartiennent à cette mouvance vont également publier des manifestes sur tout un tas de sujets, y compris sur le spiritisme³⁶⁴. Parmi les signataires du *Manifeste des Peintres Futuristes*, ce sont surtout Balla, Boccioni et Russolo qui intégreront des éléments spirites dans leurs œuvres. Ainsi, Boccioni s'intéressera à « la perception des émanations lumineuses de notre corps »³⁶⁵ pendant que Russolo se penchera sur la question des auras avant d'étudier, vers la fin de sa vie, le somnambulisme, le magnétisme et les médecines orientales.

Ainsi, nous pouvons voir, au travers des différents exemples que nous venons d'évoquer, que la spiritualité et l'ésotérisme pénètrent le monde artistique et que de nombreux courants et artistes d'avant-garde seront séduits par ces idées, théories et concepts qui auront une répercussion visible directement dans leurs œuvres. Les relations entre l'art abstrait et les sciences occultes sont, au début du 20^e, complexes, diverses et plurielles, se développant dans tout le monde occidental. Enfin, il semblerait que l'ésotérisme ait joué un rôle dans le développement et l'apparition de l'art abstrait, comme nous l'avons vu avec les exemples de Kandinsky, Klee ou Van Doesburg, allant bien au-delà du diagramme schématique des mouvements d'avant-garde réalisé par Alfred Barr en 1936³⁶⁶ et rendant ce dernier définitivement obsolète et réducteur par rapport à la réalité.

³⁶² *Ibid.*, p. 267.

³⁶³ G. A. MAGEE (ed.), *op. cit.*, p. 226-231.

³⁶⁴ S. FAUCHEREAU et J. PIJAUDIER-CABOT (dir.), *op. cit.*, p. 268-269.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ G. LOWRY, « Abstraction in 1936: Barr's Diagrams » dans *MoMa*, 2022, [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/archives/InventingAbstraction_GLowry_359_363.pdf], (30/06/22).

Les femmes et l'ésotérisme: entre spiritisme, médiumnité et théosophie

Les femmes semblent, dès le Moyen Âge, avoir été davantage assimilées à l'ésotérisme, à la magie et aux pratiques occultes, avec notamment la figure des sorcières qui se répand un peu partout en Europe. Dès le 14^e siècle, nous retrouvons des traces de « procès en sorcellerie » et de « chasses aux sorcières »³⁶⁷. Même à l'heure actuelle, il existe encore des idées reçues selon lesquelles les médiums et les différentes méthodes de divination seraient des activités plutôt féminines. Il convient alors de se pencher d'un peu plus près sur les rapports qui existent entre sciences occultes, femmes et art en se focalisant davantage sur la période des avant-gardes dites « historiques ».

À partir de la deuxième moitié du 18^e siècle, le spiritisme deviendra de plus en plus en vogue et se développera un peu partout dans le monde occidental³⁶⁸. Cette pratique, en partie héritée des courants les plus mystiques de la Franc-Maçonnerie et du « monde spirituel » de Swedenborg, consistait à tenter d'entrer en communication avec des « esprits »³⁶⁹. Le succès grandissant pour cette discipline qui entrera rapidement dans les cultures populaires peut s'expliquer par le fait que, grâce au spiritisme, n'importe qui pouvait théoriquement entrer en contact avec des forces invisibles et des dimensions qui n'étaient, jusqu'alors, réservées qu'à une petite élite composée d'ecclésiastiques et de prêtres³⁷⁰. Même si, de tout temps, les gens ont souhaité avoir des contacts avec des êtres désincarnés, via les oracles durant l'Antiquité par exemple, le 18^e siècle semble démocratiser cette pratique qui devient plus facile d'accès, donnant également l'impression d'une sorte d'invasion sur terre du monde spirituel³⁷¹. Des deux côtés de l'Atlantique, ce que l'on appelle des « séances » vont avoir lieu et de plus en plus de témoins affirmeront être entrés en communication avec des êtres invisibles, avoir vu des tables tourner ou avoir assisté à des manifestations ectoplasmiques. Ce qui est

³⁶⁷ C. PLANTE (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002 (Cahiers masculin-féminin), p. 8.

³⁶⁸ S. ELIZABETH, *op. cit.*, p. 48-50.

³⁶⁹ P. BAUDOUIN, *op. cit.*, p. 31-32.

³⁷⁰ G. LACHMAN, « Modernity and The Occult », *op. cit.*, p. 54-55.

³⁷¹ *Ibid.*

particulièrement intéressant ici, avec cet intérêt grandissant pour le monde spirituel, est que les femmes vont avoir une place prédominante dans ce domaine et de ce fait, commencer à se faire une place dans une société encore largement dominée par une hégémonie masculine. En effet, à cette époque, la grande majorité des médiums étaient des femmes et les séances allaient rapidement apparaître comme des moments privilégiés où ces dernières allaient pouvoir se faire entendre. Certes, elles devaient se trouver dans des états de transe, mais quand elles parlaient, nous pouvions être certain que toute l'assemblée écoutait avec la plus grande attention. Progressivement, elles seront écoutées en dehors des chambres sombres des séances, et c'est ainsi que, en 1872, la médium Victoria Woodhull devint la première femme à se présenter comme candidate à la présidence des États-Unis. Elle fut également la première à intégrer le Congrès américain et le Comité judiciaire³⁷².

Les mouvements occultes ont aussi permis aux femmes de s'engager davantage politiquement, notamment avec les actions menées par les suffragettes, ces dernières n'étant pas étrangères aux milieux spirituels³⁷³. La théosophie a joué un rôle important dans le développement de la culture politique féministe à partir du 19^e siècle. Il est important de mentionner que la Société Théosophique fut une des premières sociétés occultes à accueillir les femmes en tant que membres, et la seule à avoir été, en grande partie, fondée et dirigée par une femme. Nous l'avons déjà évoqué, ce mouvement prônait une fraternité universelle, sans distinction et discrimination de sexe, de couleurs, de statut social ou d'origine, ce qui va séduire et inspirer les femmes et les mouvements féministes qui désire se battre pour plus d'égalité. Aussi, la Société Théosophique séduira de nombreuses femmes qui désireront en devenir membre à part entière car elles y voyaient un espace où leur voix pourrait être entendue et où elles pourraient venir discuter et enrichir leur savoir en matière de spiritualité, mais également dans de nombreux autres domaines, au contraire de toutes les autres doctrines et religions où elles ne pouvaient bien souvent pas être membre et s'engager activement³⁷⁴. Ce

³⁷² G. LACHMAN, *Politics and The Occult. The Left, the Right and the Radically Unseen*, New York, Quest Books U. S., 2018, p. 58.

³⁷³ V. FERENTINOU, « Theosophy, Women Artists and Modernism: The Case of Ithell Colquhoun » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 140.

³⁷⁴ H. BLAVATSKY (et coll.), *The Feminine Occult*, s. l., Lamp of Trismegistus, 2019, p. 15-16.

regroupement sera donc un milieu qui verra le pouvoir et la visibilité des femmes s'accroître rapidement, même si certaines controverses au sein du mouvement persistent, notamment car toutes ces notions progressives devaient toujours être mises en liens et servir l'autorité spirituelle à laquelle tous les membres devaient se soumettre. Ainsi, la théosophie paraissait, pour les femmes, particulièrement attractive, puisque cette doctrine leur offrait une forme de spiritualité qui célébrait une forme d'autorité féminine, d'abord sous l'égide d'Helena Blavatsky puis sous la présidence d'Annie Besant; rejetait une religion avec un Dieu masculin tout puissant et anthropomorphique au profit d'un « Principe Divin » qui restait impersonnel et donc non généré³⁷⁵. De plus, ce mouvement abandonnait également l'idée du système ecclésiastique traditionnel, à nouveau dominé par des hommes puisque seuls ceux-ci pouvaient devenir prêtre, au profit d'un système où tous les adeptes, indépendamment de leur sexe pouvaient occuper des fonctions importantes au sein de la hiérarchie et accéder aux sources et techniques occultes. Pour toutes ces raisons, nous pouvons facilement comprendre que les femmes artistes aient aussi été attirées par cette doctrine dans laquelle elles voyaient également une force libératrice et un moyen d'émancipation et de reconnaissance³⁷⁶.

En ce qui concerne les praticiennes, nous avons déjà évoqué précédemment que la spiritualité va leur offrir une voie privilégiée d'entrée en abstraction³⁷⁷. En effet, les femmes artistes semblent avoir été des précurseurs en la matière dès la fin du 19^e siècle avec des artistes comme Georgiana Houghton ou Hilma af Klint, toutes deux considérées comme des pionnières de l'art abstrait et dont les œuvres sont empreintes d'un symbolisme sacré, marquées par les courants ésotériques de leur temps comme la théosophie. En plus de leur offrir une activité sociale, la spiritualité permettait également aux praticiennes d'ouvrir leur esprit à d'autres schémas de pensée, présentant des doctrines qui proposaient, entre autres, plus d'égalité entre les hommes et les femmes. De ce fait, il semblerait que les termes d'« avant-garde », de « spiritualité » et de « féminité » soient intimement liés et qu'il existe de nombreuses relations entre ceux-ci, dès la fin du 19^e siècle. En plus de pouvoir être

³⁷⁵ V. FERENTINOU, *op. cit.*, p. 140-141.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ C. MACEL (dir.), *Elles font l'abstraction*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 5 mai - 23 août 2021, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021, p. 21.

personnellement engagées au sein des mouvements occultes, comme ce sera le cas avec af Klint qui intégrera d'abord les rangs de la Société Théosophique puis de la Société Anthroposophique³⁷⁸, ces derniers ont permis aux femmes artistes de se faire une place dans une société encore dominée par les hommes, comme nous l'avions vu plus haut avec le cas des femmes médiums.

La spiritualité et l'occultisme constituent une part essentielle dans les œuvres d'Hilma af Klint et nombreuses ont été les femmes artistes d'avant-garde à exprimer une sensibilité à l'ésotérisme au travers de leurs travaux. Nous avons évoqué plus haut l'importance du spiritisme pour le féminisme de la fin du 19^e siècle, il s'agit maintenant de préciser que les femmes artistes ont, elles aussi, participé à ces « séances », certaines d'entre elles avaient même des dons de voyance et cette sensibilité aura un impact sur leurs travaux artistiques qui, souvent, reflètent le concept de « féminin sacré »³⁷⁹, c'est-à-dire une femme « totalement connectée à son essence féminine, accomplie, épanouie, libre et qui est invitée à déployer pleinement son pouvoir »³⁸⁰. Ce rapport au spiritisme peut être aperçu dans les œuvres d'artistes comme Georgiana Houghton, Alice Pery ou encore Barbara Honywood. D'ailleurs, nombreuses sont celles qui exerçaient aussi en tant que spirites et, dès lors, ces dernières se servaient de leurs dons médiumniques comme inspiration directe dans leurs travaux³⁸¹. Beaucoup se voyaient comme des ponts ou des agents de liaisons entre le monde des esprits et le monde physique, ce qui donnera lieu à des œuvres souvent complexes et détaillées qui abordent tout cet univers spirituel, bien que, d'un point de vue stylistique, chaque plasticienne s'illustre dans une esthétique personnelle, très différente de celle de ses collègues. Par exemple, les aquarelles de Houghton sont souvent denses, colorées et détaillées, tandis qu'Anna Mary Howitt conserve encore un sens de la figuration et que Essington Nelson franchit le pas de l'abstraction avec ses compositions de cercles colorés qui témoignent de la sympathie de l'artiste pour les idéologies cosmiques.

³⁷⁸ A. FANT, *op. cit.*, p. 250-252.

³⁷⁹ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 46.

³⁸⁰ S. ELIZABETH, *op. cit.*, p. 31.

³⁸¹ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 46.

L'influence des courants spirituels vu précédemment va diminuer au cours des décennies suivantes et va inciter les artistes à développer leurs propres systèmes de croyances, bien que ceux-ci trouvent un ancrage dans le spiritisme ou encore la théosophie, puisque nous pourrions y retrouver des idées similaires³⁸². C'est ainsi qu'Emma Kunz, par exemple, mettra ses dons personnels de guérisseuse au service de son ambition artistique spirituelle en explorant les domaines de la télépathie, des « pouvoirs extrasensoriels » ou de la radiesthésie, ce qui débouchera sur des peintures empreintes d'abstraction géométrique³⁸³. D'autres artistes préféreront explorer des états méditatifs ou des états modifiés de consciences, proches de la transe; d'autres encore étudieront le domaine de la géométrie sacrée afin de produire des œuvres abstraites, ce qui sera le cas d'Olga Fröbe-Kapteyn³⁸⁴; et certaines, comme Ithell Colquhoun, intégreront les idées occultes dans leurs dessins et illustrations³⁸⁵.

Enfin, toutes ces artistes semblent avoir partagé un trait commun à partir de la fin du 19^e jusqu'aux premières décennies du 20^e siècle, puisque toutes semblent avoir développé une approche graphique et assez systématique dans leurs créations, réinterprétant la notion de géométrie sacrée, qui renvoie au concept antique d'une structure géométrique qui représente le cosmos, à partir de symboles anciens tirés de textes occidentaux et orientaux³⁸⁶. Malgré les divergences de ces artistes en matière de croyances, techniques, styles, méthodes et finalités de leurs travaux, elles semblent cependant avoir su développer des vocabulaires visuels riches de sens afin d'exprimer leurs pensées, transcendant le monde physique à la recherche d'expériences spirituelles et surnaturelles singulières.

³⁸² *Ibid.*

³⁸³ L. OLLMAN, « Abstraction invites look within », *Los Angeles Times*, 2 juillet 2005, p. 13.

³⁸⁴ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 46.

³⁸⁵ V. FERENTINOU, *op. cit.*, p. 139-153.

³⁸⁶ C. MACEL (dir.), *op. cit.*, p. 46-47.

Chapitre 6
Influences et inspirations d'Hilma af Klint

Après avoir évoqué les liens qui unissent spiritualité et ésotérisme à l'art du 20^e siècle, il s'agit à présent de se recentrer sur l'artiste étudiée ici afin de voir quels sont les courants qui ont suscité son intérêt. Ces deux thématiques sont des éléments fondamentaux dans la création artistique d'Hilma af Klint, et l'étude de ses carnets de notes personnels constitue une aide précieuse pour la compréhension des sources d'inspiration de l'artiste³⁸⁷. En effet, elle y décrit avec précision ses expériences médiumniques et spirites, qui représentent la principale source d'inspiration de l'artiste, lors desquelles elle rencontre ceux qu'elle nomme « Les Maîtres » et de qui elle prétend recevoir des messages ou être guidée dans sa création artistique³⁸⁸. En effet, elle décrit alors que ses mains étaient « guidées » et elle prétendait entendre des voix ou avoir des visions au sujet de ce qu'elle devait peindre. Nous pouvons également prendre connaissance, par le biais des écrits qu'elle a laissés, de ses réflexions concernant les différents courants occultes de son temps, comme la théosophie ou l'anthroposophie, qui auront une influence certaine sur l'artiste. Ses notes nous apprennent aussi qu'elle était très intéressée par le Rosicrucianisme, dont elle n'hésite pas à cacher des symboles dans ses œuvres. Son attachement à cette doctrine peut être perçu grâce au collier en argent qu'elle avait l'habitude de porter et qui représentait une croix, gravée d'une rose en son centre, symbole qui était associé à cette mouvance³⁸⁹. Les carnets d'af Klint reprennent aussi les observations de l'artiste en matière de religions et de philosophie, mais également au sujet des genres et des sexes, thèmes qui reviendront fréquemment dans ses œuvres et qui évoquent la vision qu'elle avait par rapport à la dualité homme/femme, deux notions qu'elle cherchera, à plusieurs reprises, à réunir dans ses travaux³⁹⁰.

³⁸⁷ H. AF KLINT, *Hilma af Klint: Notes and Methods*, trad. du suédois par K. Bonnier, E. Wessel et A. Posten, Chicago, University of Chicago Press, 2018.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 14-15.

³⁸⁹ A. FAIVRE, *L'ésotérisme*, 6e ed., Paris, PUF, 2019 (Que sais-je?), p. 111-112.

³⁹⁰ S. KERN, « Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 34-36.

L'influence de Madame Blavatsky et Rudolf Steiner

Une des personnalités de l'époque qui aura un grand impact sur la peintre suédoise, est Rudolf Steiner, un écrivain et philosophe né un an avant af Klint³⁹¹. Certaines similitudes peuvent d'ailleurs se trouver dans leurs biographies respectives, puisque tous deux intégreront des cercles spirites mais, contrairement à Steiner qui ne faisait qu'y assister, af Klint deviendra active au sein des séances, développant ses talents de médium pour entrer en communication avec « des Esprits », ce qu'elle retranscrira et qui l'inspirera dans ses œuvres par la suite³⁹². Sa pratique spirite, le développement de techniques médiumniques et les révélations spirituelles qui en découlent seront véritablement les bases de sa pratique artistique. Ainsi, pour elle, l'abstraction était le moyen privilégié pour rendre l'invisible visible et d'établir un langage artistique universel qui refléterait les considérations spirituelles contemporaines, dont celles de la théosophie³⁹³. Cette doctrine inspirera de nombreux artistes à cette époque, dont Steiner qui y trouvera le point de départ du développement de son propre courant spirituel: l'anthroposophie, fondé au début du 20^e siècle³⁹⁴. En effet, en 1902, il deviendra même le secrétaire général de la section théosophique en Allemagne, et c'est véritablement là qu'il développera une nouvelle vision de la vie, et plus généralement du monde et de l'univers³⁹⁵.

Pour Hilma af Klint, la théosophie a également représenté une source d'inspiration importante. Ainsi, bien que ses relations avec la branche suédoise du mouvement, fondée en 1889, ne soient pas connues précisément, la présence de l'ouvrage en deux volumes, *La Doctrine Secrète*, de Madame Blavatsky dans la bibliothèque de l'artiste démontre bien cet intérêt³⁹⁶. Nous pouvons retrouver, dans les œuvres de l'artiste, des allusions aux concepts

³⁹¹ S. RIHOUEY-COROZE, *Rudolf Steiner: une épopée de l'esprit au 20^e siècle*, 3^e éd. abrégée, Paris, Triades, 1973, p. 35-38.

