

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LES COULEURS DE HILMA AF KLINT : REPENSER LA BINARITÉ DES GENRES AU
TOURNANT DU VINGTIÈME SIÈCLE

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE DE L'ART

PAR

GABRIELLE SARTHOU

JUIN 2025

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Merci à Thérèse St-Gelais, pour ta patience, ta pertinence, ta rigueur et ton œil aiguisé.

Merci à ma mère, pour avoir accepté d'être ma première lectrice et pour ta confiance infaillible en moi. Tu as le plus grand cœur du monde et tu m'apprends chaque jour ce qu'est l'amour inconditionnel. Tu es mon modèle et ma maison.

Merci à tous les membres de ma famille, vous êtes mes piliers.

Merci à Léa. Que ferais-je sans toi ? Quelle chance de t'avoir dans ma vie. Tes mots m'élèvent toujours plus haut, et ton regard éclaire mon chemin. Avec toi à mes côtés, je sais que je peux tout faire.

Merci à tous mes ami.es, vous changez le monde et m'inspirez à chaque seconde.

Merci à toi, Maxime. Pour tous les cafés, soupers, collations préparées. Pour tous les mots d'encouragement et caresses tendres. Pour toute la douceur qu'un humain peut donner. Je t'aime.

DÉDICACE

À l'entre-deux et à l'au-delà.

AVANT-PROPOS

Ce projet de maîtrise, étalé sur près de quatre ans, a connu des pauses et des reprises, mais il est avant tout le fruit d'un rêve et d'une persévérance acharnée. Tricoté au fil des soirs de semaines et des fins de semaines, en parallèle d'emplois à temps plein et traversant plusieurs déménagements, changements de vie et de régions, il porte, dans les silences entre les mots, une profonde affection pour l'histoire de l'art. Cette discipline m'a offert un espace pour explorer mon propre chemin et mon identité, à travers la découverte d'artistes et de pratiques extraordinaires qui, encore aujourd'hui, illuminent ma vie.

Même après ces quatre années, ma passion pour le sujet reste intacte. Hilma af Klint est une artiste d'une richesse infinie : complexe, multidimensionnelle, toujours pleine de surprises. J'espère que ce mémoire saura transmettre cette passion et inspirer, à son tour, la curiosité et l'émerveillement envers son œuvre.

Quelle que soit la société considérée, les couleurs sont trop insolites, elles recèlent trop d'irrationnel, elles permettent trop de dérive individualiste, anarchique pour que le pouvoir politique les tolère sans tenter de les asservir et d'en faire un instrument puissant de l'ordre social qu'il prétend imposer. Elles se situent à la croisée de leurs pouvoirs imaginaires, irréductibles, et de l'institution sociale qui les soumet à sa rationalité et en édicte les codes et les usages, voire en sanctionne les transgressions.

– Hervé Fischer, 2019

...and I must try to reshape the colour.

– Hilma af Klint, 190

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
DÉDICACE.....	iii
AVANT-PROPOS	iv
LISTE DES FIGURES.....	ix
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT	xii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 LES COULEURS COMME <i>DISPOSITIF</i>	7
1.1 Les couleurs sont sociales	8
1.2 La symbolique des couleurs	11
1.3 Les couleurs et le genre.....	13
1.3.1 La querelle du coloris.....	13
1.3.2 Les couleurs et le genre durant l'avant-garde artistique	14
1.3.2.1 Court historique de la couleur dans l'avant-garde artistique	15
1.3.2.2 Le genre et les couleurs dans l'avant-garde artistique	18
1.3.3 Le rose contemporain.....	19
1.4 Les couleurs comme <i>dispositif</i>	20
1.4.1 Qu'est-ce qu'un <i>dispositif</i>	20
1.4.2 Le <i>dispositif</i> et le genre	21
1.4.3 Les couleurs comme <i>dispositif</i>	22
CHAPITRE 2 LES THÉORIES QUEERS COMME CADRE THÉORIQUE	25
2.1 Une (non-)définition du queer.....	26
2.1.1 Le concept de normalisation	27
2.1.2 Le concept de genre	28
2.2 Les théories queers.....	31
2.2.1 Que sont les théories queers ?.....	31
2.2.1.1 Foucault comme point de départ.....	31
2.2.1.2 Les théories queers sont politiques	33
2.2.1.3 Les théories queers sont critiques	34
2.2.1.4 Les théories queers sont inclusives.....	34
2.2.2 Les racines des théories queers	35
2.3 Pour une histoire de l'art queer : construire des significations queers.....	40
2.3.1 Renverser le canon.....	40
2.3.2 Les <i>stories</i>	42
2.3.3 Queeriser le savoir-pouvoir.....	42

2.3.4	Les méthodologies queers.....	43
2.4	Une relecture queer du passé ? Anachronisme et subversion	44
2.4.1	Qu'est-ce que l'anachronisme ?.....	44
2.4.2	Heuristique de l'anachronisme	45
2.4.3	Construire des lignées queers.....	45
2.4.4	Le changement par l'anachronisme	46
CHAPITRE 3 CONTEXTE HISTORICO-ARTISTIQUE		48
3.1	La Suède se modernise.....	49
3.2	La libération des femmes	50
3.3	L'avancement des sciences	51
3.4	L'éclatement des croyances	53
3.4.1	La théosophie.....	54
3.4.2	L'anthroposophie.....	56
3.4.3	Développement de la psychologie expérimentale.....	57
3.5	La modernité artistique	57
3.5.1	Développement de l'abstraction	60
3.5.2	Les expositions	62
3.5.3	L'art en Suède.....	63
CHAPITRE 4 QUI ÉTAIT HILMA AF KLINT ?.....		66
Hilma af Klint dans son studio, vers 1902. Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.....		66
4.1	Enfance (1862-1881).....	67
4.2	Études à l'Académie (1882-1887).....	68
4.3	Les Cinq (1888-1904).....	68
4.4	Les peintures pour le temple (1905-1915)	70
4.5	Le temps des voyages : Dornach, Amsterdam et Londres (1916-1930).....	71
4.6	Le temple et les dernières années (1931-1944).....	72
CHAPITRE 5 ANALYSE DES ŒUVRES AU PRISME DES COULEURS ET DU GENRE		73
5.1	Le code de couleurs de Hilma af Klint.....	74
5.2	Notes de Hilma af Klint sur le genre.....	76
5.2.1	Du dualisme à l'unité.....	77
5.2.2	Womanman / Manwoman.....	78
5.2.3	Les anges.....	79
5.2.4	Asket.....	79
5.3	5.3 Analyse des œuvres.....	81
5.3.1	Série <i>Primordial Chaos</i>	82
5.3.2	Série <i>The Large Figure Paintings</i>	89
5.3.3	La série <i>The Swan</i>	97
5.3.3.1	Les trois premières œuvres de la série <i>The Swan</i>	98
5.3.3.2	Œuvres No. 4, 5, 6, 7 de la série <i>The Swan</i>	101

5.3.3.3	Œuvres abstraites de la série <i>The Swan</i> (No. 8 à No. 23).....	105
5.3.3.4	Dernière œuvre de la série <i>The Swan</i>	111
CONCLUSION		113
BIBLIOGRAPHIE		117

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 Hilma af Klint, <i>Initiating Picture</i> , Series VIII, 1920.	7
Figure 2.1 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 17</i> , 1915, 150 x 151 cm	25
Figure 3.1 Hilma af Klint, <i>The Atom, No. 5</i> , 75 x 75 cm.	48
Figure 3.2 Hilma af Klint, <i>Summer Landscape (Sommarlandskap)</i> , 1888, Huile sur toile, 88 x 148 cm. ...	52
Figure 3.3 Alfred H. Barr, Jr., <i>Jaquette avec graphique préparé par Alfred H. Barr., Jr.</i> du catalogue d'exposition "Cubism and Abstract Art", 1936.....	58
Figure 5.1 Hilma af Klint, <i>Altarpiece, No. 1</i> , Group X, 1915,.....	73
Figure 5.2 Hilma af Klint, <i>Primordial Chaos, No. 1</i> , 1906-1907, Huile sur toile, 53 x 37 cm.....	83
Figure 5.3 Hilma af Klint, <i>Primordial Chaos, No. 4</i> , 1906-1907, Huile sur toile, 53 x 37 cm.....	84
Figure 5.4 Hilma af Klint, <i>Primordial Chaos, No. 5</i> , 1906-1907, Huile sur toile, 53 x 37 cm.....	85
Figure 5.5 Hilma af Klint, <i>Primordial Chaos, No. 8</i> , Group 1, Series WU/The Rose, 1906-1907, Huile sur toile, 52 x 37 cm.	87
Figure 5.6 Hilma af Klint, <i>Primordial Chaos, No. 9</i> , Group 1, Series WU/The Rose, 1906-1907, Huile sur toile, 52 x 37 cm.	88
Figure 5.7 Hilma af Klint, <i>The Large Figure Painting, No. 1</i> , 1907, Huile sur toile, 148 x 108 cm.....	90
Figure 5.8 Hilma af Klint, <i>The Large Figure Painting, No. 2</i> , 1907, Huile sur toile, 148 x 108 cm.....	91
Figure 5.9 Hilma af Klint, <i>The Large Figure Painting, No. 3</i> , 1907, Huile sur toile, 148 x 109 cm.....	92
Figure 5.10 Hilma af Klint, <i>The Large Figure Painting, No. 4</i> , 1907, Huile sur toile, 150 x 118 cm.....	93
Figure 5.11 Hilma af Klint, <i>The Large Figure Painting, No. 5, The Key to All Work to Date (Nyckeln till hittillsvarande arbete)</i> , 1907, Huile sur toile, 150 x 118 cm.....	94
Figure 5.12 Hilma af Klint, <i>The Large Figure Painting, No. 6</i> , 1907, Huile sur toile, 162,5 x 139,5 cm..	95
Figure 5.13 Hilma af Klint, <i>The Large Figure Painting, No. 7a</i> , 1907, Huile sur toile, 150 x 138 cm.....	96
Figure 5.14 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 1</i> , 1914-1915, Huile sur toile, 150 x 150 cm.	99
Figure 5.15 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 2</i> , 1914, Huile sur toile, 151 x 149 cm.....	100
Figure 5.16 Hilma af Klint, <i>The Swan, No 3</i> , 1914, Huile sur toile, 153 x 148 cm.	101
Figure 5.17 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 4</i> , 1914, Huile sur toile, 152 x 149 cm.	102
Figure 5.18 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 5</i> , 1914, Huile sur toile, 154 x 149 cm.	103

Figure 5.19 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 6</i> , 1914, Huile sur toile, 152 x 151 cm	104
Figure 5.20 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 7</i> , 1914, Huile sur toile, 148,5 x 149,5 cm.	104
Figure 5.21 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 8</i> , 191, Huile sur toile, 152,5 x 149 cm.	106
Figure 5.22 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 9</i> , 1915, Huile sur toile, 149,5 x 149 cm.	107
Figure 5.23 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 10</i> , 1915, Huile sur toile, 150 x 150 cm.	108
Figure 5.24 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 11</i> , 1915, Huile sur toile, 150,5 x 149 cm.	108
Figure 5.25 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 12</i> , 1915, Huile sur toile, 151,5 x 151 cm.	109
Figure 5.26 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 13</i> , 1915, Huile sur toile, 148,5 x 151 cm.	110
Figure 5.27 Hilma af Klint, <i>The Swan, No. 24</i> , 1914, Huile sur toile, 151 x 149 cm.	112

RÉSUMÉ

Dans ce projet de mémoire, je propose une analyse des œuvres de Hilma af Klint (1862-1944) à travers le prisme des études queers. Bien que ces théories aient majoritairement été développées après la vie de l'artiste, elles offrent des perspectives pertinentes pour revisiter son travail. En m'appuyant sur les recherches de Jadranka Ryle et Julia Voss, je mets en lumière le lien entre les œuvres de Hilma af Klint et les questions de genre. Formée à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Stockholm, Hilma af Klint a produit deux corpus d'œuvres : des créations traditionnelles et académiques ainsi que des œuvres innovantes et ésotériques. Son usage symbolique des couleurs – le jaune pour le masculin, le bleu pour le féminin et le vert pour le non-binaire – est au cœur de mon étude. Ces codes chromatiques me permettent d'explorer comment elle a remis en question les normes patriarcales et binaires de son époque, tout en proposant une vision plus fluide du genre. Mon mémoire s'articule autour de plusieurs axes. Je cherche à démontrer comment les couleurs, en tant que constructions sociales, peuvent être perçues comme un *dispositif*, au sens foucauldien, soutenant des valeurs patriarcales et binaires, mais aussi comme un outil qui peut être utilisé pour déconstruire ces dites valeurs. Par la suite, j'introduis le cadre théorique des études queers, en soulignant leurs dimensions politiques et critiques, tout en montrant leur pertinence pour l'histoire de l'art. Je retrace également la vie de Hilma af Klint et la situe dans son contexte historique, marqué par des bouleversements sociaux, scientifiques et artistiques. J'analyse enfin les séries *Primordial Chaos*, *The Large Figure Paintings* et *The Swan*, à travers lesquelles Hilma af Klint exprime ses réflexions sur le genre. Au fil de ce projet, je cherche à valoriser l'héritage de Hilma af Klint en tentant de montrer comment elle a utilisé les couleurs pour remettre en question les structures de pouvoir et explorer de nouvelles conceptions de genre. En intégrant ces perspectives, je souhaite célébrer la vision audacieuse de Hilma af Klint et son importance dans l'histoire de l'art. Ce mémoire est ainsi le croisement de méthodologies plurielles, où se rencontrent l'histoire de l'art et les théories queers, dans le but ultime de produire un savoir à la fois critique et engagé.

Mots clés : Hilma af Klint; couleurs; genre; queer; identités; dispositif; modernité artistique; spiritualité

ABSTRACT

In this thesis project, I propose an analysis of the artworks of Hilma af Klint (1862-1944) through the lens of queer studies. Although these theories were mostly developed after the artist's life, they offer relevant perspectives for revisiting her work. Based on the research of Jadranka Ryle and Julia Voss, I highlight the connection between Hilma af Klint's works and questions of gender. Trained at the Royal Academy of Fine Arts in Stockholm, Hilma af Klint produced two bodies of work: traditional and academic creations, as well as innovative and esoteric artworks. Her symbolic use of colors—yellow for the masculine, blue for the feminine, and green for the non-binary—is at the core of my study. These color codes allow me to explore how she questioned the patriarchal and binary norms of her time while proposing a more fluid vision of gender. My thesis is structured around several key points. I aim to demonstrate how colors, as social constructions, can be perceived as a *dispositif*, in the Foucauldian sense, supporting patriarchal and binary values, but also as a tool that can be used to deconstruct these values. I then introduce my theoretical framework: queer studies, emphasizing their political and critical dimensions while showing their relevance to art history. I also trace the life of Hilma af Klint and place her within her historical context, marked by social, scientific, and artistic upheavals. Finally, I analyze the series *Primordial Chaos*, *The Large Figure Paintings*, and *The Swan*, through which Hilma af Klint expresses her reflections on gender. Through this project, I aim to put forward the legacy of Hilma af Klint by showing how she used colors to challenge power structures and explore new conceptions of gender. By integrating these perspectives, I hope to celebrate Hilma af Klint's bold vision and her importance in Art History. This thesis thus represents the intersection of multiple methodologies, where art history and queer theory converge, with the ultimate goal of producing a critical and engaged body of knowledge.

Keywords : Hilma af Klint; colors; gender; queer; identities; dispositif; artistic modernity; spirituality

INTRODUCTION

Hilma af Klint (1862-1944) fût une artiste professionnelle suédoise travaillant dans la région de Stockholm au tournant du XX^e siècle. Elle était également une médium, croyant que sa main était, par moments, aiguillée par des « High Masters », ces esprits guides qui entraient parfois en contact avec elle et ses collègues spiritualistes. Dès 1896, Hilma af Klint et quatre autres femmes se réunissaient les vendredis pour des séances de spiritisme. Elles nommèrent leur groupe De Fem (Les Cinq). Une partie de leur communication avec les esprits lors de ces réunions se faisait par le biais du dessin automatique.

Hilma af Klint a suivi des cours à l'Académie Royale des Beaux-Arts des arts de Stockholm de 1882 à 1887 et a produit différents corpus d'œuvres : un traditionnel et académique, l'autre innovant et ésotérique. C'est sur ce dernier corpus, qui comprend des œuvres pouvant être qualifiées d'*abstraites*, que ce mémoire s'attardera. Il est aujourd'hui accepté que Hilma af Klint a peint des œuvres abstraites bien avant les peintres comme Wassily Kandinsky ou Kazimir Malevitch, qui affirmaient avoir « inventé » l'abstraction¹. Comme ces figures paternelles modernistes, Hilma af Klint était influencée par les mouvements spirituels et occultes de son époque, plus particulièrement par la théosophie, le spiritualisme et plus tard l'anthroposophie. Son travail est basé sur une prise de conscience d'une autre dimension, d'un monde qui existait au-delà de ce que l'on pouvait voir. Son objectif était de rendre visible ce qui était pour la plupart des gens invisible, et son œuvre tente de donner un aperçu des multiples dimensions de l'expérience humaine, du microcosme au macrocosme.

Les premières études sur les œuvres de Hilma af Klint se sont faites assez tardivement, seulement à partir des années 1980, par l'historien de l'art Ake Fant. Hilma af Klint, dans son testament, pressentant que le monde n'était pas encore prêt à recevoir et comprendre ses œuvres et leurs messages, avait demandé à ce que ces dernières restent cachées pendant au moins 20 ans après sa mort². Ce faisant, elle a misé sur le futur pour comprendre et accepter ses œuvres, léguant plus de 26 000 pages de texte et 1300 œuvres.

Jusqu'à présent, les écrits autour de son travail se sont surtout concentrés sur les aspects spiritualiste, occulte ou théosophique, qui sont prédominants dans son travail, mais qui, je crois, ne devraient pas être isolés des

¹ Briony Fer, « Hilma af Klint and Abstraction », dans Kurt ALMQVIST, Louise BELFRAGE (dir.), *The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Stolpe, 2020, p. 19.

² Julia Voss, *Hilma af Klint: A Biography*, The University of Chicago Press, Londres, 2022, p. 1.

questions politiques. La question de l'insertion de Hilma af Klint dans l'histoire de l'art, et, plus précisément, de l'abstraction sera également abordée dans ce mémoire³.

Ma recherche a principalement été inspirée par les écrits (essais et thèse de doctorat) de la chercheuse Jadranka Ryle ainsi que ceux de la biographe et historienne de l'art Julia Voss. Ces chercheuses ont su mettre en lumière le travail de Hilma af Klint, entre autres, à travers une réflexion sur le genre. Ake Fant, dans les années 1980, l'avait également abordé, mais ce n'était qu'une perspective parmi la grande analyse qu'il a faite du travail de l'artiste. L'objectif de ce mémoire est de se pencher uniquement sur cet aspect, celui de l'analyse des œuvres de Hilma af Klint à travers le prisme du genre.

Pour ce faire, j'ai choisi, comme cadre méthodologique, les études queers. Les études queers offrent un cadre théorique qui critique le système binaire sexuel dans l'organisation du pouvoir et qui, par défaut, remet ainsi en question le biologisme sexuel. Les théories queers sont constituées de réflexions intellectuelles qui sont liées au genre ou à la sexualité. Ces théories se sont développées surtout à partir des années 1950.

Utiliser un cadre théorique qui a été développé après la vie de l'artiste étudié peut être un peu délicat. Cela pourrait être qualifié d'anachronique par certains. En revanche, pour moi, il est presque impossible de sortir de notre cadre actuel, de notre époque, pour analyser des œuvres. Par la suite, je crois que les études de genres permettent d'aborder une perspective pertinente sur les œuvres de Hilma af Klint, venant ainsi l'inscrire dans une longue lignée d'artistes qui partagent des idées similaires pouvant s'apparenter au queer.

Les analyses formelles des œuvres se feront principalement à partir de ses couleurs, plus précisément grâce à un code de couleurs, car une des particularités de cette artiste est qu'elle a créé un système occulte de symboles qu'elle a développé dans ces cahiers⁴. Elle utilisait ces symboles pour attribuer des significations secrètes à ces œuvres. Les couleurs portent donc des significations liées au genre qui peuvent nous révéler certaines idées que l'artiste avait que nous pourrions aujourd'hui qualifier de « queers ».

Le mémoire se base également sur les traces écrites de l'artiste qui ont été traduites et reprises dans diverses recherches.

Je n'ai pas appris le suédois dans le cadre de cette recherche, et les limites de ma connaissance de cette langue ont donc fait en sorte que j'ai dû me baser seulement sur des sources secondaires ou des traductions

³ Voir, par exemple, le livre *Hilma af Klint, Pioneer of Abstraction* (2013) du Moderna Museet.

⁴ Briony Fer, *op. cit.*, p. 19.

disponibles. J'aimerais également rappeler que le sujet que je vais aborder ne sort malheureusement pas de la vision eurocentrée de l'art et des théories des couleurs. De plus, je parlerai d'une manière binaire des « hommes » et des « femmes* »⁵, de la « masculinité » et de la « féminité ». Je ne cherche pas à essentialiser ces deux catégories, mais à avancer dans ce domaine dans une perspective de déconstruction, dans le but de mettre en évidence et dénoncer des dispositifs insidieux de maintien de l'hégémonie masculine et patriarcale⁶.

Dans ce mémoire, j'emploierai un style d'écriture épïcène, c'est-à-dire qui tend au maximum vers le non genré.

Voici un aperçu de la structure de ce mémoire, qui guidera notre exploration du lien entre les couleurs et le genre à travers les œuvres de Hilma af Klint.

Le premier chapitre expliquera comment les couleurs et leurs associations symboliques sont un phénomène social qu'on pourrait qualifier de *dispositif*, concept tiré des écrits de Michel Foucault. Un *dispositif* est un système de relations entre divers éléments qui fonctionnent ensemble pour produire un certain effet sur la société. Les *dispositifs* sont souvent liés à des stratégies de pouvoir et sont utilisés pour maintenir l'ordre social. Je développerai donc l'idée que les couleurs peuvent être interprétées comme un *dispositif* de maintien de valeurs patriarcales, hétérocentrées et binaires. Il sera d'abord question du fait que les couleurs sont une construction sociale et qu'elles ont différents usages dans différentes sociétés. Nous parlerons ensuite des symboliques associées aux couleurs. Ceci me permettra de faire le pont entre le genre et la couleur. Nous prendrons ensuite une approche historique pour traiter du lien entre la couleur et le genre. J'aborderai la querelle du coloris, les couleurs dans l'avant-garde et, finalement, la couleur rose et ses associations contemporaines. Le chapitre se terminera avec l'explication du lien entre les couleurs et le *dispositif*, dans le sens foucauldien du terme.

Dans le deuxième chapitre, nous nous pencherons sur le cadre théorique du mémoire : les études queers. Je définirai, plus précisément, ce qu'est le « queer » et ce que sont les théories queers, en développant ses caractéristiques. Nous verrons que les caractéristiques des théories queers incluent des aspects politiques, critiques, dénonciateurs et inclusifs. Je parlerai ensuite de l'histoire des théories queers, qui apparaissent

⁵ Les femmes* que je mentionnerai (et dont je fais partie) sont cisgenres, trans ou non-binaires. Ce sont celles qui ne s'identifient pas à la catégorie « hommes ».

⁶ Inspiré des idées retrouvées dans le livre : Martine Delvaux, *Le boys club*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 2020, 174 p.

dans un contexte politique, artistique et universitaire états-unien lié aux revendications féministes, gaies et lesbiennes. Enfin, nous explorerons pourquoi il est pertinent d'appliquer les théories queers à l'histoire de l'art et les moyens d'y parvenir.

Dans le troisième chapitre, le contexte historico-artistique dans lequel l'artiste a évolué sera abordé. Le chapitre est divisé en cinq parties thématiques : la modernisation de la Suède, la question de la libération des femmes, l'avancement des sciences, l'éclatement des croyances et finalement la modernité artistique.

Hilma af Klint a vécu dans une période de grande transformation du monde, à la fois dans l'art et dans la société occidentale. Avec la mondialisation, la Suède, comme tant de pays, a eu des contacts avec d'autres cultures et religions, résultant en des avancées révolutionnaires notamment dans les sciences naturelles, transformant ainsi le monde. Le chapitre quatre aborde plus en profondeur la vie de Hilma af Klint. Nous débiterons par son enfance et son éducation, en mettant en lumière son environnement familial et ses premières inspirations. Ensuite, nous examinerons ses années d'études à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Stockholm, où elle a affiné ses compétences et commencé à développer son style distinctif. Nous aborderons également son implication avec le groupe spirituel Les Cinq, une période cruciale durant laquelle elle a exploré des dimensions mystiques et ésotériques de l'art. Cette phase de sa vie a eu un impact profond sur son travail, l'inspirant à créer des œuvres qui transcendent les conventions artistiques de son temps.

Enfin, nous analyserons la production de ses peintures réalisées pour un temple, ses voyages et leurs influences, ainsi que ses dernières années, où elle a continué à produire des œuvres innovantes et à repousser les frontières de l'art abstrait. En examinant ces différentes phases de sa vie, nous tenterons de comprendre comment Hilma af Klint a révolutionné l'art et laissé une empreinte durable dans l'histoire de l'art moderne.

Le cinquième et dernier chapitre propose une analyse approfondie des œuvres de Hilma af Klint en utilisant les couleurs et le genre comme prismes d'interprétation. Nous commenterons le code de couleurs unique développé par l'artiste, où le jaune est associé au masculin, le bleu au féminin et le vert au non-binaire, symbolisant ce qui est entre le jaune et le bleu, mais aussi au-delà de ces catégories.

Nous examinerons ensuite comment les réflexions de Hilma af Klint sur le genre se manifestent non seulement dans ses œuvres, mais aussi dans ses écrits, à travers des concepts comme les *Womanman/Manwoman*, les anges et les alter egos. Ces idées se sont développées pour explorer et remettre en question les notions traditionnelles de genre et de sexualité.

L'analyse se concentre ensuite sur trois séries majeures : *Primordial Chaos*, *The Large Figure Paintings* et *The Swan*. Dans *Primordial Chaos*, l'utilisation du bleu, du jaune et du vert, ainsi que le motif de l'escargot, suggère une vision de la création du monde basée sur l'union et la coopération entre les genres. Hilma af Klint s'inspire également de la nature pour élaborer ses idées.

À travers ces analyses, nous verrons que les couleurs peuvent être considérées comme des moyens pour s'opposer aux *dispositifs* habituels. Hilma af Klint utilise son code de couleurs pour défier et subvertir les attentes patriarcales, hétéronormatives et cisnormatives de son époque. Bien que les couleurs puissent parfois être utilisées pour renforcer les stéréotypes de genre, elles deviennent un puissant outil subversif lorsque l'on en prend contrôle, comme l'a fait Hilma af Klint.

Dans la préface du *Petit livre des couleurs* de Pastoureau, Dominique Simonet nous invite à changer de perspective : « Apprenez à penser en couleurs, et vous verrez le monde autrement ! »⁷ C'est ce que je ferai dans ce mémoire, je penserai en couleurs. Comme le dit si bien Iris Müller-Westermann dans *Seeing the Invisible*, en rappelant que Hilma af Klint croyait au pouvoir des images : « A hundred years ago, she carried out paintings for the future. The future is now. And now it is we who are asked to broaden our perspectives »⁸.

Tout au long de sa vie, Hilma af Klint a poursuivi l'exploration de ses idées propres, souvent en marge des courants dominants. C'est dans cette fidélité à sa trajectoire singulière que j'ai choisi d'inscrire mon analyse, en privilégiant une lecture symbolique et queer des couleurs de son œuvre. Mon cadre théorique est majoritairement européen. Bien que l'examen des spécificités sociologique suédoises, en contraste avec celles de l'Europe continentale, aurait pu enrichir la contextualisation, j'ai dû adopter une posture transversale, considérant que mon mémoire s'appuie sur une méthodologie féministe, queer et philosophique. Ajouter une analyse sociologique des référents artistiques suédois aurait assurément bonifié la recherche, qui, au final, désirait se concentrer sur une analyse visuelle des œuvres et sur les notes personnelles de Hilma af Klint pour respecter le nombre de pages alloué pour un mémoire.

De la même manière, j'ai fait le choix de ne pas m'engager dans une analyse critique approfondie des synthèses historiques véhiculées par les catalogues d'exposition. Ces documents ont servi de base à certaines sections de mon travail, dans lesquelles j'ai opté pour une démarche synthétique plutôt que pour une

⁷ Dominique Simonet et Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions Points, p. 9.

⁸ Iris Müller-Westermann, « Hilma af Klint in Her Time and Ours », dans Kurt Almqvist (dir), Louise Belfrage (dir), *The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Stolpe, 2020, p. 167.

déconstruction discursive. Ce choix s'explique par la volonté de poser d'abord les repères nécessaires à la compréhension de l'artiste, avant d'envisager leur remise en question. Interroger la construction contemporaine de la figure d'Hilma af Klint – se demander, par exemple, quelle artiste est produite par les discours actuels et les modalités de sa réception – aurait sans doute permis de révéler les mécanismes narratifs à l'œuvre. Toutefois, j'ai estimé qu'une telle démarche critique aurait exigé un développement spécifique et autonome, risquant de détourner l'attention du cœur de mon propos, centré sur les enjeux queer présents dans certaines séries de l'artiste.

CHAPITRE 1
LES COULEURS COMME *DISPOSITIF*

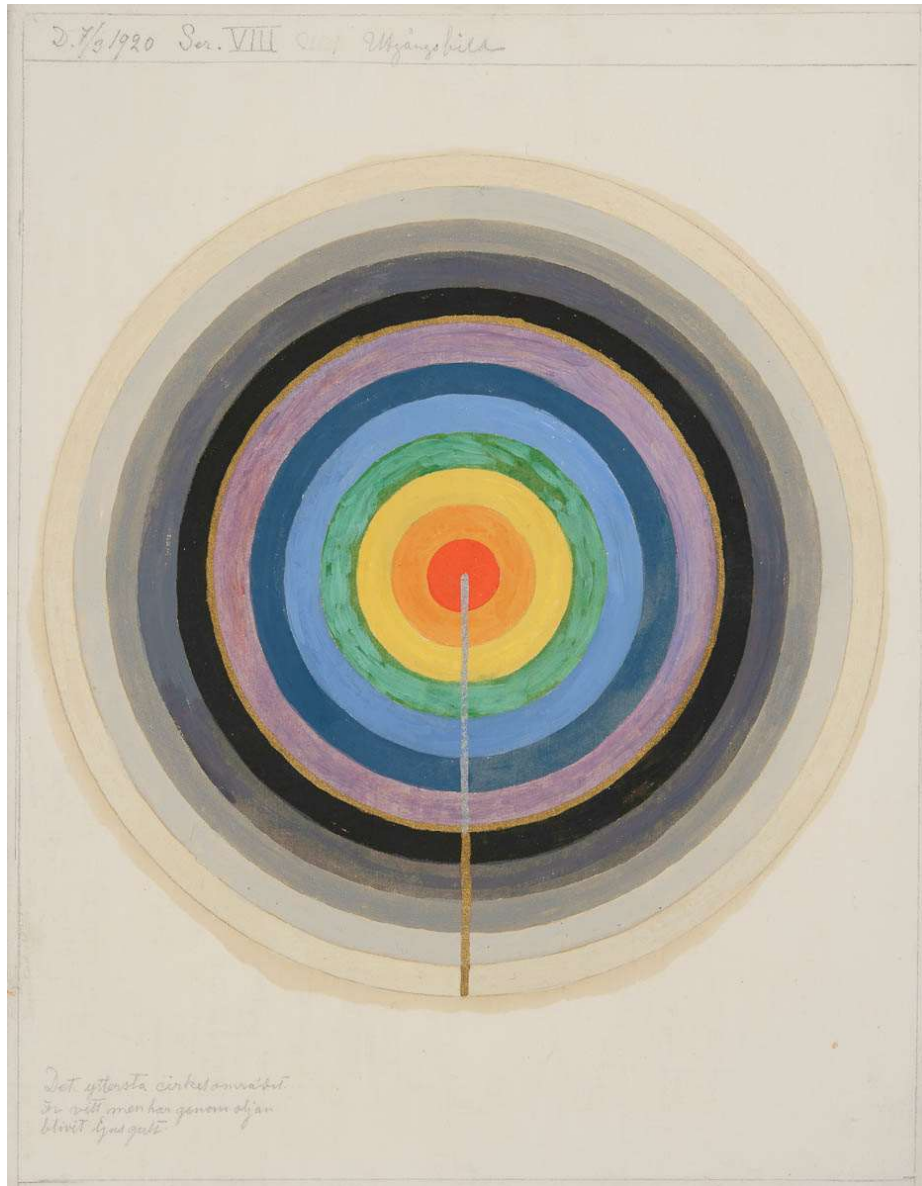


Figure 1.1 Hilma af Klint, *Initiating Picture*, Series VIII, 1920.

Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint

Ce premier chapitre explique comment les couleurs et leurs associations symboliques sont un phénomène social qui sert de *dispositif* et de maintien de valeurs patriarcales et de la binarité des genres. Il sera, tout d'abord, question du fait que les couleurs sont une construction sociale qui en disent long sur les mentalités des différentes sociétés et qui ont, à travers le temps, différents usages dans les sociétés. Par la suite, la question des différentes symboliques associées aux couleurs sera abordée pour, ensuite, explorer le lien entre le genre et les couleurs. Ce lien sera scruté à travers trois angles chronologiques soit : la querelle du coloris, les couleurs dans l'avant-garde et, finalement, la couleur rose et ses associations contemporaines. Le chapitre se terminera avec la présentation de l'idée qui donne le nom à ce chapitre, à savoir que l'on peut interpréter les couleurs comme des *dispositifs* dans le sens foucauldien du terme. Pour Foucault, un *dispositif* est un réseau qui produit et maintient le pouvoir. Nous verrons, dans les prochains chapitres, que Hilma af Klint a construit son propre code de couleurs, associant des genres à des couleurs précises venant ainsi renverser le *dispositif* de son époque.

1.1 Les couleurs sont sociales

Pourquoi parler des couleurs ? S'intéresser aux couleurs, c'est ouvrir une fenêtre sur le monde extérieur (mais aussi intérieur), où chaque teinte peut nous révéler des histoires passionnantes. Parler des couleurs, c'est parler des humains, c'est parler des sociétés, c'est révéler ce qui est souvent caché. Qu'est-ce que la couleur ? Le dictionnaire Larousse la définit ainsi : « Sensation résultant de l'impression produite sur l'œil par une lumière émise par une source et reçue directement (couleur d'une source : flammes, etc.) ou après avoir interagi avec un corps non lumineux (couleur d'un corps) »⁹. Cette définition conviendrait à un physicien, mais pas à un.e historien.ne de l'art. Michel Pastoureau, historien, anthropologue et spécialiste des couleurs, des images et des symboles, affirme plutôt que « [p]our l'historien, comme pour l'anthropologue, la couleur ne se définit pas par des considérations optiques, physiques ou chimiques, la couleur c'est d'abord et simplement, ce qu'en fait l'homme vivant en société. » Hervé Fischer, philosophe et écrivain d'origine franco-canadienne confirme cette idée en ajoutant : « La couleur est une production idéologique, par conséquent un fait social »¹⁰.

Y a-t-il une différence entre *la* couleur et *les* couleurs ? Selon Roland Barthes, la couleur est fluide, elle n'a ni de forme externe ni de division interne¹¹. La couleur n'a pas de contours, mais elle est continuellement

⁹ « Couleur », *Larousse*, s.d. En ligne. < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/couleur/19757> >. Consulté le 3 mars 2024.

¹⁰ Hervé Fisher, *Les couleurs de l'Occident : de la préhistoire au XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2019, p. 428.

¹¹ Roland Barthes, « Éléments de sémiologie », dans *Communications*, 4, 1964, p. 118. En ligne. < https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029 >. Consulté le 9 mai 2023

divisée, organisée, étiquetée avec des mots, « [e]t avec ces mots la couleur devient couleurs »¹². Parler *des* couleurs c'est parler des sociétés. L'histoire des couleurs est donc, pour Pastoureau et pour nous, une histoire sociale. C'est la vie en société qui « fait » les couleurs, qui les définit et qui lui attribue des significations, des codes et des valeurs et qui conditionnent ses usages ; « Les problèmes de la couleur sont, toujours et partout, des problèmes de société »¹³.

Pourtant, et malheureusement, la couleur n'a pas toujours été considérée comme un sujet sérieux. Pour David Batchelor, il y a un rejet de la couleur, ce qu'il nomme la *chromophobie*, dans la société occidentale. Cet auteur, qui a publié le livre *La peur de la couleur* en 2000, affirme que « depuis l'Antiquité, la couleur a été systématiquement marginalisée, vilipendée, dénigrée et avilie. »¹⁴ Il explique qu'il y a eu de nombreuses tentatives d'éliminer la couleur de la culture en dénigrant sa complexité et son importance. La tentative d'effacement de la couleur procède de deux manières :

Premièrement, on fait de la couleur la propriété de quelconque corps « étranger » – en général le féminin, l'oriental, le primitif, l'infantile, le vulgaire, le bizarre, le pathologique. Deuxièmement, la couleur est reléguée au domaine du superficiel, du complémentaire, du superflu ou du cosmétique. D'un côté la couleur est considérée comme étrangère et donc dangereuse ; de l'autre elle est perçue simplement comme une qualité empirique secondaire et, de ce fait, indigne d'être considérée sérieusement¹⁵.

