



UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

ÉCOLE DOCTORALE IV

Laboratoire de recherche EA 3556

THÈSE

pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ PARIS-SORBONNE

Discipline : Études germaniques et nordiques

Présentée et soutenue par :

Anne-Estelle LEGUY

le 28 avril 2014

**Helene Schjerfbeck (1862-1946) : Être une artiste
femme finlandaise à la fin du XIX^e siècle et au
début du XX^e siècle**

Sous la direction de :

M. Sylvain BRIENS – Professeur, Université Paris-Sorbonne

Membres du jury :

M. Sylvain BRIENS – Professeur, Université Paris-Sorbonne

M. Jean-Marie MAILLEFER – Professeur émérite, Université Paris-Sorbonne

Mme Riikka STEWEN – Professeur, Université d'Helsinki

M. Harri VEIVO – Professeur, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle

Position de thèse

La trajectoire d'Helene Schjerfbeck, née le 10 juillet 1862 à Helsinki et décédée le 23 janvier 1946 à Saltsjöbaden, à la périphérie de Stockholm, est emblématique de celle d'une artiste femme finlandaise. Telle est la première ligne directrice de ce travail : montrer comment son parcours, à la fin du XIX^e siècle, se révèle typique d'une carrière réservée à une artiste femme en Finlande, du fait de la formation qu'elle a suivie sur le sol national et étranger, des difficultés rencontrées à défendre son statut d'artiste, de la réception critique faite à ses œuvres, des caractéristiques formelles et thématiques de sa production picturale. Le second fil conducteur qui structure ce texte est de montrer comment, en dépit de toutes ces similitudes identifiées, la trajectoire d'Helene Schjerfbeck reste unique, du fait de la singularité de son statut d'enfant prodige et des stratégies qu'elle met en œuvre pour servir ses ambitions, de sa décision de quitter Helsinki en 1902, des soutiens masculins qui vont défendre son œuvre au XX^e siècle, de l'édification d'une véritable légende autour de sa personne, de la modernité de son œuvre, incarnée tout particulièrement dans la série de ses autoportraits.

Cette thèse est soutenue par la certitude qu'Helene Schjerfbeck est une artiste femme de son temps et de son pays, et par la conviction qu'elle échappe aussi, précisément, à ces déterminations, ce qui constitue la richesse et l'originalité de son œuvre et de sa personne.

La structure de ce texte s'articule autour de cette coupure chronologique décisive à nos yeux, ainsi qu'à ceux de ses principaux commentateurs finlandais : en 1902, Helene Schjerfbeck prend la décision de quitter Helsinki pour s'installer en province, à Hyvinge, située à une cinquantaine de kilomètres au nord de la capitale. Cette date de 1902, moment clef dans la vie professionnelle et personnelle du peintre, scinde en deux ce travail, avec une première partie qui explore tout ce qui, jusqu'à cette date, rattache Helene Schjerfbeck à ses consœurs, et une seconde partie qui relève d'abord les signes de sa différence déjà présents à la fin du XIX^e siècle, avant de détailler ce qui la singularise après cette date de 1902. Chacun de ces mouvements suit une ligne en partie chronologique, mais aussi une présentation thématique de son argumentation, qui exploite un certain nombre de notions-clés d'un appareil théorique constitué principalement des études de genre anglo-saxonnes, de la sociologie de l'art française et des développements du philosophe et sémiologue français, Louis Marin, sur la notion de représentation. Ce sont là les principaux outils théoriques qui orientent l'enchaînement et balisent souterrainement l'organisation de ce travail. Afin d'éclairer la trajectoire d'Helene Schjerfbeck, nous avons enraciné notre propos dans un certain horizon intellectuel qui permettra d'identifier les spécificités propres à son inscription sociale, historique, géographique et sexuée ainsi que les écarts par lesquels elle déplie ses singularités, en particulier dans ses rapports à la question de son genre.