³⁹² H. ZANDER, « Theosophy, Anthroposophy, Rudolf Steiner and the Zeitgeist around 1900 » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 71-75.

³⁹³ ALMQVIST K., *Hilma af Klint: seeing is believing*, Londres, Thames and Hudson, 2020, p. 42-48.

³⁹⁴ H. ZANDER, *op. cit.*

³⁹⁵ S. RIHOUEY-COROZE, *op. cit.*, p. 63-66.

³⁹⁶ H. ZANDER, *op. cit.*, p. 72.

théosophiques des « sept états de consciences » ou à la réincarnation³⁹⁷, concept auquel les théosophes croyaient fermement³⁹⁸. On retrouve également dans ses notes les termes de « plan astral » et de « temple », deux notions très présentes dans les théories théosophiques. D'ailleurs, il est intéressant de remarquer que sa série des *Peintures pour le Temple*, commencée en 1906, coïncide avec des discussions, au sein de la Société Théosophique, sur la nécessité de construction de nouveaux temples afin de pouvoir accueillir la pratique de rituels établis par Annie Besant en 1904³⁹⁹. De plus, dans les notes de l'artiste, celle-ci précise comment cette série devrait être montrée au public: dans un temple de forme spirale, ce qui permettrait aux visiteurs de découvrir les œuvres les unes après les autres, dans un ordre choisi, pour terminer avec les *Altarpieces*, c'est-à-dire le point culminant de cette série, qui seraient donc placées au centre de la structure⁴⁰⁰. Nous pourrions voir dans ce mode de présentation une sorte de chemin initiatique ou de cheminement spirituel, comme af Klint elle-même a pu expérimenter cette progression. Toujours en lien avec la théosophie, Hilma af Klint s'intéresse également aux religions non occidentales, comme le bouddhisme ou l'hindouisme, même si l'artiste reste avant tout fortement attachée au Christianisme⁴⁰¹. Pour rappel, un point fondamental chez les théosophes consiste en leur intérêt pour toutes les religions, qui sont dès lors placées sur un même pied d'égalité, et d'ailleurs, la devise de la Société Théosophique est « Il n'y a pas de religion plus haute que la vérité »⁴⁰². Ce rapport des théosophes aux religions se complexifiera cependant par la suite, puisque des personnes comme Steiner s'éloigneront progressivement de ce principe de base de l'égalité des religions. Pour lui, le Christianisme apparaît quand même comme étant la religion la plus évoluée et à laquelle les autres dogmes sont donc subordonnés⁴⁰³. Toutes ces réflexions concernant les questions de religions ont pu inspirer af Klint dans certaines de ses œuvres,

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 75-81.

³⁹⁸ A. BESANT et G. REVEL, *Les lois fondamentales de la Théosophie*, 2e éd., Paris, Publications théosophiques, 1917, p. 113-121.

³⁹⁹ H. ZANDER, *op. cit.*

⁴⁰⁰ I. MULLER-WESTERMANN, « Hilma af Klint in her Time and ours » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 162.

⁴⁰¹ ALMQVIST K., *op. cit.*, p. 75-77.

⁴⁰² H. ZANDER, *op. cit.*, p. 72-75.

⁴⁰³ S. RIHOUEY-COROZE, *op. cit.*, p. 61-64.

notamment dans sa *Série II* avec les œuvres *Standpoint*, où elle fait explicitement allusion au Bouddhisme, au Christianisme et à l'Islam⁴⁰⁴.

Steiner et af Klint ont eu de nombreux contacts, d'abord au travers de la théosophie, puisque, nous l'avons déjà évoqué dans le deuxième chapitre, ils s'étaient rencontrés en Suède, en 1908, alors que Steiner s'y rendait pour donner des conférences⁴⁰⁵. La peintre avait invité ce dernier dans son studio, lui dévoilant alors ses réalisations abstraites, en grandes parties inspirées de ses pratiques spirites et médiumniques, mais celles-ci ne plurent pas du tout à l'écrivain qui les rejeta, les jugeant indéchiffrables. Leur relation évoluera lorsque Steiner fonda sa Société Anthroposophique, la peintre en deviendra alors membre à partir de 1920. Ce sera maintenant l'anthroposophie qui inspirera la peintre suédoise dans sa création artistique, puisque nous pouvons voir que son adhésion à ce courant correspond à un changement dans le style de ses œuvres⁴⁰⁶. En effet, à partir de 1922, nous pouvons voir que son style abstrait géométrique évolue progressivement vers des formes plus libres, utilisant des couleurs qui entrent en contact les unes avec les autres, abandonnant les contours clairs et les lignes graphiques, privilégiant maintenant l'aquarelle qu'elle travaille en surfaces de couleurs. Ceci peut trouver résonance dans les théories de Steiner, pour qui la peinture en tant que médium spirituel devait s'affranchir des lignes et jouer sur le « translucide »⁴⁰⁷. Pourtant, le fondateur de la Société Anthroposophique était plutôt un détracteur de l'art abstrait, préférant largement les allégories du symbolisme. En effet, pour Steiner, l'art devait « accéder au principe de création organique »⁴⁰⁸ et ne devait pas seulement chercher à imiter les formes de la nature. Le but était alors de ne pas copier celle-ci, mais plutôt d'accéder à l'essence des choses, à leur « âme ». Pour ce faire, le théoricien allemand recommandait de créer à partir d'un développement intérieur en se focalisant sur des images, des symboles ou des mantras.

⁴⁰⁴ H. ZANDER, *op. cit.*

⁴⁰⁵ HILMA AF KLINT, « About Hilma af Klint » dans *Hilma af Klint*, 2021, [<https://www.hilmaafklint.se/en/about-hilma-af-klint/>], (09/07/2022).

⁴⁰⁶ H. ZANDER, *op. cit.*

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁰⁸ J. L. CAIN, *The Aesthetics of Rudolf Steiner and Spiritual Modernism*, thèse présentée à l'Université du Michigan en vue de l'accession au titre de Docteur en philosophie, département de la littérature et des langues germaniques, 2016, p. 196-197.

C'est pourquoi il préconisera l'art « mystérieux du symbolisme »⁴⁰⁹, censé dévoiler des messages qui s'adressent directement à notre âme afin de nous permettre de nous élever spirituellement. Le symbole est un élément fondamental dans les réflexions de Steiner à propos de l'art, et c'est pourquoi l'abstraction, jugée trop personnelle et peu claire, lui paraîtra peu apte à atteindre ce pourquoi l'art existe: nous délivrer des messages afin que notre âme puisse atteindre son plein accomplissement spirituel. Il est donc intéressant de remarquer comment af Klint a tenté de concilier deux univers opposés, l'abstraction picturale et l'anthroposophie, en tentant d'adapter son style aux nouvelles idées spirituelles que lui offrait la doctrine de Steiner, bien que celles-ci semblent quand même avoir restreint la créativité de l'artiste.

Tout comme Steiner, af Klint s'intéressa beaucoup aux théories philosophiques de Goethe, et notamment à sa théorie des couleurs de 1810 qui guida l'artiste dans sa pratique picturale⁴¹⁰. Il est à noter que Steiner retravaillera, enrichis et republia *Le Traité des Couleurs* et c'est de cette façon qu'af Klint en prendra connaissance et étudiera cette théorie à partir de 1921⁴¹¹. Ainsi, pour Goethe, les couleurs possèdent une valeur symbolique et il leur attribue certaines caractéristiques spécifiques et la combinaison de celles-ci va avoir un impact sur la vie psychique de celui qui les regarde⁴¹². Par exemple, le jaune est une couleur supposée positive, active et qui nous ferait ressentir des sentiments de rapidité et de vie, tandis que le bleu serait une couleur plus négative et serait synonyme d'ombre, d'hésitation et de nostalgie⁴¹³. Ainsi, le mélange de ces deux couleurs nous donnera du vert, couleur alors associée, dans la théorie des couleurs de Goethe, à la notion de repos, de tranquillité et plonge alors le spectateur dans un état dans lequel il n'a « ni l'envie ni le pouvoir d'imaginer un état

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ H. LORECK, « Spiritual Alphabetisation » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 185-186.

⁴¹¹ J. AF KLINT et H. ERSMAN, « Inspiration and Influence: The Spiritual Journey of Artist Hilma af Klint » dans *Guggenheim*, 11 octobre 2018, [<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/inspiration-and-influence-the-spiritual-journey-of-artist-hilma-af-klint>], (10/07/22).

⁴¹² H. LORECK, *op. cit.*

⁴¹³ *Ibid.*

au-delà de ce qui lui est donné à voir »⁴¹⁴. Il apparaît clair qu'Hilma af Klint avait connaissance de ces notions, puisque, dans ses œuvres, surtout dans les premières séries qu'elle réalisa avant sa rencontre avec Steiner, elle recourt très souvent à ces différentes teintes, à savoir le jaune, le bleu et le vert, qu'elle déploie afin de développer et révéler son propre vocabulaire pictural⁴¹⁵.

Quand le naturel devient spirituel

La nature représente également une source d'inspiration majeure pour af Klint, ce qui est visible tant dans le rendu des motifs présents dans ses œuvres que dans les idées et concepts qu'elle cherche à nous faire passer⁴¹⁶. Une chose importante à préciser également ici est que, pour le théoricien allemand Friedrich Kittler, dès les années 1800, les termes de « féminité » et « Nature » sont devenus synonymes, ce qui a d'ailleurs entraîné une utilisation plus fréquente de la notion de « Mère Nature »⁴¹⁷. Ce rapprochement a induit, implicitement, le fait que c'était aux femmes de donner naissance, non plus seulement à leurs enfants, mais également à un monde meilleur en leur prodiguant l'éducation la plus qualitative possible, tant sur le plan physique que psychique. Ce qui est relativement paradoxal, quand on sait que leur voix n'était pas vraiment considérée, mais elles devaient remplir un rôle de tuteur, puisqu'elles devaient, entre autres, apprendre à leur progéniture à parler et à écrire. Ceci étant dit, nous pouvons faire un parallèle avec le langage visuel et le vocabulaire qu'af Klint déploiera dans ses œuvres, devenant alors ce qu'Hanne Loreck appelle une « alphabétisation spirituelle »⁴¹⁸. La peintre suédoise recourt beaucoup à des éléments provenant de la Nature dans ses œuvres, comme différentes plantes, des coquillages, des animaux,... éléments qu'elle associe à des couleurs simples, ce qui nous donne un réel déploiement de codes et d'un

⁴¹⁴ P. SALLSTROM, « J. W. Goethe's Approach to Colour in Art » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 199-203.

⁴¹⁵ H. LORECK, *op. cit.*, p. 189.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 189-191.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 190.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 185.

alphabet visuel qui lui est propre. Par exemple, à travers les spirales, l'artiste cherche à nous faire passer des idées de cheminement, de changement ou de transition. Hilma af Klint prend alors le rôle de la mère-tuteur, en nous apprenant à voir les enseignements invisibles qui lui étaient transmis par les êtres spirituels avec qui elle rentrait en communication lors de ses séances et en nous transmettant des connaissances qui sont supposées nous aider dans notre cheminement et croissance personnelle.

Technologies et télécommunications: de la magie moderne

Nous venons d'énoncer les sources d'inspiration spirituelles et ésotériques de l'artiste suédoise, mais il s'agit également de mentionner que le monde moderne qui l'entoure, à savoir les technologies, les sciences et les nouveaux modes de communication sans fil, vont beaucoup l'inspirer dans la réalisation de ses œuvres.

Ainsi même si les progrès scientifiques et technologiques semblent, à première vue, en totale opposition à la spiritualité et au spiritisme, il semblerait que ces deux domaines ne soient pas si étrangers l'un à l'autre que nous puissions le penser⁴¹⁹. L'apparition de la radio ou des rayons X, par exemple, a pour effet une prise de conscience au sein de la population que notre monde est bien plus riche et complexe que de se limiter au visible, directement appréhensible par nos sens⁴²⁰. Ces progrès scientifiques vont, sans le vouloir, attiser un intérêt pour le monde de l'invisible, dont les sciences occultes et la spiritualité font partie. De plus, dans le cas des ondes hertziennes, par exemple, les hommes se rendent maintenant compte qu'il est possible d'envoyer et de recevoir des messages à travers des espaces « vides » et sur de longues distances⁴²¹. Au cours du 19^e siècle, une série d'inventions dans le domaine des communications sans fil va transformer notre rapport à l'espace-temps⁴²². De l'invention du

⁴¹⁹ L. GAMWELL, *Exploring the Invisible. Art, science and the spiritual*, Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 174-176.

⁴²⁰ S. KERN, *op. cit.*, p. 30-32

⁴²¹ L. GAMWELL, *op. cit.*, p. 180.

⁴²² S. KERN, *op. cit.*

télégraphe dans les années 1830 en passant par l'introduction du code Morse en 1846, du téléphone en 1876 et à la communication sans fil à partir de 1894, tous ces systèmes ont révolutionné la façon dont les gens communiquaient entre eux, rendant possible le fait de faire passer des messages à distance sans se déplacer. Si nous prenons en compte également l'invention du cinéma, avec ses techniques de montage, nous pouvons nous rendre compte que l'apparition de toutes ces nouvelles technologies crée bien un nouveau rapport au temps, à l'espace et entraînent une nouvelle expérience de simultanéité, puisque plusieurs événements pouvaient être vécus en même temps à un même endroit. Plusieurs auteurs de l'époque, comme l'historien suédois Pär Bergman, parleront même d'un « âge de la simultanéité »⁴²³ avec des technologies qui « annihile le temps et l'espace »⁴²⁴. Ainsi, ces progrès scientifiques et ces technologies de communication nouvelles ont pu influencer af Klint de plusieurs façons. Outre le rapprochement que nous pourrions faire entre les nouvelles technologies de communication et la façon dont elle recevait des messages des êtres de qui elle recevait des informations, à savoir que dans les deux cas il s'agissait d'une communication à distance, les forces que la science avait récemment identifiées peuvent aussi trouver écho dans les motifs de la peintre⁴²⁵. En effet, l'électromagnétisme, le courant électrique, le magnétisme ou même la radioactivité sont des éléments qui ont pu inspirer af Klint dans ses œuvres, traduisant alors ces forces de façon visuelle au travers des arabesques, des cercles concentriques ou des formes elliptiques.

Il est également intéressant de mentionner qu'une autre découverte majeure sera encore très en vogue à l'époque d'Hilma af Klint et va véritablement modeler le contexte culturel du 19^e siècle: le concept de la sélection naturelle développé par Darwin ainsi que la théorie de l'évolution⁴²⁶. Ces découvertes peuvent à nouveau être perçues dans certains travaux d'Hilma af Klint, notamment au travers de sa série *Evolution* où elle évoque directement, en écrivant ce terme sur la toile, la théorie darwinienne.

⁴²³ P. BERGMANN, « *Modernolatria* » et « *Simultaneità* »: *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Uppsala University Press, 1962, p. 23

⁴²⁴ *Ibid.*

⁴²⁵ S. KERN, *op. cit.*

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 33-36.

Sa bibliothèque: une source de connaissances précieuse

La bibliothèque de l'artiste suédoise nous fournit également de précieux renseignements afin d'avoir une meilleure connaissance de ses inspirations et centres d'intérêt. En effet, en plus de travaux de théosophie et d'anthroposophie, nous pouvions y retrouver des ouvrages comme *Formes artistiques de la Nature*, écrit par le biologiste, zoologiste, philosophe et physicien allemand Ernst Haeckel et dans lequel il s'inscrit dans la tradition du darwinisme et il divise la nature en espèces⁴²⁷. Son influence chez Hilma af Klint se retrouve surtout dans les motifs de coquillages qui font penser aux fossiles décrits et montrés par Haeckel dans son étude, bien qu'elle semble, quant à elle, rejeter la classification des spécimens, préférant présenter des formes en interconnexion, formant un grand tout, ce qui s'oppose dès lors à la hiérarchisation des espèces du biologiste allemand⁴²⁸. Il est également intéressant de rappeler ici qu'af Klint s'est illustrée dans les dessins botaniques, réalisés à l'aquarelle⁴²⁹, ce qui démontre un intérêt commun avec Haeckel qui passa une grande partie de sa vie à étudier, classer et même découvrir de nouvelles espèces de plantes⁴³⁰. Il n'est donc pas étonnant de retrouver des travaux de ce dernier dans la bibliothèque de la peintre suédoise. Un autre penseur et écrivain dont af Klint a lu des ouvrages, est Robert Fludd et son livre *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia* était une pièce importante dans la collection de l'artiste⁴³¹. Fludd était un médecin, physicien, astrologue et rosicrucien anglais qui développa, entre autres, dans ses théories l'idée que notre monde serait divisé en deux: le Microcosme, qui correspondrait à notre vie humaine sur Terre; et le Macrocosme, qui engloberait alors le monde spirituel et le Divin⁴³². Ces deux mondes se positionneraient en symétrie l'un par rapport à l'autre et se renverraient des projections en miroir. Dans les œuvres d'Hilma af Klint, il est intéressant de

⁴²⁷ H. LORECK, *op. cit.*, p. 190-191.

⁴²⁸ A. FANT, *The Spiritual in Art: Abstract Painting. 1890-1985*, New York, Maurice Tuchman, 1986, p. 156-157.

⁴²⁹ K. ALMQVIST, *Visionary. On Hilma af Klint and the spirit of her time*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson Foundation, 2018, p. 22.

⁴³⁰ H. LORECK, *op. cit.*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 191-194.

⁴³² *Ibid.*

soulever le fait que l'on retrouve souvent des compositions divisées en deux parties égales, horizontalement et qui semblent se répondre, ce qui montre l'influence de la théorie de Fludd sur l'artiste, bien qu'en réalité, les termes de Micro et Macrocosme soient repris dans les concepts théosophiques⁴³³, ce qui pourrait signifier que Madame Blavatsky se soit, elle aussi, basée sur les idées de Fludd pour enrichir les siennes.

Hilma af Klint, une résurgence du mythe du génie créateur?