En associant la couleur à « l'Autre », ou au superficiel, la couleur devient donc, pour certains, un objet désuet à étudier. Pourtant, malgré ces associations, beaucoup de scientifiques, philosophes et linguistes de toutes les époques se sont intéressés à la couleur. Newton¹⁶, Goethe, Chevreul et Barthes sont des exemples parmi tant d'autres de grands noms à s'être penchés sur le sujet¹⁷.

Dans le champ de l'histoire de l'art, les couleurs ont été souvent évitées. Aby Warburg, figure centrale dans le domaine de l'iconologie, ne leur donne pas d'importance dans son analyse du sens des œuvres. C'est la

¹² David Batchelor, *La Peur de la couleur*, Paris, Éditions Autrement, 2001 [2000], p. 93.

¹³ Michel Pastoureau, « Pour une histoire sociale des couleurs », *Couleur travail et société du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Somogy éditions d'art, 2004, p. 20.

Cette phrase m'accompagne depuis de nombreuses années, c'est entre autres elle qui m'a inspirée de faire les recherches pour ce mémoire.

¹⁴ David Batchelor, *op. cit.*, p. 22.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

¹⁶ Louis Marin, « Préface », dans Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs Flammarion, 1986 [1983], p. 10.

¹⁷ Manlio Brusatin, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs Flammarion, 1986 [1983], p. 11.

même chose pour Erwin Panofsky dans ses fameux essais sur l'iconologie ou dans son livre *L'œuvre d'art et ses significations*. Pour Louis Marin « le discours sur les couleurs est un discours désespéré »¹⁸, car monumental ; les couleurs sont un objet d'étude difficile à circonscrire. Écrire une encyclopédie historique de la couleur est une tâche que Hervé Fisher qualifie d'« impossible » puisqu'elle sera « partielle et anecdotique, accumulerait les imprécisions, les contradictions, les manques et nous replongerait dans la confusion du monde actuel des couleurs, du fait des inévitables contresens auxquels elle donnerait lieu »¹⁹.

La couleur intrigue, elle nous attire et nous échappe. Elle nous parle. Elle est bien loin d'être anodine. Pour certain.es, elle constitue un « raccourci pour nos sens et nos émotions. »²⁰ Pour d'autres, les couleurs sont « de formidables révélateurs de l'évolution de nos mentalités. »²¹ Chose sûre, les couleurs ne sont pas des choses qui posséderaient des propriétés déterminées²², elles n'ont pas de sens inné ni de significations universelles fixes. Manlio Brusatin, un des premiers historien.nes à s'être lancé dans l'écriture d'une histoire des couleurs, affirme que les couleurs « n'expriment aucune vérité ni aucune valeur réelle si elles sont séparées du mode varié selon lequel est sont « portées »²³. Les couleurs deviennent des réceptacles d'histoires qui nous parlent des différentes sociétés.

Pour Hervé Fisher, la couleur est un indicateur sociologique, étant donné que chaque société a son système de couleurs²⁴. Il formule un indicateur *sociochromatique* qui « permet de caractériser l'évolution des sociétés selon leur degré d'intégration ou de déstructuration sociale »²⁵. Cet indicateur représente un marqueur des évolutions sociales, des crises ainsi que des réorganisations sociales en cours ou à venir, selon la cohérence ou le désordre des systèmes chromatiques²⁶. Dans son livre *Les couleurs de l'Occident*, Fisher nous démontre que les couleurs ont aussi un *usage social*. Par exemple, au Moyen-Âge, l'utilisation des

¹⁸ Louis Marin, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹ Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 9.

²⁰ Philip Ball, *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Paris, Hazan, 2005 [2001], p. 6.

²¹ Dominique Simonet, « Avant-propos », dans Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005, p. 7.

²² Michel Pastoureau « Morales de la couleur : Le Chromoclasme de la Réforme » dans *La couleur : Regards croisés sur la couleur du Moyen-Âge au XX^e siècle*, Paris, Le Léopard d'or, Actes de colloque 1994, p. 201.

²³ Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 9.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Pour lui, le surgissement de la subjectivité individualiste et l'irrationnel de la couleur est le résultat de l'ordre social affaibli.

couleurs de blasons était liée à la symbolique religieuse. Ce codage était fort complexe et « [l]es couleurs chargées de signification formaient une barrière sociale que la noblesse érigeait entre elle et le peuple (...) »²⁷. Fisher décrit le système de couleur héraldique ainsi :

Système de pictogrammes où les figures et les couleurs composent un alphabet pour les initiés de la classe aristocratique et permettent à chacun d'afficher son histoire et son identité sociale, la fierté de ses valeurs morales et religieuses et l'apparence de ses sujets et de ses objets, l'héraldique est aussi un marquage visuel de propriété, pour les biens nés de l'aristocratie, qui ne savent guère plus lire que leurs fêaux, d'où sa rigueur et sa force d'autorité civile²⁸.

Ce système était donc pertinent pour ceux qui ne savaient pas lire et qui devaient connaître le statut d'un.e autre. Les couleurs assuraient également, et assurent encore aujourd'hui, une fonction identitaire dans beaucoup de populations²⁹. Par exemple, chaque parti politique est associé à une couleur. On pourrait également penser aux carrés rouges portés par les étudiant.es québécois.es lors du printemps érable en 2012.

Les couleurs en disent long sur nos mentalités, elles sont une sorte de miroir des sociétés. Les couleurs sont donc par essence *sociales*, et ce, par leur existence plurielle, fractionnée par les mots de vocabulaire, par leur usage social, moralisateur, identitaire et symbolique. Elles contiennent des significations, des codes chromatiques, des renvois à des idées, et donc des symboliques, qui ont beaucoup varié en fonction des sociétés.

1.2 La symbolique des couleurs

Un « symbole » est décrit par le dictionnaire Larousse comme un « [s]igne figuratif, être animé ou chose, qui représente un concept, qui en est l'image, l'attribut, l'emblème »³⁰. Les couleurs deviennent un symbole, lorsqu'elles renvoient à autre chose, à une idée, une qualité, un concept, un genre. Dans le *Dictionnaire des symboles*, publié chez Robert Laffont en 1969, l'auteur de la section « Couleur » le pointe : « Le premier caractère du symbolisme des couleurs est son universalité, non seulement géographique, mais à tous les niveaux de l'être et de la connaissance, cosmologique, psychologique, mystique, etc. Les interprétations peuvent varier et le rouge, par exemple, peut recevoir diverses significations selon les aires culturelles ; les

²⁷ Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁹ *Ibid.*, p. 334.

³⁰ « Symbole », *Larousse*, s.d. En ligne. < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/symbole/76051> >. Consulté le 3 mars 2024.

couleurs restent cependant toujours et partout des supports de la pensée symbolique »³¹. Bien que les couleurs n'aient pas de signification intrinsèque et universelle, elles restent très souvent des supports de concepts, elles réfèrent à des idées qui varient d'une société à l'autre. Ces codes chromatiques sont hérités de l'histoire singulière des différents groupes, mais les significations symboliques variées se perdent parfois avec le temps³². Le sens associé aux couleurs, lorsqu'il est analysé, peut alors nous donner des indications sur les différentes sociétés. Les couleurs, par leur symbolique, offrent un fragment de la pensée conceptuelle qui est alors fixée sur un sens. Louis Marin explique cette notion dans le livre *Histoire des couleurs* :

Si les couleurs apparaissent au nœud de la relation complexe qui articule historiquement et culturellement un mode de perception à un mode de production et de fixation, elles conquièrent néanmoins une sorte d'autonomie, de suffisance qui en fait des signes qui, persistants ou rémanents, s'isolent pour constituer des grilles fragmentaires d'interprétation des cultures et des sociétés, au double sens objectif de ce génitif³³.

Les couleurs deviennent alors des évocations, faisant appel à la mémoire qui s'éveille lorsqu'elle fait face aux supports de ce que Brusatin décrit comme ceci : « Les couleurs répondent aux lois du rappel ; elles sont les principes ordonnateurs de la mémoire, qui s'attache par nécessité à des supports triangulaires, comme les concepts, le semblable et son contraire engendrant des synthèses interprétatives »³⁴.

Notons que l'usage de la couleur n'est pas déterminé seulement par le contexte culturel ou par les préférences de l'artiste, mais également par le matériel disponible. Effectivement, on ne peut exclure les conditions matérielles de notre époque. Lorsqu'on parle des couleurs, il ne faut pas oublier de quel monde elles sont tirées, de quelle époque elles proviennent. Ce ne sont pas tous les pigments qui étaient disponibles à une certaine époque ou à un endroit donné. Le livre de Philip Ball, *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, aborde d'ailleurs profondément cette question. Philip Ball rappelle qu'« [à] la fin, chaque artiste décide de son propre contrat avec les couleurs de son époque »³⁵.

Certainement, les interprétations des systèmes de couleurs, ainsi que et leurs usages sociaux qui en ont résulté, ont considérablement varié au fil du temps. Fisher affirmait que ces différents systèmes changeaient « selon l'émergence et l'institutionnalisation de paradigmes successifs fondés d'abord sur la magie, la

³¹ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs normes*, Paris, R. Laffont, 1989, p. 294.

³² Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 336.

³³ Louis Marin, *op. cit.*, p. 14.

³⁴ Manlio Brusatin, *op. cit.*, p. 22.

³⁵ Philip Ball, *op. cit.*, p. 15.

religion, le pouvoir politique, ensuite sur le rôle de l'œil, du cerveau dans leur perception et même leur gestation, et aujourd'hui sur la compétition de l'économie capitaliste dans une société de consommation »³⁶. En bref, lorsqu'il y avait un changement de paradigme, lorsque les modèles de pensées et systèmes de valeurs changeaient, la symbolique des couleurs changeait elle aussi.

1.3 Les couleurs et le genre

Historiquement, la couleur a souvent été associée à des normes de genre et à des stéréotypes sociaux. Lorsque nous abordons le lien entre la couleur et le genre, il est possible que l'on pense, par exemple, à la couleur rose. Dans la culture occidentale, le rose est souvent encore associé au genre féminin. En revanche, en histoire de l'art, avant que cette conception se cristallise, c'est le concept même de couleur qui a été associée à la féminité, entre autres dans le débat qui oppose le dessin et la couleur, qui est très connu dans la discipline, et que l'on connaît sous l'appellation « querelle du coloris » ou « *Disegno versus colore* ». Dans ce débat, la couleur était considérée comme d'essence féminine, s'opposant au dessin, par esprit masculin, et présenté comme « supérieur » à la couleur.

1.3.1 La querelle du coloris

Le débat qui opposait la couleur et le dessin débuta à l'Académie Royale de peinture et de sculpture à la fin du XVII^e siècle, plus précisément en 1671 à la suite du discours du peintre Philippe de Champaigne (1602-1674), qui louait les coloris du peintre vénitien Titien (1488-1576), mais critiquait son manque de technique dans le dessin. Le peintre Charles Lebrun (1619-1690) était du même avis. Ses écrits publiés dans sa *Grammaire des Arts et du dessin* (1867) sont un des plus souvent repris lorsque l'on parle du lien entre le débat *disegno versus colore* et le genre :

Le dessin est le sexe masculin de l'art, la couleur est le sexe féminin [...] La couleur [...] est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève³⁷.

En opposition à ces défenseurs du dessin se trouvaient des partisans des couleurs, tels que le peintre et marchand d'art Louis-Gabriel Blanchard (1630-1704) et le peintre et théoricien de l'art Roger de Piles

³⁶ Hervé Fisher, *op. cit.*, p. 10-11.

³⁷ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*, Paris, Jules Renouard Libraire-éditeur, 1897, p. 23.

(1635-1709). De Piles a plaidé en faveur de la couleur dans son « Dialogue sur le coloris » en 1673, louant le travail du peintre flamand Rubens. Cependant, il a également comparé la couleur au maquillage, suggérant que la peinture n'était qu'une forme de tromperie.

Le débat s'est finalement résolu avec l'admission de de Piles à l'Académie le 2 mai 1699, confirmé plus tard par l'admission de Watteau en 1717, ce qui a reconnu le talent des peintres coloristes par l'Académie. Cependant, le rejet de la couleur persistait, notamment à travers la critique du style rococo, dont les sujets mondains et les teintes employées alimentaient la querelle en faisant référence au féminin et à la féminité. L'historienne de l'art Jacqueline Lichtenstein exprimait ainsi que lorsque l'ornementation se transforme en fard sur une peinture, celle-ci devient féminine, mais d'une manière perçue comme dangereuse et illégitime :

Lorsque sur un tableau l'ornement se transforme en fard, c'est la peinture qui devient femme. Et de l'espèce la plus dangereuse. Illégitime comme le plaisir qu'elle sert à métaphoriser. Ni vierge, ni épouse, mais célibataire, et donc libertine³⁸.

La couleur est donc perçue comme dangereuse, car elle est comme un masque qui nous trompe et nous déjoue, qui cache la véritable nature des choses.

Cette association de la couleur, aux fards et à la féminité, remonte bien plus loin qu'aux XVII^e et XVIII^e siècles ; elle date de l'Antiquité³⁹. Jacqueline Lichtenstein aborde ce sujet dans le chapitre « De la toilette Platonicienne » dans son livre *La couleur éloquente : rhétorique et peinture à l'Âge classique* (1989). Elle explique entre autres que, dans l'Antiquité, la couleur aurait des effets de séduction, comme la rhétorique :

Comme le rhéteur qui emporte l'adhésion de son auditoire par les couleurs dont il orne son argumentation. Comme le peintre qui saisit le spectateur par l'enchantement de son coloris. Sophistes, rhéteurs et peintres sont tous trois, comme le dit Platon, des « jeteurs de poudre aux yeux »⁴⁰.

1.3.2 Les couleurs et le genre durant l'avant-garde artistique

Cette association de la couleur avec la féminité est renversée par la suite au tournant du XX^e siècle par les artistes qui entrent dans la modernité. Penchons-nous sur cette histoire.

³⁸Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'Âge classique*, Paris, Flammarion, 1989, p. 205.

³⁹ David Batchelor, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁰ Jacqueline Lichtenstein, *op. cit.*, p. 62.

1.3.2.1 Court historique de la couleur dans l'avant-garde artistique

La couleur était une préoccupation majeure pour les artistes à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle. Sa prééminence dans la peinture avait été annoncée par un certain nombre de critiques, notamment Karl Scheffer, qui affirmait dans un essai de 1901 que les artistes d'avant-garde avaient « produced a kind of painting in which colour is independent »⁴¹. Lors de cette période, plusieurs textes, essais, théories et systèmes d'organisation des couleurs avaient été écrits en lien avec les couleurs.

Dans son livre *Les couleurs de l'Occident : de la préhistoire au XXI^e siècle*, Hervé Fisher explique que, suite à l'évènement de la Commune de Paris (1871), on notera un changement de paradigme dans l'utilisation des couleurs qui passe d'une éthique achromatique à l'invention de la subjectivité des couleurs. Effectivement, en passant du néoclassicisme au romantisme, on dénote chez les artistes un éloignement d'une utilisation des couleurs refrénée au profit d'une exploration de « la gamme des couleurs et de leur pouvoir d'expression subjective jusqu'aux limites du dérèglement emblématique, celui du triomphe d'une nouvelle revendication d'une liberté individuelle »⁴².

Ce sont, entre autres, les écrits de Goethe et de Schopenhauer qui rejettent d'abord la théorie mathématique des couleurs de Newton au nom de la subjectivité humaine. Goethe, dans son fameux *Traité des couleurs* a convoqué le retour au sentiment : « Lorsque l'artiste se laisse guider par son sentiment, aussitôt la couleur apparaît »⁴³. Ceci venait annoncer la révolution chromatique du XIX^e siècle.

L'artiste qui fera le pont entre ces deux « moments chromatiques » est Eugène Delacroix qui, s'inspirant entre autres des œuvres et des techniques de John Constable, a acquis une liberté de touche et de couleur, tout en ne se détachant pas complètement de la sobriété chromatique du néoclassicisme. Il débordait d'idées novatrices, dont celle selon laquelle les couleurs possèdent un puissant effet émotionnel⁴⁴ : « Contre l'opinion vulgaire, je dirai que la couleur a une force beaucoup plus mystérieuse et peut-être plus puissante ;

⁴¹ Cité dans John Gage, *Couleur et culture : usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, 2008 (1993), Paris, Éditions Thames et Hudson, p. 159.

⁴² Hervé Fisher, *op. cit.*, p. 150.

⁴³ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 161.

elle agit pour ainsi dire à notre insu »⁴⁵. Cette ferveur romantique pour les couleurs exprime un esprit contestataire contre l'ordre bourgeois néo-classique⁴⁶.

Malgré ce nouvel intérêt pour les couleurs, ces dernières restaient toutefois attachées à divers sens et symboliques. C'est suite aux écrits des écrivains romantiques, de Goethe à Rimbaud, que les couleurs se libèrent de leur sens référentiel⁴⁷. En 1871, Arthur Rimbaud, rédige le poème *Voyelles*, associant chacune des voyelles à une couleur: « A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu ». Ce faisant, il considère les couleurs pour elles-mêmes, hors des codes convenus. Fischer affirme que ce décodage radical des couleurs marque un point de rupture avec les attitudes dominantes de la société de l'époque : « toute référence à un système chromatique liant les couleurs entre elles, les intégrant dans une logique, quelle qu'elle soit, ou dans une symbolique est abolie. Les couleurs n'ont plus de sens référentiel : affirmation radicalement anarchiste des couleurs, à l'opposé de toute l'histoire des couleurs »⁴⁸.

C'est le début de ce que Hervé Fisher qualifie de « la révolution chromatique du XIX^e siècle ». Cette révolution chromatique survient entre autres, suite à l'interprétation des peintres impressionnistes de l'ouvrage de Chevreul sur la couleur *Loi du contraste simultané des couleurs* (1839)⁴⁹. Inspirant ces derniers à diviser la couleur en touches de couleurs pures, Chevreul invite les artistes à manipuler plus librement les possibilités des couleurs⁵⁰.

Suite à cette déconstruction, l'usage des couleurs sera vu d'une autre manière par les artistes. Les impressionnistes ont remis en question l'esthétique officielle, le « bon goût », ouvrant la voie à l'explosion chromatique du XX^e siècle.

En 1905, la couleur continue dans cette voie : « Les peintres fauvistes sèment pour la première fois dans l'histoire un désordre total dans les codes sociaux et esthétiques des couleurs, pour contester l'ordre social et les valeurs dominantes. L'explosion fauviste s'exprime dans l'anarchisme des couleurs, par l'exaltation

⁴⁵ Hervé Fisher, op. cit., p.162.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 167.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 176.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 182.

de la couleur pour elle-même, autonome »⁵¹. Les Fauvistes chercheront à imposer « la couleur pour la couleur »⁵².

Cette exaltation de la couleur gagne l'Italie avec le futurisme, passe en Belgique, en Hollande avec le mouvement des plasticiens. Pour Fisher, le fauvisme a conduit la couleur à l'époque moderne⁵³ :

Le futurisme ne prône pas une gamme de couleurs plutôt qu'une autre, mais il réclame des couleurs pures et divisées comme des particules électriques en mouvement, une déstabilisation des formes, des volumes, des couleurs, comme l'ordre social lui-même. Le futurisme complète le choc des couleurs fauvistes par la perte de toute stabilité, aussi bien perceptive que sociale. Le paroxysme est atteint, vers une explosion universelle des couleurs⁵⁴.

Cependant, le chaos ne persiste jamais sans que des efforts pour rétablir l'ordre, pour rationaliser et instaurer une nouvelle organisation émerge, « la période est au questionnement, aux tâtonnements extrêmement créatifs : la rupture radicale du fauvisme a ouvert la voie sans restriction à la liberté d'innovation »⁵⁵. C'est le temps de la recherche de nouvelles règles chromatiques.

Certain.es artistes vont restreindre l'usage des couleurs pour construire un nouvel espace pictural structuré au nom de la métaphysique cosmique (les suprématises) ou de la déconstruction des objets (cubistes). Plusieurs exploitent les couleurs pures pour construire un espace dynamique en trois dimensions (Robert et Sonia Delaunay). D'autres vont opter pour une approche plus minimaliste, réduisant leurs couleurs aux primaires au nom d'un fonctionnalisme rationnel (De Stijl et le Bauhaus) ou de la théosophie (Mondrian)⁵⁶. Certain.nes évoquent un lien avec les gammes chromatiques et le langage musical, dont Wassily Kandinsky. Ces démarches s'imitent, se chevauchent et se succèdent à un rythme accéléré, mais, en revanche, demeurent marginales.

Pour Bridget Riley, ce qui fait de la couleur un si puissant médium de l'expression artistique, c'est qu'il n'y a aucun principe directeur, aucune base conceptuelle solide sur laquelle une tradition de la couleur peut être

⁵¹ Hervé Fisher, op. cit., p. 224.

⁵² *Ibid.*, p. 223.

⁵³ *Ibid.*, p. 241.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 251.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 252.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 252-253.

fondée avec sûreté ; cela signifie que chaque sensibilité artistique individuelle a une chance de découvrir une manière unique de s'exprimer⁵⁷.

1.3.2.2 Le genre et les couleurs dans l'avant-garde artistique

Sur le plan des associations avec le genre, ce ne sont pas toutes les théories des couleurs de l'époque qui y sont liées, mais principalement celles de Kandinsky et de ses acolytes. Je pensais initialement que les Futuristes aborderaient également les couleurs en sous-entendant une binarité hommes/femmes qui serait misogyne. Cependant, ce n'est pas le cas. Dans le *Manifeste du futurisme*, les Futuristes expriment clairement des opinions misogynes, mais en ce qui concerne les couleurs, ils font plutôt l'éloge des teintes vives et contrastées, sans établir de lien textuel entre les couleurs et les genres⁵⁸.

En revanche, les tenants de l'expressionnisme, eux, écrivent explicitement une théorie à travers laquelle on sent une attribution de couleurs aux genres où les femmes auraient une place inférieure. Le peintre Franz Marc, qui faisait partie du groupe *Der Blaue Reiter* a écrit que « Le bleu est le principe masculin, aiguë et spirituel, le jaune est le principe féminin, doux, joyeux et sensuel »⁵⁹. Cette attribution de genres aux couleurs avait également été faite dans une étude de Runge, au début du XIX^e siècle, même si l'interprétation de Marc va à l'encontre de ce dernier. Runge voyait les couleurs froides du cercle rattachées à la féminité, et les couleurs chaudes aux « passions masculines, le rouge, enfin, à l'amour »⁶⁰. Il est possible que Marc ait été directement influencé par le système de Runge, car l'artiste romantique était revenu sur le devant de la scène dans l'Allemagne de Guillaume II, grâce à l'Exposition du Centenaire. Pour moi, ces associations couleur-genre, sont des analogies qui servent de *dispositif* venant renforcer des stéréotypes péjoratifs traditionnels : les hommes sont associés à la raison, à l'intellect, à la rapidité, les femmes, elles, aux sentiments, à la sensualité et au divertissement.

⁵⁷ Philipp Ball, *op. cit.* p. 39.

⁵⁸ Maryvone Perrot, « Le futurisme et la couleur » dans Michel Blay et cie, *La couleur*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1993, p. 229.

⁵⁹ Cité dans John Gage, *Couleur et culture : Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris, Thames and Hudson, 2008, p. 207.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 208.

1.3.3 Le rose contemporain

Dans le texte *Le rose, le bleu et les jouets genrés : aux origines d'un stéréotype*, Sébastien Rochat écrit que bien que l'on trouve cette répartition binaire des couleurs dans les rayons de jouets pour enfants aujourd'hui, cela n'a pas toujours été le cas.

Kevin Bideaux, dans son doctorat intitulé *La vie en rose : Petite histoire d'une couleur aux prismes avec le genre*, se penche sur la question de l'association entre la couleur rose et la féminité. Pour ce chercheur, l'affirmation « le rose c'est pour les filles » est une affirmation performative et donc autoréalisatrice ; la définition suscite le comportement, qui suscite l'affirmation, et ainsi de suite. Dans sa thèse doctorale, Bideaux fait, entre autres, un historique de la couleur rose. Il explique que l'histoire de la couleur rose a beaucoup évolué à travers les siècles. À ses débuts, le rose n'était pas considéré comme une couleur autonome, mais plutôt comme une nuance de rouge. Au XVIII^e siècle en France, le rose a pris son envol en tant que couleur distincte. Il a été baptisé « couleur de rose » et a connu une utilisation massive dans l'art rococo, ainsi que dans la mode et la décoration d'intérieur de l'aristocratie. Cette époque a marqué le début de la dissociation entre le rose et le rouge, et a favorisé son association avec la féminité.

Valérie Steele, qui a écrit un livre sur l'histoire de la couleur rose, affirme que dans la France du XVIII^e siècle, le rose était une teinte à la mode pour les deux sexes. Le renversement des couleurs intervient progressivement notamment grâce au développement de la chimie et la création de colorants de synthèse⁶¹. Après la Révolution de 1789, le rejet du rose dans l'habillement masculin a renforcé son lien avec la féminité. Au XX^e siècle, surtout aux États-Unis et en Europe, le rose est devenu le symbole par excellence de la féminité. Cette évolution s'est accentuée avec la tradition des layettes (habillements pour enfant), où le rose était réservé aux filles et le bleu aux garçons. Steel affirme par la suite que la binarité « rose contre bleu » est ensuite apparue dans les années 1940 et 1950 comme une stratégie pour vendre davantage de vêtements pour bébés, exhortant indirectement les gens à inculquer un comportement de genre approprié aux enfants. Dans les années 1950, le cinéma hollywoodien et ses icônes de la beauté ont également largement contribué à populariser le rose comme couleur féminine, influençant la mode, la décoration intérieure et la culture populaire. Par la suite, grâce à la mondialisation et à l'avènement de l'hyperconnexion et des médias modernes tels que le cinéma et la télévision, le rose s'est diffusé à travers le monde en tant que symbole universel de féminité.

⁶¹ Notamment au temps de la Réforme protestante, au XVI^e siècle. C'est un changement graduel, qui peut difficilement être précisément daté, mais l'usage du rouge dans l'habillement masculin va commencer à être dévalorisé, car c'est la couleur des papistes. C'est au XIX^e siècle que le changement s'opère.

Cette association des couleurs au genre est donc un construit social, renforcé avec le temps au fil des années.

1.4 Les couleurs comme *dispositif*

Lorsqu'on réfléchit aux associations de certaines couleurs aux genres, il est important de comprendre que ces symboliques ont des impacts sur la société. J'aimerais, dans cette section, présenter l'idée que les couleurs peuvent être une sorte de *dispositif*, concept qui a été développé par le philosophe français Michel Foucault.

1.4.1 Qu'est-ce qu'un *dispositif*

Giorgio Agamben, philosophe italien, est un des chercheurs qui s'est penché sur la notion de *dispositif* de Foucault. Pour lui, le mot « dispositif » est un terme très important dans la pensée de Michel Foucault. Foucault ne donne, malheureusement, jamais une définition complète de ce terme qu'il commence à utiliser surtout à partir des années 1970⁶². Agamben cite un entretien que Foucault a réalisé en 1977 pour définir ce concept :

Ce que j'essaie de repérer sous ce nom, c'est, premièrement, un ensemble résolument hétérogène comportant des discours, des institutions, des aménagements architecturaux, des décisions réglementaires, des lois, des mesures administratives, des énoncés scientifiques, des propositions philosophiques, morales, philanthropiques, bref : du dit aussi bien que du non-dit, voilà les éléments du dispositif. Le dispositif lui-même c'est le réseau qu'on établit entre ces éléments [...] Par dispositif, j'entends une sorte – disons – de formation qui à un moment donné a eu pour fonction majeure de répondre à une urgence. Le dispositif a donc une fonction stratégique dominante...J'ai dit que le dispositif était de nature essentiellement stratégique, ce qui suppose qu'il s'agit là d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ces rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser. Le dispositif donc est toujours inscrit dans un jeu de pouvoir, mais toujours lié aussi à une ou à des bornes de savoir, qui en naissent, mais, tout autant, le conditionnent. C'est ça le dispositif : **des stratégies de rapports de force supportant des types de savoir, et supportés par eux**⁶³.

Le *dispositif* est donc un ensemble hétérogène de choses, un réseau inscrit dans une relation de pouvoir, qui a une fonction stratégique dominante et qui supporte des types des savoirs. Agamben définit le *dispositif* comme : « [...] tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer,

⁶² Giorgio Agamben. « Théorie des dispositifs », *Po&sie*, vol. 115, no. 1, 2006, p. 25-33.

⁶³ Michel Foucault, *Dits et écrits, volume III*, p. 299-300, cité dans Giorgio Agamben. « Théorie des dispositifs », *Po&sie*, vol. 115, no. 1, 2006, p. 25-33.

d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »⁶⁴.

Selon Angelica Gonzalez, « Cette notion [le *dispositif*] désigne aussi un espace institutionnel qui fonctionne sur le modèle de machines à faire voir et à faire parler. De manière hétérogène, cette notion inclut des pratiques discursives et non discursives, qui peuvent être conformes à un ensemble d'institutions, de dispositions architecturales, d'énoncés scientifiques, de propositions philosophiques, etc. »⁶⁵ Par sa définition ouverte, ce concept permet une multitude d'interprétations.

1.4.2 Le *dispositif* et le genre

Dans son article « Michel Foucault pour penser le genre : Sujet et pouvoir », publié en 2010, Michèle Riot-Sarcey analyse la pensée foucauldienne dans le cadre des études de genre. Son idée est que, bien que Foucault ne prenne pas nécessairement pour objet les relations de domination entre hommes et non-hommes, son regard sur les dispositifs de pouvoir a ouvert une voie que de nombreux-euses théoricien.nes du genre ont empruntée pour travailler avec les différents concepts foucauldien. Puisque le dispositif « classe les individus en catégories, les désigne par leur individualité propre, les attache à leur identité, leur impose une loi de vérité qu'il leur faut connaître et que les autres doivent reconnaître en eux. C'est une forme de pouvoir qui transforme les individus en sujets »⁶⁶, le genre peut être vu comme un dispositif spécifique de l'ordre social. La chercheuse explique que « si nous considérons le genre comme un outil conceptuel avec lequel il est possible de penser les formes de pouvoir qui s'exercent sur le mode d'être des femmes, le lien apparaît patent. D'autant que le concept aide à « déconstruire » la hiérarchie sociale dont l'un des socles repose sur des identités historiquement construites (féminin/masculin) à laquelle les individus sont attachés, le plus souvent au double sens du terme »⁶⁷. Pour elle, « Le grand mérite de M. Foucault est d'avoir précisément éclairé les modes d'assujettissements des individus à des règles de fonctionnement qui, à la fois, les dépassent et les enferment »⁶⁸.

⁶⁴ Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot & Rivage, 2007, p. 31.

⁶⁵ Angelica Gonzalez, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges*, no. 20, 2015. En ligne. < <https://journals.openedition.org/marges/973#bodyftn14> >. Consulté le 14 mars 2024.

⁶⁶ Michel Foucault, « Deux essais sur le sujet et le pouvoir », dans Hubert Dreyfus (dir), Paul Rabinow (dir), *Michel Foucault, Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 302-303.

⁶⁷ Michèle Riot-Sarcey, « Michel Foucault pour penser le genre : Sujet et pouvoir », dans *Sous les sciences sociales, le genre : relectures critiques, de Max Weber à Bruno Latour*, La Découverte. 2010. En ligne. < <http://www.cairn.info/sous-les-sciences-sociales-le-genre--9782707154507.htm> >. Consulté le 3 mars 2024.

⁶⁸ *Ibid.*

1.4.3 Les couleurs comme *dispositif*

Michel Foucault a donc analysé les différents mécanismes de pouvoir et de contrôle dans la société à travers la notion de *dispositif*. Dans le contexte de ce mémoire, je crois qu'il est pertinent de lier le concept de dispositif au genre et aux couleurs. On peut voir les couleurs comme un dispositif de pouvoir et de normalisation à plusieurs niveaux, en revanche, ce qui nous intéresse ici plus particulièrement se situe plutôt à travers l'angle des études de genre.

Il est possible d'analyser les couleurs comme faisant partie intégrante des mécanismes de pouvoir et de contrôle qui opèrent dans la société, influençant la façon dont les individus se perçoivent et interagissent les uns avec les autres, tout en maintenant des structures de pouvoir existantes. On peut surtout les voir comme des *dispositifs* qui aideraient à la construction et au renforcement de la différence des genres (la question de la construction des genres est abordée plus en profondeur au prochain chapitre). Effectivement, pour Hervé Fisher, « [d]errière l'apparence actuelle de liberté des couleurs, il existe un langage visuel de gestion sociale présent depuis toujours que les variations et le désordre moderne ne nous avaient pas permis de mesurer »⁶⁹. Pour lui, « l'Occident, à chaque époque, selon l'évolution des structures sociales, a réécrit son système chromatique pour mieux renfermer la couleur dans l'ordre de son institution ou pour en épouser la puissance de sa dynamique »⁷⁰.

Dominique Simonet, dans l'introduction du petit livre des couleurs de Michel Pastoureau, rappelle également comment les couleurs peuvent nous influencer, conditionner nos comportements et notre manière de penser :

Les couleurs ne sont pas anodines, bien au contraire. Elles véhiculent des codes, des tabous, des préjugés auxquels nous obéissons sans le savoir, elles possèdent des sens variés qui influencent profondément notre environnement, nos comportements, notre langage et notre imaginaire⁷¹.

Kevin Bideaux, dans sa thèse doctorale, a mis en lumière les idéologies sous-jacentes aux emplois du rose ainsi que les répercussions sur les constructions identitaires ainsi que sur les rapports sociaux. Sa thèse étayait qu'« [e]mployé dans les arts visuels, comme dans le cinéma, les jeux vidéo, la mode ou le marketing, le rose participe au processus de catégorisation de genre à travers son esthétisation et la répétition de

⁶⁹ Hervé Fisher, *op. cit.*, p. 428.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 9.

⁷¹ Dominique Simonet, « Avant-propos », dans Michel Pastoureau, *Le petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005, p. 7.

stéréotypes »⁷². Pour Bideaux, l'emploi du rose dans les représentations du féminin « procède par analogie à une altérisation du féminin, c'est-à-dire la construction de l'altérité en opposition au Soi ». Il cite Simone de Beauvoir qui écrivait que le féminin se construisait justement par ce processus d'altérisation : « [La femme] se détermine et se différencie par rapport à l'homme et non celui-ci par rapport à elle ; elle est l'inessentiel en face de l'essentiel. Il est le Sujet, il est l'Absolu : elle est l'Autre »⁷³. Le chercheur explique ensuite que cette définition contient les trois grands principes de catégorisations de genre : « le principe d'exclusivité qui veut que ce qui est féminin ne peut pas être masculin et réciproquement ; le principe de hiérarchisation qui valorise le masculin par rapport au féminin ; et le principe d'universalité : le masculin est aussi l'universel, le neutre, et ce faisant, le féminin est toujours le particulier »⁷⁴. Il affirme :

On peut donc dire du rose qu'il participe à l'esthétisation de ce processus d'altérisation, formant un régime visuel aux prises du système de genre : ce qui est signifié par le rose, c'est le féminin et uniquement le féminin. Lorsque le rose est associé au masculin, l'association des deux est alors perçue comme incompatible et engendre un changement de perception du masculin⁷⁵.

Mary Celeste Kearney voit aussi le rose comme un facteur qui contribue à la construction du genre :

Bien que cette couleur ait eu une valeur quelque peu neutre lorsqu'elle n'était utilisée que pour désigner des objets naturels, tels que des fleurs et la lumière du soleil, l'utilisation omniprésente du rose en tant que symbole de la femellité et de la féminité au cours des cinquante dernières années, signifie qu'il opère maintenant à un niveau secondaire de signification qui soutient l'essentialisme de genre et, plus largement, le patriarcat hétérocentrique. En d'autres termes, la micropolitique du rose en tant que technologie disciplinaire est intrinsèquement liée à la macropolitique du contrôle social⁷⁶.

Cette manière de penser s'inscrit dans l'idée que la couleur peut être vue comme un *dispositif*.

⁷² Kévin Bideaux, « La Vie en rose : Petite histoire d'une couleur aux prises avec le genre », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 2021, p. 7.

⁷³ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe : Les Faits et les mythes*, Paris, France Loisirs, 1990 [1949], 318 p. En ligne. <<https://ia802803.us.archive.org/11/items/SimoneDeBeauvoirLeDeuximeSexe10/Simone%20de%20Beauvoir%20-%20Le%20deuxi%C3%A8me%20sexe%201%280%29.pdf>>. Consulté le 3 juin 2024.

⁷⁴ Kevin Bideaux, *op. cit.*, p. 363.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 365.

