

CQFD Ce qu'il
faut découvrir

Dossier documentaire de l'Équipe des publics du MAC VAL

CHERCHER LE GARÇON

**Une exposition collective d'artistes hommes
du 7 mars au 30 août 2015**

commissariat : Frank Lamy, assisté de Julien Blanpied et Ninon Duhamel

MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

**VAL de
MARNE**
Conseil général

Place de la Libération / 94 400 Vitry-sur-Seine / www.macval.fr

Chercher le garçon

Le mot du commissaire

Les œuvres ne sont en aucun cas réductibles à une interprétation unique. Elles sont toujours multiples. Tandis qu'elles sont prises dans des réseaux tissés, on ne peut leur assigner une signification univoque. J'aimerais dénouer, quelques entrelacs, quelques-uns des choix opérés au sein des multiples stratégies, tactiques et techniques développées par les artistes contemporains¹.

Le genre est affaire de performativité. De théâtre et de masques. C'est une matière en mouvement. Les œuvres ici retenues ont majoritairement à voir avec des pratiques de l'ordre de l'action, de la performance, de l'expérience. Dans cette perspective, il est surtout question d'image. D'image de soi. Travailler l'image même, dans sa fabrique et sa matérialité, revient à troubler, voire abolir les frontières supposées entre soi et images de soi, entre surface et intériorité.

Le corps est, pour la majorité des artistes réunis dans cette exposition, représenté et/ou travaillé. Il est image et matière première. Le corps est, en effet, envisagé comme un espace où se concentrent un certain nombre de forces, de tensions qui l'écartèlent et le constituent. Le corps est un théâtre où se jouent des instances politiques, techniques, sociales, culturelles... Interface. Le corps, chez ces artistes, devient outil. Expérimentant les limites de leur propre corps, ils font fi des frontières supposées entre l'art et la vie. Ils explorent les processus de visibilité et leur économie libidinale.

Ici, le corps est contraint, empêché, formé, déformé, réformé, déconstruit, reconstruit. Là, il est fragmenté. Ailleurs, hybride. Le corps

peut parfois également être le support, l'outil de réflexion et d'analyse d'une situation politique, sociale, morale et idéologique. Un terrain possible d'enquêtes. Le corps étant code, celui-ci peut être craqué. [...]

S'attaquer aux figures d'autorité. Les déconstruire. Un programme qui réunit de nombreux artistes. Attaquer la peinture héroïque des avant-gardes du XX^e siècle. Pervertir avec humour la rigueur des recherches constructivistes par un travail de sape des fondements mêmes de l'abstraction. S'en prendre à l'héroïsme viril de l'expressionnisme abstrait. S'attaquer à la dimension érectile de la sculpture. Mettre à mal des figures d'autorité à base de reprises, citations, détournements, queerisations. S'attaquer à la mythologie moderniste. Mettre en défaut toute notion d'authenticité. Adopter une posture de non-inventivité affirmée. Refaire. Reprendre. Répéter. Boucler.

Les hommes subissent tout autant le joug du patriarcat, alors même qu'ils en représentent les agents principaux. Il s'agit alors bel et bien, pour les artistes mâles conscients, de lutter de l'intérieur et de démonter l'ordre des choses dans une logique du *pas de côté*, de décalage de point de vue. S'inscrire dans une histoire de l'art, c'est-à-dire dans une relation non amnésique au réel et, dans un même mouvement, adopter des points de vue subalternes, mineurs, pour (en) découdre (avec) l'ordre dominant. Car c'est bien de cela qu'il s'agit. D'une lutte de l'intérieur.

Frank Lamy, extrait de « Boys keep swinging », catalogue de l'exposition *Chercher le garçon*, MAC VAL, 2015, pp 11-13.

¹ Voir le texte « Boys keep swinging II », téléchargeable sur le site du MAC VAL.

SOMMAIRE

| | |
|---|--------------|
| 1) On ne naît pas homme,..... on le devient..... | p.7 |
| 2) Le corps de l'artiste | p.27 |
| 3) Au nom du père..... | p.43 |
| 4) À bas la modernité..... | p.55 |
| 5) Fétiches et fétichismes | p.83 |
| 6) Tous des sauvages | p.97 |
| Choix bibliographique..... | p.107 |
| Informations pratiques..... | p.108 |

Les œuvres précédées du signe «*» sont les œuvres présentées dans l'exposition «Chercher le garçon »

ON NE NAÎT PAS HOMME, ON LE DEVIENT



* **Jean-Luc Verna** (accompagné d'Hervé Lassince et Guillaume Vial), * *Les Fils de Caïn de Paul Landowski, 1903* * *Le groupe Sunn o))), ouverture du 4^e morceau, concert au Point Éphémère (2010), 2014.*
Affiche, encre latex sur papier dos bleu, 161 x 200 cm
Courtesy Air de Paris, Paris.

Des féminismes pour parler des hommes



Simone de Beauvoir à son bureau, Paris, 1965.
© D.R.

Dans cet extrait du *Deuxième sexe*, considéré comme un des livres fondateurs du féminisme moderne, Simone de Beauvoir éclaire comment l'être humain, loin de se définir à partir de données innées, se construit d'abord par l'expérience. En partant d'une réflexion sur le statut des femmes à son époque, elle pose combien l'identité sexuelle de chacun d'entre nous se construit d'abord à partir de critères sociaux et culturels. Cette donnée fondamentale sera largement reprise dans tous les mouvements sociaux d'émancipation depuis les années 1960 jusqu'à aujourd'hui.

On ne naît pas femme : on le devient. Aucun destin biologique, psychique, économique ne définit la figure que revêt au sein de la société la femelle humaine ; c'est l'ensemble de la civilisation qui élabore ce produit intermédiaire entre le mâle et le castrat qu'on qualifie de féminin. Seule la médiation d'autrui peut constituer un individu comme un Autre. En tant qu'il existe pour soi, l'enfant ne saurait se saisir comme sexuellement différencié. Chez les filles et les garçons, le corps est d'abord le rayonnement d'une subjectivité, l'instrument qui effectue la compréhension du monde : c'est à travers les yeux, les mains, non par les parties sexuelles qu'ils appréhendent l'univers.

Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Gallimard, Paris, 1950, t. II. « L'expérience vécue », p. 13



Portrait de Louise Bourgeois avec *Fillette*, 1968, par Robert Mapplethorpe, 1982.

Le lien entre le texte de Simone de Beauvoir et les recherches féministes récentes sur la construction et la définition de l'identité a nourri les recherches et les réflexions menées autour de *Chercher le garçon*, exposition collective d'artistes hommes.

L'exposition développe une approche tournée vers des artistes et des œuvres que l'on peut appréhender à partir des théories et postures féministes développées depuis les années 1960. Ou comment le féminisme, envisagé comme une entreprise de déconstruction des systèmes de domination de tous ordres, irrigue la création contemporaine suivant une perspective nécessaire d'ancrage de l'art dans un espace de réflexion et d'analyse du réel.

Dans son introduction à l'ouvrage de Carla Lonzi Autoportrait, Giovanna Zapperi formule l'apport des études féministes à l'histoire de l'art comme le passage de « l'énoncé d'un moi autoritaire à l'expression d'un sujet multiple et fragmenté¹ ». Elle poursuit : « Produire de la connaissance à partir de l'expérience subjective est un des traits distinctifs des pratiques féministes » qui s'ancre dans « le récit de soi, la primauté de la subjectivité et le plaisir de la conversation² ». Les œuvres ici rassemblées ressortent de cette dynamique : les artistes s'y expriment à la première personne du singulier, prenant en charge la narration de leur propre subjectivité. Ils jouent le jeu du je.

Frank Lamy, commissaire de l'exposition *Chercher le garçon*, extrait du catalogue pp. 9-10.

¹ Carla Lonzi, *Autoportrait* [1969], Zurich, JRP/Ringier, 2013, p. 18.

² *Ibid.*, p. 30 et 12.

Une histoire des femmes au 20^{ème} siècle en quelques dates symboliques



1903

Grande-Bretagne
Création de l'association
suffragiste Women's
social and political
Union par Emmeline
Pankhurst.



1909

France
Rappel de la circulaire
de 1892 autorisant le port
féminin du pantalon
à bicyclette ou à cheval.
Selon la loi du 26
brumaire an IX
de la République: « toute
femme désirant s'habiller
en homme doit se
présenter à la Préfecture
de police pour en obtenir
l'autorisation... ».



1918

Grande-Bretagne
Instauration du droit
de vote des femmes
à partir de 30 ans (21 ans
pour les hommes).



1922

France

À la suite du scandale provoquée par le roman *La garçonne*, son auteur Victor Margueritte se voit retirer la Légion d'honneur.



1945

France

Instauration du droit de vote des femmes.



1949

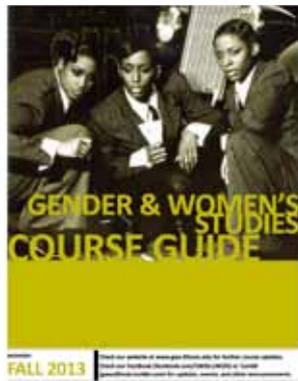
France

Simone de Beauvoir publie *Le Deuxième sexe*, « on ne naît pas femme, on le devient ».



1966

États-Unis
Création de
la National Organisation
for Women (NOW).
Elle milite en faveur
de l'avortement
et de l'égalité des sexes.



1969-1970

États-Unis
Premier cours officiel
de Women's Studies
à l'Université de Cornell,
premier programme
de Women's Studies
à l'Université de San
Diego.



1970

France
Un groupe de femmes
(dont Monique Wittig
et Christiane Rochefort)
dépose à l'Arc
de Triomphe une gerbe
destinée à la « femme
du soldat inconnu ».



1970

États-Unis
Première LGBT (Lesbian
Gay Bi and Transsexual)
Pride à New-York. Elle
s'inscrit dans la continuité
des « Annual Reminders »
organisés depuis 1965 par
les militants de Daughters
of Bilitis et de Mattachine
Society, manifestations
qui visaient à rappeler
aux Américains que
les lesbiennes et les gays
n'avaient pas accès
à la protection des droits
civiques élémentaires.



1990
États-Unis
Judith Butler publie
*Troubles dans
le genre*. Il sera publié
en France en 2005.



2005
Canada et Espagne
Loi autorisant
le mariage des couples
homosexuels
et l'adoption.



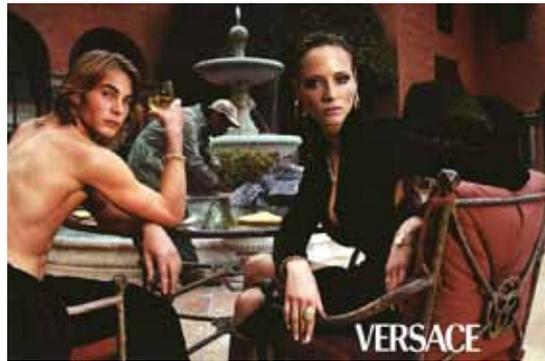
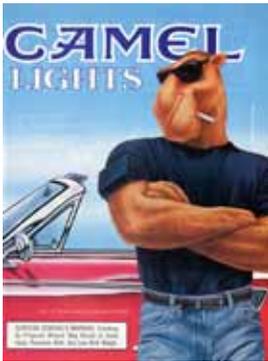
2007
Portugal: Légalisation
de l'avortement.

Pour en savoir plus, une émission récente, consacrée à l'histoire des féminismes est disponible :

<http://www.franceculture.fr/emission-la-fabrique-de-l-histoire-les-feminismes-44-2015-02-12>

Histoire non exhaustive du nu masculin dans l'histoire de l'art

Prenant le contrepied du présumé posant le nu féminin comme hégémonique dans l'Histoire de l'art, Abigail Solomon-Godeau montre que la tradition du nu masculin est aussi ancienne que complexe. Loin de se réduire à une représentation héroïque, le corps masculin se révèle être le signe d'une ambivalence entre objet de séduction et affirmation de puissance.



Joe Camel ou Old Joe, mascotte de la marque de cigarettes CAMEL de 1987 à 1997 (D.R.).

Publicité pour Versace par Steven Meisel, 2001.



Jacques-Louis David, *Le Serment des Horaces*, 1784.

Huile sur toile, 330 x 425 cm, Musée du Louvre

© 2009 Musée du Louvre/Erich Lessing

Pierre-Narcisse Guérin,

Orphée au tombeau d'Eurydice, 1802.

Musée des beaux-Arts d'Orléans (D.R.).



Faune du Capitole, d'après un original de Praxitèle, vers 130 ap. J.-C.
Marbre de Luni
Musée du Capitole, Rome.

Glycon, Hercule Farnèse,

II^{ème} siècle après J.-C.

Marbre, 317 cm

Musée archéologique de Naples.

CQFD « Chercher le garçon » - ON NE NAÎT PAS HOMME, ON LE DEVIENT

Le point de départ historique pour une telle enquête commence par le constat que le nu masculin idéal a occupé, pendant des siècles, la place que l'on accorde aujourd'hui spontanément au corps féminin. L'histoire de l'art occidental, à commencer par l'invention du nu comme catégorie esthétique par les Grecs, nous offre ainsi une preuve visuelle que la prééminence du corps féminin dans l'iconographie du 19^{ème} siècle et de la plus grande partie du 20^{ème} siècle a constitué, dans l'histoire, une mutation caractéristique que l'on relie aux déterminations particulières de la modernité ainsi qu'à l'émergence et à la consolidation des idéologies bourgeoises du genre. (...)

Mon argument général comporte un élément non moins important : l'idée que les deux modèles extrêmes de la masculinité répètent, au moins en termes structurels, une organisation binaire – une sorte d'agencement de genre interne – que l'on retrouve dans la culture de l'élite révolutionnaire de la France néoclassique comme dans l'art de l'antiquité classique. Il est donc possible que la masculinité idéale ait absorbé et reproduit la différence sexuelle, en l'exprimant alternativement à travers une masculinité « masculine » telle que figurée par les Horaces de Jacques-Louis David (1748-1825) [Le Serment des Horaces, 1785], ou à travers une masculinité « féminine » telle que figurée par l'Eros et l'Orphée de Pierre-Narcisse Guérin (1774-1825) [Eros aiguillonnant une tortue, s.d. et Orphée au tombeau d'Eurydice, 1802]. Ainsi, l'aspect phallique agressif de Joe Camel peut être vu comme un descendant de l'Hercule Farnèse [déb. 3^{ème} s. ap. J.-C.] à l'ère de la pop culture ; le jeune homme langoureux de Versace, comme une incarnation du Faune du Capitole [2^{ème} s. ap. J.-C.]. Cela ne signifie pas pour autant qu'on ne retrouve ces deux modèles alternatifs (mais tout aussi idéalisés l'un que l'autre) de la masculinité qu'à ces deux périodes précises dans l'histoire. Au contraire, il semblerait que cette division des masculinités idéales entre des incarnations « dures » et « douces », « phalliques » ou « féminisées », participent pleinement du contexte culturel plus large des idéologies du genre bourgeoises et pré-bourgeoises.

Abigail Solomon-Godeau, « Les maux du mâle : une crise dans la représentation » (1997) dans l'ouvrage *La Rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaine (1970-2000)*, dir. Fabienne Dumont, Les presses du réel, Paris, 2011, pp. 348, 349, 350.



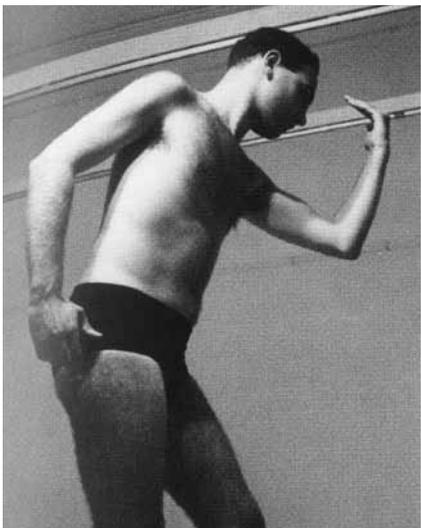
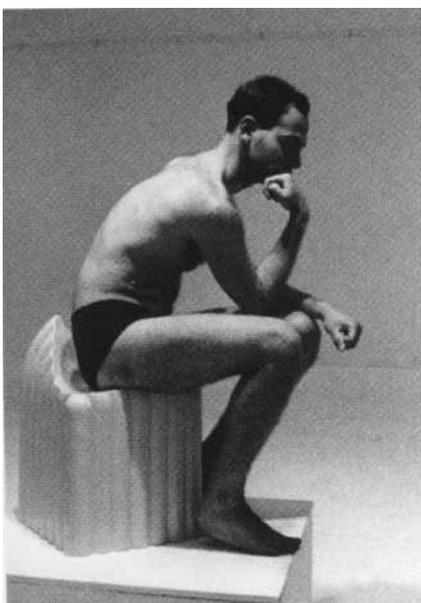
* Gilles Barbier, *Clone femelle*, 1999.
Cire, peinture à l'huile et technique mixte, 170 x 65 x 30 cm
Collection privée, Paris.
Courtesy galerie Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris
© ADAGP, Paris 2015.
Photo © Marc Domage.

Depuis 1994, Gilles Barbier réalise des clones en cire dans une esthétique hyperréaliste. Évoquant parfois l'idiotie, le renoncement ou l'absurde, ses « pions », comme il les appelle, sont les acteurs de multiples scénarii. Ils sont pour l'artiste des possibilités de se prolonger, de se multiplier. « Le clone est une fiction de soi ».

CQFD « Chercher le garçon » - ON NE NAÎT PAS HOMME, ON LE DEVIENT

Dans l'exposition « Chercher le garçon », plusieurs artistes revisitent le nu masculin en opérant une transgression par rapport aux modèles hérités de l'histoire de l'art. Ces emprunts sont mis en perspective par le recours au tatouage, par le corps bodybuildé ou fragmenté, bien loin de l'idéalisation de l'art antique et néo-classique. Le point commun entre Jean-Luc Verna, John Coplans, et Carlos Pazos, est que l'artiste est à la fois metteur en scène et modèle de ses photographies.

En reprenant des œuvres et des images connues, **Carlos Pazos** joue sur le modèle, au double sens d'idéal de beauté et de mannequin de papier glacé. Dans *Models d'escultures* (1974), il reprend les poses de sculptures célèbres de l'histoire de l'art, comme si la ressemblance pouvait lui permettre de s'appropriier les qualités viriles mises en avant : force, puissance, héroïsme.



* **Carlos Pazos, *Models d'escultures*, 1974.**
Vidéo noir et blanc réalisée à partir
de diapositives, muet, 2'23
Collection MACBA Musée d'Art
contemporain de Barcelone
© Vegap, Barcelone/ADAGP, Paris 2015.

* **Carlos Pazos, *Models d'escultures*, 1974.**
Vidéo noir et blanc réalisée à partir
de diapositives, muet, 2'23
Collection MACBA Musée d'Art
contemporain de Barcelone
© Vegap, Barcelone/ADAGP, Paris 2015.

Jean-Luc Verna considère le tatouage et le bodybuilding comme une réappropriation de son corps. Depuis 2000, il travaille à un corps « à l'antique ». L'artiste se met en scène pour des photographies mêlant des poses de l'histoire de l'art et celles, réelles ou fantasmées, du rock.



* **Jean-Luc Verna** (accompagné d'Hervé Lassince et Guillaume Vial), * *Les Fils de Caïn de Paul Landowski, 1903* * *Le groupe Sunn o)))*, ouverture du 4^e morceau, concert au Point Éphémère (2010), 2014. Affiche, encre latex sur papier dos bleu, 161 x 200 cm. Courtesy Air de Paris, Paris.

Entre érudition et culture populaire, il convoque un groupe en bronze de Paul Landowski avec *Sunn o)))*, un groupe de drone métal américain.

Capté de manière frontale, le corps de l'artiste est aussi le lieu de la déformation. En effet, comme aurait pu le faire John Baldessari, Coplans joue de la malléabilité de ses chairs et de ses organes en les étirant, les froissant. Le caractère sexuel n'est alors plus indécent, ni brutal mais proche d'une certaine forme d'acceptation de l'âge, du temps, qui, parfois grotesque, ramène l'adulte vers l'infantile.

Agathe Hoffmann, « John Coplans, l'écriture d'un corps », 2006. Mis en ligne sur le site pixelcreation.fr



* **John Coplans**, *SP3 93. Standing, Side View, Three Panels*, 1993. Photographies noir et blanc, 117 x 147 cm (chaque), 351 x 147 cm (chaque installation) Courtesy galerie Anne de Villepoix © John Coplans.

Au-delà de l'autoportrait, la figure de l'artiste

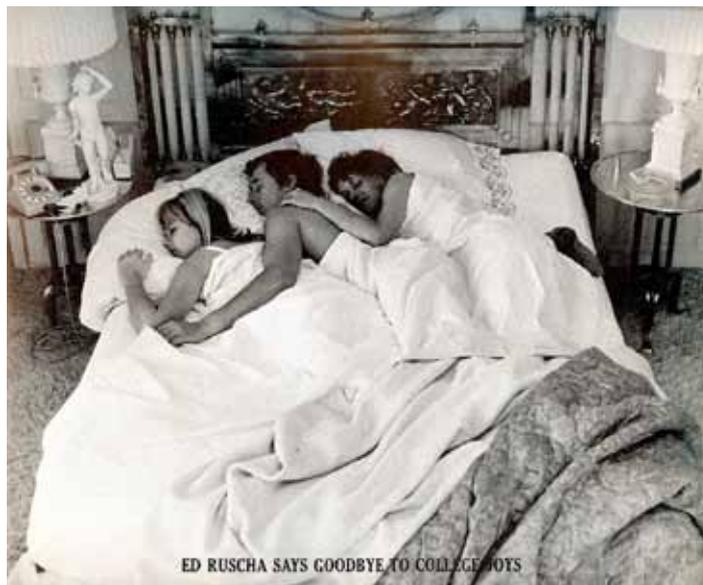
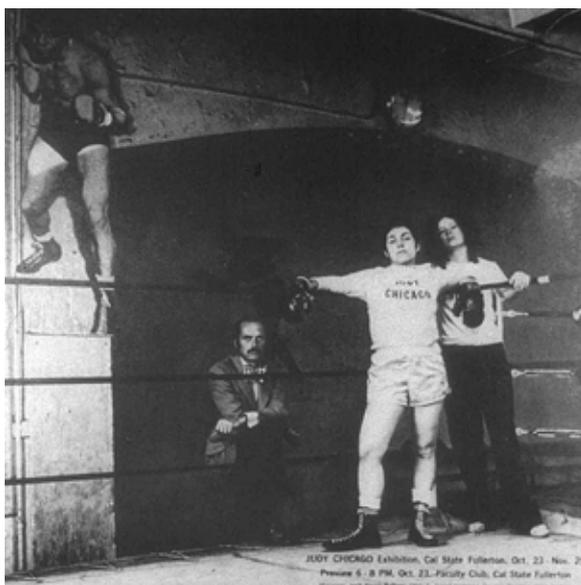
Amelia Jones, historienne de l'art et féministe, étudie les stratégies de représentation des artistes dans la presse et ce qu'elles révèlent de leur statut. À partir de la figure emblématique de Jackson Pollock, elle montre comment le champ artistique des années 70 s'organise autour d'un pôle masculin idéalisé.



« Jackson Pollock : Is he the greatest living painter in the United States ? », *Life*, vol.27, n°6, août 1949, p.42

Dans la détestable présentation en « plus grand artiste vivant » qu'a fait de lui le magazine Life en 1949, Jackson Pollock est investi d'une autorité artistique masculine honteusement idéalisée⁽¹⁾. Cette image s'oppose catégoriquement à celles des artistes postérieurs à l'expressionnisme abstrait qui parodient ou sapent souvent cette ridicule notion de génie artistique divinement doué (et inévitablement masculin). Ainsi, dans une publicité du numéro d'Artforum en septembre 1970, tranquillement perché en élégant costume à carreaux sur une échelle devant une immense lithographie, Robert Rauschenberg subvertit l'association entre l'autorité artistique et le pouvoir phallique transcendantal : plus de pause macho, plus d'uniforme de peintre anti-bourgeois (ce qui ne l'empêche pas de maintenir les prérogatives de l'autorité masculine en associant son image à celle d'une œuvre monumentale). Il faut remarquer que cette performativité n'est, du point de vue du genre, absolument pas neutre. La stratégie des hommes artistes pour fabriquer leur image est totalement différente de celle des femmes. Nous allons le démontrer en comparant une publicité pour une exposition de Judy Chicago à la California State University de Fullerton et une photo promotionnelle faussement modeste d'Ed Ruscha, toutes deux publiées dans le même numéro d'Artforum en décembre 1970. Tandis que Chicago se présente en combattante lesbienne, avec des gants de boxe et un short de satin blanc, mais appuyée contre les cordes d'un ring, transformant de façon à la fois humoristique et agressive l'image de la femme artiste retirée et passive, Ed Ruscha se place en étudiant d'art mauvais garçon couché entre deux femmes plus ou moins nues. Et au cas où le lecteur passerait à côté du message, cette photo est sous-titrée « Ed Ruscha dit adieu aux joies de l'université ».