Plusieurs auteurs insistent sur le fait que la plasticienne suédoise peignait de manière isolée, dans son atelier, sans participer activement à la sphère artistique des avant-gardes et n'ayant que peu de contacts avec ses contemporains, ce qui s'apparente au mythe du génie créateur, peignant seul dans son atelier, qui a parcouru les siècles⁴³⁴. En effet, nous avons déjà évoqué, dans un des chapitres précédent, qu'elle n'exposait jamais ses œuvres abstraites, préférant alors plutôt donner à voir ses compositions figuratives, comme ses portraits et paysages⁴³⁵. L'argument est alors qu'elle serait restée hermétique aux nouvelles mouvances qui apparaissaient à ce moment-là en termes de stylistique et qu'elle n'ait pas été touchée et inspirée par les artistes qui exposaient alors dans les galeries stockholmoises, ne fréquentant qu'un petit nombre de personnes, comme les femmes de « The Five », avec qui elle participait à ses séances médiumniques, ou des penseurs de l'époque comme Steiner. Or, nous avons pu constater, au travers de nos recherches, que ce relatif isolement par rapport à la sphère artistique du moment semble avoir été exagéré. En effet, nous avons déjà noté sa participation à l'exposition baltique de Malmö de 1914, preuve que l'artiste participait et avait quand même des contacts avec la sphère artistique qui lui était contemporaine. Il est également intéressant de mentionner que l'atelier de l'artiste, loin d'être isolé, était en réalité

⁴³³ J. AF KLINT et H. ERSMAN, *op. cit.*

⁴³⁴ S. ISENBERG, « The Futur is Now: Hilma af Klint and the Esoteric Imagination », *Bowdoin Journal of Art*, 2020, p. 5-6.

C. DE ZEGHER et H. TEICHER (ed.), *3X Abstraction: New methods of drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, catalogue d'exposition, Drawing Center, New-York, 19 mars - 21 mai 2005, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, 10 juin - 13 août 2005, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 24 janvier - 26 mars 2006, New-York / Santa Monica / Dublin, Yale University Press, 2005, p. 32-34.

⁴³⁵ J. FIORE, « How the Swedish mystic Hilma af Klint invented abstract art » dans *Artsy*, 12 octobre 2018, [<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-swedish-mystic-hilma-af-klint-invented-abstract-art>], (09/08/2021).

situé au cœur de la capitale suédoise et dans un quartier riche en galeries d'art⁴³⁶. Rien que dans le même immeuble où Hilma af Klint peignait, nous pouvions trouver la « Gallery of Art Society », qui exposait les réalisations d'artistes qui lui étaient contemporains⁴³⁷. Dans la même rue se tenait, dès 1889, un salon d'art, d'abord organisé par la Gallery of Art Society, puis par les artistes de l'Association Suédoise pour l'Art, événement au cours duquel était présenté ce qui se faisait de plus moderne en matière artistique et qui deviendra rapidement important pour le développement de nouvelles tendances artistiques. Le quartier où af Klint travaillait était donc un lieu d'effervescence pour la vie artistique suédoise et il est difficile d'imaginer que la peintre ne s'y soit pas intéressée et n'ait pas admiré certaines œuvres contemporaines, qui dès lors auraient pu directement l'inspirer dans ses propres travaux. Ainsi, Munch était, par exemple, un artiste qui s'était vu offrir l'opportunité d'exposer seul ses œuvres lors d'un événement organisé par l'Association Suédoise pour l'art en 1894⁴³⁸. Il est dès lors très probable qu'af Klint ait découvert son travail à ce moment-là, puisque le siège de cette association était situé à quelques pas de son studio. De plus, les thèmes traités alors par l'artiste norvégien étaient proches des centres d'intérêt d'Hilma af Klint, puisqu'il s'intéressait à dépeindre « la vie moderne de l'âme »⁴³⁹. C'est donc plus d'une centaine d'œuvres de Munch qui seront exposées à Stockholm lors de cet événement, dont certaines sont devenues des icônes par la suite, comme *La Madone*, *Vampire* ou *Le Cri*, et nous pourrions nous demander si af Klint n'a pas trouvé une source d'inspiration chez le peintre norvégien, qui avait déjà acquis une certaine notoriété avec son exposition organisée à Berlin en 1892 et qui avait été jugée scandaleuse par certains⁴⁴⁰.

Peut-être qu'af Klint a été influencée par certains travaux des plasticiennes de l'Association des femmes artistes suédoises, aux côtés desquelles elle a exposé à Malmö en 1914. En effet, le fait de côtoyer ces dernières aura permis à Hilma af Klint de prendre connaissance de leurs œuvres et il n'est pas impossible qu'elle ait été marquée par certaines esthétiques de ses

⁴³⁶ I. MULLER-WESTERMANN, *op. cit.*, p. 158.

⁴³⁷ *Ibid.*

⁴³⁸ H. VAN DEN BERG (et coll.), *A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries 1900-1925*, vol. 2, no. 9, New-York, Rodopi, 2012, p. 82-88.

⁴³⁹ I. MULLER-WESTERMANN, *op. cit.*, p. 159.

⁴⁴⁰ H. VAN DEN BERG (et coll.), *op. cit.*

contemporaines. L'utilisation de couleurs vives et contrastées peu faire penser, par exemple, aux toiles de Maj Bring. Mais la grande majorité des artistes qui constituaient cette association peignaient encore des thématiques figuratives dans un style naturaliste, comme Elisabeth Barnekow ou encore Clara Montalba, ce qui renforce le côté novateur de l'artiste étudiée dans ce mémoire. Hanne Loreck mentionnent également une possible influence de Sonia Delaunay sur les toiles d'af Klint et voit une corrélation entre les œuvres des deux plasticiennes dans les motifs des cercles concentriques présentant des bandes de couleurs différentes⁴⁴¹. Il est cependant à préciser que Madame Delaunay n'a exposé pour la première fois ses œuvres en Suède qu'en 1915, année où af Klint achevait ses *Peintures pour le Temple* dans lesquelles ces motifs étaient déjà présents. Nous pouvons donc douter, de l'influence concrète et directe que la peintre d'origine russe aurait eue sur la plasticienne suédoise, bien qu'il soit possible que cette dernière ait pris connaissance de son travail. Les influences plastiques d'af Klint sont, en réalité, assez difficiles à établir en raison du caractère novateur de son esthétique. En effet, si elle réalise ses premières œuvres non-figuratives en 1906, la plupart des artistes contemporains dont elle était susceptible d'avoir vu les travaux n'avaient pas encore franchi le cap de l'abstraction. Peut-être s'agirait-il plutôt alors de s'intéresser aux influences qu'elle-même a pu avoir sur certains artistes de son temps.

Les inspirations et influences de la peintre suédoise sont diverses et variées, allant des différentes religions à la spiritualité et aux mouvements occultes, en passant même par la science et la technologie, sans oublier ses pratiques, réflexions et émotions personnelles. Nous pourrions conclure cette partie par citer l'historienne de l'art Birgit Pelzer pour qui les images d'Hilma af Klint sont « des métaphores de l'émergence et de l'instabilité, puisqu'elles nous laissent à voir un certain savoir mais également des incertitudes »⁴⁴². La peintre suédoise nourrirait en réalité ses réflexions et ses œuvres d'inspirations provenant des forces de la nature, des corps, des croyances, mais également des forces mentales et psychologiques de l'être⁴⁴³ et viserait à transmettre des messages universels, destinés à l'humanité.

⁴⁴¹ H. LORECK, *op. cit.*

⁴⁴² C. DE ZEGHER et H. TEICHER (ed.), *op. cit.*, p. 63-64.

⁴⁴³ H. LORECK, *op. cit.*, p. 195.

Chapitre 7
Analyses d'œuvres d'Hilma af Klint

Ses débuts académiques: entre paysages et portraits

Avant d'évoquer et d'analyser les réalisations abstraites d'Hilma af Klint, il est intéressant de rappeler que l'artiste s'illustra d'abord et avant tout, à son époque, dans l'art du portrait et du paysage⁴⁴⁴. En effet, ces genres firent sa renommée durant son éducation à la Royal Academy de Stockholm et ce sont ces œuvres-là qu'elle choisira d'exposer au public par la suite, travaillant ses peintures abstraites dans le secret de son atelier. Ainsi, elle deviendra rapidement célèbre dans la capitale suédoise en tant que portraitiste et paysagiste de talent⁴⁴⁵, ce qui peut être vu dans son œuvre *Summer Landscape* (fig. 1). Cet exemple nous permet d'illustrer le type de travaux que la peintre vendait de son vivant, afin de pouvoir subvenir à ses besoins. Cette toile, en plus de nous montrer les qualités de plasticienne d'af Klint, nous permet de mettre en évidence que l'artiste possédait une grande maîtrise de l'enseignement classique hérité de l'académie, ce qui est visible dans la composition, la perspective, l'utilisation des couleurs et des fondus qui sont bien exécutés⁴⁴⁶. Cela dit, il est intéressant de remarquer la modernité de ce tableau, réalisé en 1888, puisque la peintre semble avoir été inspirée par un style alors en vogue à ce moment-là: l'impressionnisme. En effet, nous pouvons voir l'influence de ce courant artistique français dans l'utilisation, le fondu des couleurs et les coups de pinceaux laissés visibles par endroits. Le rendu du ciel dans cette œuvre est particulièrement intéressant de ce point de vue, laissant apparaître les touches de couleurs juxtaposées, ce qui crée un jeu sur la lumière que l'artiste exploite au travers cette scène de lever de soleil.

⁴⁴⁴ T. BASHKOFF, *Hilma af Klint: Paintings for the futur*, catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New-York, 12 octobre 2018 - 23 avril 2019, New-York, Guggenheim Museum Publications, 2018, p. 38.

⁴⁴⁵ S. ISENBERG, « The Futur is Now: Hilma af Klint and the Esoteric Imagination », *Bowdoin Journal of Art*, 2020, p. 10-13.

⁴⁴⁶ GUGGENHEIM, « Summer Landscape (1888) by Hilma af Klint » dans *Guggenheim*, 2022, [<https://www.guggenheim.org/audio/track/summer-landscape-1888-by-hilma-af-klint>], (24/07/22).

Les *Peintures pour le Temple*: première phase de création

Un peu moins de deux décennies plus tard, af Klint développe une nouvelle esthétique, assez novatrice pour l'époque, puisqu'elle va se mettre à peindre des motifs non-figuratifs dès 1905⁴⁴⁷. Nous l'avons déjà évoqué, ce passage à l'abstraction découle chez Hilma af Klint d'une « commande faite par des êtres supérieurs »⁴⁴⁸, ce qui constituera les *Peintures pour le Temple* qui comprennent pas moins de 193 œuvres au total et pour lesquelles la peintre prétend avoir été guidée par des « Grands Maîtres » desquels elle reçoit des messages via sa pratique médiumnique⁴⁴⁹. Nous n'aurons pas le temps d'aborder l'entièreté de celles-ci dans ce travail, c'est pourquoi nous nous contenterons d'évoquer quelques travaux les plus représentatifs de l'artiste, appartenant aux différentes sous-séries et étapes dans le développement du style d'af Klint et dans son cheminement spirituel personnel. Il convient également de mentionner qu'elle travaille toujours en séries et groupes d'œuvres dans les *Peintures pour le Temple* et même au-delà, non pas, comme certains peintres, car elle y traite une même thématique à laquelle elle apporte des variations dans chaque tableau, mais parce qu'elle conçoit ses travaux dans un ordre bien précis, afin que les images se suivent et qu'elles puissent être lues les unes à la suite des autres, ce qui introduit dès lors une sorte de narration dans un temps linéaire⁴⁵⁰. Ainsi, cette lecture est d'autant plus facile à réaliser que chaque série présente des œuvres de mêmes formats et techniques et traite d'un thème similaire⁴⁵¹.

Les premières œuvres qu'af Klint réalisa pour les *Peintures pour le Temple* consistent en ce qu'elle appela des « études préliminaires », que l'artiste rassembla sous la série intitulée *WU*, elle-même divisée en plusieurs sous groupes, et qui préparaient les tableaux plus larges

⁴⁴⁷ HILMA AF KLINT, « About Hilma af Klint » dans *Hilma af Klint*, 2021, [<https://www.hilmaafklint.se/en/about-hilma-af-klint/>], (18/07/2022).

⁴⁴⁸ T. BASHKOFF, *op. cit.*, p. 42

⁴⁴⁹ I. MULLER-WESTERMANN et M. HØGSBERG, *Hilma af Klint: Artist, Researcher, Medium*, catalogue d'exposition, Moderna Museet, Malmö, 16 juin - 27 septembre 2020, Berlin, Hatje Cantz, 2020, p. 25.

⁴⁵⁰ A. FANT, *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 26.

⁴⁵¹ T. BASHKOFF, *op. cit.*

que l'artiste allait créer par la suite⁴⁵². Cette série est importante dans le développement personnel pictural de la peintre, puisqu'il s'agit de ses premières œuvres présentant des motifs non-figuratifs, tranchant alors distinctement avec ses paysages vus précédemment. Le tableau *Primordial Chaos No. 1* (fig. 2) est un bon exemple des premières réalisations abstraites d'Hilma af Klint. Il s'agit du tout premier tableau abstrait qu'Hilma af Klint réalise et il fait partie de la série *Primordial Chaos* qui comporte 26 huiles sur toiles de lin, de mêmes dimensions et qui constituent véritablement pour elle la base de sa recherche plastique spirituelle⁴⁵³. Cette première série présente des formes aux contours incertains et peu minutieux dans leur exécution, utilisant des couleurs distinctes les unes des autres. Ces œuvres sont censées représenter la naissance tumultueuse du monde et la notion de dualité, terme très important pour l'artiste pour qui cette notion est un principe central de la vie⁴⁵⁴. Dans *Primordial Chaos No. 1*, nous pouvons retrouver cette idée de naissance du monde, qui prendrait alors place durant une tempête, la pluie étant matérialisée par une série de coups de pinceaux bruns qui recouvrent toute la surface picturale. Au centre se trouve une forme indéterminée, en spirale, que l'artiste associe à une « source d'énergie » qui représenterait alors la création de toutes choses⁴⁵⁵. C'est donc ainsi que nous pourrions lire cette œuvre, comme étant le début du monde et de la vie qui émerge d'un chaos originel et primordial. Ce thème sera traité tout au long de cette série de 26 œuvres, comme nous pouvons le voir avec *Primordial Chaos No. 2* (fig. 3) où l'on retrouve également cette idée de tempête, ici présentant plutôt des éclairs au-dessus de ce qui semble être une mer agitée, d'où jaillit à nouveau cette forme d'énergie en spirale. Nous pourrions également mettre ces tableaux en lien avec la théosophie, de par cette notion de dualité qui sera également très présente dans cette doctrine. Ainsi, les deux tableaux *Primordial Chaos*, évoqués précédemment, pourraient être associés à l'idée théosophique de « l'unité primordiale »⁴⁵⁶, c'est-à-dire qu'à la naissance du monde, il aurait existé une unité qui, par la suite, aurait éclaté en une multitude de forces contraires et la vie serait donc une recherche afin de reconstituer cette unité de départ et de

⁴⁵² A. FANT, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁵³ *Ibid.*

⁴⁵⁴ A. FANT, *op. cit.*, p. 199-211.

⁴⁵⁵ S. KERN, « Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 34-36.

⁴⁵⁶ A. BESANT et G. REVEL, *Les lois fondamentales de la Théosophie*, 2e éd., Paris, Publications théosophiques, 1917, p. 113-121.

réunir ces forces opposées. Ces idées trouvent alors résonance dans cette série d'Hilma af Klint, qui choisit de débiter son grand œuvre des *Peintures pour le Temple* en évoquant la création du monde et le début de toute chose, comme si elle aussi, de par cette série, contribuait à créer un nouveau monde, façonné par une vision novatrice qu'elle tentera de faire passer tout au long de ses travaux.

Une seconde série des *Peintures pour le Temple* qu'il est intéressant d'analyser ici est celle intitulée *The Ten Largest* car, grâce à leur niveau de réalisation technique et à la pureté des formes et des couleurs, elle est considérée par la critique comme l'un des groupes d'œuvres les plus remarquables d'Hilma af Klint⁴⁵⁷. Avec ses dix toiles, *The Ten Largest* représente la série la plus courte réalisée par la peintre suédoise, bien qu'il s'agisse également de la plus monumentale, puisque les tableaux font chacun plus de trois mètres de haut sur presque deux mètres et demi de largeur⁴⁵⁸ et ont pour thématique les différents âges que l'homme connaîtra au cours de sa vie, avec toujours cette attention particulière portée au plan spirituel⁴⁵⁹. Ainsi, les dix tableaux sont divisés en quatre sections auxquelles seront associées une couleur spécifique: la première est la bleue, consacrée à l'enfance et est composée de deux toiles (fig. 4 et 5); la seconde reprendra deux scènes consacrées à la jeunesse, en orange (fig. 6 et 7); la troisième sera, quant à elle, composée de quatre toiles et sera associée au violet et à l'âge adulte (fig. 8, 9, 10, 11); et enfin la quatrième sera consacrée à la vieillesse, représentée par deux toiles associées à la couleur rose (fig. 12 et 13). Les sections se différencient donc de par la couleur des fonds, mais également de par les titres des tableaux qui font clairement mention de l'âge de la vie qu'ils représentent.

Dans ces toiles, nous pouvons également voir le vocabulaire pictural qu'Hilma af Klint a construit au travers sa pratique artistique, puisque ces compositions présentent des symboles que l'on peut retrouver tout au long de ses œuvres. Ainsi, dans tous les tableaux de cette série,

⁴⁵⁷ A. FANT, *op. cit.*, p. 47.

⁴⁵⁸ D. LOMAS, « The Meaning of Life: Hilma af Klint's The Ten Largest » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 169-170.