La carrière d'Helene Schjerfbeck se déroule en effet à une époque de profondes mutations de la condition féminine, qui présentent des caractéristiques structurelles communes,

indifférentes aux frontières nationales, en dépit de stades d'évolution différenciés selon les pays. Le parcours d'Helene Schjerfbeck a certes été marqué par un certain nombre de spécificités propres à sa nationalité et à l'histoire de son pays, mais aussi par les limitations que son genre a pu imposer à ses ambitions professionnelles et artistiques, à l'instar de celles auxquelles se heurtent en ces années, à peu près dans les mêmes termes sur le territoire européen en sa large acception, les femmes qui souhaitent se destiner à la carrière d'artiste.

Ces caractéristiques communes aux trajectoires artistiques féminines ont été étudiées par les études de genre anglo-saxonnes. À partir des années 1970, la notion de genre investit l'histoire de l'art avec ses interrogations nouvelles, dont la première charge est menée par l'américaine Linda Nochlin dans son article de 1971 au titre provocateur, « Why have there been no great women artists ?¹ » Cette question apparemment banale pointe en réalité l'aveuglement obstiné de l'histoire de l'art traditionnelle à l'égard des productions des artistes femmes ; elle a incité toute une génération de femmes historiennes de l'art à questionner les raisons d'un tel silence. Il n'est pas anodin que ces questionnements surgissent conjointement à l'apparition des mouvements féministes militants. La nature même des revendications théoriques de ces historiennes², la tonalité de leurs écrits, l'évolution de leurs propres parcours, intègrent leurs recherches dans les débats féministes.

Ces auteurs remettent en question un certain nombre de principes à l'œuvre dans l'écriture du canon de l'histoire de l'art. Elles reprennent d'abord comme hypothèse initiale que le genre des individus relève « des pratiques et des discours sociaux³ » qui se déploient différemment selon les époques. Cette « analyse des rapports sociaux de sexe⁴ » s'efforce d'éviter l'écueil d'une définition des femmes qui les enfermerait dans la seule différence biologique. Cette analyse s'emploie

¹ Linda Nochlin, « Why have there been no great women artists ? », p. 145-178, in *Women, Art, Power and Other essays*, recueil d'essais, New York, Harper & Row, Publishers, 1988. (Article originellement paru en janvier 1971, in *Artnews* 69, n°9, janvier 1971).

² Les ouvrages des études de genre anglo-saxonnes et européennes qui ont guidé la rédaction de cette thèse sont les suivants, par ordre alphabétique :

- Norma Broude, Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*, Etats – Unis, West View Press, 1992, et *Reclaiming Female Agency : feminist art history after postmodernism*, Berkeley Los Angeles London, University of California Press, 2005 ;

- Aruna D'Souza, Tom McDonough (ed.), *The invisible flâneuse ? Gender, public space and visual culture in nineteenth-century Paris*, Manchester, Manchester University Press, 2006 ;

- École Nationale Supérieure des Beaux – Arts (organisé par), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Colloque tenu à Paris, janvier-mars 1990, Paris, École nationale des Beaux – Arts, coll. « Espaces de l'art », 1994 ;

- Agnès Fidecaro, Stéphanie Lachat (ed.), *Profession : créatrice, La place des femmes dans le champ artistique*, Actes du colloque de l'université de Genève, 18 et 19 juin 2004, Lausanne, Editions Antipodes, 2007 ;

- Tamar Garb, *Sisters of the Brush, Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1994, et *The body in time, Figures of Femininity in Late Nineteenth-Century France*, Spencer Museum of Art, The University of Kansas, Lawrence in association with University of Washington Press, Seattle and London, 2008 ;

- Germaine Greer, *The Obstacle Race - The Fortunes of Women Painters and their Work*, Londres, Picador by Pan Books in association with Martin Secker and Warburg Ltd 1981, [1979] ;

- Kornelia Imesch, Jennifer John, Daniela Mondini (et al.), *Inscriptions / Transgressions, Kunstgeschichte und Gender studies, Histoire de l'art et études genre, Art history and gender studies*, Bern Berlin, Peter Lang, coll. « Kunstgeschichten der Gegenwart », 2008 ;

- Linda Nochlin, *Women, Art, and Power and Other essays*, op. cit., et *Les Politiques de la vision – Art, société et politique au XIX^e siècle*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1989 ;

- Rozsika Parker, Griselda Pollock, *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*, London, Rivers Oram Publishers Limited, 1981 ;

- Griselda Pollock, *Vision and Difference, Feminism, femininity and the histories of art*, Routledge classics de 2003, version imprimée de 2008, London and New York, (1988), et *Differencing the canon, Feminist Desire and the Writing of art's Histories*, London and New York, Routledge, 1999.