Nicole Roelens, dans son texte *Comment se fabrique l'hégémonie de l'humanité mâle*⁷⁷, écrit en 2017, explique que « la fabrication de l'hégémonie est un processus d'inconscientisation collective qui structure la société »⁷⁸. Effectivement, la fabrication de l'hégémonie, tout en procurant le pouvoir aux hommes, met en œuvre une « série de dénis cognitifs emboîtés et d'éliminations symboliques »⁷⁹ des femmes. L'autrice explique ensuite que le concept d'*Hégémonie* appartient à une constellation sémantique où l'on trouve : impérialisme, empire, totalitarisme, arrogance, prééminence, toute-puissance et colonisation. Étymologiquement le concept se rapporte à la guerre, à la prise de pouvoir et de stratégie pour écraser l'adversaire et affirmer une supériorité. Les analogies des couleurs avec le genre, mais aussi avec des préjugés sexistes, seraient donc, selon moi, un *dispositif* de prise de pouvoir qui viendrait soutenir un inconscient sexiste. Toutefois, rappelons-nous que les couleurs n'ont pas de significations universelles ; ce qui est vrai dans une société ne l'est pas nécessairement dans une autre. Ajoutons même que ce qui est vrai pour un individu ne l'est pas nécessairement pour un autre.

Nous verrons plus loin dans ce mémoire, que les associations genre/couleur faites par Hilma af Klint sont uniques, car elles sont faites de manière subjective et arbitraire, indépendamment de sa société. Puisque pour Hervé Fisher, « [l]a mise en évidence de ces systèmes chromatiques contribue au déchiffrement des constructions sociales qui leur sont associées. Tout décalage indique une résistance du système social ou annonce une évolution en cours de la société qui n'est pas perçue en temps réel »⁸⁰, les couleurs de Hilma af Klint pourront être comprises comme une résistance au système social. Nous commenterons, dans les prochaines pages, ce décalage qu'a fait l'artiste face au système chromatique dominant.

⁷⁷ Nicole Roelens, « Comment se fabrique l'hégémonie de l'humanité mâle », French Journal For Media Research, 2017. En ligne.< <https://frenchjournalformediaresearch.com:443/lodel-1.0/main/index.php?id=1183>>. Consulté le 7 février 2024.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ Nicole Roelens, *loc. cit.*

⁸⁰ Hervé Fisher, *op. cit.*, p. 428.

CHAPITRE 2
LES THÉORIES QUEERS COMME CADRE THÉORIQUE



Figure 2.1 Hilma af Klint, *The Swan, No. 17*, 1915, 150 x 151 cm
Courtoisie de la Fondation Hilma af Klint

Comme mentionné précédemment, ce mémoire se penche sur le lien entre les couleurs et le genre. Dans ce deuxième chapitre, j'aimerais élaborer le fait que cette réflexion s'inscrit dans le courant des théories queers, qui servira donc de cadre théorique. Le mot « queer » est un concept qui a atteint, dans les dernières années, une grande popularité. Mais d'où vient ce mot ? Quel est son sens originel ? Pourquoi et comment l'appliquer comme méthode critique en histoire de l'art ?

En explorant les associations et les significations des couleurs à travers la perspective des théories queers, je vise à déconstruire les normes traditionnelles de genre et à montrer comment les couleurs peuvent jouer un rôle dans la subversion de ces normes.

J'utiliserai les théories queers pour analyser les œuvres de Hilma af Klint. Les théories queers offrent un cadre critique permettant de déconstruire les normes de genre et de sexualité. Elles permettent aussi de mettre de l'avant les dynamiques de pouvoir et les enjeux identitaires liés aux genres et aux sexualités. Cette approche permettra d'analyser, par la suite, les œuvres de Hilma af Klint en utilisant cet angle de réflexion.

Pour ce faire, je débiterai ce chapitre en parlant de la signification du mot « queer » et des concepts de normalisation et du genre. Par la suite, je parlerai, plus précisément, des théories queers et de leurs caractéristiques. J'aborderai ensuite l'origine des théories queers. Il sera ensuite question du lien entre les théories queers et l'histoire de l'art.

Finalement, la dernière section de ce chapitre abordera la question de l'anachronisme. Il sera question ici de ce qu'est l'anachronisme et sa pertinence dans la discipline et, plus précisément, pour ce mémoire. L'objectif de ce chapitre est donc de mettre en lumière les bases et les fondements de la pensée queer qui sous-tend l'ensemble de la réflexion de ce mémoire.

2.1 Une (non-)définition du queer

« Queer, queer, queer ? C'est quoi le queer ? »⁸¹ comme le demandait Guillaume Dustan en 1999. Le mot « queer »⁸² a d'abord été utilisé comme insulte, puis a été réapproprié par les communautés LGBTQIA2+⁸³ à la moitié du vingtième siècle pour désamorcer le pouvoir stigmatisant de l'injure dans une optique

⁸¹ Guillaume Dustan, « Queer », *em@le*, no 66, 1999.

⁸² Bien qu'il soit à la base un mot anglais, j'ai choisi d'écrire le mot « queer » sans italique dans mon texte puisqu'il s'agit d'un concept qui est maintenant largement adopté dans la communauté francophone.

⁸³ LGBTQIA2+ signifie « lesbienne, gay, bisexuel, trans, queer, intersexe, asexuel et bispirituel », le sigle + ayant été ajouté pour inclure d'autres variantes d'identités de genre ou d'orientation sexuelle.

d'empouvoirement⁸⁴. Selon Sam Bourcier, sociologue, maître de conférences à l'université de Lille et militant transféministe et queer, l'incroyable violence du propos n'est pas restituée en français : « Pour sonner juste, il faudrait trouver la manière d'exposer la généalogie de la force performative de cette injure »⁸⁵. Il est donc important de se rappeler la puissance de l'insulte qui est maintenant renversée. « Queer » est un mot-parapluie qui refuse de se barricader dans les frontières d'une définition. Dans son mémoire en lien avec les représentations des figures *genderqueer* en art actuel déposé en 2014, Anne-Marie Dubois affirme qu'« [i]l est complexe, voire paradoxal, que de vouloir donner une définition stricte du queer, dans la mesure où la notion se refuse implicitement à toute catégorisation et se veut critique de l'institutionnalisation même des savoirs. (...) Sous la bannière queer se retrouve donc la volonté première d'échapper à toute forme de normalisation, implicite à toutes catégorisations »⁸⁶. Penchons-nous sur les différents concepts liés au queer pour mieux le comprendre.

2.1.1 Le concept de normalisation

Quelle est donc cette *normalisation* rejetée par le queer ? Les féministes et théoricien.nes queers utilisent les termes « normatif » pour identifier et critiquer les standards et catégories imposés par le sexe dominant, *ergo* le sexe masculin. Le mot « normatif » ne signifie donc pas quelque chose de « normal », mais plutôt quelque chose qui est normé par la société et, de ce fait, persuade ainsi les gens de se conformer à ces standards et de les répéter. Le queer se refuse donc à la catégorisation et à la normalisation. Le queer peut fonctionner comme un nom, un adjectif ou un verbe, mais dans chaque cas, il est défini *contre* le « normalisant »⁸⁷.

Selon Robert Harvey, philosophe, théoricien de la littérature, écrivain et professeur émérite à l'Université de l'État de New York à Stony Brook, l'étymologie et histoire du mot queer peut suggérer une vaste

⁸⁴ La définition d'empouvoirement se retrouve dans le glossaire du Palais de Tokyo : « L'empouvoirement est la traduction française du mot anglais *empowerment*. Celui-ci renvoie à un double mouvement : il définit à la fois le geste par lequel on attribue du pouvoir à quelqu'un, et l'état dans lequel se trouve une personne qui a reçu le « pouvoir de... » C'est-à-dire, les capacités d'auto-définition et de décision qui résultent d'une émancipation, ou qui la fondent, dans « Empouvoirement », Palais de Tokyo, Paris, s.d. En ligne. < <https://palaisdetokyo.com/glossaire/empouvoirement/> >. Consulté le 6 avril 2024.

⁸⁵ Sam Bourcier, *Queer Zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021, p. 149.

⁸⁶ Anne-Marie Dubois, « Les représentations de figures genderqueers en art actuel : identités et sexualités : lieux de subjectivités dissidentes », *Maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, 179 p.

⁸⁷ Tamsin Spargo, *Foucault and Queer Theory*, Duxford, Totem Books, coll. « Postmodern Encounters », 1999, p. 8-9.

envergure critique et politique⁸⁸. De fait, l'étymologie du terme signifie « travers » et se déploie de la racine indo-européenne *twerkw*, qui a aussi donné à l'allemand *quer* (transversal), au latin *torquere* (tordre) et à l'anglais *athwart* (à travers de)⁸⁹. Le concept queer évoque un mouvement qui *traverse* quelque chose, ou qui est *en travers* quelque chose.

Plus concrètement, on le définit de deux manières ; premièrement, lorsque l'on parle d'une personne dont l'orientation ou l'identité sexuelle ne correspond pas au modèle social hétéronormé ou lorsqu'on parle d'une personne qui affirme son refus des catégories liées au sexe⁹⁰.

Le queer se définit par conséquent avec ces deux volets, il est entendu comme une négation des normes sociétales liées à l'identité sexuelle hétéronormative ou à la binarité des genres⁹¹.

2.1.2 Le concept de genre

Le caractère *performatif* du genre sexuel est une idée clé du concept queer⁹². C'est, entre autres, le travail sur ce sujet de Judith Butler, professeur.e de rhétorique et de littérature comparée à l'université de Berkeley et pionnière des *gender studies*, qui a été au cœur du développement des théories queers⁹³. Butler affirme que le genre sexuel est performatif ; cela signifie qu'un sentiment de l'identité de genre se forme et se développe chez une personne ou un groupe par le biais d'actions telles que le choix de vêtements spécifiques, la participation à des rituels comme le mariage, ou l'occupation de certains rôles :

Si le genre est une activité incessante performée, en partie, sans en avoir conscience et sans le vouloir, il n'est pas pour autant automatique ou mécanique. Au contraire, c'est une pratique d'improvisation qui se déploie à l'intérieur d'une scène de contrainte. Qui plus est, on ne

⁸⁸ Robert Havery, « L'étrange mot d'... queer. », *Rue Descartes*, no. 40, 2003, p. 27–35. En ligne. < <http://www.jstor.org/stable/40978737> >. Consulté le 7 mars 2024.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ « Queer », *Dictionnaire Larousse en ligne*, s.d. En ligne. < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/queer/188627> >. Consulté le 3 mars 2024.

⁹¹ Je tiens à préciser que cette définition n'est pas acceptée par tous les théoricien.es queers. Effectivement, dans le livre *Queer : Documents of Contemporary Art* (2016), David J. Getsy affirme que la bannière queer n'inclut pas la non-conformité des genres, car pour lui toutes les identités non hétérosexuelles transgressent les catégories de genre (p.18). Il sépare donc le « queer » (sexualité) du trans (identité de genre).

⁹² Anne D'Alleva, *Méthodes et Théories de l'Histoire de l'Art*, Paris, Éditions Thalia 2006 (2004), p. 55.

⁹³ *Ibid.*

« fait » pas son genre tout seul. On le « fait » toujours avec ou pour quelqu'un d'autre, même si cet autre n'est qu'imaginaire⁹⁴.

L'idée derrière cela est qu'il n'y a pas d'essence naturelle, vraie ou innée du genre sexuel. Pour Butler, l'identité est constituée de façon performative et cette performance fonctionne selon deux mécanismes de base : citation et itération. Pour ce.tte penseur.euse, la féminité n'est pas ainsi le produit d'un choix, mais la citation forcée et répétée d'une norme :

Gender is in no way a stable identity or locus of agency from which various acts proceed; rather, it is an identity tenuously constituted in time – an identity instituted through a stylized repetition of acts. Further, gender is instituted through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and enactments of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self⁹⁵.

La performativité du genre va main dans la main avec le concept de la binarité ou la bicatégorisation par sexe. Damien Delille, historien de l'art et de la mode et maître de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Lumière Lyon, dans son article *Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement* (2022) la décrit ainsi :

La bicatégorisation par sexe désigne le processus par lequel sont créées deux classes dissymétriques et mutuellement exclusives. Cette division des êtres humains en deux groupes pensés comme « groupes naturels » [Guillaumin, 2002, p. 323], universels et anhistoriques, prétend refléter une réalité biologique. Or de nombreux travaux, notamment à partir des années 1990, ont montré que la définition du sexe varie largement selon les cultures et les périodes étudiées [Gardey, 2006], et qu'elle ne repose pas systématiquement sur une stricte dichotomie. Ainsi, la conception selon laquelle la différence entre les catégories « femmes » et « hommes » est incommensurable, relevant d'un dimorphisme biologique, ne serait pas évidente, figée dans le temps et dans l'espace, mais propre aux sociétés occidentales modernes, et notamment depuis le XVIII^e siècle⁹⁶.

Paul B. Preciado, un des penseurs actuels les plus importants dans le domaine des études du genre, des politiques sexuelles et du corps, rappelle qu'avant d'être un concept et un outil théorique féministe, la performativité du genre s'agissait d'une notion de « sexopolitique ». Il décrit la sexopolitique ainsi :

⁹⁴ Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, p. 11.

⁹⁵ Judith Butler, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, 40.4, 1988, p. 519-31.

⁹⁶ Damien Delille, « Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement », *Perspective*, 2022. En ligne. < <http://journals.openedition.org/perspective/27985> >. Consulté le 6 mars 2024.

La sexopolitique est une des formes dominantes de l'action biopolitique dans le capitalisme contemporain. Avec elle le sexe (les organes soi-disant « sexuels », les pratiques sexuelles, mais aussi les codes de la masculinité et de la féminité, les identités sexuelles normales et déviantes) entre dans les calculs de pouvoir, faisant des discours sur le sexe et des technologies de normalisation des identités sexuelles, un agent de contrôle de la vie⁹⁷.

Il explique que c'est dans les années 1950 qu'on peut observer une rupture dans la biopolitique ou « le régime disciplinaire du sexe ». Auparavant, en continuité avec le XIX^e siècle, on cherchait plutôt à naturaliser le sexe. John Money est le premier médecin qui commencera à utiliser la notion de « gender » pour rendre compte de la possibilité de modifier chirurgicalement et hormonalement la morphologie sexuelle des enfants intersexes et des personnes transsexuelles ; « avec les nouvelles technologies médicales et juridiques de Money, les enfants « intersexes », opérés à la naissance ou traités pendant la puberté, deviennent des minorités construites comme « anormales » au bénéfice de la régulation normative du corps de la masse straight »⁹⁸. Ce nombre d'« anormaux » est la puissance que la sexopolitique s'efforce de réguler, de contrôler, de normaliser.

Selon Preciado, cette réappropriation des discours de production de pouvoir sur le sexe et le genre est un bouleversement épistémologique⁹⁹ : « Nous ne rejetons pas seulement les pratiques sexuelles et patriarcales de parenté et de socialisation hétérocentrées et binaires. Nous refusons votre épistémologie et nous devons le faire d'une manière violente. Notre position est l'insoumission épistémologique »¹⁰⁰.

L'épistémologie, qui est la théorie de la connaissance et qui cherche à déterminer l'origine logique des savoirs, est de ce fait évoquée ici pour exprimer ce désir de repenser les assises des concepts de genre et sexualités.

En résumé, le queer est donc un refus d'identité obligée/normalisée basé sur le concept clé de la remise en question de la binarité des genres et des sexualités, mais il se déploie aussi comme *pensée critique*. C'est ce qu'on nomme les *théories queers*.

⁹⁷ [Paul B.] Preciado, « Multitudes queer : Notes pour une politique des "anormaux" », *Multitudes*, no. 12, 2003, p.17-25. En ligne < cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-17?lang=fr. >. Consulté le 15 avril 2024.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus : chroniques de la traversée*, Paris, Grasset, 2019, p. 215.

¹⁰⁰ Paul B Preciado, *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020, p. 121.

2.2 Les théories queers

2.2.1 Que sont les théories queers ?

Les théories queers, comme le concept même de queer, se définissent de manière complexe. Elles émanent des minorités gaies et lesbiennes. En revanche, elles ont rapidement débordé de la sphère homosexuelle¹⁰¹. Tentons de nous pencher sur les caractéristiques des théories queers.

Les théories queers sont une pensée qui viennent critiquer le système binaire et normalisant. Selon Damien Delille, l'usage théorique du queer s'appuie sur l'étude du système binaire dans l'organisation du pouvoir ainsi que sur la remise en question du biologisme sexuel¹⁰². Dans le livre *Foucault and Queer Theory*, Tamsin Spargo, écrivaine indépendante et historienne culturelle basée en Cornouailles au Royaume-Uni, affirme : « Queer theory is not a singular or systematic conceptual or methodological framework, but a collection of intellectual engagements with the relations between sex, gender and sexual desire. If queer theory is a school of thought, then it's one with a highly unorthodox view of discipline »¹⁰³. Les théories queers n'ont donc pas une méthodologie systématique, mais elles sont constituées de réflexions intellectuelles qui sont liées au sexe, au genre ou à la sexualité. Eve Kosofsky Sedgwick, poète, artiste, critique littéraire et enseignante, connue comme l'une des fondatrices des théories queers, les décrit comme : « le maillage ouvert des possibilités, des vides, des chevauchements, des dissonances et des résonances, des défaillances et des excès de sens lorsque les éléments constitutifs du genre de qui que ce soit, de la sexualité de qui que ce soit, ne sont pas faits (ou ne peuvent pas être faits) pour signifier de manière monolithique »¹⁰⁴. Cette citation est une pierre angulaire dans ce champ d'expertise.

2.2.1.1 Foucault comme point de départ

La conception du pouvoir élaborée par Michel Foucault est l'un des points de départ (mais pas le seul) de la théorie et des pratiques politiques queers¹⁰⁵. Le « pouvoir-savoir », également parfois écrit à l'inverse « savoir-pouvoir », est un concept foucauldien qui est souvent évoqué lorsqu'on lit la littérature en lien avec les théories queers. Ce terme a été développé par Foucault dans son écrit *Surveiller et punir* (1975) :

¹⁰¹ Sam Bourcier, *op. cit.*, p. 149.

¹⁰² Damien Delille, *op. cit.*

¹⁰³ Tamsin Spargo, *op. cit.*, p. 8-9.

¹⁰⁴ Sedgwick, Eve Kosofsky, *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993. En ligne. < <https://journals.openedition.org/perspective/27985> >.

¹⁰⁵ Sam Bourcier, *op. cit.*, p. 153.

Il faut plutôt admettre que le pouvoir produit du savoir (et pas simplement en le favorisant parce qu'il le sert ou en l'appliquant parce qu'il est utile) ; que pouvoir et savoir s'impliquent directement l'un l'autre ; qu'il n'y a pas de relation de pouvoir sans constitution corrélatrice d'un champ de savoir ni de savoir qui ne suppose et ne constitue en même temps des relations de pouvoir¹⁰⁶.

Ce passage souligne l'interdépendance fondamentale entre le pouvoir et le savoir. Il propose de reconnaître que le pouvoir ne se contente pas de favoriser ou d'utiliser le savoir, mais qu'il le produit activement. Le pouvoir et le savoir sont intrinsèquement liés : il n'y a pas de pouvoir sans création simultanée d'un champ de savoir, et aucun savoir qui ne suppose ou ne constitue des relations de pouvoir.

Sam Bourcier, dans son recueil de textes *Queer Zones* affirme :

[...] à la différence du modèle d'inspiration libérale qui localise le pouvoir dans les institutions judiciaires et les lois, des analyses marxistes qui traquent l'oppression dans la sphère économique en fonction de l'État bourgeois et des bénéfices qu'en tirent une classe dominante, Foucault a proposé de penser le pouvoir en termes de relations de pouvoirs susceptibles de se produire partout. Partout, c'est-à-dire y compris à un microniveau et peut-être surtout là où l'on ne pense pas le trouver tant on a pris l'habitude de se concentrer sur des effets de pouvoir coiffants et supposés connus¹⁰⁷.

Pour Foucault, le pouvoir n'est pas une substance qui se possède, mais une relation qui *s'exerce*. Il est subtil, il cadre plus qu'il n'interdit. Sam Bourcier ajoute :

La conception du pouvoir selon Foucault concerne non tant des individus brimés ou brimables que la manière dont les individus ou les identités sexuelles ont pu être produites culturellement, en quoi elles sont la résultante de savoirs-pouvoirs disciplinaires (la *scientia sexualis* dans son ensemble). Elle conduit à faire porter l'interrogation politique sur le corps et indissociablement sur la vérité et ses modes de production. C'est la dimension épistémologique de l'analyse foucauldienne¹⁰⁸.

Ainsi la sexualité et les identités sexuelles sont le produit du savoir-pouvoir des différentes catégorisations issues des savoirs disciplinaires. Dans son *Histoire de la sexualité* (1978-1984), Foucault affirme qu'en Occident la personne homosexuelle est définie par les discours juridiques, médicaux et culturels¹⁰⁹. Anne D'Alleva avance que bien que les travaux de Foucault aient été critiqués par de nombreux penseurs pour leur manque d'analyse contextualisée historiquement et leur échec à reconnaître une *agency*, une capacité

¹⁰⁶ Michel Foucault, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2014 (1975), p. 35.

¹⁰⁷ Sam Bourcier, *op. cit.* p. 153.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 154.

¹⁰⁹ Anne D'Alleva, *op. cit.*, p. 72.

d'action humaine, ils ont permis d'établir un programme pour l'étude de la sexualité en tant *que construction culturelle* plutôt que donnée biologique¹¹⁰.

En bref, pour ses idées qui ont fait avancer les réflexions sur les sexualités et les genres, Foucault constitue, pour plusieurs théoricien.nes queers, une référence de base.

Pour mieux comprendre ce que sont les théories queers, j'ai décidé de l'expliquer en abordant ses caractéristiques une à la fois. Il est important de noter que ces caractéristiques s'entrecroisent et se complètent, en fournissant ainsi une compréhension de plus en plus précise. Nous verrons que les caractéristiques des théories queers incluent leur aspect politique, critique, dénonciateur et inclusif.

2.2.1.2 Les théories queers sont politiques

Dans le tome 1 de l'Histoire de la sexualité, *La volonté de savoir*, Michel Foucault pose les fondements théoriques des discours qui ont formé la sexualité. La sexualité est, plus particulièrement, définie comme « l'ensemble des effets produits dans les corps, les comportements, les rapports sociaux par un certain dispositif relevant d'une technologie politique complexe »¹¹¹. Plutôt que d'être simplement étudiée comme un objet, la sexualité, dans *La volonté de savoir*, acquiert une dimension politique en remettant en question le discours scientifique (nommé *scientia sexualis*) qui déterminait ce qui était « naturel ou pas ».

Ce discours scientifique avait pour but de renforcer l'hégémonie hétérosexuelle et cisgenre. C'est à travers un ensemble de stratégies à la fois médicales, politiques, épistémologiques, économiques et juridiques, que Foucault désigne comme « dispositif de sexualité », que s'est constitué tout un « savoir-pouvoir » sur la sexualité. Bien plus que démographique, l'organisation du pouvoir sur la vie permet d'investir directement les corps.

En continuité avec la théorie foucauldienne et, selon les autrices et historiennes de l'art Amelia Jones et Erin Silver, les théories queers sont politiques. Dans le premier chapitre de leur livre *Otherwise : Imagining Queer Feminist Art Histories*, elles affirment :

If the point of any feminist and/or queer theory and practice is, at the very least, to create an awareness of the ways in which gender and sexuality inform discourse and determine structures

¹¹⁰ Anne D'Alleva, *op. cit.*, p. 72.

¹¹¹ Sam Bourcier, *op. cit.*, p. 154,

of individual as well as collective, social, cultural and economic power, then we can say that both are inherently *political*¹¹².

Par sa mise en lumière et sa résistance aux structures de pouvoir, les théories queers sont donc politiques.

2.2.1.3 Les théories queers sont critiques

Les théories queers sont, entre autres, spécifiquement critiques des rapports entre sexualité et pouvoir afin de « remettre en question les régimes de vérité et le biopolitique »¹¹³. Les théories queers se penchent sur la compréhension des dynamiques de pouvoir que la poète lesbienne et féministe Andrienne Rich appelle « l'hétérosexualité obligatoire », la manière dont l'hétérosexualité est placée au centre de la société et dont les autres sexualités sont marginalisées¹¹⁴. Ce faisant, elles appellent à la reconfiguration radicale de l'enseignement et de la politique, ainsi qu'à un examen de toutes les formes d'oppression sexuelle¹¹⁵. Certain.nes théoricien.nes décrivent les théories queers comme une position marginale depuis laquelle former une méthode critique. Selon David Halperin, helléniste, historien et théoricien queer états-unien, dont le livre *Saint Foucault* est un des ouvrages majeurs des queer, gay and lesbian studies, être queer c'est assumer une « identité désessentialisée et purement positionnelle »¹¹⁶.

Paul B. Preciado, dans son article *Multitudes queer*, résume bien cela : « La politique des multitudes queers émerge donc d'une position critique par rapport aux effets normalisant et disciplinaires de toute formation identitaire, d'une dés-ontologisation du sujet de la politique des identités : il n'y a pas de base naturelle (« femme », « gai », etc.) qui puisse légitimer l'action politique »¹¹⁷.

2.2.1.4 Les théories queers sont inclusives

Un objectif des théories queers est d'ouvrir l'espace sociopolitique pour que puisse fleurir une plus grande variété de personnes libres dans leur identité de genre ou sexuelle. Pour Renate Lorenz, « Une politique queer radicale en revanche, exige non seulement que nous proposons des images et des stratégies de vie pour des sexualités et des genres alternatifs, mais aussi que nous promouvions toutes sortes d'expériences

¹¹² Amelia Jones (ed), Erin Silver (ed) et al, *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, 2016, Manchester, Manchester University Press, 2016, p. 15.

¹¹³ Sam Bourcier, *Queer zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018 (2001-2011), p. 135.

¹¹⁴ Anne D'Alleva, *op. cit.*, p. 71-72.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 70.

¹¹⁶ David Halperin, *Saint Foucault*, Paris, EPEL, 2000 (1995), 160 p.

¹¹⁷ Paul B. Preciado, *Multitudes Queer*, *op. cit.*

économiques, politiques, épistémologiques et culturelles qui cherchent à produire de la différence et de l'égalité en même temps »¹¹⁸. Les théories queers cherchent donc à promouvoir un espace où la différence est célébrée et non marginalisée.

Paul B. Preciado nomme ce même phénomène d'inclusion *la politique des multitudes queer*. Il affirme qu'« [i]l y n'a pas de différence sexuelle, mais une multitude de différences, une transversale des rapports de pouvoir, une diversité de puissances de vie »¹¹⁹.

Cette recherche de diversité, cette inclusion totale des différences sexuelles ou de genre est donc une caractéristique des théories queers. Le but n'est plus de catégoriser, mais de laisser place à l'expression d'une différence. Pour reprendre les mots de la poétesse africaine-américaine Audre Lorde : « On a mis un moment pour se rendre compte que notre "chez nous" c'était bien plutôt la maison de la différence que la sécurité d'une différence en particulier »¹²⁰.

2.2.2 Les racines des théories queers

Les théories queers apparaissent dans un contexte politique, artistique et universitaire états-unien lié aux revendications féministes, gaies et lesbiennes.

Selon Amelia Jones et Erin Silver, bien qu'il soit possible de noter de nombreux précédents importants dans l'histoire de l'art¹²¹, la notion de « queer » est apparue pour la première fois dans au milieu du vingtième siècle, au moment où le féminisme a formé une « deuxième vague »¹²². Cependant, je pense qu'il serait pertinent de commencer l'histoire plus tôt afin d'examiner les racines des théories queers. Cela nous permettra de mieux comprendre ses origines et son développement.

¹¹⁸ Renate Lorenz, *Art Queer : Une Théorie Freak*, B42, Collection CULTURE, p. 33.

¹¹⁹ Paul B. Preciado, *Multitudes Queer*, *op. cit.*

¹²⁰ Renate Lorenz, *op. cit.* p.5. qui cite Audre Lorde, *Lami, A New Spelling of My Name*, Berkeley, The Crossing Press, 1982.

¹²¹ Elle nomme entre autres : la personnalité queer d'Oscar Wilde à la fin du XIX^e siècle et Magnus Hirschfeld du début du XX^e siècle en Allemagne pour redéfinir l'homosexualité et la transsexualité en tant que socialement acceptables, ou les « nouvelles femmes » en France, au Royaume-Uni et en Allemagne pendant et après la Première Guerre mondiale,

¹²² Amelia Jones et Erin Silver « Queer feminist art history, an imperfect genealogy », dans *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, 2016, Manchester, Manchester University Press, 2016, p.17.

Dans le livre *Otherwise : Imagining Queer Feminist Art Histories*, Amelia Jones et Erin Silver signent conjointement le premier chapitre intitulé *Queer feminist art history : an imperfect genealogy*. Dans ce chapitre, elles font la généalogie des théories queers et féministes, qu'elles qualifient « d'imparfaites », car évidemment, écrire l'Histoire c'est choisir, et donc aussi laisser quelques parties de côté. Les autrices mettent, entre autres, l'accent sur le lien entre les différentes théories de genre. En effet, elles expliquent que la notion de queer commence à se développer au milieu du XX^e siècle, à partir de l'héritage des développements littéraires et artistiques lesbiens du début du siècle ainsi que de la culture masculine gaie urbaine de plus en plus visible, en particulier dans les centres américains tels que San Francisco, New York et Los Angeles¹²³. C'est à cette époque que le féminisme a pris une nouvelle importance et a engendré une « deuxième vague »¹²⁴.

Après la Seconde Guerre mondiale, la publication du *Deuxième Sexe* par Simone de Beauvoir en 1949 et les analyses postcoloniales de Frantz Fanon dans des ouvrages tels que *White Skin, Black Masks* en 1952 ont joué un rôle essentiel dans l'évolution des théories sur l'identité. Ces théories ont émergé en parallèle avec les mouvements militants des droits civiques et d'autres mouvements de défense des droits qui se sont développés aux États-Unis dans les années 1950 et 1960, ainsi qu'avec les mouvements de gauche en Europe à la même époque. Bien que Simone de Beauvoir et Frantz Fanon aient initialement développé leur théorie de manière distincte, en se concentrant respectivement sur le féminisme et le postcolonialisme et l'antiracisme, ils ont tous deux reconnu la complexité des formes d'oppression liées à diverses identités telles que la race, la classe, la sexualité et le genre.

Après la Deuxième Guerre mondiale, avec l'urbanisation qui augmentait, un nombre croissant de personnes homosexuelles, tant gaies que lesbiennes, s'engageaient activement dans les sous-cultures homosexuelles émergentes au sein des grandes métropoles américaines, en se basant, entre autres, sur le travail théorique

¹²³ Amelia Jones et Erin Silver « Queer feminist art history, an imperfect genealogy », dans *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, 2016, Manchester, Manchester University Press, 2016, p.17.

¹²⁴ Rappelons-nous que ce ne sont pas toutes les féministes qui adhèrent au concept de « vagues féministes » (Françoise Vergès a dit : « Ces 2 formules – vague et génération – contribuent à effacer le long travail souterrain qui permet à des traditions oubliées de renaître et occultent le fait même que ces courants aient été ensevelis; cette métaphore confie en outre une responsabilité historique à un phénomène mécanique (vague) ou démographique (génération) », dans Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019, 142 p.

Voici toutefois un rappel des différentes vagues du féminisme : la première vague féministe (fin du XIX^e siècle - début du XX^e siècle) a lutté pour les droits civils et politiques des femmes (surtout pour le droit de vote). Les féministes de la deuxième vague (1960-1980) ont combattu pour les droits en matière de sexualité, de santé reproductive et de vie privée, dénonçant le sexisme ordinaire et systémique. En réaction à l'essentialisme féministe de la deuxième vague, le féminisme de la troisième vague (années 1990 – aujourd'hui) se fonde sur la diversité, l'inclusivité et la notion d'intersectionnalité, en cherchant à démontrer comment les formes d'oppression telles que le genre, la race, l'orientation sexuelle ou la classe sociale sont interconnectées.

de Magnus Hirschfeld, ce docteur allemand qui travaillait à redéfinir l'homosexualité et la transsexualité comme socialement acceptables.

Les années 1960 marquent un tournant significatif dans les attitudes envers la diversité et les approches théoriques qui mettent en lumière les différentes formes d'altérité. Les mentalités s'ouvrent à l'égard de la sexualité et du rôle des femmes, influencées par le rapport Kinsey sur la sexualité dans les années 1940-1950, la diffusion publique de la pilule contraceptive vers 1960, et l'intensification de formes d'activisme de plus en plus visibles dans l'espace public.

Dans les mêmes années, l'émergence de la libération gaie et lesbienne se fait sentir. Aux États-Unis, vers la fin de cette décennie, le mouvement de libération des femmes, le mouvement Black Power et le mouvement Chicano jouent un rôle essentiel dans le développement d'approches théoriques et activistes de plus en plus sophistiquées, revendiquant les droits des femmes, des Afro-Américains et des Chicanos. À cette époque, des mouvements progressistes et des initiatives en faveur des droits des jeunes émergent aux États-Unis et en Europe, notamment à travers des événements marquants tels que Mai 68 en France. Ce mouvement de masse des étudiants a presque réussi à renverser le gouvernement de plus en plus conservateur de de Gaulle, et a également eu un impact significatif en radicalisant des figures intellectuelles telles que Foucault.

Les nuits d'altercations entre la police et les activistes ont mené à la mobilisation de groupes activistes qui ont concentré leurs efforts à sécuriser des *safe spaces* pour les individus LGB, notamment pour ceux qui ne pouvaient pas « passer »¹²⁵ et qui étaient visiblement non conformes au genre dans ce moment où des lois interdisant le travestissement (cross-dressing) étaient lentement retirées.

Quelques disparités dans les récits historiques se reflètent dans les manières courantes d'identifier les points d'origine de la libération gaie et de la libération lesbienne. La libération gaie est généralement associée aux émeutes de Stonewall, tandis que la libération lesbienne est majoritairement liée au mouvement féministe de la deuxième vague à la fin des années 1960. Pourtant, selon les autrices, il existe de nombreux points d'intersection entre les histoires des mouvements de libération des droits :

In relation to the marginalized communities that formed around the early gay liberation movement that was building momentum around the same time, women continued to be relegated metaphorically to the background. However, historically speaking, women [...] were central to the development of the early versions of queer activism and queer visual theory—

¹²⁵ Dans le contexte du genre, le « *passing* » se réfère à la capacité d'une personne à être considérée, en un seul coup d'œil, comme une personne cisgenre.

making queer practice take on *feminist* concerns while making feminism queer as well as class conscious and anti-racist. In the same way some men [...] were key to the development of a feminist [...] practice and visual theory¹²⁶.

Pour ces autrices, il est important de ne pas oublier ces points d'intersection, car les théoricien.nes ont tendance à esquisser des histoires séparées pour chaque mouvement de défense de droits.

Ces développements ont donné un arrière-plan pour le changement apporté par la crise du sida dans les années 1980, et frappant particulièrement fort les villes aux États-Unis. À partir de 1990, la crise a forcé l'émergence explosive du *queer* dans l'activisme et la théorie, ce terme qui circulait depuis la fin du 19^e siècle, mais qui est devenu à ce moment un signal d'une nouvelle urgence. Avec la crise du sida, l'activisme homosexuel a commencé à resensibiliser le public à la détresse des personnes queer mourant du sida et de ses complications.

Créé à New York en mars 1990 par les militants d'*Act Up*, le mouvement *Queer Nation* investit ce qui est d'abord une insulte homophobe pour en faire une arme de lutte politique, face au silence institutionnel du gouvernement de Reagan devant l'épidémie du sida aux États-Unis.

Lors de la marche des fiertés à New York, le groupe encore naissant a distribué un texte rageur et éloquent sur un prospectus qui disait :

Queer!

Ah, do we really have to use that word? It's trouble. Every gay person has his or her own take on it. For some it means strange and eccentric and kind of mysterious.... And for others 'queer' conjured up those awful memories of adolescent suffering.... Couldn't we just use 'gay' instead? Well, yes, 'gay' is great. It has its place. But when a lot of lesbians and gay men wake up in the morning we feel angry and disgusted, not gay. So we've chosen to call ourselves queer. Using 'queer' is a way of reminding us how we are perceived by the rest of the world....

Queer, unlike GAY, doesn't [necessarily] mean MALE.

And when spoken to other gays and lesbians it's a way of suggesting we close ranks, and forget (temporarily) our individual differences because we face a more insidious common enemy. Yeah, QUEER can be a rough word but it is also a sly and ironic weapon we can steal from the homophobe's hands and use against him¹²⁷.

¹²⁶ Amélia Jones et Erin Silver, *op. cit.*, p. 23.

¹²⁷ *Ibid.*

Alors que les militant.e.s de rue forgeaient le concept queer, une théorie féministe queer prenait son envol avec élan et dynamisme dans les travaux d'universitaires américaines telles qu'Eve Kosofsky Sedgwick (théoricienne de la littérature), Judith Butler et Teresa de Lauretis (théoricienne du cinéma et de la littérature), cette dernière étant généralement connue pour avoir introduit le terme « théorie queer » lors d'une conférence qu'elle a organisée en 1990 à l'université de Californie, à Santa Cruz¹²⁸.

