

Francesca Woodman, « On Being an Angel »

Fondation Henri Cartier-Bresson, du 11 mai au 31 juillet 2016
(commissaire Anna Tellgren)

Juliette Melia



Éditeur
AFEA

Édition électronique

URL : <http://transatlantica.revues.org/8164>

ISSN : 1765-2766

Référence électronique

Juliette Melia, « Francesca Woodman, « On Being an Angel » », *Transatlantica* [En ligne], 1 | 2016, mis en ligne le 08 février 2017, consulté le 02 mai 2017. URL : <http://transatlantica.revues.org/8164>

Ce document a été généré automatiquement le 2 mai 2017.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Francesca Woodman, « On Being an Angel »

Fondation Henri Cartier-Bresson, du 11 mai au 31 juillet 2016
(commissaire Anna Tellgren)

Juliette Melia

- 1 Il est quasiment impossible, face aux autoportraits de Francesca Woodman, de se défaire de la conscience de sa mort prématurée à l'âge de vingt-deux ans, d'autant plus qu'il s'agit d'un suicide, car un grand nombre de ses photographies ont pour sujet la présence fantomatique d'un corps qui semble disparaître. Bien qu'elle n'ait couvert qu'une dizaine d'années, sa période de création est extrêmement prolifique, avec la production de milliers d'images photographiques, parfois accompagnées de notes manuscrites qui peuvent leur servir de titre, ainsi que de quelques séquences filmées. Le titre choisi pour l'exposition, *On Being an Angel* (« Devenir un ange », pour reprendre la traduction de la commissaire de cette exposition¹), contribue à cette impression d'irréversible, « devenir un ange » pouvant être l'euphémisme du « saut de l'ange » qu'est la mort.
- 2 Cependant, la question du suicide ne doit pas faire perdre de vue le caractère vivant de son travail, qui peut s'interpréter comme une façon de représenter mais surtout de vaincre la mort par l'énergie créatrice. La vaincre, car elle survit grâce à l'œuvre qui demeure alors que l'artiste n'est plus. La représenter, parce que la majorité de ses images évoque, sous diverses formes, sa propre disparition, réelle ou rêvée. L'usage du nu exprime en soi la mortalité, qui « remet volontairement le corps à sa place réelle, au sein d'un monde qui le déborde de toutes parts et où il ne nous appartient pas de durer éternellement », comme le rappelle Paul Ardenne². D'autres effets esthétiques, tels que flou ou décadage, traduisent un effacement progressif ou partiel du corps.
- 3 Si le choix de l'autoportrait peut apparaître *a priori* comme une manifestation de narcissisme, Woodman le présente comme un impératif pratique : « ainsi je suis toujours à portée de main »³. Sous couvert de simple commodité, le choix de l'autoportrait pose toutefois la question de son engagement. À la fois libres de tout cahier des charges féministe et des clichés sur le féminin imposés par la société patriarcale, les autoportraits

de Woodman interrogent la représentation du corps de la femme par elle-même et créent les conditions propices à la maîtrise de son image.