³ Agnès Fidecaro, Stéphanie Lachat (ed.), « La création comme profession : questionnements de la recherche sur les femmes artistes », p. 9-24, in *Profession : créatrice, La place des femmes dans le champ artistique*, op. cit., p. 10.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

alors à « souligner l'arbitraire du genre⁵ », en révélant, pour chaque temps historique considéré, les structures du pouvoir qui régissent les rapports entre les genres, marqués par la domination du masculin dans le champ de l'art. À partir de ce postulat de la structuration sociale du genre, ces auteurs s'interrogent sur la façon d'intégrer les artistes femmes dans l'histoire de l'art. Elles proposent dans un premier temps de partir à la (re)découverte de toutes ces oubliées, dans une démarche appelée histoire additionnelle, qui réévalue les apports des femmes, en insistant sur le fait qu'il y a toujours eu des artistes femmes dans l'histoire. Puis ces auteurs concentrent leurs analyses sur « le rôle des stéréotypes sexuels, des effets de domination, des structurations du regard », afin « de montrer que l'histoire et les canons d'évaluation [ont] été faussés par l'inégalité de la répartition du pouvoir entre les sexes.⁶ » À partir des années 1980, les études de genre se focalisent alors sur la notion de regard masculin ou « gaze », à l'origine de la partition spatiale des rôles dans l'espace social et de leurs attributions symboliques, par laquelle la femme demeure un objet de contemplation, un objet de désir, un corps à déshabiller, dans les compositions picturales. Cette approche complète la définition d'une féminité comme construction sociale et remet « en cause les catégories de l'art « en général », et notamment l'idée d'une esthétique pure et de valeurs universelles.⁷ » Les études de genre visent ainsi « une démythification du champ artistique⁸ », tout comme la sociologie de l'art, menaçant le paradigme de la création comme vocation, désacralisation qui passe par l'exploitation de « tout l'attirail de la déconstruction⁹ » proposé dans un premier temps par le (post)structuralisme français, c'est-à-dire la mort de l'Auteur, « la fin de l'absolu artistique, de la nature illusoire de la signification univoque des œuvres¹⁰ », etc. De fait, à l'heure actuelle, associées « au débat sur la postmodernité », les études de genre continuent d'un côté d'exploiter le filon de la déconstruction et examinent de l'autre les impacts de la différence sexuelle « en termes de minorités¹¹ ». Les auteurs anglo-saxonnes de notre corpus, peu traduites encore en français, se sont beaucoup nourries, pour étayer leurs thèses, des textes de la psychanalyse, du marxisme, du structuralisme et du poststructuralisme français.

Pour ces historiennes de l'art, la société française du XIX^e siècle est à la fois le modèle social, économique, culturel à partir duquel élaborer leurs analyses et l'incarnation parfaite de ces découvertes dont les résultats sont reproductibles et exploitables ailleurs, dans leurs principes, dans la mesure où cette société française sert de moteur, repoussoir, matrice, réceptacle des révolutions picturales initiées pour beaucoup par des artistes français ou d'ailleurs, mais présents dans la capitale, et glorifiées par l'histoire de l'art. Dans cette perspective, la société française est un exemple de société victorienne confrontée à la modernité, dans laquelle les rapports entre les hommes et les femmes sont déterminés par ces trois termes, le sexe, le genre et le pouvoir. Dans ce modèle, l'espace social est divisé entre l'espace public, apanage des hommes, et l'espace privé, ou plutôt domestique, royaume de la femme, ange de la maison. Dans cette configuration, la position

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ Yves Michaud, « Introduction », p. 9-26, in *Féminisme, art et histoire de l'art*, *op. cit.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 12.

⁸ Agnès Fidecaro, Stéphanie Lachat, art. *op. cit.*, p. 12.

⁹ Yves Michaud, *op. cit.*, p. 12.