*(1) Pollock est en vêtements de travail, bras et jambes croisés, appuyé avec un air de défi contre une peinture au dripping dans une page titrant : « Jackson Pollock. Est-il le plus grand peintre actuel des Etats-Unis ? » (« Jackson Pollock: Is he the greatest living painter in the United States ? », *Life*, vol.27, n°6, août 1949, p.42). J'analyse de manière plus détaillée la performativité masculine conventionnelle de Pollock dans un article non publié, « C'est l'habit qui fait l'homme, ou l'homme artiste comme fonction performative. »*



Ces deux annonces tournent le sujet artiste en dérision; Chicago et Ruscha adoptent les attributs d'une masculinité phallique, et promulguent la différence sexuelle comme élément de la personnalité artistique. Mais ils produisent cette masculinité – et c'est aujourd'hui que nous le voyons – à partir de points de vue radicalement opposés. Parce qu'elle était une femme artiste du début des années 1970, il était très important pour Chicago de déconstruire l'amalgame existant alors entre artiste, masculinité et autorité; sachant qu'elle est une femme, nous voyons dans son image une critique de cet amalgame. Et parce qu'il est un homme, nous pouvons imaginer qu'il était encore bien plus important pour Ed Ruscha de nourrir la confusion; son geste parodique lui donne le pouvoir à la fois du phallus (il se présente comme hétérosexuellement viril) et d'un artiste anti-moderniste plein d'ironie. Même sous le régime du postmodernisme, qui critique ouvertement l'androcentrisme du modernisme, une attitude aussi mâle est largement récompensée (la valeur marchande respective des œuvres de Ruscha et de Chicago et la place accordée à chacun d'eux par les institutions artistiques et historiques montrent lequel de ces deux artistes occupa la place la plus enviable). Ce que je suis en train de définir comme performativité postmoderne du sujet artiste repose donc encore souvent sur une codification du genre relativement conventionnelle.

Amelia Jones, « Jouer et déjouer le phallus : Quand les hommes artistes mettent en scène leur masculinité » (1994) dans l'ouvrage *La Rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaine (1970-2000)*, dir. Fabienne Dumont, Les presses du réel, Paris, 2011, pp. 348, 349, 350.

Annnonce de l'exposition « Judy Chicago », Jack Lang Glenn Gallery, CalState, Fullerton, paru dans *Artforum*, vol. 9, n° 4, décembre 1970.
© Artforum.

Ed Ruscha says goodbye to college joys, Annonce de l'artiste parue dans *Artforum* Vol.5 n° 5, Janvier 1967. Photographie de Jerry McMillan.
© Artforum.

La figure de l'hermaphrodite, de Platon à Duchamp

Androgyne, hermaphrodite, intersexe, transsexuel, travesti...
Nombreuses sont les figures questionnant la validité d'une partition binaire entre féminin et masculin. Toutes ont en commun de mettre à l'épreuve les représentations des sexes et les valeurs culturelles qui y sont attachées. Elles nous invitent à penser, à nommer, à former l'entre-deux, dans un engagement éthique, poétique et plastique.

L'idéal Platonicien



Pippa Garner, précédemment Philip Garner, est une artiste transgenre qui attaque avec un humour corrosif les normes de nos sociétés occidentales en poussant le « bon goût » comme les stéréotypes de genre à leur point limite. *Onboard Trophy Wife* met en scène sa dualité de manière très joyeuse et irrévérencieuse, le « mariage avec soi-même » permettant l'heureuse conciliation de ses deux expériences.



Conchita Wurst est une chanteuse autrichienne. Elle a remporté le concours Eurovision de la chanson 2014 avec *Rise Like a Phoenix*, un morceau écrit à partir de son histoire personnelle et de sa décision de se travestir.

* **Pippa Garner, *Onboard Trophy Wife***, 2013.
Vidéo, couleur, sonore, durée 4'05"
© Wendy McEahern.

Dans *Le Banquet* de Platon, texte sur la nature de l'amour écrit au 4^{ème} siècle avant J.-C., le célèbre discours d'Aristophane développe le mythe de l'androgyné, un être qui réunit en une même entité les sexes masculin et féminin. Sous la forme d'un récit des origines, il traite de la différenciation et des orientations sexuelles et même de la genèse anatomique des hommes et des femmes.

La nature humaine était primitivement bien différente de ce qu'elle est aujourd'hui. D'abord, il y avait trois sortes d'hommes, les deux sexes qui subsistent encore, et un troisième composé des deux premiers et qui les renfermait tous deux : il s'appelait androgyné ; il a été détruit, et la seule chose qui en reste, est le nom qui est en opprobre. Puis tous les hommes généralement étaient d'une figure ronde, avaient des épaules et des côtes attachées ensemble, quatre bras, quatre jambes, deux visages opposés l'un à l'autre et parfaitement semblables, sortant d'un seul cou et tenant à une seule tête, quatre oreilles, un double appareil des organes de la génération, et tout le reste dans la même proportion. Leur démarche était droite comme la nôtre, et ils n'avaient pas besoin de se tourner pour suivre tous les chemins qu'ils voulaient prendre; quand ils voulaient aller plus vite, ils s'appuyaient de leurs huit membres, par un mouvement circulaire, comme ceux qui les pieds en l'air imitent la roue. La différence qui se trouve entre ces trois espèces d'hommes vient de la différence de leurs principes : le sexe masculin est produit par le soleil, le féminin par la terre, et celui qui est composé de deux, par la lune, qui participe de la terre et du soleil. Ils tenaient de leurs principes leur figure et leur manière de se mouvoir, qui est sphérique. Leurs corps étaient robustes et leurs courages élevés, ce qui leur inspira l'audace de monter jusqu'au ciel et de combattre contre les dieux, ainsi qu'Homère l'écrit d'Éphialtès et d'Otos. (...)

Enfin, après bien des embarras, il vint une idée à Jupiter : Je crois avoir trouvé, dit-il, un moyen de conserver les hommes et de les rendre plus retenus, c'est de diminuer leurs forces : je les séparerai en deux ; par là ils deviendront faibles ; et nous aurons encore un autre avantage, qui sera d'augmenter le nombre de ceux qui nous servent : ils marcheront droits, soutenus de deux jambes seulement ; et, si après cette punition leur audace subsiste, je les séparerai de nouveau, et ils seront réduits à marcher sur un seul pied, comme ceux qui dansent sur les outres à la fête de Bacchus.

Après cette déclaration le dieu fit la séparation qu'il venait de résoudre, et il la fit de la manière que l'on coupe les œufs lorsqu'on veut les saler, ou qu'avec un cheveu on les divise en deux parties égales. Il commanda ensuite à Apollon de guérir les plaies, et de placer le visage des hommes du côté que la séparation avait été faite, afin que la vue de ce châtiment les rendît plus modestes. Apollon obéit, mit le visage du côté indiqué, et, ramassant les peaux coupées sur ce qu'on appelle aujourd'hui le ventre, il les réunit toutes à la manière d'une bourse que l'on ferme, n'y laissant qu'une ouverture qu'on appelle le nombril. Quant aux autres plis en très grand nombre, il les polit et façonna la poitrine avec un instrument semblable à celui dont se servent les cordonniers pour polir les souliers sur la forme, et laissa seulement quelques plis sur le ventre et le nombril, comme des souvenirs de l'ancien état.

De deux à cinq sexes ou comment sortir du manichéisme



* Genesis Breyer P-Orridge, *Snoflakes DNA (Clouds)*, 2008.
C-print sur Plexiglas, 76,2 x 96,5 cm
Courtesy Invisible-Exports.

Toute l'œuvre de **Genesis Breyer P-Orridge** est habitée par la création et la mise en scène d'une entité duelle qui dépasse les frontières du masculin et du féminin. Forcée autour de la notion de pandrogynisme, cette entité est constituée de la réunion d'un homme et d'une femme. Jacqueline Breyer alias Lady Jaye et Genesis P-Orridge sont unis par l'amour mais aussi par leur activité artistique.

Leur relation amoureuse commencée en 2000 est le moteur d'une transformation inédite pour les deux personnes constitutives du pandrogynisme Genesis Breyer P-Orridge. Fonctionnant en miroir, la convergence de ces deux êtres s'exerce à travers des modifications corporelles chirurgicales et cosmétiques.

Dans sa préface à la traduction française de l'essai d'**Anne Fausto-Sterling**, Pascale Molinier souligne que celle-ci est biologiste. Pour elle, *Les Cinq sexes* dramatisent la dualité des sexes en mettant en question la pertinence des blessures et des mutilations qui ont été imposées aux inter-sexes pour « corriger » ce qui ne peut apparaître que comme des anomalies dans le système des deux sexes. Le corps revient donc sur le devant de la scène, « encombrant ». Ce discours critique rejoint celui d'autres biologistes féministes, notamment Sandra Harding, Evelyn Fox Keller, Hélène Rouch ou bien Ilana Löwy. Ce que Pascale Molinier explique de la manière suivante : « Sous sa forme ramassée et provocatrice, cette « utopie » demeure un puissant modèle méthodologique pour comprendre ce qu'une pensée féministe peut faire à la science. Conformément aux « théories du point de vue », Fausto-Sterling « refuse de séparer les savoirs de la question de qui produit ces savoirs et de comment ils sont produits. »

Le corps des hermaphrodites est indiscipliné. Il n'intègre pas naturellement une classification binaire ; seule une opération chirurgicale peut l'y faire rentrer. Mais en quoi est-ce un problème si une « femme » - c'est-à-dire une personne avec une poitrine, un vagin, un utérus, des ovaires et des menstruations – possède aussi un clitoris suffisamment grand pour pénétrer le vagin d'une autre femme ? En quoi est-ce un problème si le bagage biologique de certaines personnes leur permet d'avoir naturellement des relations sexuelles aussi bien avec des hommes qu'avec des femmes ? Les réponses résident apparemment dans notre besoin culturel de maintenir des distinctions claires entre les sexes. La société rend obligatoire le contrôle des corps intersexes parce qu'ils estompent et ignorent cette grande division. Etant donné que les hermaphrodites incorporent littéralement les deux sexes, ils défient les croyances traditionnelles concernant la différence sexuelle : ils possèdent la capacité agaçante de vivre un temps comme une femme, un temps comme un homme, et brandissent le spectre de l'homosexualité. Et si les choses étaient tout à fait différentes ? Imaginez un monde dans lequel les connaissances médicales, ayant permis la normalisation des patients intersexes, seraient cette fois mises au service de multiples sexualités. Imaginez que les sexes se soient multipliés à l'extrême, sans limites à l'imagination. Ce serait un monde de pouvoirs partagés.

(...)

Je mentirais en affirmant que la transition vers mon utopie se fera en douceur. Le sexe, même celui qu'on suppose « normal », de type hétérosexuel, continue de créer des inquiétudes non dites dans la société occidentale. Il semble évident qu'une culture qui doit déjà résoudre – d'un point de vue religieux mais, aussi, dans certains états des États-Unis, juridique – le problème de l'homosexualité, qui est pourtant une réalité très ancienne et sans complications, n'est sans doute pas prête à accepter facilement l'intersexuation. La question la plus problématique sera sans doute celle de l'éducation des enfants. Les parents, du moins depuis l'époque victorienne sont tracassés – allant parfois jusqu'au déni total – par le fait que leurs enfants sont des êtres sexués.

Anne Fausto-Sterling, *Les Cinq sexes – pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*. Payot, Paris, 2013. pp. 61-65. Extrait de l'article originel de 1993.

Dans cet article [Les cinq sexes, The Sciences, mars-avril 1993] j'affirmais que le système bicatégorisé de notre société ne permettait pas d'englober le spectre complet de la sexualité humaine. Je suggérais donc de lui substituer un système à cinq sexes. Aux mâles et aux femelles j'ajoutais les « herms » (les hermaphrodites « véritables » nés avec un testicule et un ovaire ; les « merms (les pseudo-hermaphrodites masculins, nés avec des testicules et certains aspects de l'appareil génital femelle), et les fermes (les pseudo-hermaphrodites féminins, possédant des ovaires ainsi que certains aspects de l'appareil génital mâle).

Mon intention première était de provoquer mais mon ton se voulait aussi vraiment ironique. J'ai donc été surprise de voir à quel point cet article a suscité la controverse. (...) J'avais touché un point sensible. Le fait que tant de gens s'offusquent de ma proposition de revoir totalement notre système de sexe/genre suggérait que le changement – et la résistance à ce changement – se dessinait à l'horizon. En effet, bien des choses ont changé depuis 1993 et je suis contente de voir que mon article a été un déclencheur important. C'était comme si tout à coup, les intersexes sortaient de nulle part

et se matérialisaient devant nos yeux. Comme Cheryl Chase³, nombre d'entre eux sont devenus militants, médecins réputés ou encore politiciens afin de faire évoluer les traitements pratiqués jusqu'alors. De façon plus générale mais pas moins provocatrice, les limites séparant le féminin du masculin semblent plus difficiles que jamais à établir. Certains trouvent le changement qui s'opère profondément dérangeant. D'autres y voient une libération.

Anne Fausto-Sterling, « Les Cinq sexes revisités », postface à l'article de 1993, *Les Cinq sexes – pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*. Payot, Paris, 2013, pp. 72-74.

L'artiste est une femme !



³ **Bo Laurent**, mieux connue sous son pseudonyme **Cheryl Chase** (née en 1956), est une activiste intersexe américaine et fondatrice de la Société Intersexe d'Amérique du Nord. Dans les années 90 elle se met à utiliser simultanément les noms Bo Laurent et Cheryl Chase. L'activisme de Chase a été un facteur déterminant dans les disciplines de l'urologie et de l'endocrinologie, et leur a permis de reconsidérer les conditions de l'intersexe. Chase milite pour une conception plus complexe de l'intersexualité : en particulier sur le fait que les difficultés qu'elle génère ne peuvent pas être éliminées par une intervention chirurgicale précoce. Notice biographie (traduction) : [http://en.wikipedia.org/wiki/Cheryl_Chase_\(activist\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Cheryl_Chase_(activist))

* **Robert Mapplethorpe**, *Self Portrait in Drag (Autoportrait en travesti)*, 1980. Epreuve gélatino-argentique, 50,4 x 40,4 cm
© Robert Mapplethorpe Foundation

Robert Mapplethorpe émerge de la scène New-Yorkaise au milieu des années 70, alors même que le marché de la photographie d'art est en pleine expansion et qu'on assiste parallèlement à l'explosion de la scène punk et des « cultures gays ». Artiste ouvertement bisexuel, il traite le noir et blanc, le masculin et féminin comme deux facettes d'une même médaille, postulant l'idée d'un genre qui n'est que construction sociale.



Man Ray, Marcel Duchamp en Rose Sélavy, 1921.
Photographie, 21,9 x 17,4 cm
Philadelphia Museum of Art
Collection Louise et Walter Arensberg.

Giovanna Zapperi regarde l'œuvre de Marcel Duchamp à travers sa redéfinition de la figure de l'artiste. Elle analyse en détail l'importance de l'invention d'un alter-ego féminin, Rose Sélavy. Marcel Duchamp a lui-même établi l'importance de cet acte, assimilable à la prise volontaire d'une identité minoritaire: « J'ai voulu [...] changer d'identité et la première idée qui m'est venue c'est de prendre un nom juif. J'étais catholique et c'était déjà un changement que de passer d'une religion à une autre ! Je n'ai pas trouvé de nom juif qui me plaise ou qui me tente, et tout d'un coup j'ai eu une idée : pourquoi ne pas changer de sexe ! Alors de là est venu le nom de Rose Sélavy. Pour l'auteur de « *L'artiste est une femme* », « prendre un alter-ego féminin c'est remettre en cause la notion de créateur-génie masculin. »

Par ses multiples transformations et travestissements, Duchamp a entrepris de redéfinir un topos aussi ancien que l'art lui-même: la figure de l'artiste comme individu unique, universel, et masculin. Si l'histoire de l'art a donc tendance à considérer la virilité de l'artiste comme universelle, le féminin a eu le rôle de codifier l'Autre du processus créatif: l'objet du regard, l'œuvre d'art et l'image. Dans la tradition visuelle occidentale, le corps féminin occupe le rôle central de vecteur du désir, avec tout ce que cela implique par rapport aux domaines de la sexualité et de l'identité. (...)

Douglas Gordon travaille à la réappropriation d'images qu'il détourne et met en scène dans un contexte différent. Il souligne la dualité qui siège en chacun de nous et les basculements possibles, vers le mal ou le bien, des destinées.

Poser cette question signifie se pencher sur la « stratégie de soi » adoptée par Duchamp au moment précis de cette perte, quand il essaie de réinventer la masculinité de l'artiste à partir du constat que la part jouée par le corps féminin dans la création artistique est en train de perdre son sens. L'abandon de la peinture, l'utilisation d'objets de production industrielle et, enfin, le recours à la mise en scène et au travestissement sont autant de stratégies qui attestent, d'un côté, le renoncement à une position de maîtrise et d'autorité, et, de l'autre, un processus complexe de destruction, puis de reconstruction, de son identité d'artiste.

Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme, la modernité de Marcel Duchamp*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012, p.10.

Rose Sélavy apparaît pour la première fois de manière spectaculaire en 1921 dans deux séries de photographies, réalisées par Man Ray, qui montrent Duchamp travesti en femme. Dans cet ensemble d'images, Duchamp adopte différentes poses typiques du portrait féminin en passe de s'imposer dans la culture de masse. Dans les deux séries, Duchamp imite l'apparence d'une femme séduisante, vêtue selon la mode du moment et affichant avec assurance des attributs susceptibles d'attester sa féminité (maquillage, bijoux, gestuelle). L'image de Rose Sélavy est inspirée par la publicité et se réfère explicitement au lien entre la femme, la photographie et la marchandise. Dans cette apparition travestie, Duchamp interprète la féminité érotisée de l'époque, couramment associée à la marchandise.

(...)

Avec la deuxième série de photographies, en revanche, plus aucun doute ne subsiste sur le fait que Duchamp incarne ici le personnage de Rose Sélavy. C'est ce qu'indiquent toutes les légendes manuscrites, de Man Ray ou Duchamp, qui accompagnent les tirages originaux. Encore une fois, le visage est fortement maquillé, encadré par le chapeau, et la fourrure serrée autour du cou dans un geste expressément séducteur. Ce type de chapeau à cloche est un attribut essentiel de la femme androgyne qui s'affirme à Paris dans les années folles : il doit être enfoncé sur la tête, simple et sobre, il représente un signe d'uniformisation et de masculinisation à la fois. Le chapeau couvrant les cheveux, courts selon la mode de ces années, met en valeur le regard de Duchamp, chargé d'un érotisme trouble.

Giovanna Zapperi, *L'artiste est une femme, la modernité de Marcel Duchamp*, Presses Universitaires de France, Paris, 2012, p.60 et 61, p.63.

LE CORPS DE L'ARTISTE



* Michel Journiac, *24 heures de la vie d'une femme ordinaire. Réalités / Fantômes*, 1974.

24 photographies : 2 séries de 12 épreuves gélatino-argentiques encadrées, 54,2 x 51,2 cm chacune, Collection MNAM/ Centre Georges Pompidou, © ADAGP, Paris 2015.

Corps politiques

Afin d'ancrer les pratiques d'artistes de l'exposition « Chercher le garçon » dans l'histoire de l'art des années 1960-1970, les textes de François Pluchart sur l'art des années 1960 et 1970 soulignent l'usage du corps dans la production d'œuvres en connexion avec la société. Ce journaliste et théoricien français a formalisé la notion d'*art corporel et sociologique*, notamment dans la revue *ArTitudes*.

« L'art corporel agit essentiellement en trois directions bien distinctes : la dénonciation par le corps de phénomènes intolérables, de tares sociales ou de règles morales désuètes (Acconci, Journiac), l'affirmation de l'existence du corps (Acconci, Journiac), la démonstration des relations entre le corps et l'esprit, leur interdépendance (Oppenheim, Nauman, Graham, Sonnier). C'est la brutale découverte et la rapide divulgation de l'oeuvre d'Acconci qui, à la fin de 1970, a fait prendre conscience de l'existence du corps en tant que matériel artistique et remarquer que d'autres artistes, notamment Journiac, Nauman et Oppenheim, travaillaient dans la même direction, parfois depuis plusieurs années. ()

Une des caractéristiques dominantes de la dernière décennie est la destruction et l'autodestruction (dont les initiateurs sont Fontana et Tinguely), qui répondaient à la violence quotidienne de la société contemporaine. () Dans cette mise en lumière de la souffrance, tout se passe comme si l'artiste s'était maintenant donné pour première mission de racheter la société de ses tares. ()

L'art corporel se donne aussi pour mission de désocculter l'individu, d'abattre les masques, de mettre au jour les motivations les plus secrètes de l'homme. »



* **Vito Acconci, *Openings*, 1970.**
Film super8, 18 min. Musée d'art contemporain de Lyon.
© ADAGP, Paris 2015.

Le cadrage est volontairement serré sur l'estomac de Vito Acconci. Il se retire minutieusement chaque poil de la peau autour de son nombril.

* **Bruce Nauman, *Manipulating a Fluorescent Tube*, 1969.**
Film 62 min, noir et blanc, son. Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York, © ADAGP, Paris 2015.

Le néon, utilisé par Bruce Nauman, dans sa forme la plus simple, la plus minimale, met en lumière le corps de l'artiste et ses postures autant qu'il les ombre, dans un clair-obscur tendu et électrique. Il en donne la mesure et le prolonge, telle une prothèse lumineuse.

CQFD « Chercher le garçon » - LE CORPS DE L'ARTISTE

Chris Burden appartient pleinement à la génération d'artistes qui utilisent leur propre corps d'une manière extrême dans les années 1970. Il explique dans une interview avec la journaliste de la BBC Lucy Burns (diffusée dans l'exposition), le processus qui l'a amené à réaliser sa performance *Shoot*, en 1971. En voici un extrait :

Chris Burden: « C'était la guerre du Viêtnam. Et pour la première fois dans les infos, on pouvait voir des personnes se faire vraiment tirer dessus. Bon, il y a la fameuse image du général vietnamien qui tire une balle dans la tête d'un homme avec un revolver; mais j'ai été frappé par la différence qu'il y avait entre regarder quelqu'un se faire tirer dessus en vrai et l'industrie du divertissement, avec le cinéma et la télévision, où les gens se font abattre des milliers de fois chaque jour pour la simple distraction. Je bataillais donc avec cette idée de se faire tirer dessus. Et, j'essayais de me confronter à cette affaire que tout le monde tentait d'esquiver. Et quand vous faites front, que vous vous retrouvez face au dragon, qu'est-ce que ça signifie ? »

Lucy Burns: « Chris Burden appartient alors à un groupe de jeunes artistes performeurs, qui expérimentent les limites de leurs propres corps et du monde qui les entoure. Il conclut donc que la meilleure manière de comprendre ce que signifie le fait de se faire tirer dessus est encore de se faire tirer dessus. Empruntant une carabine de petit calibre à une ex-amie et réussissant à convaincre son ami Bruce de tirer, il commence à imaginer sa performance. »

Édition de l'émission d'histoire *Witness*, diffusée par la BBC World Service, le 19 novembre 2012.



* **Chris Burden, *Shoot*, November 19, 1971.**

F Space, Santa Ana, CA

At 7:45 p.m. I was shot in the left arm by a friend. The bullet was a copper jacket .22 long rifle. My friend was standing about fifteen feet from me.

(À 19h45, un ami m'a tiré dans le bras gauche. La balle était une balle à douille de cuivre de 22 long rifle. Mon ami se tenait approximativement à 4m50 de moi.)

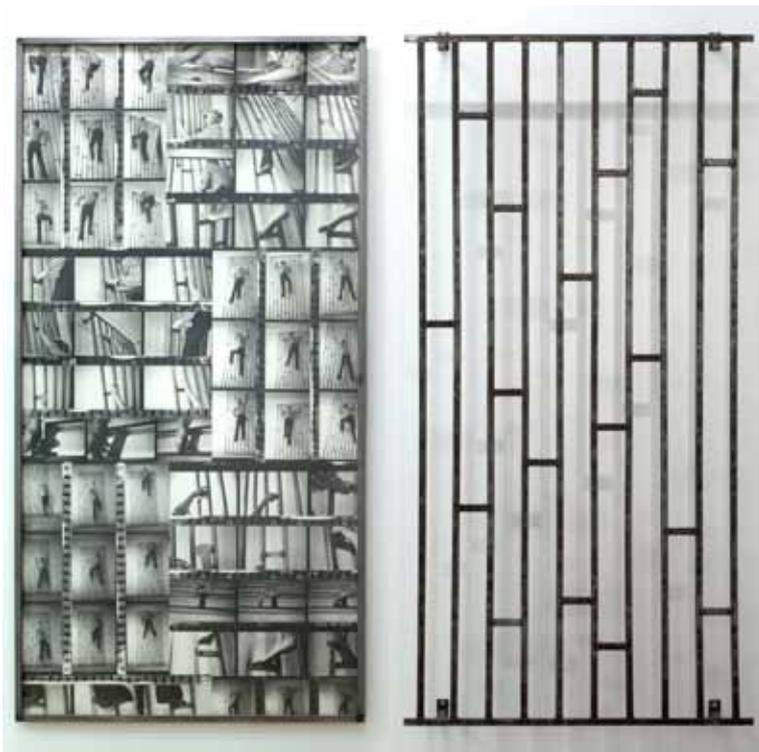
Photographie de la performance de l'artiste.

