



**HAL**  
open science

## Dépeindre les années 1970 à travers "Mes dessins secrets" d'Annette Messenger

Sarah Coudray

► **To cite this version:**

Sarah Coudray. Dépeindre les années 1970 à travers "Mes dessins secrets" d'Annette Messenger. Art et histoire de l'art. 2022. hal-03957681

**HAL Id: hal-03957681**

**<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03957681v1>**

Submitted on 26 Jan 2023

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Sarah Coudray

Dépeindre les années 1970 à travers  
*Mes dessins secrets* d'Annette Messager



(David Seidner, *Annette Messager*, 1988, collection privée)

Mémoire de Master 2

Volume I : Rédaction

Sous la direction de  
Guillaume Le Gall



## Remerciements :

Je souhaite remercier mon directeur de mémoire Monsieur Le Gall, professeur en histoire de l'art contemporain, pour son suivi régulier, son écoute et sa bienveillance. Je lui exprime toute ma reconnaissance pour ses conseils dans le cadre de mes deux années de recherches, pour son appui dans la recherche d'un stage et son aide pour mes projets universitaires / professionnels futurs.

J'adresse également des remerciements à Madame Karp Lugo, maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain, pour avoir accepté d'évaluer mon mémoire dans le cadre du jury de soutenance. Les cours qu'elle a dispensés ont été bénéfiques, à titre personnel, dans ma construction d'une approche de l'art moins « eurocentrée. »

Je remercie aussi tous les enseignants aux cours desquels j'ai assisté durant mes cinq années à l'Université de Lorraine. Même si leur domaine d'étude ne semble pas communiquer directement avec mon sujet, leur enseignement m'ont permis de mûrir tant sur le plan scolaire que personnel.

Un grand merci à Madame Ducroix, chargée des collections et de la documentation au Musée d'art moderne André Malraux, qui m'a donné accès à de nombreuses ressources sur l'exposition *Vies d'artistes* et qui m'a offert le catalogue de cette manifestation.

Je remercie également Madame Grazioli, responsable de la galerie mfc-michèle didier à Bruxelles, pour avoir pris de son temps pour répondre à mes questions concernant *Mes dessins secrets* et avoir tenté de me mettre en contact avec Madame Messenger.

J'adresse mes remerciements à Madame Laffont, photothécaire, et Madame Favre-Taylaz, assistante de conservation et documentaliste au Musée de Grenoble, pour leur prévenance et les recherches qu'elles ont menées aux archives dans l'objectif de m'aider dans mon travail.

J'aimerais également remercier Madame Quinby, artiste et historienne de l'art, pour m'avoir donné accès à sa thèse et avoir partagé avec moi des références qui m'ont été d'une grande utilité dans ma recherche.

Je tiens aussi à exprimer toute ma reconnaissance aux institutions qui ont pris du temps pour répondre à mes interrogations : le Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg, la Bibliothèque du Musée d'art moderne de la ville de Paris, le Centre d'art contemporain Usine Fromage de Rouen et le Musée ancien Evêché à Evreux. Un grand merci également à toute l'équipe du FRAC Lorraine qui m'a accueillie en stage et s'est montrée d'une grande prévenance.

Pour conclure, je remercie le personnel des bibliothèques et des institutions que j'ai fréquentées dans le cadre de la réalisation de mon mémoire : le Centre de documentation du musée des Beaux-Arts de Nancy, la Bibliothèque Stanislas, la Médiathèque de la Manufacture, la Bibliothèque des musées de Strasbourg, la Bibliothèque Kandinsky et l'Institut National d'Histoire de l'Art. J'adresse également un grand merci à l'ensemble des fonctionnaires des Bibliothèques de l'Université de Lorraine qui ont dû déplacer des dizaines de kilomètres linéaires en raison de mes nombreux emprunts.

Enfin, je remercie mes proches :

Je remercie profondément ma mère pour sa relecture et ses corrections qui pourraient impressionner Bernard Pivot.

J'ai une pensée pour mes amis et camarades qui m'ont soutenue toute cette année universitaire ainsi que cet été. J'adresse un profond remerciement à Elisée et Victoria. Je remercie surtout Quentin, avec qui j'ai surmonté mille et une épreuves, mille et un travaux de groupe qui n'ont jamais impacté notre grande amitié.

Je remercie, cette année encore, Pauline, qui m'a transmis des références auxquelles je n'aurais pu avoir accès sans elle, pour sa gentillesse et pour nos échanges féministes-artistiques.

J'aimerais avoir quelques mots pour mes amis d'autres horizons, qui ont dû entendre parler, très souvent, de mon mémoire et qui ont toujours été des soutiens pour moi : Andréa, Joris et Théo.

Merci à Jules d'avoir été présent cette année et dont le pragmatisme, à toute épreuve, m'a permis de ne jamais (trop) me laisser submerger par mes obligations.

Pour mon Papi : « Il est grand temps de rallumer les étoiles. »

## Avant-Propos

De Kiki de Montparnasse à Annette Messenger, il y a un fossé : temporel, culturel et même personnel. Mon intérêt pour Kiki de Montparnasse était présent avant de me lancer dans la recherche du sujet de mon mémoire de Master 1. Cependant, c'est par le biais de cette artiste que j'ai découvert mille et un visages du Surréalisme et des dizaines de femmes, dont l'histoire et le travail, encore trop peu reconnu, m'ont touchée. Si Leonora Carrington, Meret Oppenheim ou encore Leonor Fini sont devenues des noms que je connais bien et qui m'inspirent, Annette Messenger était encore, au début de ma dernière année de master, une personnalité artistique qui m'évoquait de lointains souvenirs comme des visites avec ma mère au Musée national d'art moderne, où j'ai découvert quelques-unes de ses œuvres.

Dans un premier temps, j'ai voulu prolonger mes recherches sur les femmes artistes surréalistes en deuxième année. Toutefois, Monsieur Le Gall, à qui j'ai fait part de mon projet professionnel, m'a encouragée à me tourner vers l'art contemporain. Et quelle contemporanéité j'ai choisie ! Une série de dessins pornographiques de 1970 d'Annette Messenger : on ne pouvait faire moderne ! Cette décision a été spontanée lors d'un rendez-vous de suivi de mémoire. Je souhaitais travailler sur les performances, sujet très étudié, ou sur la représentation de la sexualité par des photographes actuelles comme Romy Alizée ou Camille Mompach. Cependant, j'ai reconsidéré ce choix lorsque, par l'intermédiaire de Monsieur Le Gall, j'ai pu bénéficier d'un stage au FRAC Lorraine. Faire mon stage de master 2 dans cette institution était une véritable opportunité. Pour me donner toutes les chances de réussir et, toujours sur les conseils avisés de mon directeur de recherche, j'ai choisi un sujet en lien avec les œuvres conservées dans cette structure. La collection étant tournée en partie vers les artistes femmes, ce ne sont pas les idées qui manquaient : Chantal Akerman, Agnès Varda, Nil Yalter, Natalia LL et Annette Messenger. Le moment du choix venu, je me suis rappelée l'une de mes visites au Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg où, dans une vitrine un peu au-dessus du sol, j'ai découvert les dessins d'un enfant semblant aliéné, qui étaient, en réalité, ceux d'une artiste qui avait mon âge au moment de leur réalisation : Annette Messenger. En me remémorant cette anecdote, j'ai décidé de choisir ce sujet. Je n'avais aucune idée d'où cette série de dessins me mènerait et le périple a été compliqué, parfois décourageant mais surtout balisé de multiples découvertes.

L'aventure s'est déroulée en lieu conquis : comme je connaissais le fonctionnement de l'INHA et de la bibliothèque Kandinsky, mes recherches ont été plus sereines et surtout plus efficaces. Néanmoins, si les lieux m'étaient « familiers », les thématiques liées à mon sujet un peu moins ... Dans la volonté d'analyser *Mes dessins secrets* à la lumière de phénomènes artistiques et

sociaux, il m'a fallu multiplier la lecture d'ouvrages qui différaient de mes lectures habituelles. Moi qui ne connaissais que peu Barthes, Deleuze et Freud, j'ai dû m'atteler à la tâche pour enrichir mon discours d'un véritable ancrage dans le monde des années soixante-dix. D'un point de vue artistique, cette recherche m'a donné l'opportunité d'approfondir ma connaissance de la démarche d'artistes comme VALIE EXPORT, Hannah Wilke, Judy Chicago ou Louise Bourgeois. La réalisation de ce mémoire s'est révélée un travail de longue haleine et exigeant en raison de mon choix de traiter de l'autofiction, des bouleversements sociaux liés au féminisme et à la sexualité. La décision de diviser mon mémoire en ces trois thématiques découle de *Mes dessins secrets* qui peut être envisagé sous divers thématiques.

A une année universitaire exigeante en termes de travail personnel, j'ai dû coupler mes nouvelles obligations en tant que médiatrice culturelle à Nancy-Musées, auxquelles j'ai consacré du temps pour concevoir et réaliser diverses visites. Bénéficier d'un mois et demi supplémentaire pour finaliser mon mémoire a été une véritable opportunité qui m'a, toutefois, obligée à faire de quelques compromis. Même si je n'ai pu profiter au maximum de la canicule, je ne regrette pas d'avoir décidé de soutenir en septembre. Lors de ma recherche, j'ai rencontré plusieurs difficultés. Mes prises de contact avec plusieurs galeries se sont avérées peu fructueuses à l'exception des échanges avec Benedetta Grazioli, qui m'a transmis des informations sur la série de dessins que j'étudiais. Cependant, je n'ai pu trouver des réponses à toutes mes interrogations, notamment sur la technique utilisée pour réaliser les *duplicatas* de cette série. Contrairement aux institutions culturelles publiques, les galeries n'ont pas une mission d'information ce qui, dans mon cas, a quelque peu entravé ma recherche. Du point de vue logistique, il y a également eu quelques problèmes. Rendre son mémoire en août n'est pas la solution la plus simple car, lors des vacances d'été, de nombreuses bibliothèques ferment entièrement ou partiellement leurs portes. L'impossibilité de consulter des ou certains livres à l'INHA a rendu délicate la finalisation de mon mémoire : j'ai dû me rendre, parfois en urgence, dans plusieurs bibliothèques du Grand Est pour compléter mes notes de bas de page.

Le choix d'étudier une artiste vivante n'a pas représenté un avantage dans ma recherche. Malgré plusieurs tentatives, je n'ai pu rentrer en contact avec Annette Messager. Cependant, en raison de la manière dont j'ai choisi d'aborder cette série, l'absence de communication avec l'artiste ne s'est pas révélée pénalisante et, au contraire, m'a permis d'explorer des champs qui auraient pu être restreints par la volonté d'être au plus près de la réalité d'Annette Messager dans les années soixante-dix. Les références que nous présentons sont dans leur quasi-totalité connues d'Annette Messager, qui révèle elle-même son intérêt pour l'art d'Eva Hesse, Hans Bellmer ou Barbara Kruger. La grande majorité des artistes de notre corpus sont des contemporains d'Annette Messager et même si elle ne connaissait pas, dans les années soixante-dix, certaines créatrices

américaines, leurs œuvres se répondent et proposent des interprétations diverses et variées de la condition féminine, de la représentation du corps des femmes, ... En plus d'évoquer, en raison de leur prédominance sur la scène artistique de l'époque, des artistes états-uniennes, nous avons souhaité analyser certains phénomènes tels que la libération sexuelle à la lumière d'œuvres fictives comme *La Maman et la Putain*. Si ce long-métrage est fictionnel, il permet de dépeindre l'après mai-68 et son visionnage nous a fait prendre conscience de l'ambiance parisienne dans laquelle évolue Annette Messenger lorsqu'elle débute sa carrière d'artiste. La diversité des sources littéraires, artistiques, cinématographiques qui évoquent les années soixante-dix ou qui sont créées à cette époque-là m'a permis de me rendre compte des enjeux et des problématiques qui émergent et comment ceux-ci trouvent un réceptacle dans les *Albums-Collections* d'Annette Messenger.

Pour conclure, même si le travail d'Annette Messenger est reconnu, une grande partie de celui-ci reste « inconnu. » La série que j'étudie révèle tout le fossé qu'il existe dans la documentation entre des œuvres comme *Les Pensionnaires* ou *Les Tortures volontaires* et *Mes dessins secrets*. Annette Messenger n'évoque cette série dans aucun entretien ; les historiens et critiques d'art n'ont jamais consacré un article à celle-ci. Nous voudrions insister sur l'objectif de notre démarche, qui n'est pas d'établir un commentaire sur *Mes dessins secrets* mais d'analyser et décrypter cette série via des références extérieures, contemporaines ou non de l'artiste. Nous souhaitons montrer comment cette série de dessins s'intègre parfaitement à la démarche de l'artiste mais également à la production artistique et au contexte social du début des années 1970.



# Sommaire

Remerciements : .....	3
Avant-Propos .....	5
Sommaire .....	8
Introduction.....	10
I) La Règle du je .....	18
1) Jouer avec les formes du je : L'Autofiction.....	20
a) Définitions et paradoxes de l'autofiction .....	20
b) La littérature et la traversée de l'intimité .....	24
c) De l'objectivité à la subjectivité : une scène littéraire française en crise après les deux Guerres mondiales .....	27
d) L'autofiction au cœur des préoccupations littéraires et artistiques.....	30
2) <i>Je est un autre</i> : mythologie individuelle et scène artistique des années 1970.....	32
a) Vers un art post-moderniste : entre individualisme et mass-média.....	33
b) La crise de l'image : quand « l'imagerie populaire » contamine les artistes .....	37
c) Vers la fin des institutions muséales ? .....	44
d) L'émergence des mythologies individuelles/personnelles .....	49
e) Une scène artistique parisienne soumise aux questions d'identités.....	55
3) Enquête d'Annette Messenger .....	64
a) Qui êtes-vous Annette Messenger ? .....	65
b) Se donner à voir : les <i>Albums-Collections</i> .....	74
c) <i>Mes dessins secrets</i> : une série ambivalente.....	83
d) L'intimité comme monopole féminin.....	88
II) On ne naît pas artiste on le devient : .....	95
les créatrices passées au crible des évolutions artistiques et sociales des années 1970 .....	95
1) La Nouvelle Vague : quand les luttes sociales féministes impactent l'art .....	97
a) 1970, le mai 68 des femmes : la deuxième vague de féminisme en France.....	98
b) De l'émancipation à la création : l'affirmation du féminisme dans l'art français.....	104
c) La Performance et le Body Art : un enjeu artistique et social dans la réappropriation du corps des femmes .....	111
d) Les années 1970 : le début d'un art dit féministe ? .....	120
2) 2 ou 3 choses que je sais d'elle : taxidermie féminine des années 70.....	127
a) L'encyclopédie illustrée : portrait de femme des années 1970 dans l'œuvre d'Annette Messenger .....	128

b) « Ceci n'est pas une femme » : (re)présenter « La Femme » dans l'art féministe des années 70 .....	138
c) Le choix du quotidien pour exprimer la condition féminine .....	146
3) Le dessin comme outil de rébellion chez Annette Messenger .....	154
a) Le dessin et ses enjeux contemporains .....	155
b) La pratique du dessin chez Annette Messenger .....	159
c) <i>Femmes entre elles</i> : le dessin au cœur de la production féminine .....	166
d) <i>Act like a child</i> : la sensibilité des artistes contemporains pour l'art « enfantin » .....	173
III) S'ex-poser : quelles places pour la sexualité et le genre dans l'art et la société ? .....	181
1) <i>L'origine du monde</i> : petite histoire de la femme par les hommes .....	183
a) De l'érotisme à la pornographie .....	184
b) <i>Cut Piece</i> : La Femme morcelée .....	189
c) Je(ux)sadique : l'asservissement de la femme entre fétiche et victime sexuelle .....	196
2) <i>Our bodies, our choices</i> : quels bouleversements dans l'intimité des femmes et sa représentation ? .....	202
a) Vers une libération de l'intime pour les femmes ? .....	203
b) Renverser le <i>male gaze</i> : quand l'objet sexuel prend vie .....	207
c) La pornographie "artistique" : une toile vierge pour l'exploration de la sexualité des femmes ? .....	215
3) <i>Graphic art</i> : quelle sexualité dans <i>Mes dessins secrets</i> ? .....	225
a) Sous le patronage du Marquis de Sade : l'illustration d'une sexualité transgressive .....	226
b) La violence comme moteur de la sexualité .....	235
c) Quelle place pour la sexualité féminine dans le dessin d'Annette Messenger ? .....	243
Conclusion .....	250
Bibliographie .....	256
Annexes .....	292