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *Ibid.*, p. 12.

qu'occupe chacun des genres et les prérogatives qui lui sont réservées, sont fixées par le sexe de naissance. Dans ce schéma d'explications, le genre recouvre l'ensemble des représentations mentales et des déterminations sociales qui affectent la définition de chaque sexe. La vision du féminin repose, depuis des siècles, sur une assimilation de la femme à la nature qui fait d'elle un être passif et docile, sans acuité intellectuelle, soumis à ses humeurs, dont la fonction première est celle d'une reproductrice, c'est-à-dire celle d'une épouse et d'une mère, garante des valeurs fondamentales de la société, incapable, par extension, d'innovation créatrice sur le plan artistique. La puissance de création, au contraire, est la manifestation d'un être libre et autonome, l'expression d'une pensée d'inspiration divine, l'incarnation rare d'un génie nécessairement au masculin. Le génie créateur, en réalité, n'a pas de sexe, du moins n'est-il pas nécessaire de le spécifier dans le discours critique, dans celui de l'histoire de l'art ou celui des artistes et des écrivains eux-mêmes ; il est forcément masculin, cela va sans dire, remarquent ces historiennes de l'art. Aussi, lorsqu'une femme a des prétentions artistiques, lorsqu'elle tente la comparaison avec les œuvres de confrères, est-il possible de lire sous la plume de ces discours l'incongruité d'une telle entreprise, qui se manifeste par les errements de langage, les insultes, l'ironie, les tentatives de rabaissement. On s'aperçoit alors, à lire ces auteurs attentifs à décrypter les signes de l'inscription d'une différence sexuelle dans la société française du XIX^e siècle, de l'hérésie que représente la figure de l'artiste femme dans un tel univers. Ces historiennes insistent sur les logiques d'exclusion mises en œuvre pour maintenir la suprématie masculine sur le champ artistique, en réduisant l'accès aux lieux de formation, aux associations professionnelles et à certains salons, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, restreignant la possibilité objective de créer au fur et à mesure de la structuration et de la professionnalisation du champ, consacrant de fait la marginalisation des femmes dans ce domaine. Ces grilles de lectures exposent ainsi la répartition sociale des rôles intégrée par les élites de l'époque et ses représentations fantasmatiques, en décryptent les soubassements idéologiques et les manifestations artistiques.

Cette notion de *genre* constitue en réalité l'épine dorsale de notre travail, dans la mesure où nous allons tenter d'évaluer comment il a pu conditionner la trajectoire d'Helene Schjerfbeck. Nous ne retenons de ces auteurs que ce qui peut soutenir notre réflexion en ce sens ; c'est ainsi que la composante militante de leurs recherches est exclue de notre propos. En revanche, l'accès à la formation, les obstacles généralement rencontrés, les critères de définition d'un art féminin, la représentation du féminin, la réception faite aux œuvres de l'artiste femme, la position d'Helene Schjerfbeck vis-à-vis de la question féminine, ont trouvé leur place dans notre démonstration. Pour autant, il ne s'agit pas pour nous de déterminer la place d'Helene Schjerfbeck dans le canon finlandais, mais d'examiner ce qui, dans cette perspective de genre, la rapproche ou la distingue de ses consœurs mais aussi de ses confrères, comment elle-même, en tant que femme et artiste, a composé avec les prescriptions de la définition sociale de la féminité. Ce travail propose une lecture de la trajectoire du peintre sous l'angle privilégié de son genre.

Des notions empruntées à la sociologie de l'art, telle que l'énonce Pierre Bourdieu dans son livre *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*¹², ont également guidé la rédaction de ce travail.