CQFD « Chercher le garçon » - LE CORPS DE L'ARTISTE



Photogrammes du film *Inspecteur Harry* de Don Siegel, 1971.

On peut mettre en parallèle l'action de Chris Burden, *Shoot* et *Action Escalade non-anesthésiée*, une œuvre réalisée la même année par Gina Pane (1939-1990), une des artistes majeures de l'art corporel dans les années 1970. Pour évoquer ce travail, une lettre que l'artiste a adressée au critique d'art François Pluchart retrace précisément ses intentions. Elle aussi met en jeu son propre corps pour évoquer une souffrance sociale liée à des choix politiques.



Gina Pane, *Action Escalade non-anesthésiée*, avril 1971.
Constat de l'action réalisée dans l'atelier de l'artiste, Paris. Photographies noir et blanc sur panneau en bois, acier doux, 323 x 320 x 23 cm.
Photo : Françoise Masson - Collection MNAM / Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 2015.

CQFD « Chercher le garçon » - LE CORPS DE L'ARTISTE

« Mercredi 16 juin 71

Cher Monsieur,

Après avoir longuement réfléchi si je devais vous envoyer la documentation ci-jointe (car je n'ai aucun droit de vous importuner) le besoin de communiquer avec vous m'a donné cette audace. La toute récente révélation d'Acconci m'a aussi mise en condition de vous révéler un projet d'avril 1971 (l'objet que comporte ce projet est en cours de fabrication).

(...)

Après fixation de "l'objet-échelle" sur un pan de mur de l'atelier, déchaussée, mains nues, j'escaladerai de haut en large toute sa surface. Des photos seront prises de façon à fixer l'acte. L'escalade accomplie, j'aurai les extrémités supérieures et inférieures meurtries. Le bandage qui m'aura servi à panser les blessures sera renfermé dans une petite vitrine avec la fiche de mon groupe sanguin, et exposé en même temps que les photos relatant l'acte et l'objet support de ce dernier.

Escalade — Assaut d'une position au moyen d'échelles — Stratégie qui consiste à gravir les "échelons" — L'escalade américaine au Vietnam —

Artiste — Les artistes aussi grimpent —

Douleur — Douleur physique à un point ou plusieurs points du corps —

Douleur interne, profonde — souffrance —

Douleur — (morale)

Le contraire d'une escalade anesthésiée »

Lettre de Gina Pane à François Pluchart

Source © Anne Marchand. Archives de la critique d'art, Fonds François Pluchart.

Dans l'exposition, on trouve des œuvres où cet usage social et politique du corps est revendiqué. Dans trois postures différentes, Tomislav Gotovac, Steven Cohen et Krzysztof Niemczyk utilisent leur corps en confrontation avec l'espace public dans une performance.



* Tomislav Gotovac, *Streaking (Running Naked in the City Center)*, 1971.
Épreuves chromogéniques (3 tirages),
20 x 30 cm. Film 35 mm
film numérisé, 1'42".

CQFD « Chercher le garçon » - LE CORPS DE L'ARTISTE



Krzysztof Niemczyk, *Sans titre*, 1986.
Photographie d'Eustachy Kossakowski.

Artiste performeur, **Steven Cohen** est régulièrement invité à se produire dans des lieux institutionnels de l'art. En parallèle, il mène des interventions sauvages là où on ne l'attend pas : un bidonville à Johannesburg, Wall Street, le Reichstag à Berlin... et dans la vidéo *Coq/Cock*, sur le Parvis des Droits-de-l'Homme au Trocadéro. Ces emplacements, ils en utilise la charge de sens historique et politique. Le choix du lieu, l'élaboration du costume, le maquillage procèdent d'une accumulation de symboles qui vise à éclairer une situation en faisant voir ce qui est habituellement caché.



* Steven Cohen, *Coq/Cock*, 2013.
Photogramme du film, 5'54"
© Quentin EVRARD.

Épidémies de mouvement

La Danse

La danse est contagieuse, la danse est collective. Le corps en mouvement révèle les normes et obligations comportementales appliquées aux individus en société mais la danse permet d'en jouer, de les mettre en question, voire de les dépasser.

Le rapprochement entre l'étude historique d'une manifestation de danse de Saint-Guy à Strasbourg au 16^{ème} siècle et les oeuvres de l'exposition de Alain Buffard, Santiago Reyes et Joël Hubaut éclaire la dimension sociale et déstabilisante que peut prendre un phénomène de danse dans l'espace public.

Ce 14 juillet 1518 donc, Frau Toffea commence à se trémousser, seule, dans les rues. Malgré les supplications de son mari, la fatigue et les pieds en sang, elle continue pendant six jours et nuits, juste entrecoupés de quelques siestes. Entre-temps, d'autres personnes sont entrées dans la danse. Au 25 juillet, 50 individus sont contaminés, ils seront au total plus de 400. Le verdict des médecins est dans la droite ligne des théories humorales de l'époque : la maladie est due à un « sang trop chaud ». Le conseil de la ville décide alors de soigner le mal par le mal. De l'espace est laissé aux danseurs et des douzaines de musiciens professionnels sont engagés pour les accompagner, nuit et jour.

« La description clinique évoque une hystérie, au sens psychiatrique du terme, avec des symptômes de conversion, estime le pédopsychiatre et chercheur Bruno Falissard (Inserm, Maison de Solenn). Il est bien connu que ces comportements peuvent être contagieux. Charcot l'avait d'ailleurs décrit chez ses patientes. » « La psychiatrie a une vision biologique ou psychanalytique des troubles mentaux, mais elle oublie le rôle très important du groupe dans la structuration de l'individu, poursuit-il. Or, le groupe peut devenir une entité à part entière, avec une synchronisation des comportements. »

« Lorsqu'en 1518, les Strasbourgeois se mirent à danser jour et nuit » par Sandrine Cabut, article paru dans le journal *Le Monde* le 28 juillet 2014.

http://www.lemonde.fr/sciences/article/2014/07/28/lorsqu-en-1518-les-strasbourgeois-se-mirent-a-danser-jour-et-nuit_4463566_1650684.html

CQFD « Chercher le garçon » - LE CORPS DE L'ARTISTE

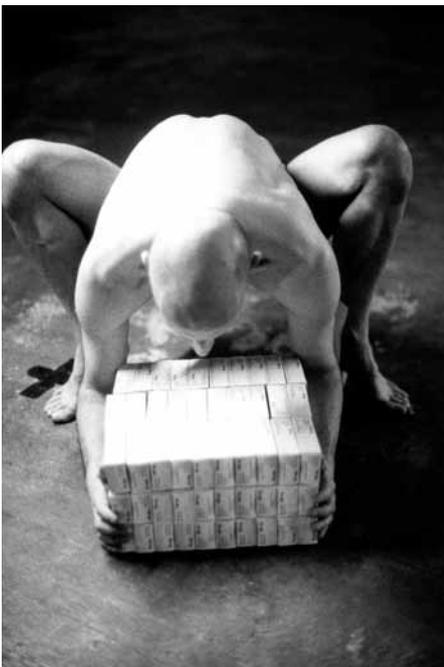
La pièce chorégraphique *Good Boy* (littéralement « bon garçon ») créée en 1998, est animée d'une charge autobiographique. Interprétée par **Alain Buffard** lui-même, il y joue avec les multiples cadres dans lesquels son corps évolue : cadre social et culturel, normes des aptitudes physiques du danseur, contraintes médicales d'un corps guetté par la maladie...

Pour être un bon garçon, faut-il laisser son corps se conformer à tous les cadres ?

En 2003, après avoir transmis cette pièce chorégraphique à trois autres danseurs pour le spectacle *Good for*, Alain Buffard crée *Mauvais genre*, une performance conçue pour plus de vingt hommes et femmes qui reprennent également le solo initial. Le chorégraphe décide, par ce passage de l'individuel au collectif, de se confronter à des histoires plus génériques, transformant les enjeux politiques et sociaux du solo pour venir interroger les cadres de la communauté



* Alain Buffard, *Mauvais genre*, performance au CNN de Montpellier en 2013. © Marc Damage.



* Alain Buffard, *Good boy*, solo chorégraphique créée en 1998. © Marc Damage.

CQFD « Chercher le garçon » - LE CORPS DE L'ARTISTE

Le 6 mars 2015, **Santiago Reyes** danse sans discontinuer le long d'un trajet qui le mène de son atelier à Noisy-le-Sec jusqu'au MAC VAL à Vitry-sur-Seine, empruntant le tramway et le bus sous le regard des passants et passagers. Il est suivi par un public invité, à la fois témoin et acteur de son intervention. À son arrivée au MAC VAL, à l'image d'une danse de Saint Guy, les mouvements de Santiago Reyes contaminent la communauté éphémère de visiteurs réunie le soir même pour le vernissage de l'exposition. À l'issue de la performance, il dépose son t-shirt dans cette vitrine-reliquaire exposant ce qu'il reste de l'énoncé programmatique « ce qui est dansé, personne de me l'enlève ».

Santiago Reyes affirme par la danse une dépense inutile et jubilatoire, la primauté de sa liberté individuelle sur tout projet collectif, politique, dominant, nous renvoyant alors aux positions radicales d'Emma Goldman, militante féministe et anarchiste de la fin du 19^{ème} siècle. « Si je ne peux pas danser, je ne veux pas prendre part à votre révolution ». Un soir, alors qu'elle danse au milieu de ses compagnons d'armes, ceux-ci la blâment pour cette légèreté insultante au sérieux de la Cause. « Selon moi, une cause qui défendait un si bel idéal, qui luttait pour l'anarchie, la libération et la liberté, contre les idées reçues et les préjugés, une telle cause ne pouvait exiger que l'on renonce à la vie et à la joie ».

* **Santiago Reyes**, performance *Ce qui est dansé, personne ne me l'enlève*, 2014.
Une trajectoire dansée de l'atelier de l'artiste jusqu'à l'exposition, de Noisy-le-Sec à Clichy-la-Garenne.
Photo : © Riccardo Olerhead.



Gillian Wearing,
Dancing in Peckham, 1994.
Video, 25'
<https://www.youtube.com/watch?v=lQqZj7DhRzQ>

Dancing in Peckham, vidéo réalisée en 1994 par l'artiste britannique Gillian Wearing comporte des points communs avec la proposition performantielle de Santiago Reyes. Plongée au milieu de l'espace urbain contemporain, le rapport qu'elle instaure avec les passants révèle une forme de moderne solitude.



Joël Hubaut, *Clom-Troc Lu pink pink*.
L'A-Charcuterie, 2001.
Lieu Unique, Nantes, Cyba-Clom
contrecollé sur PVC, 120x160 cm.
Courtesy galerie M&Y di Folco.
© ADAGP, Paris 2015.

Le principe d'hybridation et de prolifération est au cœur du travail de **Joël Hubaut**. Son œuvre prolifique et pluridisciplinaire comprend aussi bien des installations, dessins, peintures, objets, vidéos, textes poétiques, musique et performance. Il désigne lui-même sa démarche par le terme « mixage épidémique », qui renvoie à une notion de débordement, de contagion des genres (académique, mineur, parodique, savant, populaire) en résistance à toute forme d'orthodoxie tant idéologique que culturelle. Jouant de la reprise, du déplacement, de la dispersion, du désordre et surtout de la saturation, le travail de Joël Hubaut s'efforce, par l'absurde, de déstabiliser les codes de tout ordre moral.

Le burlesque

« Un simple geste peut faire signe » est une des phrases fétiches du peintre Jacques Monory. Cette phrase évoque comment les évolutions d'un corps dans un contexte peuvent être décryptées comme un langage. Le corps a ainsi le pouvoir de créer une mise en question de l'espace dans lequel il se trouve, surtout si sa posture n'est pas habituelle. C'est un des ressorts utilisés dans le cinéma burlesque, mais aussi dans des vidéos et des photographies appartenant au champ des arts visuels.

CQFD « Chercher le garçon » - LE CORPS DE L'ARTISTE

Dans une interview, **Jacques Julien**, un des sculpteurs invités pour l'exposition « Chercher le garçon » en parle ainsi :

Guillaume Leingre : *La question serait : comment faire dérailler la salle d'exposition, le musée et le public avec ? (...)*

Jacques Julien : *La ligne dans le monde... oui. Ça me rappelle la très belle série de photographies où Buster Keaton s'efforce d'apparaître perpendiculaire à la ligne d'horizon, chaque vallon est l'opportunité d'une drôle de figure oblique. L'oblique est d'ailleurs un outil récurrent pour Buster Keaton, une manière de lutter contre l'inévitable chute sur une pente trop raide ou par temps de vent trop violent. Et c'est une manière de construire les images. Faire image de cet état d'équilibre entre la chute promise et la persistance à vouloir tenir debout est une manière de parler de la sculpture aujourd'hui. Mes premières expériences consistaient à essayer de comprendre quels types d'espaces pouvaient bien exister entre - pour reprendre ton évocation - le corps du spectateur et celui de l'artiste.*

Extrait de « Entretien / Jacques Julien – Oblique à la plaine » par Guillaume Leingre dans la revue *Particules* n°30 novembre 2010 (dernier numéro).

À gauche :

***Jacques Julien**,
Lézards de la mémoire, 2013.
Extrait d'un livre co-signé avec Pierre Alferi, Éditions Chapelle du Genêt, 2013.

À droite :

*Photogramme de *La Croisière du Navigator* de **Buster Keaton** et **Donald Crisp**, film muet, 1924.



La figure de la chute est très présente dans l'exposition. Ce motif iconographique incarné par les artistes eux-mêmes peut être interprété comme la déconstruction de la figure héroïque mais aussi, dans le cadre d'un discours sur la modernité, comme une mise en échec de valeurs esthétiques. La chute en lutte contre la puissance érectile de la sculpture par exemple.

CQFD « Chercher le garçon » - LE CORPS DE L'ARTISTE

Présent dans son premier film *Ex*, l'artiste se retrouve dans une fuite éperdue qui pourrait rappeler Jean-Paul Belmondo dans *À bout de souffle* (1960). Mais à la différence de la fin du film de Jean-Luc Godard, si **Jacques Monory** chute, il se relève aussitôt pour remettre, non sans ironie et distance vis-à-vis de l'héroïsme, ses lunettes de soleil et continue son chemin.



***Jacques Monory**, photogramme tiré du film *EX*, 1968.
© ADAGE, Paris 2015.

Réalisateur, performeur, photographe, les travaux de **Bas Jan Ader** sont teintés de romantisme et de gravité, mais aussi d'humour. Il pleure (*I'm Too Sad to Tell You*, 1971), sans qu'on ne sache jamais pourquoi. Il tombe, d'un arbre (*Broken Fall (Organic)*, 1971), du toit (*Fall 1 – Los Angeles*, 1970), dans un canal (*Fall 2 - Amsterdam*, 1970) sans qu'on en connaisse les raisons. Bas Jan Ader fait corps avec son œuvre et les chutes qu'il provoque invitent le regardeur à s'interroger sur son assise dans un monde qui tangue et se dérobe. Il chute comme s'il était victime d'une attaque de la gravitation universelle, une des quatre forces fondamentales qui régissent l'Univers.



***Bas Jan Ader**, *Fall I*, Los Angeles, 1970.
Film de 16mm transféré sur dvd, muet, noir et blanc, durée 34".
Courtesy Patrick Painter Editions, Santa Monica, California.

Le saut dans le vide



Yves Klein, *Le Saut dans le vide*, 1960.
© ADAGP, Paris 2015.

On raconte que le 19 octobre 1960, Yves Klein a réalisé *Le Saut dans le vide*, 3, rue Gentil-Bernard à Fontenay-aux-Roses, photographié par Harry Shunk et John Kender. Plusieurs prises de vue furent effectuées. Une répétition du « saut » avait déjà eu lieu le 12 janvier de la même année chez Colette Allendy, rue de l'Assomption, à Paris. En novembre 1960, Yves Klein fait paraître dans un faux numéro du *Journal du Dimanche*, un photomontage le représentant en train de sauter dans le vide, légendé par le titre « « Un homme dans l'espace ! ». Cette mise en scène truquée cristallise la figure héroïque de l'artiste produite par les théories modernistes : un conquérant tout-puissant, capable de défier les lois de la gravité.



*Laurent Prexl, *Bien fait = mal fait = pas fait = pas faisable*, 2006.
100 x 70 cm, sérigraphie – 30 ex.

Relevant d'une attitude critique, le travail de **Laurent Prexl** souligne, non sans humour, des paradoxes. Laurent Prexl se réapproprie le geste d'Yves Klein en le faisant trébucher dans le réel. L'échec créatif en guise de débandade. Il retourne à Fontenay-aux-Roses, lieu originel du saut dans le vide, et vit l'échec critique de l'artiste non-héroïque.

En parfait expérimentateur artistique, le titre de l'œuvre est inspiré de Robert Filliou: «Principe d'Équivalence: *Bien fait = mal fait = pas fait = pas faisable*. Le Principe d'Équivalence propose de considérer trois possibilités de réalisation comme équivalentes – bien fait = mal fait = pas fait – en termes de Création Permanente ». On peut aussi l'entendre comme un postulat tragique, où le choix n'existe pas, et la chaîne de causes-conséquences ne permet de prendre qu'un seul chemin.



*Ciprian Mureșan, *Leap into the Void – After Three Seconds*, 2004.
Noir et blanc, photographie,
140 x 100 cm
Photographe: Raymond Bobar.
Courtesy Plan B, Cluj / Berlin.

Avec *Leap into the Voids – after Three Seconds*, **Ciprian Mureșan** reprend l'œuvre d'Yves Klein et la déplace dans la rue d'un village roumain. En nous donnant à voir la suite du saut – une chute inévitable – il inscrit cette image mythique dans le réel.

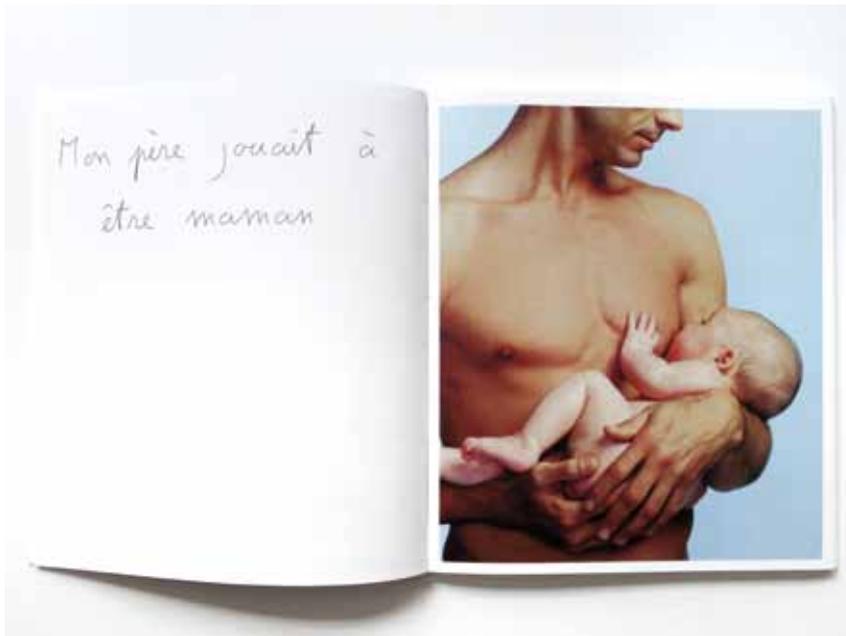
Ciprian Mureșan fait partie d'une génération confrontée à de nombreux changements sociétaux après la chute de la dictature sévère de Ceausescu et du bloc de l'URSS. Il questionne de manière récurrente le trouble et la gêne de la Roumanie à digérer le poids de son passé récent et douloureux. Comment inventer sa place en tant qu'individu libre dans un pays gouverné par le communisme et le totalitarisme pendant plus de vingt ans ? En tant qu'artiste, comment se « dés-habituer » de l'auto-censure, se réapproprié une subjectivité et une liberté d'expression jusqu'alors bridée ?



*Fayçal Baghriche,
Le saut sans le vide, 2004.
Photographie, 24 x 18 cm
© ADAGP, Paris 2015.

En 2005, **Fayçal Baghriche** reprend en tout point cette photographie, à ceci près qu'il supprime le corps d'Yves Klein, ne laissant que le décor. Cet effacement est une soustraction, un geste délibérément minimal, aux antipodes des idées d'efficacité et de dépassement de soi. Ainsi, Fayçal Baghriche décharge cette image-icône de toute sa force magique, et déconstruit dans le même temps l'aura de la figure symbolique qu'elle condense. La reprise d'une œuvre, d'une image déjà inventée, est un geste lourd de sens, entre identification et rejet vis-à-vis d'un modèle trop encombrant. Fayçal Baghriche crée une nouvelle image : l'artiste et son corps glorifiés ainsi évacués, ils font place nette pour d'autres postures possibles.

AU NOM DU PÈRE



* Claude Closky, *Mon Père*, 2002.
Livre, Éditions M19, Paris, 2002
80 pages, 20 x 17 cm.
© D.R.

De nombreux artistes présents dans l'exposition « Chercher le garçon » explorent une des grandes « figures » du masculin : celle du père. Toutes les sociétés humaines sont structurées, à des degrés divers, par la parenté (couple, famille, parentèle, lignage, clan). Les groupes de parenté remplissent de nombreuses fonctions, parfois symboliques ou mythologiques. Ils se révèlent être un véritable carrefour à partir duquel il est possible d'explorer les autres domaines de l'activité sociale (politique, économique, religieuse) et ainsi les mécanismes des systèmes de domination.

Parenté et patriarcat

L'anthropologie révèle que toutes les formes d'organisation de parentés ont existé et cohabitent encore. L'une d'entre elles semble prédominante, celle du patriarcat : *forme d'organisation sociale et juridique fondée sur la détention de l'autorité par les hommes.*¹

Au 19^{ème} siècle, le philosophe **Friedrich Engels** (1820-1895) explore cette naissance du patriarcat dans la mythologie grecque et dans cet extrait, à travers l'histoire d'Oreste, racontée dans l'*Orestie*, tragédie d'Eschyle (représentée en 458 av. J.-C. à Athènes).

Le passage [...] du droit maternel au droit paternel s'accomplit, en particulier chez les Grecs, par suite d'une évolution des idées religieuses, [...]. Ce n'est donc pas le développement des conditions d'existence effectives des hommes, mais le reflet religieux de ces conditions d'existence dans les cerveaux de ces mêmes êtres humains qui a produit, d'après Bachofen, les changements historiques dans la position sociale réciproque de l'homme et de la femme. En conséquence, Bachofen présente L'Orestie d'Eschyle comme la description dramatique de la lutte entre le droit maternel déclinant et le droit paternel naissant et victorieux à l'époque héroïque.

Pour l'amour de son amant Egisthe, Clytemnestre a tué son époux Agamemnon revenant de la guerre de Troie ; mais Oreste, le fils qu'elle a d'Agamemnon, venge le meurtre de son père en tuant sa propre mère. C'est pourquoi il est poursuivi par les Erinnyes, protectrices démoniaques du droit maternel, selon lequel le matricide est le plus grave, le plus inexpiable des crimes. (...)

Le meurtre d'un homme à qui l'on n'est pas uni par les liens du sang, et même s'il est l'époux de la meurtrière, peut être expié, il ne regarde pas les Erinnyes ; leur fonction consiste seulement à poursuivre le meurtre entre consanguins, et, selon le droit maternel, le meurtre le plus grave et le plus inexpiable c'est le meurtre d'une mère. Apollon prend alors la défense d'Oreste ; Athéna fait voter les Aréopagites, les échevins athéniens ; les voix sont en nombre égal pour l'acquiescement et pour la condamnation ; en qualité de présidente, Athéna donne alors sa voix pour Oreste et l'acquiesce. Le droit paternel a remporté la victoire sur le droit maternel (...).

Friedrich Engels (1884), *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'État. À propos des recherches de L. H. Morgan*, édition électronique réalisée à partir du livre traduit de l'Allemand par les Éditions du Progrès, Moscou, 1976, p. 11-12.

Téléchargeable sur le site Internet Les Classiques de sciences sociales de l'Université du Québec de Chicoutimi : http://classiques.uqac.ca/classiques/Engels_friedrich/Origine_famille_moscou/Origine_famille_Moscou.pdf

Au 20^{ème} siècle, les recherches de **Françoise Héritier** s'opposent au postulat de l'existence de sociétés matriarcales en évoquant plutôt la notion d'organisation matrilineaire.

Une société matriarcale c'est un système politique qui consiste à confier aux femmes l'ensemble des pouvoirs, qu'ils soient politiques, religieux ou économiques. L'idée qu'il y eu, dans l'histoire de l'humanité des sociétés matriarcales est très répandue : certains auteurs ont ainsi répandu qu'à l'origine, lors de la montée en puissance de notre humanité, toutes les sociétés étaient matriarcales. Puisque les femmes faisaient les enfants, ce qui leur

¹ Pierre Bonte, Michel Izard, *Dictionnaire de l'ethnologie et de l'anthropologie*, Presses universitaires de France, 1991, p. 455

CQFD « Chercher le garçon » - AU NOM DU PÈRE

conférait un pouvoir presque magique, on leur avait attribué, affirmaient-ils, tous les autres pouvoirs.