# *Introduction*

« N'oubliez jamais qu'il suffira d'une crise politique, économique ou religieuse pour que les droits des femmes soient remis en question. Ces droits ne sont jamais acquis. Vous devrez rester vigilantes votre vie durant »  
(Simone de Beauvoir)

2022 : le constat est peu glorieux ... Le droit à l'avortement régresse dans plusieurs puissances occidentales majeures, le viol continue d'être une arme de guerre, le nombre de féminicides augmente ou, au mieux, stagne<sup>1</sup> ... Il serait amusant de rapprocher la condition féminine dans les années 1970 et en 2022 si la vie de millions de femmes n'était pas menacée. Lors de la rédaction de notre travail, nous évoquions *L'Évènement* d'Annie Ernaux sans savoir, comme Audrey Diwan en adaptant le livre au cinéma, que des semaines plus tard, des millions de femmes, aux Etats-Unis, ne pourraient plus jouir du droit à l'avortement. L'année dernière, la conclusion de notre travail de recherche s'ouvrait sur une citation de Virginie Despentes, qui visait à exposer les changements positifs de la société patriarcale au fil des décennies. Cette année, pour rester dans le même ton, il nous faudrait plutôt commencer par une injonction s'adressant au patriarcat : « *Cher connard.* » Le progrès social n'étant pas au rendez-vous, nous convoquons une philosophe du milieu du XX<sup>e</sup> siècle, à l'initiative de la rébellion du *Deuxième sexe*. A l'heure où fleurissent de nombreux essais qui interrogent tous les aspects du féminisme : les relations entre les genres, la condition féminine, ... débiter par une citation de Beauvoir semble peut-être convenu mais la force de ses mots trouve encore, malheureusement, résonance aujourd'hui. Annette Messager remobilisait ce cri d'alerte de Beauvoir au cours d'une interview de 2016 accordée à *Télérama* :

« Dans ce monde qui devient de plus en plus chaotique, les droits des femmes sont de nouveau bafoués, il est nécessaire de résister. »<sup>2</sup>

« Résister », c'est toujours et encore d'actualité. « Résister », c'est ce que faisaient déjà Annette Messager et les femmes artistes au début des années 1970.

Annette Messager est féministe sans être une artiste féministe. Il est singulier d'adopter ce positionnement sur la scène artistique internationale alors même que les artistes femmes tentent, grâce à leur militantisme, d'exister artistiquement. Annette Messager refuse de voir ses travaux étiquetés de « féministes » mais pas de « féminins » ; au contraire, elle s'amuse à jouer (les « filles »,) les « midinettes », les « ingénues », les « naïves », les « candides », ... Un inventaire à la Prévert ?

---

<sup>1</sup> Nous dénombrons, en France, 85 féminicides depuis le début de l'année. (Source : NousToutes).

<sup>2</sup> Entretien d'Annette Messager avec Sabrina Silamo pour *Télérama*.

Certainement pas ! Annette Messenger lui préfère les longues énumérations du Marquis de Sade. La démultiplication, c'est son affaire : elle joue le jeu du « je » comme Claude Cahun ou Marcel Duchamp, qu'elle admire. En plus d'appartenir à une minorité en tant qu'artiste femme, elle est souvent enfantine et pour cela, elle aime l'Art Brut, notamment Jean Dubuffet qui, lui aussi, trompe le public. En ces quelques lignes, nous avons présenté l'Annette Messenger du début des années 1970 : le personnage ou l'artiste ? Elle ne participe pas au débat : « faut-il séparer la femme de l'artiste ? » Chez elle, l'une et l'autre se confondent : son art, c'est sa vie et réciproquement. La biographie que nous proposons n'est pas la plus conventionnelle : pas de date de naissance, de détails sur sa formation, ... Nous jouons volontairement le jeu d'Annette Messenger. Comme elle, nous livrons petit à petit des éléments qui permettent de comprendre ce qu'elle est et ce qu'elle fait. Elle-même en joue dans ses interviews : elle contredit et se contredit. Elle parle de ce qu'elle aime, ce qu'elle fait, ce qu'elle admire plus que de ses études aux Arts Décoratifs ou de ses expositions. Là réside tout l'enjeu de ce mémoire : comment décrypter cette femme qui fait de ses entretiens son œuvre et qui ne se livre que partiellement ? Le personnage et/ou l'artiste est difficile à appréhender et le choix d'étudier en particulier une série de dessins, réalisée entre 1972 et 1974, *Mes dessins secrets*, rarement exposés lors de manifestations, est tout aussi compliqué. Néanmoins, cette série, qui semble « délaissée » par la critique face à des ensembles tout aussi « subversifs » comme *Les Approches* ou *Les enfants aux yeux rayés*, est à la croisée de plusieurs tendances littéraires, sociales et artistiques.

A partir du constat que *Mes dessins secrets* sont une œuvre qu'il fait sens de replacer d'une part, dans la démarche artistique d'Annette Messenger, au début des années 1970, avec les *Albums-Collections* et de l'autre, dans un contexte social et artistique plus large, nous avons ici adopté un positionnement qui vise à créer un « dialogue » interne et externe (à plusieurs niveaux) avec la production de cette artiste. Son travail, au début des années 1970, est profondément ancré dans une scène artistique parisienne soucieuse de l'évolution de la société : de ses usages, coutumes, « mythes », comportements, caractéristiques, ... Derrière les albums d'Annette Messenger, tout comme les vitrines de Christian Boltanski, il y a un véritable travail de recherche-réflexion, proche de celui engagé dans les sciences humaines et sociales de l'époque. Il est essentiel d'établir des liens entre la démarche artistique de cette femme-artiste et le contexte dans lequel elle évolue, qui devient la matière première et le sujet de ses *Albums-Collections*. Cette démarche presque archéo-sociologique se double d'une dimension littéraire qui participe au rayonnement de l'autofiction et des mythologies individuelles dans l'art. Annette Messenger artiste et personnage apparaît alors comme une créatrice-actrice qui conjugue faits sociétaux et dimension littéraire / imaginaire. Pour retranscrire sa vie de « jeune femme », elle devient une autre représentante « toutes. » Ainsi, elle donne

à voir les sujets du quotidien jusqu'à leurs aspects les plus triviaux ou intimes, mis en scène dans la série de dessins que nous avons choisi d'étudier. Il est nécessaire de mettre en perspective cette intimité/sexualité avec la deuxième vague du féminisme, qui émerge au tournant 1970 dans les pays occidentaux et vient s'abattre à plusieurs reprises sur la société patriarcale et la scène artistique mondiale. Parmi les revendications majeures figure le droit à disposer librement de son corps, de la sexualité à la maternité. Cette question du corps est alors matière à réflexion et à expression artistique. Ainsi, la réappropriation de celui-ci par les femmes, qu'il soit souffrant ou sexualisé, devient l'une des armes essentielles pour se revendiquer en tant qu'individu appartenant au genre féminin et à la « catégorie » des artistes. Pour résumer, *Mes dessins secrets* se trouvent à la croisée entre plusieurs tendances : l'autofiction / les mythologies personnelles – individuelles, la deuxième vague du féminisme et le « développement » d'une nouvelle sexualité, plus tournée vers les femmes. Bien entendu, ces trois champs ne se rencontrent pas exclusivement dans le cadre de la série de dessins que nous étudions ; « nombreux » sont les ouvrages autofictionnels qui évoquent une sexualité féminine permise grâce à une réappropriation du corps.

Notre volonté est donc d'inscrire *Mes dessins secrets* dans le contexte occidental des années soixante-dix. Il nous semble essentiel, avant de convoquer les artistes, théoriciens, écrivains, ... dont le travail est sollicité dans notre étude, de préciser que nous adoptons constamment au cours de notre travail une lecture « féministe » qui n'est malheureusement pas intersectionnelle.<sup>3</sup> En raison de la situation d'Annette Messenger et d'une majorité d'artistes de l'époque, nous ne pouvons prétendre réaliser un travail qui adopte une lecture intersectionnelle et décentrée vis-à-vis du référent occidental. Nous avons fait le choix d'établir des liens entre le travail d'artistes proches d'Annette Messenger car il nous semble déplacé d'assimiler la situation de cette artiste à celle de personnalités comme Betye Saar ou Adrian Piper qui, en raison de leur origine afro-américaine, souffrent d'une discrimination encore plus criante. Dans un souci d'honnêteté intellectuelle, de cohérence et en raison de la réalité de l'époque, nous présentons, à de rares exceptions près, le travail de femmes artistes qui répondent aux mêmes « caractéristiques » qu'Annette Messenger : femme, caucasienne, occidentale et souvent hétérosexuelle. Nous nous limitons donc à ces artistes, ce qui creuse encore, malheureusement, le fossé avec les différentes minorités. Néanmoins, il serait tout à fait intéressant d'entreprendre un travail de recherche plus conséquent, qui viserait à analyser, avec une approche inclusive et intersectionnelle, les différentes expériences de « toutes » les femmes durant la deuxième vague du féminisme.

---

<sup>3</sup> Le féminisme intersectionnel vise à envisager l'expérience féminine comme très diversifiée en raison des minorités victimes de différentes discriminations. Cette approche souhaite éviter de rassembler toutes les femmes sous l'étiquette « féministe » sans prendre en compte les discriminations internes à chaque minorité sexuelle, ethnique, ...

Nous faisons le choix de nous concentrer sur différent(e)s artistes – théoriciens antérieurs ou contemporains d’Annette Messenger. La sélection des travaux convoqués fait sens soit parce qu’ils permettent de témoigner d’une réalité propre à la société dans laquelle évolue l’artiste, soit parce qu’ils proposent une alternative intéressante à ses travaux. Dans un premier temps, nous nous intéressons à des théoriciens comme Gilles Deleuze ou Michel Foucault, contemporains de Messenger, mais aussi aux travaux freudiens. En raison d’un nouvel intérêt pour la psychanalyse, dans les années 1970, grâce à des adeptes comme Jacques Lacan ou, à l’inverse, à des détracteurs telle Luce Irigaray, le travail de Sigmund Freud revient sur le devant de la scène. Dans un second temps, la mobilisation d’œuvres d’artistes « non françaises », majoritairement états-uniennes, contemporaines d’Annette Messenger, nous permet de rendre compte de l’existence d’une « même réalité » entre des femmes de différents pays occidentaux. Ces dernières interprètent souvent leur expérience personnelle en tant que femmes de manière similaire. La distinction qui subsiste entre les différentes réalisations se manifeste essentiellement dans la « traduction » de cette réalité, c’est-à-dire dans le traitement plastique de celle-ci. En raison de la prédominance des Etats-Unis sur la scène artistique occidentale de l’époque, la majorité des créatrices citées sont originaires de ce pays ou y travaillent. Cette supériorité numérique découle à la fois de la position de la ville de New York, qui condense, dans les années soixante-dix, le plus d’attractivité en terme de modernité artistique, de l’institutionnalisation du féminisme dans ce pays, qui a favorisé la création féminine-féministe, mais surtout de l’importance des travaux des théoriciennes de l’époque et d’aujourd’hui, qui ont collaboré avec les créatrices et ont permis, par l’intermédiaire d’articles et d’expositions, leur rayonnement à l’échelle mondiale. Ces éléments nous permettent de comprendre les raisons pour lesquelles les femmes artistes ayant créé aux Etats-Unis sont actuellement les plus étudiées et les plus connues. Face à cette réalité, nous avons également fait le choix d’évoquer plusieurs artistes françaises ou de l’Est de l’Europe, dont le travail jouit d’une certaine notoriété. Il nous faut souligner que si ces artistes sont actuellement reconnues sur la scène internationale, ce n’était pas forcément le cas au moment de la réalisation des *Albums-Collections*. Notre objectif, en confrontant le travail de ces artistes à celui d’Annette Messenger, n’est pas de déterminer un rapport d’influence, qui se baserait sur des suppositions douteuses, mais de témoigner, à travers ces différents exemples, de la persistance de *leitmotiv*, d’enjeux et d’images communs à ces créatrices. Les sujets sociétaux comme la place de la femme, sa sexualité ou son corps ne sont pas l’apanage de quelques artistes mais bien des problématiques présentes au cœur du travail de nombreuses artistes occidentales, qui proposent, dans leurs travaux respectifs, une manière personnelle d’y répondre. Même si elles ne se côtoient pas et n’ont peut-être pas connaissance du travail des unes et des autres, elles témoignent d’une réalité sociétale et artistique qui fait écho au travail de leurs consœurs.

