

L'ART AU FÉMININ

INTRODUCTION

Vénus, Vierge Marie, courtisane, prostituée... La femme a été exaltée, **idéalisée**, divinisée à travers des représentations artistiques **produites** à quatre vingt dix neuf pour cent par des **hommes** mais elle-même n'a pu accéder à la création artistique que de manière extrêmement limitée. Le titre de la conférence est bien entendu un prétexte à soulever la question de la **représentativité** des femmes à travers l'histoire de l'art – bon nombre d'historiennes **réhabilitent** celles qui ont été **délibérément oubliées** alors que l'ère contemporaine montre qu'elles y ont bientôt leur place à **part égale**. Notons que c'est dans la **photographie**, pratique longtemps méprisée par les peintres (jusque dans les années 1980), que les femmes artistes ont commencé par s'affirmer : Julia Margaret Cameron, Hannah Höch, Germaine Krüll, Berenice Abbott, Imogene Cunningham, Dorothea Lange, Lisette Model, Vivian Meier (*Self Portrait Mirror Red Clothing Shop*), Lee Miller, Diane Arbus, Claude Cahun... comptent parmi les références historiques de l'histoire de la photographie.

L'ART AU FÉMININ... Le titre lui-même est **problématique** : reconsidérer les œuvres réalisées par des femmes est souhaitable mais soulever la question de la **féminité de l'art** est-elle **légitime** ? L'art a-t-il un **sexe** ? L'art est-il **genré** ? **L'imaginaire n'a pas de sexe** contrairement au corps ou bien le genre de l'imaginaire **ne correspond pas** forcément à celui défini par le **corps de l'artiste**. Et si nous l'affirmons, c'est en nous appuyant sur des a priori voire des **normes culturelles** établies par le passé : la peinture d'Henri **Matisse** (*Nature morte au châle de Séville* de 1910) serait très **féminine** car **intimiste**, colorée, décorative et **émotionnelle** et celle de Rosa **BONHEUR** (*Le marché aux chevaux* de 1852-1855), **virile** car exaltant la **puissance** et la fougue des étalons ou bien celle de Vera **MOLNAR** (*A la recherche de Paul Klee* de 1970-1971), masculine par sa **rationalité** mathématique autant de vertus que l'on a prêtées longtemps aux unes et aux autres.

Si l'on peut discuter de la notion d'art au féminin, il n'en est pas de même de l'art **féministe**. A partir des années 60, la production artistique reflète les débats et les combats menés les féministes : droit de **disposer librement de son corps** ; **égalité des droits**, accès aux pouvoirs politique, économique, médiatique, culturel ; **déconstruction** des mythes et **stéréotypes** de la femme (ex. Affiche des *Guerrilla Girls*)... Il est intéressant d'analyser quelles sont les nouvelles approches proposées par les femmes, de thèmes ou de pratiques monopolisés jusqu'alors par les hommes. Il ne s'agit pas d'une liste **exhaustive** mais de quelques exemples **significatifs** de démarches **singulières**.

I. IMAGES DU CORPS

1. UN NOUVEAU TYPE FÉMININ : L'AFFRANCHIE

- **Élisabeth VIGÉE-LEBRUN, *Autoportrait*, 1790** : peintre officielle de Marie-Antoinette, cet **autoportrait** mettant en scène l'artiste en train d'exécuter un portrait de la reine, démontre comment une génération de femmes ont pu accéder à une **reconnaissance sociale** à travers leur pratique artistique et ce à la veille de la Révolution qui finira par reconsidérer à la baisse leur rôle (Olympe de Gouges a fini sur l'échafaud). **L'éclairage** orienté **exalte** le visage **énergique** dont le blanc du bonnet et de la collerette **contraste** efficacement avec le noir du costume bleuté. Le rouge **éclatant** de l'écharpe rehausse l'harmonie des tons rabattus.

2. DES THÈMES CONVENTIONNELS REVISITÉS :

LA MATERNITÉ :

- **Mary CASSATT, *Mère et enfant*, 1889-1890** : Le thème traditionnel est inédit par son **point de vue** : les **Impressionnistes** à l'opposé des conventions du portrait classique, privilégient le

caractère **instantané** et les **contingences** de la prise de vue photographique. La mère est de **dos** et c'est l'**expression** de l'enfant rêveur qui capte l'attention de l'artiste. L'œuvre est remarquable par son **économie formelle** (enchaînement d'ellipses, inachèvement délibéré) et **chromatique** (bleu /saumon) et son efficacité **gestuelle**