⁴⁵⁹ E. VIRGINIA LEON, *Analyzing the Crisis of Hilma af Klint: The Digital and Analog Analysis of Spirituality, Abstraction and Art*, thèse présentée à la Duke University, Département d'art, d'histoire de l'art et d'études des cultures visuelles (P. Jaskot, promoteur), 2018, p. 25-26.

nous retrouverons au moins une fois la co-présence d'une sphère jaune (parfois remplacée par une orange) et d'une bleue. Il est à nouveau intéressant de mettre cet élément en lien avec la théosophie, puisque nous pouvons trouver dans leurs écrits que le jaune est associé au masculin, tandis que le bleu serait davantage féminin⁴⁶⁰. Il semblerait dès lors que nous retrouvions également ici ce thème de la dualité, qui semble être véritablement au cœur de la réflexion spirituelle de la peintre suédoise. De plus, dans le premier tableau, intitulé *No. 1 Childhood* (fig. 4), l'évocation des genres est également présent avec les roses, qu'elle associe à la masculinité, tandis que les lys représentent la féminité⁴⁶¹. Ces motifs floraux sont disposés de façon à former un huit à l'horizontal, symbole de l'infini, que l'on retrouve d'ailleurs également dans plusieurs autres toiles de la série, mais qui apparaît particulièrement clair dans la dixième œuvre, *No. 10 Old Age* (fig. 13). Il est intéressant de mettre cette observation en parallèle avec les notes personnelles de l'artiste, dans lesquelles celle-ci explique que « ce travail doit aller de *Geisterland* (le monde des esprits) jusqu'au monde astral, par groupes »⁴⁶². Ainsi, nous pourrions mettre en lien ce symbole de l'infini avec cette phrase de l'artiste et interpréter cela comme étant le signe que l'homme naît de l'infini, c'est-à-dire de l'invisible qui appartient à la Terre, et à sa mort, il redeviendra infini, mais appartiendra maintenant à l'invisible du plan astral et de l'univers, les différentes étapes de la vie lui permettant de s'élever jusqu'à cette dimension. Un autre élément récurrent dans ces tableaux est la spirale, qui, comme nous l'avons déjà évoqué plus haut, symbolise l'évolution et le cheminement, ce qui explique la présence de ce symbole dans toute cette série, puisque celle-ci traite de l'évolution de l'homme au cours de sa vie, autrement dit de son « chemin de vie ».

En plus des symboles, ces œuvres nous laissent à voir des éléments de langage, comme des lettres ou même des mots, ceux-ci étaient d'ailleurs souvent inventés, étant apparu, selon af Klint, comme les formes végétales ou géométriques qui composent ses toiles, c'est-à-dire grâce à l'intermédiaire des mains de la peintre qui étaient guidées par des êtres supérieurs⁴⁶³.

⁴⁶⁰ H. BLAVATSKY, *The Secret Doctrine*, The Theosophical Publishing Company, London, 1888, p. 98-100.

⁴⁶¹ D. LOMAS, « The Meaning of Life: Hilma af Klint's The Ten Largest » dans *op. cit.*, p. 171-173.

⁴⁶² H. AF KLINT, *Hilma af Klint: Notes and Methods*, trad. du suédois par K. Bonnier, E. Wessel et A. Posten, Chicago, University of Chicago Press, 2018, p. 47-48.

⁴⁶³ E. VIRGINIA LEON, *op. cit.*, p. 27-28.

Même Hilma af Klint affirmait ne pas être en mesure de comprendre exactement ce qu'elle peignait ni connaître la signification de ces lettres et mots nouveaux, qu'elle cherchera d'ailleurs à décrypter par la suite, tout au long de sa vie⁴⁶⁴. Ce n'est qu'à partir des années 30 qu'elle entreprend cette tentative de décryptage et recense alors l'étude des mots qui composent ses œuvres dans un glossaire, intitulé *Letters and Words Pertaining to Works by Hilma af Klint*⁴⁶⁵. Parmi tous les éléments qu'elle y répertorie, certaines notions semblent intéressantes à mentionner ici, puisqu'elles apparaissent directement et à plusieurs reprises dans la série étudiée, *The Ten Largest*. Pour certains tableaux, Hilma af Klint apporte des précisions dans son glossaire quant à la signification des symboles, ce qui nous permet d'obtenir des informations supplémentaires afin de pouvoir les analyser au mieux. Nous nous pencherons ici plus en détails sur trois tableaux de la série.

Ainsi, pour la première œuvre (fig. 4), elle note « **a**=force en général; **v**=des esprits élémentaires terrestres qui préparent l'évolution du monde; **av**= l'évolution; **x**=froid ». Nous pourrions, au vu de ces remarques, interpréter cette œuvre comme étant la naissance ou l'apparition des êtres qui, en évoluant eux-mêmes, permettront l'émergence d'un monde meilleur. Peut-être que le mot « froid » renvoie à l'utilisation de la couleur bleue du fond, où peut-être l'apparition de ces « esprits » se fait-elle dans un univers froid. Quant à la « force en général », peut-être ce terme désigne-t-il le monde dans lequel nous vivons? D'autant plus qu'elle place le symbole désignant cette notion au centre du tableau, dans une sphère qui englobe également le symbole du **v**. La « force en général » semble donc accompagner les « esprits élémentaires terrestres qui préparent l'évolution du monde » et il semblerait que l'association de ces deux éléments soit le noyau qui permettra bientôt la naissance d'un nouveau monde, dans lequel le masculin et le féminin semblent coexister en parfaite harmonie.

Si l'on se penche maintenant sur la troisième toile (fig. 6), nous pouvons voir qu'à l'intérieur des cercles concentriques, se trouvent une croix et une forme qui ressemble à une fleur à quatre pétales. Entre chacun d'eux, est inscrit « ave maria » et, dans son carnet de notes, Hilma af Klint note « **ave maria** = la lumière ». Dans le sens occulte, et en théosophie plus

⁴⁶⁴ A. FANT, *op. cit.*, p. 32-34.

⁴⁶⁵ H. AF KLINT, *op. cit.*, p. 246-253.

particulièrement, ce terme renvoie à la terre, la matière⁴⁶⁶. Elle ajoute « Victoire sur la matière ». Ici, cette œuvre pourrait alors signifier que la jeunesse est le moment de la vie où l'homme commence à se forger une conscience spirituelle, qui progressivement tendra à dominer la matière. D'autant plus que les spirales, motifs qui désignent l'évolution pour af Klint, sont omniprésentes dans cette toile, ce qui pourrait vouloir signifier que la jeunesse marque le début de cette évolution spirituelle qui débouche sur la lumière et la victoire sur le matériel. Il ne faut pas oublier que, pour la peintre suédoise, l'accomplissement spirituel constitue le stade ultime de l'évolution humaine et cette œuvre semble alors nous donner des informations sur les débuts de ce cheminement.

Pour le dixième tableau (fig. 13), elle note « ∞ =l'éternité, **u**=vérité, liberté, tranquillité, résurrection, ω = **W**= le désir de liberté, le concept de lumière et non pas sa réalité physique ». Toutes ces notions font sens lorsque l'on sait qu'il s'agit de la toile qui clôturait la série. En effet, nous pourrions dès lors y voir le dernier stade de l'évolution humaine, la promesse de la liberté qui sera bientôt accordée par la mort, délivrant ainsi l'âme de l'homme du corps matériel qui l'enchaîne au plan terrestre et l'empêche d'atteindre le plan astral, dimension suprême dans la doctrine théosophique⁴⁶⁷. Nous pourrions aussi rapprocher ce concept théosophique de la « lumière » évoquée ici par af Klint et qui semble désigner la destination finale de l'être humain. Au final, « l'éternité » mentionnée ici par la peintre suédoise semble à nouveau être un terme qui se rapporte à l'âme, qui serait immortelle et promise à une « résurrection » future.

À la lecture de ces significations, une première chose frappante est que la peintre utilise une terminologie peu accessible aux non-initiés, puisqu'elle emprunte toute une série de concepts aux mouvements occultes de son temps et principalement à la théosophie. Cela dit, même si nous sommes tentés de lire ces symboles comme nous lirions un texte, il semblerait plutôt que ceux-ci se rapprochent plus de pictogrammes visuels, destinés alors à être compris pour eux-mêmes, comme nous regarderions des images, même si leurs formes évoquent celles d'un alphabet.

⁴⁶⁶ H. BLAVATSKY, *op. cit.*, p. 297.

⁴⁶⁷ H. BLAVATSKY, *op. cit.*

Un autre thème très présent dans cette série *The Ten Largest* semble être celui d'évolution. Outre le fait d'évoquer et d'illustrer l'évolution de la vie de l'Homme, les couleurs et les formes qu'elle aborde semblent, elles aussi, suivre cette notion. Ainsi, du fond bleu foncé du premier tableau, jusqu'au rose pale, presque blanc du dernier, Hilma af Klint fait varier le fond de chaque tableau afin de renforcer davantage ce sentiment d'évolution. De la même façon, la peintre fait évoluer certaines formes tout au long de la série: par exemple, les cercles s'ouvrent progressivement et deviennent des spirales qui elles-mêmes prennent, par la suite, la forme de ce qui ressemble à des lettres. Le motif des roses et des lys semblent aussi connaître des variations au cours de la série. En effet, si dans le premier tableau les fleurs sont clairement identifiables, dans le deuxième ces dernières sont déjà simplifiées avant de devenir plus abstraites dans le troisième et de finalement se géométriser dans les deux derniers, car même si elles sont de moins en moins reconnaissables en apparence, pour Hilma af Klint, il s'agit toujours bien de ces deux motifs qui parcourent chacun des dix tableaux. Une autre évolution notable dans cette série est le fait que les neuf premiers tableaux sont dominés par des courbes, dessinant un élément puis passant au suivant sans s'arrêter. Pourtant, le dernier tableau marque l'apparition de lignes droites et de surfaces angulaires, puisque nous sommes maintenant confrontés à des carrés, ce qui tranche véritablement avec l'univers curviligne que nous avons jusqu'à maintenant. Cet élément est intéressant puisqu'il s'agit du dernier tableau, comme pour nous signifier que le voyage prenait fin et que la destination finale a été atteinte.

Pour conclure par rapport à cette série, il faut noter qu'Hilma af Klint n'a pas laissé, dans ses notes, d'explications claires et précises concernant la signification de chaque tableau qui composent *The Ten Largest*. Une analyse de ces derniers nous permet de dégager des thèmes centraux et qui parcourent toute cette série. En effet, outre la notion d'évolution que nous venons de développer, un thème majeur que nous pouvons retrouver dans ces toiles est celui de dualité, nous l'avons déjà évoqué plus haut avec la co-présence systématique des sphères bleues et jaunes, présentes dans chacune des toiles de la série et qui renvoie à l'opposition et au conflit qui, selon la peintre, est omniprésent dans notre monde entre le masculin et le

féminin⁴⁶⁸. Cette dualité entre les sexes est également exprimée via d'autres formes et motifs, comme la rose et le lys que l'on peut également retrouver tout au long de la série. Elle note cependant qu'avec l'achèvement de cette série, s'achevait également son travail avec les roses et les lys⁴⁶⁹, mais nous remarquerons que ces motifs ne disparaissent pas pour autant de ses compositions, puisque nous pourrions encore en trouver dans certaines toiles par la suite. Enfin, *The Ten Largest* ne cherche pas simplement à représenter la vie humaine divisée en différentes périodes et stades d'évolution, mais il s'agit également d'explorer la dualité et les connexions qui relient hommes et femmes, qui semblent, au final, être deux notions indissociables et interdépendantes l'une de l'autre.

Les Peintures pour le Temple: seconde et dernière phase de création

Une dernière série composant les *Peintures pour le Temple* qu'il semble intéressant d'analyser dans ce travail est celle intitulée *The Swan*. Ce groupe de 24 tableaux réalisés entre 1914 et 1915 est l'une des dernières séries que l'artiste réalise dans le cadre de sa « commande d'une autre dimension » et donc pour laquelle elle prétend avoir été guidée⁴⁷⁰. Au travers de cette série, Hilma af Klint cherche à nous partager une vision du plan astral en représentant des cygnes qui prennent la place des figures humaines⁴⁷¹. En comparaison avec les autres groupes d'œuvres, *The Swan* présente pour la première fois, non plus seulement le thème récurrent de la dualité, mais aussi celui d'une lutte plus active entre des forces opposées. Cette série nous permet de voir comment l'artiste suédoise mêle figuration et abstraction dans ses œuvres, en étant toujours guidée par la notion d'évolution, puisque les figures présentent dans *The Swan* deviennent de plus en plus abstraites au fil des toiles. Ainsi, le premier tableau (fig. 14) nous présente deux cygnes, un blanc et un noir, peints de manière réaliste dont les becs, ainsi qu'une aile, se touchent. Au cours de la série, Hilma af Klint continue à recourir aux couleurs jaunes et bleues, au travers de différents motifs, ce qui

⁴⁶⁸ T. BASHKOFF, *op. cit.*, p. 52-53.

⁴⁶⁹ H. AF KLINT, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁷⁰ S. KERN, « Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism » dans *op. cit.*, p. 35-38.

⁴⁷¹ A. FANT, *op. cit.*, p. 64-68.

symbolise toujours le masculin et le féminin, comme nous l'avions déjà défini plus haut. Progressivement, les cygnes se métamorphosent en formes géométriques, n'étant alors plus reconnaissables que par leurs couleurs, le blanc et le noir. C'est ainsi que dans le neuvième tableau (fig. 15) nous retrouvons l'évocation de ces oiseaux au travers des formes des demi-ellipses reprenant les couleurs des cygnes mais également le jaune et le bleu. Ces formes, qui pourraient être apparentées aux ailes des oiseaux de la série, contiennent une suite de cubes de différentes tailles. Au vu de la couleur bleue et jaune de ces ailes et de la multiplication du thème du cube, nous pourrions peut-être interpréter cela comme étant des cellules reproductives, contenues alors chez l'homme et la femme. Il est, de plus, intéressant de remarquer que ces formes se positionnent en parfaite symétrie les unes par rapport aux autres, ce qui peut être mis en lien avec les réflexions d'af Klint concernant le genre car pour elle, dans le monde astral, les sexes sont en réalité inversés⁴⁷², ce qui pourrait être exprimé ici par la dualité des couleurs des ailes et des cubes qui les composent. De plus, l'artiste semble inverser sans cesse les pôles masculins et féminins, puisque l'aile bleue (féminine) devient noire à son extrémité (le noir étant associé, comme le jaune, au masculin) avant de converger vers un point blanc (féminin) et de revenir vers le noir à la base de la seconde aile. Le même schéma est applicable pour l'aile jaune (masculine) mais en inversant chacune des couleurs. À l'intersection des ailes blanches et noires, nous pouvons apercevoir un point rouge encerclé par une série de petits points bleus et jaunes, accompagnés de points et de lignes rouges. Il est intéressant de remarquer que ce point rouge se situe non seulement à l'intersection du blanc et du noir, mais également au croisement des lignes bleues et jaunes et, dès lors, nous pourrions y voir l'origine de la vie, en ce sens que tout commence à partir de ce point rouge à partir duquel tout est possible et tout peut se créer, ou plutôt y voir un symbole d'androgynie, qui est également une notion qui intéressait beaucoup la peintre suédoise⁴⁷³. Dès lors, ce point rouge pourrait être vu comme un embryon androgyne, alimenté par toute une série de cellules masculines et féminines représentées par les petits points l'encerclant, et les lignes rouges pourraient alors symboliser des petits vaisseaux sanguins qui viennent alimenter et porter des informations jusqu'à l'embryon principal. Il semble y avoir toute une réflexion dans les œuvres d'af Klint concernant les questions de genres et d'identité sexuelle, et si les notions de « masculin » et de « féminin » sont assez récurrentes dans ses toiles, tantôt présentées en

⁴⁷² H. AF KLINT, *op. cit.*, p. 124-126.

⁴⁷³ T. BASHKOFF, *op. cit.*, p. 47-51.

harmonie, tantôt en conflit, celle de l'androgynie n'est que très rarement abordée explicitement. De plus, cette notion et la place qu'elle occupe dans l'univers de la peintre ne semble pas très claire. Peut-être l'artiste se cherchait-elle aussi dans ses compositions abstraites?

Nous pouvons à nouveau retrouver ce motif floral entre les sections de points et de lignes, ces derniers pourraient alors plutôt symboliser les pistils de la fleur. Une thématique abordée par cette série, en plus de la dualité des genres, semble être celle de l'amour. Ainsi, chez af Klint, le rose représente souvent l'amour spirituel tandis que le rouge vif est plutôt synonyme d'amour passionnel⁴⁷⁴. L'évocation de ce thème permet une nouvelle lecture de cette toile, puisqu'il s'agirait alors pour la peintre d'évoquer plutôt l'union sexuelle entre deux êtres, afin d'évoquer la reproduction et la naissance d'un enfant ou d'un nouveau monde, mais il s'agissait aussi peut-être pour l'artiste d'évoquer le thème de la sexualité d'une façon cachée et donc plus socialement acceptée, d'autant plus que, pour Stephen Kern⁴⁷⁵, Hilma af Klint aurait eu un penchant pour les femmes et, dès lors, ce tableau lui aurait permis d'exprimer ses pulsions sexuelles non assouvies⁴⁷⁶. Enfin, dans le dernier tableau de la série (fig. 16), l'artiste suédoise revient à quelque chose de plus figuratif en présentant à nouveau les deux cygnes du début, qui semblent maintenant s'embrasser et en harmonie. Nous pouvons encore une fois ici retrouver toute une série d'éléments se rapportant aux genres et nous pourrions interpréter cette dernière toile comme étant l'unification de deux êtres, des deux genres après la longue lutte entre cette dualité qui était développée dans les tableaux précédents.

Nous venons d'évoquer à de nombreuses reprises la notion de dualité, qui semble être au cœur des réflexions d'Hilma af Klint et de son processus créatif et qui, à certains moments, semble servir à exprimer des forces en conflit, et à d'autres semble plutôt chercher à exprimer des éléments complémentaires. Ce thème apparaît presque toujours lié aux notions de « masculin » et « féminin ». Ces dernières semblent dès lors être les deux faces d'une même médaille. La peintre suédoise semble alors s'interroger sur ces questions de genres et nous

⁴⁷⁴ S. KERN, « Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism » dans *op. cit.*, p. 35-38.