Le travail, à la fois accessible et diversifié, d'artistes comme Louise Bourgeois, Judy Chicago, VALIE EXPORT, Carolee Schneemann, Hannah Wilke, ... se révèle facile à mobiliser dans notre étude. (Notre « alpha et omega ») Annette Messenger est l'artiste française vivante à qui l'on consacre le plus d'expositions. Si au début des années 1970, elle rencontre de nombreuses difficultés pour exposer en France et se retrouve dans l'obligation de présenter son travail en Allemagne ou même en Italie, elle est maintenant l'une des personnalités contemporaines qui attire le plus de visiteurs. Les principales rétrospectives sur son travail ont eu lieu en France. Plusieurs expositions ont eu un grand retentissement et demeurent, aujourd'hui encore, des références. Parmi ces manifestations, il y a celle de 1974 à l'ARC (« Annette Messenger collectionneuse »), celle de 1989 au Musée Rude de Dijon (« Comédie-Tragédie »), celle de 1995 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (« Faire Parade ») et au MoMA de New York ou encore la dernière grande exposition en date, au Centre Pompidou de Paris : « Les Messagers » en 2007. Si ces manifestations sont celles que nous considérons comme les plus importantes car elles ont permis l'exposition de nombreuses œuvres et la réalisation de catalogues d'exposition très détaillés, il nous faut aussi prendre en considération des manifestations dans les musées de province, qui permettent à l'artiste d'envisager, d'une nouvelle manière, le dispositif d'exposition, par exemple lors de « Continent Noir » au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg en 2012-2013 ou dernièrement au Musée LaM. Ces exemples ne représentent qu'une petite partie des projets d'expositions auxquels participe Annette Messenger. Même si, durant des décennies, l'art « féminin » a très souvent été mis de côté, les expositions consacrées à Annette Messenger ont toujours été nombreuses et attractives. Comme nous venons de l'évoquer, les différentes manifestations consacrées à cette artiste s'accompagnent très souvent d'une documentation qui nous a été d'une grande utilité pour notre travail. Parallèlement à ces ouvrages de référence, il nous faut citer le travail de Catherine Grenier, proche du couple Messenger-Boltanski, qui a participé à la construction de l'historiographie de ces artistes ainsi que celui de Marie-Laure Bernadac, à l'origine d'*Annette Messenger : mot pour mot*, une anthologie d'entretiens d'Annette Messenger. Nous souhaitons également évoquer le travail universitaire d'Hélène Pinon, dont le mémoire de master 2 consacré aux *Albums-Collections*, s'est avéré particulièrement enrichissant grâce aux échanges que celle-ci a pu avoir avec l'artiste et Catherine Grenier. Les entretiens d'Annette Messenger sont une source primaire essentielle qu'il est souvent difficile d'analyser en raison de l'esprit volontairement contradictoire et joueur de celle-ci. Si la documentation consacrée à cette artiste est consensuelle dans le sens où les critiques/historiens de l'art s'accordent sur la perception des séries, des motivations de l'artiste, ... il est rare que ces derniers proposent des analyses « polémiques » à l'image de Didier Semin, qui établit un



rapprochement avec le Marquis de Sade.<sup>4</sup> Ce sont véritablement les interviews d'Annette Messenger qui sont les sources les plus subversives et les plus difficiles à appréhender pour plusieurs raisons. D'abord, comme précédemment évoqué, Annette Messenger continue d'adopter une position d'artiste- personnage, « impersonnelle » ou trop personnelle, dans ses échanges. Les entretiens qu'elle accorde font partie de son œuvre. Dans une certaine mesure, ils permettent de l'appréhender mais pour cela, il faut les déchiffrer. L'autre caractéristique à prendre en compte dans la posture d'Annette Messenger qui aime se contredire, c'est la question de la temporalité : son regard évolue et peut l'amener à reconsidérer certaines œuvres ou démarches selon un prisme qui est biaisé. Cependant, ces différents éléments ne perturbent pas l'essentiel du discours de l'artiste mais ils peuvent s'avérer perturbants lors de sa découverte. Si la documentation sur Annette Messenger ne manque pas, il en est de même, à de rares exceptions près, pour celle sur les autres thématiques - artistes étudiés. Les artistes de la scène parisienne des années soixante-dix, individuellement ou collectivement, sont au cœur de nombreux ouvrages, dont une excellente synthèse de 1991 : *Une scène parisienne 1968-1972*. De même, en littérature, la question de l'autofiction, dès sa théorisation par Serge Dobrovsky, est au cœur des recherches universitaires. Les champs et artistes que nous avons convoqués dans notre recherche sont des sujets étudiés depuis plusieurs années, ce qui explique la richesse historiographique de ces derniers. La question des artistes femmes, même si les études qui leur sont consacrées sont souvent restées minoritaires, a également donné lieu à toute une documentation très pointue et diversifiée. Celle-ci est aussi bien composée de synthèses « objectives » sur des thèmes – périodes plus ou moins larges, comme *Femmes/Artistes Artistes/Femmes. Paris de 1880 à nos jours*, *Artistes Femmes. De 1905 à nos jours* ou encore *Des sorcières comme les autres*, mais aussi d'essais plus « politiques » - engagés tels que « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » ou *2 ou 3 choses que j'ignore d'elles. Pour un manifeste Post( ?)-féministe*. Ce dernier ouvrage est issu d'une exposition réalisée au FRAC Lorraine, en 2006 et s'inscrit dans une longue dynamique qui s'accroît dernièrement autour des expositions sur les artistes femmes. Par exemple, pour ne citer que les plus importantes, l'exposition états-unienne *WACKI !. Art and the Feminist Revolution* de 2007 à 2009 ou encore en France, le bouleversement qu'a été *Elles@centrepompidou* qui présentait exclusivement un accrochage d'œuvres de femmes artistes de 2009 à 2011. Les expositions collectives consacrées au travail des créatrices se sont intensifiées ces dernières années pour évoquer seulement des œuvres du XX<sup>e</sup> siècle, elles ont eu une résonance nationale et européenne : *Women House* en 2018, *Elles font l'abstraction* en 2021 et *Pionnières* en 2022.

---

<sup>4</sup> Il établit ce rapprochement entre l'art d'Annette Messenger et les écrits du Marquis de Sade dans *Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne 1984-2000*, p. 276-277.

L'exemple de *Mes dessins secrets* d'Annette Messenger témoigne de l'influence et de l'importance des divers phénomènes culturels, sociaux, artistiques qui bouleversent la société des années soixante-dix. Cette série de dessins se trouve à la croisée entre plusieurs thématiques, différentes les unes des autres mais qui entretiennent toutefois des liens étroits. Nous souhaitons, dans cette recherche, souligner la dimension « pluri-thématique » de *Mes dessins secrets*. Notre analyse de cette série se concentre sur les *Albums-Collections* d'Annette Messenger mais également sur les réalisations d'autres artistes ainsi que sur les bouleversements socio-politiques occidentaux. Il faut considérer tous les thématiques, les théoriciens, les artistes et les œuvres mentionnés dans ce travail de recherche comme les pièces d'un puzzle qui, une fois rassemblées, permettrait de voir et de comprendre *Mes dessins secrets* dans leur intégralité.

Pour cela, nous allons nous interroger sur la manière dont *Mes dessins secrets* témoignent de la rencontre entre la démarche autofictionnelle des *Albums-Collections* d'Annette Messenger et la complexité artistique, sociale et culturelle des années soixante-dix en France.

Nous nous intéresserons, tout d'abord, à la démarche autofictionnelle d'Annette Messenger, qui s'inscrit dans une dynamique réunissant les diverses expressions artistiques autour de notions comme les mythologies individuelles et personnelles. Le choix d'Annette Messenger d'exhiber un quotidien féminin, volontairement caricatural, permet d'appréhender et de comprendre les bouleversements sociaux qui s'opèrent avec la deuxième vague du féminisme. Dans un second temps, nous étudierons les relations entre l'art des femmes et leur expérience personnelle en tant que minorité dans la société et dans la scène artistique. Cet art, revendiqué comme féminin, se concentre sur des sujets ou des matériaux en lien direct avec la condition féminine. La question du corps est ainsi projetée sur le devant la scène : s'il devient un médium avec la performance, il est également une arme de subversion que les femmes tentent de se réapproprier après des siècles de domination masculine. Enfin, nous évoquerons la question de la sexualité en tant qu'enjeu pour les genres, en particulier le genre féminin. La libération sexuelle s'opère à différents niveaux ; elle s'affranchit aussi bien des théories freudiennes, de la morale bourgeoise occidentale que de l'emprise masculine. Les femmes artistes, en pleine possession de leur image et de leur héritage, font de leur corps et de leur sexualité les matériaux d'une controverse féministe.

# *I) La Règle du je*

Quand *La Règle du jeu* devient *La Règle du je*<sup>5</sup>, c'est l'inversion de tout un monde de représentation qui est basé sur des faux-semblants. Le film de Jean Renoir de 1939 est autant un divertissement que la satire d'une société aristocratique à bout de souffle, qui disparaîtra avec la Seconde Guerre mondiale. Ce long-métrage du grand réalisateur français évoque les intrigues sentimentales, qui peuvent sembler dérisoires, des « grands de ce monde » et de leurs domestiques. *A contrario* de *L'Ange exterminateur*<sup>6</sup> de Luis Bunuel, tout aussi dénonciateur des classes supérieures, chez Renoir, c'est le spectateur qui est prisonnier de ce manoir où se multiplient les marivaudages.

Ce ballet cinématographique est particulièrement apprécié par le public et notamment par Annette Messenger qui le cite à de nombreuses reprises en interview. Entre « le je dans le jeu » et « le jeu du je », on ne sait plus trop où situer la production de cette artiste, truqueuse d'identités qu'elle s'amuse à multiplier dans les années 1970. Cette crise « identitaire » fait directement écho à des évolutions littéraires contemporaines et théorisées milieu – fin soixante-dix dans des publications comme le *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune en 1975 ainsi que *Fils* de Serge Doubrovsky en 1977. Tous deux évoquent des questions liées à la prépondérance de l'auteur dans les ouvrages autobiographiques et à la place de l'objectivité et de la vérité dans ces ouvrages qui sont, par nature, subjectifs et « imparfaits ». Les arts plastiques sont également un réceptacle de ces questionnements. Ceux-ci sont alors débattus lors de grandes expositions à l'exemple de la « Documenta V » de 1972 ou ils traversent des courants artistiques comme le Narrative Art. Ces questions autour de l'identité et de la « non-identité » sont très présentes en raison de la crise du statut de l'artiste déjà attestée au début du XX<sup>e</sup> siècle. Annette Messenger, en raison de sa curiosité littéraire, artistique et cinématographique, est particulièrement sensible à cette modification de la « nature » de l'artiste et surtout de la représentation de « l'être » au cœur de cette société du spectacle. Comment répondre à la question « Qui suis-je ? » durant les années 1970 qui sont profondément chamboulées par une crise économique<sup>7</sup>, sociale<sup>8</sup> et artistique.<sup>9</sup> Plusieurs artistes de la scène parisienne comme Christian Boltanski, Jean Le Gac ou encore Annette Messenger vont être les témoins de ces troubles de l'identité qui s'expriment, dans de nombreux cas, par la création d'une mythologie personnelle/individuelle.

---

<sup>5</sup> Référence à l'ouvrage de Chloé Delaume, *La Règle du Je*, qui porte sur l'autofiction en littérature.

<sup>6</sup> *L'ange exterminateur*, réalisé en 1962, filme une réception dans la luxueuse demeure d'un couple bourgeois de Nobile. Celle-ci tourne au drame car les convives vont se retrouver séquestrés dans une pièce, sans aucune raison apparente.

<sup>7</sup> La crise économique est liée aux deux chocs pétroliers, respectivement en 1973 et 1979.

<sup>8</sup> La société française doit faire face aux changements sociaux insufflés par Mai 68.

<sup>9</sup> Pratiquement tous les courants artistiques de l'époque sont impactés par la « crise de l'image » et les *mass medias*. Soit ils sont attirés par ces derniers (comme le Pop Art), soit ils procèdent à un rejet de ceux-ci (comme l'art conceptuel et le *minimal art*.)

## 1) Jouer avec les formes du je : L'Autofiction

« L'autofiction, c'est une fiction que j'ai décidé en tant qu'écrivain de me donner de moi-même, y incorporant, au sens plein du terme, l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte. »

(Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, 1988)<sup>10</sup>

L'autofiction est un genre littéraire qui n'a cessé de se construire depuis la première définition de Serge Doubrovsky. La particularité de ce genre est que ses théoriciens en sont également les praticiens : Serge Doubrovsky, Roland Barthes, Alain Robbe-Grillet, ... La littérature, dans les années 1960 et 1970, en France, est investie par de nombreux écrivains et critiques dont les travaux ont un impact direct sur la scène artistique de l'époque.

### a) Définitions et paradoxes de l'autofiction

Jamais un siècle n'aura compté autant de tendances artistiques que le XX<sup>e</sup> siècle. Critiques et artistes sont mis au service de l'évolution artistique pour aboutir à des œuvres dont le principal intérêt doit être leur capacité à révolutionner le mode d'expression. L'autofiction, production essentiellement théorique, opère une bascule dans les genres littéraires canoniques afin d'y dégager un champ vierge.<sup>11</sup> L'entreprise de Serge Doubrovsky s'inscrit dans cette énonciation. C'est suite à la publication, en 1975, du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, qui jette les bases théoriques d'un genre littéraire qui se développe massivement à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, que le critique et écrivain Doubrovsky décide de révolutionner l'autobiographie. Philippe Lejeune définit celle-ci comme un « récit rétrospectif que quelqu'un fait de sa propre existence quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier l'histoire de sa personnalité »<sup>12</sup>. Selon lui, les personnes se définissent plus par le « contrat d'identité », qui authentifie l'auteur de l'autobiographie, que par des éléments formels. Ce contrat repose sur trois procédés qui affirment la volonté de l'auteur d'assumer son identité : l'auteur s'inscrit dans le texte lui-même ; le titre comporte une « affirmation identitaire » et celle-ci est remobilisée dans le préambule, l'avertissement ou l'épilogue. Après avoir dressé cette grille pour identifier un texte autobiographique, il s'attarde sur des aspects plus obscurs liés à ces

---

<sup>10</sup> Citation tirée de *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, p. 77

<sup>11</sup> Philippe Gasparini, « Autofiction vs Autobiographie » dans *Poétiques du Je.*, p. 178

<sup>12</sup> Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p. 14.

questions d'identité qui ne semblent pas encore traitées dans la littérature. Il définit une case indéterminée : un texte où le protagoniste n'a pas de nom et pour lequel il ne conclut pas de pacte ainsi que deux cases aveugles où le récit est présenté comme un roman (le personnage principal a le nom de l'auteur) et l'ouvrage est désigné comme une autobiographie.<sup>13</sup> C'est à partir de ce tableau schématique que Doubrovsky fonde sa réflexion avec la publication de *Fils*, deux ans après l'essai de Lejeune : son objectif est de remplir ces cases aveugles. Cette entreprise démontre le dynamisme insufflé par les critiques sur la scène littéraire de l'époque. Suite à la lecture de l'ouvrage de Lejeune, Doubrovsky en voulant répondre à la question : « le héros du roman, déclaré comme tel, peut-il avoir le même nom que l'auteur ?<sup>14</sup> », développe tout un travail centré sur cette contradiction. A partir de *Fils*, nous pouvons définir le style de l'autofiction comme un genre hybride qui lie l'aspect fictionnel à une volonté autoréférentielle. Cette « autofabulation » s'inscrit dans une réappropriation « du soi » après la froide objectivité et la disparition du sujet propres au Nouveau Roman. L'autofiction s'est construite par une libération de la raison et de la syntaxe. L'auteur invente ses propres codes et réhabilite la fiction intime qui a longtemps été perçue comme un sous-genre dans l'histoire de la littérature.

L'autofiction est au cœur de multiples débats : l'un des grands théoriciens de ce genre est Vincent Colonna qui, dans sa thèse et les ouvrages qui ont suivi, ne cesse de questionner l'autofiction doubrovskienne qu'il associe à une littérature personnelle dénuée de créativité. Dans *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, il distingue quatre catégories différentes d'autofictions<sup>15</sup>. L'autofiction fantastique permet à l'écrivain de transposer son identité dans l'irréel et d'établir une correspondance entre fiction et biographie<sup>16</sup>. L'autofiction spectaculaire<sup>17</sup> ne donne pas nécessairement à l'auteur une place centrale mais ce dernier y est présent grâce à une multitude de clins d'œil. L'autofiction intrusive, à l'image de Nabokov ou Flaubert, présente un auteur à la marge de l'intrigue qui en devient le commentateur. Enfin, l'autofiction biographique fait du héros « le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne. »<sup>18</sup> L'approche de Vincent Colonna ne considère pas l'autofiction comme un genre codifié mais plutôt comme un « ensemble de pratiques, de postures ou d'usages.<sup>19</sup> » Il ne souhaite pas proposer une typologie arrêtée mais un instrument de navigation permettant au lecteur de s'orienter dans l'espace littéraire.<sup>20</sup> La production théorique

---

<sup>13</sup> Philippe Lejeune, *Ibid.*, p. 28.

<sup>14</sup> Philippe Lejeune, *Ibid.*, p.31

<sup>15</sup> Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, p. 75-144.

<sup>16</sup> Nous retrouvons ce procédé chez Dante et Cyrano de Bergerac.

<sup>17</sup> L'un des exemples les plus représentatifs est *Si par une nuit d'hiver* un voyageur d'Italo Calvino.

<sup>18</sup> Vincent Colonna, *Ibid.*, p. 93.