Pourtant, on peut affirmer qu'il n'y a jamais eu sur terre de sociétés matriarcales. Ce qui a existé, ce sont des cultes de fécondité, où l'on vénère la fertilité dans les femmes, et des sociétés matrilineaires, qui inscrivent la filiation des enfants dans la lignée de leur mère. Mais dans les sociétés dotées de culte de la fécondité, les femmes ne détiennent pas le pouvoir et dans les sociétés matrilineaires, ce sont les frères des mères qui exercent la domination sur le groupe familial et non le mari-père.

Françoise Héritier, *Une pensée en mouvement*, Odile Jacob, 2009, Paris, p. 105



* Denis Dailleux, *Hugo et sa maman*.
Belford Roxo. Brésil, 2014,
série « Mères et Fils ».
Photographie couleur, 80 x 80 cm.
© Denis Dailleux, 2015.

La série photographique « Mère et Fils » de **Denis Dailleux** débute au Caire pour se poursuivre au Ghana et Brésil avant d'explorer de nouveaux territoires. Cet ensemble en construction dévoile une tendresse inouïe sur la relation entre une mère et son fils en même temps qu'il donne à voir différents états de corps. Dans les témoignages que l'artiste a consignés en même temps qu'il réalisait les prises de vue, on apprend que George, l'un des modèles, habite le quartier de Shoubra au Caire, où vit la plus grande communauté copte de la capitale : « George est très pudique, il a longuement hésité avant de poser. Puis il a accepté en me disant *Ma mère est une partie de moi-même*. Enfant, il était le souffre-douleur à l'école. C'est ma mère qui m'a dit qu'il fallait que je muscle mon corps pour que je puisse me défendre ». Avec Ali, un autre modèle volontaire, le photographe nous révèle la séance : « J'ai fait poser Ali parmi ses proches sans jamais oser lui demander d'être seul près de sa mère. C'est seulement en cadrant très serré et en occultant son père, qui était assis à sa droite, que j'ai obtenu cette image d'abandon christique. »

CQFD « Chercher le garçon » - AU NOM DU PÈRE



* **Kent Monkman,**
Group of Seven Inches, 2005.
Film numérique, 7'35".
© D.R.



Howard Chandler Christy,
*Scène à la signature de la Constitution
des États-Unis*, 1940.
Huile sur toile, Chambre des
représentants des États-Unis,
Washington D. C., 914 x 610 cm
Courtesy of the Architect of the Capitol.

Kent Monkman, artiste canadien d'origine indienne de la tribu Cri, a créé le personnage de Miss Chief Eagle Testickle. Jouant de ses origines Cri, une tribu connue pour son système de parenté matrilineaire (très répandu sur le continent américain avant l'arrivée des colons) et sa grande liberté de mœurs, Kent Monkman se transforme en une diva guerrière qui perturbe les mythes fondateurs en intégrant l'histoire autochtone, bien loin de l'image des « Pères fondateurs » de l'Amérique.

CQFD « Chercher le garçon » - AU NOM DU PÈRE

La prédominance du père au sein de la cellule familiale, du *pater familias* du point de vue juridique, du patriarche du point de vue religieux ou encore du père des peuples ou de la Nation du point de vue politique, montre que cette figure d'autorité est déclinée dans la plupart des structures et des relations sociales et économiques.

Historiquement et étymologiquement la famille est une unité de production. [...] Dans cette unité le père de famille est dominant [...] la famille étant basée sur l'exploitation par un individu de ceux qui lui sont apparentés ou affiliés par le mariage, cette exploitation subsiste partout où le mode de production reste familial.

[...] On constate l'existence de deux modes de production dans notre société: la plupart des marchandises sont produites sur le mode industriel; les services domestiques, l'élevage des enfants et un certain nombre de marchandises sont produites sur le mode familial. Le premier mode de production donne lieu à l'exploitation capitaliste. Le second donne lieu à l'exploitation familiale, ou plus exactement patriarcale.

Christine Delphy, *L'Ennemi principal (Tome 1): économie politique du patriarcat*, éditions Syllepse, 1998, Paris, p. 37.



* Taysir Batniji, série « Fathers », 2006.
Photographie couleur, jet d'encre,
60 x 40 cm.
Courtesy galerie Eric Dupont, Paris
© ADAGP, Paris 2015.

Taysir Batniji, artiste palestinien, élabore cette série de portraits photographiques dans des boutiques, cafés, usines et autres espaces de travail à Gaza. Il prend pour sujet central les portraits encadrés des « maîtres des lieux » (le plus souvent le père fondateur du commerce, disparu, ou plus rarement, l'actuel patron), accrochés derrière un comptoir, mis en évidence sur les rayonnages ou parmi un amas de produits et de marchandises. Cette série questionne la place du père dans la société, la perpétuation du pouvoir hiérarchique et de l'autorité qu'il exerce après sa mort à travers son image.

Taysir Batniji, s'interroge ainsi *sur la rencontre, ici, entre sphère intime et sphère publique : le portrait du « père », à la fois « monument » privé, référent familial, rappel social du patriarcat, et mémoire généalogique publique (collective) du lieu de commerce ; et le magasin, à la fois espace de vie (dedans) et lieu d'échange commun, quotidien et permanent (dehors). À l'image de la porte ouverte du lieu de commerce, la frontière entre ces deux sphères est poreuse, ambiguë, indistincte. Ni privé ni public : une espace « entre ».*

Taysir Batniji, <http://www.talmart.com/artistes/batniji/taysir-batniji-bibliographie.html>, 2006.

L'image du père

Dans la mythologie antique, les récits bibliques ou les chroniques du quotidien, les figures du père donnent naissance à des stéréotypes. Déclinant des attributs et des modalités familiales, ils rejoignent les codes de la masculinité et du pouvoir.

Dans la mythologie grecque, la figure de Zeus est associée à la fonction paternelle et au pouvoir. Dans certains cas de figure, il prend aussi en charge la gestation. Ainsi, dans le cas de l'enfantement de Dionysos, il coud le fœtus sur sa propre cuisse pour lui permettre de survivre à la mort de Sémélé, sa mère.



Naissance de Dionysos: Dionysos bondit de la cuisse de Zeus et est recueilli par Hermès. Bas-relief antique. Rome, Musée du Vatican.

© 2015 Art, Archéologie et Antiquité.

CQFD « Chercher le garçon » - AU NOM DU PÈRE

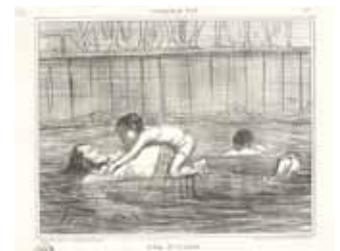
Illustrant les rapports père-fils, on trouve dans l'Histoire de l'art l'usage des figures bibliques entre extrême violence et tendresse.



Guido Reni, *St. Joseph avec Jésus enfant*, c. 1620.
Huile sur toile, Musée Hermitage, St. Petersburg, Russie.
© wikiart.org.

Le Caravage, *Le Sacrifice d'Isaac*, 1602-1603.
Huile sur toile, Galerie des Offices, Florence.
© Uffizzi.it.

Au 19^{ème} siècle en France, la peinture se concentre sur l'époque contemporaine et se peuple de figures du quotidien, de scènes de vie paysanne, d'hommes réels.



Honoré Daumier, *Scène de famille*, c. 1853.
Lithographie, Brooklyn Museum, martinez-estampes.com

Jean-François Millet, *La famille du paysan*, 1870-1872.
Huile sur toile
© Davies Sister's collection.

CQFD « Chercher le garçon » - AU NOM DU PÈRE

Au 20^{ème} siècle, des personnages politiques visent à consolider leur statut auprès du peuple en utilisant des actions de propagande caractérisées notamment par la production de nombreuses affiches politiques. Dans ce cadre, ces personnalités liées au pouvoir sont souvent associées à la figure du père.



Le « petit père des peuples »,
affiche de propagande soviétique, 1950.
Traduction : « Merci à notre cher Staline
pour notre enfance heureuse »
© Laure Delaunay.



Hitler avec des enfants,
affiche de propagande nazie, 1934.
© Bridgeman Art Library / Private
Collection / Peter Newark Historical
Pictures.

Que se passe-t-il quand les corps paternels ou maritaux jouent avec ces codes stéréotypés de la représentation ? Des artistes comme **Yinka Shonibare** ou **Florent Mattei**, court-circuitent les poncifs et les clichés par le décalage pour mieux faire apparaître les rapports de dominations patriarcaux, postcoloniaux, économiques.

CQFD « Chercher le garçon » - AU NOM DU PÈRE



* Yinka Shonibare,
Diary of a Victorian dandy, 11h, 1998.
Impressions cibachrome, 202 x 250 cm
© ADAGP, Paris 2015.



* Florent Mattei, *The world is perfect*,
série « hotel#3 », 2000-2001.
Tirage argentique contrecollé sur Dibon,
cadre bois, 110 x 135 cm.
© Florent Mattei, 2015.

On ne mesure pas l'ascèse et les disciplines qu'imposent aux femmes cette vision masculine du monde, dans laquelle nous baignons tous et que les critiques générales du « patriarcat » ne suffisent pas à remettre en cause. J'ai montré dans La Distinction que les femmes de la petite bourgeoisie, surtout lorsqu'elles appartiennent aux professions de « représentation », investissent beaucoup de temps, mais aussi d'argent, dans les soins du corps. Et les études montrent que, de manière générale, les femmes sont très peu satisfaites de leur corps. Quand on leur demande quelles parties elles aiment le moins, c'est toujours celles qu'elles trouvent trop « grandes » ou trop « grosses » ; les hommes étant au contraire insatisfaits des parties de leur corps qu'ils jugent trop « petites ». Parce qu'il va de soi pour tout le monde que le masculin est grand et fort et le féminin petit et fin.

Pierre Bourdieu, *Le Corset invisible*, entretien avec Catherine Portevin, *Télérama* (3), n° 2534, 5 août 1998

Freud, Lacan et le père



* Michel Journiac, *Hommage à Freud, constat critique d'une mythologie travestie*, 1972-1984.
Installation photographique, tirages au gélatino-argentique sur toile, 250 x 200 cm / 4 x (110 x 90 cm), tirage unique, Collection Institut d'art contemporain, Rhône-Alpes, © Jean-Luc Lacroix, Musée de Grenoble, 2005, © ADAGP, Paris, 2015.

Cet hommage est un coup de chapeau aux psychanalystes car, une fois travesti en ma mère, mon père m'a mis la main sur l'épaule en me disant: ta mère jeune.

« Entretien entre Michel Journiac et Jacques Donguy, Paris, mars 1985 », catalogue de l'exposition « *L'Art au Corps* », juillet-septembre 1996, MAC de Marseille, p. 194

Pour **Michel Journiac**, la psychanalyse est même « *devenue une méthode, une mythologie exégétique permettant de mieux culpabiliser l'individu* », fondée uniquement sur la parole et faisant ainsi l'économie du corps (Claude Bouyeure, « *Demain est un autre Journiac* », *Gulliver*, n° 10, octobre 1973, p. 50). Par le travestissement et en mettant en scène sa propre famille, Michel Journiac formalise, d'une manière pour le moins ironique, la question du complexe d'Œdipe.

En effet, au début du 20^{ème} siècle, **Sigmund Freud** utilise la mythologie grecque pour théoriser la psychanalyse dans un contexte idéologique viennois patriarcal et bourgeois. Remis en question dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle, il est fortement critiqué par les courants féministes ainsi que dans le contexte des théories *queer*.

[L'auditeur] réagit comme s'il retrouvait en lui-même, par l'auto-analyse, le complexe d'Œdipe; comme s'il apercevait, dans la volonté des dieux et dans l'oracle, des travestissements idéalisés de son propre inconscient; comme s'il se souvenait avec horreur d'avoir éprouvé lui-même le désir d'écarter son père et d'épouser sa mère. La voix du poète semble lui dire : « Tu te raidis en vain contre ta responsabilité, et c'est en vain que tu invoques tout ce que tu as fait pour réprimer ces intentions criminelles. Ta faute n'en persiste pas moins puisque, ces intentions, tu n'as pas su les supprimer : elles restent intactes dans ton inconscient. Et il y a là une vérité psychologique. Alors même qu'ayant refoulé ses mauvaises tendances dans l'inconscient, l'homme croit pouvoir dire qu'il n'en est pas responsable, il n'en éprouve pas moins cette responsabilité comme un sentiment de péché dont il ignore les motifs.

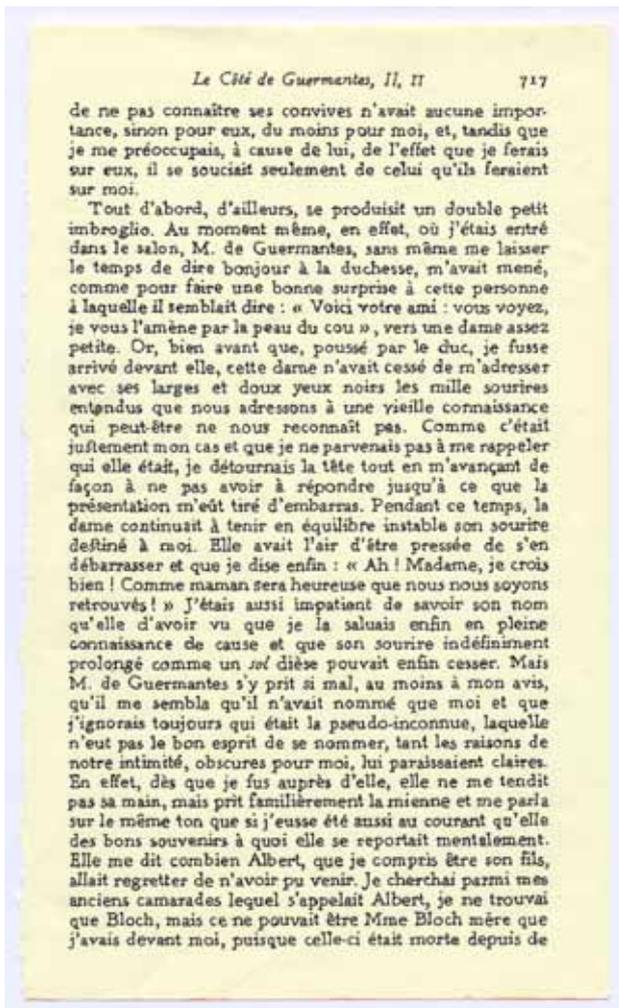
Sigmund Freud, *Introduction à la psychanalyse* (1915), trad. S. Jankélévitch, Éd. Payot, coll. Petite Bibliothèque, 1998, pp. 310-311

Le destin de la psychanalyse ne cesse d'étonner au regard de la question de l'émancipation individuelle : de discours critique, révélant l'hypocrisie d'une société bourgeoise édictant une morale sexuelle asymétrique, elle a pu contribuer à légitimer un discours qui, littéralement, « mythifie » la figure paternelle. Jean-Luc Graber donne ici un exemple frappant de la mystique élaborée par Lacan, lui-même figure extrêmement typée de l'autorité, qui met en équivalence la loi, le phallus et le père. (Ce que Guattari et Deleuze ont critiqué dans l'Anti-Œdipe. Voir http://www.scienceshumaines.com/l-anti-oedipe-liberer-les-flux-du-desir_fr_14352.html).

La date de publication, 2004, indique à quel point le milieu analytique et psychiatrique français a pu, jusqu'à une date récente, se tenir à l'écart du renouvellement de la pensée opéré précisément par les penseurs et penseuses des *women* et des *queer studies*.

La mère va mettre un mot sur le désir qu'elle a pour le père : ce mot c'est le Nom du Père. Le Nom désigne donc cette partie que l'enfant n'a pas, qui est orientée vers un autre, qui est nommable par le désir de la mère : le Nom du Père (l'existence symbolique du père). Un nom vient donc à la place d'un désir, et la nomination ne peut se produire que s'il y a un « autre » nommable... l'enfant va ainsi être délogé de la position qu'il occupait en s'identifiant imaginativement au phallus de la mère. Il va être soumis à la loi et renoncer à être le phallus de la mère au profit d'une autre chose : s'accepter avec son corps sexué, avec son pénis tout simple ou sans pénis mais pouvant le recevoir. Il va passer de « être » (le phallus de la mère) à « avoir » (ou recevoir le pénis).

Jean-Luc Graber « La forclusion du Nom du Père », *L'enfant, la parole et le soin*, 2004, éd. Erès.



* Stéphane Albert, *Histoire(s)*, 1997-2001.
Page 717 : D'après Marcel Proust « le coté de Guermantes », NRF-Gallimard,
10,5 x 17 cm. Courtesy Stéphane Albert.
© D.R.

Depuis la fin des années 1990, **Stéphane Albert** recopie à l'identique les pages de romans où apparaissent des protagonistes prénommés *Albert*. De Fédor Dostoïevski à Marcel Proust, en passant par Berthold Brecht ou Valérie Mréjen, il revêt une à une ces identités par défaut tout en se rendant paradoxalement anonyme.

Traditionnellement transmis par le père dans les sociétés occidentales, le nom de famille est le premier signe de distinction entre les individus. La descendance, l'origine, la singularité et l'appartenance à un groupe y sont condensées. À partir du travail sur son propre nom, Stéphane Albert interroge la charge symbolique du patronyme et la filiation comme système d'identification.

Il met aussi en question le statut de l'auteur, ou comment faire sa place au sein de l'ensemble des artistes qui constituent l'histoire de l'art de notre temps. Généralement, le nom ou le pseudonyme a pour fonction d'indexer une œuvre, d'identifier un trait, une pratique, une posture d'artiste. Mais en choisissant la reprise (des pages de romans inventés par d'autres) et la copie manuelle (l'imitation parfois imparfaite de la typographie mécanique) il brouille les indices qui pourraient exprimer sa personnalité propre. Personnalité qu'il ne laisse, modestement, apparaître qu'en filigrane de ce geste sériel et méticuleux.

À BAS LA MODERNITÉ



* Emilio López-Menchero,
Trying to be... Rose Sélavy, 2005-2006.
Photographie marouflée sur aluminium,
91,5 x 74,5 cm (édition 5/5)
Courtesy Galerie Nadja Vilenne, Liège
© ADAGE, Paris 2015.

***S'attaquer aux figures d'autorité.
Les déconstruire. Un programme qui
réunit de nombreux artistes. Attaquer
la peinture héroïque des avant-gardes
du 20^{ème} siècle. Pervertir avec humour
la rigueur des recherches constructivistes
par un travail de sape des fondements
même de l'abstraction. S'en prendre
à l'héroïsme viril de l'expressionnisme
abstrait. S'attaquer à la dimension
érectile de la sculpture. Mettre à mal
des figures d'autorité à base de reprises,
citations, détournements, queerisations.
S'attaquer à la mythologie moderniste.
Mettre en défaut toute notion
d'authenticité. Adopter une posture
de non inventivité affirmée. Refaire.
Reprendre. Répéter. Boucler.***

Frank Lamy, « Boys keep swinging », texte pour le catalogue
de l'exposition *Chercher le garçon*, MAC VAL, mars 2015.

Une des hypothèses de l'exposition « Chercher le garçon » est la similitude entre deux figures d'autorité qui imprègnent la culture occidentale : celle du mâle dominant et celle de l'artiste moderne. Porteurs d'une idéologie conquérante, certains de pouvoir triompher de l'altérité comme de la matière, ils seraient deux formulations de la même réalité. Mettre en question et en doute la posture attendue de l'artiste ou la forme affirmative de l'œuvre, c'est donc aussi proposer une alternative à une histoire de l'art hégémonique : masculine, occidentale et blanche.

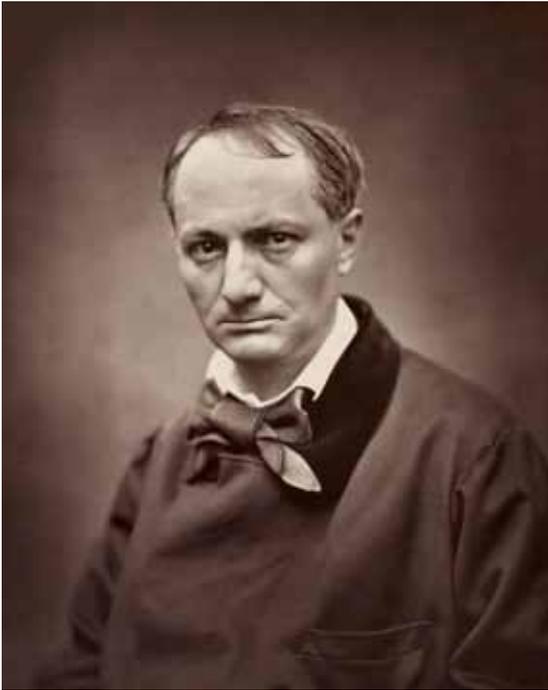
Penser la modernité et sa fin

Est moderne – ou plutôt se croit moderne – celui qui pense avoir derrière lui un passé « archaïque » et devant lui un futur « rationnel » porté par la flèche du progrès. Du moins c'est la version officielle – car la réalité montre exactement le contraire : nos attachements « archaïques » nous les retrouvons aussi devant nous, encore plus approfondis, intenses, indémêlables qu'avant, et pas aussi « rationnels qu'on le dit ! »

Bruno Latour, entretien avec Olivier Pacal-Mousselard, *Télérama* du 8 septembre 2012.

Penser la fin de la modernité, sa mise en crise ou sa critique, c'est aussi faire un compte-rendu de la forme qu'elle prend dans les arts. Le terme de modernité est issu de la racine latine *modo* qui désigne le temps récent. Son utilisation dans le langage reste problématique mais une des hypothèses principales développe l'idée selon laquelle *modernus* (terme latin issu de *modo*) fut utilisé la première fois pour désigner, au 5^{ème} siècle, l'ère chrétienne, en opposition avec le temps païen. Dès l'origine du terme, la modernité se pense comme une rupture qui fait table rase du passé pour s'élancer vers l'avenir.

Le terme fut abondamment utilisé plus tard, à la fin du 17^{ème} siècle en France, au cours de ce qu'on appelle la querelle des Anciens et des Modernes. De la même manière, cette dernière met en avant l'idée de progrès, qui est au centre de la définition contemporaine de la modernité. Devant l'Académie française, Charles Perrault, représentant des Modernes, s'oppose aux Anciens qui puisent leurs modèles dans les valeurs intemporelles de l'Antiquité. Les Modernes, au contraire, revendiquent une idée de progrès, basée sur les modèles récents de la philosophie et des sciences du siècle des Lumières. Ils estiment que l'art et la pensée contemporaine peuvent dépasser les modèles antiques. Charles Baudelaire sera, lui aussi plus tard, le relais de l'idée de modernité dans l'art à travers ses textes critiques. Il décrit principalement dans *Le peintre de la vie moderne*, l'expérience nouvelle de la vie urbaine en soulignant la discontinuité temporelle et le sens de nouveauté de la vie contemporaine.



Etienne Carjat, *Portrait de Charles Baudelaire*, 1862.

C'est au cours de ce même 19^{ème} siècle que le terme se banalise et que les artistes (et leurs commentateurs) revendiquent leur art comme participant d'une rupture temporelle. Naissent alors les avant-gardes qui manifestent un désir de rupture avec le passé et de nouveauté révolutionnaire. Ainsi, Ernst Gombrich nomme dans son *Histoire de l'Art*, sa partie centrale sur le 19^{ème} siècle : « La révolution permanente ».

En peinture et en sculpture, les données des « styles » jouent un rôle moins important et on aurait pu penser que ces arts seraient moins affectés par la rupture de la tradition. Il n'en fut rien pourtant. Certes, l'existence des artistes n'avait jamais été exempte de difficultés ni de soucis, mais jusqu'alors, du moins pour l'immense majorité d'entre eux, aucun problème ne se posait quant au sens de leur mission en ce monde. Leur sort était, pour ainsi dire, établi d'avance comme n'importe quel artisan. Il y avait toujours une demande pour les tableaux d'autel et pour les portraits ; il fallait des tableaux et des fresques pour décorer les plus riches demeures. Pour tous ces travaux, l'artiste n'avait qu'à suivre une voie toute tracée. Il fournissait tout le travail que le client attendait de lui.

Évidemment, il était maître de ne produire qu'une œuvre banale ou de faire de la commande reçue le point de départ d'un vrai chef-d'œuvre. Mais, dans l'ensemble, il jouissait d'une situation plus ou moins stable. Au cours du XIX^{ème} siècle, cette sécurité disparaît. Le rejet des traditions ouvrait une absolue liberté de choix. Il appartenait désormais au peintre de décider s'il allait peindre des paysages ou des épisodes de l'Histoire, s'il allait demander ses sujets aux auteurs antiques, à Shakespeare ou aux contemporains, s'il s'attacherait au classicisme davidien ou s'il suivrait la fantaisie des maîtres romantiques.

Ernst Gombrich, *L'Histoire de l'Art*, Phaidon, Londres, 1950, p. 501

À partir du 20^{ème} siècle, on assiste à une évolution menant à une certaine quintessence de la modernité. Celle-ci devient un style : le modernisme. Ce mouvement, réunissant différentes avant-gardes, était particulièrement puissant et souvent hégémonique dans les arts visuels occidentaux et l'architecture internationale. La modernité se veut alors intemporelle et universelle, comme un achèvement de l'Humanité qui donne un sens à l'Histoire dans la direction du progrès. L'idée de modernité fut de tout temps critiquée. Néanmoins, sa mise en crise contemporaine opère une déconstruction de son hégémonie culturelle.