- **Niki de SAINT-PHALLE, *La Mariée*, 1963** : l'artiste **contrecarre** image **lénifiante** de la mariée, souvent considérée comme le jour « le plus heureux de la vie d'une femme ». Ici elle nous soumet une image **morbide**, comme **momifiée** d'une mariée par l'usage du plâtre qui imprègne la robe. La vision **grotesque** s'appuie sur des **disproportions** inspirées par les dessins **d'enfant** : une petite tête sur un buste rabattu sur une immense robe. Toute une **accumulation** de jouets et objets en plastique anime le buste comme pour évoquer sa destinée inéluctable de matrice, de mère. L'œuvre se situe entre une esthétique de **fête foraine** et les vierges **baroques populaires** de l'Europe méditerranéenne. C'est ainsi que Niki de Saint-Phalle inaugure une série féministe sur les **archétypes féminins** : issue de l'expérience tragique d'une femme en provenance d'un milieu aristocratique qui a dû taire jusqu'à une grave dépression, les relations **incestueuses** infligées par son père. Elle débouchera sur la série des **Nanas**, femmes monumentales aux couleurs flashies qui prendront le pouvoir.
- **Louise BOURGEOIS, *Maman*, 1982** : l'artiste procède à une démarche artistique se confondant à celle de la **psychanalyse** – il s'agit d'un **hommage** à sa mère à travers une image peu conventionnelle : l'animal, objet de répugnance et de phobie dans l'**inconscient collectif**, devient symbole de la **maternité absolue** (réputée pour se sacrifier si ses petits manquent de nourriture, ici elle porte des œufs en marbre). Ayant souffert de relations tendues avec son père autoritaire, elle exalte la mère par sa **monumentalisation** dans l'espace public. De plus sa mère était **couturière**, la **métaphore** de l'araignée en est plus que justifiée.

DUALITÉ MASCULIN/FÉMININ :

- **Artemisia GENTILESCI, *Judith et Holopherne*, 1613-1615** : il s'agit d'une vengeance à travers une représentation picturale. Fille du grand peintre romain Orazio Gentileschi et ne pouvant accéder en tant que femme à la formation des Beaux-arts, sa formation artistique est confiée au peintre Agostino Tassi qui en profite pour la **violier**. Ne tenant pas sa promesse de l'épouser, elle lui intente un **procès** pendant lequel, elle doit subir une torture qui consiste à lui tordre les doigts au moyen d'une cordelette au risque de lui briser les os. Tassi est condamné à 6 mois d'exil, sentence à laquelle il semble avoir échappé. L'effet **hyperbolique** du tableau démontrerait la valeur **d'exutoire** de l'œuvre qui reprend le thème biblique de la princesse juive Judith qui profite de l'endormissement de son ennemi assyrien, Holopherne, qu'elle enivre après l'avoir séduit pour mieux le décapiter. Elle prête à Holopherne les traits de son violeur et elle **s'autoportraitise** en Judith. Le **clair-obscur** violent hérité du Caravage (éclairage rasant dans un contexte obscur) permet de **dramatiser** la scène et **d'extérioriser** les personnages en direction du spectateur, dispositif qu'elle renforce au moyen d'efficaces **contrastes** de couleurs : rouge sang et blanc, bleu et rouge éclatants des costumes.
- **Marina ABRAMOVIC & Ulay, *Rest of Energy (L'énergie au repos)*, 1981** : Lors de cette performance, le couple d'artistes met **sa confiance à l'épreuve**. Marina serre fermement un arc tandis qu'Ulay en tient la flèche, dirigée vers le cœur de celle-ci. Une réelle tension se fait alors ressentir; les deux artistes sont penchés en arrière et appuyés sur les talons. Durant près de 4 minutes et 12 secondes. Cet évènement artistique suscite un immense **suspens** chez un certain nombre de spectateurs, alors présents devant eux. Le moindre faux geste peut entraîner la **mort** de la jeune femme. Le titre de cette œuvre est lié à l'effort présent au sein de la **performance**. Marina Abramović et Ulay **affrontent leurs énergies respectives** mais sont pourtant presque immobiles. Des micros sont placés sur leurs cœurs et enregistrent l'accélération de leurs battements cardiaques au fur et à mesure de la performance. Malgré l'adrénaline, leur cohésion et leur confiance réciproque leur permet d'entretenir l'**équilibre**. Le duo a inévitablement besoin l'un de l'autre. Manière de suggérer également que la relation passionnelle sans équilibre peut **détruire**.