<sup>19</sup> Madeleine Ouellette-Michalska « L'incertaine autofiction » dans *Autofiction et dévoilement de soi*, p. 71.

<sup>20</sup> Vincent Colonna, « Remarque sur la typologie » dans *Ibid.* p.145-147 ;

de Vincent Colonna peut être considérée comme l'une des meilleures synthèses existantes sur ces débats autour de l'autofiction, auxquels Serge Doubrovsky participe activement en produisant deux études sur son ouvrage *Fils*, ce qui lui permet ainsi d'aiguiser sa conception de ce genre dont il est le « père ». Dès les années 1980, Jean Lecarne essaie de déterminer des œuvres antérieures à l'autofiction mais qui portent intrinsèquement les prémices de celles-ci. Il cite *Roland Barthes par Roland Barthes* de 1965, *Pseudo* de Romain Gary, publié en 1976, mais, plus surprenant, la trilogie allemande de Louis-Ferdinand Céline, rédigée de 1955 jusqu'à la mort de ce dernier, en 1966. Doubrovsky, à partir de 1984, reprend cette tendance, insufflée par Lecarne, d'attribution de label « autofiction » à des ouvrages comme *L'amant* de Marguerite Duras, édité en 1984.<sup>21</sup> La proximité entre les écrivains du Nouveau Roman et ceux de l'autofiction est mise en avant par Philippe Lejeune qui considère les textes qualifiés d'autofiction comme des romans autobiographiques qui empruntent la technique narrative du Nouveau Roman.<sup>22</sup> Pour lui, l'autofiction est un récit d'apparence autobiographique mais qui est bien fictionnel. Ces trois grands critiques et théoriciens : Serge Doubrovsky, Jean Lecarne et Philippe Lejeune coorganisent un colloque en 1992 « Autofiction et cie » qui marque l'entrée de ce terme dans le lexique universitaire.<sup>23</sup> D'autres théoriciens vont poursuivre cette tentative de définition de l'autofiction, comme Gérard Genette ou encore Raymond Federman.<sup>24</sup> Jamais autant d'auteurs, depuis le Surréalisme et le Nouveau Roman, ne se sont autant questionnés sur une pratique littéraire. Le terme « d'autofiction » n'est plus uniquement le monopole de la littérature, il s'applique désormais au théâtre, aux arts plastiques, au cinéma, ... Ce concept émerge dans l'ère postmoderne et répond aux nouvelles attentes de la société post-68.

L'une des questions centrales de ces différends théoriques concerne la distinction entre l'autobiographie et l'autofiction.<sup>25</sup> Doubrovsky définit lui-même l'autofiction par opposition à l'autobiographie :

« Autobiographie ? Non, c'est un privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, *autofiction*, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et

---

<sup>21</sup> Il est intéressant de mettre en évidence un retour à l'autobiographie, suite à la théorisation de l'autofiction, par les écrivains qui ont appartenu au Nouveau Roman. Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet sont représentatifs de cette tendance.

<sup>22</sup> Philippe Gasparini, « Chronique de l'autofiction » dans *Ibid.*, p. 199.

<sup>23</sup> Philippe Gasparini, *Ibidem*, p. 199.

<sup>24</sup> Le chapitre « Chronique de l'autofiction » de Philippe Gasparini dans *Ibid.* (p. 193-212), retrace tous ces débats théoriques.

<sup>25</sup> Philippe Gasparini consacre son chapitre « Autofiction vs Autobiographie » à cela dans *Ibidem*, p. 175-192.

hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau. Rencontres, *fil*s des mots, allitérations, assonances, dissonances, écriture d'avant ou d'après littérature, *concrète*, comme on dit musique. Ou encore, autofriction, patiemment onaniste, qui espère faire maintenant partager son plaisir.<sup>26</sup> »

Cette citation présente le rejet par Doubrovsky du genre et de la définition de l'autobiographie selon Lejeune, qu'il oppose à sa pratique d'écrivain. L'autobiographie, selon lui, serait un style de *l'intelligentsia* qui continue à cultiver un « beau style » en s'interdisant une transgression des conventions stylistiques. Cette répulsion du genre autobiographique propre à Doubrovsky relève d'une sorte de « mauvaise foi » : il feint d'ignorer le caractère novateur des ouvrages de Louis-Ferdinand Céline ou de Marcel Proust.<sup>27</sup> Cette opposition à la pratique de l'autobiographie n'est pas complètement stérile car elle permet de prendre conscience de la reconstruction d'une vision du monde, par nature subjective, qui est interne à ce genre littéraire. Pour Serge Doubrovsky, le style autobiographique porte en lui un discours fallacieux. Il questionne la possibilité de restituer objectivement des événements qui sont datés de plusieurs décennies ; à cela, il oppose l'autofiction qui admet l'existence de la part de subjectivité de l'auteur tout en encourageant la proximité du temps de l'histoire et du moment de l'écriture, accentuée par l'emploi systématique du présent de narration.<sup>28</sup> L'autofiction jouit d'une plus grande liberté au niveau de l'énonciation et de l'absence de contrainte en ce qui concerne la structure temporelle contrairement à l'autobiographie. L'autofiction ne se donne pas pour « histoire vraie » mais comme un roman qui démultiplie les récits possibles de soi.<sup>29</sup> Des personnalités comme Alain Robbe-Grillet tentent de dissoudre la frontière poreuse qui existe entre la fiction et le genre biographique en affirmant qu' « un roman est toujours autobiographique » et qu' « il y a dans la relation autobiographique à soi-même quelque chose d'impossible qui nécessite d'être truqué.<sup>30</sup> » Pour contrer cette falsification consciente ou inconsciente de ces deux genres, Alain Robbe-Grillet tend à développer la « nouvelle autobiographie », terme qui semble concurrencer celui de Doubrovsky. Sa tentative de fonder un sous-genre de l'autobiographie peut être perçue comme une trahison du mouvement auquel il appartenait, le Nouveau Roman ; cependant, il se défend de ces attaques en considérant que la « Nouvelle autobiographie », contrairement au Nouveau Roman, ne prétend pas renouveler le

---

<sup>26</sup> Cette définition de Serge Doubrovsky est présente sur la quatrième de couverture de *Fils*.

<sup>27</sup> En raison de son activité de critique littéraire, il semble impossible que Doubrovsky ignore les innovations littéraires présentes dans les travaux de Céline et de Proust.

<sup>28</sup> Philippe Gasparini, « Autofiction vs Autobiographie » dans *Ibid.*, p. 182.

<sup>29</sup> Philippe Gasparini, *Ibid.*, p. 180.

<sup>30</sup> Ces deux citations sont issues d'une conférence « Je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi » donnée en juin 1986. Elles sont citées dans Philippe Gasparini, *Ibidem.*, p. 185



genre autobiographique mais plutôt le liquider en dénonçant sa fictionnalisé intrinsèque.<sup>31</sup> Toutefois, le terme de « Nouvelle autobiographie » ne s'est jamais imposé : ce terrain sémantique est déjà occupé par l'autofiction. Ces digressions littéraires nous renvoient à notre questionnement d'origine : comment distinguer l'autofiction de l'autobiographie ? Afin de permettre une lecture plus claire de la suite de notre écrit, nous décidons de considérer l'autofiction selon la définition de Gilles Dorion : « L'autofiction est à la fois autobiographie et fiction, se donnant pour la seconde mais misant sur la première pour recréer l'illusion référentielle »<sup>32</sup> renvoyant à l'auteur et à sa vie. Cette définition nous semble la plus claire et la plus intéressante. Lorsque nous utiliserons le terme « autofiction », sans mention contraire, nous ferons donc référence à cette conception.

## b) La littérature et la traversée de l'intimité

L'intimité, dont l'étymologie latine *intimus*, superlatif de *interior*, signifie la singularité de chacun. La psychanalyste Julia Kristeva s'attache à explorer cette notion ambiguë dans plusieurs de ses ouvrages : *Histoire d'amour* et *La révolte de l'intime : pouvoirs et limites de la psychanalyse*. Elle définit cette notion comme « ce qui est contenu au plus profond d'un être. »<sup>33</sup> L'intime englobe le monde des pulsions qui peuvent se matérialiser par des sensations corporelles : celles-ci sont aussi bien des actes conscients que des manifestations de l'inconscient. Depuis ces dernières années, la définition « d'intimité » a fortement été réduite et ne concernerait plus que la rencontre, dans un cadre privé ou sexuel, entre deux individus. Cette confusion entre sexualité et intimité est particulièrement présente dans la sphère culturelle où les (non)auteurs multiplient l'emploi du « je » dans des autobiographies dont le principal objectif est de livrer en pâture leur vie personnelle à travers de brûlantes révélations.<sup>34</sup> Notre travail de recherche s'intéresse particulièrement à l'intimité en raison du sujet de la série étudiée, *Mes dessins secrets*. Ainsi, nous consacrerons cette partie à l'étroitesse des liens entre l'intime et l'autofiction, présents depuis l'Antiquité.

Tout un chapitre de Philippe Gasparini dans *Poétiques du Je* évoque en détail les prémices de l'autofiction au sein d'écrits datés de l'Antiquité à la Renaissance.<sup>35</sup> Vincent Colonna a lui-même mis en avant le recours récurrent des auteurs à l'autofiction depuis l'Antiquité notamment dans certains textes de Lucien Apulée. Le théoricien attribue également aux écrits de Lucien de

---

<sup>31</sup> Philippe Gasparini, « Chronique de l'autofiction » dans *Ibid.*, p. 202

<sup>32</sup> Gilles Dorion, *Le récit de soi, visite guidée* cité par Madeleine Ouellette-Michalska dans *Ibid.*, p. 71.

<sup>33</sup> Madeleine Ouellette-Michalska « Le culte de la divulgation » dans *Ibid.*, p. 20.

<sup>34</sup> Bien entendu des écrivains comme Annie Ernaux échappent à cela avec l'écriture d'ouvrage intime et bouleversant tel *L'Évènement* récemment adapté sur grand écran par Audrey Diwan et récompensé du lion d'or à la Mostra de 2021.

<sup>35</sup> Philippe Gasparini, « La tentation autofictionnelle de l'Antiquité à la Renaissance » dans *Ibid.*, p. 213-242.

Samosate, auteur satirique du II<sup>e</sup> siècle, les premières formes d'autofabulation. Celui-ci se serait mis en scène dans *La Double accusation* ou encore *Le Pécheur*. Nous pouvons émettre l'hypothèse que ces ouvrages ont pu avoir une grande influence sur Dante, Voltaire et même Flaubert. C'est Jean-Jacques Rousseau qui bouleverse l'écriture de l'intimité avec ses *Confessions*, autobiographie écrite en 1782, où il est question de maladie, de rêve. Il va jusqu'à aborder l'exhibitionnisme sexuel de son enfance. Le philosophe est une personnalité phare de cette littérature fondée sur la promiscuité entre autofabulation et autobiographie ; son écrit *Julie ou la nouvelle Héloïse*, édité en 1761, en est une illustration saisissante. Ce roman épistolaire, qui s'inspire de l'histoire d'amour d'Héloïse et Abélard, est un prétexte pour développer certaines de ses théories philosophiques.<sup>36</sup> Une possible lecture de ce roman est de considérer l'aspect autoréférentiel du personnage de Saint-Preux, précepteur de la jeune Julie et figure réactualisant Abélard, qui serait une représentation de l'écrivain lui-même. A travers la plume de Saint-Preux, Rousseau manifeste son horreur de la guerre. Il transforme le genre autobiographique en « confession.<sup>37</sup> » ; des écrivains comme Lord Byron et Johann Wolfgang von Goethe développent aussi dans leurs écrits cette lecture biaisée où les personnages sont des références à des personnalités réelles. Cette authenticité apparente valorise l'ouvrage. L'ouverture des écrits de Rousseau aux aspects intimes de la vie a particulièrement saisi ses contemporains. Philippe Lejeune exalte le caractère novateur des œuvres de Rousseau et de Stendhal qui, grâce à une innovation formelle, ont essayé de dépasser les a priori internes à l'autobiographie. Cette modernité stylistique propre à l'autobiographie n'a jamais été prise en compte avant la théorisation de « l'autofiction », ce qui révèle le désintéret profond des théoriciens de la littérature pour ce genre. Cependant, comme le souligne Jacques Lecarme, l'autobiographie/autofabulation n'a cessé d'être investie par des auteurs notoires des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles comme Pierre Loti, Colette ou encore Louis-Ferdinand Céline. L'autofiction, et parfois l'autobiographie, entretiennent des liens forts avec la psychologie et plus précisément la psychanalyse en raison de cette « impossibilité à parler de soi. » Friedrich Nietzsche, Karl Marx et Sigmund Freud bouleversent la philosophie moderne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle avec la théorie selon laquelle le sujet n'est pas maître de sa morale, de sa raison et encore moins des lois sociales.<sup>38</sup> Ce surgissement de l'inconscient et de la propre impuissance de l'homme à diriger sa vie est au cœur des préoccupations des surréalistes. Ce mouvement explore les frontières nébuleuses entre la réalité personnelle et la fiction. A partir de principes comme l'automatisme, le Pape du Surréalisme, André Breton, souhaite fonder les bases d'une nouvelle éthique faite de liberté

---

<sup>36</sup> Capucine Lebreton consacre une étude à cet ouvrage : « Esthétique et politique dans *La Nouvelle Héloïse* » dans Jean Salem et André Charrak, *Rousseau et la philosophie*, p. 117-139.

<sup>37</sup> Nous pouvons évoquer les travaux de Michel Foucault dans *Histoire de la sexualité*, dont une partie porte sur l'importance de la confession dont la nature et la fonction changent au gré des évolutions des mœurs.

<sup>38</sup> Sébastien Hubier, « Aux Lisières de l'autofiction » dans *Littératures intimes*, p. 110.

et d'engagement personnel.<sup>39</sup> Dès 1924, dans le *Manifeste du surréalisme*, André Breton confesse son désintérêt pour les œuvres de fiction et se réjouit dans *Nadja* du peu de temps qu'il reste à « l'affabulation romanesque<sup>40</sup>. » Pour ce dernier, un roman est viable uniquement s'il guide le lecteur sur le sentier merveilleux du désir.<sup>41</sup> *Nadja* est un pilier de l'entreprise bretonnienne qui veut rendre compte de la vie tout en la transformant, en la transcendant. Cette œuvre autobiographique, au caractère introspectif et rétrospectif, relate la rencontre « fabuleuse » d'André Breton avec Leona Delcourt qui se surnomme elle-même Nadja. Cette pérégrination dans les rues de Paris, au gré de leurs rendez-vous, permet de sublimer l'expérience réelle. A partir de sa vérité personnelle, le Pape du Surréalisme parvient à la transformer en récit qui, alliant une certaine forme d'authenticité à la fiction, « n'est plus une autobiographie, et trop peu pour être un véritable roman. »<sup>42</sup> Cette alliance entre l'imagination et la fiction permettrait de révéler la vérité sur soi-même et sur son époque.<sup>43</sup> L'autobiographie, à partir de ces exemples, peut être considérée comme la forme la plus constante et la plus moderne de l'écriture de soi. La scène littéraire française des années 1960, avec des auteurs de référence comme Roland Barthes ou George Perec, développe une écriture du moi perçue comme la plus clairvoyante et la plus novatrice.

