Radicales, d'hier et d'aujourd'hui

Charlotte Foucher Zarmanian

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/critiquedart/62022>

DOI : 10.4000/critiquedart.62022

ISBN : 2265-9404

ISSN : 2265-9404

Éditeur

Groupe d'intérêt scientifique (GIS) Archives de la critique d'art

Édition imprimée

Date de publication : 4 juin 2020

Pagination : 48-60

ISBN : 1246-8258

ISSN : 1246-8258

Référence électronique

Charlotte Foucher Zarmanian, « *Radicales, d'hier et d'aujourd'hui* », *Critique d'art* [En ligne], 54 |
Printemps/été 2020, mis en ligne le 04 juin 2021, consulté le 08 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/critiquedart/62022> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/critiquedart.62022>

Ce document a été généré automatiquement le 8 juin 2021.

EN

Radicales, d'hier et d'aujourd'hui

Charlotte Foucher Zarmanian

- 1 Pour se faire une place dans les mondes de l'art, les femmes ont durant des siècles eu à se plier aux convenances, aux attentes, aux présupposés : certaines ont établi leur réputation dans le genre de la nature morte, d'autres ont pratiqué l'aquarelle ou le portrait d'enfant, plusieurs ont dû passer par la case modèle avant d'arriver à celle de l'artiste. S'il ne s'agit surtout pas de récriminer ici la docilité de ces femmes ni de limiter leur puissance d'agir, force est de reconnaître que les artifices qu'elles ont été amenées à déployer pour exister en tant qu'artistes appartenaient principalement au registre du compromis et de la négociation.
- 2 Le XXe siècle, et tout particulièrement sa seconde moitié, comme ces sept ouvrages le démontrent, s'affirme par sa radicalité. De toute évidence, les événements historiques, politiques et sociaux qui ont traversé ce siècle, c'est-à-dire qui l'ont transpercé – au sens de secoué, violenté, meurtri – (guerres, mouvements de libération sexuelle féministe et LGBTQI, expansion du capitalisme, luttes raciales et conquête de droits civiques, épidémie du Sida, etc.) ont endurci ces actrices et acteurs. Ils vécurent dans leur chair-même ces modes ô combien variés de domination. A la violence des guerres, des discriminations, du harcèlement, des abus sexuels, de la maladie devait répondre une violence réactionnelle énonçant le refus délibéré de se soumettre, de consentir et de se taire.
- 3 Nécessairement, le corps est apparu comme le lieu le plus emblématique de cette contestation. Dans son ouvrage, Nancy Princenthal reconsidère ces artistes femmes qui, dans les années 1970, ont justement pris « à bras le corps » ce sujet si tabou et traumatique des violences sexuelles pour dénoncer charnellement ce qui demeurerait intraduisible en mots. Si les traces en vidéo ou en photographie, qui restent de leurs performances, édulcorent sans nul doute l'intensité vécue lors des happenings, elles rendent néanmoins compte d'une extrême agressivité non seulement pour les artistes elles-mêmes qui exposèrent sans filtre leur corps, mais aussi pour les spectateurs/trices directement visé·es dans ces œuvres participatives. On pense à Yoko Ono avec *Cut Piece*, présenté pour la première fois en 1964, ou dix ans plus tard à Marina Abramović avec *Rhythm 0*. Ces deux artistes décident courageusement de livrer leur corps au public,

invité quant à lui à le dénuder ou/et à le mettre à mal. Elles anéantissent ici la supposée passivité des femmes face aux violences sexistes et racistes dans un monde où la domination sociale et la volonté destructrice sont légions. A la même période, dans l'Autriche de l'après-guerre, VALIE EXPORT développe un actionnisme féministe critique et politique étendu aux nouveaux médias que sont le film et la vidéo. Cet actionnisme s'exprime avant tout là, non plus entre les murs des galeries ou des salles de spectacle, mais carrément dans la rue.