On rappelle d'abord la signification des quelques termes de son lexique qu'on a employés dans cette étude. Le « champ » est un terme de sociologie emprunté au lexique de la physique et à son étude des champs de forces électromagnétiques. Transposé dans le monde social, ce terme de « champ » signifie par métaphore l'espace social, dans lequel les différents agents qui le composent, individuels ou collectifs, sont soumis aux forces multiples des interactions dissymétriques qui régissent leurs rapports. Le champ se caractérise moins par les individus ou les activités pratiquées en son sein que par cette dynamique relationnelle qui les lie entre eux. Le champ ainsi isolé, artistique, économique, littéraire, politique etc., se caractérise notamment par un « habitus » particulier, ou ensemble des dispositions et pratiques, visibles et invisibles, que le prétendant doit identifier et maîtriser pour assurer sa place dans le champ. En outre, chaque agent dispose de ce que Bourdieu nomme un « capital », c'est-à-dire un ensemble de ressources de nature financière, culturelle, sociale voire symbolique, dont l'agent hérite, ou non, et qu'il cherche à accroître sinon préserver. Ce capital peut, selon les actions menées par l'agent, se convertir et changer de registre, ainsi d'un capital financier qui se transformerait en capital politique. Dès lors, les relations entre agents au sein d'un champ sont définies par la lutte qu'ils mènent entre eux pour obtenir une place dominante, soutenue par l'augmentation d'un capital déterminé. Bourdieu étend en effet cette notion de « domination », et son argumentaire économique, à toutes les sphères de la réalité sociale.

Outre l'utilisation mesurée de ce vocabulaire et de ce qu'il recouvre, nous avons retenu de la lecture de cet ouvrage de Pierre Bourdieu un certain nombre de ses idées sur le fonctionnement d'un champ artistique, en l'occurrence celles qu'il développe sur le champ littéraire français de la fin du XIX^e siècle à partir de l'étude du cas de Flaubert, en choisissant de les transposer avec précaution sur le champ artistique finlandais et la figure d'artiste d'Helene Schjerfbeck. Dans ce livre, Bourdieu montre ce que l'œuvre doit à la configuration du champ dans lequel elle est produite, et ce contre quoi elle s'édifie pour gagner son statut d'œuvre d'art. L'intérêt de retenir une telle grille analytique dans ce travail tient à l'éclairage différent, et inédit, qu'elle apporte dans l'analyse de la figure et du statut de l'artiste ainsi que la description « de la constitution d'un champ autonome¹³ ». L'époque à laquelle Helene Schjerfbeck construit son œuvre correspond peu ou prou à celle où s'édifie l'autonomie du champ artistique finlandais, peu à peu libéré de la « subordination structurale¹⁴ » de sa production au champ du pouvoir, se dotant de « véritables instances spécifiques de consécration¹⁵ » qui placent les artistes au cœur du fonctionnement du champ. La façon dont Helene Schjerfbeck se positionne par rapport à ces jeux de pouvoirs permet de préciser autrement la modernité de son statut et de son œuvre, et les difficultés inhérentes à la nouveauté de ses prises de position. La carrière du peintre se déroule en effet à un moment crucial de l'histoire politique de la Finlande et les analyses de Bourdieu

¹² Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, coll. « Points Essai », 1998 [1992].

¹³ *Ibid.*, p. 107.

¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

¹⁵ *Ibid.*, p. 89.

insistent sur les liens de subordination ou de collusion qui peuvent exister entre le champ du pouvoir et le champ de l'art. Or, à la fin du XIX^e siècle, la question de la promotion et de la défense d'un art national est posée, pour affirmer l'indépendance culturelle du pays face à la menace de russification et face à l'héritage suédois. Il sera demandé aux artistes de participer à cet élan patriotique, en proposant des formes nouvelles pour incarner et illustrer l'identité finlandaise authentique. La réaction de chacun face à cette injonction révèle en réalité, si on adopte la logique de Bourdieu, sa conception de l'art. C'est là qu'intervient entre autres la distinction que le sociologue opère entre l'artiste académicien ou bourgeois et l'artiste pur. À partir de là, il caractérise les pratiques et les discours qui séparent ces deux postures, et le rapport que chacun entretient avec sa production. Bourdieu propose alors des analyses intéressantes sur la sacralisation de la figure de l'artiste, sur les relations qu'il entretient avec ses pairs et les autorités culturelles, sur l'impact des déterminations qui pèsent sur son parcours, qu'elles soient sociales, dues à son milieu d'origine, mais aussi historiques, en tant qu'acteur d'un champ artistique défini par les règles de fonctionnement alors en vigueur. Pour Bourdieu, c'est grâce à cet ensemble de déterminations, plus ou moins visibles, et tout autant contre elles, que le créateur doit s'accomplir. Ce type d'analyse remet en cause l'image de l'artiste comme être d'exception, génie hors du temps, coupé de son milieu, du monde et de l'époque dans lesquels il vit. Il s'agira de rappeler que la trajectoire d'Helene Schjerfbeck est inscrite dans un contexte socioculturel et historique déterminé qui, à sa manière, en a aussi façonné les orientations artistiques, le « génie » de l'auteur consiste alors à composer avec et à dépasser toutes ces contraintes qui étaient les siennes. Le peintre appartient en effet à cette génération d'artistes, hommes et femmes, de l'« Âge d'or de la peinture finlandaise », grâce auxquels le pays s'est vu doter d'une peinture nationale. Lors de l'étude de la figure d'Helene Schjerfbeck, telle qu'elle apparaît dans son discours et dans celui des autres sur elle, les remarques de Pierre Bourdieu seront complétées par celles de ses prédécesseurs allemands, Ernst Kris et Otto Kurz¹⁶ et par celle de son ancienne élève, la Française Nathalie Heinich¹⁷, qui seront exposées le moment venu.