D'un point de vue socio-politique, on peut dire que les deux grandes cibles des critiques de la modernité furent l'hégéliano-marxisme et la pensée individualiste-libérale. Ce qui unit ces deux versants de la pensée moderne, c'est, d'une part, une croyance dans le progrès rationnel (qu'il soit économique, politique, social, culturel ou éthique). C'est d'autre part une confiance de principe dans les capacités de l'homme, de l'individu ou de la collectivité de gérer son destin. La pensée postmoderne peut alors être définie comme une pensée qui a renoncé aux philosophies de l'Histoire et comme une critique de toutes les formes de philosophie du sujet, individuel et collectif.

André Berten, « Modernité et postmodernité, un enjeu politique ? », *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 89. Louvain, Institut supérieur de philosophie de l'Université catholique de Louvain, 1991, p. 84

Jackson Pollock, le héros moderne

Une des « cibles » principales de la remise en cause de l'artiste comme figure héroïque et prométhéenne est le peintre américain Jackson Pollock (1912-1956). Promoteur d'une peinture vue comme une action impliquant l'ensemble du corps, puissamment mis en mouvement au-dessus de toiles posées au sol, il est très vite devenu extrêmement célèbre. Dès 1949, le journal *Life* le présente comme « le plus grand peintre vivant des Etats-Unis ». En 1951, des photographies d'Hans Namuth mettant en scène l'artiste au travail dans son atelier illustrent un article de Robert Goodnough. Elles font le tour du monde et fixent l'image de l'artiste en « Jack the Dripper » (Jack le dégoulineur, jeu de mots entre sa technique du *dripping*, écoulement de couleur par un bidon percé, et « Jack the Ripper » - Jack l'éventreur -, surnom du célèbre tueur de femmes).

Déjà de son vivant, plusieurs récits se superposent et font de Pollock une figure nationale, mais aussi une incarnation de la virilité et l'archétype de l'artiste solitaire, inspiré et authentique.



Hans Namuth, Jackson Pollock dans son atelier de East Hampton travaillant à *Autumn Rhythm: Number 30*, 1950.
© Estate of Hans Namuth.

L'action painting, une peinture virile

En 1952, le poète et critique d'art Harold Rosenberg (1906-1978) pose un jalon important dans l'analyse de ce courant gestuel de l'abstraction américaine, l'expressionnisme abstrait. Il propose l'expression « peinture d'action » (*action painting*) et utilise pour sa définition le critère de l'« expérience ». Pour lui, ce qui caractérise cette nouvelle démarche est que le sujet de l'œuvre n'est pas préexistant, mais qu'il naît de la pratique elle-même. La création devient un événement, un moment expérimental. La peinture est une pure projection de soi, puisqu'elle résulte de la « rencontre » entre l'artiste, son matériau et son support.

Dans ce texte, Rosenberg ne cite pas les peintres dont il parle, mais il était un défenseur notoire de Willem de Kooning, Franz Kline et bien sûr Jackson Pollock.

Entrer à l'intérieur de la toile

Pour chaque peintre américain arriva un moment où la toile lui apparut comme une arène dans laquelle agir plutôt que comme un espace dans lequel reproduire, recomposer, analyser ou « exprimer » un objet, réel ou imaginaire. Ce qui devait se produire sur la toile n'était plus une image mais un événement. (...)

*Une peinture qui est un acte est indissociable de la biographie de l'artiste. (...)
L'acte de peindre possède la même substance métaphysique que l'existence de l'artiste. La nouvelle peinture a aboli toute distinction entre l'art et la vie. (...)
Le peintre américain d'avant-garde s'élançait vers l'étendue blanche de la toile comme l'Ismaël de Melville prend la mer. D'un côté, le constat désespéré d'un épuisement moral et intellectuel, de l'autre une exaltante aventure dans l'abîme, où pourrait apparaître, comme un reflet, une image sincère de son identité. (...)*

Une action n'est pas une question de goût.

Le tir d'un pistolet ou l'édification d'un labyrinthe n'obéissent pas au goût.

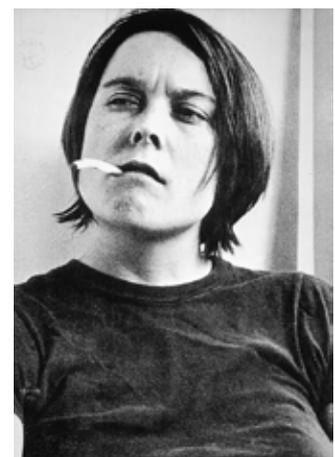
Harold Rosenberg, « The American Action Painters », in *Art News*, 51/8, décembre 1952, p.22

Le texte de Rosenberg reprend le discours de l'avant-garde et l'image de la table rase. Il mobilise aussi des images de puissance et de force viriles. Il attribue à cette peinture des qualités « américaines » : sa capacité à prendre possession de grands formats, à s'élancer, portée par un geste dynamique. D'où des rapprochements avec l'esprit d'aventure, la démarche colonisatrice et le tempérament pionnier. D'autre part, Rosenberg défend une séparation complète de l'art et du politique. L'artiste « authentique » est selon lui détaché aussi bien de l'art hérité du passé que de la nature et de la société.

Ce texte participe donc au renforcement des archétypes, en associant notamment la masculinité à des figures créatrices, coupées du monde social et quasiment auto-engendrées, qui agissent sur les choses et dominent la matière. Pour **Giovanna Zapperi, la perpétuation d'une telle conception de l'art piège les hommes tout en excluant les femmes. Dans ce système de valeurs l'artiste incarne le prestige de la créativité, dont le rôle est de maintenir un statu quo sexué concourant à la construction de l'art en tant qu'arène masculine.**

Giovanna Zapperi, « L'art féministe de la faillite », texte pour le catalogue de l'exposition *Chercher le garçon*, MAC VAL, mars 2015.

L'artiste britannique Sarah Lucas joue, dans ses installations ou ses photographies, avec les stéréotypes de genre : elle se représente souvent dans des attitudes macho. Dans la série de douze autoportraits à laquelle appartient cette image, elle semble défier le spectateur, les mains dans les poches ou sur les hanches, et arbore des éléments de la panoplie du « mauvais garçon ». La cigarette, notamment, est chez elle un signe extérieur d'indépendance en même temps qu'un substitut phallique.



Sarah Lucas (1962-), *Fighting Fire with Fire*, 1996, série des « Self-Portraits 1990-1998 ». Tirage numérique sur papier, 73 x 51 cm. Collection de la Tate Gallery, Londres © Sarah Lucas.

Arnold Newman, *Jackson Pollock dans son atelier, 3 janvier 1949*. © Arnold Newman / Liaison Agency.

Les raisons politiques de l'émergence du mythe

L'historienne de l'art et commissaire d'exposition américaine **Amelia Jones** explique le statut d'idole de Jackson Pollock par le contexte idéologique de l'époque.

La déification de Pollock dans les années 1950 (et peut-être particulièrement après sa mort, en 1956) a été nourrie par le croisement étrange de l'existentialisme et de l'individualisme dans la culture américaine de l'époque. Rosenberg a fait de Pollock l'action painter existentialiste, combatif – le « 'Je' cosmique » qui « se réalise totalement » par l'acte transcendant et mystique de la peinture. Les médias l'ont porté aux nues, faisant de lui la quintessence du héros de la guerre froide, l'anticonformiste grâce auquel l'homogénéisation de la subjectivité imposée par le régime soviétique serait vaincue. Dans le contexte très particulier des années 1950, Pollock a été considéré comme l'expression vivante du libre-arbitre, de l'idée sartrienne selon laquelle l'individu se construit lui-même et est condamné à la liberté. Cette formulation donnait à l'individu (masculin) une cohérence au sein du contexte social de plus en plus dur de l'après Seconde Guerre mondiale (menace nucléaire, pressions exercées par le capitalisme mercantile, souvenir récent de la Shoah).

(...) Pollock est devenu non seulement l'exemple type de l'individu existentialiste, mais il a aussi personnifié l'hégémonie nouvelle de la culture américaine, reléquant la France, ancien fer de lance de l'art moderne, au second plan. Pollock, comme beaucoup l'ont dit, même indirectement, a été lancé et vendu sur le marché du monde « libre » comme un symbole de « liberté » dans les sociétés démocratiques.

Amelia Jones, « Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », *Le corps de l'artiste*, ouvrage conçu par Tracey Warr, trad. D.- A. Canal, Paris, Éditions Phaidon, 2005, p.23

Un art d'attitude ?

Le geste par définition n'est pas l'expression de quelque chose ; il est l'expression d'être. On n'exprime rien par le geste, on se manifeste.

Margrit Rowell, in *La peinture, le geste, l'action, l'existentialisme en peinture*, Éditions Klincksieck, Paris, 1985, p.17

Ce qui ancre aussi Jackson Pollock dans la modernité est que le « sujet » de son œuvre est assimilable à ses propres postures et choix : chacun de ses tableaux actualise la même attitude.

Quand Pollock installe une toile sur le sol pour y lancer des coulées de peinture, il met en pratique un comportement. Il invente une position personnelle à l'intérieur de la gestuelle traditionnelle, qui renvoie non seulement à une solution purement picturale (le « all-over », qui fait exploser la grille formelle du cubisme) mais aussi à des choix éthiques et comportementaux : il modifie le placement de la toile dans le processus d'inscription picturale,

adapte à l'objet-tableau la méthode des Indiens Navajo, emploie de la peinture industrielle, considère le tableau comme un espace ouvert, le place au sol et le piétine, fait couler la peinture au lieu de l'appliquer... Tous ces modes de faire dessinent un comportement qui s'inscrit dans une économie générale de l'existence.

Nicolas Bourriaud, *Formes de vie. L'art moderne et l'invention de soi*, Denoël, Paris, 1999, pp.117-118

Cet engagement de l'artiste dans son œuvre, l'accent mis sur l'idée que l'œuvre est une action et cet amincissement des frontières entre création et événement ouvriront la voie à l'émergence d'œuvres performatives. La même année 1958, Allan Kaprow réalise ses premiers happenings et publie un article-manifeste intitulé « L'héritage de Jackson Pollock ». Pour lui, la dimension « dansée », impulsive et libératoire de la pratique de Pollock, proche d'une transe ou d'un rituel, rend presque superflu l'usage de la peinture. Il invite à se plonger dans l'espace et les sensations réels.

Déboulonner l'idole : parodies et variantes



Paul McCarthy, *Painter*, 1995.
Vidéo couleur, son, 49'58"
© 2015 Paul McCarthy.

Jouant de l'outrance et du grotesque, la vidéo de Paul McCarthy offre une parodie de l'acte créateur codifié par la mythologie de l'expressionnisme abstrait. Le peintre à succès, viril et macho, possède une personnalité singulière et torturée. Sa peinture n'est qu'une projection de son intériorité, le processus pictural est une pulsion.

Aux antipodes d'un Greenberg, McCarthy signait l'une de ses caricatures les plus virulentes. Un pavé, de surcroît, contre la pureté et l'hygiénisme, dont la mise en scène artificielle, forte des maculations les plus diverses, se montrait en tant que telle. Sur fond d'une critique socio-culturelle omniprésente, les figures patriarcales d'autorité n'y résistaient pas, ou si peu.

CQFD « Chercher le garçon » - À BAS LA MODERNITÉ

[Même si] il s'agit à l'évidence d'un modernisme déjà caricaturé, déjà lu, métamorphosé en grand récit univoque alors qu'il ne l'était qu'en partie.

Charlotte Serrus, « Transcodages parodiques, Trois propositions sculpturales autour du modernisme », in Natacha Pugnet, dir., *Double je(ux) de l'artiste. Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2012, p.159

Deux attaques portées à la peinture gestuelle mettent l'accent sur sa dimension éjaculatoire. La performance de Shigeko Kubota, artiste membre du groupe Fluxus, subvertit l'ordre genré, puisque c'est un sujet féminin qui agit dans un territoire masculin. Un pinceau est fixé à son entrejambe, sous-entendant que le moteur de l'action painting était le phallus.

Bruce Nauman, se photographiant face à une vitre crachant un filet d'eau, semble faire la démonstration du sens premier du verbe « exprimer » : faire sortir en pressant. De manière élégante et sans laisser de traces, à l'inverse du geste pictural pollockien, il promet un art d'attitude, mais du côté du dérisoire et non plus du tragique.



Shigeko Kubota,
Vagina Painting, 4 juillet 1965.
Performance dans le cadre du Perpetual Fluxus Festival à la Film-Makers Cinematheque de Jonas Mekas à New York.
© Bildrecht, Vienne, 2013.
© ADAGP, Paris 2015.



Bruce Nauman, Self-Portrait as a Fountain, 1966-1967.
Photographie couleur, 50 x 60 cm
© Bruce Nauman/ARS.
© ADAGP, Paris 2015.
Photo © Caroline Tisdall.



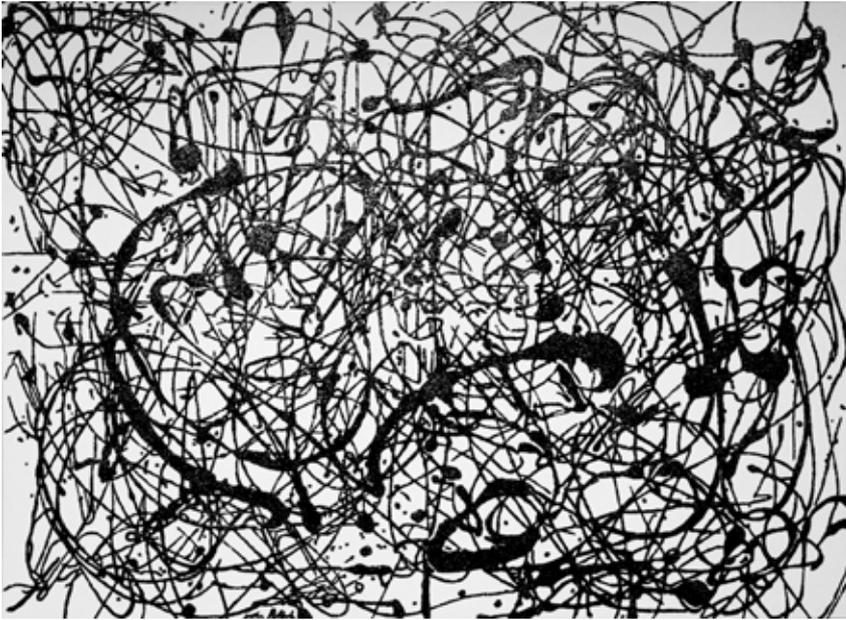
Mike Bidlo, *Not Pollock*
(*Number 27, 1950*), 1983.
Émail et peinture aluminium sur toile,
124,46 x 269,24 cm
© Mike Bidlo.

Mike Bidlo est un artiste « appropriationniste ». Sa première exposition personnelle, en 1982, au centre d'art PS1 de New York, est un ensemble de tableaux peints extrêmement fidèlement, à la manière de Pollock. Bidlo avait longuement étudié la gestuelle et les techniques de son modèle grâce aux photographies et aux films d'Hans Namuth. Il avait par ailleurs embauché un acteur pour jouer, dans la reconstitution du salon de la grande mécène de l'abstraction américaine Peggy Guggenheim, une scène devenue légendaire : Pollock, incarnation de la spontanéité américaine et de la rudesse virile, urine dans la cheminée. **Les valeurs de la modernité : nouveauté, originalité, singularité de l'auteur, sont rendues caduques, et l'authenticité même de la posture de l'artiste est mise en doute.**

À l'évidence, ce que rejoue Bidlo est l'image de Pollock en train de peindre, telle qu'immortalisée par Namuth. Déjà entachée d'inauthenticité par sa médiatisation acceptée, la spontanéité supposée de l'acte artistique se trouve ramenée à une dimension de pur spectacle. Lorsqu'il titre ses copies de tableaux (extrêmement fidèles à l'original, rappelons-le) « Not Picasso » ou « Not Warhol », et les accompagne du titre et de la date originels, l'artiste situe ouvertement sa pratique comme duplication. Appliquée au processus de production et non plus à l'œuvre finie, c'est-à-dire déplacée vers la personne de Pollock, cette attitude prend acte de la réification du héros de l'expressionnisme abstrait. Devenu pour l'occasion acteur, Bidlo montre le geste créateur comme un simulacre reproductible, ne correspondant en rien à l'expression d'un « monde intérieur », selon l'expression de Pollock.

Natacha Pugnet, « L'artiste en représentation, ou l'économie du double », *Double je(ux) de l'artiste. Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2012, p.147

Une analyse de la stratégie de Mike Bidlo est développée ici : <http://atlas-eclipticalis.blogspot.fr/2011/08/mike-bidlo-un-poulet-dans-chaque.html>



* Pascal Lièvre, *Never mind the Black Pollocks I*, 2012.
Paillettes collées sur toile acrylique blanche, 114 x 157 cm
© ADAGP, Paris 2015.

Pascal Lièvre travaille le dessin, la vidéo, la performance dans une démarche politique. Il s'approprie des « œuvres du répertoire » et les soumet à différentes opérations qui vont faire apparaître leur contenu idéologique. Marqués par l'humour et une esthétique queer, ses remakes visent aussi les idées d'unicité et d'authenticité de l'œuvre. Il s'attaque à Jackson Pollock en tant que figure d'autorité, aussi bien par sa place dans l'histoire de l'art que par la masculinité hégémonique (occidentale, blanche, hétérosexuelle) qu'il incarne.

Le tableau *Never Mind the Pollocks I Black* travestit cette peinture, supposée impulsive et jaillissante, et y substitue la finesse et la préciosité. En effet, le dessin apparaît par l'application patiente de paillettes noires. Le titre désacralise l'idole via un jeu de mots avec le nom de l'album des Sex Pistols sorti en 1977 *Never Mind the Bollocks* (« bollocks » désigne les testicules en argot).



* Noël Dolla, *Enol.A.Bait*, 1993.
© ADAGP, Paris 2015.

* Noël Dolla, *Enol.A.Bait*, 1993.
Taie d'oreiller, café, châssis
49,5 x 49,5 cm
© ADAGP, Paris 2015.

L'œuvre de **Noël Dolla** vise à défaire l'association entre tableau et fétiche d'une part, peinture, inspiration, expressivité et ego de l'artiste d'autre part. Il désigne dès les années 1960, avec le groupe Supports/Surfaces, le tableau comme une convention, et affirme constamment l'importance du métier et de la pratique du peintre. Il emploie au sujet de son œuvre le terme d'« aventure » ou parle de la forme finale du tableau comme de la stricte résultante d'une suite de gestes, conception assez proche de ce que pouvaient déclarer les expressionnistes abstraits. Mais il n'a de cesse de saper son autorité par un humour parfois potache, remet constamment en jeu ses manières de faire pour éviter de s'enfermer dans une formule, contamine le tableau par l'ajout d'objets triviaux, et fait de son quotidien et de ses révoltes un terme de l'expérience artistique.

En 1993, il travaille à la série des *Enol.A.Bait* en suivant un protocole particulier.

Je préparais de l'appât avec du pain, de l'acrylique et de la confiture de myrtilles ou des croquettes pour chien et je bombardais des taies d'oreiller dans lesquelles un châssis avait été glissé... Les pièces étaient au sol, je montais sur une échelle, je lâchais comme une bombe la mixture sur la toile et je laissais sécher.

Noël Dolla, interview filmée par Michèle Bonid pour le site internet art-vif.fr.
Transcriptions accessibles ici : <http://artvifv.free.fr/noeldolla36.html>

Le processus fait écho à un événement historique : le 6 août 1945, le bombardier Enola Gay largua la bombe atomique américaine sur Hiroshima. La violence et le fracas du geste, le positionnement des toiles au sol rappellent l'*action painting* américaine, mais alors que celle-ci se donne pour instinctive et héroïque, les projections de Noël Dolla attaquent saleté la supposée pureté de la peinture. Quant au choix du support (du linge de lit), il sert à rappeler au tableau sa condition de textile et à annuler la hiérarchie entre le domestique et l'artistique, le ménager et la création.



Les deux tableaux de **Jérôme Butterin** exposés dans « Chercher le garçon » appartiennent à une série entamée en 2006, intitulée « Mo » pour « monochrome ». Si la contrainte (l'usage d'une seule couleur) que s'impose l'artiste tient à distance la référence au réel, rien de puriste ou de sublime comme dans les tableaux saturés de couleur de Malevitch ou d'Yves Klein.

Les compositions sont éclatées, instables, proliférantes. Les motifs fluides et leur répartition à la surface du tableau ont quelque chose d'organique. L'exécution elle-même n'a rien de systématique : grilles, taches, frottements, gestes parfois amples, parfois très minutieux. Quantité de petites zones sont traitées distinctement. Toutes ces caractéristiques sont comme un pied de nez à l'idéalisme de l'abstraction.

Le processus de travail et le choix « traditionnel » des pinceaux et de la peinture à l'huile sont des moyens de désamorcer la rhétorique existentialiste de la peinture gestuelle, qui voit le tableau comme la surface de projection d'un geste spontané et irréversible :

... j'utilise cette technique [la peinture à l'huile] pour son temps de travail, un temps très distendu. Les premières étapes sont rapides, faites à plat pour éviter la composition frontale, la deuxième étape est beaucoup plus longue pour discerner ce qui est en train de former un ensemble. Le temps de séchage de l'huile me permet cette distorsion, ce ralentissement du temps.

Jérôme Butterin, entretien avec Olivier Delavallade, catalogue d'exposition *Jérôme Butterin. Brûler sa maison*, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2012, p.64

* **Jérôme Butterin, RQ 11**,
série « Mo », 2011.
Huile sur toile, 200 x 160 cm
© ADAGP, Paris 2015.

* **Jérôme Butterin, BCYA 12**,
série « Mo », 2011.
Huile sur toile, 200 cm x 160 cm
© ADAGP, Paris 2015.

Se dédoubler pour saper l'autorité de l'auteur

Les corps sont en mutation permanente, les agencements s'y recombinaient inlassablement. Ils peuvent être divers et hybrides. Les clones et autres avatars, les hétéronymes (perturbant notamment la chaîne de filiation traditionnelle) auxquels ont recours les artistes fonctionnent comme autant de fictions de soi, jouant ainsi d'une démultiplication de soi pour une réflexion sur la plasticité de nos identités. Développant une série de troubles visuels dans le genre, toute assignation identitaire fixe est ainsi déjouée, comme, par exemple, dans les œuvres à quatre mains.

Frank Lamy, « Boys keep swinging », texte pour le catalogue de l'exposition *Chercher le garçon*, MAC VAL, mars 2015.

Dans l'exposition « Chercher le garçon », certaines œuvres sont le fait d'artistes qui travaillent à deux. Pour certains, la collaboration se fonde dans un idéal de fusion amoureuse et l'œuvre est un espace de réciprocité ou d'abolition des différences. Pour d'autres, c'est une économie de travail : la mutualisation des compétences et des subjectivités permet d'élargir le champ de la création.

Dans tous les cas, ce choix est décisif car il ouvre vers une déconstruction de la figure de l'artiste inspiré et seul maître de son processus. Et il manifeste le refus de voir l'œuvre comme le réceptacle de l'intériorité et comme expression nécessairement « authentique ».

En termes de stratégie (et pas d'esthétique), on peut rapprocher cette manœuvre du programme du mouvement Fluxus. Selon son fondateur George Maciunas, en effet, il se positionnait *contre l'art conçu comme support de l'ego de l'artiste [...] et tendait ainsi vers l'esprit collectif, l'anonymat et l'ANTI-INDIVIDUALISME.*¹

Dans l'exposition



¹ Cité par Kristine Stiles in « Between Water and Stone / Fluxus Performance : A Metaphysics of Act », in Mariellen R. Sandford dir., *Happenings and Other Acts*, New York et Londres, Routledge, 1995, p.69.

Florian Pugnaire et David Raffini déploient simultanément un travail personnel et une production à deux sur un mode de fabrication empirique, entre bricolage et nouvelles technologies. Par la sculpture et la vidéo, les deux artistes explorent les possibilités narratives de la destruction. Dans l'exposition, la sculpture *Expanded Crash* met en déroute des symboles de la masculinité traditionnelle : la voiture de course.



* **Laurent Tixador et Abraham Poincheval, *Total Symbiose***, septembre 2001.
Vidéo couleur, son. Durée 18'30"
Collection FRAC Corse
© Tixador et Poincheval.

Laurent Tixador et Abraham Poincheval incarnent volontiers le personnage attachant de l'anti-héros. Entre 2001 et 2009, ils naviguent ensemble entre voyages improbables et isolements volontaires. Ils mettent en place, aux confins de l'absurde, des situations qui mettent leur corps et leur psychisme au défi. Ils se sont installés une nuit, en slip, sous une moustiquaire géante pleine de moustiques (*Arène*, 2008); ils ont tenté de relier à la rame Saint-Nazaire à Fiac dans le Tarn, contre vents, marées et courants contraires (*Plus loin derrière l'horizon*, 2004), ou échoué, en 2006, à effectuer un « tour de France » à vélo (*Journal d'une défaite*, collection du MAC VAL). Toutes ces impasses recherchées sont aussi des coups portés à l'image de l'artiste tout-puissant qui plie le monde à sa volonté.