Grâce à leurs travaux, les théories queers sont apparues dans les années 1990 dans divers départements de sciences humaines d'universités américaines et britanniques¹²⁹. Dans les domaines du genre et de la sexualité, Butler, Sedgwick, de Lauretis et d'autres théoriciennes féministes queers ont repris le travail socioconstructiviste de Foucault sur la sexualité, en le fusionnant avec des éléments de la psychanalyse, une attention marxiste à la critique de classe et la théorie de la performance, et les ont mis à profit pour déstabiliser les études sur le genre et la sexualité telles qu'elles s'étaient développées jusqu'alors. La théorie féministe française, le modèle d'analyse du discours de Foucault, les études culturelles britanniques, la psychanalyse, le marxisme et la philosophie poststructuraliste, ainsi que la politique queer et l'activisme féministe sont à l'origine de ce nouveau corpus radical de théorie féministe queer.

Butler a consolidé une notion féministe queer du genre en tant que performative et donc fluide. Ainsi, c'est Sedgwick qui a le plus largement développé la performativité en définissant une politique féministe queer explicitement à l'encontre du binarisme. Dans son ouvrage *Tendencias* de 1993, Sedgwick s'est opposée aux binarismes des modèles précédents de politiques identitaires, y compris de nombreux courants féministes :

The binary calculus I'm describing here depends on the notion that the male and female sexes are each other's 'opposites,' but I do want to register a specific demurrer against that bit of easy common sense. Under no matter what cultural construction, women and men are more like each other than chalk is like cheese, than ratiocination is like raisins, than up is like down, or than 1 is like 0. The biological, psychological, and cognitive attributes of men overlap with those of women by vastly more than they differ from them¹³⁰.

Sedgwick est claire dans l'articulation d'une théorie féministe qui insiste sur le genre comme étant performatif, queer, et jamais entièrement déterminable.

¹²⁸ Amélia Jones et Erin Silver, *op. cit.*, p 27.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 30.

¹³⁰ Eve Kosofsky Sedgwick, *Tendencias*, Durham, Duke University Press, 1993. En ligne. < <https://journals.openedition.org/perspective/27985> >. Consulté le 17 avril 2024.

Avec comme point de départ la notion de genre comme étant performatif, cette nouvelle théorie radicale de la « troisième vague », qui était simultanément et structurellement queer et féministe, a répondu de manière critique et créative aux compréhensions essentialisantes et aux approches du genre et de la sexualité qui prévalaient dans une grande partie du féminisme de la deuxième vague. Cependant, il est important de souligner ici que le féminisme de la deuxième vague (comme ces théoriciennes féministes queers le reconnaîtraient probablement elles-mêmes) tendait vers des essentialismes pour des raisons qui étaient valides à l'époque. Le féminisme queer, transnational, antiraciste et critique de classe doit donc consister à honorer le besoin précédent de former des coalitions par des essentialismes provisoires, comme, par exemple, l'idée de « femmes » en général, tout en théorisant la nécessité de nouvelles compréhensions non-binaires et ouvertes de notre identité en termes de genre et de sexualité.

L'émergence des théories queers s'inscrit ainsi dans un contexte de lutte politique et sociale, notamment marqué par les revendications féministes et LGBTQ+. Ces théories, issues de mouvements militants et de réflexions théoriques novatrices, remettent en question les normes sociales et les constructions binaires de genre et de sexualité. Elles offrent un cadre critique pour comprendre et contester les formes d'oppression, tout en ouvrant la voie à une conception plus fluide et inclusive du genre et de la sexualité.

2.3 Pour une histoire de l'art queer : construire des significations queers.

Pourquoi appliquer les théories queers dans un cadre d'histoire de l'art ? Comment le faire ? Ces deux questions seront abordées dans cette section.

2.3.1 Renverser le canon

L'histoire de l'art n'est pas écrite d'une manière neutre. Elle n'est pas écrite au-delà de tout affect. Isabelle Alfonsi affirme qu'« Il s'avère au contraire que cette Histoire de l'art, soi-disant universelle, est le produit de rapports de force qui ont depuis toujours mené à l'invisibilisation des femmes, des personnes non occidentales et/ou handicapées »¹³¹. Par sa nature, l'histoire de l'art est universalisante, elle reproduit les dominations sociales, occidentales, blanches, hétéronormatives. L'histoire de l'art est traditionnellement écrite par des hommes, et met des artistes hommes de l'avant. Griselda Pollock, critique d'art et enseignante en Histoire de l'Art et de Cultural Studies à l'Université de Leeds affirme, dans son célèbre livre *Differencing the Canon*, que « l'Histoire de l'Art est une Histoire de l'Homme illustrée »¹³². Dans ce même

¹³¹ Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 17.

¹³² Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999, p. 24.

livre, Pollock introduit et décortique le concept de *canon*. Le terme *canon* est dérivé du Grec *kanon* qui veut dire « règle » ou « standard »¹³³. Ce terme était d'abord une norme de proportions pour les arts, avant d'être employé en littérature. Elle le décrit ainsi :

Canons may be understood, therefore, as the retrospectively legitimating backbone of a cultural and political identity, a consolidated narrative of origin, conferring authority on the texts selected to naturalise this function. Canonicity refers to both the assumed quality of an included text and to the status a text acquires because it belongs within an authoritative collection¹³⁴.

Le canon a donc une double valeur : c'est lui qui norme la *production* et la *réception* des œuvres d'art. Le canon vient légitimer la différence entre les œuvres qu'on désigne comme des « chefs-d'œuvre » et celles qui sont oubliées de l'histoire. Les œuvres choisies par les institutions deviennent des modèles esthétiques.

Le canon est donc le résultat de pratiques institutionnelles qui ont des limites. Il a d'ailleurs été critiqué pour son exclusion raciale et sexuelle. À travers celui-ci, on célébrait un monde, où, selon Henry Louis Gates Jr., « men were men and men were white, when scholar-critics were white men and when women and people of colour were voiceless, faceless servants or laborers, pouring tea and filling brandy snifters in the boardrooms of old boys' clubs »¹³⁵.

Pollock affirme également que les canons se modifient à travers le temps : « They [...] articulate historically changing configurations between classes, races, sexualities and genders secured by the production of sexual and other differentiations of power within our culture »¹³⁶.

La critique du canon a été menée par ceux qui se sentaient sans voix et privé.es d'une histoire culturelle reconnue : « Without such recognition, these groups lack representations of themselves to contest the stereotyping, discriminating and oppressive ones which figure in that which has been canonised »¹³⁷.

Les théories queers visent alors à déconstruire la neutralité et l'universalité de l'histoire de l'art et son canon. Elles cherchent aussi à rappeler les éléments de contexte qui ont permis sa construction.

¹³³ Griselda Pollock, *op. cit.*, p. 3.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.* p. 4.

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ *Ibid.*

2.3.2 Les *stories*

Il est important de promouvoir des histoires multiples. Nommées *stories* par Griselda Pollock, ces petites histoires s'opposent à l'Histoire (*History*) promue à travers les canons. Cette révision queer et féministe oscillant du macro au micro « permet de faire surgir des figures d'identification pour celles et ceux qui se sentent étrangère.s à l'expérience universaliste et pourtant non universelle des hommes blancs hétérosexuels (ou présentés comme tels) qui écrivent et peuplent l'Histoire de l'art »¹³⁸.

Les *stories* se fondent donc sur une reconnaissance des sexualités et de la diversité des modes de vie. En mettant de l'avant des *stories*, des artistes et des pratiques queers, nous permettons aux personnes et artistes queers d'avoir un modèle ou une inspiration en histoire de l'art.

2.3.3 Queeriser le savoir-pouvoir

Dans le livre *Queer zone*, Sam Bourcier définit ainsi « queeriser » : « reprendre la réflexion en ne négligeant pas le point de vue et les conceptions des minorités sexuelles et de genre. C'est aussi tenir compte des apports des théories queers pour travailler sur la différence sexuelle et des genres »¹³⁹. Queeriser la discipline, l'histoire de l'art, le savoir hétérocentré, tout en gardant en tête les racines politiques et en restant attentif aux discriminations du terme, serait donc un des objectifs des théories queers en histoire de l'art. Le savoir qui en découle est nommé par Sam Bourcier comme le « queer savoir » :

La théorie queer débouche donc sur ce que l'on peut appeler le « queer savoir » qui peut être défini comme une intervention politique et culturelle en réponse à des pratiques institutionnelles qui privilégient des savoirs hétérocentrés qui sont loin de n'affecter que le champ de la sexualité ou les « homosexuels ». Les formes contemporaines et démocratiques de censure fonctionnent en produisant des régimes discursifs, mais aussi de l'indicible, des silences auxquels on pourrait opposer des espaces universitaires où il serait question : de l'épistémologie de la sexualité et des genres ; de la non-conformité sexuelle ; des politiques de la représentation ; d'une analyse de la production des discours et des pratiques homophobes, transphobes, lesbophobes ; d'une déconstruction du point de vue blanc, etc.¹⁴⁰

Le queer savoir et la queerisation du savoir sont donc une critique de la manière dont se transmettent et se diffusent les savoirs normatifs dans la société.

¹³⁸ Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁹ Sam Bourcier, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 176.

Selon l'auteur du *Saint-Foucault*, David M. Halperin, la première forme de résistance au pouvoir consiste à contrer la volonté de savoir. Pour ce faire, il faut construire une relation différente au savoir. Cela pourrait donc prendre la forme d'un rapport renouvelé à l'archive et à la vérité. Comment ? À travers « Le travail intellectuel, la fréquentation des documents pour montrer comment une vérité s'est établie ; transformer la relation que nous avons avec nous-mêmes et notre univers culturel, en un mot avec le savoir et les effets de savoir-pouvoir, puisqu'en identifiant certains mécanismes de pouvoir, il serait possible de s'en détacher en les percevant de manière totalement différente »¹⁴¹.

2.3.4 Les méthodologies queers

Comment donc appliquer une méthodologie queer ? Comment queeriser le savoir ?

Pour Isabelle Alfonsi, pour qui le terme « queer » est intrinsèquement politique, s'engager dans cette méthode consiste à « relier des points dans l'histoire de l'art par de nouvelles relations qui leur rendent le sens politique qu'ils ont perdu. C'est également définir des pratiques de résistance aux régimes de pouvoir en place, indiquer que d'autres histoires sont possibles et ainsi construire une émancipation personnelle »¹⁴². Le queer ne propose donc pas une méthodologie précise, mais un éventail de possibilités méthodologiques.

Pour Sam Bourcier, il faut « s'interroger sur la circulation du savoir, sa diffusion et à essayer de la modifier. Il s'agit de créer de nouveaux dispositifs de savoir susceptibles d'altérer une certaine configuration des relations de pouvoir »¹⁴³.

Pour lui, les études queers n'ont pas pour fonction d'écrire un nouveau chapitre de l'histoire ou de faire l'histoire queer : « Dans une perspective queer, la déconstruction de la marge devient centrale. Elle constitue en elle-même une catégorie d'analyse qui vise à mettre en péril la stabilité opprimante du sujet des sciences humaines. »¹⁴⁴ Damien Delille propose plutôt de faire un recentrage épistémologique du savoir en mettant ce qui est considéré comme marginal, au centre de l'intérêt :

Élargir l'étude des pratiques artistiques aux expressions minoritaires revient surtout à cartographier des expériences de la transition et de l'intersection, de la confrontation et de la résistance, qui deviennent des paradigmes d'une pensée historique contestant les récits linéaires et binaires de l'histoire de l'art classique. Les méthodes féministes portant sur la défaite des

¹⁴¹ Sam Bourcier, *op. cit.*, p. 154.

¹⁴² Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 27.

¹⁴³ Sam Bourcier, *op. cit.*, p. 154.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 17.

canons de l'art moderniste se prolongent à travers cette série de déplacements épistémologiques, à l'écriture toujours imparfaite : histoires, généalogies, archéologies, narrations, récits, composent ces historiographies qui « queerisent » l'histoire de l'art et en interrogent l'éthique, à l'heure de l'apparition des conflictualités identitaires. Ces pratiques discursives forment des catégories utiles à l'analyse queer de l'art. Les habitudes de travail de l'historienne et l'historien de l'art s'en trouvent bousculées, tout comme Joan Scott s'était engagée à le faire en son temps¹⁴⁵.

D'autres façons d'intégrer les théories queers en histoire de l'art consistent à mettre en lumière des œuvres qui ne sont pas connues, d'explorer précisément le travail des artistes et critiques qui ont proposé des alternatives à l'idéologie artistique de leur temps ou de faire ressurgir un nouveau contexte théorique autour des œuvres. En bref, l'idée est de déconstruire l'idéologie du discours sur l'art en pointant du doigt ses mythes qu'une pensée queer peut déjouer. Cette idée est bien résumée par Isabelle Alfonsi : « Impossible alors de se contenter de subversion, car il s'agit de traduire la critique en liberté, de prendre une position marginale pour donner une nouvelle version de notre monde, et de produire ainsi de l'inattendu dans l'Histoire même. »¹⁴⁶

2.4 Une relecture queer du passé ? Anachronisme et subversion

Dans cette partie, j'explique ce qu'est « l'anachronisme », comment ce concept a été appliqué en histoire de l'art, mais, surtout, pourquoi l'anachronisme peut-il être pertinent dans le cadre de ce mémoire.

2.4.1 Qu'est-ce que l'anachronisme ?

Une des principales critiques des théories queers est qu'on les qualifie d'« anachronique ». Puisque les théories queers ont été développées à partir de la moitié de vingtième siècle, serait-ce logique de les utiliser pour faire une lecture d'œuvres d'avant cette période ?

Pendant longtemps (et encore de nos jours), pour beaucoup d'historien.nes de l'art, l'anachronisme fut une chose – une bête noire – à éviter à tout prix¹⁴⁷. Effectivement, l'anachronisme est défini comme « l'intrusion d'une époque dans une autre »¹⁴⁸ ou comme une « Confusion de dates, attribution à une époque de ce qui appartient à une autre »¹⁴⁹. Il est vu comme destructeur, fatal au regard d'une histoire idéale (qui serait

¹⁴⁵ Damien Delille, *op. cit.*

¹⁴⁶ Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p.6.

¹⁴⁷ Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, p. 28.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁹ « Anachronisme », *Dictionnaire Le Robert*, s. d. En ligne.

< <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/anachronisme> >. Consulté le 20 janvier 2023.

linéaire et logique), il empêcherait une « bonne » interprétation du passé, c'est-à-dire faite à travers le prisme même du passé. L'anachronisme est alors perçu de manière négative; il est mal vu pour l'historien. ne de l'art de projeter ses pensées, ses biais, ses manières de voir le monde.

2.4.2 Heuristique de l'anachronisme

En revanche pour Georges Didi-Huberman, l'anachronisme est au contraire une richesse et une nécessité qui serait interne aux images : « L'anachronisme serait ainsi, en toute première approximation, la façon temporelle d'exprimer l'exubérance, la complexité, la surdétermination des images »¹⁵⁰. Pour lui, la méthode « euchronique », c'est-à-dire le fait de devoir étudier l'artiste en fonction d'un point de vue de son époque, n'est pas suffisante pour l'analyse d'une œuvre. Georges Didi-Huberman affirme plutôt que « l'histoire de l'art est une discipline anachronique »¹⁵¹. Selon lui, on ne peut reconnaître la temporalité d'une image sans noter et accepter l'élément d'anachronisme qui la traverse, et on ne peut remonter vers le passé sans le présent de nos connaissances, ce qui est en soi une forme d'anachronisme. L'image serait un objet temporellement impur, complexe, polychronique¹⁵². Georges Didi-Huberman s'éloigne donc de cette conception linéaire du temps, en soutenant que l'anachronisme fait fondamentalement partie de l'histoire de l'art. Pour lui, l'histoire de l'art ne serait pas exactement une science et n'évoquerait pas exactement le passé¹⁵³. Effectivement, il affirme que l'histoire de l'art est un montage non scientifique du savoir, car l'organisation des différentes périodes est une construction inventée pour organiser et rationaliser la production d'œuvres d'art. L'anachronisme a donc une richesse heuristique, c'est-à-dire que cette démarche pourrait aboutir à la découverte de nouveaux objets historiques¹⁵⁴.

2.4.3 Construire des lignées queers

Pour Geneviève Fraisse, « subvertir la tradition par son histoire même » est un moyen de s'opposer au discours de l'Histoire qui est écrit par les hommes. Dans son livre *Les Femmes et leur histoire* (1998), elle affirme que « si la généalogie est une image, elle est celle de la remontée du temps, celle qui cherche les commencements et les ruptures, qui retrouve la construction des problématiques à l'intérieur du temps »¹⁵⁵.

¹⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *op. cit.*, p. 15-16.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

¹⁵² *Ibid.*

¹⁵³ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 21

¹⁵⁵ Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 19-20.

Cette relecture et réécriture de l'histoire – historicité –, qui s'oppose à la binarité des genres et laisse place à l'émancipation, permettrait de « lutter contre l'atemporalité, toujours supposée, du rapport des sexes »¹⁵⁶. Isabelle Alfonsi s'inscrit dans cette même veine d'idée en expliquant que « Revenir sur l'Histoire telle qu'elle a été écrite et transmise, c'est recréer les connexions manquantes qui permettent de comprendre les simplifications qui ont abouti à l'élaboration d'une idéologie oppressive »¹⁵⁷.

Retrouver ces différents exemples, ces connexions manquantes, permet la construction de *lignées*. Les lignées, selon Isabelle Alfonsi, « ne fondent pas l'histoire à proprement parler (c'est là le rôle de la généalogie, rattachée au concept foucauldien de provenance), il s'agit de constructions subjectives de véritables inventions, résultats de volontés actives en faveur de l'émancipation »¹⁵⁸. Isabelle Alfonsi, dans son livre *Pour une esthétique de l'émancipation*, cherche à « construire le portrait de la famille élargie de l'art queer »¹⁵⁹. L'utilisation d'une méthode dite « anachronique » pour ce mémoire s'inscrit également dans ce même objectif de construction d'une lignée queer.

2.4.4 Le changement par l'anachronisme

L'anachronisme est intéressant pour sa richesse heuristique, pour la construction de lignées qu'il permet, mais aussi pour le changement qu'il peut laisser advenir. Jones et Silver soulignent que le modèle de Foucault, bien qu'historiographique, s'oriente toujours vers des objectifs progressistes, visant à comprendre et à agir à partir des structures contemporaines de croyances. Cette approche vise à intervenir dans ces structures pour provoquer des changements là où persistent les oppressions¹⁶⁰ :

Foucault's model provides a productive framework as it is a historiographic method, but one always oriented toward the progressive goals of understanding and working from contemporary structures of belief; Foucault's method is thus often deployed toward the ultimate aim of intervening in the latter to create change in these structures where oppressions exist¹⁶¹.

¹⁵⁶ Isabelle Alfonsi, *op. cit.*, p. 19-20.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶¹ Amelia Jones et Erin Silver, *op. cit.*, p. 15.

Claire Colebrook affirme qu'il faut parfois revisiter le passé pour révéler des problématiques que l'on pensait peut-être déjà résolues¹⁶². En revisitant le passé, il est possible de retrouver des modèles alternatifs de représentation. À travers la permanence de ces modèles et à travers leurs différentes représentations s'opère alors un « processus d'incorporation de la différence et de résistance aux normes »¹⁶³. Les germes du changement peuvent alors s'épanouir.

Ce chapitre a cherché à démontrer pourquoi ce mémoire s'inscrit dans le cadre théorique des théories queers. Il a tenté de clarifier la notion de « queer », retracer l'histoire de ces dernières et expliquer sa pertinence en histoire de l'art. En explorant ces aspects, nous avons mis en lumière la façon dont les théories queers offrent un prisme critique et inclusif pour analyser les œuvres et déconstruire les normes établies.

¹⁶² Claire Colebrook, « On the Very Possibility of Queer Theory », dans Chrysanthi Nigianni et Merl Storr (dir.), *Deleuze and Queer Theory*, Édimbourg, Edinburgh University Press, 2009, p. 20.

¹⁶³ Damien Delille, *op. cit.*

CHAPITRE 3
CONTEXTE HISTORICO-ARTISTIQUE

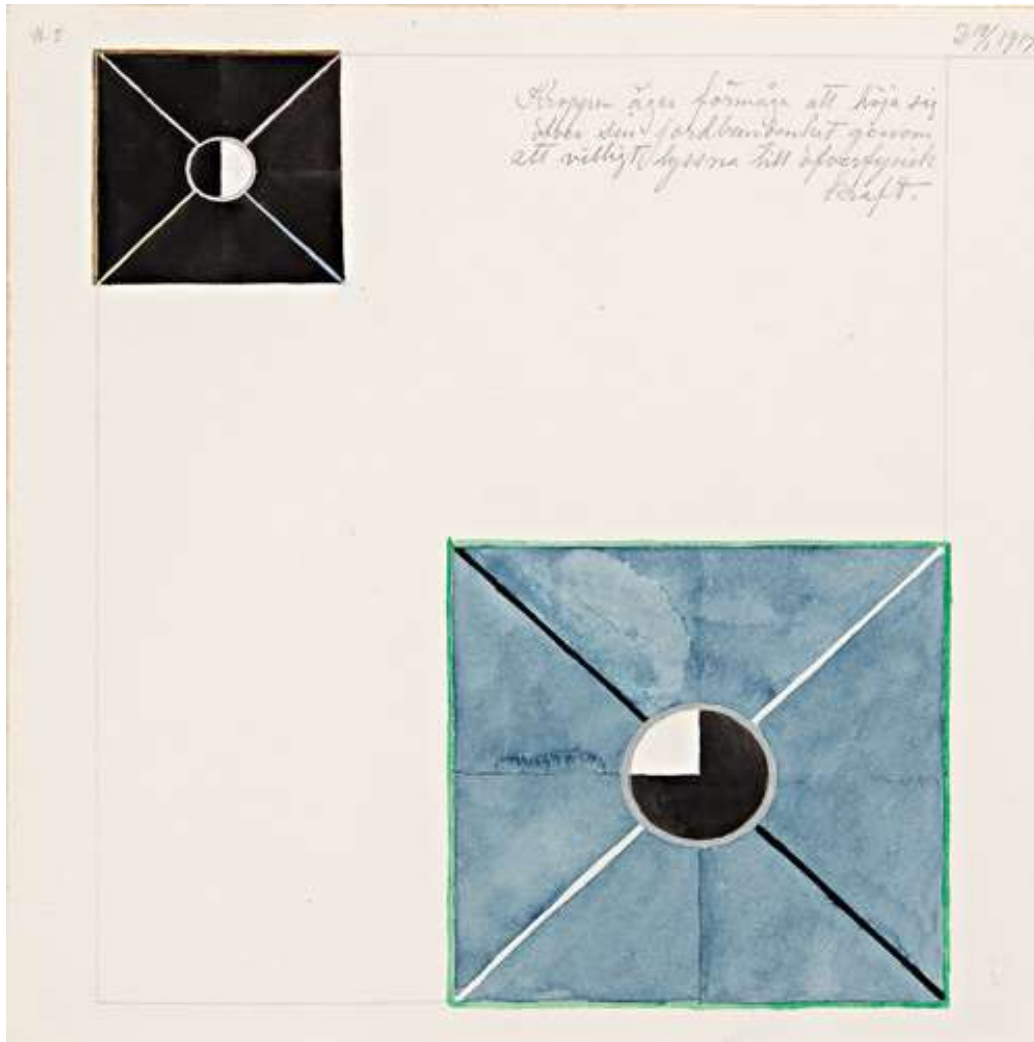


Figure 3.1 Hilma af Klint, *The Atom*, No. 5, 75 x 75 cm.

Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Hilma af Klint est née en 1862 dans la banlieue de Stockholm et est décédée en 1944. Nous nous pencherons plus précisément sur sa vie au chapitre quatre. Dans ce chapitre, nous parlerons du contexte historico-artistique pour tenter de mieux comprendre l'environnement dans lequel l'artiste a évolué. Les éléments du présent chapitre sont classés en cinq différentes parties thématiques : la modernisation de la Suède, la question de la libération des femmes, l'avancement des sciences, l'éclatement des croyances et finalement la modernité artistique. Ces catégories ont été déterminées en fonction de leur rapprochement avec la vie de Hilma af Klint ainsi que par ses intérêts particuliers. Ils ont, d'une manière ou d'une autre, et à des degrés différents, influencé cette artiste.

Hilma af Klint a vécu dans une période de grande transformation de la perception humaine du monde, à la fois dans l'art et dans la société occidentale dans son ensemble.

La mondialisation a apporté un contact avec d'autres cultures et religions, des avancées révolutionnaires ont été réalisées dans les sciences naturelles ; le monde changeait rapidement.

3.1 La Suède se modernise

À la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la Suède a connu des transformations sociales, politiques et culturelles considérables qui ont profondément bouleversé et influencé la vie des gens. Cette époque a été marquée par un virage vers la modernisation, l'industrialisation et l'émergence progressive d'idéaux démocratiques et égalitaires. La Suède, dans laquelle Hilma af Klint est née, était encore largement appauvrie, et les croyances de la population étaient contrôlées par une église d'État autoritaire¹⁶⁴; les réalisations de la Suède que l'on connaît aujourd'hui en tant qu'État social moderne étaient encore loin dans le futur.

La Suède du XVIII^e siècle se caractérise par un développement culturel rapide, en partie grâce à des contacts étroits avec la France. En contrepartie, le commerce extérieur a été durement touché par les guerres napoléoniennes, ce qui a entraîné une stagnation générale et une crise économique en Suède au début du XIX^e siècle. À la fin du XIX^e siècle, 90 % de la population vivait encore de l'agriculture. Pendant la Révolution industrielle, la Suède est passée d'une économie principalement agraire à une économie de plus en plus industrielle qui se développait, plus particulièrement, dans le textile et les scieries¹⁶⁵. Malgré les avancées technologiques, les disparités sociales ont persisté et la pauvreté est restée un problème important,

¹⁶⁴ Julia Voss, *Hilma af Klint: A Biography*, Londres, The University of Chicago Press, 2022, p. 14.

¹⁶⁵ « On the Industrial Story of Sweden », *European Route of Industrial Heritage*, s.d. En ligne.
< <https://www.erih.net/how-it-started/industrial-history-of-european-countries/sweden> >. Consulté le 3 avril 2024.

entraînant une émigration de masse vers les États-Unis ; entre le milieu du XIX^e siècle et 1930, environ 1,5 million de Suédois ont émigré, sur une population de 3,5 millions d'habitants en 1850 et d'un peu plus de 6 millions en 1930¹⁶⁶. L'industrialisation n'a commencé à se développer qu'à partir des années 1890, mais elle a progressé rapidement entre 1900 et 1930, transformant ainsi la Suède en l'une des principales nations industrielles d'Europe après la Seconde Guerre mondiale.

Parallèlement, la Suède a connu l'émergence de divers mouvements populaires prônant des réformes sociales et politiques. Le mouvement ouvrier a gagné en importance aux côtés de l'industrialisation, plaidant pour les droits des travailleurs et finalement s'alignant sur des idéaux socialistes. Le tournant du XX^e siècle a vu les premiers sociaux-démocrates entrer au gouvernement, marquant un virage vers des politiques progressistes et l'établissement ultérieur d'un État-providence après la Seconde Guerre mondiale¹⁶⁷.

Le XIX^e siècle voit également l'émergence d'une presse d'opposition libérale, l'abolition du monopole des guildes en faveur de la libre entreprise, des réformes fiscales et électorales, l'introduction d'un service militaire national et le développement de trois grands partis, social-démocrate, libéral et conservateur¹⁶⁸.

Sur le plan des politiques étrangères, à la suite de la guerre contre la Norvège en 1814, et à l'occasion de la création de l'Union, la Suède n'a plus participé à des guerres. Depuis la Première Guerre mondiale, la Suède a poursuivi une politique de non-alignement en temps de paix et de neutralité en temps de guerre.

3.2 La libération des femmes

Malgré les progrès dans les domaines social et politique, la Suède était confrontée à des défis persistants liés aux stéréotypes de genre profondément ancrés et aux inégalités de classe. La libération des femmes n'en était qu'à ses débuts, dans les dernières décennies du XIX^e siècle.

La lutte pour le droit des femmes prenait de l'ampleur au cours de la vie de Hilma af Klint. Le paysage politique suédois a subi d'importantes réformes au cours de cette période. Le suffrage universel a été progressivement étendu aux femmes en 1921¹⁶⁹. Ces changements politiques ont reflété des évolutions plus

¹⁶⁶ Swedish Institute, « Ice Age, Iron Age, IT Age. This is your quick guide to the history of Sweden », dans *Sweden*, s.d. En ligne. < <https://sweden.se/culture/history/history-of-sweden> >. Consulté le 3 avril 2024.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ « On the Industrial Story of Sweden », *European Route of Industrial Heritage*, s.d. En ligne. < <https://www.erih.net/how-it-started/industrial-history-of-european-countries/sweden> >. Consulté le 3 avril 2024.

¹⁶⁹ Swedish Institute, *op. cit.*

larges vers l'égalité des sexes dans la société. La libération des femmes a commencé à s'enraciner, avec de plus en plus de femmes ayant accès à l'éducation et aux opportunités professionnelles jusqu'alors réservées aux hommes.

Dans la biographie de Hilma af Klint publiée en 2022, Julia Voss explique qu'à cette époque, la société suédoise avait des différences de classe spectaculaires. En particulier, les hommes tentaient de défendre leur dignité de classe en opprimant les femmes. En revanche, un changement législatif survient lorsque Hilma af Klint a 8 ans : la nouvelle loi sur la maturité déclarait que les femmes non mariées de plus de 25 ans devenaient des adultes légales et elles avaient ainsi le droit d'exercer une profession. La loi a d'abord et avant tout été mise en place pour atténuer une crise : trop d'hommes avaient émigré pour échapper à la faim, à la pauvreté ou à la répression religieuse, laissant leurs mères et leurs sœurs sans représentants légaux. Lorsque le Parlement a adopté la loi, personne ne se doutait à quel point les femmes apprécieraient cette nouvelle liberté ; en quelques décennies, la proportion de femmes non mariées dans la population est passée à près 40%¹⁷⁰.

Hilma af Klint appartient ainsi à la première génération de femmes admises à étudier dans les académies d'art européennes sur un pied d'égalité avec les hommes. Alors que l'Académie des beaux-arts de Suède était ouverte aux femmes depuis 1864¹⁷¹. Malgré les avancées, les femmes artistes n'étaient pas invitées dans les réseaux masculins existants. La vision masculine des femmes en tant que mères et épouses était encore prédominante à cette époque ; si une femme travaillait comme artiste, ce n'était pas quelque chose à prendre au sérieux, mais vu plutôt comme un passe-temps avant de se marier. Les hommes pensaient que les femmes pouvaient seulement reproduire ce que les hommes avaient déjà inventé¹⁷². Le monde des arts dans lequel évoluait Hilma af Klint restait un monde d'hommes où faire sa place en tant que femme n'était pas chose facile.

3.3 L'avancement des sciences

Hilma af Klint lisait beaucoup de livres variés, dont de la littérature scientifique¹⁷³. Elle avait un intérêt particulier pour les sciences naturelles, qui se reflète d'ailleurs dans ses œuvres qui représentent

¹⁷⁰ Julia Voss, *op. cit.*, p. 43.

¹⁷¹ Iris Müller-Westermann, « Hilma af Klint in Her Time and Ours », dans Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage (dir), *Hilma af Klint : The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 158.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Julia Voss, *op. cit.*, p. 315.

méticuleusement la nature et les plantes (voir figure 3.2). Pour cette artiste, la réalité était beaucoup plus grande que ce que les humains pouvaient percevoir et même imaginer¹⁷⁴.

Figure 3.2 Hilma af Klint, *Summer Landscape (Sommarlandskap)*, 1888, Huile sur toile, 88 x 148 cm.



Photo: Albin Dahlström, Moderna Museet, Stockholm, gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Lors de la transition du XIX^e au XX^e siècle, sur le plan des sciences naturelles, on note un changement de paradigme suite aux découvertes révolutionnaires scientifiques. Le monde qu'on connaissait jusqu'alors s'effondrait, laissant place à une nouvelle réalité.

En 1859, Charles Darwin publia son ouvrage *L'origine des espèces*, développant ainsi la théorie de l'évolution, suggérant que toutes les espèces vivantes sont en constante transformation et subissent, au fil du temps, des modifications physiques et génétiques. En 1886, le physicien allemand Heinrich Hertz a prouvé l'existence d'ondes électromagnétiques, jetant ainsi les assises pour la transmission radio ainsi que la télégraphie. Ce faisant, Hertz a prouvé que l'espace était plein d'ondes qu'on ne pouvait pas voir ou remarquer auparavant. En 1895, un autre physicien allemand, Wilhem Conrad Röntgen, a découvert une nouvelle façon de voir ce qui était alors invisible : les rayons X. Ces rayons, aujourd'hui bien connus et

¹⁷⁴ Iris Müller-Westermann, « Hilma af Klint in Her Time and Ours », dans Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 162.

souvent utilisés en médecine, rendent visibles des structures cachées à l'intérieur du corps humain¹⁷⁵. Ces découvertes donnaient le vertige à la population, elles renvoyaient aux limites d'une réalité qui se voyaient alors dépassées. C'est aussi l'époque où les « images mouvantes » (le cinéma) furent inventées et le début de l'aviation¹⁷⁶. La découverte de l'atome fut l'une des plus grandes découvertes bouleversant le monde scientifique. En 1897, Joseph John Thomson montre que les rayons cathodiques sont composés de particules massives et chargées négativement : les électrons¹⁷⁷. C'est le début de l'ère de la simultanéité et de la rapidité ; c'est toute la temporalité du monde qui change et qui s'accélère.

3.4 L'éclatement des croyances

Avec l'émergence du nihilisme, le monde de af Klint a été confronté à un effondrement des fondements judéo-chrétiens de la connaissance, de la morale et de l'histoire¹⁷⁸.

Cette remise en cause du monde visible par la science est un sujet qui n'a pas seulement été approprié par les artistes, mais aussi par les personnes à la recherche d'une compréhension plus poussée de la réalité, dont les *occultistes*, cette catégorie de penseurs, partisans de l'occultisme, incluant une grande variété de gens dont les spiritualistes, les théosophistes et les roscrucien.nes.

À cette période, la science et l'occultisme n'étaient pas trop loin l'une de l'autre et la ligne entre les deux restait poreuse¹⁷⁹. Jusqu'à présent, c'était l'Église qui avait tendance à monopoliser les grandes questions. Mais, puisque la population n'était plus sous le joug de la religion, les croyances alternatives ont pu fleurir, les gens ont pu étudier et comparer les différentes religions, car ils n'avaient plus peur d'être persécutés¹⁸⁰. Les croyances occultes s'appuyaient bien souvent sur les nouvelles découvertes scientifiques pour renforcer

¹⁷⁵ Iris Müller-Westermann, « Hilma af Klint in Her Time and Ours », dans Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 162.

¹⁷⁶ Kurt Almqvist et Louise Belfrage, « Hilma af Klint in her historical context » dans *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 14.

¹⁷⁷ « L'atome : historique », dans *CEA*, s.d. En ligne.

<

¹⁷⁸ Stephen Kern, « Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism » dans Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage, (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 29.

¹⁷⁹ Linda Dalrymple Henderson « Hilma af Klint and the invisible in her occult and scientific context », dans Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage, (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, 2020, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, p. 72.

¹⁸⁰ Kurt Almqvist et Louise Belfrage, « Hilma af Klint in her historical context » dans *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 14.

leurs propres arguments, auparavant fondés sur des traditions mystiques et ésotériques¹⁸¹, comme l'explique Tessel M. Baudin dans son article *Science and Occultism in Hilma af Klint's Time and in Her Work* : « Adherents of mystical, esoteric and occult movements were also quick to pick up on new developments and actively pursued these within their own discourse and practice »¹⁸².

Pour les occultistes, les découvertes scientifiques soulevaient des questions qui leur étaient importantes : les rayons X de Wilhelm Conrad Röntgen confirmaient les particularités de la voyance qui, dit-on, peut aussi voir dans les corps solides. La physique de l'éther expliquait les manifestations des esprits. Le phénomène des rayons X prouverait la télépathie. Éduquée dans un environnement chrétien, Hilma af Klint avait un fort intérêt pour le côté spirituel de la vie. On verra au prochain chapitre qu'elle participe, dès 1879, à des séances de spiritisme¹⁸³. De nombreuses organisations spirituelles se sont mises sur pied à cette époque telles que la Fraternité rosicrucienne, cette association de mystiques chrétiens fondée en 1909 par l'ésotérique astrologue Max Heindel¹⁸⁴. Hilma af Klint s'est d'abord intéressée à cette association avant de se rapprocher davantage de la théosophie puis de l'anthroposophie.