La mort en représentation

- 4 La photographie qui accueille le visiteur dans la première salle d'exposition est, logiquement, celui qui est considéré comme le premier autoportrait, à l'âge de treize ans (« *Self-portrait at thirteen*, Antella, Italie, 1972 » [1])⁴. Cette image est construite autour de deux axes opposés : le visage est détourné de l'objectif alors que le fil relié au déclencheur est dirigé vers celui-ci. Elle semble constituer une matrice de l'œuvre, portant prophétiquement en elle trois caractéristiques majeures : l'interaction du montrer et du cacher (le visage derrière le rideau mystérieux des cheveux), de l'animé et de l'inanimé (la grâce de la main mise en valeur par le tomber lourd des étoffes), de flou et de net (ici dû à la faible profondeur de champ, le flou sera ensuite produit par des temps de pose longs, suggérant peu à peu la disparition du corps).
- 5 En 1975, Francesca Woodman intègre la Rhode Island School of Design, où elle obtient une bourse d'étude qui lui permet de passer une année à Rome. C'est là qu'elle réalise sa première exposition personnelle, à la librairie-galerie Maldoror, en 1978. La série qui donne son nom à l'exposition, c'est-à-dire les quatre images intitulées *On Being an Angel*, a été réalisée dans le contexte de ses études de photographie. Selon Rosalind Krauss, le choix de ce titre est probablement celui d'un travail proposé par les enseignants de la RISD, autour du sujet suivant : « 'Is it possible to photograph something that doesn't exist ?' »⁵, une façon de mettre à l'épreuve la nécessaire référentialité de la photographie. ⁶ Woodman détourne cette notion de référentialité par la mise en scène de la figure imaginaire de l'ange.
- 6 Au sein de cette exposition, d'autres images métaphoriques de l'ange semblent former une séquence narrative. D'une part, dans « *On Being an Angel*, Providence, Rhode Island, 1976 » [2], Woodman se représente le corps renversé, la pointe d'un parapluie qui, même si l'objet est à l'arrière-plan, est dirigée vers son cœur et comme sur le point de le transpercer. De son visage n'apparaît que la bouche ouverte dans un cri de peur ou de surprise, le reste du corps est hors-cadre, comme s'il avait déjà disparu. Dans « *From a series on Angels*, Rome, Italie, 1977 » [3], elle donne à voir sa vision de la vie après la mort : elle se tient debout, vêtue d'un jupon blanc, tandis qu'un voile blanc suspendu au-dessus d'elle forme une présence fantomatique qui suggère par métonymie l'aile d'un ange. Enfin, dans « *From Angel series*, Rome Italie, 1977 » [4], la photographie d'un saut la fige dans les airs, libérée de la gravité terrestre.
- 7 La métaphore de l'ange est filée tout au long de l'exposition. Dans la deuxième salle, un autoportrait intitulé « *Angels*, Italie, 1977-1978 » [5] fait le lien entre les deux parties de la série *On Being an Angel*. Dans une mise en scène de cauchemar, elle y adopte la même pose torturée, le corps renversé en arrière, comme foudroyé par une mort subite, tandis que les giclures dégoulinantes de peinture sombre sur le mur évoquent le sang qui pourrait jaillir de la blessure au cœur infligée par la pointe du parapluie utilisée comme une arme blanche, créant un sentiment d'horreur empruntant au registre du gothique, un genre où le corps de la femme est souvent victimisé. Sans aucune indication qu'elle pensait déjà à son suicide, la représentation de la mort, voire de sa propre mort, est omniprésente, sous la forme de mises en scènes à l'onirisme macabre mais aussi de disparitions liées au flou ou au décadage.

- 8 Les trois photographies de la série *Swan Song*, reproduites en très grand format (« *Untitled (from Swan Song series)*, Providence, Rhode Island, 1978 »), déclinent également le motif de l'ange. Le titre de la série à lui seul évoque évidemment l'œuvre ultime d'un artiste. Pourtant, la mort étant survenue en 1981, cette série n'est pas à proprement parler son chant du cygne. L'œuvre entière de Woodman serait-elle donc à considérer comme telle ? La présence, à côté du corps de Woodman, d'une estampe d'ailes déployées [6] d'un volatile apparemment imaginaire, puis d'une enveloppe translucide [7] contenant quelques plumes à l'aspect très fragile, évoquent la légèreté de l'âme humaine libérée de son corps. Le point de vue en plongée, pareil à celui de l'oiseau en vol (ou de l'ange) parachève cet effet, surplombant un corps nu, comme inanimé et mettant en scène sa disparition par le décadage – le corps est partiellement sorti du cadre, dans deux des trois images présentées – et le décor, une surface blanche qui, trop étroite pour être un lit, ressemble plutôt à une table de morgue.
- 9 Préférer traduire « On Being an Angel » par « Devenir un ange », par opposition à « Être un ange », transpose les stéréotypes féminins de douceur et de gentillesse à l'universel de la condition mortelle. Il n'en reste pas moins qu'à travers leur représentation de la mort, les autoportraits de Woodman interrogent singulièrement le vécu féminin.

Maïeutique⁷ de l'autoportrait

- 10 Francesca Woodman est une artiste qui « n'a pas pris le temps de vieillir »⁸. Pourtant, l'exposition montre une démarche étonnamment mature, évitant tout narcissisme (qui se manifesterait par exemple par des redites dans les autoportraits) en menant une démarche créative de représentation expérimentale qui repousse les limites de ce qui était alors habituel de représenter en photographie. C'est ce que montre Anca Cristofovici, pour qui la force du travail de Woodman est de créer un corpus inédit d'images de son propre corps dans les mutations qu'il subit entre l'enfance et l'âge adulte : « Woodman does not show adolescence from a narcissistic perspective [...], but as a way of addressing its problems creatively. The stakes of her performing a wide range of corporeal realities in front of a camera are related to the transformations of the physical and psychic body and also to the possibilities of the camera to capture them »⁹. Le travail de Woodman se caractérise donc par cette conjugaison de l'utilisation de son propre corps avec les expérimentations techniques mises en œuvre pour le représenter, par exemple quand elle utilise le flou pour représenter sa corporéité tout en la dissolvant, ce qui met en image le caractère transitoire de la condition humaine. Le sociologue de l'art Daniel Vander Gucht salue, chez les artistes engagés au sein desquels il convient de ranger Woodman pour le traitement qu'elle fait de thèmes tels que le corps, la vie et la mort, la sexualité, « leur détermination à questionner les évidences, à explorer les possibles, à expérimenter ». Et il ajoute que « ce travail obstiné d'éveil des consciences, d'entretien du doute, d'accueil de l'altérité correspond assez exactement à ce qu'on peut entendre par un travail pédagogique, qui ne doit pas être entendu ici au sens de la didactique qui soumet le monde à la question mais plutôt de la maïeutique qui questionne le monde »¹⁰.
- 11 À plusieurs titres, les autoportraits de Woodman se placent sous le signe d'un tel questionnement. Sans le moindre dogmatisme, ils témoignent d'une pratique expérimentale visant à une certaine reprise de contrôle de son propre corps, dans un contexte social parfois oppressant, comme si elle tentait de dépasser sa propre