À Beyrouth, Brême, Maastricht, Montpellier, Paris, Rennes, Vienne... et à Vitry-sur-Seine pour l'exposition « Chercher le garçon », le duo **Dector & Dupuy** conçoit des parcours pédestres dans les villes. Ces deux complices, Michel Dector et Michel Dupuy, brouillent la définition de l'œuvre d'art par l'usage de la visite guidée comme pratique artistique, provoquant un déplacement des sources émettrices et de l'exercice du savoir. Inventée à deux, leur activité déjoue l'idée d'une création univoque.



« Nous sommes deux, nous travaillons ensemble et cela est visible dans nos images. Notre travail reflète notre collaboration et notre vie en symbiose. » Couple à la ville et à la scène, **Wolfgang Prinz et Michel Gholam** développent un travail centré sur les représentations du couple et de l'amour, sacré et profane, dans l'histoire de l'art et la mémoire collective. (...) Ils soulignent avec une extrême économie de moyens les représentations stéréotypées d'un sentiment amoureux qui s'origine traditionnellement dans l'union de deux corps, distillant du trouble dans tous les genres : sexués, artistiques, iconographiques.

Stéphanie Airaud, *Emporte-moi/Sweep me off my feet*, catalogue d'exposition, MAC VAL / Musée National des Beaux-Arts du Québec, 2009-2010, p.150

Le double fictif: outil de la mise en crise des rôles de genre

Il peut être intéressant de remarquer l'étymologie commune aux mots « doute » et « double ». En latin, le verbe « douter », *dubitare*, dérive de « deux », *duo*. De nombreux artistes de l'exposition revendiquent une ambiguïté, la coexistence de plusieurs personnalités dans leur création ou dans leur vie. Contre la fiction « essentialiste », certains se construisent des *alter ego*, des doubles fictifs, qui parfois leur permettent d'outrepasser les barrières de genre et de porter sur les choses un « double regard ».

Dan Finsel crée en 2008 le personnage « Dan Finsel », qu'il incarne dans ses vidéos, **Grayson Perry** apparaît sous les traits de Claire, et **Brian Dawn Chalkley** produit des œuvres absolument différentes selon qu'il est Brian ou Dawn.

*Prinz Gholam, *DAVID GOLIATH a transmission (the Ability to Draw)*, 2013.
Deux dessins au stylo sur papier et une photographie, dimensions variables. Détail
Courtesy galerie Jocelyn Wolff
© Prinz Gholam.
Photo © François Doury.
(Seuls les dessins sont présentés dans l'exposition)

« Guérilla douce » contre le grandiose

Depuis l'Antiquité, la notion d'exploit est sous-jacente dans le champ de la sculpture. Les spécificités du médium (le principe est majoritairement de parvenir à faire « tenir debout » un volume) et l'identification au monument, où les enjeux de visibilité et de signification sont très forts, ont parfois poussé à la surenchère et à l'hypertrophie.

Qu'elles soient éphémères ou « en dur », *in situ* ou portatives, plusieurs œuvres de l'exposition proposent une alternative : par leurs matériaux fragiles, instables ou leurs dimensions réduites, elles réhabilitent la modestie et la discrétion. Ces choix témoignent d'une forme de résistance.



* Jacques Julien, série « Pagliacci »,
2013-2014.
Vue de l'exposition « Tailles douces »,
Centre Régional d'Art Contemporain,
Sète, 2014
© Jacques Julien.

Jacques Julien développe une pratique adoucie de la sculpture pour tordre le cou à son potentiel érectile et conquérant. Dans ce but, l'artiste utilise une logique du doute : l'expérimentation et les tâtonnements apparaissent dans ses mises en scène comme une donnée formelle centrale, l'erreur tient une place de choix dans le programme de travail. La série des « Empathiques » est marquée par la modestie : l'utilisation d'une échelle réduite met la ronde-bosse à la dimension de la main plutôt qu'à celle de l'architecture et de l'espace public. La présentation sur des étagères accentue leur anti-monumentalité. Cette œuvre nous rapproche du processus de recherche à l'œuvre dans l'atelier et invite le spectateur à un rapport à la sculpture plus intime, sentimental et introspectif.

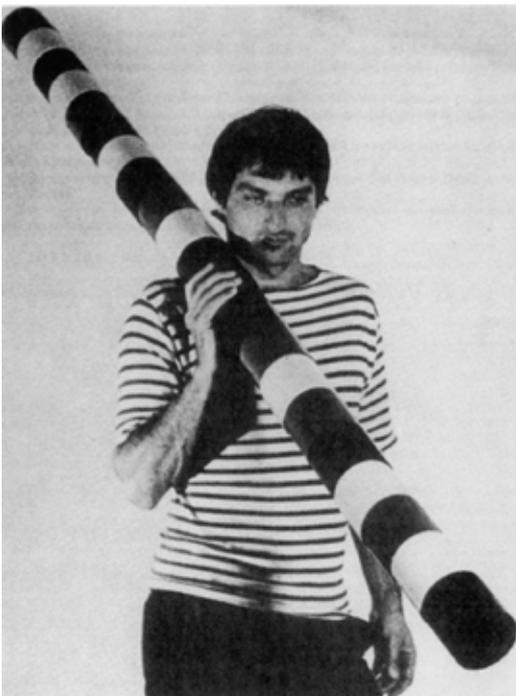
CQFD « Chercher le garçon » - À BAS LA MODERNITÉ



* Régis Perray, *Les petites fleurs du garçon*, Papier peint Priem, Gand 2014.
Vue de l'exposition collective
« VIRUS », centre d'art contemporain
d'Alost, Belgique
© Régis Perray.



* Soufiane Ababri, *Sans titre (Proposition pour le musée des arts et des civilisations)*, 2013.
Pièces émaillées, 9 x 3,5 x 2 cm chacune
© Soufiane Ababri.

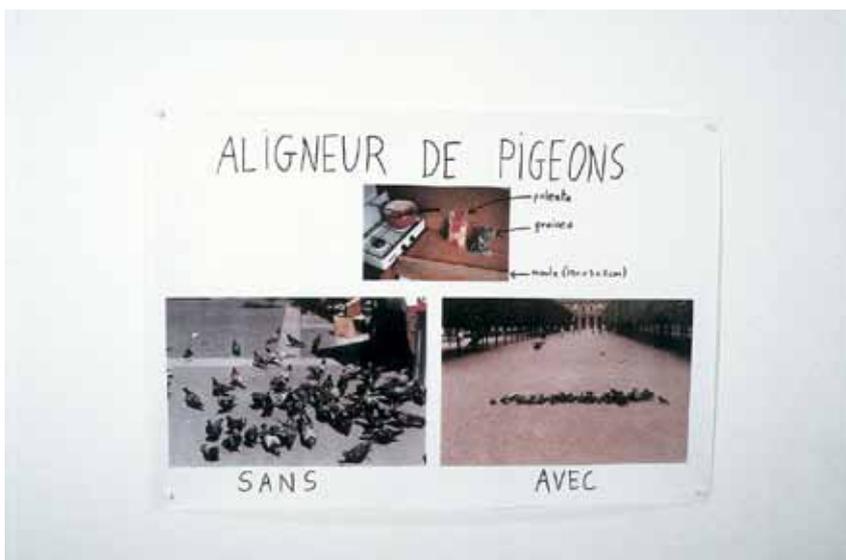


André Cadere portant
une *Peinture sans fin*, vers 1972.
Photographie de Bernard Borgeaud.
© Succession André Cadere.

CQFD « Chercher le garçon » - À BAS LA MODERNITÉ

Dans les années 1970 à Paris, un artiste déambule dans les rues, portant une barre de bois peinte faite d'une suite de cylindres de couleurs vives. Il fréquente les vernissages d'exposition où il dépose, souvent sans y être invité, la barre qu'il portait, parasitant ainsi l'exposition d'un autre. La pratique d'**André Cadere** tend à déjouer les usages du monde de l'art. Il s'agit pour lui de se situer radicalement en marge du système tout en s'y impliquant, de manière à en dénoncer le fonctionnement. La barre, étant essentiellement mobile et ne nécessitant pas de système d'accrochage, peut se déplacer dans n'importe quel lieu. Elle sera exposée dans les lieux de l'art sans autorisation ou dans la rue, le métro, la ville, comme pour dénoncer l'artificialité des lieux consacrés et de leur mobilier conventionnel.

L'intervention dans l'espace public signale l'intention de l'artiste de s'inscrire dans la société, aux prises avec le réel. Quand, de surcroît, l'œuvre prend forme au ras du sol et dans une économie de moyens, elle s'inscrit en faux vis-à-vis du spectaculaire.



Boris Achour, *Aligneur de pigeons*, 1996.
Photocopie couleur, 42 x 29,7 cm
Courtesy galerie Georges-Philippe
et Nathalie Vallois
© Boris Achour.

Cette intervention de **Boris Achour** a été documentée et diffusée via une forme pauvre, dérisoire, sans aura : une photocopie couleur en édition illimitée. Aidé d'une mangeoire remplie de graines et de polenta, l'artiste a tenté d'ordonner une nuée de pigeons. L'action a eu lieu dans les jardins du Palais-Royal, à deux pas de l'installation de Daniel Buren *Les deux plateaux* (1986).

Nous sommes face à une œuvre qui questionne de manière subtile la figure de l'artiste en tant que promoteur de gestes qui concernent le contrôle. A bien des titres, l'Aligneur de pigeons sonne comme une parodie de mise en ordre – le choix de la ligne droite n'étant évidemment pas anodin, avec toutes les références plastiques et parodiques qu'il vient convoquer. Achour entend organiser le réel, mais avec des moyens si dérisoires que la situation devient risible. En optant volontairement pour un objet vivant (les pigeons) comme expérimentateur de son dispositif, et dont aucun tracé ne saurait décentement réguler l'envol, il creuse l'écart entre le scénario normatif qu'il avait imaginé

et son résultat effectif, peu concluant (ou plutôt, toujours trop peu concluant vis-à-vis de la rigidité de la figure à interpréter). Ainsi, ce n'est pas tant la mise en ordre que son coefficient d'imperfection irréductible qui saute aux yeux, et vient perturber les ambitions cosmogoniques affichées par le geste même de l'artiste. On aboutit par là à une « mauvaise » proposition moderniste, pleine d'autodérision, qui révèle une incapacité à rassembler vraiment, à opérer une ligne de conduite fiable.

Charlotte Serrus, « Transcodages parodiques, Trois propositions sculpturales autour du modernisme », Natacha Pugnet, dir., *Double je(ux) de l'artiste. Identité, fiction et représentation de soi dans les pratiques contemporaines*, Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2012, p.173

L'originalité et la reprise

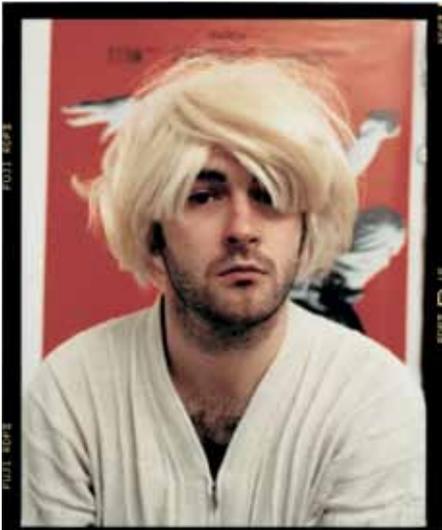
Une des caractéristiques de la modernité est sa volonté constante d'invention. Ainsi, l'artiste moderne est avide d'originalité, il veut inventer le futur. Les avant-gardes apparaissent comme des archétypes d'innovation et de rupture avec le passé ; elles sont, d'une certaine manière, les vecteurs principaux de la modernité en art à partir du 19^{ème} siècle. Futurisme, Suprématisme, De Stijl ou Dada, réinventent sans cesse le rapport des artistes au monde. *Le Manifeste du Futurisme* est un bon exemple de cet élan vers la nouveauté qui va jusqu'à la caricature. Rédigé par le poète Filippo Tommaso Marinetti dans un article du *Figaro* en 1909, il énonce point par point un programme ambitieux. Le langage y est emphatique, l'expression démesurée.

8. Nous sommes sur le promontoire extrême des siècles ! A quoi bon regarder derrière nous, du moment qu'il nous faut défoncer les vantaux mystérieux de l'impossible ? Le Temps et l'Espace sont morts hier. Nous vivons déjà dans l'absolu, puisque nous avons déjà créé l'éternelle vitesse omniprésente.

« Manifeste du Futurisme », *Le Figaro*, 20 février 1909.

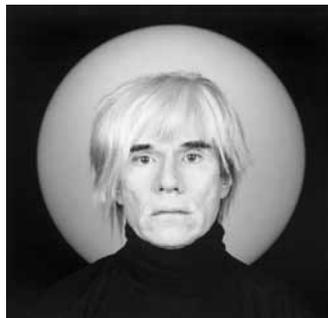
À l'opposé, reprises et citations apparaissent comme des méthodes qui compromettent cette modernité. Les stratégies de collage, de citation et de reprise sont utilisées dans la création contemporaine comme des armes critiques à l'égard d'une modernité qui s'élance aveuglément dans le futur. Le philosophe et critique d'art américain Arthur Danto décrit *des éléments hybrides plutôt que purs, issus de compromis plutôt que de mains propres, ambigus plutôt qu'articulés, pervers aussi qu'intéressants.*

Arthur Danto, *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*, Éditions du Seuil, Paris, 2000, p.39



* Douglas Gordon, *Self-Portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley, as Marilyn Monroe* (détail), 1996.
C-print, 75 x 75 cm
© Studio lost but found, Berlin/VG Bild-Kunst, Bonn, 2015/ADAGP, Paris 2015.

Douglas Gordon réalise en 1996 un autoportrait. Il pose face à la caméra, coiffé d'une perruque peroxydée, cachant en arrière-plan le poster du film *Blow Up* de Michelangelo Antonioni. Le titre s'inscrit dans une logique de citation et de collage : *Self-portrait as Kurt Cobain, as Andy Warhol, as Myra Hindley, as Marilyn Monroe*. Autoportrait en Kurt Cobain, en Andy Warhol, en Myra Hindley (meurtrière célèbre des années 1960 dans la région de Manchester), en Marilyn Monroe. Douglas Gordon met en œuvre différentes couches de citations, de figures féminines et masculines de la blondeur.



Frank Micelotta,
Portrait de Kurt Cobain, 1993.
© Getty Images.

Robert Mapplethorpe,
Portrait d'Andy Warhol, 1986.
© The Robert Mapplethorpe Foundation

Photographie d'identité judiciaire
de Myra Hindley, c.1966.
© Bentley Archive/Popperfoto..

CQFD « Chercher le garçon » - À BAS LA MODERNITÉ

Il est alors une représentation de toutes ces figures médiatiques, un enchevêtrement indistinct de citations. Le travestissement, de la même manière, est un outil de confusion et de mise à mal de l'originalité. En 2008, c'est au tour de **Matthieu Laurette** de reprendre l'œuvre de Douglas Gordon en faisant son propre autoportrait coiffé d'une perruque blonde. La citation cite la citation.



* Matthieu Laurette, *Self portrait as Kurt Cobain as Andy Warhol as Myra Hindley as Marilyn Monroe as Douglas Gordon*, 2008.
C-print, 75 x 75 cm
© ADAGP, Paris, 2015.

CQFD « Chercher le garçon » - À BAS LA MODERNITÉ

La figure de l'artiste devient, ici encore, une image que d'autres artistes vont citer abondamment puis coller, décomposer, remettre en scène. C'est une stratégie similaire qu'**Emilio López-Menchero** va développer avec *Trying to be... Rose Sélavy* en 2005. Le personnage de Rose Sélavy fut inventé par Marcel Duchamp en 1920 comme un alter ego féminin. Le personnage va être récurrent dans son œuvre puis va circuler aussi à travers les travaux d'artistes comme le poète Robert Desnos. Le personnage va transgresser le genre mais aussi la figure de l'auteur. Marcel Duchamp mit en scène Rose Sélavy pour questionner la figure de l'artiste, du modèle et de « l'auteurité ».



Man Ray, *Portrait de Marcel Duchamp en Rose Sélavy*, 1920.
© MAN RAY TRUST / ADAGP, Paris 2015.

* Emilio López-Menchero, *Trying to be... Rose Sélavy*, 2005-2006.
Photographie marouflée sur aluminium, 91,5 x 74,5 cm (édition 5/5)
Courtesy Galerie Nadja Vilenne, Liège
© ADAGP, Paris 2015.

CQFD « Chercher le garçon » - À BAS LA MODERNITÉ

1. Dans un temple en stuc de pomme le pasteur distillait le suc des psaumes.
2. Rose Sélavy demande si les Fleurs du Mal ont modifié les mœurs du phalle : qu'en pense Omphale ?
3. Voyageurs, portez des plumes de paon aux filles de Pampelune.
4. La solution d'un sage est-elle la pollution d'un page ?
5. Je vous aime, ô beaux hommes vêtus d'opossum.

Question aux astronomes :

6. Rose Sélavy inscrira-t-elle longtemps au cadran des astres le cadastre des ans ?
7. Ô mon crâne, étoile de nacre qui s'étiole.
8. Au pays de Rose Sélavy on aime les fous et les loups sans foi ni loi.
9. Suivrez-vous Rose Sélavy au pays des nombres décimaux où il n'y a décombres ni maux ?
10. Rose Sélavy se demande si la mort des saisons fait tomber un sort sur les maisons.
11. Passez-moi mon arc berbère dit le monarque barbare.
12. Les planètes tonnantes dans le ciel effrayent les cailles amoureuses des plantes étonnantes aux feuilles d'écaille cultivées par Rose Sélavy.
13. Rose Sélavy connaît bien le marchand du sel.

Épitaphe :

14. Ne tourmentez plus Rose Sélavy, car mon génie est énigme.
Caron ne le déchiffre pas.
15. Perdue sur la mer sans fin, Rose Sélavy mangera-t-elle du fer après avoir mangé ses mains ?
16. Aragon recueille in extremis l'âme d'Aramis sur un lit d'estragon.
17. André Breton ne s'habille pas en mage pour combattre l'image de l'hydre du tonnerre qui brame sur un mode amer.
18. Francis Picabia l'ami des castors
Fut trop franc d'être un jour picador
À Cassis en ses habits d'or.
19. Rose Sélavy voudrait bien savoir si l'amour, cette colle à mouches, rend plus dures les molles couches.
20. Pourquoi votre incarnat est-il devenu si terne, petite fille, dans cet internat où votre œil se cerna ?
21. Au virage de la course au rivage, voici le secours de Rose Sélavy.

Robert Desnos, *Rose Sélavy*, dans la revue *Littérature*, décembre 1922.

Le poème ne cesse de citer des pairs artistes pour montrer la circulation d'un tel personnage. On peut noter au vers 13 une contrepèterie qui dévoile le nom de Marcel Duchamp.

Copier, recopier, recomposer sont des stratégies postmodernes qui remettent en cause la nécessité moderne de nouveauté. Le mélange, l'hybridation et le travestissement sont au même titre, et profondément dans les œuvres citées précédemment, des mises en questionnement de la figure de l'artiste moderne, majoritairement masculin. André Berten synthétise ces enjeux à travers le postmoderne.

On a souvent, en effet, parlé du postmoderne comme d'une idéologie du collage, du jeu ininterrompu de la citation, de la juxtaposition de tous les styles et de toutes les modes, sans considération de leur signification historique. On retrouverait des éléments de cette orientation dans des termes comme ceux d'intertextualité, de palimpseste, de dissémination. Fondamentalement, il s'agit d'une mise en question de l'idée d'unité : unité de sens, unité de l'histoire, unité du sujet. C'est la déconstruction, le décentrement, la démystification, du point de vue philosophique, c'est le rejet ontologique du sujet plein traditionnel, du cogito et de la philosophie occidentale.

André Berten, « Modernité et postmodernité, un enjeu politique? » dans *Revue philosophique de Louvain*, quatrième série, tome 89, (Louvain, Institut supérieur de philosophie de l'Université catholique de Louvain, 1991), p. 99

La maîtrise et l'échec

Loin de la représentation d'un corps glorieux, il peut être question de rendre visible les corps vieillissants, défaillants, malades, travaillés par la mort et la dégénérescence. C'est-à-dire le corps dans sa corporéité fondamentale. Geste pour le moins transgressif dans la société hygiéniste et jeuniste qui est la nôtre en ce début de 21^{ème} siècle. Il peut être aussi désactivé, incapacité, gauchi, interrogeant alors la capacité de l'art à intervenir dans le réel et tenter de réfléchir les impératifs sociaux et économiques d'efficacité, de productivité. D'où le recours aux figures du antihéros, du fatigué, du déserteur, à la dynamique de l'échec et du doute, au motif de la chute, du renversement (des corps, des valeurs, des situations).

Frank Lamy, « Boys keep swinging », texte pour le catalogue de l'exposition *Chercher le garçon*, MAC VAL, mars 2015.

Bas Jan Ader est un artiste néerlandais dont la courte carrière et les œuvres rares ont pris une dimension culte dans l'histoire de l'art récente. Né en 1942 aux Pays-Bas, il s'installe à Los Angeles à partir des années 1960. Il disparaît en 1975 alors qu'il s'est lancé dans une performance suicidaire dont le but est de traverser l'océan Atlantique en solitaire dans un petit bateau. *In Search of the Miraculous* est le titre de cette action finale au cours de laquelle l'artiste disparaît littéralement. L'artiste entreprend une action périlleuse, presque impossible dont la finalité inexorable est sa propre disparition. Il met ainsi en perspective la dimension de l'échec dans l'art qui se transcende par un geste impossible. Il n'a cessé de mettre en scène son propre corps face à la gravité (au sens physique) ou l'émotion d'une disparition qui reste hors champ, imperceptible et irréconciliable. Dans *I'm Too Sad To Tell You* (1971), il pleure devant l'objectif d'une caméra, en silence, alors que la raison de sa peine n'est pas explicite. *Fall I*, *Fall II* et *Broken Fall (Organic)* sont aussi de courts films durant lesquels l'artiste tombe au sol, depuis le toit de sa maison, à vélo dans un canal d'Amsterdam ou encore accroché à une branche

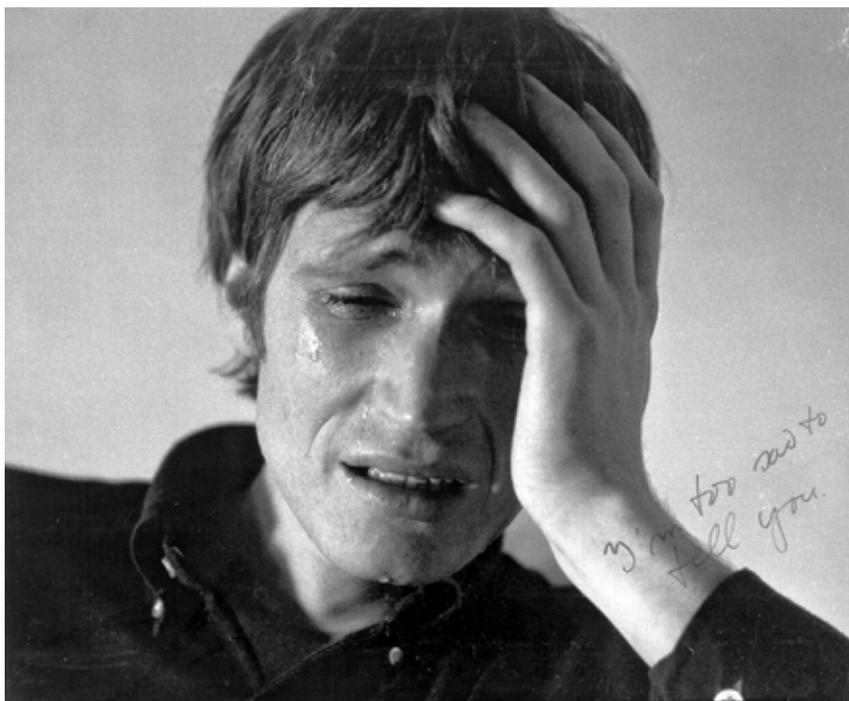
CQFD « Chercher le garçon » - À BAS LA MODERNITÉ

d'arbre et cédant à la gravité de son propre poids. Bas Jan Ader tombe et articule sa disparition, son échec et son incompréhension du monde. Contrairement à la figure d'un artiste qui maîtrise son geste et son œuvre, il ne cesse d'interroger sa posture à travers des actions qui mettent en scène ses propres faiblesses d'être humain sensible aux aspérités de la vie.

L'artiste Tacita Dean rend un vibrant hommage à Bas Jan Ader dans un texte intitulé « And he fell into the sea ». Elle y évoque la mésaventure de Donald Crowhurst, un amateur qui disparut en mer lors d'une course à voile en 1969.