⁴⁷⁵ *Ibid.*

⁴⁷⁶ *Ibid.*

pourrions interpréter l'omniprésence de ces deux notions, au travers de ses différents travaux, comme des éléments indissociables, qui se nourrissent l'un de l'autre, qui peuvent rencontrer des tensions entre eux mais qui finissent toujours par se retrouver dans une complémentarité unificatrice.

Fin de sa guidance, les œuvres après 1915

En novembre 1915, Hilma af Klint achève la commande des *Peintures pour le Temple* et ses œuvres connaîtront alors encore une évolution, tant dans la stylistique que dans sa méthode de création⁴⁷⁷. Ainsi, si jusqu'alors sa principale source de création était sa pratique médiumnique à laquelle elle recourait afin de pouvoir être guidée par des « êtres supérieurs » qui créaient donc au travers elle, à partir de 1916, elle se basera essentiellement sur les théories théosophiques et anthroposophiques, mais elle sera également beaucoup inspirée par ses propres travaux, puisqu'elle va chercher à comprendre et déchiffrer les symboles et figures qui emplissaient ses compositions des *Peintures pour le Temple*⁴⁷⁸. À partir de 1915, une évolution majeure dans les peintures de l'artiste suédoise est l'utilisation pratiquement exclusive de l'aquarelle, technique qu'elle emploiera jusqu'à la fin de sa vie, alors qu'elle avait principalement eu recours à la peinture à l'huile jusque-là⁴⁷⁹. Les premières œuvres qu'elle réalisera après les 193 œuvres de sa commande d'une autre dimension seront regroupées sous ce qu'elle nomme *The Parsifal Series*, qui se compose de 144 aquarelles sur papier, toutes réalisées en 1916⁴⁸⁰. Au travers de cette série, Hilma af Klint cherchait à comprendre ses précédentes réalisations en partant à la recherche de la connaissance qui lui aurait été transmise par ces « Grands Maîtres », mais elle cherchait également à atteindre une meilleure compréhension du monde en général. Ainsi, dans la première œuvre (fig. 17), nous retrouvons le motif de la spirale ancrée dans un fond noir et au milieu de celle-ci, nous

⁴⁷⁷ E. VIRGINIA LEON, *op. cit.*, p. 65-68.

⁴⁷⁸ A. FANT, *op. cit.*, p. 77-81.

⁴⁷⁹ L. DALRYMPLE HENDERSON, *Hilma af Klint. Visionary*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2019, p. 22.

⁴⁸⁰ A. FANT, *op. cit.*

pouvons apercevoir un point blanc, au milieu du tableau. Comme nous l'avions déjà vu plus haut, la spirale évoque pour af Klint une idée d'évolution, de cheminement, et nous pourrions donc ici comprendre que l'artiste a cherché à matérialiser un voyage dans l'obscurité ou les ténèbres, mais avançant vers la lumière. Nous pourrions interpréter cela comme le propre cheminement interne et spirituel entrepris par la peintre lors de la réalisation des *Peintures pour le Temple*, ou plus généralement, ce tableau pourrait à nouveau se rapporter à la naissance du monde, émergeant du chaos et de l'immensité de l'espace. L'œuvre 98 (fig. 18) de cette série semble également particulièrement intéressante, puisqu'af Klint peint le motif d'une demi-sphère en dehors du cadre dessiné, laissé blanc. Nous pourrions alors peut-être interpréter cela comme étant une représentation de la réalité qui dépasse le cadre structurel communément admis, en d'autres termes, la réalité qu'Hilma af Klint cherche à nous faire passer au travers de ses œuvres et qui lui a précédemment été communiquée par ses guides dépasse le paradigme existant. Parmi les œuvres qui composent cette série, nous retrouvons également une série de carrés monochromes, comme nous pouvons le voir avec les numéros 84 ou 88 (fig. 19 et 20), dont les couleurs varient d'un tableau à l'autre. Ces carrés sont systématiquement accompagnés de mots suédois qui se rapportent à différentes directions, et il est intéressant de noter que ces mots sont écrits de façon à être visuellement connectés à la notion qu'ils représentent. Les lettres seront alors écrites, par exemple, vers le haut pour la notion de Uppåt (Upward en anglais) (fig. 20) ou vers l'avant pour Framåt (Forward) (fig. 19). À travers ces variations de carrés monochromes, Hilma af Klint cherche à explorer des états méditatifs grâce aux couleurs, explorant alors, au même titre que Goethe, l'impact de celles-ci sur la psychologie d'une personne, toujours dans cette visée d'exploration spirituelle⁴⁸¹.

⁴⁸¹ I. MULLER-WESTERMANN, « Hilma af Klint in her Time and ours » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021, p. 164-165.

Fin de vie et tableaux historiques « prémonitoires »

Enfin, une dernière œuvre qu'il semble intéressant d'évoquer dans ce travail est une des dernières réalisations de l'artiste. Le tableau intitulé *A Map: The Iberian Peninsula* (fig. 21) fait partie des deux seuls tableaux plus historiques de la peintre, conservant tout de même un style abstrait, puisqu'elle évoquerait dans celui-ci les batailles navales qui prirent place dans la mer Méditerranée durant la Seconde Guerre mondiale⁴⁸². Cette œuvre est intéressante car elle évoquerait une série d'événements qui ne se produiront que sept ans après que la peintre a réalisé ce tableau, en juin 1932. Selon la peintre, elle aurait réussi à développer ses dons de médium suffisamment que pour voir des événements qui allaient se produire dans le futur⁴⁸³. Si nous nous penchons sur le tableau, nous pouvons en effet reconnaître les contours de la France et de l'Espagne au milieu d'un patchwork de couleurs qui semblent rentrer en conflit les unes avec les autres, laissant apparaître des coups de pinceaux marqués et tourbillonnants, comme pour marquer l'effervescence de la scène. Pour l'artiste et ses proches, il existe clairement un caractère prémonitoire dans cette œuvre, mais si nous prenons un peu du recul sur celle-ci, rien ne semble en réalité désigner qu'il s'agit en effet d'une bataille navale, au vu du côté abstrait de la composition. Cet exemple permet de résumer le travail d'Hilma af Klint en soulevant une question qui, dès lors, est transversale dans ses œuvres: sont-elles vraiment le résultat d'un don de clairvoyance, ou bien s'agit-il, finalement, simplement de projections fantasmagoriques, réalisées à posteriori par l'artiste, qui dès lors tente de donner du sens à des formes abstraites qui ne seraient rien d'autre que des pures créations de son esprit?

⁴⁸² A. FANT, *op. cit.*, p. 213-215.

⁴⁸³ *Ibid.*

CONCLUSION

Dès 1906, Hilma af Klint a commencé à développer une esthétique non-figurative, ce qui lui a d'ailleurs valu d'être aujourd'hui qualifiée de « véritable pionnière de l'abstraction » par la presse ou par des auteurs peu spécialisés, avançant alors que des artistes comme Kandinsky, Malevich ou Mondrian, réputés pour avoir été des précurseurs de l'art abstrait, n'ont en réalité créé leurs œuvres non-figuratives qu'à partir de la deuxième décennie du 20^e siècle⁴⁸⁴. Peut-être cette « chasse au premier tableau abstrait » n'est-il pas ce qui devrait affoler la critique, car il semblerait que ce débat soit réducteur et détourne notre attention sur des querelles d'antériorité au lieu d'exploiter toute la richesse de la production d'Hilma af Klint, intéressante à bien des égards et au-delà de la simple « précocité » de son esthétique.

La valorisation d'Hilma af Klint est tout d'abord intéressante par rapport à la thématique de la réhabilitation des femmes artistes. En effet, la peintre suédoise a évolué durant toute sa vie dans une société dominée par une hégémonie masculine. Ainsi, même si en Suède les luttes menées pour la libération des femmes ont connu leurs débuts dès les dernières décennies du 19^e siècle, elles n'en demeuraient pas moins tenues à l'écart du monde artistique de cette époque, comme c'était également le cas ailleurs sur le continent. Hilma af Klint a fait partie des premières femmes à avoir pu accéder à un enseignement académique dans la capitale suédoise, et en cela son nom mérite déjà d'être retenu. Cette accessibilité des bancs des établissements d'art en Suède marque déjà une certaine ouverture du pays pour des questions féministes, alors que dans certains autres pays européens, il faudra attendre encore plusieurs décennies avant que les femmes puissent bénéficier de la même éducation que leurs homologues masculins. De plus, un autre fait intéressant à l'égard de cette approche féministe

⁴⁸⁴ H. ERSMAN, « Hilma af Klint, la pionnière de l'art abstrait » dans *Barnebys Magazine*, 25 juin 2018, [<https://www.barnebys.fr/blog/hilma-af-klint-la-pionniere-de-lart-abstrait>], (05/08/2022).

J. VOSS, « The first abstract artist? (And it's not Kandinsky) » dans *Tate Museum*, juin 2019, [<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-27-spring-2013/first-abstract-artist-and-its-not-kandinsky>], (05/08/2022).

est qu'Hilma af Klint se verra recevoir son diplôme de l'Académie avec l'une des plus grandes distinctions, ce qui semble indiquer une certaine reconnaissance de son talent, malgré le fait que tous ses professeurs aient été des hommes. Nous nous rappellerons également qu'elle s'est fait offrir un atelier par l'Académie afin qu'elle puisse exercer son art dans les meilleures conditions. Il serait intéressant de se demander si le même scénario aurait-il pu se produire dans d'autres académies européennes lors de l'ouverture de leurs portes aux artistes femmes?

Malgré cette reconnaissance qui lui avait été accordée, la situation des femmes artistes en Suède, au niveau des réseaux, restait très similaire à ce qu'il se passait ailleurs sur le continent: elles étaient tenues à l'écart de ce monde jugé « masculin ». En effet, il demeurait l'idée que les femmes devaient appartenir à la sphère domestique, réduites à un rôle d'épouse et de mère. Partout, les femmes désirant faire carrière en tant qu'artiste n'étaient pas prises au sérieux, le génie et la créativité étant une notion associée aux hommes. Mais ne fallait-il pas de la créativité pour tenter d'échapper à cette hégémonie masculine en créant et en se donnant les moyens de se battre pour faire changer les choses? Il semble donc plutôt logique, dans ce contexte, qu'Hilma af Klint a toujours préféré s'entourer de femmes afin de créer et de partager ses idées, et il semblerait qu'elle ait eu raison, puisque la seule fois où elle a partagé son travail avec un homme, Rudolf Steiner, ce dernier n'a pas été très encourageant à son égard. Peut-être cet événement conditionna-t-il af Klint qui, dès lors, prit la décision de ne pas exposer ces toiles. Nous pourrions aussi nous demander si le mépris de Steiner pour ces œuvres ne résultait pas, du moins en partie, du genre de l'artiste qui, peut-être, a été jugée trop « avant-gardiste » pour une femme par le théoricien allemand. Il aurait été intéressant de savoir comment Steiner aurait réagi, vis-à-vis de ces peintures, si af Klint avait été un homme.

L'étude d'Hilma af Klint permet également d'établir un panorama de l'avant-garde dans les pays scandinaves, régions dont nous connaissons a priori peu de choses en la matière. Même si certains auteurs marquent un supposé isolement de l'artiste par rapport aux réseaux

artistiques d'avant-garde en son temps⁴⁸⁵, nous avons relevé que cet argument n'était pas entièrement correct. Certes, elle n'exposait pas ses œuvres non-figuratives, mais il n'en demeure pas moins qu'elle avait des contacts avec d'autres artistes de son temps, en démontre sa participation à l'exposition baltique de Malmö de 1914 aux côtés des artistes de l'Association des artistes femmes suédoises. Nous avons également noté que son studio de travail était situé en plein cœur de Stockholm, à proximité de nombreuses galeries d'art. Il est dès lors peu probable, en réalité, qu'af Klint n'ait eu aucun contact avec ses contemporains, et même si elle ne semble pas avoir fréquenté les galeries les plus significatives pour le développement de l'avant-garde en Suède, comme la Gummessons Konsthandel ou la Svensk-Franska Konstgalleriet, il semble difficile de croire qu'elle n'ait pas pris connaissance des nouvelles esthétiques qui se développaient à Paris ou Berlin et commençaient à affluer vers les pays scandinaves, leur insertion étant facilitée par des grands noms de l'histoire des avant-gardes comme Herwarth Walden. Par contre, cette situation permet de soulever d'autres questions. Peut-on qualifier af Klint d'artiste d'« avant-garde » alors qu'elle n'a pas été active dans ce domaine en son temps? Car même si, rétrospectivement, nous assimilons ses toiles au mouvement de l'art abstrait, est-il correct d'associer la peintre aux avant-gardes historiques? Certes, ses œuvres non-figuratives font preuve d'innovation en terme plastique et se positionnent en sécession par rapport à l'art officiel de l'Académie, mais il ne semble pas y avoir eu, chez Hilma af Klint de volonté de constituer une coalition, de transgresser véritablement les limites entre l'art et la vie, de se rebeller contre les aspects politiques, sociaux et sociétaux de son époque ou encore de théoriser et de faire la promotion de son esthétique. Peut-être se serait-elle davantage investie dans l'émergence de cette nouvelle radicalité plastique du début du 20^e siècle et se serait-elle plus assumée si elle avait été un homme. Il s'agit de se demander pourquoi a-t-elle fait le choix de rester en retrait par rapport à cette modernité. Était-ce réellement un choix personnel, a-t-elle eu peur des critiques et des discriminations dont certaines de ses consœurs étaient victimes ou est-ce le jugement de Steiner qui a poussé af Klint à continuer à innover dans l'ombre en ne présentant que des œuvres naturalistes? Beaucoup d'hypothèses peuvent être émises à ce sujet, sans que celles-ci

⁴⁸⁵ J. FIORE, « How the Swedish mystic Hilma af Klint invented abstract art » dans *Artsy*, 12 octobre 2018, [<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-swedish-mystic-hilma-af-klint-invented-abstract-art>], (09/08/2021).

H. ERSMAN, « Hilma af Klint, la pionnière de l'art abstrait » dans *Barnebys Magazine*, 25 juin 2018, [<https://www.barnebys.fr/blog/hilma-af-klint-la-pionniere-de-lart-abstrait>], (23/07/2021).

ne puissent être affirmées ou infirmées, puisque l'artiste n'a laissé aucune note à ce propos, malgré ses nombreux carnets.

La réalisation de ce mémoire aura également permis de valoriser les liens entre ésotérisme et histoire de l'art, thématique qui semble, à nouveau, peu connue du public mais qui commence à être bien étudiée et exploitée par les chercheurs. Parmi les nombreux courants spirituels et ésotériques influents à la fin du 19^e et au 20^e siècle, que nous avons développés plus haut, Hilma af Klint a été beaucoup inspirée par le spiritisme, la théosophie et l'anthroposophie dans la réalisation de ses œuvres. Née dans une famille chrétienne, la peintre semblait déjà prédisposée à s'intéresser au côté spirituel de la vie. Son initiation précoce à des séances de spiritisme, pratique qui était d'ailleurs en plein essor à cette époque, semble avoir été décisive car, par la suite, elle sera au cœur de sa création artistique et af Klint se présentera alors comme une « médium » recevant des messages transmis par des « êtres de l'au-delà » ou des « Maitres ». Cette pratique connut donc un pic de popularité dès la fin du 19^e siècle et la plupart des protagonistes qui s'y adonnaient étaient des femmes, ce qui leur offrait un moyen de se faire entendre dans un monde patriarcal. En effet, il semblerait que c'était l'un des seuls domaines qu'elles maîtrisaient mieux que les hommes. C'est par le spiritisme qu'af Klint réalisa, entre 1906 et 1915 son œuvre majeure des 193 *Peintures pour le Temple*, prétendant que ses mains étaient guidées par des Êtres supérieurs qui lui transmettaient des messages dont elle-même ne semblait pas comprendre le sens. Dans ses toiles, elle liait donc pratique médiumnique et références aux théories de penseurs spirituels de son temps, comme Helena Blavatsky et Rudolf Steiner dont elle intégrera d'ailleurs le mouvement en 1920. Tout le mystère de l'œuvre d'af Klint réside ici. Et si les « Maitres » avec qui elle prétendait rentrer en contact n'étaient autres que le pur fruit de son imagination? Ou peut-être les voix qu'elle entendait lors de ses séances médiumniques étaient-elles révélatrices d'un trouble mental? Car si l'on se penche du côté de la psychologie clinique, il s'avère que les hallucinations auditives constituent l'un des principaux symptômes de la schizophrénie⁴⁸⁶. Aussi, si nous mettons de côté l'aspect « médiumnique » de ses tableaux, ne pourrait-on pas dire que les sensations, les émotions, et les images vécues et vues par la

⁴⁸⁶ C. JANSSEN, *Introduction à la psychologie clinique*, syllabus du cours LECRI1508 donné à l'UCLouvain à Louvain-la-Neuve, année académique 2019-2020, p. 43-44.

peintre lors de leur création ne résulteraient pas de ce que Kandinsky appela le principe de la « nécessité intérieure »? Car, en reprenant ce que l'artiste d'origine russe dit de cette notion dans son ouvrage *Du spirituel dans l'art*⁴⁸⁷, nous apprenons que:

« **La nécessité intérieure** naît de 3 raisons mystiques :

1 - chaque artiste en tant que créateur doit exprimer ce qui lui est propre

2 - chaque artiste en tant qu'enfant de son époque doit exprimer ce qui est propre à cette époque

3 - chaque artiste en tant que serviteur de l'art doit exprimer ce qui est propre à l'art en général
Seul ce 3^e élément, celui de l'art pur et éternel reste éternellement vivant. Non seulement il ne perd pas de sa force avec le temps, mais en gagne constamment. »⁴⁸⁸

Ainsi, ce qu'af Klint prête à sa médiumnité pourrait, en réalité, tout à fait correspondre à cette définition donnée par Kandinsky, puisque, dans ses œuvres, elle exprime des éléments faisant transparaître des traits de sa personnalité (1), une esthétique empreinte de modernité et qui est propre à son époque (2) et tend à exprimer des notions plus universelles et des formes intemporelles (3). Finalement, les œuvres non-figuratives d'Hilma af Klint sont-elles le résultat d'un réel don médiumnique de l'artiste, ou ne pourrions-nous pas plutôt y voir des simples interprétations de sensations et de conceptions de la vie de la peintre, rejoignant alors plutôt la « nécessité intérieure », notion qui sera au cœur de l'art abstrait?