vulnérabilité par la mise en scène de celle-ci. Anna-Karin Palm rappelle à quel point la représentation du corps varie selon le genre de l'artiste :

La situation devient délicate si le corps est un corps de femme, parce que notre culture aggrave, accentue chez elle cette césure entre corps et âme. Le corporel masculin est normé, propre et comme objectif, sans complications. Le sujet masculin est censé pouvoir s'approprier sans grande difficulté, appréhender même son propre corps. On associe davantage la féminité à la matérialité du corps et au sexe ; la femme qui cherche son âme et revendique son droit à une subjectivité singulière devra livrer combat avec son corps. Pour son corps. Pour le droit d'être à la fois moi, et mon corps. *D'être celle qui raconte*.¹¹

- 12 Bien des autoportraits présentés témoignent de la conscience que Woodman avait de ces questions. Une remise en question de l'association de la femme et de la domesticité, par exemple, est récurrente : dans des intérieurs décrépits, Woodman se représente nue ou vêtue de robes dont les motifs rappellent les aspérités des murs, se (con)fondant ainsi dans le décor. « *House #4*, Providence, Rhode Island, 1976 » [8], peut figurer l'aliénation de la femme au foyer, avec la cheminée béante du salon se transformant en mâchoire prête à ingérer son corps. Cet effet est accentué par la pause longue, créant autour du corps de Woodman un effet de flou qui évoque la disparition/digestion de ce corps.
- 13 Woodman tourne également en dérision la fascination, souvent masculine, pour les seins de la femme. Plusieurs photographies empruntent au genre du blason sur un mode satirique, à l'instar de « *From the three kinds of melon in four kinds of light series*, Providence, Rhode Island, 1976 » [9]. L'usage du vocable « *melon* », qui désigne péjorativement en anglais le sein de la femme, la dissimulation du sein par l'image dessinée du melon visant à troubler l'appréciation voyeuriste de l'image symétrique des seins de la femme, ainsi que l'aspect un peu trivial du melon sur le point de répandre sa semence de pépins sur la table, au premier plan de l'image, subvertissent par l'humour les représentations classiques du buste féminin.
- 14 D'autres images de buste, regroupées sur le même pan de mur, se jouent des codes de la bienséance en empruntant au mode de la performance artistique. Le corps de la femme est réifié par des pinces à linge qui suggèrent une souffrance masochiste, mais aussi une forme de victoire sur cette souffrance (« *Untitled*, Boulder, Colorado, 1976 » [10]). Dans une thématique inverse, le buste devient un visage dont les seins sont des yeux et la peau du ventre est pincée pour former un sourire (« *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976 »). Enfin, sur la poitrine peut s'écrire le jeu du cercle et du trait : un sein est naturellement rond, mais l'autre est écrasé par une vitre imprimant dans la chair un angle droit (« *Untitled*, Providence, Rhode Island, 1976 »).
- 15 La performance est également au cœur des quelques vidéos présentées dans l'exposition, qui prolongent les métamorphoses du corps en représentation. Une scène la montre se recouvrant le corps de peinture blanche, comme pour en faire une page vierge prête à être nouvellement exploitée. Le thème de la page blanche reparaît dans une autre vidéo, où elle inscrit son nom sur une grande feuille suspendue devant son corps. Elle déchire ensuite minutieusement le papier pour en surgir, comme une métaphore de sa propre (re)naissance.
- 16 Enfin, un autoportrait, « *Untitled*, New York, 1979-1980 » [11], mis en valeur par son accrochage dans le vestibule de la deuxième salle, montre avec quelle subtilité les autoportraits de Woodman questionnent le monde. Le visage posé sur les mains et les yeux clos, Woodman mime le sommeil. Sous son visage, dans une vitrine, sont disposés un oursin et une mâchoire d'animal, dont le caractère agressif et piquant ne semble pourtant