Le snobisme théorique imposé à l'autobiographie va de pair avec le mépris du « journal intime » qui est cependant une forme particulièrement convoitée chez les écrivains. Le journal est une source essentielle lorsqu'on prétend étudier « l'écriture du moi. » Ce support d'expression est particulièrement utilisé par les femmes qui étaient contraintes au mutisme et à l'obligation de rester dans leur foyer. Il est massivement réinvesti tout au long du XX<sup>e</sup> siècle en raison de la publication de plusieurs journaux d'écrivains. S'il est aujourd'hui utilisé par des personnalités politiques, médiatiques..., il a longtemps été un espace de liberté pour les auteurs tels que Frantz Kafka ou encore Virginia Woolf, dont les journaux intimes ont été édités après leur mort. Le cas d'Anaïs Nin est singulier : c'est de son propre chef qu'elle publie l'entreprise de sa vie, l'entièreté de ses cahiers qu'elle tient depuis l'âge de onze ans.<sup>44</sup> Elle commence à les publier en 1966 avec une petite subtilité : l'écrivaine a volontairement censuré des passages afin d'éviter de scandaleuses révélations

---

<sup>39</sup> Sébastien Hubier, *Ibid.*, p. 112.

<sup>40</sup> « Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés » dans : André Breton, *Nadja*, p. 18

<sup>41</sup> André Breton développe cette idée lors du *Second Manifeste du surréalisme* en 1929.

<sup>42</sup> Sébastien Hubier, *Ibid.*, p. 113.

<sup>43</sup> Cette rhétorique est développée par Louis Aragon dans *Le Mentir-vrai*. Pour lui, les « réalistes » sont obligés de mentir pour « dire vrai. »

<sup>44</sup> Il est essentiel de stipuler l'existence et la libre consultation, sur Youtube, d'une interview donnée par l'écrivaine à Fernand Seguin dans *Le sel de la semaine* le 18 juin 1970. Au cœur de cet entretien, Anaïs Nin évoque longuement ses journaux intimes et sa vie.

qui pourraient ébranler la bien-pensance américaine.<sup>45</sup> C'est suite à son décès que la censure sera levée et que ses publications seront consultables par le public dans leur intégralité et leur intégrité.

### c) De l'objectivité à la subjectivité : une scène littéraire française en crise après les deux Guerres mondiales

Après ce modeste aperçu du développement de l'intimité dans la littérature occidentale, il nous semble essentiel de nous centrer sur la scène littéraire française post-Guerres mondiales : c'est là qu'émerge la notion d'autofiction. La Seconde Guerre mondiale a poussé de nombreux artistes à s'engager par le biais de leurs armes : leur art. Des écrivains, à l'image d'Albert Camus ou de Georges Bernanos, bouleversés, comme la population, par la violence des événements, décident de consacrer l'essentiel de leur travail à la condition humaine, à la responsabilité individuelle, ... A la fin de la Seconde Guerre mondiale, pendant une décennie, se développe alors l'existentialisme, doctrine philosophique dont les principaux représentants sont Albert Camus et Jean-Paul Sartre. Ce courant de pensée philosophique met l'accent sur le vécu humain en considérant l'Homme comme libre de ses actions et donc de son destin. Cette doctrine s'oppose ainsi à l'essentialisme qui considère que la vie de l'Homme est prédéterminée. L'épanouissement de l'existentialisme, entre 1945 et 1955, est précédé d'une crise du roman qui débute dès les années 1950. Toutefois, nous pouvons attester, dès le XIX<sup>e</sup> siècle, d'une crise de la fiction qui a pour conséquence l'apparition de genres « impurs » dans le champ littéraire.<sup>46</sup> Les écrivains pensent que la psychologie, les héros et l'intrigue sont passés de mode et qu'il faut éviter de poursuivre le modèle romanesque du XIX<sup>e</sup> siècle avec un énième roman qui copiera le réel mais inventer ses propres structures et significations. Le Nouveau Roman s'inscrit dans ce programme avec des personnages fictifs sans identité réelle, dépourvus de caractère et d'apparence physique voire de nom. Tout comme la Nouvelle Vague,<sup>47</sup> les thèmes exaltés par des écrivains comme Samuel Becket, Marguerite Duras ou Alain Robbe-Grillet portent sur le banal : les événements sans importance qui rythment la vie quotidienne. Cet effort d'objectivation est contrarié par un retour, au sein de ce groupe, à l'autobiographie. Marguerite Duras et Alain Robbe-Grillet sont des auteurs actifs de cette revalorisation du genre autobiographique qu'ils réactualisent dans les années 1960. Le paysage

---

<sup>45</sup> L'un des aspects particulièrement dérangeants de la vie de cette dernière est la liaison incestueuse qu'elle entretiendra brièvement avec son père.

<sup>46</sup> Sébastien Hubier, *Ibid.*, p. 109.

<sup>47</sup> La Nouvelle Vague est un mouvement cinématographique français dont les principaux représentants sont des critiques des Cahiers du cinéma comme François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette ou encore Eric Rohmer. Cette tendance qui débute à la fin des années 1950 est particulièrement novatrice en raison du jeune âge de ses représentants qui décident de centrer leur réalisation sur des sujets du quotidien tout en innovant du point de vue technique et formel.

littéraire de cette décennie est dominé par la transposition en fiction de fragments personnels. Dans ce magma littéraire où se disputent la « vérité » de l'autobiographie et le « mensonge » du style romanesque émergent des singularités comme le « roman vrai » qui désignerait un mélange entre le récit et le dialogue en alliant le monde extérieur au monde intérieur, l'objectivité à la subjectivité, ...<sup>48</sup> Parallèlement à cette pratique, d'autres sous-genres, à la croisée entre la fiction biographique et l'autobiographie apocryphe, émergent comme les *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar en 1951 et, plus tardivement, *Henri Matisse* de Louis Aragon, publié en 1971.<sup>49</sup> Ces écrits contiennent des inventions qui sont, cependant, limitées à une vraisemblance historique.

Ces tentatives liant autobiographies et fictions sont également perceptibles dans l'autofiction, genre que nous avons longuement interrogé. Le développement de ce genre littéraire est lié à des nouveautés dans la littérature contemporaine avec l'apparition de nouvelles écoles et tendances comme le Nouveau Roman, mais également à un nouvel intérêt pour la psychanalyse en raison de l'importance des travaux de Jacques Lacan sur cette discipline dans les années 1960 et 1970. Serge Doubrovsky, théoricien de l'autofiction, suit lui-même une psychanalyse et développe dans *Autobiographiques : de Corneille à Sartre* tout un discours autour de l'autobiographie de la vérité et de la psychanalyse.<sup>50</sup> A la fin de sa cure, il cesse toute référence au modèle psychanalytique et assigne à son concept d'autofiction une acceptation essentiellement littéraire. Même si Doubrovsky favorise une inscription de l'autofiction dans le champ littéraire, il nous est possible d'attester d'une proximité entre ce genre et la psychanalyse. Précédemment, nous avons évoqué l'importance de Marx, Nietzsche et surtout Freud dans la prise de conscience de l'homme de son impuissance face à sa propre morale et aux lois sociales. La psychanalyse dévoile l'importance des phénomènes involontaires, révélant ainsi les liaisons inconscientes qui unissent l'œuvre à son auteur<sup>51</sup>. En parallèle, Michel Foucault et Jacques Lacan développent l'idée que le « moi » est un produit du langage. Nous pouvons citer Jacques Lacan : « Le moi dès l'origine serait pris dans une ligne de fiction »<sup>52</sup> : il témoigne ici de la difficulté à parler de « soi » et donc de l'impossible quête de véracité menée par l'autobiographie. A ce genre littéraire fondé sur une croyance fautive du lecteur en la sincérité de l'auteur, il faudrait préférer l'autofiction qui prône son caractère artificiel, dissimulé par l'autobiographie. L'autofiction est issue d'une réaction au *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune ; son principal objectif est de remplir une « baie aveugle » : cette tentative « critique » démontre la

---

<sup>48</sup> Cette tentative de roman vrai vise à révéler un paradoxe sous-jacent dans ce terme : lie la fiction à la vérité. L'objectif du roman vrai est de relater des événements qui se sont réellement passés en échappant au mensonge.

<sup>49</sup> Sébastien Hubier, *Ibid.*, p. 112.

<sup>50</sup> Serge Doubrovsky, *Ibid.*, p. 61-79.

<sup>51</sup> Sébastien Hubier, *Ibid.*, p. 108.

<sup>52</sup> Jacques Lacan cité par Isabelle Grell dans *Autofiction*, p. 10.

volonté de Doubrovsky de fonder exclusivement son entreprise sur « l'écriture » et non plus sur le développement de la notion de personnage ou d'intrigue. Doubrovsky, avec l'autofiction, tend à créer une forme purement langagière qui se détacherait d'une réalité existante. Avec cette entreprise littéraire, l'écrivain contrarie la volonté psychanalytique de l'expression de soi qui était présente au début de la théorisation de l'autofiction. Même si le théoricien de l'autofiction se désintéresse de la psychanalyse, plusieurs écrivains atteignent l'autofiction en ayant recours à celle-ci. L'écriture psychanalytique permet de révéler la vérité du sujet<sup>53</sup> grâce au relâchement de la conscience. La désarticulation de la syntaxe et du « beau style » permet également de faire remonter les non-dits des profondeurs du moi. *Mes dessins secrets* d'Annette Messager peuvent être considérés sous ce prisme : leur facture très enfantine et la rapidité de leur exécution peuvent être perçues comme l'expression des pulsions du « ça ». Le « Je » de l'autofiction ne renvoie plus alors à une réalité permanente mais à une multiplicité fragile ruinant la croyance en une quelconque profondeur psychologique et ébranlant l'identité de la vérité qui est un élément fondamental du projet autobiographique.<sup>54</sup> Ainsi, la littérature tire des leçons de la psychanalyse et ne prétend plus reconstituer un « moi » rendu inaccessible par l'inconscient.

Cette conception autour des théories psychanalytiques du XX<sup>e</sup> siècle annihile toute tentative autobiographique. La crise du sujet, qui se manifeste par l'impossibilité d'être objectif dans l'écriture du moi, induit une crise du genre autobiographique ; c'est en pleine remise en question de la « véracité » de l'entreprise « mémorielle » que Philippe Lejeune décide de rédiger son essai qui marque indéniablement l'histoire de la littérature : *Le Pacte autobiographique*. Roland Barthes, avant l'élaboration du terme d'autofiction, développe cette nécessité de sortir de l'artificialité de l'autobiographie. Il évoque longuement cette volonté dans *Le Lexique de l'auteur*, notamment à travers cette phrase « Non pas m'exprimer mais m'écrire »,<sup>55</sup> témoignant de l'obligation des auteurs d'autobiographies ou de biographies de mettre en avant la part de subjectivité de leurs écrits. Pour ce théoricien, il faut tendre non plus vers une représentation de l'auteur mais vers sa figuration. Nous avons déjà évoqué la démarche similaire d'Alain Robbe-Grillet, plus tardive que celle de Roland Barthes, lors d'une conférence en juin 1986. Celui-ci développe une rhétorique inverse à celle de Barthes en exprimant l'idée qu'« un roman est toujours autobiographique.<sup>56</sup> » Et inversement : « il y a dans la relation autobiographique à soi-même quelque chose d'impossible qui

---

<sup>53</sup> La révélation de la nature du sujet n'est pas au cœur des théories de Doubrovsky, ce qui explique en partie son désintérêt pour l'écriture psychanalytique.

<sup>54</sup> Sébastien Hubier, *Ibide.*, p. 123.

<sup>55</sup> Roland Barthes, *Le Lexique de l'auteur. Séminaire à l'École pratique des hautes études 1973-1974*, p. 100.

<sup>56</sup> Alain Robbe-Grillet, *Ibidem*.

nécessite d'être truqué.<sup>57</sup> », affirmant ainsi le caractère inévitablement fictionnel de textes qui prétendent respecter la vérité. Pour l'écrivain, les personnes qu'il faut blâmer ne sont pas les autobiographes mais le public ignorant et la critique trop naïve pour déceler la part de romance interne à l'autobiographie.

Si l'autobiographie bénéficie d'une certaine revalorisation en raison des travaux de Barthes qui outrepassent cette quête de vérité, l'autofiction est au cœur de la scène littéraire des années 1980. Plusieurs écrivains s'essayent à ce nouveau genre comme Jerzy Kosinski, proche de Serge Doubrovsky, qui utilise le terme d'autofiction pour caractériser *a posteriori* sa publication de 1964 : *L'Oiseau bariolé*. L'ouvrage porte sur la survie d'un jeune enfant juif polonais durant la Shoah. Dès sa publication, Kosinski le présente comme un témoignage personnel. Cependant, plusieurs critiques s'efforcent de démontrer que cette affirmation est fautive : c'est à ce moment que Kosinski utilise la rhétorique de l'autofiction pour apporter un supplément « d'âme » à son ouvrage et atténuer le scandale. Alain Robbe-Grillet revient également sur le devant de la scène dans les années 1980 et 1990 avec sa trilogie autobiographique *Romanesques* où s'entrecroisent deux récits hétérogènes : les mémoires de l'écrivain et un roman échevelé.<sup>58</sup> La scène artistique actuelle réactualise sans cesse cette proximité fiction-autobiographie à l'image de la bibliographie d'Annie Ernaux exclusivement fondée sur une « romantisation »<sup>59</sup> de sa vie.

#### d) L'autofiction au cœur des préoccupations littéraires et artistiques

Vincent Colonna interroge le rapport que l'artiste entretient avec sa propre représentation dans l'autofiction. Il distingue deux tendances : soit l'artiste s'irréalise et fabule à partir de la matière de son vécu soit il se déréalise et s'invente une nouvelle existence. Il a le choix entre introjecter la fable à soi ou projeter « le soi » dans la fable.

Les surréalistes sont les premiers à introduire, dans leurs œuvres et leurs écrits, l'autofabulation. *Nadja* est révélateur de cette volonté de déconstruire le récit en procédant à une reconfiguration narrative en forme de dispositif visuel et textuel<sup>60</sup>. L'utilisation de la photographie<sup>61</sup> signale ainsi l'écart entre le moment de la lecture de l'image et celui de sa prise de vue. La révolution du texte par l'image reconfigure en profondeur la temporalité narrative classique. L'ouvrage de

---

<sup>57</sup> Alain Robbe-Grillet, *Ibidem*.

<sup>58</sup> Ce procédé était déjà utilisé par Georges Perec dans *W ou le souvenir d'enfance*, publié en 1975.

<sup>59</sup> Le terme « romantisation » renvoie ici à l'entreprise romanesque et non à une volonté de l'auteur d'enjoliver des fragments de sa vie.

<sup>60</sup> Magali Nachtergaele consacre une partie entière à *Nadja* dans *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, p. 59-155.

<sup>61</sup> Les photographies réalisées par Atget de Paris sont à l'origine du désir d'André Breton d'illustrer *Nadja*.

Breton s'accompagne d'une ambivalence entre les effets poétiques du texte et le réel authentifié par les photographies qui revêtent l'aspect de document pris sur le vif. Cette intégration de photographies, dans l'ouvrage, accentue l'inquiétante étrangeté qui parcourt celui-ci : elle alimente et légitime « le décryptage des signes qui jalonnent le parcours urbain des protagonistes. »<sup>62</sup> Roland Barthes reprend également dans *L'Empire des signes* ce procédé de joindre à un texte bibliographique des documents iconographiques. Cet ouvrage relate ses trois voyages au Japon et marque également le début de ce qui peut être identifié comme une « trilogie illustrée » se composant de *Roland Barthes par lui-même* (1975) et *La Chambre claire* (1980). A la différence de Breton, les photographies n'appuient pas les propos de l'artiste mais sont utilisées comme des substituts à la rédaction de longs paragraphes. Roland Barthes, dès la première page, informe son lecteur que :

« Le texte ne « commente » pas les images. Les images n'« illustrent » pas le texte : chacune a été seulement pour moi le départ d'une sorte de vacillement visuel, analogue peut-être à cette perte de sens que le Zen appelle un satori ; texte et images, dans leur entrelacs, veulent assurer la circulation, l'échange de signifiants : le corps, le visage, l'écriture et y lire le recul des signes. »<sup>63</sup>

Cet avertissement démontre la volonté de Roland Barthes de considérer l'écriture et la photographie pour ce qu'elles sont : des documents indépendants mais complémentaires de leurs qualités intrinsèques.