- **Rebecca HORN, *Love and Hate, Knuggle Dome for James Joyce, 2004*** : Une construction **cinématique** qui parle d'amour et de haine : 4 couteaux sur lesquels sont inscrites les quatre lettres de LOVE et disposés parfaitement **symétriquement**, quatre couteaux supports des lettres HATE. Très **lentement**, des bras mécaniques actionnent dans un mouvement de va et viens ces derniers de sorte que dès que leur pointes manquent de se rejoindre, aussitôt ils repartent dans le sens inverse, évoquant un mouvement contradictoire **d'attraction** et de **répulsion**. Le dispositif **surréaliste** par son humour **absurde**, associe métaphoriquement **mécanique et anthropomorphisme, duo et duel**, menace et caresse, incarnant le combat d'Éros et de Thanatos.

3. DÉCONSTRUCTION DES STÉRÉOTYPES : les rôles féminins, métissage, médias

- **Cindy SHERMAN, *Untitled (Selfportrait with sun tan), 2003*** : « Elle endosse successivement tous les **vêtements**, adopte les **gestes stéréotypés** qui permettent de reconnaître une manière d'être, une fonction, une **classe sociale** ou une profession. Mais elle y glisse de **l'ironie**. Elle va même jusqu'à **accentuer** la pose ou le travestissement jusqu'à la grinçante **dérision**. Elle est comédienne et **critique**. L'artiste brosse un portrait en série de la **condition féminine**, simulant tous les **rôles** de la femme, réels ou fictifs : star, femme déprimée, femme fatale, mégère, Vierge, sorcière, victime ... Ici elle joue le rôle de la cougar, femme mûre usant de tous les artifices possibles pour rester sexy.
- **ORLAN, *Selfhybridation africaine, 2002*** : « *L'art charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, avec les moyens technologiques disponibles aujourd'hui. Il oscille entre défiguration et refiguration* ». Le propre corps de l'artiste devient **matériau à sculpter** au sens propre (opérations **chirurgicales** mises en scène comme des performances et filmées) puis au moyen d'un logiciel de **morphing**. *L'enjeu est de montrer, à travers différents portraits de l'artiste, les divers stéréotypes de la beauté qui sont à l'œuvre dans d'autres cultures ou à d'autres époques* : aussi bien le modèle africain, précolombien que celui de la Renaissance italienne du 15^{ème} siècle. Elle fusionne ici les codes du masque mambu et sa propre physionomie caractérisée par les deux protubérances qu'elle s'est fait implanter sur les tempes. Le noir et blanc évoque les premiers temps de la photographie **ethnographique**.
- **Barbara KRUGER, *Untitled, collection Ludwig, 1994-1995*** : Il s'agit de nous faire prendre conscience de la connivence entre pouvoirs et médias qu'ils soient politique, religieux, économique, moral... par une démarche **interrogative**. Ces médias : presse, publicité, cinéma, propagande politique et religieuse, etc. déploient toute une **rhétorique insidieuse**, incitant à la croyance en exploitant le plus souvent nos peurs ou notre recherche du plaisir. Les **stéréotypes** qu'ils diffusent à ces fins sont source des violences qui s'exercent à l'encontre de ceux qui n'y correspondent pas, notamment toutes les minorités. L'image de la foule renvoie à celle d'une **société du spectacle**, nous constituons ce public prêt à être capté, **médusé**, voire abusé. La liste **d'injonctions** nous invite à renoncer à notre autonomie critique pour mieux **adhérer** : « *avec nous* » puisque c'est la loi du nombre, de la majorité qui prime. Kruger semble déplorer une société dont on flatte les pulsions et les émotions, tenue dans l'ignorance et qui s'y complait, irrationnelle et donc prête à croire à toutes les rumeurs, thèses complotistes, mythes, sectes et groupuscules extrémistes et surtout à oublier les leçons de l'Histoire. Ce qui renvoie aux questions inscrites au sol sur les dangers de l'idéalisme, les incohérences de la morale religieuse, les mythes de l'amour, la reconnaissance de la souffrance, le besoin d'écrire une autre histoire que celle des puissants, et sur notre capacité à la dérision et au recul critique. Mais l'artiste ne se contente pas de désigner ces pouvoirs et pressions sociales de toutes sortes, elle nous invite en tant que spectateurs à nous interroger sur notre part de **responsabilité** dans cette situation : quelle est notre part d'acceptation, de soumission, de complaisance voire de lâcheté ?