3.4.1 La théosophie

Le spiritisme devient très populaire à la fin du XIX^e siècle et les adeptes font, notamment, des séances de spiritisme lors desquelles des médiums et des morts entrent en contact. Cette mouvance a pris racine dans le contexte du christianisme protestant, et a atteint son apogée vers la fin du XIX^e siècle, avec environ huit millions d'adeptes aux États-Unis et en Europe¹⁸⁵. Plusieurs spiritualistes étaient des femmes, dont Helena Petrovna Blavatsky (1831-91) qui fonda la Société théosophique à New York en 1875 avec Henry Steel Olcott (1832-1907) dans le but d'unifier toutes les religions, d'instaurer la paix dans le monde et de promouvoir les capacités illimitées de l'humain, en proclamant qu'« il n'y a pas de religion plus élevée que la vérité »¹⁸⁶. Cette association internationale prônait la renaissance du principe théosophique, principe remontant de l'Antiquité grecque qui affirmait que toutes les religions possèderaient un aspect d'une vérité universelle. Le premier *Parlement mondial des religions* a eu lieu à Chicago en 1893 avec des représentants

¹⁸¹ Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, p. 71.

¹⁸² Tessel M. Baudin, « Science and Occultism in Hilma af Klint's Time and in Her Work », dans Tracey Bashkoff (dir), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2018, p. 186.

¹⁸³ Iris Müller-Westermann, *op. cit.*, p.159-160.

¹⁸⁴ Gary Lachman, « Modernity and the Occult » dans Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 49.

¹⁸⁵ Iris Müller-Westermann, *op. cit.*, p. 159-160.

¹⁸⁶ Kurt Almqvist et Louise Belfrage, « Hilma af Klint in her historical context » dans *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 14.

de toutes les religions du monde. Le livre très influent de Blavatsky, *La doctrine secrète* (1888) aborde l'évolution de l'humain et de l'univers, analysant les religions modernes et anciennes ainsi que les sciences et les philosophies. Selon Blavatsky, les informations contenues dans ce livre ont été transmises par des êtres de conscience supérieurs. L'étymologie du mot « théosophie » signifie « sagesse de Dieu ». Dès 1889, la loge suédoise de la Société théosophique a été fondée à Stockholm¹⁸⁷.

La théosophie a joué un rôle crucial dans la culture politique féministe de l'époque. La Société théosophique a été l'une des premières organisations occultes à admettre des femmes dans ses rangs¹⁸⁸. Cette ouverture aux femmes était conforme à l'engagement de la société de « form a nucleus of the Universal Brotherhood of Humanity without distinction of race, creed, sex, caste or colour »¹⁸⁹. L'attitude réceptive de la société à l'égard de l'un ou l'autre sexe n'est pas passée inaperçue pour un certain nombre de femmes qui étaient, soit dévouées à la cause des femmes, soit luttaient pour identifier un espace où leurs voix pourraient être entendues et leurs capacités spirituelles et autres évaluées :

Theosophy, as expounded initially by Blavatsky and later by Annie Besant, was attractive to women for various reasons : it offered a form of religiosity that often celebrated female spiritual authority ; it rejected a masculinised anthropomorphic God and embraced an impersonal, genderless Divine Principle ; it repudiated a traditional, male-dominated priesthood ; it gave adepts, irrespective of their sex, access to occult sources and techniques; it developed the notion of self-consciousness in relatively non gendered terms. It is not therefore mere coincidence that theosophy was appealing to a number of women modernists, who sensed within it a liberating force¹⁹⁰.

L'occultisme du XIX^e siècle s'est révélé être un lieu où les relations de pouvoir ont été renégociées et les identités de genre souvent remodelées pour légitimer des revendications spirituelles, politiques et autres, et la théosophie n'a pas fait exception à la règle. L'histoire de la Société théosophique est marquée par la visibilité et le pouvoir croissants des femmes dans les activités spirituelles, mais aussi par sa relation compliquée avec les politiques féministes et les débats antiféministes sur la forme et le contenu de l'autorité spirituelle.

¹⁸⁷ Iris Müller-Westermann, *op. cit.*, p.159-160.

¹⁸⁸ Victoria Fernentinou, « Theosophy, women artists and modernism: the case of Ithell Colquhoun », dans Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 140.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

Pendant la présidence d'Annie Besant, entre 1907 et 1933, la Société théosophique a été le théâtre de controverses et de protestations et a été impliquée dans un discours complexe et changeant sur la spiritualité et les catégories sexuées, telles que le sexe masculin, le sexe féminin et le sexe intermédiaire.

3.4.2 L'anthroposophie

Rudolf Steiner (1861-1935), qui allait devenir une grande inspiration pour Hilma af Klint, fonda en 1912 ce que l'on appelait la « science de l'esprit », la Société Anthroposophique, après avoir été le secrétaire général de la Société théosophique pour l'Allemagne¹⁹¹. Ses méthodes phénoménologiques, empruntées à J. W. Goethe, devaient être appliquées au monde spirituel, l'objectif étant d'atteindre la connaissance du monde spirituel¹⁹². En lisant les écrits de Hilma af Klint, on trouve le même objectif et la même approche « scientifique »¹⁹³.

Rudolf Steiner a écrit et donné de nombreuses conférences au tournant du XX^e siècle jusqu'à sa mort en 1925. Il a développé des idées sur la manière d'entraîner sa perception intérieure et son imagination¹⁹⁴. Steiner pensait qu'il était absolument nécessaire de faire une distinction entre les hallucinations, la vision et l'imagination. Il considérait les hallucinations comme un phénomène pathologique entièrement physique. De plus, il prônait également la méditation profonde comme un moyen d'atteindre une conscience totale. C'est cette dernière approche qu'a suivie Hilma af Klint dans les années 1920, s'inspirant de la pensée de Steiner. Cependant son utilisation des idées théosophiques et anthroposophiques n'est pas toujours fidèle aux mouvements, et l'abstraction de af Klint est plutôt une combinaison et un mélange des systèmes de croyances et des images de la théosophie et de l'anthroposophie à d'autres sources de connaissances anciennes et scientifiques ; « In this way, theosophy's eclecticism can be seen as serving more as a kind of model for af Klint's stylistic hybrid combinations of esoteric and modern symbols, forms and colours, rather than a programmatic delimitation of her own concerns »¹⁹⁵.

¹⁹¹ La Société Anthroposophique (Canada), *Accueil*, s.d. En ligne. < <https://anthroposophy.ca/fr/> >. Consulté le 4 mai 2024.

¹⁹² Helmut Zander, « Theosophy, Anthroposophy, Rudolf Steiner and the Zeitgeist around 1900 » dans Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 72.

¹⁹³ Helmut Zander, *op. cit.*, p. 78.

¹⁹⁴ Ake Fant, *Hilma af Klint Occult Painter and abstract Pioneer*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021 (1984), p. 243.

¹⁹⁵ Jadranka Ryle, « Modern Woman: Hilma af Klint and the Emergence of Abstraction », Thèse de doctorat, Manchester, University of Manchester, 2022, p. 17.

3.4.3 Développement de la psychologie expérimentale

Une autre manière de penser et d'analyser qui s'est développée à cette époque est la psychologie expérimentale. Les premières écoles de psychologie expérimentale issues de la philosophie et de la physiologie visaient dans une large mesure à résoudre l'énigme de l'âme humaine. Gustav Fechner (1801-1878) a publié en 1860 le premier ouvrage de psychologie expérimentale, *Elemente der Psychophysik*, et s'est profondément intéressé à la résolution de la relation corps-esprit ainsi qu'à la « psychologie des profondeurs ». La psychologie des profondeurs, expression du *Zeitgeist* du tournant du XX^e siècle, a déterminé que les personnes visionnaires étaient capables de puiser dans le monde de l'inconscient sous la forme de symboles et d'archétypes¹⁹⁶. Ce que la plupart des gens ne vivent que dans leurs rêves, les visionnaires peuvent le vivre dans un état conscient ou semi-conscient avec le même sens aigu de la réalité. Les psychologues expérimentaux sont arrivés à cette conclusion en comparant les modèles d'expressions visionnaires d'une culture à l'autre par le biais de la religion et de la mythologie.

3.5 La modernité artistique

Ces bouleversements de paradigmes autant scientifiques, technologiques, socio-économiques, politiques ou philosophiques ont apporté avec eux des changements sur la manière de penser l'art. On s'écarte des codes néoclassiques pour accepter une nouvelle liberté des formes et des couleurs, qui s'éloigne de la représentation la plus rapprochée de la réalité. Le modernisme se développa donc suite à l'industrialisation rapide des dernières années du XIX^e siècle et dans les transformations que celle-ci imposa aux différents modes de vie : « Il correspond à une crise de l'autorité des institutions se traduisant par une remise en question des valeurs et des conventions artistiques »¹⁹⁷. C'est une époque d'effervescence artistique occidentale ; de nombreux mouvements prospèrent, se croisent et s'influencent. Apparaissent alors les mouvements comme le dadaïsme, le symbolisme, l'expressionnisme, le surréalisme et l'art nouveau, entre autres. Le diagramme d'Alfred Barr (voir figure 3.3) qu'il a réalisé pour l'exposition de 1936 *Cubism and Abstract Art* au MoMa illustre bien les différents courants de 1890 à 1935, bien qu'il ne soit pas complet et qu'il représente l'art comme une évolution vers l'abstraction. Pour Barr, chacune des principales tendances artistiques de cette période se divise en deux branches distinctes : l'art abstrait géométrique et l'art abstrait non géométrique. Les œuvres de Hilma af Klint entrent dans les deux catégories, elles incluent des éléments

¹⁹⁶ Kurt Almqvist et Louise Belfrage, « Hilma af Klint in her historical context » dans *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 13.

¹⁹⁷ Marc Amfreville, *et al.*, « XVIII. Le modernisme (1900-1930) ». *Histoire de la littérature américaine*, Presses Universitaires de France, 2014. p.167-182.

non-géométrique et géométriques à la fois (voir, par exemple, la figure 5.23), déconstruisant de ce fait cette lecture linéaire de l'histoire de l'art.

Figure 3.3 Alfred H. Barr, Jr., *Jaquette avec graphique préparé par Alfred H. Barr., Jr.* du catalogue d'exposition "Cubism and Abstract Art", 1936

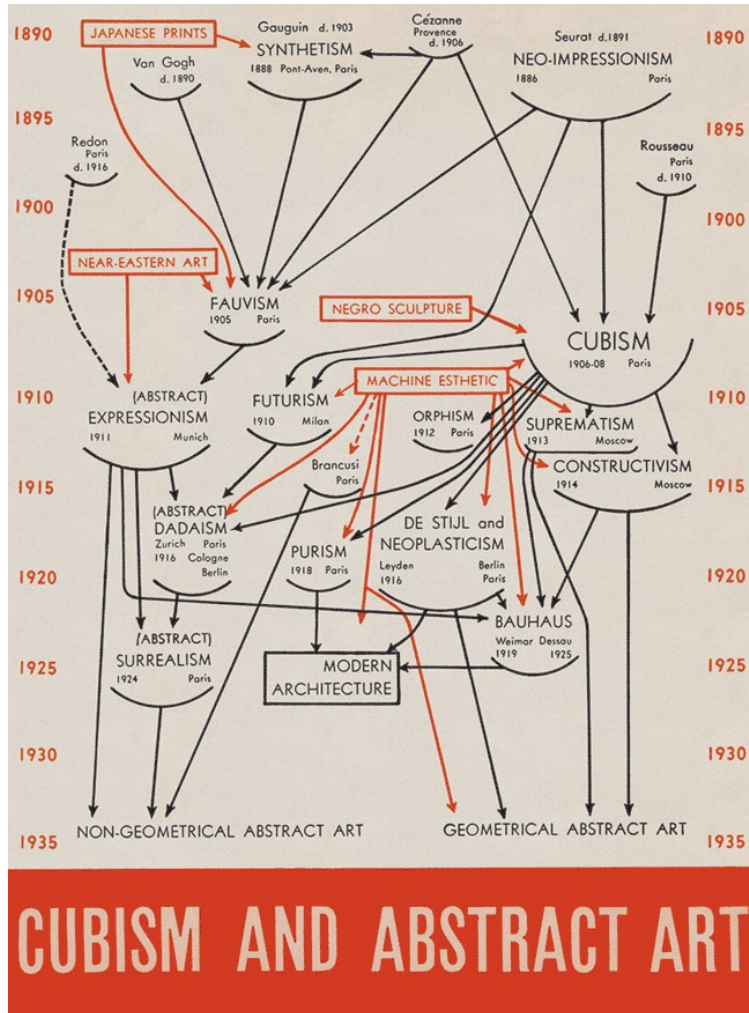


Image digitale © The Museum of Modern Art/Licensed by SCALA / Art Resource, NY.

Hilma af Klint avait, selon Jadranka Ryle, une position liminale entre les nouveaux courants et sa périphérie :

Af Klint's life and work thus can be seen as unfolding in the liminal border between the very central currents of modernist change, and its periphery. Her close engagement with the major currents of modernism, aesthetic revolution, spiritual experimentation and social reorganisation is balanced by the intimate circle she drew around herself, from which she drew much of her spiritual and aesthetic inspiration¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 20.

C'était une position unique, qui lui a permis de gérer selon son désir son engagement spécifique avec les courants centraux du modernisme ainsi que son retrait de ceux-ci¹⁹⁹.

Jadranka Ryle associe également les œuvres de Hilma af Klint à l'avant-garde artistique. S'inspirant de la théorie de Jacques Rancière (1940-) qui définit l'avant-garde ainsi :

Si le concept d'avant-garde a un sens dans le régime esthétique des arts, c'est de ce côté-là : pas du côté des détachements avancés de la nouveauté artistique, mais du côté de l'invention des formes sensibles et des cadres matériels d'une vie à venir²⁰⁰.

Hilma af Klint, avec ses œuvres médiumniques, abstraites et innovantes, pourrait donc s'inscrire dans cette définition. L'avant-garde est également souvent associée à un revers politique de l'art. Dans son doctorat, Jadranka Ryle fait également la démonstration du lien entre les œuvres de af Klint et du politique.

Un raccourci que nous pourrions faire est de penser que l'avant-garde s'est seulement développée et cristallisée dans les grandes villes européennes. Les métropoles comme Paris et Berlin ont, sans aucun doute, joué un rôle central dans le développement de l'avant-garde dans son ensemble, en revanche, l'avant-garde n'était pas confinée à ces villes. Dans le recueil d'essais intitulé *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Hubert van der Berg le confirme:

The main centres of avant-garde activity were not isolated bulwarks, but rather market places where the transnational avant-garde met – stemming from and giving new impulses to a plethora of smaller and larger pockets of resistance, which constituted an interrelated network of avant-gardists throughout Europe (with links to other continents as well)²⁰¹.

Hilma af Klint évoluait donc dans un contexte d'ébullition notamment artistique en Suède. Lorsque l'on parle de cette époque, il est important d'aborder la pierre angulaire de la modernité, qui est le virage vers l'abstraction.

¹⁹⁹ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 20.

²⁰⁰ Jacques Rancière, *op. cit.*

²⁰¹ Hubert Van Den Berg, « The early twentieth century avant-garde and the Nordic countries. An introductory tour d'horizon », *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2012. En ligne. < https://doi.org/10.1163/9789401208918_003 >.

3.5.1 Développement de l'abstraction

Stephen Kern, dans son essai intitulé « Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism », publié dans le livre *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, affirme que l'abstraction est l'évolution stylistique la plus révolutionnaire de la période moderniste²⁰². Il explique que depuis les tout premiers dessins jusqu'au début du XX^e siècle, l'art pictural a principalement cherché à représenter des objets identifiables. Ensuite, entre 1906 et 1914, plusieurs artistes de pays différents ont évolué vers l'abstraction, sous l'influence d'une série de remises en question des formes traditionnelles d'appréhension du monde²⁰³ :

Biologists looking through microscopes found abstract forms in micro-organisms, leaves, and crystals. Psychologists studied the impact of colours on the mind, which suggested the possibility of compositions with colour alone independent of identifiable objects. Modern dance freed the body from melodramatic narratives of classical ballet and instead produced abstract movement dictated by sensuous impulses. Fauvists liberated painting from actual anatomically correct forms and narrative content. While the motives for the move to abstraction varied, abstract artists shared the goals of rejecting the subject matter of the material world and the formal technique of mimesis and sought instead to express pure spirit with abstract forms. Abstractionists also accorded with the anarchist objective of liberating the long-suppressed human spirit from oppression by familial, national, capitalist and religious institution²⁰⁴.

L'abstraction a créé et comblé des vides révélés au cœur de la culture occidentale par la mort de Dieu²⁰⁵. Trois noms ressortent souvent lorsqu'on se lance dans des recherches sur Hilma af Klint. Trois artistes hommes : Wassily Kandinsky (1866-1944), Kasimir Malevich (1878-1935), et Piet Mondrian (1872-1944). Ils sont connus pour leurs idées artistiques innovantes et pour leur intérêt, commun avec Hilma af Klint, envers l'occulte et, plus précisément, envers la théosophie. Pour Kandinsky, il était évident que l'avènement d'une nouvelle ère était proche. Dans son traité fondamental de 1910, *Über das Geistige in der Kunst (Sur le spirituel dans l'art)*, il cite de nombreux exemples pour montrer que l'humanité n'est pas seulement à la veille d'un tournant spirituel qui va tout changer, mais qu'elle vit également au milieu de ce changement cataclysmique. En utilisant les moyens purs de la couleur et de la forme, Kandinsky a développé un langage pictural non figuratif vers 1910²⁰⁶. Dans ses toiles, on le voit s'éloigner progressivement des formes qui peuvent être associées à des objets connus et construire un nouveau monde de formes qui fait appel à des expériences purement émotionnelles et en s'inspirant de la musique grâce à sa synesthésie.

²⁰² Stephen Kern, *op. cit.*, p. 29.

²⁰³ *Ibid.*, p. 30.

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 40.

²⁰⁶ Ake Fant, *op. cit.*, p. 238.

Kasimir Malevitch, russe comme Kandinsky, a lui aussi tracé dans son art une voie qui s'éloigne de la réalité matérielle. Il passe par le cubisme et le futurisme avant de créer ses premières œuvres suprématistes vers 1913. Pour trouver une nouvelle approche, Malevitch cherche le point zéro de la forme. Il tente de passer du néant à la création, ou suprématisme, en essayant d'atteindre une création dépourvue d'objets²⁰⁷. Piet Mondrian, connu pour son utilisation de couleurs primaires sur une surface plane, a plutôt une approche de la peinture qui unit la philosophie, la science et l'art. Mondrian était membre de la Société théosophique des Pays-Bas au début du XX^e siècle et jusque dans les années 1910, il possédait des livres de l'occultiste Rudolf Steiner. En bref, ces trois figures de proue – Kandinsky, Malevitch et Mondrian – sont parvenues chacune à un langage visuel non représentatif. Ils partagent des traits communs avec Hilma af Klint ; il est bien établi qu'ils se sont appuyés sur les principaux textes occultes de l'époque dans leurs propres écrits et dans leur art lorsqu'ils ont formulé leurs nouvelles méthodes pour parvenir à un nouveau langage de formes et de couleurs. Un point de différence est que Hilma af Klint a fait un grand saut dans la peinture non représentative bien avant que les trois autres ne s'engagent consciemment dans la voie d'un nouveau mode d'expression entre 1910 et 1917.

Dans son article « Questioning the Spiritual in Art: Hilma af Klint, Vasily Kandinsky, and the Swedish Art World », publié dans le catalogue de l'exposition *Hilma af Klint: Painting for the Future*, Andrea Kollnitz affirme:

Her quest for knowledge, inspired by spiritualism, Theosophy, Anthroposophy, and Rosicrucianism, would seem a quest to understand existence on a fundamental level through the means of art, rather than an attempt to reimagine art and its possibilities by infusing it with new brands of spirituality, as the Case of Kandinsky, Piet Mondrian and Kazimir Malevitch, all of whom she been compared to²⁰⁸.

Hilma af Klint avait donc une tout autre approche de l'art, mais peut tout de même s'inscrire dans le contexte européen du tournant spirituel dans l'art tout en ayant le même objectif d'utiliser l'art pour changer le monde.

²⁰⁷ Ake Fant, *op. cit.*, p. 239.

²⁰⁸ Andrea Kollnitz, « Questioning the Spiritual in Art: Hilma af Klint, Vasily Kandinsky, and the Swedish Art World », dans Tracey Bashkoff (ed), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2018, p. 75.

Dans le livre *Hilma af Klint : The Art of Seeing the Invisible*, deux essais²⁰⁹ font le lien entre Hilma af Klint et deux autres artistes : Georgiana Houghton et Ithell Colquhoun.

Ces artistes femmes étaient toutes deux respectivement médium (comme af Klint) et associées à l'occultisme. Je crois qu'il serait pertinent de voir ces noms davantage en lien avec Hilma af Klint. Dans la conclusion de la biographie de Hilma af Klint, Julia Voss suggère également de repenser l'histoire canonique de l'abstraction pour pouvoir intégrer à l'Histoire de l'art ces grandes femmes artistes qui sont, au final, les artisanes de l'abstraction. Elle débute d'ailleurs cette nouvelle histoire en 1857 quand l'écrivaine anglaise Camilla Dufour Croisland a capté ses expériences spirituelles à travers des illustrations non représentationnelles.

3.5.2 Les expositions

Quelques expositions majeures ont été relevées par les théoricien.nes et chercheur.euses comme ayant pu influencer Hilma af Klint. Suite à sa graduation de l'Académie des Beaux-Arts de Stockholm en 1887, l'Académie a donné à af Klint un studio à partager. Dans le même bâtiment se trouvait le salon d'art de Blanch, la galerie de l'*Artist's Association*²¹⁰, lieux importants pour observer les différentes tendances artistiques de l'époque. Hilma af Klint a pu y voir un large éventail des approches artistiques de ses contemporains, dont l'exposition de Van Gogh en 1890²¹¹.

Dans les années 1890, il y a au moins deux expositions au salon d'art de Blanch qui auraient pu inspirer af Klint. Il s'agit de l'exposition de 1894 présentant des peintures d'Edvard Munch, qui aurait fait scandale, ainsi que d'une exposition de peintures d'Ernst Josephson²¹². Les œuvres de Munch, intitulées *Love*, *The Kiss*, *Vampire*, *Jalousy* et *The Scream*, témoignaient d'une composition non conventionnelle très expressive. Edvard Munch, ce peintre norvégien, était à l'époque un jeune artiste radical. Munch avait abandonné le chemin de la réalité visible pour se tourner vers l'intérieur afin d'étudier et de dépeindre la vie moderne d'un point de vue qui s'approchait davantage du ressenti. Il était devenu célèbre après son exposition

²⁰⁹ Celui de Marco Pasi, « Western Esotericism and Modern Artistic Creativity » ainsi que Victoria Ferentinou intitulé « Theosophy, Women, Artists and Modernism: The Case of Ithel Colquhoun » dans Kurt Almqvist, (dir) et Louise Belfrage, (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, 263 p.

²¹⁰ Iris Müller-Westermann, *op. cit.*, p.158.

²¹¹ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 17.

²¹² Ake Fant, *op. cit.*, p. 237.

scandaleuse à Berlin en 1892²¹³. L'imagerie radicale de Munch a peut-être pu inspirer Hilma af Klint et l'encourager à avoir une vision plus large de ce qui peut être représenté dans l'art.

L'exposition de l'œuvre d'Ernst Josephson montrait des exemples d'œuvres qu'il avait réalisées lorsqu'il était en bonne santé, mais également lorsqu'il était en état de maladie mentale. Selon Ake Fant, si elle ne l'avait pas déjà fait, Hilma af Klint aurait pu observer des œuvres d'art dont l'approche présageait sa propre méthode de canalisation ; « Ernst Josephson's sketches from Bréhat were done in conditions similar to those in which Hilma af Klint would have been able to observe artworks whose approach presaged her own channelling method »²¹⁴.

Dans les années 1910, le Nationalmuseet de Stockholm a acquis des œuvres de Gauguin, Van Gogh et Cézanne que af Klint a certainement eu l'occasion de voir²¹⁵.

3.5.3 L'art en Suède

Les mouvements artistiques se développaient également en Suède durant la modernité artistique. En revanche, le monde de l'art suédois, relativement insulaire, n'offrait que peu d'éléments encourageants pour le type de peinture que Hilma af Klint réalisait à l'époque²¹⁶.

La période pendant laquelle af Klint étudie à l'Académie est marquée par l'épanouissement du mouvement du Romantisme National²¹⁷. Ce mouvement est apparu à la fin du XIX^e siècle et est devenu l'idéologie dominante au début du XX^e siècle²¹⁸. À partir de 1875, une génération de peintres romantiques nationaux (Georg Pauli, Carl Larsson, Nils Kreuger, Karl Nordstrom, Richard Bergh) s'installe à Paris, pour revenir en Suède peu après, déterminée à créer une école nationale d'art. Le mouvement a dominé jusqu'à la deuxième décennie du siècle en Suède, jusqu'à ce qu'une génération de peintres plus jeunes et esthétiquement moins conservateurs émerge.

²¹³ Iris Müller-Westermann, *op. cit.*, p. 159.

²¹⁴ Ake Fant, *op. cit.*, p. 237.

²¹⁵ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 17.

²¹⁶ Ake Fant, *op. cit.*, p. 237.

²¹⁷ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 109.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 110.

Durant cette même période, on assistait en Suède à un renouveau de l'art populaire suédois (*Swedish folk art revival*) ainsi que du nouvel intérêt de la population à l'intégrer dans leur maison à la fin du XIX^e siècle et au début du siècle suivant²¹⁹.

Par exemple, les *bonader* (*bonad* au singulier) suédois, des tentures murales peintes à grande échelle, sont une source potentielle d'inspiration tirée de l'art populaire pour af Klint, autant pour leurs dimensions que pour leurs motifs. Les *bonader* contenaient des caractéristiques que l'on associe aujourd'hui au modernisme : planéité de la surface, motifs surdimensionnés, codes abstraits et couleurs vives. De plus, comme dans les œuvres médiumniques de af Klint, les *bonader* incorporent souvent du texte dans leurs images, généralement en lettres attachées.

En 1890, le Symbolisme est également un mouvement présent en Suède. Les artistes tels que Ivan Aguléi, Olof Sager-Nelson, Karlo Nordström et le prince Eugen, frère du roi Gustaf V utilisent une tension entre la ligne et la surface, et leurs motifs sont très chargés. Par contre, aucun exemple dans la peinture de Hilma af Klint ne montre qu'elle a travaillé dans cet esprit. Il n'y a pas non plus de points de contact avec les courants préraphaélites.

Dans les années 1910, le marché de l'art suédois était dynamique mais encore assez peu organisé. Il était lié à un groupe d'artistes suédois qui s'identifiaient à l'avant-garde et qui se nommait The Young (De Unga). Ce groupe était composé principalement d'anciens élèves et d'autres disciples de Matisse comme l'expressionniste Isaac Grünewald en tant que figure de proue, et d'autres artistes tels que le cubiste Gösta Adrian-Nilsson et le futuriste italien Arturo Ciacelli. Ces artistes créaient des œuvres légèrement abstraites, en ne s'éloignant pas trop de la réalité. Presque tous ces artistes sont des hommes, à l'exception de l'expressionniste Sigrid Hjerén. La plupart d'entre eux étaient allés faire des séjours à Paris ou à Berlin pour découvrir l'avant-garde européenne, de même que les styles fauviste, expressionniste et cubiste pour les intégrer à leur propre style en revenant en Suède²²⁰.

Hilma af Klint, bien qu'elle fût consciente de ce nouveau marché et de ces courants artistiques, n'était pas considérée comme faisant partie de l'avant-garde artistique de son époque, malgré la radicalité de son œuvre. Elle s'est consciemment détournée de la scène artistique publique lorsqu'elle a commencé à créer ses

²¹⁹ Vivien Greene, « Hilma af Klint and the Swedish Folk Art Revival », dans Tracey Bashkoff (dir), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2018, p. 98.

²²⁰ Andrea Kollnitz, *op. cit.*, p. 72.

propres œuvres d'art tournées vers l'avenir, en les développant dans le contexte d'un milieu distinct qu'elle a contribué à établir²²¹.

²²¹ Andrea Kollnitz, *op. cit.*, p .72.

CHAPITRE 4 QUI ÉTAIT HILMA AF KLINT ?



Hilma af Klint dans son studio, vers 1902²²². Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

²²² The Hilma af Klint Foundation, « About » dans *The Hilma af Klint Foundation*. En ligne.
< <https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint/> >. Consulté le 4 mai 2024.

Avant de se lancer dans l'analyse des œuvres de l'artiste au prochain chapitre, il est important de dresser un portrait de Hilma af Klint. Af Klint travaillé principalement à Stockholm au tournant du XX^e siècle comme artiste professionnelle. Elle est connue pour deux corpus distincts : ses paysages et portraits réalistes ainsi que ses œuvres qualifiées aujourd'hui comme « abstraites ». Ces dernières ayant été réalisées quelques années avant le projet d'abstraction de Wassily Kandinsky, sont présentées comme les premières œuvres abstraites en histoire de l'art. Dans ce chapitre, nous nous pencherons sur la vie de cette artiste, traçant ainsi les grandes lignes de son parcours artistique et les influences qui ont façonné son œuvre.

4.1 Enfance (1862-1881)

Hilma af Klint est née à Solna, dans le comté de Stockholm, en 1862, et est morte en 1944 à Djursholm-Ösby, une banlieue de la capitale suédoise. Af Klint a vécu dans une société qui se modernisait et qui changeait rapidement au tournant du siècle et lors de la première moitié du XX^e siècle. Quatrième enfant, née dans une famille dont l'histoire est marquée par la présence de mathématiciens, d'officiers de marine, de cartographes, de fermiers, de pasteurs et de notaires, af Klint a résidé toute sa vie en Suède dans les villes de Stockholm, Helsingborg, Lund et, pendant un certain temps, sur l'île de Munso²²³. Son arrière-grand-père Erik Klint et son fils, Gustaf Klint, ont été élevés au rang de noblesse par le roi Gustav III, en remerciement pour leurs contributions considérables à la bataille de la baie de Vyborg, contre la Russie²²⁴. C'est depuis ce temps que la famille est connue sous le nom d'« af Klint », passant ainsi de la bourgeoisie à la noblesse.

Dès 1872, Hilma af Klint a fréquenté l'école générale pour filles. Les étés, avec sa famille, elle allait sur l'île de Adelsö du lac Mälaren. Dès ses 17 ans, elle participe à ses premières séances de spiritisme, probablement dans le cercle de la médium, photographe et peintre Bertha Valerius²²⁵. Bien qu'il soit dit qu'elle était déjà sensible et curieuse dès son enfance, la mort de sa petite sœur Hermina en 1880, qui avait seulement 10 ans alors qu'elle en avait 18 ans, a renforcé son intérêt pour la religion et la spiritualité²²⁶. Lors de cette même année, elle commence ses études à l'École Technique et rencontre Anna Cassel, une camarade de classe qui deviendra l'une de ses grandes amies.

²²³ Jadranka Ryle (2022) *op. cit.*, p. 14.

²²⁴ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 16.

²²⁵ The Hilma af Klint Foundation, « About » dans *The Hilma af Klint foundation*. En ligne. < <https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint/> >. Consulté le 4 mai 2024.

²²⁶ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 18.

4.2 Études à l'Académie (1882-1887)

À partir de 1882, af Klint étudie à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Stockholm, quelques années seulement après l'ouverture de ses portes aux femmes en 1864²²⁷, d'où elle graduera avec une mention d'honneur en 1887²²⁸.

À la fin de ses études, l'Académie fournit à af Klint et à deux autres artistes un studio partagé près du quartier de Kungsträdgården, le cœur de la scène artistique de Stockholm. À cette époque, elle peint des paysages et des portraits dans un style qui cherche à se rapprocher le plus possible de la réalité, suivant ainsi le *curriculum* de l'école²²⁹.

Durant ses années d'études (et même au-delà), af Klint était une chrétienne pratiquante, et dirigeait même une école chrétienne du dimanche dans une ferme familiale avec un cousin. Bien qu'elle fût chrétienne, elle continuait à être très intéressée par le spiritisme, cette croyance en la communication avec des esprits invisibles²³⁰. Le but derrière cet exercice était de mieux comprendre la nature de l'existence et du divin. Très populaire au début du siècle, le mouvement spirite s'est développé en Suède, mais également en Angleterre, aux États-Unis et dans d'autres pays, notamment dans les milieux littéraires et artistiques.

Dès 1886 et jusqu'en 1914, ses œuvres sont exposées dans plus de deux douzaines d'expositions, dont la plupart d'entre elles ont été organisées par l'Association Suédoise pour l'Art (Sveriges Allmänna Konstförening)²³¹.

4.3 Les Cinq (1888-1904)

Entre 1888 et 1908, Hilma af Klint participe régulièrement à des expositions de groupe et voyage en Allemagne, Norvège, Hollande, Belgique et en Italie²³². En 1891, elle reçoit des messages d'êtres spirituels pour la première fois. C'était au moment où le peintre Valborg Hällström utilisait une machine pour communiquer avec les esprits dans son studio. Elle lui a demandé si elle pouvait dire quelques mots et elle

²²⁷Ingrid Ingelman, « Women Artists in Sweden: A Two-Front Struggle. », *Woman's Art Journal* 5, no. 1, 1984. En ligne : < <https://doi.org/10.2307/1357877> >.

²²⁸ The Hilma af Klint Foundation, *op. cit.*

²²⁹ Tracey Bashkoff, « Temple for Paintings » dans, *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2018, p. 18.

²³⁰ *Ibid.*

²³¹ The Hilma af Klint Foundation, *op. cit.*

²³² *Ibid.*

a reçu le message suivant : « Go Calmy on your way (...) through life »²³³. C'est la prémisse pour une longue relation entre elle et ces êtres. Cinq ans plus tard, elle devient membre du futur cercle spirituel la Société Edelweiss (Edelweissförbundet), une organisation spirituelle fondée par Huldine Beamish²³⁴. C'est lors de cette même année, en 1896, qu'elle fonde un cercle indépendant avec quatre de ses amies : Anna Cassel, son amie de l'Académie royale, Cornelia Cederberg, Sigrid Hedman et Mathilda Nilsson²³⁵. Les activités des Cinq (De Fem en suédois et The Five en anglais) impacteront profondément la pratique artistique de af Klint. Ces femmes se rencontraient sur une base hebdomadaire, dans les maisons et les studios des différents membres du cercle et ont travaillé ensemble pendant une dizaine d'années. Les réunions étaient organisées de manière à ce que les cinq femmes soient en cercle, agenouillées autour d'un autel, en y faisant des lectures bibliques, des sermons et des bénédictions²³⁶. Les Cinq se disaient être en communication avec des « êtres de conscience supérieure » et recevoir des messages de leur part en entrant dans un état de transe ou en utilisant un *psychographe* (outil servant à enregistrer les transmissions psychiques). Ces esprits (qualifiés de *High Masters* ou *De Höga*, en suédois) se sont identifiés comme étant Amaniel, Ananda, Clemens, Esther, Georg et Gregor²³⁷. Les Cinq ont consigné leurs activités dans de nombreux cahiers d'écriture et dans des dessins automatiques²³⁸. Cette pratique, qui consistait à tenter de mettre de côté la pensée consciente pour laisser place à l'inconscient, ou ici au message des êtres supérieurs, était commune dans les cercles spirites et inspirera beaucoup af Klint et alimenta son penchant vers l'abstraction²³⁹. Une grande partie du matériel qu'elles ont produit est bien préservée ; plus de 1300 peintures et dessins, ainsi que cent vingt-cinq carnets de notes et d'esquisses que af Klint a légués à son neveu et qui sont aujourd'hui conservés par la Fondation Hilma af Klint (*Stiftelsen Hilma af Klint*). Ce groupe de femmes spiritualistes a offert à af Klint un « *safe-space* » pour sa créativité artistique, facilitant ainsi son cheminement vers l'abstraction.

Dès 1904, Hilma af Klint deviendra membre de la société théosophique (dont la loge suédoise est nouvellement fondée) et le restera tout au long de sa vie²⁴⁰. Elle avait un fort intérêt pour les écrits d'Helena

²³³ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 69.

²³⁴ Ylva Hillström et Julia Voss, « Chronology » dans Tracey Bashkoff (dir), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2018, p. 230.

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Tracey Bashkoff, *op. cit.*, p. 19.

²³⁷ *Ibid.*

²³⁸ Ylva Hillström et Julia Voss, *op. cit.*, p. 230.

²³⁹ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 14-15.

²⁴⁰ *Ibid.*

Blavatsky et pour l'anthroposophie de Rudolf Steiner, mais elle explorera aussi l'alchimie, le rosicrucianisme et les religions orientales²⁴¹. En 1903, elle voyage en Allemagne avec Anna Cassel²⁴².

C'est en 1904 qu'elle reçoit pour la première fois les prédictions d'un être spirituel à propos de sa tâche de réalisation de « peintures astrales », lors des séances de spiritisme avec les Cinq. L'être spirituel informe af Klint qu'un jour, un temple devra être construit et rempli de peintures. Cette tâche ne lui est pas encore proposée. Au cours des deux années suivantes, les autres femmes des Cinq sont également invitées à se charger de ces tâches, mais toutes refusèrent²⁴³.