Ce travail n'extrait que « la substantifique moelle » des analyses prolifiques de Pierre Bourdieu qui ont fait sa réputation. Il se contentera de manipuler certaines de ses conclusions, de reprendre certaines de ses intuitions jugées utiles à notre démonstration, précisément parce que le sociologue pose un regard extérieur sur l'histoire littéraire et, par transposition, artistique. Ce décalage de vue élargit de façon intéressante les perspectives d'analyse de notre travail qui indiquera, à chaque fois que cela sera nécessaire, la provenance de la terminologie et des idées qui auront été utilisées.

Si les études de genre anglo-saxonnes appliquées à l'histoire de l'art et les principes de la sociologie de l'art selon Pierre Bourdieu innervent ce travail, ce dernier n'en convoquera pas moins, au cours de ses développements, des écrits d'autres auteurs extérieurs à ces champs disciplinaires, qui apporteront un éclairage complémentaire à ses interprétations. C'est ainsi que les analyses de Louis Marin, spécialiste de l'art classique, sur les effets de la notion de représentation, occuperont une

¹⁶ Ernst Kris, Otto Kurz, *La Légende de l'artiste - Un essai historique*, Paris, 2010, Éditions Allia [1934].

¹⁷ Nathalie Heinich, *La Gloire de Van Gogh. Essai d'anthropologie de l'admiration*, Paris, Éditions de Minuit, 1991.

place particulière. On retient notamment de ses textes, en prenant ici le risque de le paraphraser et de dénaturer sa pensée par la brièveté de son exposition, l'idée que la représentation picturale se présente en train de présenter quelque chose, ce qui signifie que l'objet de la représentation, serti par le cadre du tableau, représente une image qui montre, par certains de ses détails, toute sa nature d'image. De la même façon, cette représentation dissimule tout autant qu'elle révèle. Les implications de cette idée informeront surtout notre étude de la production d'Helene Schjerfbeck, la série de ses autoportraits en particulier. On n'omet pas non plus de signaler que les développements de Louis Marin sur la lecture du tableau, et son contenu de visibilité, à savoir ce qui se donne à voir sur la toile, et son contenu de lisibilité, à savoir ce qu'il est possible d'en dire, encadrent également notre interprétation de l'œuvre du peintre. De même, ses propos sur le pouvoir d'appel que peut détenir l'œuvre de peinture, et sa capacité à interpeller le spectateur, sont sollicités dans notre travail qui détaillera, le moment venu, ses références à cet auteur.

Notre texte, en exploitant les données de la recherche sur le peintre, menée surtout jusqu'ici dans l'aire nordique, vise à proposer un éclairage inédit sur sa trajectoire du fait de notre propre ancrage géographique, intellectuel et culturel, extérieur à la sphère nordique, et de la perspective de genre et de sociologie de l'art dans laquelle nous comptons inscrire notre travail. Il ambitionne aussi par là de mieux faire connaître la trajectoire esthétique et personnelle de l'artiste de ce côté-ci de l'Europe.