4. ÉTRANGETÉ DU CORPS : obésité, fétichisme, oxymore

- **Jenny SAVILLE, *Propped*, 1992** : Très marquée par la figuration violente de Francis Bacon et de Lucian Freud, l'artiste impose un point de vue **hyperbolique**, en **contreplongée** de son propre corps obèse positionné en équilibre sur un tabouret, se **scrutant** dans un miroir embué, il se retrouve ainsi **dilaté**, la tête **réduite** et **décadrée** dans un format monumental. Saville vient **contrecarrer** l'image **narcissique** et flatteuse qu'implique l'exercice de l'**autoportrait**, défiant les canons de beauté diffusés par les **médias**. Son corps est traité comme un morceau de **viande** exhibé **sans concessions**. Elle inscrit en surimpression : « Si nous continuons à parler le même langage – le langage que les hommes ont utilisé pendant des siècles, nous nous décevrons les uns les autres. Une fois encore, les mots traverseront nos corps, nos têtes - disparaîtront, nous feront disparaître ... »
- **Meret OPPENHEIM, *Déjeuner en fourrure*, 1930** : est un autre exemple de cette poétique **surréaliste** illustrant la célèbre phrase du Comte de Lautréamont « Beau comme la rencontre fortuite, sur une table de dissection, d'une machine à coudre et d'un parapluie ». Il s'agit de jouer sur l'**oxymore** associant un objet **attractif**, la tasse ou la cuiller que l'on porte à la bouche devenu **répulsif** par sa texture animale. Cette **inquiétante étrangeté** naît de l'exploration de l'inconscient s'exprimant dans les rêves.
- **Joana VASCONCELOS, *La Fiancée*, 2001** : dans le cas de Vasconcelos, artiste portugaise contemporaine, le caractère **incongru** de l'œuvre ne se révèle que **progressivement**. Un immense lustre de 5 mètres digne d'un décor de prestige du 18^{ème} siècle, révèle sa constitution lorsque le spectateur s'en approche : il est réalisé au moyen de 25000 **tampons** hygiéniques ! Il s'agit d'associer **luxe et trivialité**. L'artiste veut briser les **tabous** d'une société à la fois **hypersexualisée** et **conservatrice**. Lors de son exposition à Versailles, la Directrice du Château refusera l'installation de l'œuvre. Le lustre dessine une grande robe d'un blanc pur suggérant le sang en filigrane devenant intolérable.

5. EXPLORATION DU CORPS :

- **Annette MESSAGER, *Mes Vœux*, 1989** : La série revisite le thème des **ex-voto**, cette forme de **dévotion populaire** qui couvre les murs entiers des lieux de pèlerinage ou des chapelles de saints guérisseurs dans les églises du Sud de l'Europe. Les objets, membres en cire ou en bois, images, écrits offerts là en remerciement d'une **guérison**, sont ici remplacés par des photographies de **fragments** de corps humain, œil, bouche, sexe, nez, pied, sein, encadrés de noir et suspendus au mur par des ficelles. L'**amoncellement** de ces morceaux de corps sans identité et leur rencontre fortuite sur le mur dessinent une forme circulaire. Hymne au **plaisir** ou évocation **funèbre**, l'installation joue de cette ambiguïté et dénonce ainsi les tendances voyeuristes d'une société qui **fétichise** le corps et exalte son pouvoir de séduction. L'artiste constitue un « **corps-monde** », une constellation de fragments de corps masculin et féminin, dont le centre semble être une bouche, siège du désir, de la parole, du souffle et du baiser.
« *La division, la segmentation, la parcellisation, forment des atteintes à l'harmonie paisible d'un corps fantasmé.* » Christophe Cirendini
- **Mona HATOUM, *Corps étranger*, 1994** : Cette installation-**performance** de Mona Hatoum, artiste palestinienne vivant à Londres depuis 1975, consiste en une **cellule** cylindrique, dans laquelle le spectateur est invité à **pénétrer** comme dans un **corps symbolique** reconstitué, pour se confronter au **son** diffusé de quatre voix et à l'image **vidéo** projetée sur un écran circulaire posé à même le sol. De par sa position centrale, cet écran invite le spectateur à regarder mais aussi à marcher sur l'image. L'artiste explore ici au moyen d'un appareil médical (**l'endoscope**) les profondeurs et le rythme de son **propre corps**. Un seul plan continu effectue une **trajectoire** qui suit l'extérieur du corps avant d'y pénétrer pour en **explorer** les moindres **recoins**. Ainsi examiné, scruté, le corps est rendu vulnérable sous ce regard **médical**. L'artiste

tente de nous mettre face à un territoire à la fois **familier et étrange** : difficilement reconnaissables, associées au domaine chirurgical. Est-ce le corps de l'artiste qui apparaît comme **étranger** ou notre **propre corps** de spectateur qui se retrouve intégré à cette exploration ?