- 4 Ce dernier aspect des débuts de carrière de l'artiste – très audacieux pour l'époque –, est le propos de la récente exposition du Pavillon Populaire de Montpellier, intitulée *VALIE EXPORT : Expanded Arts*. Sa commissaire, Brigitte Huck, indique que dans les années 1960-1970 « le pouvoir et les liens de pouvoir entre les sexes, le corps politique et son rapport à l'espace deviennent des thèmes centraux. Les œuvres analysent les aspects optiques, psychologiques et perceptifs de l'appareillage complet du film, et comprennent en outre les performances les plus radicales d'EXPORT »¹. Un exemple : *Tapp und Tastkino* [cinéma du toucher, d'autres traduiront à dessein par cinéma de la palpation] qui condamnait en 1968 la scopophilie alimentée par l'industrie cinématographique en proposant de vivre tactilement l'expérience du cinéma. Au lieu de contempler tel un voyeur dans la pénombre sécurisante d'une salle obscure des corps de femmes qu'il ne pourra jamais approcher, le spectateur – qui devient dans cette action le passant – est invité en pleine rue à venir tâter le buste nu de l'artiste, dissimulé dans une boîte en carton trouée de deux ouvertures permettant d'y glisser les mains. Nul besoin de préciser que le fantasme, quand on le contraint à se réaliser, perd toute sa saveur.
- 5 Au corps puissant et agissant des performeuses des années 1960-1970, une autre forme de radicalité avait déjà fait irruption dans le paysage de l'art, certes de manière moins spectaculaire, mais non moins éloquente, chez les artistes femmes de l'abstraction d'après-guerre. Si cette radicalité trouve là aussi quelque peu à s'éprouver physiquement dans l'intensité du geste artistique, comme chez Judit Reigl qui projette violemment sur la toile la matière devenue éclatement de couleurs, c'est sans doute plus directement dans le choix absolu de créer autrement en déformant, voire en supprimant purement et simplement toute figuration, que cette radicalité surtout s'établit. L'exposition *Femmes Années 50 : au fil de l'abstraction, peinture et sculpture*, présentée au musée Soulages de Rodez, s'intéresse à la part moins connue des femmes dans le paysage de ladite seconde Ecole de Paris, fertile en expérimentations, hétérogénéité et cosmopolitisme. Ce panorama florissant apprécie non seulement les praticiennes, mais aussi toutes celles, historiennes de l'art, galeristes, critiques et collectionneuses (Geneviève Bonnefoi, Cécile Goldscheider, Denise René, Colette Allendy, etc.), qui contribuèrent à défendre le travail des artistes abstraites. Ces dernières « ne forment pas une légion organisée, une cause, mais avancent en ordre dispersé »² – ce qui au passage expliquerait leur évacuation des récits historiques de l'art –. Chacune à leur manière (d'Aurélié Nemours à Joan Mitchell en passant par Simone Boisecq en sculpture), elles empruntent la voie précise de l'abstraction comme un refuge qui neutraliserait toute possibilité de renvoyer l'artiste à son sexe.
- 6 La performance, l'art vidéo et l'abstraction forment des entités qui interrogent les normes de genre et de sexualité. Ils offrent des territoires d'inventions en tous genres, où les artistes sont attentifs à défaire les oppositions et les stéréotypes. En s'attellant à remettre en question la relégation des femmes à un corps-objet, ils ont ensuite permis

de libérer une variété de problématiques enrichissant les identités supposées et réelles. Certaines parleront d'intersectionnalité. D'autres utiliseront comme Fabienne Dumont le terme plus attrayant de confluence pour signaler, dans l'œuvre de Nil Yalter par exemple, les points de rencontre entre les luttes féministes, les populations immigrées et/ou ouvrières, l'exil, les croyances. Il s'agit ici de les envisager à parts égales sans pointer la domination de l'un sur les autres. Grâce à l'important travail entrepris par l'historienne de l'art Fabienne Dumont, qui a réalisé une exposition monographique, écrit l'intégralité du catalogue et s'est entretenue avec l'artiste dans un petit livre très instructif publié à la suite du prix AWARE 2018, on se plaît à (re)découvrir la puissante actualité et la grande richesse de l'œuvre de l'artiste franco-turque qui passa, dans la seconde partie des années 1970, de la peinture abstraite à un art sociocritique croisant différents médiums (photographie, vidéo, peinture, performance, écriture). En témoigne la yourte en aluminium, feutre, peaux de mouton et cuir, nourrie d'écrits poétiques et anthropologiques sur l'exil, *Topak Ev* (1973), que Yalter construit après avoir été marquée par la sédentarisation forcée des nomades d'Asie centrale. Solidaire avec ses origines, elle adresse là un message tangible de soutien aux populations victimes de l'appropriation violente des terres de transhumance. Produits du travail manuel des femmes, les tapis qui meublent l'intérieur de la tente signalent l'existence d'un statut féminin ambivalent au sein du monde itinérant du nomadisme : d'un côté, la yourte est l'endroit où les femmes sont enfermées toute leur vie après le mariage ; de l'autre, elle forme un lieu à soi, dont elles sont réellement maîtresses car elles y dessinent et réfléchissent. A la fois esthétiquement forte et socialement puissante, l'œuvre de Nil Yalter ressemble de ce point de vue à celle de l'artiste d'origine cubaine Ana Mendieta qui bénéficie, elle aussi, en 2019 d'un enrichissement interprétatif grâce au travail mené par Genevieve Hyacinthe dans *Radical Virtuosity: Ana Mendieta and the Black Atlantic*. Proposant de revisiter le discours dominant sur son œuvre, qui s'est surtout circonscrit à la dialectique corps-féminisme-performance, pour le faire interagir avec les rituels et croyances religieuses moins connus de l'Atlantique noire (Santería ; El Monté), Genevieve Hyacinthe voit en Ana Mendieta – notamment dans sa position d'exilée assumée par l'artiste elle-même – un porte-voix audible pour ces communautés marginalisées à destination des milieux institués de l'art. Il en va par exemple du culte afro-cubain de la Santería très imprégné du catholicisme, religion que les parents de Mendieta pratiquaient à Cuba. Ce culte repose sur une liturgie précise avec des actions répétées, des sacrifices, des offrandes, mais aussi sur une chaîne d'initiation et de transmission précisément hiérarchisée. Genevieve Hyacinthe – qui s'est rendue au Mexique pour s'imprégner et même rejouer les actions de l'artiste – y voit là une résonance profonde avec les premières *Siluetas* de Mendieta qu'elle réitère dans les années 1970 et considère comme des ressources pour tisser des liens entre les personnes. Les œuvres de Yalter et Mendieta sont emblématiques de ces articulations extrêmement fertiles irrigant des actions qui ont d'ailleurs pu être oubliées de l'histoire de l'art à cause de leur portée résolument combative et inclusive. C'est en dressant entre autres ce constat que la galeriste Isabelle Alfonsi a pris le parti de livrer un plaidoyer à la faveur d'une esthétique de l'émancipation qui repose sur une perception incarnée, libératrice et voyageuse de l'art. En désirant montrer comment une certaine histoire de l'art – blanche, hétéronormative, validiste – a minoré l'importance des engagements politiques et affectifs des artistes, elle appelle à construire de nouvelles généalogies, comme à travers sa relecture sexualisée de l'histoire du minimalisme états-unien avec Lynda Benglis ou son analyse des collages au prisme du couple Claude