Il est à noter que, de manière générale, les artistes nordiques, à l'exception du Norvégien Edvard Munch (1863-1944) et du Danois Vilhelm Hammershøi (1864-1916), sont généralement étudiés par ici moins pour leurs spécificités individuelles que pour leur appartenance à cette aire géographique. Les expositions collectives se multiplient depuis une trentaine d'années dans les musées de pays comme la France, l'Allemagne, la Suisse¹⁸, et il y est souvent fait mention d'une identité commune qui se caractériserait tout autant par des tendances psychologiques particulières que par une certaine « lumière du Nord » à nulle autre pareille, perceptible seulement sur leurs toiles. De telles caractérisations révèlent comme l'exotisme septentrional exerce encore sur nos contrées un attrait puissant - mais déformant. Le rôle joué par le canon de l'histoire de l'art international n'est pas étranger à cet anonymat relatif dans lequel sont plongés ces noms pour le public non spécialiste : les centres de production artistique, tels Anvers, Düsseldorf, Paris, Berlin, qui ont attiré à eux et formé de nombreux artistes de tous horizons à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ont monopolisé davantage l'attention que ceux situés à la marge de ces territoires. Il est significatif en ce sens que les historiens nordiques aient à cœur de démonter les liens de sujétion supposés de leurs artistes avec les centres de l'avant-garde, afin d'établir les conditions de possibilité d'un art national indépendant, associé à l'écriture d'un canon autonome qui puisse trouver sa place dans le récit international.

Helene Schjerfbeck, figure du panthéon national finlandais depuis une quarantaine d'années, a été exposée à plusieurs reprises sur le sol français lors de manifestations collectives¹⁹, et

¹⁸ Voir notre bibliographie.

¹⁹ Pour les manifestations les plus récentes organisées de ce côté-ci de l'Europe, voir par exemple :

- *L'Horizon inconnu, l'art en Finlande 1870-1920*, catalogue d'exposition, Musée de Strasbourg 18 juin–12 septembre 1999,

a marqué par deux fois le public parisien qui s'est déplacé au Musée d'art moderne de la ville de Paris: en 1998 d'abord, par l'exposition d'une vingtaine de ses autoportraits aux côtés d'œuvres d'autres artistes nordiques²⁰ et en 2007 ensuite, lors d'une rétrospective monographique itinérante, montrée aussi à La Haye et à Hambourg, et organisée sur l'initiative d'une commissaire allemande, Annabelle Gørgen²¹. Il reste que l'œuvre d'Helene Schjerfbeck n'a pas fait l'objet jusqu'ici²² de recherches universitaires publiées²³. Contrairement à celle de certains de ses collègues nordiques²⁴, son œuvre n'est pas non plus présente dans les collections publiques de l'État français et seulement de manière marginale auprès de collectionneurs privés²⁵. D'ailleurs, l'œuvre d'Helene Schjerfbeck est surtout conservée en Finlande et en Suède, ce qui n'en facilite pas son rayonnement.

Enfin, il nous reste à préciser les effets indubitables de la subjectivité du point de vue à partir duquel est menée cette étude. Le chercheur que nous sommes assume son identité sexuée, historiquement postérieure à son sujet d'études, ainsi que le biais *sympathique* du regard qu'il pose sur l'œuvre et la figure d'Helene Schjerfbeck, motivé par ce qu'il convient d'appeler une rencontre entre un spectateur anonyme et un peintre méconnu, à l'instar de ce que l'historien d'art français Daniel Arasse décrit au début de ses *Histoires de peintures* :

Je suis quelqu'un qui parle et qui écrit, ma pensée se fait avec des mots, elle se cherche, s'exprime, et une peinture pense de façon non verbale ; et certaines peintures m'attirent, me fixent, m'arrêtent, me parlent comme si elles avaient quelque chose à me dire, or en fait elles ne me disent rien, et c'est cette fascination-là, cette attente, qui m'arrête et me fixe.²⁶

Ce travail tire son origine d'une rencontre identique à ce que dépeint ici Daniel Arasse, provoquée par la découverte d'une vingtaine d'autoportraits tardifs d'Helene Schjerfbeck. Ce qui provoqua ce sentiment de saisissement devant ces tableaux fut la façon même dont Helene Schjerfbeck a choisi de se représenter, loin des conventions habituelles. Il est certain que c'est notre subjectivité qui s'empare de ces œuvres et les interprète, d'autant plus que le langage s'avère le seul détour possible pour les appréhender, c'est-à-dire transcrire en mots ce qui relève avant tout d'une expérience visuelle. Voir un tableau, c'est le regarder, poser son regard sur la surface d'une toile pour y découvrir quelque chose qui ne s'articule pas du tout de la même façon qu'un texte, qui ne recourt