Philippe Lejeune, dans *L'autobiographie en France*, édité en 1971, définit l'autoportrait non comme un genre pictural mais comme un « texte [qui] s'ordonne logiquement, selon une série de points de vue, ou selon les étapes d'une analyse et non pas chronologiquement. »<sup>64</sup> Il ne fonde pas sa définition sur une analogie avec la peinture : il met l'accent sur le renoncement chronologique, qui est également présent dans les productions plastiques. L'autoportrait se distingue de l'autobiographie par « l'absence d'un récit suivi. »<sup>65</sup> L'autoportrait littéraire s'organise autour d'un thème, d'une catégorie, ... Tout comme l'autofiction, il joue sur le trouble de l'identité, sujet central dans la littérature postmoderne. Ces deux genres littéraires expriment l'incapacité de l'autobiographie à dévoiler la complexité de l'homme contemporain. Cette remise en cause de la notion d'identité biologique<sup>66</sup> est compensée dans l'autofiction par un renoncement aux critères de

---

<sup>62</sup> Magali Nachtergaele, *Ibid.*, p. 141.

<sup>63</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, avertissement.

<sup>64</sup> Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, p. 33.

<sup>65</sup> Michel Beaujour, *Miroirs d'encre* cité par Annie Pibarot « Autoportrait et autofiction » dans Arnaud Genon et Isabelle Grell (dir.), *Lisières de l'autofiction*, p. 163.

<sup>66</sup> Pierre Bourdieu s'attarde sur cette remise en question de l'identité biologique dans *L'invention de soi*. Il démontre que l'individu contemporain se perçoit de manière non unifiée et contradictoire.



fidélité référentielle et dans l'autoportrait, par un renoncement au récit.<sup>67</sup> Tous les deux veulent éviter la construction d'une identité artificielle. L'autoportrait et l'autofiction ont certes des similitudes mais également des différences : l'autoportrait continue de se référer au pacte autobiographique et refuse le côté romanesque présent dans l'autofiction. *A contrario*, l'autofiction, qui s'est libérée de ces contraintes induites par le pacte autobiographique, revendique une pluralité et une complexité d'identités. Ce genre littéraire s'applique maintenant aux arts plastiques et au cinéma. Cependant, avant l'époque postmoderne marquée par la perte de croyance en l'Homme, la peintre allemande Paula Modersohn-Becker allie déjà dans son œuvre picturale autofiction et autobiographie. Elle réalise en 1906 une œuvre baptisée : *Autoportrait au sixième anniversaire de mariage, 25 mai 1906* (fig.309). C'est la première artiste à s'être représentée nue lorsqu'elle est enceinte. La particularité est qu'elle se peint de cette manière alors que cette dernière n'est pas enceinte : elle s'imagine l'être. Son seul et unique enfant naît en 1907 dans des conditions d'accouchement particulièrement difficiles. L'intérêt de cet autoportrait est l'entreprise autofictionnelle de l'artiste qui s'imagine être enceinte. De plus, à l'époque, il est impossible aux femmes d'étudier le nu dans des institutions ; ici Paula Modersohn-Becker détourne le problème en s'utilisant comme modèle. Cette dimension narcissique de l'autoportrait a l'avantage de permettre une réflexion autour des relations entre le modèle et l'œuvre.

L'intimité et la fabulation sont des sujets centraux et présents dans la littérature depuis l'Antiquité. Cependant, c'est par l'intermédiaire de Serge Doubrovsky que les critiques et les historiens de la littérature s'intéressent à ces questions longtemps considérées comme insignifiantes. La théorisation de l'autofiction et les débats autour de ce nouveau genre dans la littérature sont particulièrement stimulants pour les critiques, les écrivains mais également les artistes français qui vont s'interroger sur cette notion et développer une œuvre qui jongle entre objectivité et subjectivité créatrice.

## **2) *Je est un autre* : mythologie individuelle et scène artistique des années 1970**

L'autofiction et la psychanalyse ont remis au centre de l'art toute la complexité de l'individu. La notion de mythologie individuelle, théorisée par Roland Barthes et Harald Szeemann, est liée à cette montée de l'individualisme dans la société post-moderne, à la revalorisation du quotidien dans l'art et à une crise de l'image. C'est dans suite à ces bouleversements liés au statut et à la

---

<sup>67</sup> Philippe Gasparini, *Poétique du je*, p. 210.

prédominance des médias dans la société occidentale que la photographie n'est plus perçue comme un outil garantissant l'authenticité d'un évènement. Les artistes de la scène artistique parisienne émergente dans les années 1970 s'emparent des questions de représentation et de « non-représentation » de soi. Ils consacrent le début de leurs recherches à l'autofabulation, à la quête d'une mémoire fictive ou réelle et à l'ordinaire.

#### a) Vers un art post-moderniste : entre individualisme et mass-média

Les années soixante-dix sont le produit de nombreuses contradictions culturelles et sociales héritées de Mai 68<sup>68</sup> ainsi que des bouleversements économiques avec la fin des Trente Glorieuses. La société de consommation est ébranlée par les deux chocs pétroliers de 1973 et 1979 : ceux-ci marquent le début de la crise financière. Dans cette nouvelle décennie, considérée comme « les années mémoires »<sup>69</sup>, apparaît une nouvelle génération qui n'a pas connu la Seconde Guerre mondiale et qui tente de s'affranchir de cet héritage mémoriel pour trouver sa propre position historique.

C'est dans ces contraintes économiques, sociales et politiques, communes à la majorité des pays occidentaux notamment la France, L'Allemagne et les Etats-Unis, que surgit une multitude de nouvelles tendances/courants artistiques. La critique et historienne de l'art américaine Lucy Lippard tente, dans le milieu des années 70, de recenser tous ces mouvements. En raison de la diversité des figures qui font la scène artistique contemporaine et de la difficulté à saisir ce que l'art est en train de devenir, Lippard est obligée de réaliser une collection d'entretiens, d'articles et de déclarations d'artistes.<sup>70</sup> Parmi les mouvements identifiables en ce début de décennie soixante-dix, il y a : la fin du Pop art, la renaissance de l'Expressionisme, l'Hyperréalisme, le Land Art, le Body Art, l'Arte Povera. Même si une diversité de courants fleurissent, la scène artistique aux Etats-Unis<sup>71</sup> est surtout dominée par le Minimal et le Conceptual art. Cette effervescence théorique et artistique débouche sur peu de « nouvelles formes d'art » à l'exception de la performance. La photographie,

---

<sup>68</sup> Rebecca J. DeRoo évoque longuement l'impact des mouvements de contestations, liés à Mai 68, sur les artistes français dans : « Dismantling Art Institution : The 1968 Explosion of Social Awareness », *The Museum Establishment and Contemporary Art*, p. 19-38.

<sup>69</sup> L'utilisation de ce terme est liée à l'exposition de 1987 au Centre d'art contemporain de Meymac qui présente les travaux de nombreux artistes de la scène parisienne des années 70 comme Gina Pane, Christian Boltanski, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac et surtout Annette Messager.

<sup>70</sup> Michael Archer, *L'art depuis 1960*, p. 61.

<sup>71</sup> Nous nous référons à la modernité artistique aux Etats-Unis car la scène artistique mondiale ne se situe plus à Paris mais à New-York : en témoigne la victoire de Robert Rauschenberg à la Biennale de Venise en 1964.

souvent réduite au rang de documents d'archives en raison de sa capacité à enregistrer le réel,<sup>72</sup> peut maintenant occuper, grâce à l'art conceptuel, une place centrale dans les arts plastiques. Le Pop Art a permis de questionner les problématiques liées à l'image. Cet épanouissement du « réalisme dans l'art »<sup>73</sup> influence très probablement les artistes appartenant aux Mythologies du quotidien mais aussi des personnalités comme Annette Messager et Christian Boltanski. Nous retrouvons également cette notion de « réalisme » avec des artistes comme Yves Klein, Niki de Saint-Phalle, Jean Tinguely ou César dont les œuvres furent baptisées « Nouveau Réalisme. »<sup>74</sup> Le champ artistique se détourne progressivement des media longtemps considérés comme les plus nobles, la peinture et la sculpture, pour investir de nouveaux *media* comme la photographie, la vidéo et la performance. Les minimalistes et les conceptualistes, face à l'absolutisme des positions modernistes, cherchent à réinvestir le sujet au moyen de pratiques documentaires et performatives.<sup>75</sup> Cette tentative, insufflée à la fin des années soixante et des années soixante-dix, s'articule autour de la notion de mythologie individuelle.<sup>76</sup> La décennie 1970 est affectée par plusieurs changements attachés au statut de l'artiste, de l'œuvre, devenue éphémère avec le Land Art, mais également du spectateur qui, par le *Minimal Art*, est renvoyé à lui-même.<sup>77</sup>

Comme le souligne l'émergence de Fluxus sur la scène new-yorkaise des années 1960, les institutions muséales sont trop poussiéreuses et garantes du « bon goût bourgeois » : l'art doit se rapprocher de la vie. C'est pourquoi ces nouvelles tendances s'accompagnent de nouveaux espaces pour exposer leur théorie et leurs créations. La décennie 1970 est marquée par une collaboration entre les institutions, les revues et les critiques qui remodelent et produisent un nouveau paysage artistique où la photographie occupe une place de choix. La France est au cœur d'un paradoxe : elle dispose d'une scène artistique en pleine émulation mais pas de lieux pour l'exposer. Cette volonté de collaboration entre les artistes et les institutions aboutit à la création, en 1967, de structures comme le CNAC (Centre national d'art contemporain)<sup>78</sup> et l'ARC (animation, recherche,

---

<sup>72</sup> Les travaux des surréalistes, dès les années 1920, déjouent la véracité interne à la photographie en proposant des œuvres mêlant onirisme et étrangeté à l'image des travaux de Man Ray, Dora Maar, Jacques André-Boiffard et Claude Cahun.

<sup>73</sup> L'utilisation du terme « réalisme » ici ne fait pas écho à l'aspect esthétique des œuvres du Pop art mais aux sujets qu'elles traitent qui sont issus de « l'ordinaire. »

<sup>74</sup> C'est lors d'une manifestation à Milan en 1960 que ce terme est créé pour évoquer l'ensemble des travaux présentés par Tinguely, Klein, Arman, Raymond Hains et Jacques de la Villeglé.

<sup>75</sup> Perin Emel Yazuz, « La mythologie individuelle, une fabrique du monde » dans Florence Baillet et Arnaud Regnault (dir.), *L'intime et le Politique dans la littérature et les arts contemporains*, p. 92.

<sup>76</sup> La suite de notre propos permettra de revenir dessus plus longuement.

<sup>77</sup> Cette conception métaphysique est empruntée aux œuvres de l'expressionniste abstrait Barnett Newman. Celui-ci utilisait un « zip », ligne verticale qui renvoie l'observateur à sa position dans l'espace et donc à son être. Les artistes du Minimal Art reprennent les conceptions de Newman : ils vont systématiser la quête de celui-ci qui est d'atteindre le degré zéro dans l'art. Donald Judd cite lui-même Barnett Newman dans un article de 1965 *Specific Objects*.

<sup>78</sup> Celui-ci intègre, en 1977, le Centre national d'art et culture Georges-Pompidou.

confrontation) qui est un département du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. Cette structure, créée par Pierre Gaudibert, puis animée dès 1973 par Suzanne Pagé, est un véritable pôle de la vie culturelle parisienne : elle propose de nombreux concerts et permet l'exposition, en dix ans, de plus de 500 artistes.<sup>79</sup> Les musées, déjà bien installés dans la constellation d'institutions culturelles en France, servent également de relai dans la diffusion de l'art contemporain. Nous pouvons citer celui de Grenoble qui consacrera une rétrospective à Annette Messager en 1989. Il est nécessaire de souligner des manifestations comme La Biennale de Paris, créée en 1959 par André Malraux, qui identifie et présente les nouvelles figures et tendances du champ artistique. Les arts plastiques et les expositions vont mutuellement s'influencer dans cette volonté de modernité. Cette cohésion entre artiste et commissaire d'exposition aboutit à la fameuse exposition d'Harald Szeemann en 1969 *Quand les attitudes deviennent formes* : elle marque un changement profond dans la sphère artistique. Cette manifestation est considérée comme une « nouvelle expérience du temps, de l'espace, une façon (pour l'artiste) de prendre conscience de ses gestes et de la mesure de son corps. »<sup>80</sup>

La post-modernité s'exprime par une montée de l'individualisme et une volonté de repli sur soi. Cette crise « multiple de l'identité »<sup>81</sup> conduit à la rupture avec les modes d'expression classiques et l'espace dans lequel il opère (le tableau). La réindividualisation entraîne l'artiste, via son processus créatif, à se concentrer sur son corps en tant que support expressif, ce qui débouche sur la mise en scène du créateur. Parallèlement aux questions sur l'objectivité de l'autobiographie, des débats sur la subjectivité de l'artiste s'imposent dans le monde de l'art : ces questions ouvrent la porte à une investigation artistique des mythologies personnelles / individuelles. Deux tendances autour du statut de l'artiste apparaissent : d'un côté, on tend à considérer l'artiste comme un médiateur, c'est-à-dire l'être qui permet d'accéder « par la force universalisante de sa subjectivité et de la puissance de son génie à des réalités autrement inaccessibles. »<sup>82</sup> ; de l'autre, pour lutter contre cette « héroïsation de l'artiste », la nouvelle génération d'artistes s'attache à instaurer une distance avec l'œuvre d'art. C'est le cas des artistes du Minimal Art qui accordent une plus grande importance au projet qu'à son exécution. Les personnalités appartenant à ce mouvement confient la réalisation de « l'œuvre » à une tierce personne afin de se détacher de cette romantisation du statut de l'artiste. L'investigation de ce programme minimum interroge également la répétition de gestes identiques,

---

<sup>79</sup> Suzanne Page et Juliette Laffon dans *Arc 1973-1983* détaillent tous les événements (expositions, concerts, ...) organisés à l'ARC.

<sup>80</sup> Harald Szeemann cité par Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet dans *Les années 70 : Les Années Mémoire*, p. 14.

<sup>81</sup> Ce terme tend à insister sur cette montée de l'individualisme, propre à tout un chacun, et qui menace la cohésion entre les personnes. Cependant, le paradoxe de cette crise de l'individu est qu'elle est subie par tout le monde et donc, rapproche inconsciemment les êtres dans cette quête d'identité.