- **Sophie CALLE, *Les Aveugles*, 1986** : Sophie Calle réduit le rôle de l'artiste à celui de **médiateur** : elle demande à des **aveugles** de naissance, de définir paradoxalement ce qu'est la **beauté**. Elle retranscrit par **écrit** ce que lui décrit l'aveugle puis elle demande à un photographe professionnel de réaliser une **photographie** d'après la description du mal-voyant. L'installation finale consiste à **confronter** les **portraits** photographiques de différents aveugles, le **texte** qui définit la beauté selon eux et **l'image** lui correspondant et ce selon une ordonnance systématique sous forme de **triptyque** : le portrait et le texte surplombent la photographie posée sur une tablette. Chaque production est encadrée de noir. Certains parlent d'un corps, d'autre d'un paysage, d'une lumière, d'une matière... Elle donne vie à des images strictement **mentales**. L'artiste est à l'origine d'un concept, d'un **processus** mais c'est l'imaginaire de l'aveugle qui est à l'œuvre et c'est un artiste professionnel qui réalise. A sa manière elle réactive en les corrélant, **visible et invisible**.

6. **DÉCHÉANCE ET DISPARITION** : vanité, mémoire

- **Camille CLAUDEL, *Clotho*, 1893** : l'élève d'Auguste Rodin a affirmé très tôt une forte personnalité et un **expressionnisme** passionné qu'elle insuffle dans les courbes **fluides** héritées de Rodin et qui à son tour influenceront le maître. Cette hypersensibilité préfigure-t-elle les troubles psychiques notamment la **paranoïa** dans laquelle elle sombrera pendant les trente dernières années de sa vie, après avoir été oublié par son maître et amant et par son frère le célèbre écrivain ? Le thème **mythologique** de la plus jeune des trois Moires chargée de filer le fil de la vie est un prétexte à faire preuve d'un **réalisme sans concessions** : une vision **terrible** de la **déchéance** du corps féminin, assimilée à celui de Rose Beuret, sa rivale, femme mûre que Rodin choisit au détriment de la jeune Camille. Le visage émacié, le sein pendante, la peau flétrie, le corps osseux se mêlent à l'écheveau lui-même **confondu** avec sa chevelure et évoquant des ceps de vigne, elle **fusionne** ainsi l'image de la croissance végétale (c'est elle qui préside à la naissance des humains) et celle de la mort à la terre.
- **Anna MENDIETA, *Tree of Life*, 1976** : C'est ce même intérêt pour **l'hybridation** qui relie les deux artistes : **traumatisée** par son départ brutal à 12 ans de Cuba par mesure de protection dans le contexte de la dictature de Battista, Mendieta s'adonne à des **rituels animistes** proches du **land art**, convoquant les **quatre éléments**, à la recherche d'une **connexion** matérielle et symbolique entre son corps et la **terre-mère** dont elle a été arrachée. Ici elle met en scène son corps enduit de boue cherchant à **s'assimiler** à la texture d'un tronc d'arbre. L'artiste meurt à 36 ans, défenestrée : l'enquête n'a jamais pu déterminer si elle s'était suicidée ou poussée par son mari, le sculpteur Carl André avec lequel elle venait de se disputer violemment.
- **Rachel WHITEREAD, *House*, 1993** : Ici point de corps visibles puisque l'artiste traite de leur **disparition**, Whiteread procède par **moulage** intégral d'une maison victorienne vouée à la destruction à Londres, elle **solidifie** ainsi le **vide**, rend **présent** la future **absence**. Elle expose sur le lieu même de la disparition (**in situ**) avant qu'une nouvelle construction prenne sa place : l'installation elle-même ne sera **qu'éphémère** par la volonté des pouvoirs publics. Une maison est chargée de toute l'histoire : celle de ses habitants, elle est la trace la plus visible du passé. Sensible à l'histoire de Londres (Grand Incendie, Blitz), l'artiste tente d'en conserver la **mémoire**.