Un autre phénomène qui marque la singularité de l'artiste est à aller chercher du côté de la réception de ses œuvres. En effet, il est plutôt rare que les artistes choisissent sciemment de ne pas exposer leurs travaux de leur vivant. Dès lors, il peut nous sembler surprenant aujourd'hui, à une époque où nous voulons tout partager tout de suite, qu'af Klint ait voulu préserver des yeux du public ses œuvres abstraites énigmatiques, se contentant de vendre ses paysages et ses portraits pour pouvoir subvenir à ses besoins. Cela pose des questions au niveau de sa reconnaissance: n'espérait-elle pas pouvoir être valorisée de son vivant comme une artiste innovante? Cette décision peut paraître encore plus étonnante lorsque l'on sait qu'elle désirait « peindre pour le futur ». Il est bon de rappeler que, selon elle, le public de son

⁴⁸⁷ V. KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 8^e ed., Paris, Gallimard, 2006 (Folio essais).

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 99-100.

époque n'était pas prêt à accueillir et comprendre les messages détenus dans ses peintures, et peut-être les commentaires émis par Steiner, un des seuls à avoir pu apercevoir ses toiles, ont-ils conforté la peintre suédoise dans sa décision de ne pas les offrir à la critique de son époque. Il s'agit donc aujourd'hui, non pas de revaloriser ses œuvres non-figuratives et sa figure comme ayant été une grande artiste d'avant-garde, oubliée par l'histoire de l'art, comme cela a pu être le cas pour Marthe Donas ou encore Gabriele Münter, mais de la valoriser et de découvrir son travail qui, nous l'avons vu, mérite amplement que l'on s'y intéresse.

Une autre question nous est venue en tête à la suite de la rédaction de ce mémoire: comment valoriser une artiste dont les œuvres ne peuvent pas être achetées? Dans nos sociétés basées sur le capitalisme où presque tout peut se vendre (et donc s'acheter), le fait que ses œuvres abstraites appartiennent toutes à la Hilma af Klint Foundation peut nous amener à reconsidérer l'impact du marché de l'art sur la valorisation d'un (ou d'une) artiste. À l'heure où la valeur d'un artiste est fixée par sa cote, comment susciter de l'intérêt pour une artiste dont le travail n'a pas de prix? Peut-être que cette méconnaissance d'Hilma af Klint qui persiste même encore à l'heure actuelle, alors que le champ des « Women's Studies » ne cesse de s'accroître et de prendre de l'ampleur, est en partie due au fait qu'elle demeure exclue du marché de l'art. Le talent d'un artiste suffit-il à assurer sa postérité?

Hilma af Klint n'a eu de cesse, au travers de ses œuvres, de s'efforcer à rendre visible les messages qu'elle « recevait ». Ainsi, ce constat nous fait revenir sur la phrase de Kurt Almqvist avec laquelle nous terminions notre introduction à ce travail. Si pour l'auteur « tout l'art d'Hilma af Klint réside dans le fait de rendre visible l'invisible »⁴⁸⁹, nous espérons que cette présente étude aura permis d'élargir encore la portée de ces propos. En effet, en plus de transcrire de manière picturale les messages qui lui parvenaient, la valorisation d'Hilma af Klint aura également permis de sortir de l'ombre une artiste femme mais également de mettre en lumière l'avant-garde en Scandinavie et les théories occultes qui ont pu avoir une grande

⁴⁸⁹ K. ALMQVIST et L. BELFRAGE (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2021.

influence au 20^e siècle, sujets souvent peu connus mais que nous espérons avoir réussi à rendre un peu plus visibles ici.

Et si ses toiles étaient au fond, ni plus ni moins que des invitations à reconsidérer notre monde afin de voir « au-delà » du sensible, allant puiser des réponses qui dépassent alors le cadre de la science et de la technologie du monde moderne, comme les symbolistes l'avaient déjà fait peu auparavant. La peintre suédoise avait l'idée de peindre pour le futur, car ses contemporains n'auraient, selon elle, pas été en mesure de comprendre les messages véhiculés par ses tableaux. Après leur récente découverte et au vu de l'intérêt grandissant que suscite l'artiste suédoise aujourd'hui, nous pourrions nous demander si le « futur » sur lequel Hilma af Klint semblait tant insister ne serait-il pas, en réalité, maintenant?

Bibliographie

AF KLINT H., *Hilma af Klint: Notes and Methods*, trad. du suédois par K. Bonnier, E. Wessel et A. Posten, Chicago, University of Chicago Press, 2018.

ALMQVIST K., *Hilma af Klint: seeing is believing*, Londres, Thames and Hudson, 2020.

ALMQVIST K., *Visionary. On Hilma af Klint and the spirit of her time*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson Foundation, 2018.

ALMQVIST K. et BELFRAGE L (dir.), *Hilma af Klint. The art of seeing the Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2021.

ALMQVIST K. et BELFRAGE L, *Seeing is believing. On Hilma af Klint's importance today*, actes du séminaire international organisé par l'Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation et les Serpentine Galleries, Londres, 9 mai 2016, Stockholm, Axel and Margaret Ax:son Johnson Foundation, 2017.

ALMQVIST K. et BIRNBAUM D., *Hilma af Klint. Catalogue raisonné*, Stockholm, Stolpe, 2020.

ALVAREZ GONZALEZ M., *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2010 (Guide des arts).

ANDERSON H., « Making women artists visible », *Art Education*, Vol. 45, No. 2, mars 1992.

BAMFORD C., *Spiritualism, Madame Blavatsky and Theosophy*, Hudson, SteinerBooks, 2012.

BASHKOFF T., *Hilma af Klint: Paintings for the futur*, catalogue d'exposition, Guggenheim Museum, New-York, 12 octobre 2018 - 23 avril 2019, New-York, Guggenheim Museum Publications, 2018.

BAUDOUIN P., *Apparitions. Les archives de la France hantée*, Paris, Hoëbeke, 2021.

BELFRAGE L., *The reception of Hilma af Klint*, s.l., Ax:son Johnson Foundation, 2018.

BERGHAUS G. (dir.), *International yearbook of futurism studies*, Berlin, De Gruyter, 2020.

BERGMANN P., « *Modernolatria* » et « *Simultaneità* » : *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale*, Uppsala, Uppsala University Press, 1962.

BESANT A. et LEADBEATER C. W., *Les formes pensées*, 8e ed., Paris, Adyar, 2013.

BESANT A. et REVEL G., *Les lois fondamentales de la Théosophie*, 2e éd., Paris, Publications théosophiques, 1917.

BLANC O., *Portraits de femmes: artistes et modèles à l'époque de Marie-Antoinette*, Paris, D. Carpentier, 2006.

BLAVATSKY H., *La clef de la Théosophie*, trad. de l'anglais, Paris, Textes Théosophiques, 1994.

BLAVATSKY H., *La Doctrine secrète*, Paris, Adyar, 1994.

BLAVATSKY H. (et coll.), *The Feminine Occult*, s. l., Lamp of Trismegistus, 2019.

BLOTKAMP C., *The spiritual in art: abstract painting 1890-1985*, New-York, Abbeville Press, 1986.

BORGH BERTORP K., *Sigrid Hjertén: l'héritière de Matisse du Grand Nord*, Paris, Centre Culturel Suédois, 1997.

BOTHE P. E., « Notes on Mysticism and Poetry in Fernando Pessoa », *Pessoa Plural*, no. 6, automne 2014.

BRAUDE A., « Paths to Abstraction: Spirituality in the Work of Three Women Artists », *Harvard Divinity Bulletin*, Automne/Hiver, 2019.

BRION M., *Art abstrait*, Paris, Albin Michel, 1956.

CAIN J. L., *The Aesthetics of Rudolf Steiner and Spiritual Modernism*, thèse présentée à l'Université du Michigan en vue de l'accession au titre de Docteur en philosophie, département de la littérature et des langues germaniques, 2016.

CHADWICK W. et DE COURTIVRON I., *Significant Others: Creativity and Intimacy in Partnership*, Londres, Thames and Hudson, 1993.

CHAKRABORTY P., *Spirituality, science and Pure Abstraction in early 20th century modernist painting*, Vadodara, Maharaja Sayaji Rao University, 2019.

CHATARDOVA M., « Comenius: le Galilée de l'éducation », *Soleo: magazine de l'Agence Europe-Éducation-Formation France*, no. 27, juin 2011.

COTTINGTON D., *The Avant-garde: A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press, 2013.

DAGEN P., « La parade du Cavalier bleu », *Le Monde*, 15 septembre 2016.

DAGEN P., « Robert et Sonia Delaunay: l'abstraction, c'est nous deux », *Le Monde*, 16 octobre 2014.

DALRYMPLE HENDERSON L., *Hilma af Klint. Visionary*, Stockholm, Axel and Margaret ax:son Johnson, 2019.

DAVIDSON S. et RYLANDS P., *Peggy Guggenheim and Frederick Kiesler: The story of art of this Century*, New York, Guggenheim Publications, 2004.

DEEPWELL K., *Barbara Hepworth Reconsidered*, Liverpool, Liverpool University Press, 1996.

DE ZEGHER C., *Women's work is never done: an anthology*, Gand, AsaMER, 2014.

DE ZEGHER C. et TEICHER H., *3X Abstraction: New methods of drawing by Hilma af Klint, Emma Kunz, Agnes Martin*, catalogue d'exposition, Drawing Center, New-York, 19 mars - 21 mai 2005, Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, 10 juin - 13 août 2005, Irish Museum of Modern Art, Dublin, 24 janvier - 26 mars 2006, New-York / Santa Monica / Dublin, Yale University Press, 2005.

EDIGHOFFER R., *Les Rose-Croix*, Paris, PUF, 2005 (Que sais-je?).

ELIZABETH S., *The Art of The Occult. A Visual Sourcebook for the Modern Mystic*, Londres, Quarto, 2020.

FACOS M., *Nationalism & The Nordic Imagination. Swedish Art of the 1890's*, Berkeley, University of California Press.

FAIVRE A., *L'ésotérisme*, 6e ed., Paris, PUF, 2019 (Que sais-je?).

FAIVRE A., « Rosicruciana », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 190, no. 1, 1976.

FANT Å., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021.

FANT Å., *The Spiritual in Art: Abstract Painting. 1890-1985*, New York, Maurice Tuchman, 1986.

FAUCHEREAU S. et PIJAUDIER-CABOT J. (dir.), *L'Europe des Esprits ou la fascination de l'occulte. 1750-1950*, catalogue d'exposition, Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, 7 octobre 2011 - 12 février 2012, Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2011.

FORTIZ U., *Swedenborg: son histoire, sa personnalité, ses influences*, Paris, Éditions de Vecchi, 2001.

FRONTISI-DUCROUX F. , « La fille de Dibutade ou l'inventrice inventée », *Cahiers du genre*, 43, 2007.

GAMWELL L., *Exploring the Invisible. Art, science and the spiritual*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

GARB T., *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in the Late 19th Century in Paris*, New Haven, Yale University Press, 1994.

GOETZMANN S., *Et les grands cris de l'Est. Robert Delaunay à Berlin, 1912-1914*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2021.

GOETZMANN S., *Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction, 88-91*, Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 2014.

GONNARD C. et LEOVICI E., *Femmes artistes, artistes femmes: Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

GREAVES K., *Modern Women Artists in the Nordic Countries*, Londres, Routledge, 2021.

GREER G., *The obstacle race: the fortunes of women painters and their work*, Londres, Tauris Parke, 2001.

HOBERG A. et BEHR S., *Gabriele Münter: The Search for Expression 1906-1917*, Londres, Paul Holberton Publishing, s. d.

HODIN J. P., *Isaac Grünewald*, Stockholm, Ljus, 1949.

HOOK P., *Art of the Extreme 1905-1914: The European Art World 1905-1914*, Londres, Profile Books, 2021.

INGELMAN I., « Woman artists in Sweden: A Two-Front Struggle », *Woman's Art Journal*, vol. 5, n°1, 1984.

ISENBERG S., « The Futur is Now: Hilma af Klint and the Esoteric Imagination », *Bowdoin Journal of Art*, 2020.

JANSSEN C., *Introduction à la psychologie clinique*, syllabus du cours LECRI1508 donné à l'UCLouvain à Louvain-la-Neuve, année académique 2019-2020.

JOYEUX-PRUNEL B., *Nul n'est prophète en son pays? L'internationalisme de la peinture des avant-gardes parisiennes, 1855-1914*, Paris, Musée d'Orsay et Éditions Nicolas Chaudun, 2009.

JUMEAU-LAFOND J.-D., *Les Peintres de l'âme. Le symbolisme idéaliste en France*, catalogue d'exposition, Musée d'Ixelles, Bruxelles, 15 octobre - 21 décembre 1999, Bruxelles, Petraco-Pandora, 1999.

KANDINSKY V., *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, 8^e ed., Paris, Gallimard, 2006 (Folio essais).

KOULOUKOURI S., *Hilma af Klint: medium et message*, Genève, Press universitaire de Genève, 2018.

LACHMAN G., *Politics and The Occult. The Left, the Right and the Radically Unseen*, New York, Quest Books U. S., 2018.

LACHMAN G., *The Quest for Hermes Trismegistus. From Ancient Egypt To The Modern World*, Édimbourg, Floris Books, 2011.

LEADBEATER C., *Le plan astral*, Paris, Publications théosophiques, 1906.

LEAL B. (dir.), THEINHARDT M. (dir.) et BRULLÉ P. (dir.), *Kupka. Pionnier de l'abstraction*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Galeries nationales, Paris, 21 mars - 30 juillet 2018, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2018 (Beaux Livres).

LEBLANC A. et S. SHEPPARD S., « Women artists: gender, ethnicity, origin and contemporary prices », *Journal of Cultural Economics*, juillet 2021.

LE FUSTEC C., *Théoriser le spirituel: approches transdisciplinaires de la spiritualité dans les arts et les sciences*, vol. 4, Fernelmont, EME, 2015.

LEIBENSON C., *Le féminin dans l'art occidental: histoire d'une disparition*, Paris, Editions de la Différence, 2007 (Les Essais, 53).

LEMOINE S., ROUSSEAU P. et AILLAGON J.-J., *Aux origines de l'abstraction: 1800-1914*, Paris, Musée d'Orsay, 2003.

LEON E., *Between the Physical and Psychical: Esoteric representations of Nature in the work of Hilma af Klint*, retranscription de la conférence en ligne du 19 novembre 2020 donnée via Instagram.

LERNER G., *The Creation of Feminist Consciousness: From the Middle Ages to 1870*, New York, Oxford University Press, 1993.

LIND M., « Complications. On Collaboration, Agency and Contemporary Art », *Publik: New Communities*, 39, 2009.

MAGEE G. A. (ed.), *The Cambridge Handbook of Western Mysticism and Esotericism*, Cambridge, Cambridge University Press.

MARCEL C. (dir.), *Elles font l'abstraction*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris, 5 mai - 23 août 2021, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2021.

MCBRIDE D., « Expressionism, Futurism, and the Dream of Mass Democracy », *Studies in 20th & 21st Century Literature*, juin 2006.

MEECHAM P., *A companion to modern art*, s. l., John Wiley and sons, 2018.

MEISTER A., PRYTZ D. et SIDÉN K., *Inspiration Matisse!*, Stockholm, Carlsson, 2014.

MIDAVAIN B., *Hilma af Klint: The medium of abstraction*, thèse présentée au Pratt Institute, Département des sciences de l'histoire de l'art et du design (M. Morton et D. Dietrich, promoteurs), 2015.

MILLET C., *Conversation avec Denise René*, Paris, Adam Biro, 1991.

MORCAY R., *La théosophie*, Bruxelles, Ed. Soc. d'Etudes Religieuses, 1923.

MOSZYNSKA A., *L'art abstrait*, Paris, Thames and Hudson, 2003.

MULLER-WESTERMANN I., *Hilma af Klint: a pioneer of abstraction*, Stockholm, Moderna Museet Stockholm, 2013.

MULLER-WESTERMANN I. et HØGSBERG M., *Hilma af Klint: Artist, Researcher, Medium*, catalogue d'exposition, Moderna Museet, Malmö, 16 juin - 27 septembre 2020, Berlin, Hatje Cantz, 2020.

NEMSER C., *Art talk. Conversation with 12 women artists*, New York, Charles Scribner's Sons, 1975.

NOCHLIN L., *Femmes, art et pouvoir. Et autres essais*, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis, Nîmes, Chambon, 1993 (Rayon art).

NOCHLIN L., « Why have there been no great women artists? », *ARTnews*, janvier 1971.

ÖHRNER A., « A Northern avant-garde: Spaces and cultural transfer », *A Companion to Art History*, 13, 2018.

OLLMAN L., « Abstraction invites look within », *Los Angeles Times*, 2 juillet 2005.

PALAIS GALLIERA, *Femmes fin de siècle: 1885-1895. Exposition*, Paris, Musée de la mode et du costume, 1990, (Paris-Musées).

PERRY G., *Women Artists and the Parisian Avant-Garde: Modernism and Feminine Art. 1900 to the late 1920s*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

PLANTE C. (dir.), *Sorcières et sorcelleries*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2002 (Cahiers masculin-féminin).

PRESS C., « Hilma af Klint: Paintings for the future, At the Guggenheim Museum, New York », *Forbes*, octobre 2018.

PIOTROWSKI P., *In the Shadow of Yalta*, Londres, Reaktion: Books, 2009.

RAGON M., *Journal de l'art abstrait*, Genève, Skira, 1992.

RIHOUEY-COROZE S., *Rudolf Steiner: une épopée de l'esprit au 20e siècle*, 3e éd. abrégée, Paris, Triades, 1973.