<sup>82</sup> Jean-Marie Schaeffer, *L'Art de l'âge moderne*, p.101.

la pratique et aussi la limite picturale.<sup>83</sup> L'Antiform date de la fin des années soixante et peut être considéré comme un prolongement du Minimal Art : il est souvent désigné comme Post-Minimal Art. Ce courant s'empare de la liberté acquise par les minimalistes tout en refusant la rigidité formelle et la froideur propres aux œuvres d'un Donald Judd ou d'un Richard Serra. Cependant, Eva Hesse, grande figure de l'Antiform, reprend les formes géométriques, l'investigation des différents plans de la galerie et les éléments sériels, caractéristiques propres aux travaux de Richard Serra, mais leur donne un aspect mou grâce à l'utilisation de matériaux souples.<sup>84</sup> *Hang Up* (fig.200), réalisé en 1966, est constitué d'un cadre en bois peint avec de l'acrylique d'où dépasse un long fil métallique qui vient perturber l'espace de l'exposition. Cette œuvre « hors du mur » annonce la possibilité nouvelle d'établir une équivalence entre l'espace de l'art et l'espace dans lequel il est observé. Eva Hesse réalise de « ses propres mains » l'œuvre : cette démarche est à l'encontre des artistes Minimal Art qui souhaitent éviter le « savoir-faire » en art. Ces questions autour du statut et de la place de l'auteur dans sa propre démarche artistique ont une influence sur les recherches de Jean Le Gac, de Christian Boltanski et d'Annette Messager qui, au début de sa carrière, est particulièrement sensible aux œuvres d'Eva Hesse.<sup>85</sup>

Cette « revalorisation de l'ordinaire » est au cœur du Pop Art qui interroge la relation entre l'art et la vie quotidienne. Les artistes opèrent des déplacements d'objets/d'images issus du « monde fonctionnel » vers le champ artistique. Avec cette démarche, qui n'est pas sans rappeler les ready-made de Marcel Duchamp, ce mouvement confère une valeur sacrée aux objets choisis en leur donnant la dignité des sujets artistiques. L'esthétique du Pop Art marque les années soixante en raison de son iconographie moderne et populaire qui se réapproprie les *mass médias*<sup>86</sup> communiquant ainsi avec l'univers de son observateur. Cette importance de l'ordinaire n'est pas une « invention » du Pop Art : elle occupe déjà une place de choix dans le Surréalisme qui s'emploie à élever le quotidien au rang d'art. Cette volonté s'exprime par la réhabilitation d'objets simples et populaires qui sont considérés comme sans intérêt esthétique ou moral. Cette mythologie de l'ordinaire est théorisée par Roland Barthes dans *Mythologies* de 1957 qui influence directement des artistes présentés au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris dans l'exposition de 1964 organisée par Gérard Gassiot-Talabot : *Mythologies quotidiennes*. Pour les critiques, cet événement est le manifeste d'une « Nouvelle figuration », baptisée par la suite Figuration Narrative ou Narrative Art. Tout comme les artistes du Pop Art, ils placent la société contemporaine et ses images au centre de leurs

---

<sup>83</sup> Perin Emel Yazuz, *Ibidem.*, p. 92.

<sup>84</sup> Michael Archer, *Ibidem.*, p. 63-64.

<sup>85</sup> Entretien d'Annette Messager avec Robert Storr en 1995

<sup>86</sup> D'après le CNRTL, les *mass médias* sont : L'ensemble des moyens de diffusion de masse de l'information, de la publicité et de la culture, c'est-à-dire des techniques et des instruments audiovisuels et graphiques, capables de transmettre rapidement le même message à destination d'un public très nombreux.

travaux. Il persiste un substrat médiatique à travers une reprise de l'iconographie de masse et de la consommation<sup>87</sup>, qui est également une caractéristique de l'art hyperréaliste qui peut être considéré comme une source d'inspiration de ces artistes de la Figuration Narrative. Les frontières entre l'art et la vie quotidienne sont de moins en moins claires : cela aboutit à la formule « Art = Vie » qui pourrait être le slogan de mouvements comme Fluxus ou la Figuration Narrative.

Ces réflexions autour du caractère artificiel de « la banalité » mise en scène par l'art sont également au cœur des débats sur la photographie. L'idée que ce médium est pourvu d'une neutralité technique lui permettant de fabriquer des images « authentiques » du réel semble contrariée par plusieurs théoriciens et artistes des années soixante et soixante-dix.

## b) La crise de l'image : quand « l'imagerie populaire » contamine les artistes

« L'invention de la photographie a porté un coup mortel aux vieux modes d'expression, tant en  
peinture qu'en poésie. »  
(André Breton, *Les Pas perdus*, 1924)<sup>88</sup>

Toutes les sociétés, depuis les hommes des cavernes, se sont représentées par des images mais aucune d'elles n'a atteint le degré d'inflation de la nôtre. La citation d'André Breton résume cette crise de la représentation directement liée à la création et surtout à la démocratisation de la photographie. Dès le début des années 1960, Pierre Bourdieu débute une étude sur la photographie ; à ses côtés, Luc Boltanski l'épaule pour démontrer le caractère médiocre de cette technique considérée comme un « art moyen. »<sup>89</sup> *L'Art moyen*, édité en 1965, met en avant la présence de nombreux stéréotypes, propres à l'utilisation de ce médium, qui tendent à remplacer la mythologie antique par une nouvelle mythologie moderne et du quotidien<sup>90</sup> grandement influencée par les *mass médias*. Pierre Bourdieu insiste sur l'aspect cérémonial de la photographie comme « rite de solennisation » qui contraint le caractère objectif de celle-ci.<sup>91</sup> La photographie est l'outil d'écriture du soleil : elle fixe la trace matérielle d'un événement lumineux. Elle est une

---

<sup>87</sup> Magali Nachtergaele, *Ibid.*, p. 351.

<sup>88</sup> André Breton, *Les Pas perdus*, p. 22

<sup>89</sup> Le terme « d'art moyen » peut sembler péjoratif : sous-entendant que la photographie n'est pas un médium aussi « pur » et noble que la peinture. Cependant, l'utilisation de « moyen » dans l'étude de Bourdieu fait référence à la démocratisation de la technique photographique, maintenant accessible à la classe moyenne.

<sup>90</sup> Ce passage entre mythologie classique/antique et la mythologie quotidienne/individuelle est au cœur des *Mythologies* de Roland Barthes. Ces 53 textes rédigés entre 1954 et 1956 sont réunis et publiés aux éditions du Seuil en 1957.

<sup>91</sup> Se référer au chapitre « Culte de l'unité et différences cultivées » dans Pierre Bourdieu (dir.), *Un art moyen*, p. 37-54.

interface entre le caractère authentique/réel du moment photographié et sa reconfiguration par une subjectivité.<sup>92</sup> Ce fragment du réel invite à une reconstruction « imaginée » de cet événement : ces témoignages sont des outils importants dans la fabrication des souvenirs. Annette Messenger et Christian Boltanski sont particulièrement sensibles à cet aspect de la photographie qui devient un support matériel autour duquel enrouler sa mémoire.<sup>93</sup>

L'usage de la photographie modifie profondément le rapport qu'entretient l'individu à l'intimité : le caractère « secret », propre à ce médium, est présent dès sa création avec le développement de la photographie érotique. C'est par la démocratisation de certains appareils que débute la photographie « amateuriste » : les photographies personnelles prises dans un cadre familial, ... Le caractère confidentiel de ces clichés intimes est paradoxal car le propre de la photographie est de s'offrir au regard d'autrui. La prolifération d'images, qui est attestée dans les espaces publics, concerne également les espaces privés où l'usage de la photographie permet d'élaborer un petit « journal de sa vie. » Ces pratiques « intimistes » sont favorisées par les avancées technologiques comme le développement d'appareils portatifs peu coûteux, par exemple l'Instamatic, commercialisé par *Kodak* en 1963 : il est vendu à plusieurs millions d'exemplaires dans les années 60.<sup>94</sup> Cette commercialisation de l'appareil photographique à « bas prix » permet la démocratisation de ce médium et son investissement par la classe moyenne, ce qui occasionne un développement conséquent des « albums-photos. » L'album photographique est une remise en ordre d'événements personnels, considérés comme marquants, et selon « un ordre chronologique qui scelle l'historiographie du cercle intime. »<sup>95</sup> Ces albums sont des éléments essentiels de la fabrication d'un récit personnel / individuel : ils fournissent une identité singulière à son auteur à travers une mise en scène photographique du quotidien. Par leur aspect formel et narratif, ces albums peuvent être considérés comme un équivalent, dans le cercle privé, des magazines. Les particuliers reprennent le modèle formel des photographies issues des mass médias qui s'accompagnent toujours d'une légende très courte et qui, par leurs discours, participent à l'élaboration de cette « mythologie moderne » que cherche à s'approprier l'individu des années soixante et soixante-dix.

Les journaux comme *Life*, dès les années cinquante, forgent des « figures mythiques » à partir d'une micro-biographie toujours accompagnée de photographies. Comme nous venons de l'évoquer, cette pratique se généralise dans les foyers via la multiplication des albums de famille. La

---

<sup>92</sup> Véronique Montémont, « (Des)saisissements : photographie, autobiographie, fiction » dans Arnaud Genon et Isabelle Grel (dir.), *Lisières de l'autofiction*, p. 119.

<sup>93</sup> Véronique Montémont, *Ibid.*, p. 128.

<sup>94</sup> Magali Nachtergaele, *Mythologies individuelles, mythologies numériques*, p. 1.

<sup>95</sup> Magali Nachtergaele, *Les mythologies personnelles dans les années 70*, p. 4.

télévision mais surtout la photographie participent à cette élaboration d'une iconographie singulière, imitée par les individus « moyens » et réinvestie dans le champ artistique. Cette identité modelée par les médias émerge au XX<sup>e</sup> siècle en raison de la modernité technique, de l'essor de la pensée libérale et d'une forte structuration sociale autour du savoir, en particulier historique. Ces médias de masse structurent l'espace symbolique et visuel du XX<sup>e</sup> siècle. Pour Roland Barthes, les *mass media* substituent à la mythologie classique une mythologie moderne du quotidien qui est variable.<sup>96</sup>

Roland Barthes commence à peindre en 1969 mais ne pratique pas la photographie à l'exception de son activité de « sélectionneur d'images. »<sup>97</sup> Dans sa trilogie illustrée : *L'Empire des signes* en 1970, *Roland Barthes par lui-même* en 1975, *La Chambre claire. Note sur la photographie* en 1980, il développe l'art délicat d'associer le texte à l'image. Il n'est pas le seul à intégrer dans un récit autobiographique un dispositif photo-textuel : dès la fin des années soixante, des artistes comme Jean Le Gac et Christian Boltanski associent le récit à la photographie et interrogent l'authenticité de cette dernière. Durant cette décennie, la photographie participe activement, par les récits illustrés, à la création de soi : ce médium touche aussi bien les institutions muséales / galeries que la littérature.<sup>98</sup> Ce dispositif photo-texte est soumis, dans *L'Empire des signes*, à un avertissement de Roland Barthes que nous avons précédemment cité : « Le texte ne « commente » pas les images. Les images n'« illustrent » pas le texte. »<sup>99</sup> L'essayiste reprend des modèles propres à la presse : il associe une trame narrative à une disposition iconographique et comme la plupart des magazines, le document pictural a uniquement une « fonction décorative »<sup>100</sup> et ne donne pas lieu à un commentaire. Tout comme André Breton, il intègre la photographie comme un acteur essentiel et actif du texte. Cependant, Roland Barthes ne fait jamais référence dans ses écrits à une quelconque influence de *Nadja* et considère André Breton comme un auteur traditionnel à l'image d'un Paul Valéry ou d'un André Gide.<sup>101</sup> Roland Barthes n'est toutefois pas insensible à l'imagerie surréaliste ; cependant, il favorise les travaux de Georges Bataille à ceux d'André Breton<sup>102</sup> mais comme le Pape

---

<sup>96</sup> Magali Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, p. 232

<sup>97</sup> Magali Nachtergaele, *Roland Barthes et les artistes des mythologies individuelles*, p. 1.

<sup>98</sup> Magali Nachtergaele développe les liens entre la littérature barthienne et les artistes parisiens de la première moitié de la décennie 1970 dans Jean-Pierre Montier, Liliane Louvel, Danièle Meaux et Philippe Ortel (dir.), *Littérature et Photographie*, p. 349-365.

<sup>99</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, avertissement.

<sup>100</sup> Il faut nuancer ce propos : Roland Barthes par sa volonté d'accompagner iconographiquement le texte s'appuie sur la photographie comme un outil qui lui « évite » la rédaction d'un paragraphe pour commenter ses trois voyages au Japon.

<sup>101</sup> Magali Nachtergaele retranscrit un passage de Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture* dans *Esthétique des mythologies individuelles*, p. 235

<sup>102</sup> Magali Nachtergaele, *Ibidem*, p. 235.



du Surréalisme, le sémiologue utilise le fragment comme sa marque de fabrique<sup>103</sup>, ce qui lui permet de déconstruire son discours et de rompre avec l'unité narrative. *L'Empire des Signes* est marqué par l'utilisation de fragments autobiographiques qu'on peut considérer comme une forme de mise en scène mais qui témoigne surtout de son expérience dépaysante dans l'Empire du Soleil Levant en tant qu'homme blanc européen.<sup>104</sup> Son ouvrage de 1975, *Roland Barthes par Roland Barthes*, donne également une place de choix aux illustrations qui sont omniprésentes : à partir de ces images, Barthes développe son récit introspectif.

La photographie est un médium particulièrement investi par les différents courants artistiques des années soixante et soixante-dix : le Pop Art, qui sacralise le quotidien, puise ses inspirations dans les images médiatiques dont il reprend les codes visuels. Les artistes de l'Hyperréalisme<sup>105</sup> reprennent également les photographies : ils peuvent les intégrer dans des « tableaux-collages » ou les peindre, dans un style ultraréaliste comme Hans Richter. Dans ces deux mouvements artistiques, le Pop Art et l'Hyperréalisme, il persiste des reprises d'une iconographie de masse et un substrat médiatique.<sup>106</sup> Les artistes de la Figuration Narrative sont sensibles à ces mouvements artistiques et intègrent également les qualités documentaires de la photographie à leurs œuvres pour construire des « récits personnels ». (fig : see tableau photo) La subtilité de leur démarche est qu'ils délaissent les photographies issues des *mass medias* et leur préfèrent une iconographie plus subjective et intime qu'on retrouve dans des pratiques privées comme la photographie amateuriste. Ce mouvement influence des artistes comme Christian Boltanski, Jean Le Gac et Annette Messager qui lient photographie et texte pour constituer des archives artificielles et auto-historiques. Ces artistes appartiennent à cette tendance révélée par la section « Mythologies personnelles » de l'emblématique Documenta V qui présente des artistes, comme Boltanski et Le Gac, qui intègrent dans leurs créations un caractère originel et intime. Ce nouvel intérêt pour la photographie et son lien avec les mythologies personnelles sont perçus par Annette Messager comme une vive réaction des artistes à l'absence de figuration dans le minimal art et l'art conceptuel : ceux-ci ne veulent plus réaliser des « peintures narratives » mais souhaitent tout de même entretenir un lien avec le réel, ce que permet la photographie.<sup>107</sup> En parallèle, certains groupes d'artistes français des années 1970, auxquels appartient Annette Messager, veulent se libérer du

---

<sup>103</sup> *Fragments d'un discours amoureux* revendique ouvertement le processus de fragmentation inhérent à l'Œuvre de Barthes.

<sup>104</sup> Il emploie plusieurs fois la première personne du singulier dans « Là-bas », au début du texte, et progressivement le caractère subjectif de son écrit disparaît pour révéler toute la singularité et la beauté du Japon.

<sup>105</sup> Ce mouvement artistique naît aux États-Unis dans le milieu des années 1960.