Cahun/Marcel Moore. Ainsi que le note Isabelle Alfonsi, il est important de constater que « [c]e n'est qu'au moment où leur puissance sexuelle physique n'est plus perçue comme agressive (en vieillissant), qu[e ces artistes femmes] connaissent finalement une forme de reconnaissance »³.

- 7 En croisant les lectures de ces sept ouvrages, il est effectivement frappant de constater un décalage dans la réception des œuvres de ces créatrices, qui étaient pourtant exposées et connues en leur temps, mais qui n'étaient pas spontanément choisies pour représenter l'art français dans les institutions et sur le marché de l'art. Elles travaillaient souvent en parallèle des courants institués, soit au sein de collectifs féministes, soit de façon nettement plus isolée. Si l'actualité éditoriale récente nous donne un éclairage historique avec la parution simultanée de ces livres et la visibilité d'expositions dans le paysage culturel d'aujourd'hui, c'est sans doute parce que ces sujets entrent totalement en résonance avec des problématiques récemment mises en lumière. Le mouvement #MeToo libérant la parole des femmes sur les harcèlements et les féminicides, la crise migratoire, la défense d'une société plus inclusive conditionnent aujourd'hui un regard bienveillant et reconnaissant sur ces artistes femmes qui apparaissent d'ailleurs comme des découvertes pour le grand public. Cependant, dans leur périmètre artistique, elles posaient dès la seconde moitié du XXe siècle des questionnements qui allaient révolutionner les vies et les sociétés du siècle suivant. Loin d'être tue, cette radicalité féministe revigore d'ailleurs le débat actuel et trouve à se reconfigurer autour d'un nouveau régime d'action et/ou de non-action délibérée. On songe à l'éthique combattive de non-violence défendue par Judith Butler, à l'éloge de l'autodéfense proposé par Elsa Dorlin ou encore à une résistance par l'« exit » lâchée par Virginie Despentes⁴. L'inertie n'est plus vraiment d'actualité.

NOTES

1. Huck, Brigitte. « VALIE EXPORT : *Expanded Arts* », VALIE EXPORT : *Expanded Arts*, Paris : Hazan, 2019, p. 17

2. Decron, Benoît. « Main droite main gauche. Femmes peintres dans le jeu de cartes des années abstraites », *Femmes Années 50 : au fil de l'abstraction, peinture et sculpture*, Paris : Hazan, 2019, p. 17

3. Alfonsi, Isabelle. *Pour une esthétique de l'émancipation : construire les lignées d'un art queer*, Paris : B42, 2019, p. 73

4. Voir Butler, Judith. *The Force of Nonviolence: The Ethical in the Political*, New York : Verso Books, 2020 ; Dorlin, Elsa. *Se défendre : une philosophie de la violence*, Paris : La Découverte, 2017 ; Despentes, Virginie. « Désormais on se lève et on se barre », *Libération*, 1^{er} mars 2020