Palais des beaux-Arts de Lille 8 octobre 1999–3 janvier 2000, Ateneum, Helsinki, Strasbourg, Musées de Strasbourg, 1999 ;
 - *Peintres du Nord en voyage dans l'Ouest – Modernité et impressionnisme 1860-1900*, catalogue d'exposition Musée des Beaux-Arts de Caen 2 juin–27 août 2001, Ateneum, 21 septembre–2 décembre 2001, Caen, Office franco-norvégien d'échanges et de coopération Université de Caen, Musée des beaux-arts de Caen, 2001 ;

- *Les mondes intérieurs, Le Symbolisme finlandais*, catalogue de l'exposition conçue et réalisée par le Musée des Beaux-Arts de l'Ateneum, Helsinki, en collaboration avec le Musée d'Ixelles, Bruxelles, exposition tenue au Musée d'Ixelles, 10 octobre 2002–12 janvier 2003, Bruxelles, Tidgeest, Gand, Editions Marot et Tijdsbeeld, 2002 ;

- *Impressions du Nord, La Peinture scandinave 1800 – 1915*, catalogue de l'exposition tenue à la Fondation de l'Hermitage, 27 janvier–22 mai 2005, Lausanne, Suisse, Fondation de l'Hermitage, 2005.

²⁰ *Visions du nord – Lumière du monde, lumière du ciel*, cat98 *op. cit.*

²¹ *Helene Schjerfbeck*, sous la direction d'Annabelle Gørgen et Hubertus Gassner, cat07 *op. cit.*

²² À l'heure de la rédaction de ce travail.

²³ On peut citer l'essai du philosophe André Hirt qui s'appuie sur les textes des catalogues de 1998 et de 2007. (André Hirt, *Ce rien que moi dur et glacial - Hélène Schjerfbeck*, Éditions Les Belles Lettres, coll. « Encre Marine », Paris, 2012).

²⁴ On songe par exemple à des œuvres achetées à son compatriote Albert Edelfelt ou au Suédois Anders Zorn.

²⁵ Le catalogue de 2012 signale ainsi *Allée de bouleaux (Troncs de bouleaux)/Björkallé (Björkstammar)* - ca 1915 (n°336 cat12 p. 196), *Jeune homme, esquisse pour La Tapisserie/Ung man, skiss till Bilderboken* - 1914 (n°341 cat12 p. 197), *La jeune fille têtue/Den envisa flickan* - 1938/1939 (n°632 cat12 p. 312).

²⁶ Daniel Arasse, *Histoires de peintures*, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2007 [2004], p. 21-22.

pas aux mêmes signes visuels et ne fait donc pas appel au même procès de réception. Le discours descriptif, en dépit de ses efforts de neutralité ou pour marquer sa fidélité à la chose vue, par le choix même de ses termes, de la hiérarchisation adoptée dans ce phénomène de reproduction verbale d'un effet visuel, en dit tout autant sur l'œuvre que sur celui qui, en sa position, tient ce discours. Un tel discours, même en restant à la surface du tableau, est déjà une lecture, c'est-à-dire un filtre, une amorce d'interprétation. Ce discours sur le tableau ne peut être que le reflet trouble, incomplet, voire sans fondement assuré, de ce que pourrait avoir à dire ce même tableau, si tant est que ce dernier soit porteur d'un discours ; c'est dire aussi à quel point le discours sur le tableau manifeste en lui-même cet écart radical qui subsiste entre le verbe et le geste dans la peinture, incapable, malgré ses prétentions, de le réduire tout à fait. Le discours n'est pas destiné à combler un manque quelconque, et n'a pas vocation à se substituer au tableau. Au contraire, regarder un tableau, c'est aussi prendre la mesure de la façon dont il échappe aux mots.

Notre étude de la trajectoire d'Helene Schjerfbeck examine les œuvres qu'elle a laissées, en proposant une interprétation aiguillée par notre propre sensibilité, omniprésente, mais encadrée par nos lectures.