Icare, aveuglé par l'élan de son ascension, échoua et tomba : tomba de son échec. Le sien était la chute. L'échec de Crowhurst était son propre voyage : plat, maudit et profondément humain. Sa chute était pitoyable, inimaginable, inattendue, tristement pragmatique. Mais, pour Bas Jan Ader, chuter était faire œuvre d'art. Qu'importe ce que l'on croit, qu'importe ce que l'on imagine, mais, au plus profond, ne pas avoir chuté aurait été un échec.

Tacita Dean, « And he fell into the sea », *Failure*, édité par Lisa Le Feuve, Cambridge MIT Press, 2010.



Peter Bruegel, *La chute d'Icare*, 1558.
Huile sur toile, 73,5 x 112 cm

Bas Jan Ader, *I'm too sad to tell you*, 1971.
© 1971, Mary Sue Ader-Andersen.

CQFD « Chercher le garçon » - À BAS LA MODERNITÉ

Tomber à plat, chuter, c'est aussi la mise en abîme que **Laurent Prexl** propose avec *Bien fait = mal fait = pas fait = pas faisable* en 2006. L'entreprise y est moins tragique que chez Bas Jan Ader, mais elle met en place, par l'humour, une critique de la modernité dans l'art. L'artiste nous montre une fin possible à la célèbre photo d'Yves Klein, *Le Saut dans le vide*, 1960.



Yves Klein, *Le Saut dans le vide*,
5, rue Gentil-Bernard,
Fontenay-aux-Roses, octobre 1960.
© Yves Klein, ADAGP, Paris, 2015.
© Harry Shunk-John Kender
(pour la photo). Photograph Shunk-
Kender © Roy Lichtenstein Foundation.



* **Laurent Prexl, *Bien fait = mal fait = pas fait = pas faisable***, 2006.
Sérigraphie, 100 x 70 cm
© Laurent Prexl.

Laurent Prexl imagine une chute à la chute qui termine inexorablement au sol. La figure de l'artiste qui s'élanche sans peur, sans filet dans le vide (la célèbre photographie de Klein est en réalité un montage) montre un envol. Le titre de l'œuvre d'Yves Klein d'après le journal *Dimanche 27 novembre 1960*, est : « Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide ! » Sa suite contemporaine nous montre un échec, l'artiste ne s'est pas émancipé de la gravité et se retrouve tristement aplati au sol.

L'artiste américain John Baldessari, insiste sur l'idée d'échec, à la fois dans sa propre pratique mais aussi à travers son enseignement.

L'une de ses devises est « l'art surgit de l'échec » et il explique à ses étudiants : « vous devez essayer des choses. Vous ne pouvez pas rester assis, terrifiés de vous tromper en disant « je ne vais rien faire avant de réaliser un chef-d'œuvre ». Lorsque je lui demandai comment il pouvait savoir s'il venait de diriger une grande leçon, il se pencha en arrière puis secoua la tête. « On ne sait pas » dit-il. « Souvent, quand je pense être brillant, je ne le suis pas. Puis quand je suis réellement en train d'enseigner, je ne suis pas conscient. Je ne sais jamais ce que les étudiants vont en faire. » Baldessari pense que la fonction la plus importante dans l'éducation artistique est de démystifier les artistes : « les étudiants doivent voir que l'art est fait par des êtres humains comme eux. »

Sarah Thornton, *Seven Days in the Art World* (London, Granta Books, 2008), p.52.

FÉTICHES ET FÉTI- CHISMES



* Pierre Petit, *Les anonymes*, 1994.
Structure en métal, 58 x 58 cm,
prof 26 cm
Plexiglas 58 x 58 cm
© ADAGE, Paris 2015.

La représentation d'une masculinité stéréotypée est construite par ce qu'elle a de plus visible : ses signes, ses attributs, ses objets ou encore ses normes physiques. Systématisés et diffusés en masse, ils deviennent de véritables fétiches.

CQFD « Chercher le garçon » - FÉTICHES ET FÉTICHISMES

Inventé au 15^{ème} siècle, le mot « fétiche » vient du portugais *feitiço*. Employé dès 1482 par les explorateurs qui atteignent l'embouchure du fleuve Congo pour qualifier les objets de culte des autochtones, le terme portugais est lui-même issu du latin *facticius*, d'où naîtra le mot *factice* (1534) « fait artificiellement, non naturel ». D'abord utilisé en tant qu'adjectif, il devient un substantif, il devient « sortilège, charme magique, objet enchanté ».

Quant au terme « fétichisme », il s'agit d'une création de Charles de Brosses (1709-1777), érudit, libertin, philosophe des Lumières et collaborateur de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Il l'utilise pour la première fois en 1760 à propos du culte de certains objets terrestres et matériels.



* Théo Mercier, *Totems et Tabou*, 2014.
Installation, dimensions variables
Collection particulière, Genève
© ADAGR, Paris 2015.

La sculpture de **Théo Mercier** entremêle l'authentique et l'artificiel faisant un clin d'œil aux fondements primitivistes de la modernité. L'esthétique pop et colorée de ses totems vient contrebalancer avec humour leurs formes érigées, évocation du symbole phallique. Le titre de cette œuvre se réfère à l'un des ouvrages de **Sigmund Freud** dans lequel il avançait l'hypothèse de la coprésence chez l'être humain de certains interdits fondamentaux comme des pulsions foncièrement primaires. Au début du 20^{ème} siècle, cette théorie nouvelle ébranlait la culture patriarcale occidentale et l'opposition traditionnelle entre les notions de civilisation et de sauvagerie.

(...) à la fin du XIX^e siècle, l'anthropologie, l'économie politique et la psychanalyse ont d'une façon distincte forgé les significations du fétiche, en faisant du fétichisme la catégorie conceptuelle la plus propre à rendre raison des fondements respectifs des trois domaines élémentaires de l'activité humaine que sont l'expérience religieuse, la production économique et la pratique sexuelle.

Pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, Edward Burnett Tylor (1832-1912) fonde l'anthropologie comme science humaine : il en appelle au fétiche pour rendre compte du culte des ancêtres et des pratiques de sorcellerie et de magie.

CQFD « Chercher le garçon » - FÉTICHES ET FÉTICHISMES

(...) Un objet devient fétiche lorsque l'on croit qu'il est animé par un esprit. Ainsi devons-nous saisir que ce que nous voyons comme une sculpture, avant d'être un objet ou un fétiche, est un acte. Cet acte – magique, rituel, liturgique – est d'abord un acte religieux. Il n'y a pas d'autre origine à l'objet d'art.

Au milieu du XIX^e siècle, Karl Marx (1818-1883) fonde l'économie politique comme une science sociale : il en appelle au fétiche pour rendre compte du passage de la valeur d'usage d'un objet à une pure valeur d'échange.

A la fin du XIX^e siècle, Sigmund Freud (1856-1939) fonde la psychanalyse comme une science clinique : il en appelle au fétiche pour rendre compte du processus métonymique régissant la représentation symbolique du désir humain dans sa relation au manque-à-être.

(...) Le processus de surévaluation imaginaire est ce qui assure, d'un registre à l'autre, la transition entre les différents types de fétichismes – le fétiche est l'objet surinvesti qui oriente communément le désir humain par la crédibilité qu'il confère à celui-ci : 1) le fétiche est ce pôle qui donne consistance à la croyance, voir toute foi religieuse ; 2) il donne également consistance à la valeur consumériste, voir à toute autorité ; 3) le fétiche est encore ce qui donne consistance au désir sexuel, voir à tout amour. Le fétiche apparaît à jamais comme l'une des sources essentielles de l'amour, sinon sa source originaires, de même qu'il se révèle être à la source de la croyance et de la foi, de la valeur et de l'autorité.

Jean-Michel Ribettes, *Fétiches & Fétichismes*, Passage de Retz, Édition Blanche, 1999, pp. 30-31

La panoplie de l'homme



* Philippe Perrin, *La panoplie*, 1989.
Installation, 3 panneaux métalliques,
équipements boxe, support, affiche
Dimensions de chaque panoplie :
87 x 50 x 13 cm ; dimensions
de l'affiche : 130 x 90 cm
Collection Centre Georges Pompidou
© ADAGP, Paris 2015.

En s'attaquant aux « fétiches » contemporains de la virilité (voitures, armes, trophées...), des artistes mettent en scène ces objets standardisés qui renferment en eux, en même temps qu'ils exposent aux regards des autres, les qualités viriles associées à la masculinité occidentale : la puissance, la vitesse, la compétition, la réussite.

CQFD « Chercher le garçon » - FÉTICHES ET FÉTICHISMES

Ainsi, les œuvres de **David Ancelin**, **Jean-Baptiste Ganne**, **Philippe Perrin**, **Florian Pugnaire** et **David Raffini**, entre autres, se rétractent, se recroquevillent, pointent irrémédiablement vers le bas, loin de leurs représentations habituelles, triomphantes et séductrices.

Des objets



* **David Ancelin**, *Ashtray*, 2014.
Coupe, mégots de cigarettes, dorure,
argenture, bois laqué 90 x 23,5 x 23,5 cm
© ADAGP, Paris 2015.

* **Jean-Baptiste Ganne**,
Détumescences, 2012.
Techniques Mixtes
© Jean-Baptiste Ganne.
© ADAGP, Paris 2015.

CQFD « Chercher le garçon » - FÉTICHES ET FÉTICHISMES



Florian Pugnaire et David Raffini,
Expanded Crash, Granturismo,
Opel GT 1900 de 1960-70, dispositif
hydraulique automatisé,
Courtesy des artistes et TORRI, Paris
Photos Karolina Kodlubaj © 2014.



* **Dorian Jude, JÖRG HAIDER, 11 Octobre**
2008, 58 ans, volkswagen phaeton,
Köttmannsdorf, Carinthie, Autriche,
série « Car crashes », 2014.
Mine graphite sur Papier Canson
180g/m2, 106 x 86 cm



* **Philippe Perrin, The rose window,** 2009.
Vitrail 300 x 300 cm, fer, aluminium, verre
© Philippe Perrin, © ADAGP, Paris 2015.



* Jacques Monory, *Abréviation du vide n°8*, 2008.
Huile sur toile 150 x 230 cm
© ADAGP, Paris 2015.



* Alain Declercq, *Welcome Home, Marines, Washington D.C., 2030, Solidarity*, 2006.
Affiche Offset, 102 x 76 cm,
Édition à 5 exemplaires
Courtesy de l'artiste et galerie
Loevenbruck, Paris
© ADAGP, Paris.

Pierre Joseph, *Hussard, personnage à réactiver*,
Vue de l'exposition « Maintenant »,
Air de Paris, Paris, 2014
Courtesy Air de Paris, Paris.

Du poil et du muscle

Il est aujourd'hui un domaine où cette logique « fétichiste » de la marchandise peut s'illustrer avec relief et permettre de repérer plus précisément ce que nous appelons le procès de travail idéologique : celui du corps et de la beauté. Nous ne parlons ni de l'un ni de l'autre en valeur absolue (d'ailleurs, quelle est-elle ?), mais de l'obsession actuelle de libération du corps, de l'obsession de beauté (...).

Cette beauté-fétiche n'a plus rien d'un effet de l'âme (vision spiritualiste), d'une grâce naturelle des mouvements ou du visage, transparence de la vérité (vision idéaliste), ou d'une « génialité » du corps qui pouvait se traduire aussi bien par la laideur expressive (vision romantique). Elle est l'Anti-Nature même, liée à la stéréotypie générale des modèles de beauté, au vertige perfectionniste et au narcissisme dirigé. C'est la Règle absolue en matière de visage et corps. C'est la généralisation de la valeur d'échange/signe aux effets de corps et de visage. C'est le corps enfin distancé et soumis à une discipline, à une circulation totale de signes.

Jean Baudrillard, « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique », *Nouvelle revue de psychanalyse*, II, automne 1970. Et dans *Pour une critique de l'économie du signe*, éd. Gallimard, Les essais, 1972, pp. 95-113



* **Olivier Dollinger**,
The Tears Builders, 1998.
Film, 30 min. Re-enactment 16 ans plus tard (tournage dans l'exposition « Chercher le garçon » avant le vernissage)
© Olivier Dollinger et ADAGP, Paris 2015.

* **Patrick Raynaud**, *Cochons pendus*, 1994.
Photographies et Installation, cibachrome dans caissons lumineux en bois et plexiglas, portes bois et aluminium, 180 x 80 x 30 cm
© ADAGP, Paris 2015.

Un cas particulier: le livre comme fétiche

Pierre Assouline, Samuel Beckett, Gilles Deleuze, Julia Kristeva, François Mauriac, André Maurois, Jean-François Revel sont, entre autres, des penseurs, écrivains, critiques et philosophes qui ont consacré une partie de leur œuvre à l'étude de *La Recherche du temps perdu*. Le livre de **Marcel Proust** peut ainsi être considéré comme une matrice de pensées. Livre de chevet autant que livre défi, *La Recherche* est un repère dans l'histoire de la culture moderne. Ses sept volumes sont ainsi fréquemment objectivés, considérés comme des marqueurs de sens dans les bibliothèques personnelles. Le livre devient alors un objet indispensable, un signe dont le contenu passe parfois au second plan. Il acquiert par conséquent, et pour de nombreux lecteurs, le statut de fétiche en dépassant sa nature simplement littéraire. De nombreux artistes ont ainsi utilisé l'ouvrage de Marcel Proust comme un canevas pour des productions plastiques.

Sépand Danesh utilise *La Recherche* pour un projet au long cours qui accompagne sa carrière d'artiste depuis 2010. Sa pratique, qui s'articule essentiellement autour de l'écriture, trouve une résonance particulière avec ce projet toujours en cours. Tout comme la lecture de Marcel Proust qui peut s'étendre sur plusieurs années et accompagner d'autres lectures, la réécriture de *La Recherche* est pour Sépand Danesh, une constance.



Sépand Danesh travaille à la Recherche du temps perdu de manière bien plus intime. Le texte est pour lui une sorte de point de repère ou de structure invisible, « une sorte de batterie qui rythme [sa] pratique comme le ferait une marche militaire, avec constance, pendant des kilomètres ». Il est né à Téhéran en 1984, et diplômé de l'Ecole des beaux-arts en 2010. Depuis quatre ans, lorsqu'il en éprouve le besoin ou l'envie, il recopie un passage de La Recherche, ligne à ligne, dans un vieil exemplaire usé. Il en est aujourd'hui à la fin du premier tome, « Noms de pays, le nom ».

Anaël Pigeat, « Sépand Danesh » dans *Art Press* n° 402



* **Vito Acconci**, *Openings*, 1970.
Installation vidéo sur moniteur,
noir et blanc, muet, 14'
© ADAGP, Paris 2015.



* **Jérémie Bennequin**, *OMMAGE/ À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, 2011.
Livre d'artiste, 19 x 21 cm, broché,
414 pages

* **Sépand Danesh**,
Ombre de mémoire, 2010.
©MoHo.

Jérémie Bennequin place lui aussi l'œuvre de Marcel Proust au centre de son travail plastique. Dans un texte qu'il nomme « Engagement », il explique sa démarche.

Gommer l'œuvre de Marcel Proust, À la Recherche du temps perdu, selon un protocole rigoureux, est ma démarche artistique. Au rythme d'une page quotidienne, contrainte nécessaire, j'efface à la gomme à encre, dans la collection blanche de Gallimard, une série des sept tomes de ce roman. C'est un travail à long terme, une progression lente, minutieuse et méthodique, dont il est possible de dater l'achèvement avec exactitude. À ce geste minimal obsessionnel, simple acte de présence, s'ajoute la nécessité de rééditer au fur et à mesure, suivant le chapitrage voulu par l'auteur, l'ouvrage proustien dans sa version estompée. Du reste, l'impression du texte ruiné - lettres éparses, syllabes solitaires, fragments de mots parfois lisibles dans leur intégralité, bribes de phrases et même lambeaux de pensées - forme le résultat semi aléatoire, d'un libre mélange de choix spontanés.

Jérémie Bennequin, *Engagement*, site internet personnel de l'artiste.

Il est intéressant de voir que les opérations obsessionnelles des deux artistes face à l'œuvre de Marcel Proust vont faire apparaître des résultats similaires. L'un réécrit et rend illisible par la surabondance de signes, tandis que le second efface, rendant le texte parcellaire et par conséquent tout aussi illisible. Comme si l'obsession pour le texte-fétiche aboutissait ici à sa destruction. Par ces gestes ambivalents, mi-recueillis mi-iconoclastes, les deux artistes semblent mettre en abîme le motif de la disparition, central dans l'écriture proustienne. Dans son ouvrage *Proust et les signes*, **Gilles Deleuze** commente cette disparition, cette perte, en mettant en avant la dimension de fétiche.

Il est plus étonnant que les signes sensibles, malgré leur plénitude, puissent être eux-mêmes des signes d'altération et de disparition. Pourtant, Proust cite un cas, la bottine et le souvenir de la grand-mère qui n'a pas de différence en principe avec la madeleine ou les pavés, mais qui nous fait sentir une disparition douloureuse et forme le signe d'un Temps perdu pour toujours, au lieu de nous donner la plénitude du Temps qu'on retrouve. Penché sur sa bottine, il sent quelque chose de divin ; mais des larmes ruissellent de ses yeux, la mémoire involontaire lui apporte le souvenir déchirant de sa grand-mère morte.

Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1970, p.28

Gilles Deleuze souligne l'importance de la place de la bottine dans le récit proustien. Au même titre que la madeleine, elle est un objet qui dépasse sa propre condition d'objet. Elle peut, elle aussi être considérée comme un fétiche et nous renvoie inexorablement vers le corps.

Fétichisme du pied et de la chaussure



Man Ray, *De la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle*, 1937.
© MAN RAY TRUST/ADAGP, Paris 2015.

En 1937, André Breton publie *L'Amour fou*, essai centré autour du caractère magique des objets. L'auteur décrit sa découverte, aux puces de Saint-Ouen, d'une étrange cuillère qu'il s'attarde à décrire avec minutie et à laquelle il confère une dimension ésotérique. Il se sert de la découverte de cet objet pour définir la « Beauté convulsive », expression-clé de son vocabulaire surréaliste.

À quelques boutiques de là, un choix presque aussi électif se porta pour moi sur une grande cuillère en bois, d'exécution paysanne, mais assez belle, me sembla-t-il, assez hardie de forme, dont le manche, lorsqu'elle reposait sur sa partie convexe, s'élevait de la hauteur d'un petit soulier faisant corps avec elle. [...] Sous mes yeux il était clair qu'elle changeait. De profil, à une certaine hauteur, le petit soulier de bois issu de son manche - la courbure de ce dernier aidant - prenait figure de talon et le tout présentait la silhouette d'une pantoufle à la pointe relevée comme celle des danseuses. Cendrillon revenait bien du bal !

André Breton, *L'Amour Fou*, Gallimard, Paris, 1971, p.35

Le fétichisme du pied et de la chaussure semble indissociable dans le sens où il réunit l'objet et le corps, la partie et le tout, l'accessoire et l'organique, invitant à de constantes associations sexuelles. Son importance quasi canonique aujourd'hui, que dénotent les études florissantes dans de nombreuses disciplines, nous rappelle avant tout qu'il est une inépuisable machine à images dont les artistes s'approprient sans cesse la production. De la même manière, **il permet des inversions entre le féminin et le masculin, entre des attributs de la virilité et ceux de la sensualité.**

En 1964, le cinéaste espagnol Luis Buñuel réalise *Le Journal d'une femme de chambre* à partir du roman homonyme d'Octave Mirbeau. Le cinéaste y met en scène une femme de chambre (symbole de soumission sociale) jouée par Jeanne Moreau, et nous fait assister à une succession de manipulations entre les personnages, où le fétichisme du pied occupe une place centrale.

CQFD « Chercher le garçon » - FÉTICHES ET FÉTICHISMES

En 1928, Célestine est engagée comme femme de chambre au Prieuré, propriété bourgeoise de la famille Monteil, en Normandie. Elle découvre les petits travers de chacun : les appétits sexuels et le goût de la chasse de M. Monteil, la frigidité, l'obsession de la propreté et l'avarice de Mme Monteil, le fétichisme de la bottine féminine du vieux Rabour, le père de Mme Monteil, le racisme maurassien du domestique Joseph, le militarisme borné du voisin Mauger, capitaine en retraite.

Célestine se lie d'amitié avec Marianne, servante un peu simple d'esprit et surtout Claire, une fillette assez indépendante. Alors qu'on apprend la mort subite de Rabour, tenant encore à la main une de ses chères bottines, on découvre dans les bois le cadavre de Claire. Elle a été violée et assassinée par Joseph.

Pour confondre le meurtrier et le livrer à la justice, Célestine accepte de se fiancer avec lui et fabrique une preuve qui entraîne l'arrestation du coupable. L'ancienne femme de chambre concrétise alors son ascension sociale en épousant Mauger, qu'elle transforme en mari soumis. Il est devenu ami avec Monteil. Marianne a suivi Célestine chez le capitaine.

La preuve fabriquée par Célestine, un bout de métal, des chaussures de Joseph, déposé à l'endroit du crime n'en était pas une car Josephine se servait pas de ces chaussures là et Célestine apprend, effondrée son acquittement.

Luis Gasca, *Le Monde secret de Luis Buñuel*, Madrid, Filmoteca española, 2000



Luis Buñuel, *Journal d'une femme de chambre*, 1964.
©ICAA/FILMOTECA ESPAÑOLA.

Leigh Bowery était un performeur d'origine australienne dont la carrière fulgurante se développa entre Londres et New-York, des années 80 à sa disparition en 1994. Figure à la fois pop et underground, il développe des costumes extravagants qui mettent en scène son corps et brise les catégories de genre. Son influence esthétique est considérable pour de nombreux artistes, musiciens ou couturiers. Dans la série «Session VII», son visage disparaît et le pied, la jambe et la chaussure ne font plus qu'un. Le corps se synthétise avec le vêtement dans une fusion à la fois organique et artificielle.



Leigh Bowery, *Session VII*,
Look 38, June 1994.
Photographie de Fergus Greer.

Avec Leigh Bowery, les marqueurs de genre sont confondus, les attributs masculins et féminins se mélangent. **Bruno Pelassy** utilise lui aussi l'objet fétichisé par excellence : la chaussure de femme.



* **Bruno Pelassy, Natacha Lesueur**
Né à Vientiane, Laos en 1966,
décédé à Nice en 2002.
Née à Nice en 1971, vit et travaille à Paris.
Sans titre (avec Bruno Pelassy), 2000,
épreuves chromogènes brillantes,
C print, 50 x 50 cm
Photographies par Natacha Lesueur.

Dans la mise en scène de sa sculpture prothèse, Bruno Pelassy joue sur le contraste entre des postures typiquement féminines, induites par le port de chaussures à talons, et les attributs traditionnellement associés au corps masculin : poil, muscle, absence d'ornement.

L'artiste, qui avait suivi initialement une formation en textile et joaillerie, n'exacerbe pas les codes de la féminité, il invente une parure pour un être hybride, évocation possible du satyre, créature mi-homme mi-bête de la mythologie, souvent représenté avec des pieds de bouc.

L'opposition entre le pied nu et la chaussure renvoie également à des expériences de corps différentes. Enfant, Bruno Pelassy, vivait au Laos. C'est en arrivant en France qu'il a dû habituer son corps à marcher dans des chaussures.

Les photographies ont été faites en collaboration avec Natacha Lesueur. Celle-ci interroge dans son travail le rapport au corps féminin comme objet de séduction voire de consommation. Les cadrages qu'elle choisit dans cette série jouent avec les codes de la photographie de mode et en particulier avec la féminité induite par le corps morcelé.

Les signes sont là pour faire du corps, selon un long travail spécifique de sophistication, un objet parfait où ne transparaisse plus rien du procès de travail réel du corps (travail de l'inconscient ou travail physique et social) : c'est ce long travail d'abstraction, c'est ce qu'elle nie et censure dans sa systémativité, qui fait la fascination de cette beauté fétichisée. (...)

Tatouages, lèvres distendues, pieds bots des Chinoises – fard à paupières, fond de teint, épilation, rimmel – ou encore bracelets, colliers, objets, bijoux, accessoires : tout est bon pour réécrire sur le corps l'ordre culturel, et c'est cela qui prend effet de beauté. L'érotique est ainsi la réinscription de l'érogène en un système homogène de signes (gestuel, mouvement, emblème, « blason du corps ») visant à la clôture et à la perfection logique, se suffisant à lui-même. Ni l'ordre génital (mettant en cause une finalité externe) ni l'ordre symbolique (mettant en cause la division du sujet) n'ont cette cohérence : fonctionnels ou symboliques, ils ne tissent pas de signes un corps abstrait, impeccable, vêtu de marques, et par là invulnérable, maquillé (fait et fainct) au sens profond du terme, coupé des déterminations externes et de la réalité interne de son désir, mais par là même offert comme idole.

Jean Baudrillard, « Fétichisme et idéologie : la réduction sémiologique », *Nouvelle revue de psychanalyse*, II, automne 1970. Et dans *Pour une critique de l'économie du signe*, éd. Gallimard, Les essais, 1972, pp. 95-113

TOUS DES SAUVAGES



* Yinka Shonibare MBE, *Diary of a Victorian Dandy: 11.00 hours*, 1998.
C-type print, 183 x 228,6 cm
© ADAGP, Paris 2015.

Yinka Shonibare MBE (Membre de l'Ordre de l'Empire Britannique) confronte dans son œuvre des formes très fortement connotées culturellement, comme le tissu wax ou la peinture européenne du 18^{ème} siècle, interrogeant les notions de colonisation et le statut d'étranger.