RINGBOM S., « Art in The Epoch of the Great Spiritual. Occult Elements in the Early Theory of Abstract Painting », *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 29, 1966.

ROSEN R., *Making their mark: Women artists move into the mainstream. 1970-85*, New York, Abbeville Press, 1989.

RYLE J., « Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma af Klint's Paintings », *The Birch and the Star*, 2019.

RYLE J., « Reinventing the Yggdrasil: Hilma af Klint and political aesthetics », *Nordic Journal of Art and Research*, vol. 7, no. 1, 2018.

SAINT-MARTIN I., « Du spirituel dans l'art du XXe siècle », *Archives de sciences sociales des religions*, no. 144, octobre-décembre 2008.

SAPIRO G. (éd.), *L'espace intellectuel en Europe. De la formation des États nations à la mondialisation, XIXe-XXIe siècle*, Paris, La Découverte, 2009.

SCHWARTZ H., *Silent pictures, full of mysteries. On reading abstract art*, s.l., University of California Press, 1986.

SERS P., *Kandinsky: philosophie de l'art abstrait. Peinture, poésie, scénographie*, Paris, Hazan, 2016.

SJÖHOLM SKRUBBE J., *Nell Walden and Der Sturm*, Halmstad, Carlsson, 2015.

SJÖHOLM SKRUBBE J., *Nell Walden, Der Sturm, and the Collaborative Cultures of Modern Art*, Londres, Routledge, 2021.

SOFIO S., « Méthodes quantitatives et terrain historique: quels outils pour une sociologie des artistes femmes au XIXe siècle? », *Sociologie de l'art*, opus 9 et 10, 2006.

SPURLING H., *Matisse, le maitre. 1909-1954. Biographie*, Paris, Éditions du Seuil, 2009.

TEKADHISH S., *Abstract art*, thèse présentée au College of Art de Delhi, Département MFA (M. Saravanan, promoteur), 2018.

TINAGLI P., *Women in Italian Renaissance Art: gender, representation, identity*, Manchester, Manchester university press, 1997.

TUCHMAN B., TUCHMAN M. et FREEMAN J., *The Spiritual in Art: abstract painting 1890-1985*, catalogue d'exposition, County Museum Of Art, Los Angeles, 23 novembre 1986 - 8 mars 1987; Museum of Contemporary Art, Chicago, 17 avril - 19 juillet 1987; Haags Gemeetmuseum, La Haye, 1er septembre - 22 novembre 1987, New York, Abbeville Press, 1987.

TYSON N. (et coll.), *Exploring the invisible: art, science and the spiritual*, Princeton, Princeton University Press, 2002.

VAN DEN BERG H. (et coll.), *A Cultural History of the Avant-garde in the Nordic Countries. 1900-1925*, vol.1, n°9, New-York, Rodopi, 2012.

VEIVO H. (dir.), *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du nord*, Paris, L'Harmattan, 2012.

VIRGINIA LEON E., *Analyzing the Crisis of Hilma af Klint: The Digital and Analog Analysis of Spirituality, Abstraction and Art*, thèse présentée à la Duke University, Département d'art, d'histoire de l'art et d'études des cultures visuelles (P. Jaskot, promoteur), 2018.

WEISBERG G. P. et BECKER J. R. (éd.), *Overcoming All Obstacles: The Women of the Académie Julian*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1999.

WIDENHEIM C. (ed.), *Utopia and Reality: Modernity in Sweden, 1900-1960*, Londres, Yale University Press, 2002.

WIDENHEIM C. et SUNDBERG M., *Baltic Reflections*, Malmö et Lund, Malmö Konstmuseum et Bokförlaget Arena, 2014.

YATES F., *The Rosicrucian Enlightenment*, Londres, Routledge, 1972.

Références électroniques:

AF KLINT J. et ERSMAN H., « Inspiration and influence: The spiritual journey of artist Hilma af Klint » dans *Guggenheim*, 11 octobre 2018, [<https://www.guggenheim.org/blogs/checklist/inspiration-and-influence-the-spiritual-journey-of-artist-hilma-af-klint>], (10/07/2022).

AWARE WOMEN ARTISTS, « Elles font l'abstraction. Une autre histoire de l'abstraction au XX^e siècle » dans *Aware Women Artists*, 2021, [https://awarewomenartists.com/nos_evenements/appel-a-communication-elles-font-labstraction-une-autre-histoire-de-labstraction-au-xxe-siecle/], (12/08/2021).

AWARE WOMEN ARTISTS, « Hilma af Klint » dans *Aware Women Artists*, 2021, [<https://awarewomenartists.com/artiste/hilma-af-klint/>], (14/07/2021).

ÅSHEDE U., « Ida Eleonora Davida von Schulzenheim » dans *SKBL*, trad. du suédois par M. Myers, 18 septembre 2020, [<https://skbl.se/en/article/IdaEleonoraDavidavonSchulzenheim>], (23/04/22).

BEILIN S. M., « Sonja Ferlov Mancoba » dans *Aware Women Artists*, 2021, [<https://awarewomenartists.com/artiste/sonja-ferlov-mancoba/>], (21/04/22).

BOUDGOURD M., « Portrait: Hilma af Klint: le spirituel dans l'art » dans *Antenne Unesco - SONU*, 23 juin 2021, [<http://unesco.sorbonneuniv.fr/portrait-hilma-af-klint-le-spirituel-dans-lart/>], (09/08/2021).

BOUTOULLE M., « Artistes femmes, ni muses, ni soumises » dans *Connaissance des arts*, 07 mars 2020, [<https://www.connaissancedesarts.com/arts-expositions/artistes-femmes-ni-muses-ni-soumises-2-11133980/>], (16/02/22).

BRENSON M., « Art Review: How the spiritual infused the abstract » dans *The New York Times*, 21 décembre 1986, [<https://www.nytimes.com/1986/12/21/arts/art-view-how-the-spiritual-infused-the-abstract.html>], (10/08/2021).

CENTRE POMPIDOU, « Elles font l'abstraction » dans *Exposition / Musée dans Centre Pompidou*, août 2021, [<https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/OmzSxFv>], (15/03/22).

CHÂTEAU DE VERSAILLES, « Elisabeth Louise Vigée Lebrun » dans *Château de Versailles*, janvier 2022, [<https://www.chateauversailles.fr/decouvrir/histoire/grands-personnages/elisabeth-louise-vigee-brun>], (13/02/22).

ERSMAN H., « Hilma af Klint, la pionnière de l'art abstrait » dans *Barnebys Magazine*, 25 juin 2018, [<https://www.barnebys.fr/blog/hilma-af-klint-la-pionniere-de-lart-abstrait>], (23/07/2021).

FIGLIORE J., « How the Swedish mystic Hilma af Klint invented abstract art » dans *Artsy*, 12 octobre 2018, [<https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-swedish-mystic-hilma-af-klint-invented-abstract-art>], (09/08/2021).

GRAND PALAIS, « Les débuts de Kupka: tout un symbole! » dans *Grand palais*, 11 avril 2018, [<https://www.grandpalais.fr/fr/article/les-debuts-de-kupka-tout-un-symbole>], (30/06/22).

GUGGENHEIM, « Summer Landscape (1888) by Hilma af Klint » dans *Guggenheim*, 2022, [<https://www.guggenheim.org/audio/track/summer-landscape-1888-by-hilma-af-klint>], (24/07/22).

HANINA FINE ARTS, « Spirituality and abstraction in post-war Europe » dans *Hanina Fine Arts*, 2019, [<http://www.haninafinearts.com/exhibitions/spirituality-and-abstraction>], (11/08/2021).

HILMA AF KLINT, « About Hilma af Klint » dans *Hilma af Klint*, 2021, [<https://www.hilmaafklint.se/en/about-hilma-af-klint/>], (08/08/2021).

HUARD M., « Spiritual Abstraction: Few people would immediately associate religious paintings with abstract art » dans *Pepperdine*, 13 avril 2010, [<https://www.pepperdine.edu/magazine/2010/04/spiritual-abstraction/>], (12/08/2021).

INTROVIGNE M., « Les sources ésotériques de l'art moderne et Péladan » dans *Baglis TV*, 2019, [<https://www.baglis.tv/corps/art-sacre/3462-sources-esoteriques-art-moderne-peladan.html>], (10/08/2021).

LARKIN C., « Women of the Avant-Garde » dans *Sotheby's*, 15 novembre 2017, [<https://www.sothebys.com/en/articles/women-of-the-avant-garde>], (10/07/22).

LAROUSSE, « ésotérisme » dans *Larousse*, 2022, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ésotérisme/31012>], (05/08/22).

LAROUSSE, « mysticisme » dans *Larousse*, 2022, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mysticisme/53619>], (05/08/22).

LAROUSSE, « spiritualité » dans *Larousse*, 2022, [<https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/spiritualité/74250>], (05/08/22).

LE ROBERT DICTIONNAIRE EN LIGNE, « sciences occultes » dans *Le Robert Dictionnaire en ligne*, 2022, [<https://dictionnaire.lerobert.com/definition/occulte>], (05/08/22).

L'HISTOIRE PAR LES FEMMES, « Hilma af Klint, pionnière discrète de l'art abstrait » dans *L'histoire par les femmes*, mars 2017, [<https://histoireparlesfemmes.com/2017/03/28/hilma-af-klint-pionniere-discrete-de-lart-abstrait/>], (08/07/2021).

LOWRY G., « Abstraction in 1936: Barr's Diagrams » dans *MoMa*, 2022, [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/archives/InventingAbstraction_GLowry_359_363.pdf], (30/06/22).

MAINGON C., « Vassily Kandinsky » dans *Beaux-Arts*, 14 mars 2020, [<https://www.beauxarts.com/encyclo/vassily-kandinsky-en-2-minutes/>], (10/08/2021).

MODERNA MUSEET, « Hilma af Klint » dans *Moderna Museet*, 2021, [<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2013/biography/>], (08/08/2021).

MUSEE DES BEAUX-ARTS DE QUIMPER, « Portrait de femme. Adélaïde Labille-Guiard. Vers 1787 » dans *Musée des Beaux-Arts* de Quimper, février 2022, [<https://www.mbaq.fr/fr/nos-collections/ecole-francaise-des-17e-et-18e-siecles/adelaide-labille-guiard-portrait-de-femme-342.html>], (13/02/22).

MUSEE PAUL DINI, « Les artistes femmes dans l'histoire de l'art » dans *Musée Paul Dini*, septembre 2019, [http://musee-paul-dini.com/wordpress/wp-content/uploads/2019/09/femmes-histoire-art_3.pdf], (11/02/22).

ODDOS V., « Elles font l'abstraction au Centre Pompidou: une exposition qui rend leur place aux femmes dans l'histoire de l'art abstrait » dans *France Info*, juin 2021, [https://www.francetvinfo.fr/culture/arts-expos/centre-pompidou/elles-font-l-abstraction-au-centre-pompidou-une-exposition-qui-rend-leur-place-aux-femmes-dans-l-histoire-de-l-art-abstrait_4654587.html], (11/08/2021).

PIL E., « Dictionnaire des peintres belges » dans *Irpa*, 2022, [https://peintres.kikirpa.be/Detail_notice.php?id=2423], (27/06/22).

RACHIQ N., « La dimension du spirituel dans la création artistique » dans *Pluton Magazine*, 4 avril 2016, [<https://pluton-magazine.com/2016/04/04/dimension-spirituel-creation-artistique/>], (10/08/2021).

STOCKHOLMS STAD, « Gångstråk Norrtullsgatan vid Karlbergsvägen » dans *Stockholms Stad*, 2021, [<https://vaxer.stockholm/projekt/gangstrak-norrtullsgatan-vid-karlbergsvagen/>], (08/08/2021).

VARENNE J., « Mazdéisme » dans *Universalis*, 2022, [<https://www.universalis.fr/encyclopedie/mazdeisme/>], (30/06/22).

VOSS J., « The first abstract artist? (And it's not Kandinsky) » dans *Tate Museum*, juin 2019, [<https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-27-spring-2013/first-abstract-artist-and-its-not-kandinsky>], (25/07/2021).

WOLF J., « Museum Guggenheim » dans *The Art Story*, 2022, [<http://www.theartstory.org/museum-guggenheim.htm#>], (12/03/22).

Illustrations



Fig. 1. Hilma af Klint, *Summer Landscape (Sommarlandskap)*, 1888. Huile sur toile, 88 x 148 cm. Gothenburg (Suède), Dorsia Hotel.

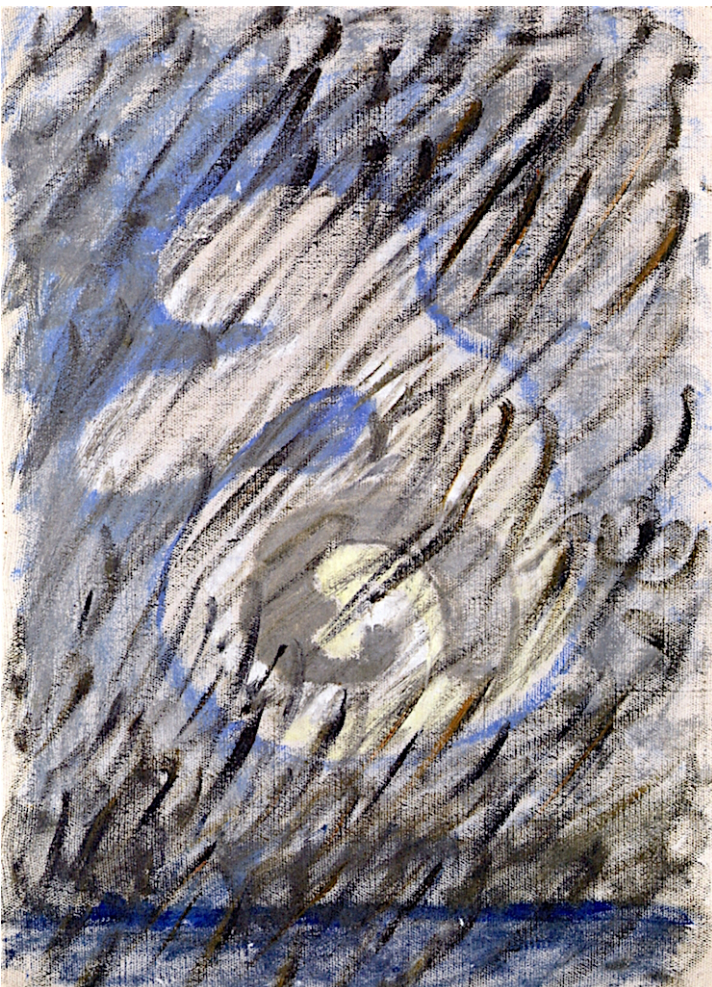


Fig. 2. Hilma af Klint, *Primordial Chaos (Urkaos) No. 1, The WU Series, Groupe 1*, 1906. Huile sur toile, 53 x 37 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK001.



Fig. 3. Hilma af Klint, *Primordial Chaos (Urkaos) No. 2, The WU Series, Groupe 1*, 1906. Huile sur toile, 53 x 37 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK002.



Fig. 4. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 1, Childhood (Barnaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 322 x 239 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK102.



Fig. 5. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 2, Childhood (Barnaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 315 x 234 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK103.



Fig. 6. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 3, Youth (Ynglingaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 321 x 240 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK104.



Fig. 7. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 4, Youth (Ynglingaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 315 x 234 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK105.

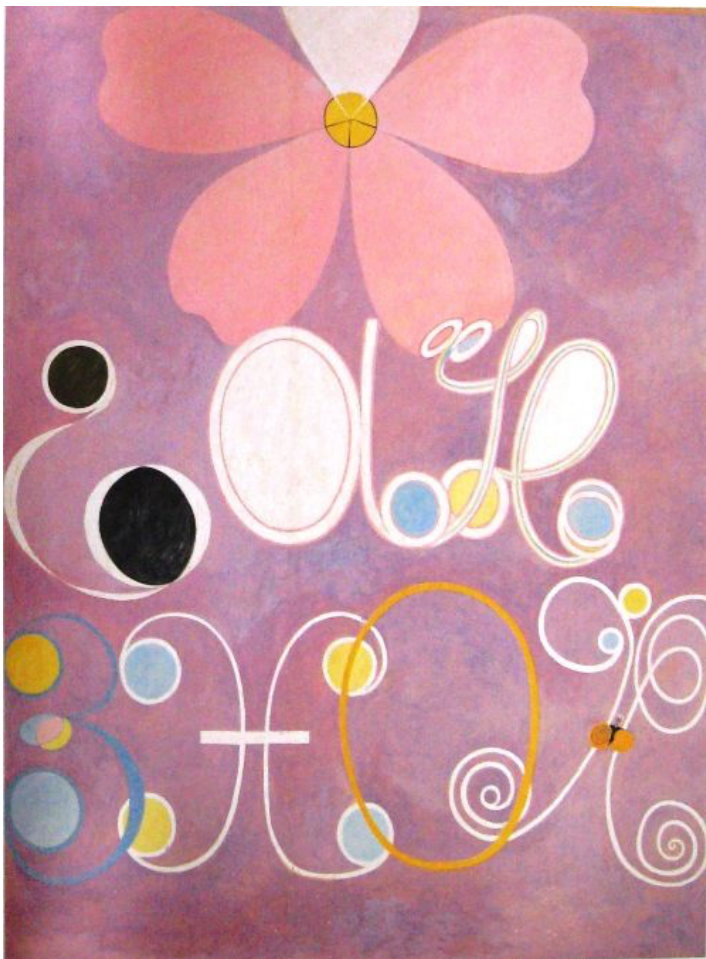


Fig. 8. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 5, Adulthood (Mannaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 321 x 237 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK106.



Fig. 9. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 6, Adulthood (Mannaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 315 x 234 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK107.