4.4 Les peintures pour le temple (1905-1915)

C'est à l'automne 1905 que les voix proposent à af Klint de faire une série d'œuvres pour remplir un temple en forme de spirale, qui, au final, ne sera jamais réalisé²⁴⁴. C'est à ce moment que Hilma af Klint a commencé à faire deux corpus d'œuvres bien distincts, continuant à faire des œuvres esthétiquement traditionnelles et développant ces séries d'œuvres abstraites qu'elle gardait majoritairement en secret²⁴⁵. Elle commence en janvier 1906 le cycle *The Paintings for the Temple* avec sa première série *Primordial Chaos*²⁴⁶. En 1907, elle peint les séries *Eros*, *The Great Figure Paintings* et *The Ten Largest*.

En 1908, les Cinq vivent une crise et le groupe se dissout. Af Klint peint alors, entre autres, les séries *The Group of Thirteen* et *The Evolution* et en avril la première phase de la section *The Paintings for the Temple* qui comporte alors 111 œuvres. C'est à ce moment que la santé de sa mère se dégrade et qu'elle devient aveugle. Hilma af Klint renonce alors à son studio. Lors de la même année, elle rencontre Rudolf Steiner en Suède. Il est dit que Steiner réagit avec scepticisme à ses œuvres et critique son approche médiumnique²⁴⁷. Suite à ces événements, af Klint prendra une pause de quatre ans sur ce corpus privé²⁴⁸. Elle recommencera à travailler sur des œuvres du cycle des peintures pour le temple en 1912.

²⁴¹ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 14-15.

²⁴² The Hilma af Klint Foundation, *op. cit.*

²⁴³ Ylva Hillström et Julia Voss, *op. cit.*, p. 230.

²⁴⁴ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 15.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ The Hilma af Klint Foundation, *op. cit.*

²⁴⁷ Ylva Hillström et Julia Voss, *op. cit.*, p. 230.

²⁴⁸ The Hilma af Klint Foundation, *op. cit.*

Entretiens, en 1910, af Klint se joint à l'Association des femmes artistes suédoises (Föreningen Svenska Konstnärinnor). Durant cette même période, sa grande sœur, Ida af Klint, s'active dans le mouvement local de défense des droits des femmes en tant que membre de l'association Fredrika Bremer, qui se consacrait alors au droit de vote des femmes²⁴⁹.

En 1912, elle reprend donc son travail sur le cycle des *Paintings for the Temple* et assiste au rendez-vous de la Société théosophique à Norrköping, où Rudolf Steiner donne une conférence. À la fin de l'année, Steiner est exclu de la Société théosophique et fonde la Société anthroposophique au début de l'année 1913. Af Klint achète cette année-là la maison sur l'île de Munsö. Elle peint les séries US et commence la série de *l'Arbre de la connaissance*. Un mythe sur Hilma af Klint persiste sur le fait qu'elle n'aurait jamais exposé ses œuvres spirituelles de son vivant. Cette information est erronée, car, en 1913, elle dévoile 17 peintures dans une exposition organisée par la Société Théosophique à Stockholm²⁵⁰.

La Première Guerre mondiale éclate et af Klint, bouge de studio en studio tout en débutant sa série *Le cygne*, la terminant en 1915 en même temps que sa série *l'Arbre de la connaissance*, *The Dove* et *Altarpieces*. C'est ainsi que se complète le cycle des *Paintings for the Temple* qui englobe 193 œuvres.

4.5 Le temps des voyages : Dornach, Amsterdam et Londres (1916-1930)

Entre 1916 et 1920, af Klint continue à fabriquer des images liées à ses croyances religieuses, mais ne les produit plus de manière médiumnique. On voit plutôt son inspiration être liée aux sciences naturelles, notamment à la biologie et à l'étude de l'atome²⁵¹, reflétée dans les séries *Parsifal* et *The Atom*. À cette époque, elle déménage à Munsö avec sa mère et son infirmière, Thomasine Andersson, qui deviendra sa compagne de longue date.

La mère de Hilma af Klint meurt en 1920. En octobre de cette année-là, af Klint et Thomasine voyageront à Dornach, elles verront le Goetheanum, et af Klint deviendra alors un membre de la Société Anthroposophique. Af Klint continuera d'aller à Dornach pour de longs séjours jusqu'en 1930²⁵². Steiner

²⁴⁹ Ylva Hillström et Julia Voss, *op. cit.*, p. 232.

²⁵⁰ The Hilma af Klint Foundation, *op. cit.*

²⁵¹ Ylva Hillström et Julia Voss, *op. cit.*, p. 232.

²⁵² *Ibid.*, p. 232-233.

meurt au printemps 1925. En 1927, af Klint voyage à Amsterdam et donne sa série *Tree of Knowledge* au Goetheanum.

À partir de 1922, af Klint peint presque exclusivement à l'aquarelle, utilisant la technique « wet-on-wet ». En 1928, af Klint se rend à Londres et expose des œuvres du cycle *The Paintings for the Temple* à la *World Conference of Spiritual Science* de la Société Anthroposophique.

4.6 Le temple et les dernières années (1931-1944)

À partir de 1931, af Klint fait des esquisses du plan d'un temple qui aura la forme d'une spirale, pour lequel elle avait produit des œuvres précédemment, notamment entre 1905 et 1915. Elle décrit la fonction du temple-musée ainsi : « a museum to show what lies behind the forces of matter »²⁵³. Elle déménage dans le sud de la Suède, à Helsingborg avec Andersson. Durant ses dernières années, af Klint révisé ses carnets de notes, et en marque quelques-uns avec le symbole « +x », indiquant ainsi que ces derniers ne pourraient pas être ouverts que seulement vingt ans après sa mort.

En 1938, son neveu Erik af Klint (1901-1981) la visite et elle lui montre sa série *Paintings for the Temple* ainsi que d'autres œuvres en lui expliquant le sens derrière ses œuvres. Hilma af Klint meurt le 21 octobre dans un accident de tramway. Son neveu Erik af Klint hérite de son œuvre qui est constituée d'environ 1300 peintures et de 124 carnets. Ce dernier fondera en 1972 la Fondation Hilma af Klint²⁵⁴.

Il aura fallu attendre jusqu'à 1986 pour que son travail soit exposé de nouveau lors de l'exposition de Maurice Tuchman au Los Angeles County Museum of Art intitulée *On the Spiritual in Art*²⁵⁵.

²⁵³ Julia Voss (2022), *op. cit.*, p. xix.

²⁵⁴ Julia Voss (2022), *op. cit.*, p. 304.

²⁵⁵ Briony Fer, *op. cit.*, p.19.

CHAPITRE 5
ANALYSE DES ŒUVRES AU PRISME DES COULEURS ET DU GENRE

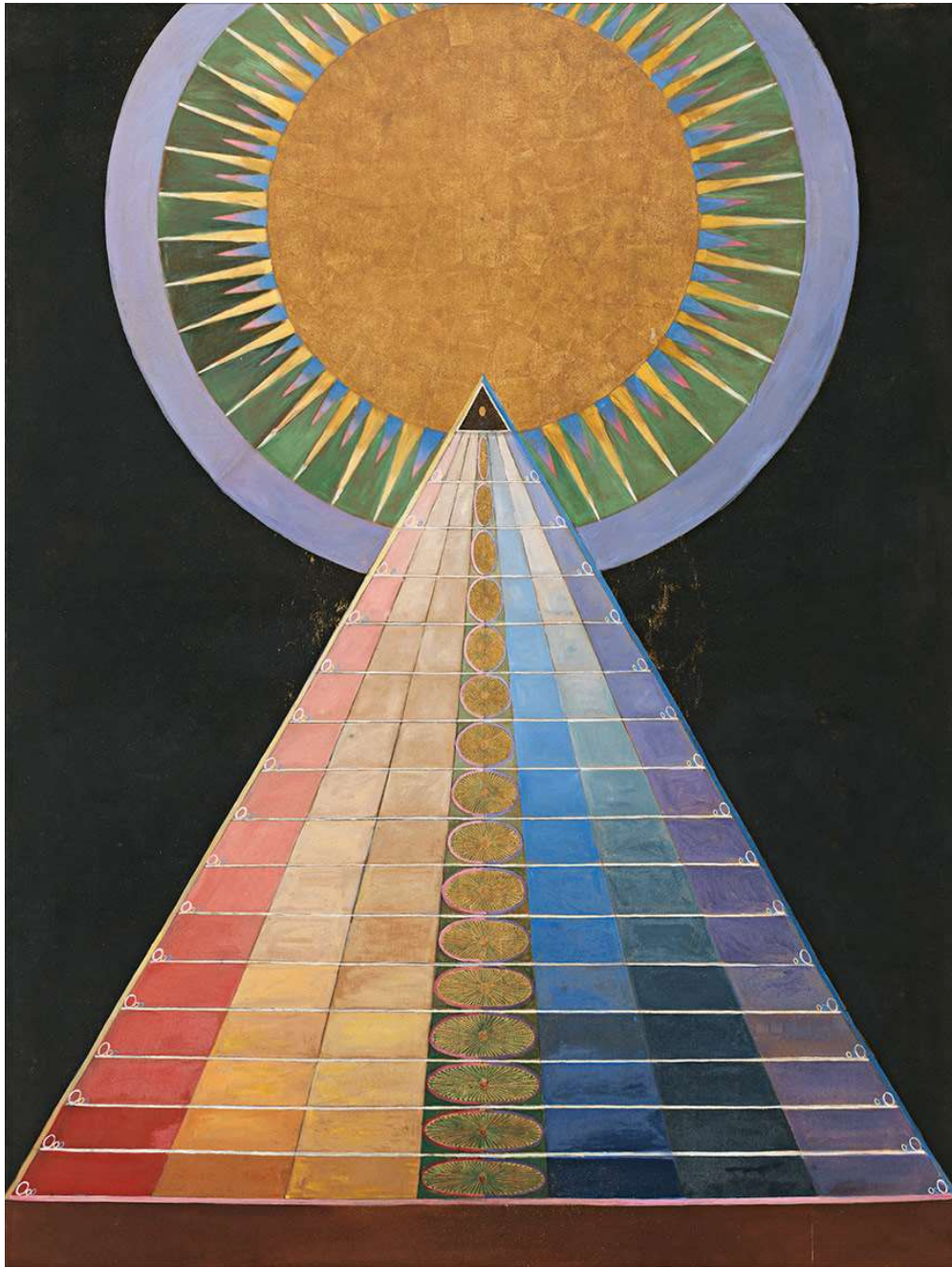


Figure 5.1 Hilma af Klint, *Altarpiece, No. 1, Group X*, 1915,
Peinture à l'huile et feuille d'or sur toile, 237.5 x 179.5 cm
Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

5.1 Le code de couleurs de Hilma af Klint

Un seul coup d'œil suffit lorsque l'on regarde les œuvres non traditionnelles de Hilma af Klint ; la couleur est importante pour l'artiste. Af Klint s'est sûrement inspirée de la théorie des couleurs de Goethe pour développer son propre langage chromatique symbolique.

Goethe, comme mentionné dans le chapitre 1, a proposé une théorie qui s'éloignait des sciences optiques, s'intéressant davantage aux effets que les couleurs avaient sur la psyché. Il associait notamment les couleurs jaune et bleu comme une paire de couleurs opposées. Hilma af Klint, partant peut-être de cette opposition, a attaché des symboliques genrées à ces couleurs :

Here, in this work, the man on the physical plane has always been dressed in the colour yellow. The man's greater spiritual power is part of his feeling, and the woman's desire to seek support in spiritual forces she is dressed in blue. This personality is aware of the importance of earthly struggle for the development of the underlying divine power of the will²⁵⁶.

Ake Fant le met simplement en mots ici : « It is worth noting that af Klint's figurative paintings, as well as in her more abstract works, man seems to be represented by a yellow colour, while woman is represented by blue. This is striking, as nearly all of her paintings contain interplays between yellow and blue »²⁵⁷.

Kandinsky, lui, avait également attribué une signification genrée à ces deux couleurs, mais de manière opposée : le jaune terrestre et matériel est lié au féminin, tandis que le bleu aérien est lié au masculin²⁵⁸. Jadranka Ryle, dans son doctorat, rapporte que le raisonnement de af Klint est que le bleu est « the colour of scale of powerful, real nature, the faithful » et qu'elle décrit le jaune comme « the splendid colour of light, of the foundation of knowledge »²⁵⁹.

On peut comparer cette association aux genres binaires, à celle des couleurs bleu et rose, qui de nos jours, sont associées au masculin et au féminin, renforçant ainsi les stéréotypes de genres et la binarité des genres, comme abordé dans le chapitre 1. En revanche, Hilma af Klint fait également le lien entre les couleurs et le

²⁵⁶ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 71.

²⁵⁷ Ake Fant, *op. cit.*, p. 72.

²⁵⁸ John Gage, *Couleur et culture : Usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Thames and Hudson, Paris, 2008, p. 88.

²⁵⁹ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 72.

genre avec une troisième couleur : le vert, qui ne représente ni le féminin ni le masculin, mais tout ce qui peut exister à l'extérieur de ces possibilités.

Elle associe, de plus, le vert à l'amour: « The colour of love is yellow and blue in association »²⁶⁰. Elle l'associe également à une idée de purification. Cette idée de purification est développée par l'artiste dans ses notes: « The greater the faithfulness to high ideals is, the stronger is the light embedded in you, the cleaner and more beautiful becomes the mixed colour, which we call green »²⁶¹. Pour af Klint le vert est également lié à la « devotion, tenderness and sensitivity » ainsi qu'à une « bright clear truth »²⁶².

La couleur verte est donc, pour Hilma af Klint, à la fois un concept unificateur ainsi qu'un mystère à interpréter. Pour Jadranka Ryle, le vert de Hilma af Klint est un « unifying concept and cipher, both in terms of physical bodies and the qualities that are in traditional tropes associated with both the feminine (devotion, tenderness, sensitivity) and masculine (wisdom, power, joy) »²⁶³.

Jadranka Ryle met également en lumière, dans sa thèse doctorale, le fait que la grande sensibilité traditionnellement associée aux femmes a parfois été comparée par des biologistes à la nature au début du XX^e siècle²⁶⁴. Elle conclut qu'étant donné la sexualité non-binaire des plantes, leur couleur verte convenait parfaitement à l'objectif de af Klint de transmettre les idées de dépassement de la binarité des genres contenue dans les idées théosophiques²⁶⁵. Selon Jadranka Ryle, la synesthésie²⁶⁶ serait peut-être un point de départ qui a permis à af Klint de bâtir ses propres idées sur les couleurs. Il serait donc possible que son association couleur-genre soit le résultat d'une expérience synesthésique. Que cette association genre-couleur soit involontaire ou volontaire, elle reste pertinente.

²⁶⁰ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 72.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² *Ibid.*

²⁶³ *Ibid.*, p. 157.

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ La synesthésie est un phénomène neurologique perceptif qui consiste en une expérience sensorielle involontaire résultant de la stimulation d'un autre sens.

Ake Fant, rappelle de plus que les messages contenus dans les couleurs de Hilma af Klint sont complexes, mais que néanmoins, il est clair que plusieurs séries contiennent des éléments concernant la relation entre femmes et hommes²⁶⁷.

Le chercheur parle également du rouge qui apparaît souvent dans les œuvres de Hilma af Klint. Il interprète le rouge de Hilma af Klint comme la couleur de l'« éros », et comme une représentation d'une forme supérieure d'amour qui relie le bleu et le jaune. Ces trois couleurs constituent également les couleurs primaires qui sont d'une importance capitale dans le discours sur la couleur du vingtième siècle. Bien entendu, Hilma af Klint a utilisé toute la palette de couleurs, mais il est notable que ces trois couleurs aient un statut particulier dans ses peintures.

Julia Voss, dans la biographie de Hilma af Klint, apporte une nuance : l'artiste inverserait, parfois, le code de couleurs (le bleu habituellement associé au féminin serait parfois associé au masculin et le jaune habituellement lié au masculin serait parfois associé au féminin. Elle justifie cette fluidité des concepts de façon succincte : « Rigid rules did not fit af Klint's world of metamorphosis and fluid transitions »²⁶⁸.

5.2 Notes de Hilma af Klint sur le genre

Les réflexions de Hilma af Klint ne sont pas seulement contenues dans les couleurs qu'elle a utilisées, mais également dans ses écrits. Plusieurs sources abordent les réflexions de Hilma af Klint sur le genre. Julia Voss, dans la biographie de Hilma af Klint, raconte que l'artiste et son amie Anna Cassel seraient convaincues que le genre est moins rigide que ce que l'on croit généralement, Voss rapporte que Hilma af Klint et Cassel pensaient que les qualités masculines sont intrinsèques à la féminité, et les qualités féminines intrinsèques à la masculinité ; « [t]he borders could be fluid »²⁶⁹.

Selon Ake Fant, les œuvres de Hilma af Klint ont souvent un lien avec le genre. Ce thème est présent à travers diverses couleurs, formes et symboles tels que le crochet et l'œil, la rose et le lys et le grain de blé. Il affirme: « [i]t is thought that these opposing forces are united in the wheat grain, with its bisected shape »²⁷⁰. À travers les traces écrites de l'artiste dans ses cahiers de notes, il est possible de retracer ses grandes lignes de pensée qui sont orientées sur le genre. Nous verrons, dans cette partie, que Hilma af Klint,

²⁶⁷ Ake Fant, *op. cit.*, p. 72.

²⁶⁸ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 133.

²⁶⁹ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 63.

²⁷⁰ Ake Fant, *op. cit.*, p. 53.

s'est, entre autres, intéressée aux « Dual-beings » de Platon, mais a aussi développé ses propres idées avec les concepts de « Womanman/ Manwoman », d'anges et de son alter ego « Asket ».

5.2.1 Du dualisme à l'unité

Ake Fant a affirmé, au chapitre intitulé « Dualism – The Central Message » dans le livre *Hilma af Klint, Occult Painter and Abstract Pioneer*, qu'un des thèmes récurrents de Hilma af Klint est la notion de dualisme²⁷¹. Il explique que dans l'un de ses derniers cahiers de notes rédigé dans les années 1930, Hilma af Klint a dit à ses parents que la mission la plus importante de sa vie était de communiquer à l'humanité l'idée du dualisme et que les hommes et les femmes devraient tenter de comprendre profondément leur autre moitié ou contrepartie²⁷². Pour Hilma af Klint, l'état le plus libre de l'âme serait un état avec une porosité des frontières entre les sexes: « [...] she argued that the spirit strives toward such as state, following the law of completion, the longing for union that is characteristic of all living beings »²⁷³.

L'artiste faisait parfois référence à son travail comme étant un cinquième évangile. Comme dirait Julia Voss: « Modesty wasn't her strong suit »²⁷⁴. En se basant sur les penseurs comme Pythagore, Socrate et Platon, elle affirme : « In the fifth gospel, it will say in golden letters: struggles to gain experience of the law of complementarity within yourself »²⁷⁵. Cette phrase mystérieuse fait, peut-être, référence au fait que l'objectif serait de reconnaître qu'à l'intérieur de soi il y a le masculin et le féminin qui se complètent.

Dans un de ses premiers cahiers, datant de 1905, elle a écrit à propos de l'origine du dualisme :

Dual spirits were created long ago in ancient times when mankind was urged by passions to seek a separation of the sexes. So God laid down in the ties between two souls an immense desire merely to help them move onwards.

One soul became two.

²⁷¹ Ake Fant, *op. cit.*, p. 199.

²⁷² *Ibid.*

²⁷³ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 207.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

Man bestowed spirit upon Woman. Removed the tie from his being ; that is why he seeks Woman. That is how he is tied to her. Man's structure is Woman, who became his dwelling. Woman's spirit became his child²⁷⁶.

Il s'agit donc ici d'une reprise du récit du *Symposium* de Platon qui racontait que dans les temps les plus lointains, il y avait des personnes, des êtres ronds, qui possédaient quatre bras et quatre jambes et qui n'étaient pas encore divisés en différents sexes. Ils étaient les créatures les plus heureuses qui soient. Mais les dieux étaient jaloux de leur force et de leur courage et ils les séparèrent par la suite en deux moitiés, comme deux moitiés d'une orange, les condamnant ainsi à errer toute leur vie à la recherche de leur moitié perdue²⁷⁷. Selon Ake Fant, c'était ce concept que af Klint considérait comme une vérité universelle.

Cette histoire a d'ailleurs été reprise par Blavatsky dans sa trilogie *The Secret Doctrine*, dont le premier tome a été traduit pour la première fois en suédois en 1895 et la traduction du deuxième tome a suivi trois ans plus tard. Af Klint possédait les deux livres. Dans ces livres, Blavatsky explique que ces êtres ronds étaient appelés « androgynes » et ils auraient été l'état originel des êtres humains. Connectant les écrits de Platon à la biologie et à la théorie de Darwin, elle observait la nature, les animaux et les plantes, à la recherche de plus d'informations et a conclu que plusieurs espèces pouvaient posséder les deux sexes en même temps²⁷⁸. De plus, la théosophie rejetait un Dieu masculin et embrassait plutôt l'idée que le Principe Divin était non genre²⁷⁹. Ces idées et ce récit ont sûrement été une source d'inspiration pour Hilma af Klint. C'est peut-être cela qui l'a inspirée pour écrire cette phrase: « Progress [...] goes from bifurcation to unity »²⁸⁰.

5.2.2 Womanman / Manwoman

En 1917 et en 1918, Hilma af Klint a écrit un livre de 2058 pages qu'elle a nommé *Studies of the Life and the Soul*. Dans cet ouvrage, elle aborde la division de l'humanité en hommes et femmes et la nécessité de surmonter cette dichotomie, surtout d'un point de vue spirituel. Selon af Klint, les apparences peuvent être trompeuses : « I will begin with a side note of great importance. Many who fight in this drama are dressed in the wrong clothing. Many female costumes conceal a man. Many male costumes conceal the woman »²⁸¹.

²⁷⁶ Ake Fant, *op. cit.*, p. 200.

²⁷⁷ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 82.

²⁷⁸ Ake Fant, *op. cit.*, p. 209.

²⁷⁹ Victoria Fernentinou, *op. cit.*, p. 140.

²⁸⁰ Ake Fant, *op. cit.*, p. 52-53.

²⁸¹ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 207.

Elle écrit à propos des « Womanman » et des « Manwoman », ces êtres qui unissent le féminin et le masculin, qui se complètent, et que nous retrouverons dans ses œuvres sous diverses formes.

Julia Voss revient sur ces personnes dans la biographie de Hilma af Klint :

In her paintings, she had already portrayed the Manwoman and Womanman dozens of times as Asket and Vestal, eyelet and hook, blue and yellow, as Saint George or Parsifal with sword and shimmering armor, as girl and boy. As early as 1906's *Primordial Chaos* she had painted man and woman emerging from the shell of a snail, the hermaphroditic animal that unites the sexes²⁸².

Ces personnages unissant les deux sexes prennent donc diverses formes.

5.2.3 Les anges

Un autre concept utilisé par Hilma af Klint pour illustrer ses propos sur le genre est la figure de l'ange. Pour elle, l'ange représente l'androgynie pure²⁸³. Il représenterait la fin de la lutte entre l'homme et la femme, il serait le futur :

Thus Woman has the capacity to produce two distinct seeds of life. One part of her is ensconced with the Secrets of the Kingdom of God for producing a boy child. A virgin mother embodies an additional quality, that of producing a girl child. Here, I should emphasise that there is a third possibility beyond these two. Someday Woman will bring forth the undivided *seed of life* into the material world. In fact, she will give birth to angelic beings that contain within them both Man and Woman²⁸⁴.

Plus tard, Hilma af Klint écrira dans un de ses cahiers de notes : « What is an angel ? [...] You can call angels manwomen »²⁸⁵. Ces différents personnages non-binaires prennent donc différentes formes, ils ont différents noms, mais les idées restent les mêmes.

5.2.4 Asket

Julia Voss, dans la courte biographie de Hilma af Klint présentée dans le catalogue de l'exposition *Elles font l'abstraction*, affirme que « Klint est persuadée que les formes, les couleurs, les caractères et les lettres qu'elle peint sont capables de façonner un nouveau mode de pensée, souple et vivant, qui viendrait briser

²⁸² Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 207.

²⁸³ Ake Fant, *op. cit.*, p. 208

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 202.

²⁸⁵ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 287.

les normes rigides et destructrices. Parmi elles, la dualité entre hommes et femmes : l'artiste ne croit pas à la frontière entre les genres. Dans son œuvre, elle se glisse souvent dans la peau de son alter ego masculin Asket »²⁸⁶.

Hilma af Klint avait donc un alter ego qu'elle avait nommé « Asket ». Asket en suédois, veut dire « ascétique », donc qui a un lien avec l'ascèse ou l'ascétisme, cette recherche de la perfection à travers la discipline volontaire du corps et de l'esprit. Il y a, ici, un lien évident avec ses croyances spirituelles.

Gusten Anderson, une partenaire de l'artiste qui faisait aussi partie des Cinq, a écrit ses pensées dans un cahier de notes qu'elle a appelé « The Blue Book ». Dans ce livre, on peut lire la dédicace: « written for Asket and dedicated to the dual work ». Dans une description d'un rituel que Hilma af Klint a performé avec Gusten Anderson en 1907, af Klint décrit très bien le décor et le contexte : Gusten et elle, couchées l'une à côté de l'autre, se tenant la main. Par deux fois, Hilma af Klint dit que c'est elle-même qui est couchée sur le coussin jaune (associé au masculin) et que Gusten est sur un coussin bleu (associé au féminin), démontrant ainsi l'importance qu'elle accordait à ces deux couleurs. Dans un passage, Hilma af Klint s'identifie avec un pronom masculin: « He [the ascetic] has gladly sacrificed himself for the cause he earns. A great joy was given to me and I was to be used as a tool. Seeker I would now be called. Eros warrior had finished his duties »²⁸⁷.

Le fait d'avoir un alter ego masculin complète ainsi l'idée que, pour Hilma af Klint, le genre était un éventail de possibilités.

L'amie de Hilma af Klint, Anna Cassel, était surnommée Vestal. Ce nom était inspiré des prêtresses de la Rome antique qui s'occupaient d'un feu dans le temple de Vesta et qui, comme la déesse, pratiquaient la chasteté. Julia Voss a expliqué l'importance qu'avaient ces alter egos pour af Klint et ses acolytes :

Asket and Vestal were not just roles the pair took in the present moment; they also saw them as vessels of past lives. Memories of previous incarnations became an important aspect of the notebooks; time ceased to be understood diachronically. The spirit was seen to be able to slip into various bodies, rather like to Hindu god Vishnu in his avatars. Reincarnation was also a teaching of Theosophy²⁸⁸.

²⁸⁶ Julia Voss, « Hilma af Klint », dans *Elles font l'abstraction*, Paris, Centre Pompidou, 2021, 451 p.

²⁸⁷ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 72.

²⁸⁸ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 135.

Asket et Vestal se complétaient et formaient une unité, le masculin et le féminin.

Julia Voss ajoute : « The new freedoms went further. It was not just the boundaries of space and time that had been ruptured, but those of sex as well. In 1906 af Klint was already exploring gender shifts, as the male Asket. [...] When spirit could shape matter, the old systems were voided »²⁸⁹.

À travers ses réflexions et ses écrits, Hilma af Klint renverse ainsi complètement les attentes sociales genrées de l'époque, ouvrant un horizon queer avant l'heure, qui se matérialise également dans ses œuvres.

5.3 5.3 Analyse des œuvres

Dans cette dernière partie de ce mémoire, j'analyserai différentes œuvres qui, selon moi, représentent le mieux la pensée queer de Hilma af Klint à travers ce lien entre genre et couleurs. Ce sont trois séries qui seront analysées, soit *Primordial Chaos* (1906-1907), *The Large Figure Paintings* (1907) et *The Swan* (1914-1915).

J'analyserai, plus précisément, des œuvres sélectionnées des séries; il aurait été trop fastidieux d'analyser en profondeur toutes les œuvres des séries qui contiennent parfois jusqu'à 26 œuvres et cela n'aurait pas été nécessairement pertinent. Les séries analysées ont une certaine continuité, et elles se lisent, parfois, comme une sorte de bande dessinée. Elles sont également liées entre elles, autant par leurs motifs et leurs symboles répétés que par cette alternance entre l'abstraction et la figuration. Les séries sont présentées en ordre chronologique et ont été réalisées entre 1906 et 1915. Selon la classification réalisée en 1945 par Olof Sundström, qui est reprise dans les catalogues raisonnés, toutes ces séries font partie du regroupement d'œuvres intitulé *The Paintings for the Temple*, cet ensemble complexe et nuancé. Cet assortiment de peintures a été réalisé après une décennie durant laquelle *Les Cinq* se sont regroupées, ont communiqué avec des êtres mystiques et ont transcrit leurs messages par le biais de l'écriture automatique et du dessin. Il est dit que ce sont les *High Masters*, ces esprits supérieurs, qui ont demandé à Hilma af Klint de produire ce travail. Pour Kurt Almqvist et Daniel Birnbaum, ces séries sont des plus importantes dans le travail de l'artiste: « [...] her use of colour, the permutations of geometric forms, and the symbolic ciphers, cast ground-breaking and unique oeuvre, as undefinable today as a century ago »²⁹⁰.

²⁸⁹ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 135.

²⁹⁰ Kurt Almqvist (dir) et Daniel Birnbaum (dir), *Hilma af Klint : Catalogue raisonné, The Paintings for the Temple 1906-1915*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 7.

Selon ces auteurs, les œuvres des *Paintings for the Temple* peuvent être comprises comme la poursuite de Hilma af Klint d'une « unité originelle » (*original 'oneness'*), cette unité de base qui, selon elle, existait à la création du monde²⁹¹. Pour af Klint, cette intégrité a été perdue et a laissé place à un monde de polarité : bien et mal, femmes et hommes, matière et esprit. Ces dichotomies étaient présentes partout. Les séries essaieraient ainsi de réconcilier ces dualités.

L'ensemble des *Paintings for the Temple* est divisé en 2 parties. La première partie, réalisée de 1906 à 1908, rassemble 111 œuvres qui ont été créées principalement avec les esprits²⁹². Hilma af Klint racontait qu'elle sentait sa main guidée par son guide spirituel. En revanche, malgré le fait qu'il est dit que les œuvres ont été réalisées de cette manière, il existe tout de même des esquisses préparatoires, dont fait partie la première série qui sera analysée, *Primordial Chaos*. *Primordial Chaos* est la première série des *Paintings for the Temple*. La deuxième série analysée, *The Large Figure Paintings* fait également partie du premier regroupement.

La deuxième partie, qui unit les œuvres réalisées de 1912 à 1915, inclut des œuvres qui ne sont plus réalisées de manière médiumnique. Ce sont plutôt des œuvres qui matérialisent un dialogue entre les idées des guides spirituels et de l'artiste²⁹³. La série *The Swan*, qui sera analysée en dernier, en fait partie.

5.3.1 Série *Primordial Chaos*

La série *Primordial Chaos*, amorcée le 7 novembre 1906²⁹⁴, est constituée de 26 œuvres dont la palette est en majorité composée de jaune, de bleu et de vert. Lorsqu'elle a réalisé ces œuvres, Hilma af Klint venait d'avoir 44 ans. Les images de cette série se lisent en succession, comme une séquence de bande dessinée. Plusieurs œuvres sont abstraites, tandis que dans d'autres, des figures se matérialisent telles que la coquille d'escargot, le serpent ou la rose. Le titre, *Primordial Chaos*, suggère l'origine de la création du monde, appelé aujourd'hui le « Big Bang ».

Dans cette série, de nombreuses références au genre sont faites à travers les couleurs bleu, jaune et vert, les lettres U et W ainsi que le motif de la spirale ou de la coquille d'escargot. La spirale, est d'ailleurs l'un des motifs les plus récurrents dans les œuvres de l'artiste. Pour Hilma af Klint, la spirale représentait la

²⁹¹ Kurt Almqvist (dir) et Daniel Birnbaum (dir), *Hilma af Klint : Catalogue raisonné, The Paintings for the Temple 1906-1915*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 10.

²⁹² *Ibid.*

²⁹³ *Ibid.*, p. 8.

²⁹⁴ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 133.

transformation spirituelle²⁹⁵. Ce motif, plus particulièrement celui de la spirale logarithmique, peut être également retrouvé dans la nature, par exemple à travers l'arrangement des graines sur un tournesol, sur une pomme de pin, ou sur différents types de coquillages torsadés.

La série débute avec une forme courbe tracée d'un trait bleu flottant au-dessus de ce qui semble être de l'eau (voir fig. 5.2). Par-dessus la forme, de nombreux traits noirs et gris se superposent et donnent à l'œuvre une ambiance pluvieuse. La forme se transforme progressivement dans les œuvres qui suivent. Des cercles, des spirales, des rayons, des carrés et des mots apparaissent.

Figure 5.2 Hilma af Klint, *Primordial Chaos, No. 1*, 1906-1907, Huile sur toile, 53 x 37 cm.



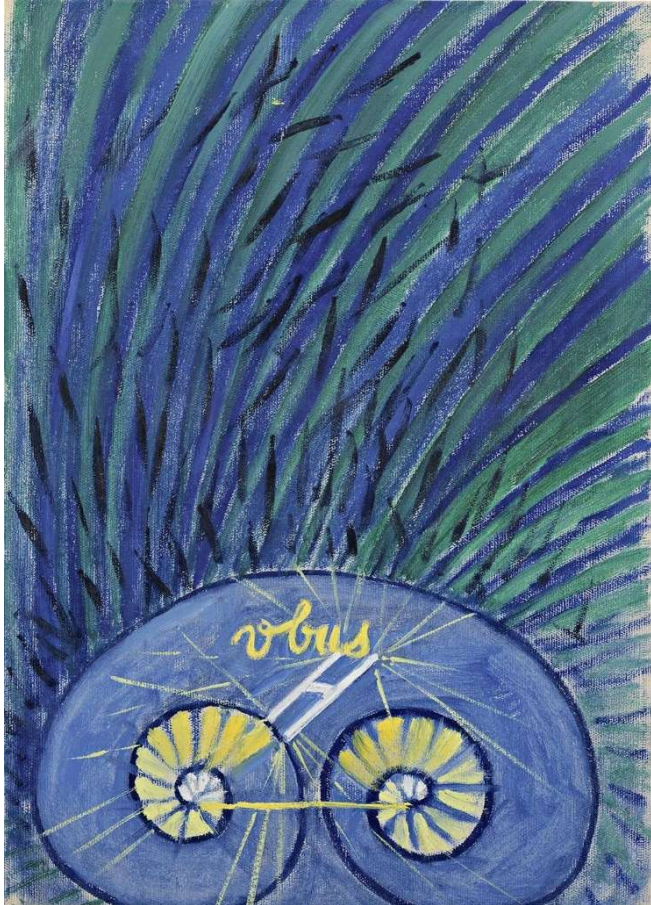
Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Dans la quatrième œuvre de cette série, on décerne la forme d'un coquillage à double spirale (voir fig. 5.3). Le coquillage est bleu, mais à son centre il y a des lignes jaunes. Tout autour du coquillage, des lignes vertes

²⁹⁵ Jovana M. Nikolić, « Gender Reconciliation in Hilma af Klint's Paintings », *Зборник Матице српске за ликовне уметности.*, 2022, p. 309–327. En ligne. < https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=journals&issue=ms_zmslu-2022-50&i=17 >.

ont été tracées comme des rayons émergeant de celui-ci. Cette œuvre évoque peut-être la séparation des êtres en deux, tirée du *Symposium* de Platon, proposant une imagerie symbolique à cette histoire.

Figure 5.3 Hilma af Klint, *Primordial Chaos, No. 4*, 1906-1907, Huile sur toile, 53 x 37 cm.



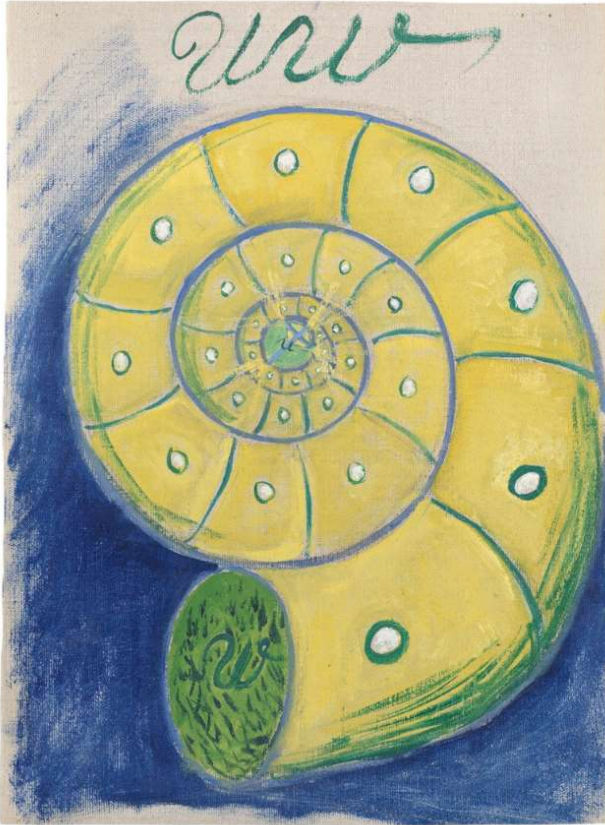
Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Dans l'œuvre numéro 5 (voir fig. 5.4), le motif de la coquille d'escargot prend toute la place. Il est représenté en jaune, sur un fond bleu foncé, remplit le bas de l'arrière-plan, les deux couleurs que l'artiste associait aux genres. Au bout de la coquille, on peut observer l'intérieur qui est peint en vert, la couleur de l'androgynie. Selon Jovana M. Nikolić, dans son texte *Gender Reconciliation in Hilma af Klint's Paintings*, l'embout vert de la coquille fait référence à la prochaine étape dans l'évolution, qui est l'union du masculin et du féminin : « it can be assumed that the artist predicted the continuation of the development, yet another step of growth and evolution, which was possible only in union, and through the cooperation of man and woman connected with the motif of the letters shown on the top of the painting »²⁹⁶. Cette idée est soutenue

²⁹⁶ Jovana M. Nikolić, *op. cit.*

par le fait que Hilma af Klint a inscrit, au-dessus de la coquille d'escargot, les lettres U et W, connectées ensemble. Dans le langage symbolique de Hilma af Klint, le U signifiait le masculin et le W le féminin. Ces lettres sont également présentes dans l'œuvre ; le U est au centre de la spirale, au début, et le W est à la fin.