II. ABSTRACTIONS

1. GÉOMÉTRIE :

- **Sonia DELAUNEY, *Le bal Bullier, 1913*** : le tableau portait le titre programmatique, *Mouvement, couleur, profondeur, danse, Bullier*, qui résume toute son ambition de transcription du mouvement par les formes couleurs. Le titre actuel situe l'action dans le dancing du boulevard Saint-Michel fréquenté par les Delaunay. La toile adopte un format **panoramique** qui amplifie le **déroulement des arabesques** figurant les couples de danseurs de tango, tourbillonnant sous les halos des globes électriques. Le thème de la danse, prétexte à la représentation du mouvement était partagé par cubistes et futuristes. **L'Orphisme**, nom donné par Apollinaire à ces recherches, conjugue le **fractionnement cubiste** des figures et de l'espace en plans abstraits et **exaltation chromatique** générée par les **contrastes** systématiques de couleurs **complémentaires** pour mieux traduire le **dynamisme** de la vie moderne.
- **Yayoi KUSAMA, *Infinity Mirrored Room, 2008*** : Créer est aussi pour Kusama, opérer une **catharsis** des angoisses dont elle est victime. Elle dit faire de « l'art **psychosomatique** » : les pois représentent la **disparition** ou la mort du moi **dans l'environnement**. Le pois, sa marque de fabrique, est venu à elle lors de ses premières **hallucinations** avant d'être un « **outil visuel** ». Elle en **recouvre** tout ce qui l'entoure, même les êtres humains et les animaux dans certaines de ses performances. L'artiste exprime ainsi son concept de « **self-obliteration** ». Kusama craint la disparition de l'individualité, elle ne veut pas que l'être humain ne soit qu'un pois parmi d'autres pois (cette hantise est liée à son éducation patriarcale et au refus de sa mère qu'elle devienne artiste). La notion **d'infini** est un fil conducteur dans toute l'œuvre de Kusama. Les **miroirs** démultiplient l'espace, les pois colonisent l'espace sans limites et **annihilent les frontières entre l'homme et son environnement**. Kusama combat **le mal par le mal** : les signes minimaux, qu'elle **répète systématiquement** dans ses toiles, sont un remède pour soigner les obsessions hallucinatoires qui l'envahissent : elle mène sa carrière tout en résidant dans un hôpital psychiatrique.

2. GESTES :

- **Joan MITCHELL, *La Grande Vallée IX, 1983-1984*** : Influencée par Jackson Pollock et William de Kooning, aux côtés desquels elle travaille et expose pendant les années 50, elle devient l'un des représentants de la seconde génération de **l'expressionnisme abstrait**. Sa peinture caractérisée par d'amples **gestes** et ancrée dans ses émotions et ses souvenirs, implique l'action et **l'engagement** de tout son corps sur des formats **monumentaux**.
En 1967, elle achète une maison à Vétheuil, à seulement quelques kilomètres de Giverny. Les deux villages ont joué un rôle clé dans le développement de l'art de Claude **Monet**. La maison que l'artiste américaine a occupée est d'ailleurs toute proche de celle où Monet a résidé quelques années, de 1878 à 1881, avant de s'établir à Giverny. Le diptyque de La Grande Vallée IX fait partie d'un **cycle** de seize peintures, initié en 1983. Mitchell est alors marquée par le **deuil** et le souvenir de sa sœur Sally, disparue l'année précédente. Le titre évoque un lieu qu'elle n'a jamais vu, un **souvenir** que lui a raconté son amie, la compositrice Gisèle Barreau. Enfant, celle-ci avait passé des journées entières dans ce lieu protégé, peuplé d'oiseaux, de grenouilles et d'insectes, et dont les herbes et les fleurs sauvages offraient à son regard une splendeur sans cesse renouvelée. La Grande Vallée IX **plonge le spectateur** dans une œuvre **immersive**. Les grands mouvements circulaires des jaunes renvoient à la végétation des arbres tandis que les larges touches de bleu et de violet laissent deviner le ciel ou l'eau. La peinture de Mitchell poursuit et radicalise la quête d'abstraction que mène Monet à la fin de sa vie : elle a en commun avec lui **les impressions** incessantes de la nature, l'intérêt **optique** pour la couleur et la lumière, et la mise au point d'une surface picturale monumentale sans point de fuite.