pas troubler son repos, et formant un ensemble quasi surréaliste. Près de son visage est posé un gros coquillage blanc qui rappelle l'organe sexuel féminin, tandis que ses cheveux sont rassemblés en une volute qui en évoque la forme, associant métaphoriquement l'intellect (la tête) et l'érotisme (le sexe) de la femme, que l'usage tend à dissocier. Un deuxième coquillage flotte au-dessus de sa tête, comme si la sexualité féminine peuplait également ses rêves. Sans avoir besoin de recourir au nu, la reprise du contrôle de soi est ici portée à son point d'accomplissement, jusqu'à l'enjeu crucial de la représentation de ses propres pulsions désirantes.

- 17 Cette exposition permet ainsi de découvrir une œuvre intime et ambitieuse, déclinant en toute liberté Eros et Thanatos, avec la ferveur d'un corps engagé.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires :

CHANDÈS, Hervé, SOLLERS, Philippe, JANUS, Élisabeth (et al.), *Francesca Woodman*, Paris, Actes Sud, Fondation Cartier pour l'art contemporain, 1998.

PEDICINI, Isabella, *Francesca Woodman : gli anni romani tra pelle e pellicola*, Rome, Contrasto, 2012.

SCHOR, Gabriele, BRONFEN, Elisabeth (dir), BERNE, Betsy, BINOTTO, Johannes (et al.), *Francesca Woodman, Works from the Sammlung Verbund*, Cologne, New York, Distributed Art Publishers, 2014.

TELLGREN, Anna (dir.), *Francesca Woodman, Devenir un ange*, Stockholm, Éditions Xavier Barral, 2016.

TOWNSEND, Chris, *Francesca Woodman*, Paris, Phaidon, 2006.

Sources secondaires :

ARDENNE, Paul, *L'Image corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^{ème} siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001.

BARTHES, Roland, *La Chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, Le Seuil, 1980.

CRISTOFOVICI, Anca, *Touching Surfaces, Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*, Amsterdam, New York, Rodopi, « Consciousness, Literature and the Arts 19 », 2008.

KRAUSS, Rosalind, *Bachelors*, Cambridge, Massachusetts, London, England, The MIT Press, « October Books », 2000.

VANDER GUCHT, Daniel, *L'expérience politique de l'art, Retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014.

NOTES

1. Anna Tellgren, *Francesca Woodman, Devenir un ange*, traduction du suédois et de l'anglais Marie-Hélène Archambeaud, Stockholm, Éditions Xavier Barral, 2016.
 2. Paul Ardenne, *L'image Corps, Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éditions du Regard, 2001, p. 77.
 3. Cité par Agnès Sire in « Préface », Anna Tellgren, *Francesca Woodman, Devenir un ange*, op. cit., p. 7.
 4. Il s'agit des références du catalogue de l'exposition, Anna Tellgren, *Francesca Woodman, Devenir un ange*, op. cit. Le même autoportrait, dans la monographie de Francesca Woodman publiée par Actes Sud et la Fondation Cartier pour l'art contemporain en 1998, est intitulé « *Self-portrait at thirteen*, Boulder, Colorado, 1972-1975 ».
 5. Rosalind Krauss, « Francesca Woodman: Problem Sets » in *Bachelors*, Cambridge, Massachusetts; London, England, The MIT Press, « October Books », 2000, p. 162.
 6. Ce qui ne sera théorisé que quelques années plus tard par Roland Barthes dans *La Chambre claire*, qui définit la photographie par le désormais fameux « ça-a-été », ce besoin d'une « chose nécessairement réelle qui a été placée devant l'objectif, faute de quoi il n'y aurait pas de photographie », p. 120.
 7. Daniel Vander Gucht, *L'expérience photographique de l'art, Retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 19.
 8. « [...] a young photographer, one who did not take the time to age. » Anca Cristofovici, *Touching Surfaces, Photographic Aesthetics, Temporality, Aging*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008, p. 141.
 9. Idem, p. 144.
 10. Daniel Vander Gucht, *L'expérience politique de l'art, Retour sur la définition de l'art engagé*, op. cit., p. 19.
 11. Anna-Karin Palm, « Le corps et ses histoires, quelques réflexions autour des photographies de Francesca Woodman », in *Francesca Woodman, Devenir un ange*, op. cit., p. 20, c'est moi qui souligne.
-

RÉSUMÉS

Photography, self-portrait, death, nude, body, politics, feminism

INDEX

Thèmes : Trans'Arts

Mots-clés : Photographie, autoportrait, mort, nu, corps, politique, féminisme

AUTEUR

JULIETTE MELIA

Université Paris-Diderot