Figure 5.4 Hilma af Klint, *Primordial Chaos, No. 5*, 1906-1907, Huile sur toile, 53 x 37 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

De plus, le choix de l'escargot n'est pas anodin. L'escargot est un animal qui combine en lui-même les caractéristiques sexuelles féminines et masculines. Dans la théorie de Darwin, l'escargot est présenté comme un exemple d'espèce hermaphrodite. Hilma af Klint a sûrement choisi cet animal en considérant cela, le faisant ainsi devenir un symbole androgyne, au genre fluide. Un détail intéressant : le bateau du père de Hilma af Klint qui était cartographe était nommé « Snäckan » ce qui veut dire escargot en suédois, sous-entendant la lenteur avec laquelle il se déplaçait sur les eaux pour pouvoir prendre des mesures magnétiques et météorologiques²⁹⁷. Finalement, la spirale que l'escargot renferme en lui-même contient une

²⁹⁷ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 13.

autre symbolique ; pour Hilma af Klint, la spirale qui tourne dans le sens antihoraire représente le principe masculin et celle dans le sens d'une aiguille d'une montre le principe féminin²⁹⁸.

Pour Jadranka Ryle, la spirale représente également une référence au temple en spirale que Hilma af Klint rêvait de construire. Il s'agit, pour Ryle, d'une étape vers une représentation plus profonde d'un sujet. Elle affirme : « By mapping her own experience and coding it into gendered colours and forms of abstracted spiral, arguably af Klint seeks to break the model of opposition of the binary, remaking it into the dynamic flow of the spiral »²⁹⁹.

Lorsque l'on regarde l'œuvre *Primordial Chaos No. 8* (voir fig. 5.5), l'escargot a une coquille jaune (masculin), mais la ligne de la spirale est bleue (féminin). Cette dernière tourne, en revanche, dans le sens antihoraire (masculin). Ce processus de contradictions et d'inversions vient ainsi représenter, selon Jadranka Ryle « both the division and unity of oppositions at the same time »³⁰⁰. Au-dessus de l'escargot se trouve l'inscription « avonwener » ce qui signifie « those who try to shed light down on humans »³⁰¹. Faire de la lumière sur les humains ; l'idée est là, cet être hermaphrodite, serait celui qui pourrait éclairer le bon chemin. Selon Ryle, « At the opening of the spiral, af Klint finds 'light' in the androgyny of evolutionary knowledge ».

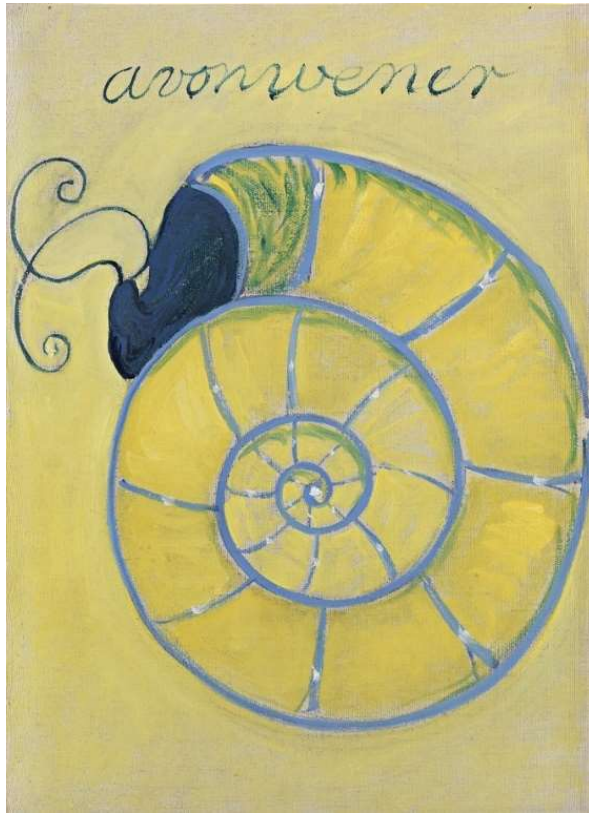
²⁹⁸ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.* p. 73.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 74.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

³⁰¹ *Ibid.*

Figure 5.5 Hilma af Klint, *Primordial Chaos, No. 8*, Group 1, Series WU/The Rose, 1906-1907, Huile sur toile, 52 x 37 cm.

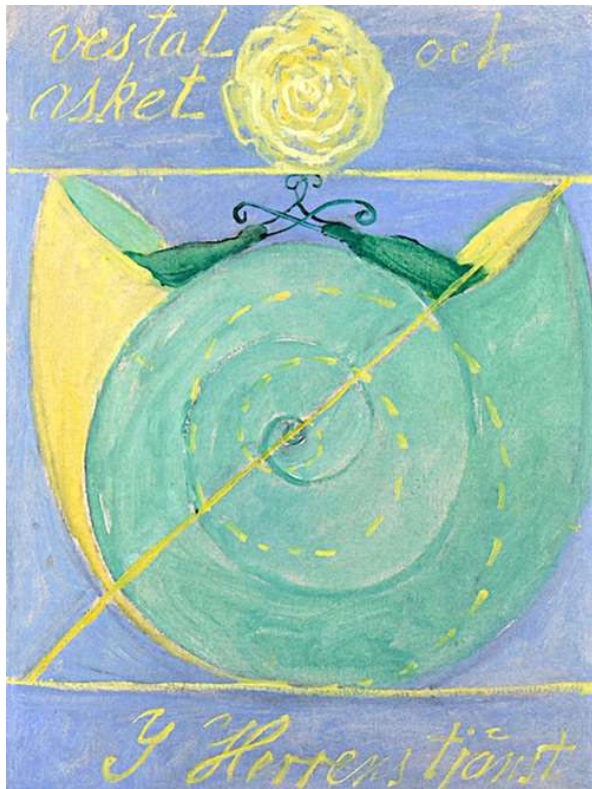


Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Dans l'œuvre *Primordial Chaos no. 9* (voir fig. 5.6), un escargot vert et un jaune se superposent sur un fond bleu entre deux lignes jaunes horizontales. Une ligne jaune diagonale les traverse du coin inférieur gauche au coin supérieur droit. Deux spirales se superposent : une dans le sens antihoraire et une dans le sens horaire. Les escargots tendent l'un vers l'autre et entremêlent leurs membres. Une rose (peut-être celle des rosicruciens) éclot au point où elles se touchent. Dans sa thèse de doctorat, Ryle explique que la rose et le lys font référence à la « conquête de la douleur de la dualité », en se basant sur un commentaire dans un des cahiers de Hilma af Klint. Elle ajoute que d'autres notes indiquent que la rose et le lys ensemble signifient la « completeness »³⁰². À côté de la rose sont écrits les mots « Vestal » et « Asket », alter egos de Anna Cassel et Hilma af Klint. Peut-être ces escargots sont-ils ces « dual beings », ces êtres qui émergent de la nostalgie de l'unité, de l'état originel, lorsque l'homme et la femme ne faisaient qu'un, comme dans le Symposium de Platon.

³⁰² Jadranka Ryle (2022), *op. cit.* p. 73.

Figure 5.6 Hilma af Klint, *Primordial Chaos, No. 9, Group 1, Series WU/The Rose*, 1906-1907, Huile sur toile, 52 x 37 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

À travers l'analyse de la série *Primordial Chaos*, nous pouvons comprendre que Hilma af Klint, partant peut-être d'un sentiment interne, s'inspire de la nature de diverses manières pour illustrer ses idées qui viennent déconstruire la séparation des concepts du masculin et du féminin. Lors de cette série, elle s'est, entre autres, inspirée des coquillages, des escargots des fleurs pour matérialiser et exprimer ses idées.

La couleur verte semble ainsi, dans cette série, jouer un rôle de support pour exprimer des réflexions queers, que l'artiste pourrait avoir développées à partir de son observation de la nature. Par l'usage récurrent de motifs naturels tels que les spirales et les coquilles d'escargots, elle interroge et redéfinit les notions de genre, de spiritualité et de dualité. Les choix des couleurs (bleu, jaune et vert) et des formes symboliques révèlent sa quête pour réconcilier les oppositions de genres. Ces éléments trouvés dans la nature deviennent des métaphores puissantes pour l'androgynie et la fluidité des genres, remettant en question les normes binaires et offrant une vision plus fluide de celles-ci. La couleur verte, en tant que symbole de cette union idéale inspirée par la nature, pourrait ainsi suggérer une symbolique queer.

5.3.2 Série *The Large Figure Paintings*

La première série que Hilma af Klint a véritablement réalisée pour le temple (*The Paintings for the Temple*), mis à part ses études préliminaires et expérimentales (dont *Primordial Chaos* et *Eros*), est intitulée *The Large Figure Paintings*³⁰³. Ces œuvres commencent alors à être plus grandes que l'artiste elle-même. Cette série est produite suite aux préparations de l'artiste qui ont pris la forme de jeûne et de prières³⁰⁴. Dans cette série de 10 toiles, l'artiste canalise encore une fois ses esprits guides spirituels pour continuer cette réflexion sur la division des genres³⁰⁵. La série n'est plus seulement constituée de formes et de spirales, apparaissent maintenant des figures humaines. La série a été complétée lors de la veille de Noël de 1907. Quand Erik af Klint, le neveu de Hilma af Klint, lui a posé une question sur l'origine de ces œuvres, elle a répondu énigmatiquement que les œuvres étaient un « message »³⁰⁶.

Hilma af Klint a, de plus, écrit ceci par rapport à cette production :

I divined their dimensions within me (158 cm x 114 cm). Above the easel, I saw a powerfully illuminated Jupiter symbol, which appeared for several seconds. Then my work began at once, in such a way that the images were painted directly through me, without any preliminary sketches, but with great vigour. I had no idea what the paintings were supposed to depict, yet I worked swiftly and confidently, without altering a single brushstroke. Each and every one took six days, and I was instructed to keep the paintings out of other people's sight³⁰⁷.

Pour Hilma af Klint, cette série était donc le fruit d'une volonté plus grande que la sienne et qui tentait de passer un message à l'humanité. Dans ses cahiers de notes elle a décrit ses œuvres comme « groundbreaking » et a écrit que « the attempts I have undertaken... will astound humanity »³⁰⁸.

Dans les premières peintures de cet ensemble, on peut voir une paire d'individus, un homme et une femme, souvent unies par une ou plusieurs autres figures. La première œuvre de cette série (*No. 1*, 1907) (voir fig. 5.7) est une œuvre énigmatique où se trouve une grande variété de symboles et de significations cachées. On peut y voir un homme et une femme peints en jaune semblant être dans un état de confrontation. Entre les deux personnages se trouve une spirale bleue. Les personnages ont chacun une main sur celle-ci ; peut-

³⁰³ Ake Fant, *op. cit.*, p. 45.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 29.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 45.

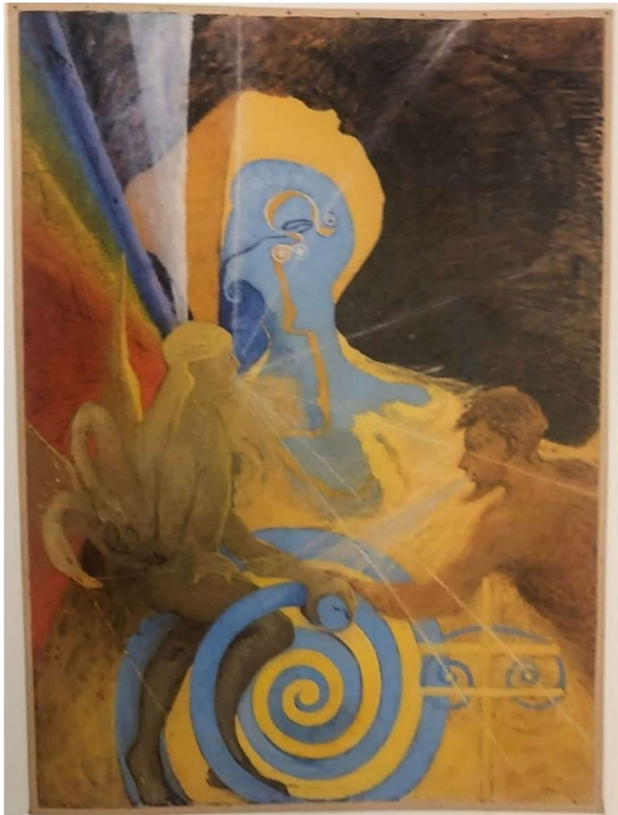
³⁰⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 30.

³⁰⁸ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 140.

être sont-ils dans une lutte pour rediriger le sens de la spirale ? Derrière eux s'entremêlent les couleurs jaune et bleu en arabesques s'élevant sur un fond foncé. Derrière la figure féminine, à gauche de la toile, on peut apercevoir un arc-en-ciel dont les rayons convergent sur sa tête. Deux cygnes jaunes se fondent derrière le dos de la femme, et celle-ci semble tenir le bec de l'un d'eux avec sa main droite (le symbole du cygne reviendra souvent dans les œuvres de l'artiste, et nous en parlerons dans la prochaine série analysée.) Sous la figure de l'homme se trouve une croix avec deux barres horizontales imbriquées avec un symbole de double spirale bleue. L'homme semble agité ; un grand souffle dirigé vers la grande spirale centrale sort de sa bouche. Six rayons blancs s'échappent également de la bouche de la femme. Dans cette œuvre, il est possible de ressentir une tension entre le jaune et le bleu, le masculin et le féminin.

Figure 5.7 Hilma af Klint, *The Large Figure Painting, No. 1*, 1907, Huile sur toile, 148 x 108 cm.

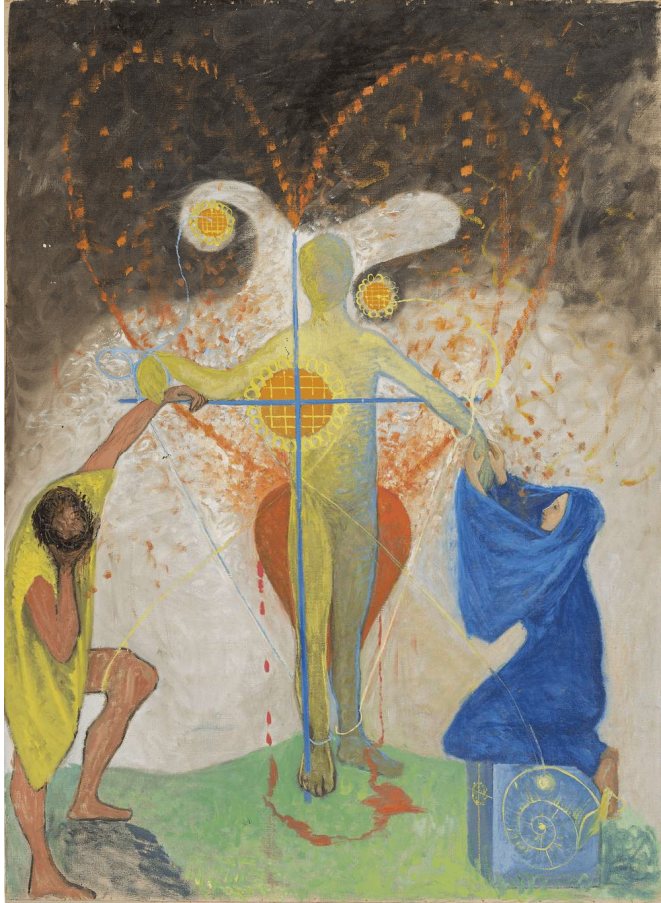


Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Dans l'œuvre *No. 2* (voir fig. 5.8), on voit encore une fois une figure féminine (vêtue de bleu) et masculine (vêtue de jaune), mais entre les deux se trouve un autre être, à moitié bleu, et à moitié jaune, positionné derrière une croix touchant de ses deux mains les deux autres personnages, unissant ainsi le féminin, le masculin et le spirituel. Pour la première fois, cette idée de personnage androgyne, qui unit le féminin et le masculin, apparaît sous forme humanoïde. Les couleurs sont utilisées ici comme un support symbolique

genré, qui permet, d'une manière subtile, de mettre en image l'idée qu'un être peut être masculin et féminin à la fois, dans un dégradé allant du jaune au bleu.

Figure 5.8 Hilma af Klint, *The Large Figure Painting, No. 2*, 1907, Huile sur toile, 148 x 108 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Dans la peinture *No. 3* (voir fig. 5.9), nous voyons un personnage barbu peint en jaune, portant une sorte de capuchon et faisant un geste pour unir un individu masculin et un individu féminin. Le carnet de l'artiste contient un commentaire sur celui-ci : « The deva (nature spirit?) is depicted as a middle-age man. Free of karma himself, he supports the imprisoned children of the human race. Have faith and it will be alright »³⁰⁹. Le mot « deva » désigne, en Inde, les êtres divins³¹⁰. Il est donc fort possible que pour Hilma af Klint, ces

³⁰⁹ Ake Fant, *op. cit.*, p. 45.

³¹⁰ « Deva », dans *Dictionnaire Larousse*, s.d. En ligne.
< <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/deva/24918> >.

êtres spirituels qui unissent les genres soient des « devas ». Ces figures se retrouvent aussi dans l'œuvre suivante de la série, l'œuvre *No.4*.

Figure 5.9 Hilma af Klint, *The Large Figure Painting, No. 3*, 1907, Huile sur toile, 148 x 109 cm



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

L'œuvre *No.4* présente une scène qui prend place dans un endroit fermé ressemblant à une cave (voir fig. 5.10). Nous pouvons voir quatre figures vertes debout au centre de la toile, les bras ouverts en croix et posant leur main droite sur les épaules d'un homme dans un geste de protection, et leur main gauche sur celles d'une femme dans un geste similaire. La femme (peinte en bleu) tient dans ses mains un cœur qui semble être en même temps un utérus qui, par le biais de lignes rouges (sûrement du sang ou des veines), est relié à l'homme (peint en jaune). En bas de la toile se trouvent deux organes. Ake Fant interprète cette œuvre dans le livre *Hilma af Klint: Occult Painter and Abstract Pioneer* en se basant sur les cahiers de notes de Hilma af Klint. Il explique qu'il se peut que les quatre figures représentent chacune un organe associé à une qualité; le cœur représenterait l'amour, le foie représente la sagesse, les reins la pureté et les poumons

la foi³¹¹. Ces quatre figures vertes représenteraient vraisemblablement, encore une fois, l'union du féminin et du masculin.

Figure 5.10 Hilma af Klint, *The Large Figure Painting, No. 4*, 1907, Huile sur toile, 150 x 118 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Le cinquième tableau de cette série (voir fig. 5.11) est une composition abstraite dont la palette est constituée de jaune, bleu, noir et blanc. Cette œuvre a été peinte après une pause de trois mois prise par l'artiste. Le titre de cette œuvre est *The Key to All Work to Date*, révélant qu'il s'agirait pour elle d'une clef de compréhension pour le reste de ces œuvres. Au centre du tableau, sur un fond bleu se trouve un grand cercle, à l'intérieur duquel se trouvent diverses formes circulaires et spirales. Au centre du tableau, en plus petit, se trouve un autre cercle contenant un H majuscule flanqué de deux longues croix blanches. Dans le code symbolique de af Klint, la lettre H représente les « High Ones », ces esprits guides. Avec sa palette réduite,

³¹¹ Ake Fant, *op. cit.*, p. 46.

Hilma af Klint nous donne l'impression que ses réflexions sur le genre s'approfondissent et se cryptent de plus en plus. L'idée que cette œuvre serait une clef pour toutes les autres vient plutôt ouvrir les questionnements que de répondre aux questions.

Figure 5.11 Hilma af Klint, *The Large Figure Painting, No. 5, The Key to All Work to Date (Nyckeln till hittillsvarande arbete)*, 1907, Huile sur toile, 150 x 118 cm



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Les œuvres suivantes de cette série (*No. 6, 7a et 7b*) ont un arrière-plan noir qui confère aux œuvres un très grand contraste. Dans l'œuvre *No.6* (voir fig. 5.12), un homme et une femme apparaissent au milieu de la toile. Les deux sont nus et portent des couronnes de fleurs, les cheveux de la femme sont blonds et descendent en cascade par-dessus son épaule gauche. La femme est assise sur les jambes de l'homme et une croix rouge traverse son corps en plein au niveau de son plexus solaire. Derrière les personnages, il y a deux cercles, un qui est tracé en jaune et l'autre en bleu, qui contiennent les deux symboles que Hilma af Klint réfère à « eyelet and hook », qui ressemblent à un W et à un U, réfèrent au féminin et au masculin. Selon Julia Voss, l'image fait référence à l'union physique du principe masculin et féminin, car il s'agit d'une relation sexuelle. Pour Jadranka Ryle, cette œuvre est un exemple où l'artiste renverse le rôle de l'homme

et de la femme en « crucifiant » la femme, tandis que l'homme, derrière elle, la tient, prenant ainsi plutôt le rôle de Marie dans une Pietà³¹².

Figure 5.12 Hilma af Klint, *The Large Figure Painting, No. 6*, 1907, Huile sur toile, 162,5 x 139,5 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Dans l'œuvre suivante (*No. 7a*, 1907) (voir fig. 5.13), le couple est dans une position d'étreinte, placé sur un cercle blanc plutôt que directement sur le fond noir. Les personnages sont positionnés à l'intersection de deux lignes, une jaune et une bleue, étant ainsi à la jonction entre les deux sexes.

³¹² Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 158.

Figure 5.13 Hilma af Klint, *The Large Figure Painting, No. 7a*, 1907, Huile sur toile, 150 x 138 cm.



Photo Moderna Museet, Stockholm, Sweden. Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Julia Voss rapporte un commentaire que Hilma af Klint a fait dans son cahier de notes à propos de cette œuvre: « The image of the man was me, that of the woman, Gusten »³¹³. Ce commentaire nous permet de comprendre que Hilma af Klint se projetait parfois mentalement dans la position d'homme. Cette image serait donc, en quelque sorte, une représentation de l'amour entre elle et Gusten. Cela démontre également que Hilma af Klint percevait le genre comme fluide, plutôt que fixé et « inné ». En s'identifiant simultanément à une femme et un homme, elle refuse ainsi les limites d'un système binaire.

Jadranka Ryle, dans sa thèse doctorale, commente l'œuvre *No.6* :

As with *Large Figures No. 6*, her notion of gender fluidity involves a striving towards sexualities and gender identities that are rooted in the material physicality of colours and bodies, but which also secretly deconstruct the social conventions of heteronormativity from within. The true meaning of her work, though is only available to initiated possessors of the cipher, so that the coded, clothed truth is a spiral of reading built into the abstraction itself as a form of communication that draws one into the hidden centre of the art – the grail – which reveals feminine desire or becoming³¹⁴.

³¹³ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 149.

³¹⁴ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 159.

Il s'agit donc, pour la chercheuse, d'une déconstruction secrète des conventions sociales et de l'hétéronormativité qui ne seraient accessibles qu'à ceux et celles qui ont la clef. Hilma af Klint, par le biais de son code de couleurs, cherche donc à transcender la binarité et explorer secrètement des identités sexuelles non conformes.

Dans cette même veine d'idée, Julia Voss rapporte également que Hilma af Klint a écrit dans ses notes « The essence of my life was a Spartan truth versus Gusten's Spartan love. »³¹⁵ Le mot « Spartan », qui revient souvent dans les cahiers de Hilma af Klint, est une référence à Plutarque qui mentionne les actes homosexuels que font les femmes de Sparte dans la biographie qu'il a écrite sur le prince de Sparte Lycurgus. La série *The Large Figure Paintings* permet ainsi à l'artiste de développer ses idées, plus seulement sous des formes abstraites ou animales, mais aussi sous des formes humanoïdes. Les couleurs lui permettent d'explorer des possibilités de déconstruction de binarité de genre ainsi que d'hétéronormativité en secret.

5.3.3 La série *The Swan*³¹⁶

La série *The Swan* est une des séries les plus connues de Hilma af Klint. L'artiste a commencé ce nouveau cycle de peinture en octobre 1914, en même temps que la Première Guerre mondiale éclatait en Europe. La série fut complétée en mars 1915 et comporte, au total, 24 œuvres. Julia Voss, dans la biographie de Hilma af Klint, racontait que, cette dernière pouvait voir par la fenêtre de son nouveau studio à Eriksbergsgatan les oiseaux volant vers le Sud quand l'hiver arrivait³¹⁷. Le cygne blanc, symbole des nations scandinaves, a un lien avec les Valkyres de la mythologie nordique, à qui l'on prêtait le pouvoir de se transformer en cet oiseau³¹⁸. Ce volatile est également présent dans les écrits de Madame Blavatsky pour qui le cygne représente the « mystery above all mysteries ». Le cygne a également été une figure emblématique du Romantisme National et du renouveau de la culture folk suédoise³¹⁹.

La série *The Swan* explore des thèmes de dualité, de transformation, et de spiritualité à travers des représentations de ces oiseaux. Cette série débute par la représentation de deux cygnes, un noir et un blanc, positionnés bec contre bec dans une composition symétrique en effet miroir, qui est, sûrement, une confrontation. Cette confrontation se transforme en une interaction plus intense dans les œuvres suivantes,

³¹⁵ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 150.

³¹⁶ Aussi regroupée sous la classification *The SUW Series, Group IX : Part 1*.

³¹⁷ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 197.

³¹⁸ Jovana M. Nikolić, *op. cit.*

³¹⁹ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 140.

où chacun des cygnes perce la poitrine de l'autre avec son bec et boit le liquide qui en coule. Il est possible que cette série soit une allégorie de la guerre. Au fur et à mesure que la série progresse, les formes des cygnes deviennent de plus en plus abstraites. Nous verrons que, dans cette série, Hilma af Klint lie ses questionnements et remises en question sur la binarité du genre avec la dissolution de la forme et la couleur.

5.3.3.1 Les trois premières œuvres de la série *The Swan*

Les premières œuvres de la série *The Swan* racontent visuellement la courte histoire de deux cygnes, un blanc et un noir, qui se rencontrent, entrent dans un combat intense, puis qui se lient dans une étreinte ensanglantée. La première œuvre a une composition symétrique (voir fig. 5.14). La toile est divisée en deux parties horizontales, dans la partie d'en haut, le fond est noir et le cygne est blanc, dans la partie d'en bas le fond est blanc et le cygne est noir. Leurs becs se rejoignent au centre de la toile. Un renversement de genre est sous-entendu dans les couleurs des cygnes ; dans les traditions scandinaves, le cygne noir est vu comme lunaire et féminin et le cygne blanc est associé au soleil et au masculin³²⁰. En revanche, dans l'œuvre *No. 1*, le bec et les pattes du cygne blanc (masculin) sont bleus (masculin), ceux du cygne noir (féminin) sont jaunes (féminin). Dans le livre *The Secret Doctrine* de Blavatsky, le cygne blanc est appelé Hansa, et le cygne noir, Kali Hansa. Hansa est un oiseau mythique qui lorsqu'on lui donne du lait mélangé à de l'eau à boire, il sépare les deux, buvant le lait et laissant l'eau ; montrant ainsi une sagesse – le lait symbolisant l'esprit, et l'eau la matière³²¹. Mais, l'artiste l'a également appris de Blavatsky, le cygne n'était pas seulement la forme animale de Brahma pour les hindous : le cygne relie les éléments, vivant à la fois dans l'eau et dans l'air, et il était important pour les anciens Grecs, comme dans le mythe de Léda et le Cygne. Les peintures de Hilma af Klint illustrent ces idées, montrant les cygnes noir et blanc qui se transforment en figures géométriques, passant de la représentation à l'abstraction. Julia Voss conclut : « Thus, the higher meaning of the swan is not difficult to understand. For af Klint, it is the bringer of light, the messenger that turns matter back into spirit, that travels between cultures and connects old beliefs with the newest research. It is the source of meaning and unity when the world sinks into chaos »³²².

³²⁰ Jadranka Ryle, « Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma af Klint's Paintings », *The Idea of North: Myth-Making and Identities*, 2019, The Birch and the Star, Helsinki, p. 70-87. En ligne. < <https://birchandstar.org/wp-content/uploads/2019/05/the-idea-of-north-jadranka-ryle.pdf> >.

³²¹ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 198.

³²² *Ibid.*, p. 200.

Figure 5.14 Hilma af Klint, *The Swan, No. 1*, 1914-1915, Huile sur toile, 150 x 150 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Dans l'œuvre *No.2*, les cygnes semblent être dans un état de combat : les ailes du côté gauche de la toile sont ensanglantées (voir fig. 5.15). Le centre de l'œuvre n'a plus de séparation claire entre le noir et le blanc, c'est plutôt du rouge et du rose qui prend la place, laissant sous-entendre un choc violent.

Figure 5.15 *Hilma af Klint, The Swan, No. 2, 1914, Huile sur toile, 151 x 149 cm.*



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

L'œuvre *No.3* représente les cygnes positionnés dans une étreinte, leurs cous formant une sorte de cœur et leurs ailes aussi. Ils semblent baigner dans une flaque de sang (voir fig. 5.16). De leur thorax émergent des rayons blancs. Le fond, encore noir et blanc, n'est plus divisé en deux parties symétriques, mais semble s'enrouler autour des cygnes dans un mouvement de spirale. Il permet de faire la transition vers les prochaines compositions qui sont divisées en quatre quadrants. Je vois cette œuvre comme le début de l'union des binarités. Après la mort, c'est le monde spirituel qui s'ouvrira aux cygnes et, dans ce monde, l'unité des genres peut s'exprimer.

Figure 5.16 Hilma af Klint, *The Swan, No 3*, 1914, Huile sur toile, 153 x 148 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

5.3.3.2 Œuvres No. 4, 5, 6, 7 de la série *The Swan*

Pour Julia Voss, les œuvres *The Swan No.4, 5, 6* et *7* sont parmi les plus sombres de Hilma af Klint³²³. Lorsqu'elle a peint ces œuvres, la guerre battait son plein en Europe. Dans chacune de ces œuvres, les cygnes perdent progressivement leur forme fixe, ils se multiplient, se déplacent dans l'espace pictural. Le fond des œuvres devient de plus en plus foncé, passant de couleurs pastel, à un noir profond.

Dans l'œuvre *The Swan, No. 4* (voir fig. 5.17), l'arrangement spatial est redéfini : l'arrière-plan est maintenant constitué de quatre carrés, un rose pâle, un bleu pastel, un jaune pastel et un noirâtre. Les cygnes sont positionnés différemment : un est dans le coin supérieur gauche et l'autre dans le coin inférieur droit, les deux cygnes sont reliés par une sorte de rayon rose pâle. Le genre coloré des cygnes est également modifié : les deux cygnes ont chacun une jambe bleue et une jambe jaune, leurs becs sont également peints à moitié jaunes, à moitié bleus. Leurs ailes semblent également être dans un processus de transformation, peintes dans un dégradé de noir au blanc. Pour Jovana M. Nikolić, « they have physically evolved into beings which contain the essence of both genders »³²⁴.

³²³ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 197.

³²⁴ Jovana M. Nikolić, *op. cit.*

Figure 5.17 Hilma af Klint, *The Swan, No. 4*, 1914, Huile sur toile, 152 x 149 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

L'œuvre *No. 5* (voir fig. 5.18) est beaucoup plus agitée : on peut y voir le cygne noir, dans le coin inférieur gauche, tenter de bloquer avec son bec un jet de feu ressemblant à un volcan. Dans le coin supérieur droit, le cygne blanc vole au-dessus de ce qui ressemble à une sorte de tornade blanche. Il est possible d'interpréter cette œuvre comme la descente aux enfers du cygne noir et la montée au paradis du cygne blanc. C'est suite à cette étape, que la forme commence à se dissoudre.

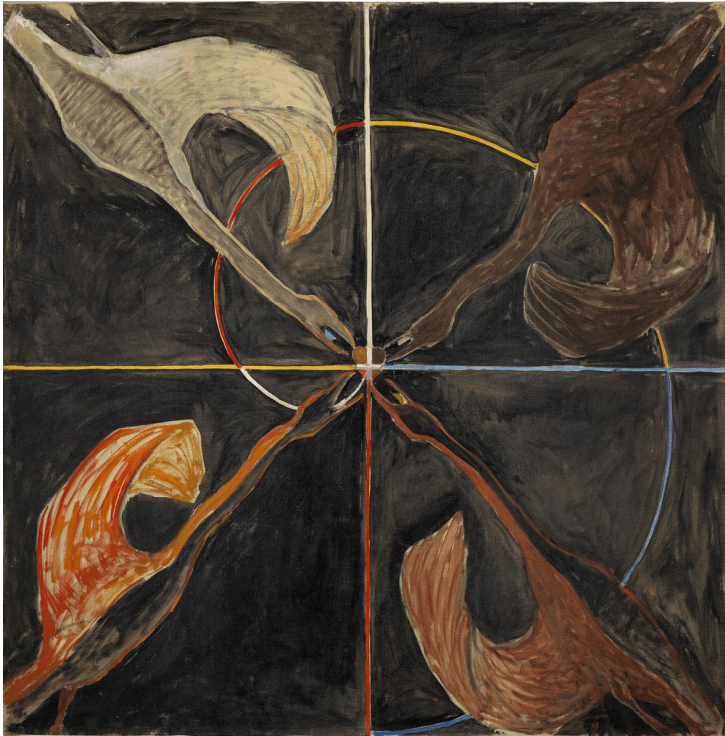
Figure 5.18 Hilma af Klint, *The Swan, No. 5*, 1914, Huile sur toile, 154 x 149 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Les œuvres *No. 6* et *No. 7* (voir fig. 5.19 et fig. 5.20) comportent quatre cygnes déconstruits. Les becs sont connectés au centre de la toile, tous ouverts et touchant presque une petite forme de cœur multicolore. Dans ces deux œuvres, la composition donne l'impression d'être symétrique, mis à part une ligne suivant les dimensions d'une spirale logarithmique. La ligne passe de blanc, à rouge, puis à jaune et, finalement, à bleu. Puisque l'axe en croix passe des quatre côtés de la toile aux quatre coins, il y a une impression de mouvement concentrique, comme si, en tant que spectateur, on assistait à un mouvement de rotation qui dissout la forme.

Figure 5.19 Hilma af Klint, *The Swan, No. 6*, 1914, Huile sur toile, 152 x 151 cm



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Figure 5.20 Hilma af Klint, *The Swan, No. 7*, 1914, Huile sur toile, 148,5 x 149,5 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Pour Jadranka Ryle, il est possible que les quatre cadrans représentent deux paires d'opposés soit mythe/science et masculin/féminin. Et « her abstracted symbolism works a subversive, destabilising and androgynous melding of disparate unities. »³²⁵ La chercheuse pousse la réflexion plus loin en se basant sur les notes de Hilma af Klint qu'elle a écrit le 28 juin 1916 qui se penchait sur le fait que les humains doivent, tout d'abord, obtenir la connaissance des corps autant physiques qu'éthériques et que cela leur permettra d'avoir « some insight into what is behind the veil between man and woman »³²⁶. Hilma af Klint affirme également qu'elle est à la fois son père, sa mère, sa sœur et son frère, « So I possess all fourths in me and let me be crucified before them »³²⁷.

Le motif du cygne, malgré le titre de la série, reviendra seulement à la fin de la série, à l'œuvre *No. 24*.

5.3.3.3 Œuvres abstraites de la série *The Swan* (No. 8 à No. 23)

Dans l'œuvre *The Swan, No.8* (voir fig. 5.21), les cygnes laissent place à deux groupes de cubes : un groupe de cubes blancs sur un fond noir dans la moitié supérieure de l'œuvre, et un groupe de cubes noirs sur un fond blanc dans la moitié inférieure de l'œuvre, faisant écho à la composition de la première œuvre de la série *The Swan*. Les cubes sont placés en trois cercles de plus en plus petits et au centre de ceux-ci un cube solitaire plus grand que les autres. Dans la partie d'en haut, des rayons bleus émanent du cube blanc et dans la partie inférieure, des rayons jaunes émanent du cube noir, rappelant, encore une fois, les couleurs utilisées dans *The Swan, No. 1*. Julia Voss le souligne, ce qui était auparavant une lutte violente s'est transformé en une composition géométrique bien organisée³²⁸.