- **Fabienne VERDIER, *Ascèse VIII*, 2007** : À vingt ans, l'artiste part en Chine pour étudier auprès des derniers grands maîtres de la peinture traditionnelle. Atteinte d'une grave maladie, elle rentre en Europe à trente ans et publie en 2003 le roman autobiographique *Passagère du silence*, relatif à ses dix ans d'initiation en Chine. Fabienne Verdier abandonne la peinture de chevalet et imagine une nouvelle manière de peindre à la **verticale** tel les mines zen où la **force de la gravitation** devient centrale. En 2006, elle conçoit des **pinceaux monumentaux** avec lesquels elle fait corps pour réaliser ses tableaux au **sol**. De tout son corps, l'artiste Fabienne Verdier entraîne un pinceau géant. Elle peint une **trace** abstraite, à la fois **minimaliste** – ici le cercle- et riche d'accidents et d'imprévus étant donné son caractère **instantané** (épuisement de la peinture, coulures). Le **fond** sur lequel elle inscrit ce mouvement est une large surface de plusieurs mètres carrés. Elle l'a au préalable **préparée**, souvent peinte **longuement** et avec un soin extrême. Cet espace, premier résultat de sa longue réflexion, reçoit alors la trace créée par un mouvement **unique et continu** de son corps, construit sur une synergie, à la recherche d'un **équilibre entre laisser-aller et contrôle**. Au cinéma, on parlerait de plan séquence.

3. ASSEMBLAGE :

- Louise NEVELSON, *Royal Tide 4*, 1960 : Louise Nevelson **assemble** des **objets trouvés, des résidus de matériaux découpés** trouvés dans les poubelles de menuiseries ou des objets du quotidien mis au **rebut**. Elle récolte également des caisses en bois qu'elle assemble selon un dessin préétabli et sur lesquels elle cloue les objets, les déchets, tous en bois, en y ajoutant parfois du Plexiglas. Pour **homogénéiser** ce bric-à-brac hétérogène, elle recouvre ces reliefs d'un **monochrome noir**, ou plus tard, de peinture blanche ou **or**. Paradoxalement cette accumulation d'objets **recupérés** qui s'imbriquent peut évoquer des boîtes **scénographiques** ou des dispositifs **sacrés** tels un autel ou des **polyptyques**.

COMPLÉMENTS :

L'affranchie

- **Marie-Guillemine BENOIST, *Portrait de Madeleine, 1800*** : Élève de Vigée-Lebrun et active sous le 1^{er} Empire, réalise ce portrait d'une domestique noire, ancienne esclave, restée longtemps anonyme, six ans après l'abolition de l'esclavage (rétabli peu après). Guillaume Morel estime que « *l'approche du sujet n'est pas ici d'ordre typologique, l'artiste ne peint pas non plus une fantaisie exotique, mais un véritable portrait, d'une beauté énigmatique* ». En effet, si on ignore vraiment l'intention de l'artiste, on constate qu'elle utilise les mêmes codes réservés à des portraits d'aristocrate ou de bourgeoise : le trois quart du point de vue, la posture noble assise dans un fauteuil, la chair sombre et chaude (ocres) exaltée par le blanc de la coiffe et de la robe ou par la froideur du bleu.

Les stéréotypes féminins

- **Marisol ESCOBAR, *La Famille, 1963*** : L'artiste opte pour une approche caustique de la famille. Le caractère figé des personnages, voire pétrifié renchérit la vision stéréotypée de la famille : père fier à l'écart, mère bavarde et « aveugle » flanquée de sa marmaille – jeu grotesque sur écarts hétérogènes entre éléments réels, moulages du réel, taille du bois réaliste, schématisation totémique de la masse, dessin réaliste et animation décorative. Le thème du corps réifié, du corps-objet est mis en avant pour dénoncer le jeu de rôle social que chacun est tenu d'assumer. L'enfant devient la poupée qu'elle porte.
- **Diane ARBUS, *Blaze Starr at Home, 1964*** : la pose artificielle et grotesque, très stéréotypée, « pin-up » de la célèbre stripteaseuse, la distance prise par rapport au modèle qui permet d'intégrer le décor kitsch où abondent motifs végétaux, la présence dissonante du Bouddha, chantre de l'ascétisme, le caniche qui rappelle la coiffure crêpée de sa maîtresse, tous ses éléments constituent un portrait chargé de dérision de l'Amérique opulente des Sixties, digne de l'ironie des peintres pop, contemporains de la photographie.
- **Frida KALHO, *Autoportrait, 1948*** : L'artiste mexicaine a développé tout au long de sa carrière une série d'autoportraits mettant en scène son corps handicapé par une poliomyélite et suite à un grave accident. Elle porte ici la coiffe en dentelle typique de la culture Tehuana en hommage à sa mère qui lui permettait également de masquer et sublimer son corps meurtri. La présence des larmes renvoie également à l'iconographie de la Vierge des sept douleurs, sculptures du baroque populaire de tradition hispanique et largement diffusée en Amérique latine.