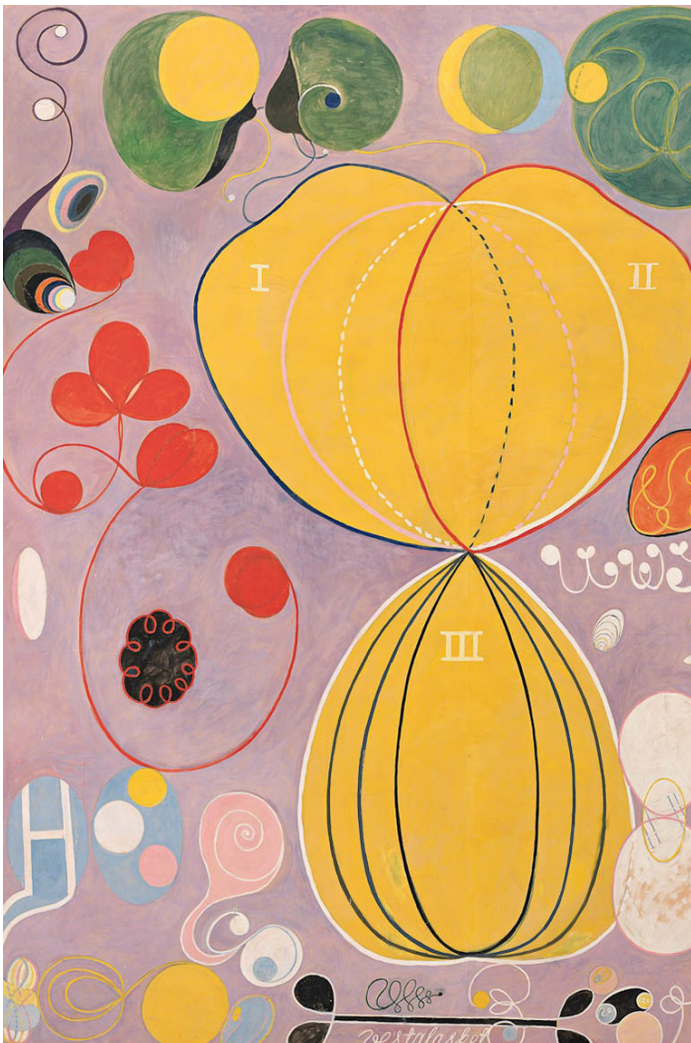


Fig. 10. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 7, Adulthood (Mannaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 315 x 235 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK108.

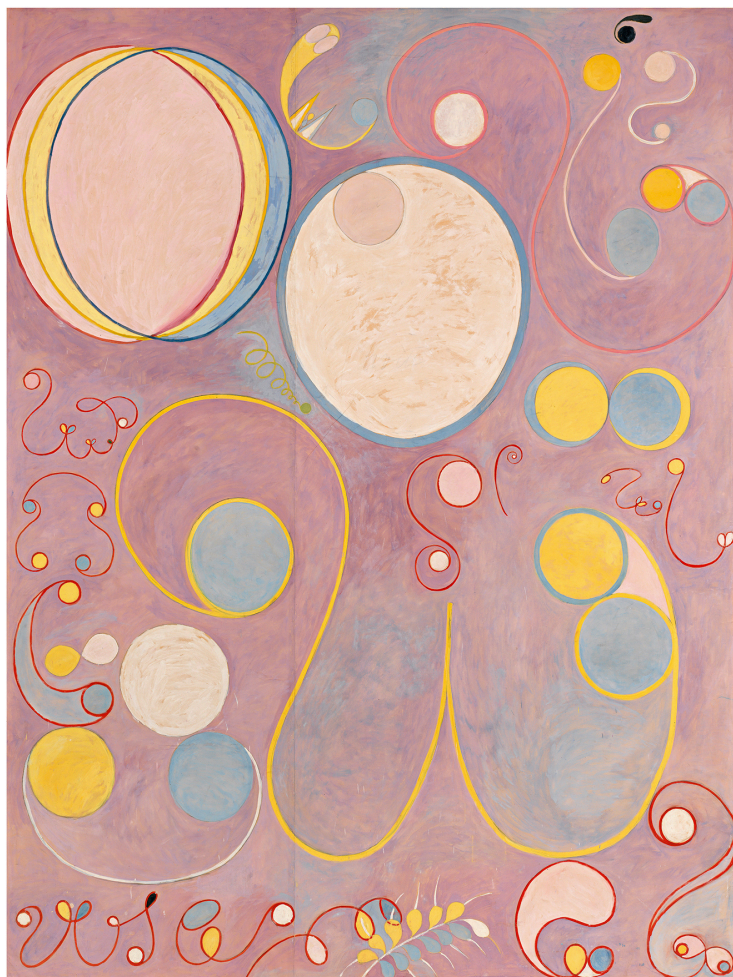


Fig. 11. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 8, Adulthood (Mannaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 322 x 239 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK109.

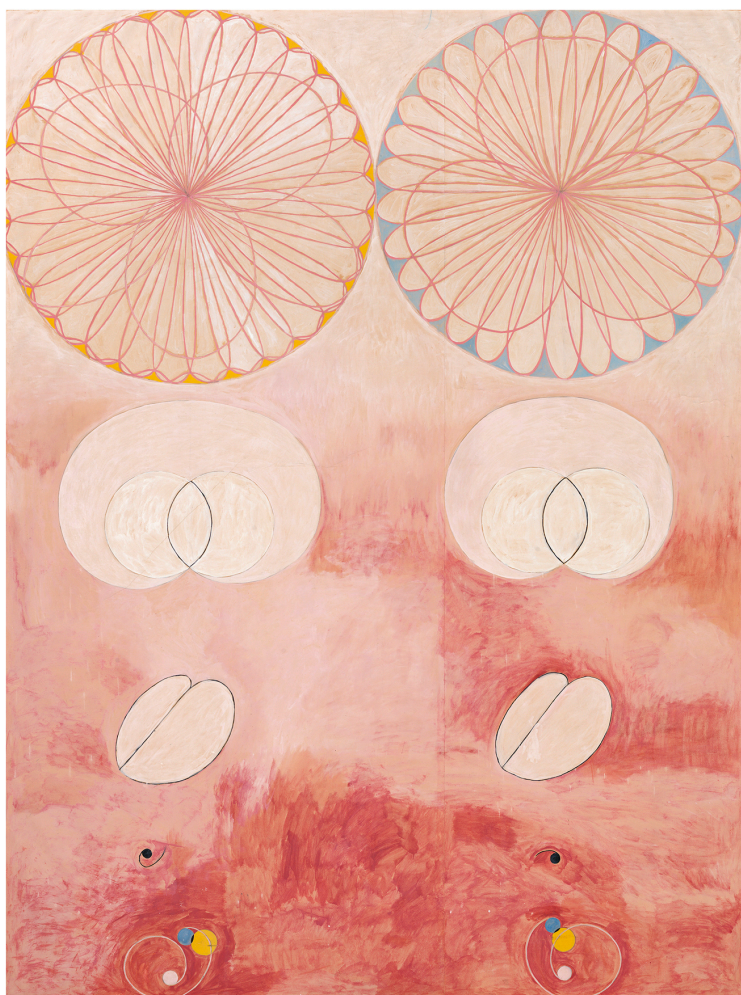


Fig. 12. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 9, Old Age (Ålderdomen), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 320 x 238 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK110.

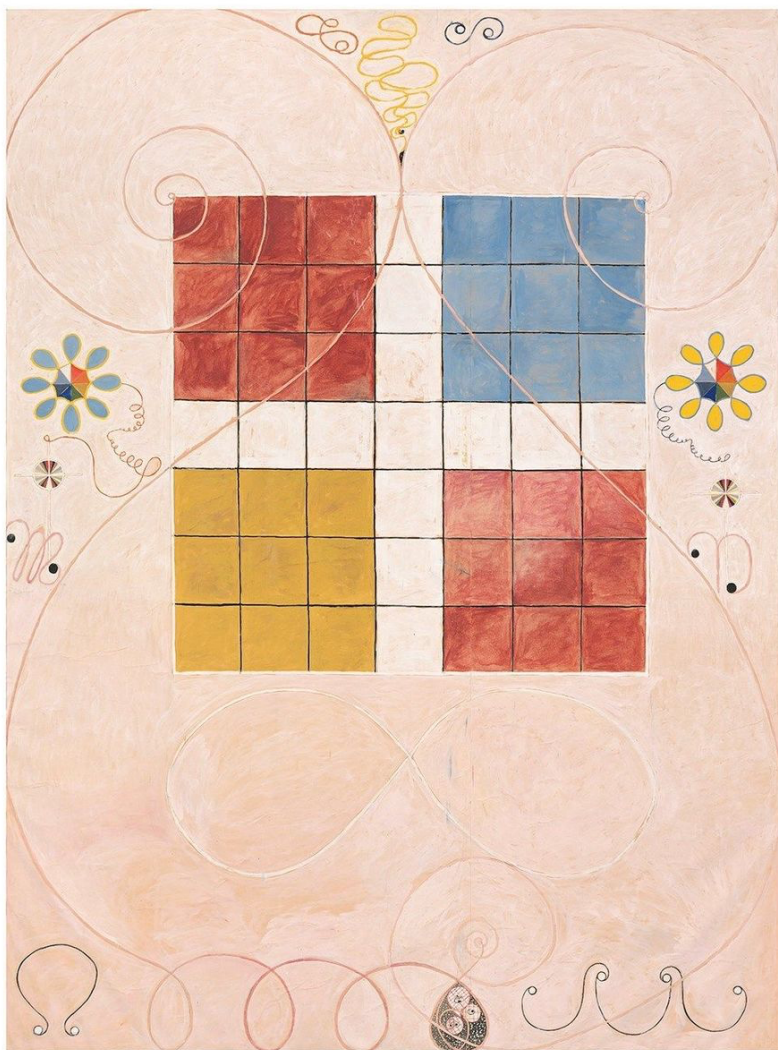


Fig. 13. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 10, Old Age (Ålderdomen), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 320 x 237 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK111.



Fig. 14. Hilma af Klint, *The Swan (Svanen) No. 1, The SUW Series, Groupe 9: Partie 1*, 1915. Huile sur toile, 150 x 150 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK149.



Fig. 15. Hilma af Klint, *The Swan (Svanen) No. 9, The SUW Series, Groupe 9: Partie 1*, 1915. Huile sur toile, 149,5 x 149 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK157.



Fig. 16. Hilma af Klint, *The Swan (Svanen) No. 24, The SUW Series, Groupe 9: Partie 1*, 1915. Huile sur toile, 151 x 149 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK172.



Fig. 17. Hilma af Klint, *The Parsifal Series No. 1, Groupe 1*, 1916. Aquarelle et graphite sur papier, 24,8 x 26,1 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK210.



Fig. 18. Hilma af Klint, *The Parsifal Series No. 98, Groupe 3*, 1916. Aquarelle et graphite sur papier, 25 x 26,9 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK308.



Fig. 19. Hilma af Klint, *The Parsifal Series No. 84, Forward (Framåt)*, Groupe 2, 1916. Aquarelle sur papier, 27 x 25 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK294.

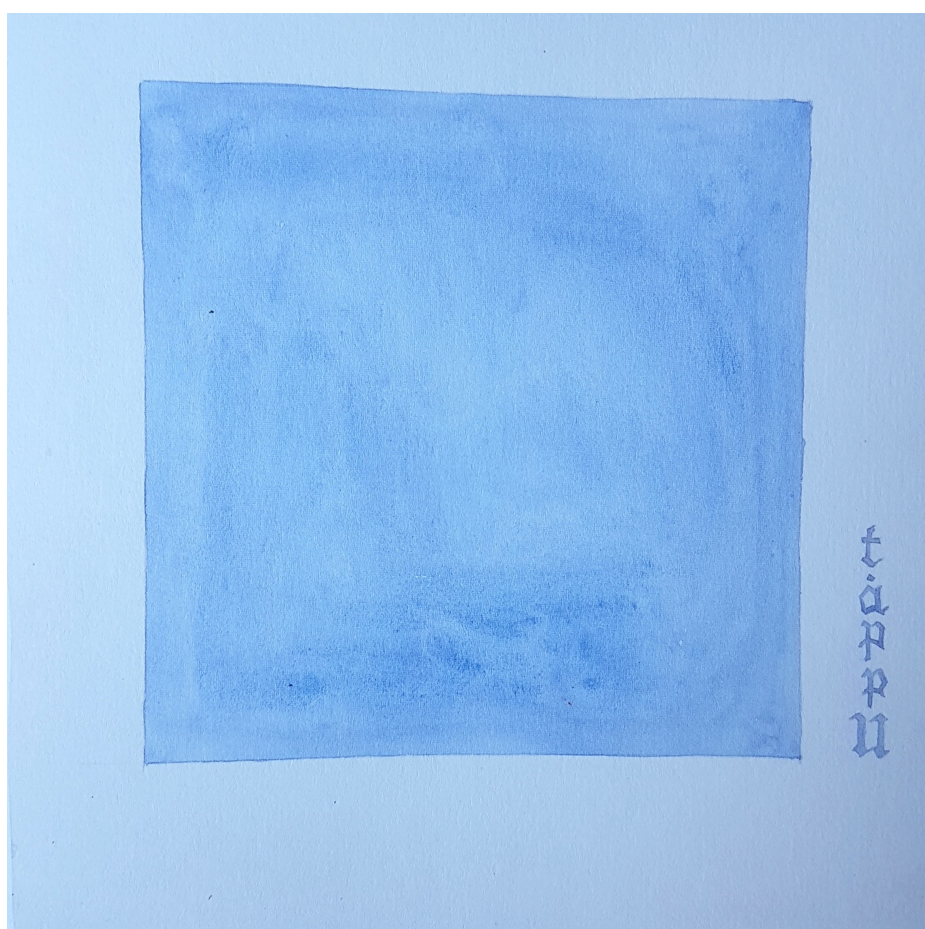


Fig. 20. Hilma af Klint, *The Parsifal Series No. 88, Upward (Uppåt)*, Groupe 2, 1916. Aquarelle sur papier, 27 x 25 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK298.



Fig. 21. Hilma af Klint: A Map: The Iberian Peninsula, 1932. Aquarelle et graphite sur papier, 70 x 49 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK884.

Table et sources des illustrations

Fig. 1. Hilma af Klint, *Summer Landscape (Sommarlandskap)*, 1888. Huile sur toile, 88 x 148 cm. Gothenburg (Suède), Dorsia Hotel.

Extrait de: GUGGENHEIM, « Summer Landscape (1888) by Hilma af Klint » dans *Guggenheim*, 2022, [<https://www.guggenheim.org/audio/track/summer-landscape-1888-by-hilma-af-klint>], (24/07/22).....165

Fig. 2. Hilma af Klint, *Primordial Chaos (Urkaos) No. 1, The WU Series, Groupe 1*, 1906. Huile sur toile, 53 x 37 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK001.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 88.....165

Fig. 3. Hilma af Klint, *Primordial Chaos (Urkaos) No. 2, The WU Series, Groupe 1*, 1906. Huile sur toile, 53 x 37 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK002.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 89.....166

Fig. 4. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 1, Childhood (Barnaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 322 x 239 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK102.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 103.....166

Fig. 5. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 2, Childhood (Barnaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 315 x 234 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK103.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 104.....167

Fig. 6. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 3, Youth (Ynglingaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 321 x 240 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK104.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 105.....167

Fig. 7. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 4, Youth (Ynglingaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 315 x 234 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK105.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 106..... 168

Fig. 8. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 5, Adulthood (Mannaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 321 x 237 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK106.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 107.....168

Fig. 9. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 6, Adulthood (Mannaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 315 x 234 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK107.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 108..... 169

Fig. 10. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 7, Adulthood (Mannaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 315 x 235 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK108.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 109..... 169

Fig. 11. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 8, Adulthood (Mannaåldern), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 322 x 239 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK109.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 110..... 170

Fig. 12. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 9, Old Age (Ålderdomen), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 320 x 238 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK110.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 111..... 170

Fig. 13. Hilma af Klint, *The Ten Largest (De tio största) No. 10, Old Age (Ålderdomen), Groupe 4*, 1907. Tempera sur papier monté sur toile, 320 x 237 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK111.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 112..... 171

Fig. 14. Hilma af Klint, *The Swan (Svanen) No. 1, The SUW Series, Groupe 9: Partie I*, 1915. Huile sur toile, 150 x 150 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK149.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 132.....171

Fig. 15. Hilma af Klint, *The Swan (Svanen) No. 9, The SUW Series, Groupe 9: Partie I*, 1915. Huile sur toile, 149,5 x 149 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK157.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 137..... 172

Fig. 16. Hilma af Klint, *The Swan (Svanen) No. 24, The SUW Series, Groupe 9: Partie I*, 1915. Huile sur toile, 151 x 149 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK172.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 145..... 172

Fig. 17. Hilma af Klint, *The Parsifal Series No. 1, Groupe I*, 1916. Aquarelle et graphite sur papier, 24,8 x 26,1 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK210.

Extrait de: MULLER-WESTERMANN I., « Hilma af Klint in her Time and ours » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax : son Johnson, 2021, p. 165..... 173

Fig. 18. Hilma af Klint, *The Parsifal Series No. 98, Groupe 3*, 1916. Aquarelle et graphite sur papier, 25 x 26,9 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK308.

Extrait de: MULLER-WESTERMANN I., « Hilma af Klint in her Time and ours » dans K. Almqvist et L. Belfrage (dir.), *Hilma af Klint. The Art of Seeing The Invisible*, Stockholm, Axel and Margaret ax : son Johnson, 2021, p. 163..... 173

Fig. 19. Hilma af Klint, *The Parsifal Series No. 84, Forward (Framåt), Groupe 2*, 1916. Aquarelle sur papier, 27 x 25 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK294.

Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 159..... 174

Fig. 20. Hilma af Klint, *The Parsifal Series No. 88, Upward (Uppåt), Groupe 2*, 1916. Aquarelle sur papier, 27 x 25 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK298.
 Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 163..... 174

Fig. 21. Hilma af Klint: A Map: The Iberian Peninsula, 1932. Aquarelle et graphite sur papier, 70 x 49 cm. Stockholm, Hilma af Klint Foundation, n° inv. HaK884.
 Extrait de: FANT A., *Hilma af Klint. Occult painter and abstract pioneer*, trad. du suédois en anglais par R. Urbom, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021, p. 212.....175

Faculté de philosophie, arts et lettres