« *Le Journal d'un Dandy Victorien est né de mon intérêt pour les écrits d'Oscar Wilde et du peintre William Hogarth. Les photographies sont inspirées de la série de Hogarth intitulée « La carrière d'un libertin » [« A Rake's Progress » est une série de huit peintures réalisées en 1732-1733]. Mais dans ma série il n'y a aucune image moraliste à la fin. Le dandy finit dans une orgie sauvage ».*

Le travail de **Yinka Shonibare** célèbre l'excès et la décadence, en inversant les stéréotypes d'altérité à travers la figure du dandy noir (l'artiste lui-même), entouré de ses serviteurs blancs.

Le mythe des origines dans la pensée postcoloniale

Stuart Hall est un des principaux théoriciens britanniques des *Cultural Studies*. Sociologue reconnu pour son travail sur les médias et les questions postcoloniales, il a étudié les mécanismes de représentation des populations noires en Grande-Bretagne et leur dimension politique.

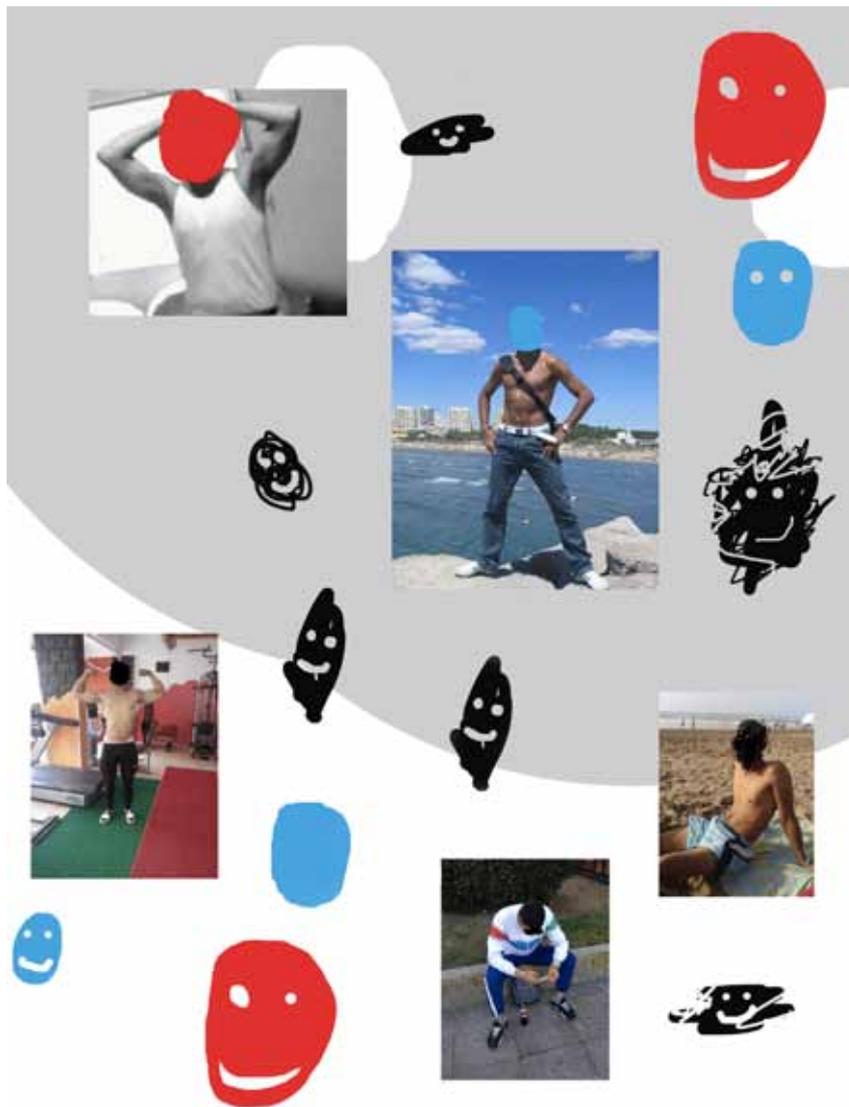
*Le racisme, bien entendu, opère en construisant des frontières symboliques infranchissables entre des catégories racialement constituées, et son système typiquement binaire de représentation ne cesse de marquer, de fixer et de naturaliser la différence entre appartenance et altérité. C'est le long de cette frontière que se produit ce que Gayatri Spivak appelle la « violence épistémique » du discours de l'Autre – de l'impérialisme, du colonisé, de l'orientalisme, de l'exotique, du primitif, de l'anthropologique et du folklorique¹. Aussi le discours de l'antiracisme s'est-il souvent fondé sur une stratégie d'inversion, renversant l'« esthétique manichéenne » du discours colonial. **Fanon** ne cesse pourtant de rappeler que la violence épistémique est en même temps dehors et dedans, et qu'elle opère en débordant de chaque côté de la frontière – à la fois ici et là. C'est pourquoi il s'agit non seulement de « peau noire » mais de « peau noire et de masques blancs » - c'est-à-dire de l'internalisation du moi-comme-autre². **De même que la masculinité construit toujours la féminité comme double – à la fois sainte et pute -, le racisme construit le sujet Noir comme noble sauvage et vengeur violent. Dans cette dualité, la peur et le désir se redoublent l'un l'autre et jouent à travers les structures de l'altérité, compliquant sa politique.***

Stuart Hall, extrait du chapitre « Nouvelles ethnicités », *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cervulle. Éditions Amsterdam, Paris, 2007, pp.207-208

Les extraits de cet ouvrage font largement écho à la mise en question des notions d'origine, de primitif et d'identité culturelle opérée par des artistes aujourd'hui, donnant une dimension politique à leurs œuvres.

¹ Gayatri Chakravorty Spivak, *Other worlds: Essays in Cultural Politics*, Methuen, 1987. Voir aussi G.C. Spivak, *Les Subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. de Jérôme Vidal, Editions Amsterdam, Paris.

² Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Seuil, Paris, 1952.



* Soufiane Ababri, *Proposition pour le musée des arts et civilisation (les nouveaux masques)*, 2014.
C-print laminated on aluminium Dibond,
148 x 200 cm
© D.R.

Figure imposée des collections des musées ethnographiques, les masques sont ici réalisés à partir d'aplats de couleurs utilisés par les internautes sur des sites de rencontres africains de manière à cacher leurs identités. En Afrique, les masques étaient, entre autre chose, employés dans des cérémonies rituelles liées à la fécondité ou instruments de détournement du danger ou mauvais esprit. Par un déplacement formel et symbolique, « les nouveaux masques » servent un rituel exécuté pour éviter et éloigner la discrimination (et ses graves conséquences) subie par les homosexuels sur le continent africain.

Usant de moyens non-autoritaires, sans rapport avec la maîtrise manuelle de techniques particulières, **Soufiane Ababri** questionne la fabrique de l'Histoire et les mécanismes de domination qu'elle sous-tend.



* **Bruce Nauman, *Flesh to white to black to Flesh*, 1968.**
Film noir et blanc, son, 51'
Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI),
New York
© ADAGP, Paris 2015.

À travers leur répétition, leurs modulations et leur amplification, les gestes rejoués par l'artiste dans ses vidéos confinent à l'absurde. Ils révèlent et questionnent ainsi, au-delà de toute intimité ou subjectivité, nos manières de vivre le corps, dans ses dimensions charnelle, émotionnelle, sociale et politique. Le maquillage employé dans *Flesh to White to Black to Flesh*, qu'on retrouve dans les œuvres ultérieures avec la figure du clown, transfigure jusqu'à risquer la disparition. **Bruce Nauman** se dit d'ailleurs fasciné par l'effet d'aplatissement et de neutralisation du corps produit par le maquillage, qui semble mettre en crise l'identité-même de l'artiste.

* **Kent Monkman, *Group of seven inches*, 2005.**
Film Super 8 noir et blanc, muet, 7'30"
écrit et produit par Kent Monkman,
co-réalisation par Kent Monkman
et Gisèle Gordon
© Kent Monkman studio.



Kent Monkman, d'origine Crie (peuple amérindien du Canada), questionne l'histoire des Premières Nations et réinterprète les images issues de la mythologie du Far West, à coup de kitsch et de trivialité. Son alter-ego, Miss Chief Eagle Testickle - entre le chef indien et la *drag queen* - fait référence au *berdache*, considéré dans les tribus amérindiennes comme un individu de troisième genre, possédant des pouvoirs chamaniques et thérapeutiques.

Kent Monkman ridiculise les dogmes scientifiques et s'attaque au refoulé de la culture occidentale. Il nous livre ainsi une lecture de l'histoire du point de vue du colonisé : l'indien et le cow-boy, le viril et l'efféminé, le civilisé et le sauvage... autant de rôles stéréotypés que Kent Monkman entremêle et interroge.

L'impossible retour aux origines

Un impossible retour à l'origine construit les identités contemporaines. Il est souligné par **Stuart Hall** à partir de l'expérience des cultures caribéennes au Royaume-Uni et des mouvements de diaspora initiés à travers le monde au gré des migrations économiques, mais aussi politiques, liées aux guerres ou à l'exploitation de certaines populations par d'autres.

Les personnes interrogées par Mary Chamberlain parlent assez significativement, de la difficulté avec laquelle de nombreuses personnes revenues au pays se reconnectent avec les sociétés où elles sont nées. (...) Nous retrouvons là une version moderne du sentiment bien connu de dé-localisation [dis-location], qui – de plus en plus, semble-t-il – se fait sentir en nous sans que nous ayons besoin de voyager bien loin. Peut-être qu'en ces temps modernes – pour ainsi dire après la Chute, ce que Heidegger appelait la «Umheimlichkeit» – plus aucun de nous n'éprouve le sentiment d'être «chez soi». Comme Iain Chambers le rappelle éloquemment :

Nous ne pourrions jamais revenir à la maison, revenir à la scène primitive, au moment oublié de nos commencements et de «l'authenticité», car tant de choses se sont passées entre-temps. Nous ne pouvons pas retrouver l'unité disparue, car nous ne pouvons connaître le passé, la mémoire et l'inconscient qu'à travers leurs effets, c'est-à-dire quand ils sont portés dans le langage et qu'à partir de celui-ci, ils s'embarquent pour une (interminable) analyse. (...)³

(...) En ce sens, avoir une identité culturelle, c'est être fondamentalement en contact avec une essence immuable, hors de toute temporalité, qui lie l'avenir, le présent et le passé pour former une ligne ininterrompue. Ce cordon ombilical, que nous appelons généralement «tradition», se manifeste par sa vérité aux origines, sa présence à elle-même, son «authenticité». Sous cette forme, elle n'est, bien sûr, qu'un mythe – doté de tout le pouvoir que possèdent les mythes fondateurs pour façonner nos imaginaires, influencer nos actions, donner un sens à nos vies et à nos histoires oubliées ou perdues.

Stuart Hall, extrait du chapitre « Penser la diaspora », *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*. Édition établie par Maxime Cervulle. Éditions Amsterdam, Paris, 2007, pp. 245-247

Jakob Gautel raconte, en novembre 2014, la genèse de son œuvre *Scythe* :

Depuis longtemps intéressé par le tatouage, j'ai découvert à la fin des années 1990 dans un article sur l'histoire de cet art des images de tatouages antiques, trouvées sur le corps momifié d'un guerrier scythe du 5^e siècle av. J.-C., conservé dans le sol permafrost de Sibérie. Il est exposé au musée de l'Ermitage à Saint Pétersbourg. La beauté de ces animaux fantastiques m'a fasciné, et j'ai décidé de me faire faire une partie de ces tatouages, rendant ainsi hommage, 2500 ans plus tard, à ce guerrier anonyme d'une tribu nomade entre la Grèce et la Perse.

³ Iain Chambers, *Border Dialogues: Journeys in Post-Modernity*, Routledge, Londres, 1991, p.104.



* **Jakob Gautel**, *Scythe*, 2002-2005. Tatouage, réinterprétation d'un tatouage antique trouvé sur le corps momifié d'un guerrier scythe, Pazyryk (Sibérie), 5^{ème} siècle av. J.-C. Réalisation : Gwendal, All Tattoo, Paris © Jason Karaïndros © ADAGP, Paris, 2015.

CQFD « Chercher le garçon » - TOUS DES SAUVAGES

Avec le tatoueur Gwendal, nous avons commencé par le bélier (mon signe astrologique), puis d'autres animaux et finalement le bras entier, en nous référant le plus précisément possible (avec toutefois quelques petites libertés d'interprétation) aux dessins de relevé des archéologues.

Ainsi une partie du corps de ce guerrier, son bras droit, s'est réincarné en moi – ou, autrement dit, moi, j'ai revêtu une partie de sa peau.

Un citoyen artiste d'aujourd'hui rencontre un guerrier de l'Antiquité.

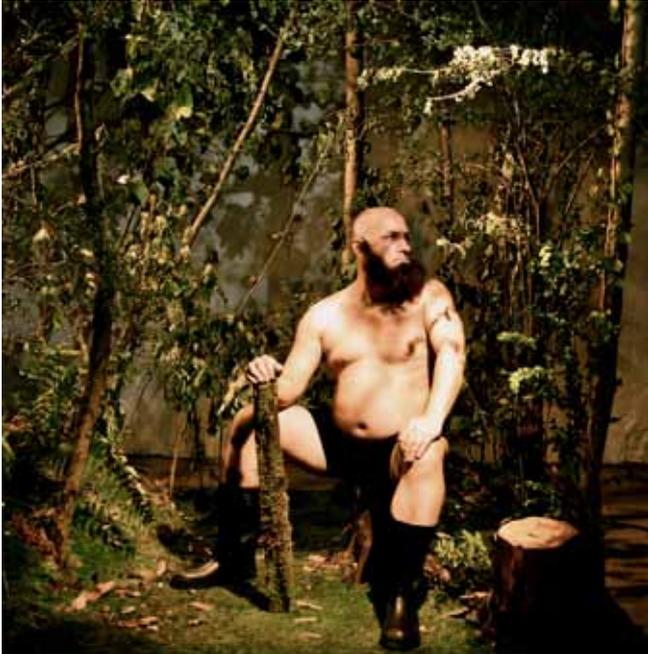


* Laurent Tixador
et Abraham Poincheval,
Total Symbiose, septembre 2001.
Vidéo couleur, son. Durée: 18'30"
Collection FRAC Corse
© D.R.

Entre 2001 et 2009, **Abraham Poincheval et Laurent Tixador**, maîtres ès « missions sous contraintes », naviguent ensemble entre voyages improbables et isolements volontaires. Ils mettent en place, aux confins de l'absurde, des situations qui mettent leur corps et leur psychisme au défi. Ils s'installent une nuit, en slip, sous une moustiquaire géante pleine de moustiques (*Arène*, 2008); ils tentent de relier à la rame Saint-Nazaire à Fiac dans le Tarn, contre vents, marées et courants contraires (*Plus loin derrière l'horizon*, 2004), et échouent à faire le tour de France à proprement parler (*Journal d'une défaite*, 2006, collection du MAC VAL).

L'œuvre inaugurale de leur collaboration consista à passer une semaine en « mode survie » sur une des îles du Frioul (Marseille) (*Total Symbiose*, 2001). Une semaine sans provisions, à la manière d'hommes préhistoriques, en osmose avec la nature et en autarcie. Ils se sont insérés dans un biotope inconnu avec pour tout bagage une connaissance théorique de la nature et des techniques de survie du Paléolithique. Toutes ces expéditions n'ont finalement qu'un but, parce *se sentir* familier d'un lieu, c'est le début de la mort, il faut tenter, essayer, se frotter à l'inconnu pour mieux se sentir en vie, « la vie nue, la seule qui vaille » [Paul Ardenne].

Contre les stéréotypes : le silence du corps



* Patrick Mario Bernard, *Le bonhomme, performance, feuilleton en trois épisodes. Épisode n° 1*, 2010.
Co-production : Ménagerie de Verre, Association du 48, avec le soutien de la DRAC – Art dans la Ville / Mairie de Paris
© D.R.

En inventant le personnage du bonhomme, **Patrick Mario Bernard** donne corps à une présence muette, qui par son silence et son apparence primitive, fait masse, obstacle aux projections et aux injonctions extérieures. Ce bonhomme à l'apparence archaïque est la manifestation d'une humanité hors du langage et pose la question de la nature de celle-ci.

Une prise de position strictement immobile est un acte d'insoumission se perpétuant d'avantage dans le temps qu'un cri.

MADeLeINe ÉRIC pour l'exposition « Chercher le garçon »

Les chercheurs en philosophie et esthétique Jean-Marc Lachaud et Claire Lahuerta examinent le potentiel critique du corps dans l'art des années 1960-1970. D'après eux, si les corps en action dans l'œuvre peuvent porter un discours de classe ou de genre, c'est par leur diversité, avant même que s'y articule une éventuelle narration. Cette diversité et cette singularité des corps sont de puissants moteurs de résistance à la norme et à l'illusion d'une « corporéité homogène ».

Indisciplinaires, ces corps, avec rudesse ou avec sensualité, gravement ou sarcastiquement, s'insurgent contre les convenances corporelles dominantes et inaugurent d'autres possibles. Récalcitrants et insoumis, irrévérencieux et irrespectueux, assumant pleinement leurs différences, ces corps désentravés et hors limites possèdent une force de frappe critique et proclament leur authenticité (re)trouvée.

Lachaud Jean-Marc et Lahuerta Claire, « De la dimension critique du corps en actes dans l'art contemporain », *Actuel Marx* n° 41, 2007, pp. 87-88. Article consultable sur <http://www.cairn.info/revue-actuel-marx-2007-1-page-84.htm>

L'anthropologue Jonathan Benthall étudie sous l'angle de la communication non-verbale la possibilité du corps comme outil de résistance pour les groupes minoritaires ou opprimés :

Manifestations, art de la rue et sit-ins sont littéralement et concrètement des manières de contrer, avec le corps, la mystification du langage et les mensonges. [...] Tous les groupes victimes de la répression trouveront une expression efficace dans le corps plutôt que dans le seul langage verbal dans la mesure où ils choisiront d'affirmer leur libre-arbitre plutôt que de se conformer aux normes dominantes.

Jonathan Benthall, article « The Body as a Medium of Expression: A Manifesto », *Studio International*, juillet-août 1971, pp. 6-8

Le geste « brut » pour contrer la culture dominante

De la création d'art - rare, exceptionnelle - et de sa divulgation, il en est comme de ces îles désertes dont la sauvagerie, qui en fait l'attrait, cesse sitôt que la propagande hôtelière y amène des touristes. N'y reste plus alors qu'une feinte sauvagerie rebutante et les amateurs de sites rares exceptionnels, cherchent un autre lieu où planter leur tente.

On rencontre souvent dans la production culturelle, littéraire ou artistique des positions assimilables à celles des agences de tourisme spécialisées dans les voyages organisés colorés d'aventure et dont le programme comprend une chasse au lion, un naufrage, une invitation chez le chef indigène.

L'enculturé auquel on signale, hors du champ culturel, un art brut, croit invariablement qu'on veut parler de productions appartenant au registre culturel, comme celles de Van Gogh, du douanier Rousseau ou des surréalistes, lesquelles sont avec l'art brut dans le même rapport que la pacotille d'agence touristique avec l'île déserte.

Jean Dubuffet, *Asphyxiant culture*, Éditions de Minuit, Paris, 1986, p.43

Avec ce texte engagé, publié en 1968, **Jean Dubuffet** trace un programme de subversion totale des schémas culturels dominants. Il invite à se débarrasser des grilles de lecture qui selon lui inhibent notre rapport direct au monde. Dans l'exposition « Chercher le garçon », plusieurs artistes optent pour une forme de « dénuement » qui, des années après la conceptualisation de l'art brut et dans un terreau idéologique plus récent, recourent également à des gestes fondamentaux, primitifs pour mettre en question des formes d'autorité.

Façonner la glaise ou y laisser l'empreinte de son corps est une des pratiques les plus instinctives de l'être humain. Elle a fourni le modèle de quantité de mythes fondateurs sur tous les continents, elle est liée à l'idée d'origine de la forme, sinon de la vie. **Soufiane Ababri** presse dans le creux de ses paumes de petits morceaux de terre alors que **Jason Karaïndros** imprime dans un bloc « informe » la marque de son sexe.



* Jason Karaïndros, *Sculpture*, 1994.
Terre de modelage non cuite,
20 x 20 x 45 cm
© ADAGE, Paris 2015.



Les objets que je propose questionnent la tradition et le rapport qu'ont les pays ex-colonisés aux objets suite à l'absence de modèles et de références, conséquence des collections privées, pillage lors du colonialisme et aux missions civilisatrices qui ont poussé les « indigènes » à oublier leurs particularités.

Les poignées de terre émaillées questionnent le rapport à l'objet usuel, utilisé par ces peuples dans la vie quotidienne et qui est exposé dans les musées au même niveau que les objets de cultes et autres objets de cérémonie, avec les mêmes techniques muséographiques. Ces poignées sont le geste le plus simple, d'apparence, réalisé avec la main de l'homme et le plus complexe puisque c'est la matérialisation du lien direct entre le cerveau et la main, cette main qui sert aussi à faire beaucoup d'autres choses. Un rapport, qui est ici traité et stylisé. Le système est inversé, la main de l'Homme est l'objet et ce qui est proposé n'est que la trace de son travail.

Soufiane Ababri, janvier 2015

* Soufiane Ababri, *Sans titre (Proposition pour le musée des arts et des civilisations)*, 2013.
Pièces émaillées, 9 x 3,5 x 2 cm chacune
© D.R.

Choix bibliographique

Pierre Bourdieu,
La domination masculine.
Seuil, Paris, 1998.

Judith Butler,
Trouble dans le genre : pour un féminisme de la subversion.
La Découverte, Paris, 2005 [1990].

Raewyn Connell,
Masculinités : enjeux sociaux de l'hégémonie.
Amsterdam, Paris, 2014.

Simone Beauvoir (de),
Le Deuxième Sexe.
Gallimard, Paris, 1950.

Virginie Despentes,
King Kong théorie.
Grasset, Paris, 2006.

Fabienne Dumont (dir.),
La rébellion du Deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000).
Les Presses du réel, Dijon, 2011.

Anne Fausto-Sterling,
Les Cinq sexes – pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants.
Payot, Paris, 2013.

François Flahaut,
Le crépuscule de Prométhée : contribution à une histoire de la démesure humaine.
Mille et une nuits, Paris, 2008.

Stuart Hall,
chapitres « Penser la diaspora », « Nouvelles ethnicités » in *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies.* Édition établie par Maxime Cervulle. Amsterdam, Paris, 2007.

George L. Mosse,
L'image de l'homme : l'invention de la virilité moderne.
Abbeville, Paris, 1997.

Giovanna Zapperi,
L'artiste est une femme : la modernité de Marcel Duchamp.
Presses Universitaires de France (PUF), Paris, 2012.

Informations pratiques

L'équipe des publics

Responsable des publics et de l'action culturelle

Stéphanie Airaud
Tél. 01 43 91 14 68
stephanie.airaud@macval.fr

Chargée des actions et partenariats éducatifs

Pauline Cortinovis
Tél. 01 43 91 14 67
pauline.cortinovis@valdemarne.fr

Secrétariat (hors réservation)

Sylvie Drubaix
Tél. 01 43 91 70
sylvie.drubaix@macval.fr

Référent accessibilité et champ social

Luc Pelletier
Tél. 01 43 91 64 22
luc.pelletier@macval.fr

Coordinateur de la programmation culturelle

Thibault Capéran
Tél. 01 43 91 61 75
thibault.caperan@macval.fr

Réservation des groupes

Tél. 01 43 91 64 23
reservation@macval.fr

Corinne Heimburger
Coralie Poles

Conférenciers

Arnaud Beigel
arnaud.beigel@macval.fr

Valérie Bouvier
valerie.bouvier@macval.fr

Marc Brouzeng
marc.brouzeng@macval.fr

Irène Burkel
irene.burkel@macval.fr

Cristina Catalano
cristina.catalano@macval.fr

Marion Guilmot
marion.guilmot@macval.fr

Adrien Siberchicot
adrien.siberchicot@macval.fr

Professeur-relais

Jérôme Pierrejean,
Professeur relais de la DAAC du rectorat de l'Académie de Créteil, accompagne la réflexion de l'équipe des publics pour un accueil adapté aux publics scolaires.
jerome_profrelais@hotmail.com

Publication

Chercher le garçon
7 mars - 30 août 2015

Édition du MAC/VAL

240 pages, 150 reproductions, bilingue français-anglais, 13 x 19,5 cm, 25 €.

Textes de Raewyn Connell, Fabienne Dumont, Alexia Fabre, Éric Fassin, Jean-Yves Jouannais, Frank Lamy, Giovanna Zapperi.

Design graphique : julie [&] gilles (Julie Lecœur & Gilles Beaujard)



MAC/VAL

Musée d'art contemporain du Val-de-Marne
Place de la Libération
94400 Vitry-sur-Seine
T. +33 (0)1 43 91 64 20
F. +33 (0)1 79 86 16 57
www.macval.fr

MAC VAL
Musée d'art contemporain
du Val-de-Marne

VAL de MARNE
Conseil général