La réalité du couple

- **Nan GOLDIN, *Nan one month after being battered, 1984*** : L'œuvre de Nan Goldin peut être appréhendée comme un journal intime à l'échelle d'une vie entière, la sienne comme celle de chacun de ses amis. Elle ne quitte jamais son appareil et enregistre chaque fait de la vie quotidienne de ses intimes, parfois jusqu'à leur mort : une communauté de travestis au début des années 70, puis de sa « famille » gay et bisexuelle dans les années 80. Si ses modèles appartiennent à la marginalité, le véritable objet de son travail est la condition humaine, la douleur, la difficulté de survivre. Attachée au rôle de témoignage de la photographie, elle se distingue de ses contemporains par son refus de la mise en scène, de l'artifice. Elle préfère montrer ses images en nombre ou projetées sous forme de diapositives, preuve que le sujet et l'émotion qu'il provoque, compte plus que la photographie elle-même. Ses photographies au flash sont des « traces de la vraie vie », loin de la réalité transmise et filtrée par les médias. Elle se veut la confidente des aléas de la vie sexuelle, de la « dépendance sexuelle », du comportement physique. Dans une série d'autoportraits, elle rend compte de sa crise d'identité au cours d'une cure de désintoxication. Elle se photographie en tant que cocaïnomane et montre comment elle retrouve, après quinze ans de « pénombre », son propre corps, sa découverte de la « lumière » à l'hôpital. Dans une série consacrée à sa relation avec Brian, elle n'hésite pas à installer un appareil photographique au pied de son lit et déclenche à distance des prises de vue de sa relation sexuelle. Elle découvre à la fin son travail,

constate par exemple l'ambivalence de leur relation, la tristesse des amants après l'amour. Une photographie au flash digne d'une enquête policière, clôt cette série : le constat de la violence de son amant qui entraînera la fin de leur liaison.

Les médias

- **Jenny HOLZER, *Protect me from what I want, 1985*** : Active depuis les années soixante-dix en prenant d'assaut les places publiques avec des textes souvent courts, à la manière de déclarations, elle les expose sur les façades, les devantures de théâtre et de cinéma, les barricades des buildings en construction. Cet affichage poético-artistique exige l'implication d'un public transformé en lecteur-spectateur. Plutôt que de se rendre de son plein gré dans un musée ou une galerie d'art, d'aller à la rencontre de l'art, l'art vient à lui, le surprend au détour d'une rue et transforme son quotidien. « Protégez-moi de mes désirs, de ce que je veux, de ce que la publicité m'offre ». Pour sa première série, *Truisms* (« Truismes », 1977-1979), elle se sert de supports publicitaires ou d'espaces publics pour énoncer en majuscules des sentences telles que « la propriété privée provoque le crime » ou encore « le travail de chacun a la même importance ». Le panneau est détourné de son usage, il affiche un message complètement étrange, inapproprié (dans le lieu du message consumériste). Il renvoie alors chacun, pour peu que ce message l'interpelle, à lui-même.

Le corps étrange

- **Dorothea TANNING, *Canapé en temps de pluie, 1970*** : l'œuvre est représentative de la réification du corps (transformation d'un être en objet) et de la fétichisation (projection affective) des objets chères aux Surréalistes. Le canapé se métamorphose en corps lascifs qui s'y confondent par leur texture homogène. Le titre confirme par son caractère allusif, la lecture érotique de l'œuvre.

La déchéance du corps

- **Berlinde de BRUYCKERE, *Untitled*** : L'artiste flamande contemporaine apparaît comme son héritière directe : elle radicalise le réalisme morbide de son aînée, à la limite de l'abject, au moyen de cire et de cuir qu'elle associe à des branches. Le corps à l'état de dérégulation ou de carcasse, la chair hyperréaliste et meurtrie, s'inspire des métamorphoses d'Ovide, notamment l'hybridation du corps et du végétal qui apparaît dans Apollon et Daphné.

L'abstraction

- **Elena VIEIRA DA SILVA, *Bibliothèque, 1966*** : Le thème de la bibliothèque, poursuivi entre 1949 et 1984 lui permet d'imaginer un espace instable, labyrinthique qui rappelle les visions délirantes des *Prisons* de Piranèse : un jeu de d'orthogonales fractionne l'espace et crée un sentiment de discontinuité et de vertige, renforcé par la répétition d'une unité simple colorée. La bibliothèque évoque le « sens du labyrinthe » si particulier à l'artiste. La construction en grille échappe cependant ici à toute ordonnance mathématique.
- **Helen FRANKENTHALER, *Riverhead, 1963***