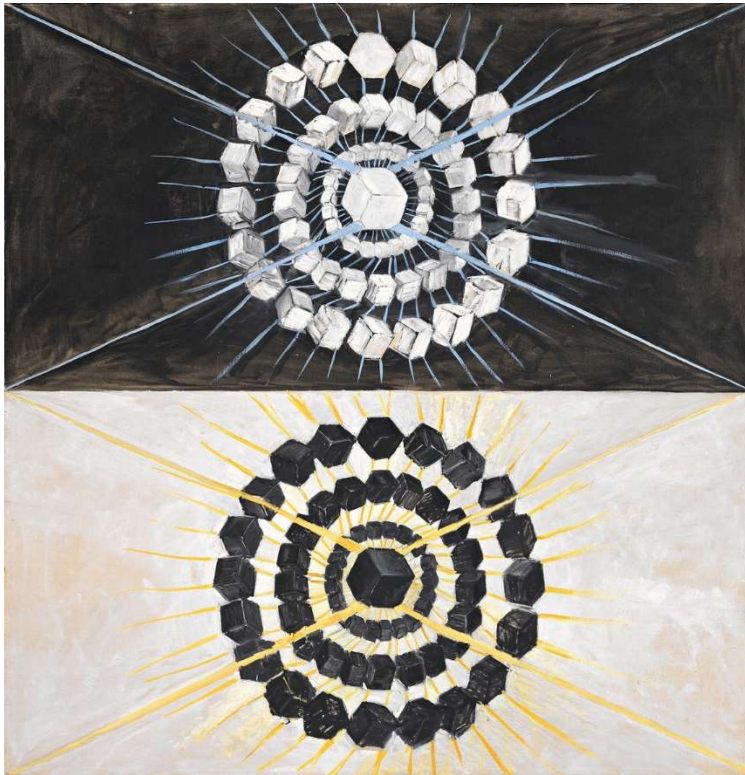
³²⁵ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 144.

³²⁶ *Ibid.*

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 197.

Figure 5.21 Hilma af Klint, *The Swan, No. 8*, 191, Huile sur toile, 152,5 x 149 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Dans l'œuvre *The Swan, No.9* (voir fig. 5.22), deux ailes ont été transformées en formes pointues jaune et bleu, symétriques, superposées sur un fond rouge éclatant. À l'intérieur de celles-ci, des cubes axonométriques occupent l'espace, semblant devenir de plus en plus petits, « suggesting reproductive stances concentrating in tiny cells »³²⁹, selon l'interprétation de Stephen Kern, dans le chapitre « Abstraction, Technology, Androgyny, Nihilism » dans le livre *Hilma af Klint : The Arts of Seeing the Invisible*. Linda Dalrymple Henderson, dans le livre *Hilma af Klint : Visionary*, remarque dans le coin intérieur droit de l'image une petite forme cubique qui lie les couleurs jaunes et bleues qui, pour elle, suggère une « emergence of geometry and order out of chaos »³³⁰.

³²⁹ Stephen Kern, *op. cit.*, p. 36.

³³⁰ Linda Dalrymple Henderson, « Hilma af Klint and the invisible in her occult and scientific context » dans, Kurt Almqvist (dir) et Louise Belfrage (dir), *Hilma af Klint: Visionary*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 86.

Figure 5.22 Hilma af Klint, *The Swan, No. 9*, 1915, Huile sur toile, 149,5 x 149 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

La forme « d'aile » jaune (masculin) a le bout blanc (féminin), mais culmine à un point noir (masculin). L'inverse se produit avec l'aile bleue qui a la pointe noire, mais qui culmine à un point blanc. Ces points génèrent à leur tour des formes d'ailes, qui passent du blanc au noir et vice-versa. Serait-ce la différence entre le monde physique et éthérique qui serait représentée ici ? Un motif floral circulaire apparaît au centre de la convergence des deux ailes noires et blanches. En son centre, un noyau rouge. Des points multicolores le décorent. Cela évoque à Stephen Kern un « merging bisexual embryo »³³¹.

Dans les prochaines œuvres, le cercle domine. Le même motif floral/d'hélice est repris dans *The Swan, No. 10* (voir fig. 5.23), sur un fond, encore une fois coupé en deux à l'horizontale, mais où chaque partie comporte un dégradé de blanc à noir.

³³¹ Stephen Kern, *op. cit.*, p. 36.

Figure 5.23 Hilma af Klint, *The Swan, No. 10*, 1915, Huile sur toile, 150 x 150 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Les œuvres suivantes consistent en un jeu de reprises des couleurs et des compositions (quadripartites et bipartites) des premières œuvres. Par exemple, dans l'œuvre *The Swan, No. 11* (voir fig. 5.24), la même palette de couleurs pastel est reprise ainsi que la même composition en quatre carrés.

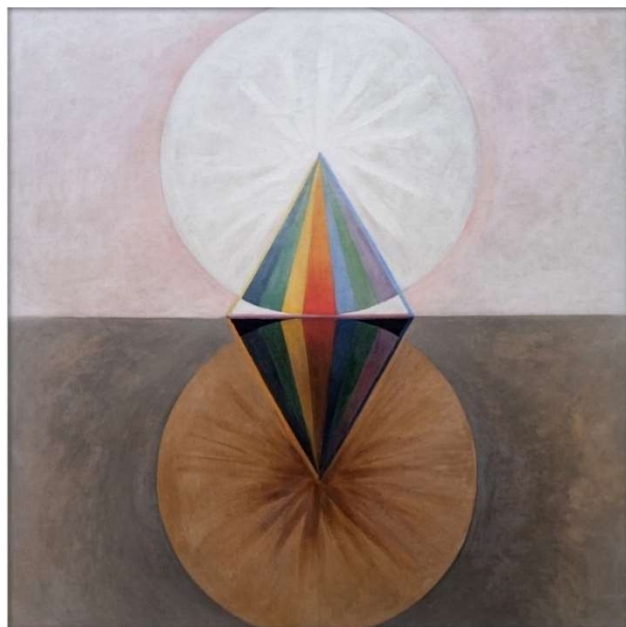
Figure 5.24 Hilma af Klint, *The Swan, No. 11*, 1915, Huile sur toile, 150,5 x 149 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

Par contre, au centre des œuvres *The Swan, No. 12* (voir fig. 5.25) et *The Swan, No. 13* (voir fig. 5.26), un jeu de contraste est réalisé entre les couleurs pâles et foncées à travers des formes circulaires et triangulaires. Toutes ces œuvres, bien mystérieuses, semblent être des recherches scientifiques, ou des représentations d'un autre univers. Les cygnes, qui étaient bien définis dans les premières œuvres, ont été remplacés par des cercles, des cubes, des carrés, des triangles ou des coquilles d'escargots.

Figure 5.25 Hilma af Klint, *The Swan, No. 12*, 1915, Huile sur toile, 151,5 x 151 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

L'œuvre *The Swan, No. 17* (voir fig. 2.1), a d'ailleurs été une grande source de confusion au fil du temps. Cette œuvre représente un cercle sur un fond rouge. La moitié gauche du cercle est constituée des deux bandes, une blanche et une noire, l'autre moitié est rose, jaune et bleu. En son centre se retrouve un tout petit triangle à moitié rouge et à moitié noir. Jadranka Ryle rapportait que, dans un livre sur l'art suédois par Elisabeth Lidén, cette peinture avait été imprimée dans le mauvais sens. De plus, dans le communiqué de presse de la Serpentine Art Gallery de *l'exposition Hilma af Klint Painting the Unseen*, on peut lire une interprétation de cette image comme un sein d'une femme, sans aucune source d'appui.

Figure 5.26 Hilma af Klint, *The Swan, No. 13*, 1915, Huile sur toile, 148,5 x 151 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

À travers cette déconstruction de la forme, Hilma af Klint estompe la séparation binaire du monde physique et éthérique, mais surtout des genres. Pour Jovana M. Nikolić, « by such abstraction of shape the clear line between the male and female polarity stops being visible. »³³² Elle ajoute qu'en perdant leurs caractéristiques physiques animales, les cygnes perdent leur matérialité liée à la matière terrestre, aux instincts et à la sexualité ; « By losing their bodies, the loss of bodily urges occurs, and the swans cross into the world of geometric symbols, spiritual ideas, and by merging overcome their limitations and differences »³³³.

En reconfigurant les cygnes dans des formes géométriques et scientifiques, Jandraka Ryle affirme que « af Klint creates a similar melding and interpenetration of opposed unities that also occurs in the recurring theme of androgyny »³³⁴. Bref, les formes géométriques et les couleurs permettent de représenter une ambiguïté de genre. Cette idée est également soutenue par Linda Dalrymple Henderson, qui affirme: « The new geometry thus offered af Klint an effective means to embody theosophical doctrine as well as her belief that male and female would come to coincide in the astral plane (...) »³³⁵.

³³² Jovana M. Nikolić, *op. cit.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ Jandraka Ryle (2019), *op. cit.*, p. 78.

³³⁵ Linda Dalrymple Henderson, *op. cit.*, p. 86.

Les cygnes, en se métamorphosant, et en abandonnant leurs formes fixes pour se recomposer en nouvelles configurations, entament un processus de transformation qui culmine en formes géométriques pures, perdant toute ressemblance avec leur forme initiale et symbolisant la fusion des opposés en une unité harmonieuse. Cette inversion et cette utilisation intentionnée des couleurs sous-entendent les thèmes de l'androgynie et de la réconciliation des sexes dans le plan astral.

5.3.3.4 Dernière œuvre de la série *The Swan*

Dans la dernière œuvre de la série *The Swan*, *No. 24* (voir fig. 5.27), Hilma af Klint représente de nouveau les cygnes de manière « réaliste » et non abstraite. On y voit les deux cygnes, le noir aux pattes bleues et le blanc aux pattes jaunes, s'embrassant au centre de l'image sur un fond plat de quatre carrés aux tons neutres soit rosâtre, grisâtre, beige et brun. La composition est symétrique : chacune des ailes des cygnes se déploie vers un coin de l'œuvre. Dans leur bec se trouve un objet qui ressemble à une clef, elle est à moitié bleue et à moitié jaune. Jadranka Ryle interprète cela comme « a final gesture of the gendered tension in the feminine androgyny that drives her diagrammatic abstraction »³³⁶. Au centre de cette forme, un cube axonométrique flotte, faisant écho avec les œuvres précédentes. Le cube, représentant les cygnes de manière géométrique, exprime, selon Ryle, la fusion androgyne du masculin et du féminin. Si l'on regarde de plus près l'œuvre, on peut voir que la partie jaune et la partie bleue de la « clef » ne sont pas connectées : ce sont les cygnes qui les tiennent dans leur bec, devenant le symbole de cette union.

³³⁶ Jadranka Ryle (2019), *op. cit.*, p. 85.

Figure 5.27 Hilma af Klint, *The Swan, No. 24*, 1914, Huile sur toile, 151 x 149 cm.



Gracieuseté de la Fondation Hilma af Klint.

En résumé, l'abstraction des formes permet ainsi à Hilma af Klint d'exprimer ses idées de manière cachée. Dans cette optique, la couleur devient un outil puissant pour accéder aux œuvres.

À travers cette série et son utilisation de couleurs codées et symboliques, Hilma af Klint semble avoir exploré une vision personnelle du monde, pouvant évoquer des identités non-binaires et fluides. *The Swan* est une série qui a permis à Hilma af Klint de fusionner l'art, la spiritualité et la philosophie, résonnant ainsi avec les bouleversements de son époque. Ses cygnes, se déchirant et se transformant, symbolisent l'espoir de l'union des genres et de l'ouverture des possibilités.

CONCLUSION

Pour conclure, nous avons vu que les couleurs peuvent être interprétées comme des *dispositifs*, mais qu'elles peuvent également les renverser. En effet, puisque les couleurs sont sociales, elles peuvent évoquer des symboliques (qui ne sont pas universelles), dont celles des genres. Par exemple, aujourd'hui, le rose est associé au féminin, mais, à l'époque de Hilma af Klint, c'était plutôt le jaune qui était associé au féminin et le bleu au masculin par le peintre Franz Marc. Les couleurs, par leurs associations aux genres, ont un impact sur la société ; elles peuvent être vues comme des *dispositifs*, c'est-à-dire, comme un renforcement ou un support du rapport de force homme *versus* femme, ou renforcement une idée de binarité des genres. Les couleurs peuvent influencer la façon dont les individus se perçoivent et peuvent renforcer un clivage des genres binaires dans un processus d'inconscientisation collectif structurant la société. Hilma af Klint, de son côté, a créé son propre code de couleurs. Contrairement aux normes d'aujourd'hui, où le bleu est associé au masculin et le rose au féminin, Hilma af Klint a ajouté une couleur. Cette couleur ajoutée, le vert, indique une résistance au système social établi et vient ouvrir la porte pour de plus grandes possibilités d'identités de genre. La vision de Hilma af Klint du genre n'était donc pas binaire : le féminin et le masculin n'étaient pas vus comme deux pôles opposés³³⁷, mais comme des possibilités.

Les théories queers sont la base théorique dans le cadre de ce mémoire. En utilisant la théorie queer, nous avons pu explorer comment af Klint a utilisé son art pour questionner et réinventer les notions traditionnelles de genre et de sexualité. Nous nous sommes penchés sur le concept de « queer », et, par la suite, sur la théorie queer. Nous avons compris que le queer est un concept large, mais qui est surtout défini contre le « normalisant ». Il est une négation des normes sociétales liées à l'identité sexuelle hétéronormative ou à la binarité des genres. La théorie queer émane des minorités gaies et lesbiennes et est donc une pratique qui vient critiquer le système binaire et normalisant. La théorie queer est politique, critique et inclusive, elle cherche à laisser place à une expression de la différence. Dans la discipline de l'histoire de l'art, la théorie queer cherche, entre autres, à queeriser le savoir (c'est-à-dire critiquer sa construction) et à faire de la place aux personnes qui ont été exclues du canon. À travers le prisme de la théorie queer, il est intéressant de faire une relecture de l'histoire, de manière anachronique, pour ainsi mettre de l'avant des artistes qui étaient queers. Hilma af Klint est une artiste qui fait partie de la grande lignée queer et qui ne s'intégrait pas facilement dans le canon historique.

³³⁷ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 287.

Nous nous sommes ensuite penché.es sur le contexte historico-artistique dans lequel évoluait Hilma af Klint. Nous avons compris qu'elle a vécu dans un moment d'industrialisation de la Suède et durant lequel il y avait beaucoup de changements comme la libération des femmes, de nombreuses avancées scientifiques et où les croyances se diversifiaient. C'était également un moment où les arts étaient en ébullition : c'était l'époque de la modernité artistique et du développement de l'abstraction.

La vie de Hilma af Klint a ensuite été abordée en six temps en parlant de son enfance, de ses études à l'Académie Royale des Beaux-Arts, de son groupe Les Cinq, du moment de la production des peintures pour le temple, le temps de ses voyages et finalement ses dernières années. Nous avons pu comprendre d'où venait son intérêt pour la spiritualité ainsi que le projet de musée en spirale derrière les Peintures pour le temple.

Le dernier chapitre constituait l'analyse des œuvres au prisme des couleurs et du genre. Le chapitre a débuté par l'explication du code de couleurs de Hilma af Klint qui consiste principalement à l'association de trois couleurs aux genres, soit le jaune qui est associé au masculin, le bleu au féminin et le vert au non-binaire, à ce qui est entre le jaune et le bleu, et ce qui est au-delà de ces possibilités. Par la suite, nous avons vu que les réflexions de Hilma af Klint sur le genre se trouvaient également dans les traces écrites de l'artiste à travers le développement d'idées comme les *Womanman / Manwoman*, les anges et les alter egos.

Nous avons ensuite analysé trois séries d'œuvres, soit : *Primordial Chaos*, *The Large Figure Paintings* et *The Swan*.

La série *Primordial Chaos* illustre l'interprétation de l'origine de la création du monde par Hilma af Klint. À travers cette série, la palette, constituée en majorité de bleus, de jaunes et de verts, ainsi que le motif d'escargot, nous indique que l'artiste a probablement prévu une autre étape de croissance et d'évolution, possible seulement par l'union et la coopération de l'homme et de la femme. On comprend également que Hilma af Klint s'est inspirée de la nature pour développer ses idées.

La série *The Large Figure Paintings* illustre l'idée d'un personnage androgyne, réunissant le féminin et le masculin sous une forme humanoïde. Probablement inspirée par la Théosophie, qui évoque l'existence d'êtres divins transcendant le genre, Hilma af Klint a traduit cette conception à travers son code chromatique. Cette approche est particulièrement visible dans la quatrième œuvre de la série, où une figure verte a ses mains qui reposent sur une femme représentée en bleu et un homme en jaune.

La série *The Swan* a été révélatrice quant à l'utilisation de l'abstraction par Hilma af Klint pour représenter ses idées. Au fur et à mesure que la série progresse, les formes des cygnes sont de plus en plus abstraites. C'est à partir du moment de la « mort des cygnes », représentée dans la troisième œuvre, que les cygnes semblent se transformer comme des créatures ni masculines ni féminines. En ayant chacun une patte bleue et une patte jaune, couleurs associées respectivement au féminin et au masculin par Hilma af Klint, les cygnes passent d'un état binaire (soit masculin ou féminin) à un état non-binaire. Suite à ce moment, la forme se déconstruit pour ensuite prendre une forme géométrique à partir de la huitième œuvre. La géométrie offrait ainsi à af Klint un moyen efficace d'exprimer l'idée que le masculin et le féminin finiraient par coïncider sur le plan astral. Dans cette série, Hilma af Klint lie ses remises en question sur la binarité du genre avec la dissolution de la forme et avec la couleur. Cette série, riche en symboles et en significations, illustre comment l'art peut être à la fois une exploration personnelle et une contribution profonde à des discours contemporains sur le genre et la spiritualité.

Les couleurs peuvent donc être vues comme des « dispositifs » au sens foucauldien du terme, car elles ne sont pas simplement des éléments visuels ou esthétiques, mais elles jouent également un rôle dans la structuration et le contrôle de l'expérience humaine et sociale. Comme nous l'avons vu, le vert que Hilma af Klint utilise, inspirée par la nature, vient ouvrir une possibilité pour l'horizon de genres bien plus grand que les deux pôles masculin/féminin »³³⁸. Pour Jadranka Ryle, il s'agit ici d'une expérimentation qui s'étend au-delà des binarités et qui fonctionne avec des « ça et ça » et non avec des « ça ou ça »³³⁹.

À travers les couleurs des séries *Primordial Chaos*, *The Large Figure Painting* et *The Swan*, elle réfléchit sur l'idée de l'« unité originelle » (*original* « *oneness* »), et explore l'idée de genres qui sortent de la binarité. En gardant la signification de ses couleurs secrètes, Hilma af Klint se protégeait ainsi peut-être du monde extérieur, et pouvait explorer librement différents genres et sexualités. Bien que les couleurs puissent, parfois, être utilisées pour renforcer les stéréotypes de genre, elles sont un puissant outil subversif lorsque l'on en prend le contrôle. Les couleurs utilisées par Hilma af Klint ne renforcent plus le *dispositif*, au contraire, elles viennent le déjouer en devenant un véhicule pour les idées queers de l'artiste. Ces couleurs sont utilisées, dans les séries analysées dans le cadre de ce mémoire, mais aussi à travers le reste de son travail, comme un outil pour résister aux attentes patriarcales, hétéronormatives et cisonormatives de la Suède du début du vingtième siècle. À cette époque, plus les idées à propos du genre et des sexualités s'affirmaient

³³⁸ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 153.

³³⁹ Jadranka Ryle (2022), *op. cit.*, p. 165.

dans les cercles spirituels, plus les forces conservatrices travaillaient pour restaurer l'ordre ancien³⁴⁰. Malgré cela, Hilma af Klint a continué d'explorer ses propres idées tout au long de sa vie.

En m'inscrivant dans la fidélité à la démarche singulière d'Hilma af Klint, j'ai choisi de privilégier une lecture symbolique et queer de son œuvre, fondée sur l'analyse visuelle et ses écrits personnels. Si une exploration sociologique du contexte suédois ou une critique des récits historiographiques aurait pu enrichir le propos, j'ai délibérément opté pour une approche transversale, féministe et philosophique, afin de ne pas diluer l'axe central de ma recherche : les puissances queers et politiques des couleurs chez af Klint.

Pour Hervé Fisher, il est important de souligner le travail d'exploration des artistes et leur importance comme initiateurs et initiatrices³⁴¹. Ils et elles ont un grand pouvoir de rébellion, de déconstruction et de reconstruction. Hilma af Klint, en tant qu'artiste, a exploré des idées qui sortent des attentes hétéronormatives et binaires établies. Selon Jadranka Ryle, Hilma af Klint croyait que c'était seulement par l'union des polarités que la balance cosmique serait trouvée³⁴². Selon Julia Voss, Hilma af Klint ne se contentait pas de décrire ses idées, mais elles les mettaient en mouvement. Elle ajoute : « She was creating her own cosmos, breaking new aesthetic and thematic ground »³⁴³.

Au moment où ces lignes sont écrites, nous assistons à un recul inquiétant des droits pour les personnes queers³⁴⁴. Pourtant, à travers le temps, Hilma af Klint nous offre une leçon intemporelle. Par ses œuvres, elle nous montre que c'est par l'union des opposés et la reconnaissance des identités au-delà des normes établies que la société peut évoluer. À une époque où la diversité des genres et des sexualités était encore plus réprimée, elle a su, avec avant-gardisme, ouvrir de nouvelles perspectives, subvertissant les codes patriarcaux, hétérocentrés, cisgenres, binaires de son temps.

³⁴⁰ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 84.

³⁴¹ Hervé Fischer, *op. cit.*, p. 225.

³⁴² Jovana M. Nikolić, *op. cit.* p. 325.

³⁴³ Julia Voss (2020), *op. cit.*, p. 153.

³⁴⁴ Sandrine Côté, « La communauté LGBTQ+ inquiète du recul de ses droits », *Radio-Canada*, 17 mai 2024. En ligne. < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2073681/communaute-lgbtq-recul-droits> >.

BIBLIOGRAPHIE

- « Anachronisme », *Dictionnaire Le Robert*, s. d. En ligne.
< <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/anachronisme> >. Consulté le 20 janvier 2023.
- « Couleur », *Larousse*, s.d. En ligne. < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/couleur/19757> >.
Consulté le 3 mars 2024.
- « Deva », *Dictionnaire Larousse*, s.d. En ligne.
< <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/deva/24918> >. Consulté le 14 juin 2024.
- « Empouvoirement », Palais de Tokyo, Paris, s.d. En ligne.
< <https://palaisdetokyo.com/glossaire/empouvoirement/> >. Consulté le 6 avril 2024.
- « L'atome : historique », *CEA*. s.d. En ligne.
< <https://www.cea.fr/comprendre/Pages/radioactivite/atome.aspx?Type=Chapitre&numero=1#:~:text=En%201808%2C%20John%20Dalton%20reprend,un%20corps%20%C3%A0%20un%20autre> >. Consulté le 14 mai 2024.
- « On the Industrial Story of Sweden », *European Route of Industrial Heritage*, s.d. En ligne.
< <https://www.erih.net/how-it-started/industrial-history-of-european-countries/sweden> >. Consulté le 3 avril 2024.
- « Symbole », *Larousse*, s.d. En ligne. < <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/symbole/76051> >.
Consulté le 3 mars 2024.
- AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif*, Paris, Payot & Rivage, 2007, 50 p.
- AGAMBEN, Giorgio. « Théorie des dispositifs », *Po&sie*, vol. 115, no. 1, 2006, p. 25-33.
- ALMQVIST, Kurt (dir) et BELFRAGE, Louise (dir), *Hilma af Klint: Seeing is believing*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, 150 p.
- ALMQVIST, Kurt (dir) et BELFRAGE, Louise (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, 263 p.
- ALMQVIST, Kurt (dir) et BELFRAGE, Louise (dir), *Hilma af Klint: Visionary*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, 125 p.
- ALMQVIST, Kurt (ed) et BIRNBAUM, Daniel (ed), *Hilma af Klint: Catalogue raisonné, The Paintings for the Temple 1906-1915*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, 231 p.
- ALPHONSI, Isabelle, *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, B42, 2019, 159 p.
- AMFREVILLE, Marc, *et al.*, « XVIII. Le modernisme (1900-1930) », *Histoire de la littérature américaine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2014, p.167-182.
- BALL, Philip, *Histoire vivante des couleurs : 5000 ans de peinture racontée par les pigments*, Paris, Hazan, 2005 [2001], 512 p.

- BARTHES, Roland, « Éléments de sémiologie », dans *Communications*, 4, 1964, p. 91-135. En ligne. < https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1029 >. Consulté le 9 mai 2023.
- BASHKOFF, Tracey (dir), *Hilma af Klint: Paintings for the Future*, New York, Guggenheim Museum Publications, 2018, 243 p.
- BASHKOFF, Tracey, et al « Art for Another Future: Learning from Hilma af Klint », dans *Hilma Af Klint: Paintings for the Future*, Guggenheim Museum Publications, 2018, p. 32-47.
- BATCHELOR, David, *La Peur de la couleur*, Paris, Éditions Autrement, 2001 [2000], 134 p.
- BEAUVOIR, Simone de, *Le Deuxième sexe : Les Faits et les mythes*, Paris, France Loisirs, 1990 [1949], 318 p. En ligne. < <https://ia802803.us.archive.org/11/items/SimoneDeBeauvoirLeDeuximeSexe10/Simone%20de%20Beauvoir%20-%20Le%20deuxi%C3%A8me%20sexe%201%280%29.pdf> >. Consulté le 3 juin 2024.
- BIDEAUX, Kévin, « La Vie en rose : Petite histoire d'une couleur aux prises avec le genre », Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis, 2021, 429 p.
- BLANC, Charles, *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture*, Paris, Jules Renouard Libraire-éditeur, 1897, 720 p.
- BONNET, Marie-Josèphe, « L'avant-garde, un concept masculin ? », *Itinéraires*, 2012, p. 173-184. En ligne. < <https://journals.openedition.org/itineraires/1336> >. Consulté le 9 octobre 2021.
- BOURCIER, Sam, *Queer Zones : la trilogie*, Paris, Éditions Amsterdam, 2021, 777 p.
- BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Paris, Champs Flammarion, 1986 [1983], 192 p.
- BURGIN, Christine (dir), MÜLLER-WESTERMANN, Iris, *Notes and Methods*, Chicago, University of Chicago Press, 2018, 288 p.
- BUTLER, Judith, « Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory », *Theatre Journal*, 40.4, 1988, p. 519-531.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte, 2006, 283 p.
- CALVO, Ivanovic, « Symbolic Color Associations in Goethe's Farbenlehre and its application in the pictorial work of its early receptors », *Cultura e Scienza del Colore - Color Culture and Science Journal*, 09, 2018, p. 65-73. En ligne. < https://www.researchgate.net/publication/331043528_Symbolic_Color_Associations_in_Goethe's_Farbenlehre_and_its_Application_in_the_Pictorial_Work_of_its_Early_Receptors >. Consulté le 9 octobre 2021.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : Mythes, rêves, coutumes, formes, figures, couleurs, normes*, Paris, R. Laffont, 1989, 1110 p.
- COLREBROOK, Claire, « On the Very Possibility of Queer Theory », dans Chrysanthi NIGIANNI et Merl STORR (dir.), *Deleuze and Queer Theory*, Édinburgh, Edinburgh University Press, 2009, p. 20.

- CÔTÉ, Sandrine, « La communauté LGBTQ+ inquiète du recul de ses droits », *Radio-Canada*, 17 mai 2024. En ligne. < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2073681/communaute-lgbtq-recul-droits> >. Consulté le 11 octobre 2024.
- D'ALLEVA, Anne, *Méthodes et Théories de l'Histoire de l'Art*, Paris, Éditions Thalia, 2006 (2004), 186 p.
- DELILLE, Damien, « Pour une histoire queer de l'art : récits alternatifs et expériences de déplacement », *Perspective*, 2022. En ligne. < <http://journals.openedition.org/perspective/27985> >. Consulté le 6 mars 2024.
- DELVAUX, Martine, *Le boys club*, Montréal, Éditions remue-ménage, 2020, 174 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2000, 286 p.
- DREYFUS, Hubert (dir) et RABINOW, Paul (dir), *Michel Foucault, Un parcours philosophique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 302-303.
- DUBOIS, Anne-Marie, « Les représentations de figures genderqueers en art actuel : identités et sexualités : lieux de subjectivités dissidentes », *Maîtrise*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2014, 179 p.
- DUSTAN, Guillaume, « Queer », *em@le*, no 66, 1999.
- FANT, Ake, *Hilma af Klint Occult Painter and abstract Pioneer*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2021 (1984), 255 p.
- FER, Briony, « Hilma af Klint and Abstraction », dans Kurt ALMQVIST, Louise BELFRAGE (dir.), *The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Stolpe, 2020, 264 p.
- FISCHER, Hervé, *Les couleurs de l'Occident : de la préhistoire au XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2019, 512 p.
- FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir: Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 2014 (1975), 387 p.
- GAGE, John, « Colour Theory and Colour Practice in Early Twentieth-century Art », dans Stephanie RACHUM, et al, *Masters of Colour: Derain to Kandinsky*, Londres, Royal Academy of Arts, 2002, 171 p.
- GAGE, John, *Couleur et culture : usages et significations de la couleur de l'Antiquité à l'abstraction*, Paris, Éditions Thames et Hudson, 2008 (1993), 335 p.
- GONZALEZ, Angelica, « Le dispositif : pour une introduction », *Marges*, no. 20, 2015. En ligne. < <https://journals.openedition.org/marges/973#bodyftn14> >. Consulté le 14 mars 2024.
- HALPERIN, David, *Saint Foucault*, Paris, EPEL, 2000 (1995), 160 p.
- HARVEY, Robert, « L'étrange mot d'... queer. », *Rue Descartes*, no. 40, 2003, p. 27–35. En ligne. < <http://www.jstor.org/stable/40978737> >. Consulté le 7 mars 2024.

- HENDERSON, Linda Dalrymple, « Hilma af Klint and the invisible in her occult and scientific context », dans Kurt ALMQVIST (dir) et Louise BELFRAGE (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, 263 p.
- INGELMAN, Ingrid, « Women Artists in Sweden: A Two-Front Struggle.», *Woman's Art Journal* 5, no. 1, 1984. En ligne. < <https://doi.org/10.2307/1357877> >.
- JONES, Amelia (dir), Erin SILVER (dir) *et al*, *Otherwise: imagining queer feminist art*, 2016, Manchester, Manchester University Press, 2016, 400 p.
- KANDINSKY, Wassily, *Du spirituel dans l'art dans la peinture en particulier*, Paris, Éditions Denoël, 1969, 183 p.
- La Société Anthroposophique (Canada), *Accueil*, s.d. En ligne. < <https://anthroposophy.ca/fr/> >. Consulté le 4 mai 2024.
- LE RIDER, JACQUES, *Des couleurs et des mots*, Paris, Éditions PuF / Perspectives Critiques, 1997, 428 p.
- LEMIEUX, Danny, « L'écriture inclusive sous la loupe de la science », *Radio-Canada*, 18 février 2024. En ligne. < <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/2048898/ecriture-inclusive-epicene-neutralite-masculin> >. Consulté le 6 juin 2024.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'Age classique*, Paris, Flammarion, 1989, 273 p.
- LORENZ, Renate, *Art Queer: Une Théorie Freak*, Paris, B42, Collection CULTURE, 198 p.
- MÜLLER-WESTERMANN, Iris, « Hilma af Klint in Her Time and Ours », dans Kurt ALMQVIST (dir), Louise BELFRAGE (dir), *The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Stolpe, 2020, p. 157-167.
- MÜLLER-WESTERMANN, Iris, « Hilma af Klint in Her Time and Ours », dans Kurt ALMQVIST (dir) et Louise BELFRAGE (dir), *Hilma af Klint: The Art of Seeing the Invisible*, Stockholm, Bokförlaget Stolpe, 2020, p. 158.
- NIKOLIĆ, Jovana M., « Gender Reconciliation in Hilma af Klint's Paintings », *Зборник Матице српске за ликовне уметности*, 2022, p. 309–327. En ligne. < https://doi.fil.bg.ac.rs/volume.php?pt=journals&issue=ms_zmslu-2022-50&i=17 >. Consulté le 4 juin 2024.
- PASTOUREAU, Michel, « Morales de la couleur : Le Chromoclasme de la Réforme » dans *La couleur : Regards croisés sur la couleur du Moyen-Âge au XX^e siècle*, Paris, Le Léopard d'or, Actes de colloque, 1994, 233 p.
- PASTOUREAU, Michel, « Pour une histoire sociale des couleurs », *Couleur travail et société du Moyen-Âge à nos jours*, Paris, Somogy éditions d'art, 2004, 234 p.
- PASTOUREAU, Michel, *Le petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005, 121 p.
- PERROT, Maryvone, « Le futurisme et la couleur » dans Michel Blay et cie. *La couleur*, Bruxelles, Éditions Ousia, 1993, 382 p.

- POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, Routledge, 1999, 345 p.
- PRECIADO, [Paul B.], « Multitudes queer : Notes pour une politiques des "anormaux" », *Multitudes*, no. 12, 2003, p.17-25. En ligne < shs.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-17?lang=fr > Consulté le 15 avril 2024.
- PRECIADO, Paul B. *Je suis un monstre qui vous parle*, Paris, Grasset, 2020, 126 p.
- PRECIADO, Paul B., *Un appartement sur Uranus : chroniques de la traversée*, 2019, Paris, Grasset, 334 p.
- RANCIÈRE, Jacques, « 2. Des régimes de l'art et du faible intérêt de la notion de modernité », *Le partage du sensible : Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique Éditions, 2000, p. 26-45.
- RIOT-SARCEY, Michèle, « Michel Foucault pour penser le genre : Sujet et pouvoir », dans *Sous les sciences sociales, le genre : relectures critiques, de Max Weber à Bruno Latour*, La Découverte, 2010. En ligne. < <http://www.cairn.info/sous-les-sciences-sociales-le-genre--9782707154507.htm> >. Consulté le 3 mars 2024.
- ROELEN, Nicole, « Comment se fabrique l'hégémonie de l'humanité mâle », *French Journal For Media Research*, 2017. En ligne. < <https://frenchjournalformediaresearch.com:443/lodel-1.0/main/index.php?id=1183> >. Consulté le 3 mars 2023.
- RYLE, Jadranka, « Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma af Klint's Paintings », *The Idea of North: Myth-Making and Identities*, Helsinki, The Birch and the Star, 2019, p. 70-87. En ligne. < <https://birchandstar.org/wp-content/uploads/2019/05/the-idea-of-north-jadranka-ryle.pdf> >. Consulté le 7 février 2024.
- RYLE, Jadranka, « Modern Woman: Hilma af Klint and the Emergence of Abstraction », Thèse de doctorat, Manchester, University of Manchester, 2022, 318 p.
- RYLE, Jadranka, « Reinventing the Yggdrasil: Hilma af Klint and Political Aesthetics. » *Nordic Journal of Art and Research*, no 7, 2018. En ligne. < <https://journals.oslomet.no/index.php/ar/article/view/2629> >. Consulté le 15 janvier 2023.
- RYLE, Jadranka, « Science, Myth and Gender in Hilma af Klint's Paintings », in *Birchandstar*, 2019. En ligne. < <https://birchandstar.files.wordpress.com/2019/05/the-idea-of-north-jadranka-ryle.pdf> >. Consulté le 15 janvier 2023.
- SEDWICK, Eve Kosofsky, *Tendencies*, Durham, Duke University Press, 1993. En ligne. < <https://journals.openedition.org/perspective/27985> >. Consulté le 17 avril 2024.
- SIMONET, Dominique et Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, Paris, Éditions Points, 121 p.
- SIMONET, Dominique, « Avant-propos », dans Michel PASTOUREAU, *Le petit livre des couleurs*, Paris, éditions du Panama, 2005, 121 p.
- SPARGO, Tamsin, *Foucault and Queer Theory*, Duxford, Totem Books, coll.« Postmodern Encounters », 1999, p. 8-9

Swedish Institute, « Ice Age, Iron Age, IT Age. This is your quick guide to the history of Sweden », dans *Sweden*, s.d. En ligne. < <https://sweden.se/culture/history/history-of-sweden> >. Consulté le 3 avril 2024.

The Hilma af Klint Foundation, « About » dans *The Hilma af Klint foundation*, s.d. En ligne. < <https://hilmaafklint.se/about-hilma-af-klint/> >. Consulté le 4 mai 2024.

VAN DEN BERG, Hubert, « The early twentieth century avant-garde and the Nordic countries. An introductory tour d'horizon », *A Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*, Leiden, The Netherlands, Brill, 2012. En ligne. < https://doi.org/10.1163/9789401208918_003 >. Consulté le 3 avril 2024.

VERGÈS, Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique Éditions, 2019, 142 p.

VOSS, Julia, « Hilma af Klint », dans *Elles font l'abstraction*, Paris, Centre Pompidou, 2021, 451 p.

VOSS, Julia, *Hilma af Klint: A Biography*, The University of Chicago Press, Londres, 2022, 405 p.