<sup>106</sup> Magali Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, p. 351

<sup>107</sup> Anne Bony, *Ibid.*, p. 102-103.

formalisme relayé par l'art conceptuel et décident ainsi de recourir aux romans-photos, aux magazines illustrés, ... comme des refuges de la représentation du récit.<sup>108</sup> Les artistes « photonarratifs » sont sensibles à plusieurs tendances : la contemporanéité des objets présentés,<sup>109</sup> le mélange des médias, l'effet d'accumulation qui en découle et l'esthétique « d'amateur » liée à la démocratisation de la photographie. Cette scène parisienne est fortement marquée par une photographie amateur et subjective, mode d'expression de ces petites mythologies de l'individu. Les recherches de Christian Boltanski s'inspirent de ces albums de famille et de l'expression du « moi » présent dans la photographie d'amateur. Il a l'ambition d'imiter à la perfection ces images qui ont pour modèles des photographies publicitaires comme dans *L'album de photographies de la famille D. entre 1939 et 1964* de 1971 (fig.119) qui présente des clichés de personnes à la plage, lors d'un mariage, ... Ce qui interpelle l'observateur, c'est cette mise en scène du quotidien par les membres de cette « famille. » La société est soumise à l'influence des photographies de magazines où est créé tout un univers « familial » autour d'une personnalité médiatique : cette culture détermine la conception d'une belle image. Les *quidams* tentent alors de recréer ces images stéréotypées dans leurs albums de famille : Christian Boltanski, dans son travail, révèle cela au « grand jour » sans porter un regard citrique. L'artiste devient le témoin de cette pratique devenue monnaie courante. Les photographies qu'il réalise représentent toujours, comme dans les photographies « populaires », l'aspect positif de la vie : les mariages, les vacances, ... L'aspect « documentaire » disparaît : les photographies amateuristes ne s'attardent pas sur les côtés les plus « obscurs » de la vie comme le travail, ... Ce côté artificiel de la vie tel que le donne à voir la photographie personnelle est présent dans *Voyage de Noces* (1975) (fig.95) qui est une collaboration entre Annette Messenger et son compagnon Christian Boltanski pour la Biennale de Venise. Cette association de 86 photographies au *Kodak color* et 21 dessins est une installation murale commune. Les photographies réalisées par Boltanski tentent de capter le bonheur dans des situations « idylliques » où Annette Messenger joue le rôle d'une jeune mariée. Les situations sont bien arrêtées et reproduisent les stéréotypes de cette photographie d'amateur chère à Boltanski et à Messenger.<sup>110</sup> Dans la photographie populaire, le réel prend l'apparence de fiction et dans l'art de Christian Boltanski, c'est l'inverse qui se produit : la fiction prend l'apparence du réel. Dans un entretien avec Delphine Renard, il témoigne de l'aspect artificiel de ses photographies :

---

<sup>108</sup> Anne Moeglin-Delacroix, *Sur le livre d'artiste*, p. 167.

<sup>109</sup> Nous pouvons établir un parallèle avec *Les Choses* (1965) de Georges Perec, qui est symptomatique de cette tendance artistique et littéraire à consacrer une place de choix aux choses du quotidien.

<sup>110</sup> « On voulait jouer sur les stéréotypes de Venise, la ville des amoureux » : propos d'Annette Messenger recueillis par Cyril Thomas dans Sophie Duplaix, Joan Simon, Erick Sable et al., *Les Messagers*, p. 173.

« Au début, je m'intéressais surtout à la propriété donnée à la photographie de paraître fournir la preuve du réel [...] les photographies me servaient alors de preuves d'existence du personnage mythique que j'avais créé, Christian Boltanski. »<sup>111</sup>

Christian Boltanski souhaite révéler les mécanismes qui se cachent derrière la rhétorique picturale de cette photographie amateuriste : pour cela, il réalise des œuvres qui reprennent un langage visuel populaire. Il transpose ces clichés « sans intérêt » dans le champ du grand art,<sup>112</sup> révélant ainsi leur potentiel pictural et les transforme en œuvres dignes d'être considéré comme des « œuvres ». Les artistes des mythologies individuelles puisent dans leur propre vie les moyens pour mener le spectateur à faire l'expérience des leurres de l'image. Le livre d'artistes *10 portraits photographiés* (fig.120), réalisé en 1972 par Christian Boltanski, se veut être un témoignage authentique de dix-huit années de vie de l'artiste. Les portraits sont légendés et clairement identifiés comme des portraits de Christian Boltanski : ceux-ci s'avèrent n'être que tromperie. Les dix portraits ont été réalisés au Parc Montsouris par Annette Messager durant une après-midi. Les modèles sont des jeunes hommes âgés de 2 à 20 ans qui se ressemblent à peu près : ils sont tous bruns sauf un qui est blond. Cependant, le spectateur a tendance à croire la légende qui accentue la véracité de l'image présentée. Si on s'attarde sur le lien photographie-texte, on se rend compte d'une singularité : sur un portrait légendé « Christian Boltanski âgé de cinq ans », celui-ci porte une tenue d'été alors que la photographie est datée du 12 mars 1949. Ce cliché a donc été pris en hiver : il est donc impossible que « le petit Christian » porte ce type de tenue. Lynn Gumpert explique l'attitude des spectateurs face aux manipulations de l'artiste qui joue avec la confiance de ces derniers :

« Mais là encore, notre désir de prendre pour argent comptant la véracité du couple texte-image est tel que cette tenue estivale en plein mois de mars ne remet pas en cause la crédibilité ni de l'image, ni de sa légende. Lorsque nous ouvrons enfin les yeux sur les ruses boltanskiennes, c'est notre propre naïveté, la facilité avec laquelle nous nous laissons duper, qui éclatent au grand jour. »<sup>113</sup>

Le rapport ambigu qu'entretient Christian Boltanski à l'image est en partie alimenté par les travaux de son frère Luc et son chapitre, dans le livre de Bourdieu, « Rhétorique de l'image » : il porte sur

---

<sup>111</sup> Entretien de Christian Boltanski avec Delphine Renard dans le catalogue d'exposition du Musée national d'art moderne : Christian Boltanski et Bernard Blistène (dir.) *Christian Boltanski*, p. 75.

<sup>112</sup> Cette démarche est similaire à celle de Duchamp qui déplacent des simples objets du quotidien vers le champ artistique.

<sup>113</sup> Lynn Gumpert, *Christian Boltanski*, p. 154.

la photographie de presse. De plus, au début des années 1970, les ouvrages de Roland Barthes connaissent un certain succès : *L'Empire des Signes*, dès l'avertissement, attire l'attention du lecteur sur l'ambivalence du rapport texte-image. Christian Boltanski joue sur cette « valeur d'ancrage » du texte pour faire entrer le spectateur dans une histoire prétendument autobiographique, notamment centrée autour de son enfance.<sup>114</sup> L'artiste profite de ce réflexe culturel de la lecture du texte/légende comme étant un élément permettant la compréhension de l'image pour orchestrer une lecture erronée de son œuvre qui peut être déjouée par une observation attentive de ses photographies. La facticité identitaire est propre aux développements des mythologies individuelles à l'ère des mass médias. Annette Messenger interroge à sa manière l'authenticité de la photographie : pour cela, elle inverse la nature de la photographie et du dessin. Elle dessine les photographies et photographie les dessins<sup>115</sup> ; ainsi, la photographie, malgré son caractère reproductible, devient unique et le dessin photographié peut être démultiplié au gré des besoins de l'artiste. Dans un entretien avec Mary Handing datant de 1976, l'artiste développe les différentes identités qu'elle s'est créées et en profite pour évoquer sa pratique et son rapport à l'image :

« Annette Messenger Artiste fait du « bricolage de médias » en mêlant photos et dessins sur la même image, en détournant leurs fonctions ; alors que le dessin semble plus objectif que la photo, il devient peut-être « la pièce à conviction » de la photographie. »

Annette Messenger pervertit les identités respectives des médias et transforme ainsi leur contenu. Ce qui distingue une photographie d'un dessin, c'est l'inscription dans le temps : le document photographique actualise un passé qui est irrémédiablement disparu, ce qui n'est pas le cas du dessin. Ainsi, Annette Messenger, en dessinant les photographies, efface l'authenticité qui réside dans celles-ci et les transpose dans le domaine de l'intemporel. A l'inverse, en photographiant les dessins, elle leur ajoute un « élément temporel » qui n'altère pas pour autant l'identité de l'œuvre : elle ne peut pas ramener le dessin d'un état intemporel à un état temporel.<sup>116</sup> Le travail d'Annette Messenger est nourri par la publicité et surtout les images populaires qu'elle décline et dessine dans des séries comme *Voyage de noces à Venise* et sa série le *Bonheur illustré*<sup>117</sup> (1975-1976) (fig.101). Cette série présente 180 dessins aux crayons de couleurs et emprunte son iconographie aux prospectus touristiques, aux revues, ... De ces dessins surgit une esthétique suave et niaise qui reflète toute

---

<sup>114</sup> Magali Nachtergaele consacre une partie de sa thèse au dispositif photographique et fictionnel dans l'œuvre de Boltanski : p. 380-383.

<sup>115</sup> Mes dessins secrets sont également soumis à cette rhétorique : ils ont été édités en 26 exemplaires.

<sup>116</sup> Klaus Honnert et Lothar Romain, *Christian Boltanski / Annette Messenger*, p. 39.

<sup>117</sup> Nous pouvons attester des prémices de cette série dans *Mes propositions du bonheur* qui fait partie des *Albums-Collections* réalisés entre 1971 et 1974.

l'artificialité de ces représentations conformes au modèle véhiculé par les mass médias et le « commerce du rêve. » Par l'exemple des œuvres de Christian Boltanski et Annette Messager, nous avons pu démontrer que les artistes de mythologies individuelles s'attaquent à l'image et élaborent des stratégies pour dévoiler les pièges d'un monde iconique et en déconstruire les codes de lecture.<sup>118</sup>

### c) Vers la fin des institutions muséales ?

Les changements liés à la conception d'images et de photographies qui apparaissent dès les années soixante mais également l'importance des mouvements de contestations au cœur de Mai 68 impactent la scène artistique qui donne de plus en plus d'importance aux musées personnels et aux livres d'artistes comme un nouveau relai/moyen de diffusion de leur art. Les musées et les autres institutions culturelles françaises sont dépassés par les nouvelles tendances artistiques qui investissent maintenant tout l'espace d'exposition. A l'exception de quelques structures comme l'ARC<sup>119</sup>, l'art contemporain s'expose principalement lors d'expositions temporaires et autres manifestations éphémères ou par divers systèmes alternatifs élaborés par les artistes eux-mêmes.

Les prémices des livres d'artistes se situent au début du XX<sup>e</sup> dans les avant-gardes européennes. L'un des premiers : *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* est une collaboration de 1913 entre Sonia Delaunay et Blaise Cendrars. Cette « œuvre » a été tirée à une soixantaine d'exemplaires. La prose du poète, mise en couleurs par Delaunay, fait exploser la forme traditionnelle des poèmes<sup>120</sup> en proposant un accordéon de papier. Cette mise en scène du texte revient au centre des préoccupations artistiques à la fin des années soixante et tout au long des années soixante-dix. Ed Ruscha est considéré comme le premier à investir cette tendance avec *Twenty-six Gasoline Stations* publié en 1963. Il photographie des stations-services qui se trouvent sur la route entre Los Angeles (son lieu de résidence) et Oklahoma City (le domicile parental.) L'avantage de ce nouveau médium est qu'il permet à l'artiste une indépendance vis-à-vis des

---

<sup>118</sup> Perin Emel Yazuz, *Ibid.*, p. 98.

<sup>119</sup> Suite à Mai 68, on observe plusieurs tendances en ce qui concerne les choix faits par les artistes pour exposer leurs œuvres. Certains choisissent et / ou produisent des systèmes alternatifs aux institutions ; d'autres, comme Annette Messager, continuent d'exposer dans des musées et des galeries. Ce phénomène d'institutionnalisation de l'art après les manifestations de 1968 est retranscrit dans une étude de Rebecca J. DeRoo autour du Centre Pompidou : « Institutionalizing '68 », *Ibidem.*, p. 167-197.

<sup>120</sup> Notons qu'avant ces deux artistes, des personnalités comme Stéphane Mallarmé s'amuse à concevoir de nouvelles « structures » poétiques. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) entièrement écrit en vers libres est l'un des premiers poèmes typographiques. La disposition des vers se suffit à lui-même *a contrario* de Cendrars qui a recours à un décor peint.

« anciens systèmes » d'exposition<sup>121</sup> : galerie, musées, ... tout en favorisant la diffusion de l'œuvre à une échelle plus importante. La réalisation d'un livre artisanal emprunte les techniques du « livre ordinaire » : les tirages ne sont pas « limités », les textes rédigés par l'artiste lui-même sont conjugués à des reproductions photographiques, le tout est proposé à un prix accessible. Ed Ruscha évoque cette volonté d'étendre la diffusion de son art au grand public et non plus à une élite intellectuelle dans son ouvrage *A mass-produced product of high order* (1965) :

« Je n'ai pas de sympathie pour tout le domaine des publications imprimées à la main, quelque sincères qu'elles soient. [...] Je n'essaie pas de créer un livre précieux en édition limitée, mais un produit de série qui soit de premier ordre. »<sup>122</sup>

Cette entreprise est possible en raison de l'industrialisation des techniques d'impression et des moyens de distribution grâce à la démocratisation de structures comme des galeries éphémères ou des festivals et à l'émergence de courant comme Fluxus.<sup>123</sup> La volonté de s'adresser à un grand nombre se combine à l'importante présence de la photographie dans les livres d'artistes. La photographie est devenue un « médium » du quotidien. Ed Ruscha, dans ses livres d'artistes, « capte sans commentaire les images banalisées de la vie ordinaire. »<sup>124</sup> Elle occupe une place majeure dans les institutions comme les musées, les centres d'art et les galeries, mais également dans ces nouveaux supports diffusion. Dans cette société de l'image et des mass-médias, certains artistes sont sensibles à la question de la reproduction et à la nécessité de « démocratiser » l'art : l'édition de livres d'artistes, dans l'idéal, permettrait de s'adresser à tout un chacun. En plus d'être investi par des artistes conceptuels comme Ed Ruscha, la forme-livre est aussi un terrain pour développer des entreprises narratives. Annette Messenger a conscience de tout le potentiel du format livre (cahiers / albums) : elle l'exploite au des années 1970 avec ses *Albums-Collections*. Ceux-ci illustrent l'attrait de l'artiste pour le caractère obsessionnel et le goût du secret ; en témoigne le titre de ses réalisations qui utilise la première personne du singulier.<sup>125</sup> Annette Messenger ne collectionne pas toutes sortes d'objets pour faire de l'art ; « ce serait plutôt, dit-elle, la réalisation de ses livres qui l'aurait libérée de cette obsession. »<sup>126</sup> Les artistes des années soixante-dix, comme Annette Messenger, qui se

---

<sup>121</sup> La majorité des artistes produisant des livres réalisent une production artisanale, ne passant pas par un tiers éditeur, et ils peuvent également s'occuper de la diffusion, contrôlant ainsi tout le processus de création.

<sup>122</sup> Anne Moeglin-Delacroix cite dans *Ibid.* (p.104) l'entretien d'Edward Ruscha donné à John Coplans en 1965 dans *Artforum*, vol. III n°5.

<sup>123</sup> Magali Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles*, p. 362.

<sup>124</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, p. 29.

<sup>125</sup> Anne Moeglin-Delacroix, *Ibid.*, p. 47-48.

<sup>126</sup> Anne Moeglin-Delacroix, *Ibidem*, p. 47.

placent dans la lignée du Narrative Art, de l'émergence des sciences humaines et de l'héritage surréaliste avec l'usage livre et des revues s'engagent dans une pratique postmoderne du livre, insufflée par Ed Ruscha, qui est maintenant soumise aux médias ainsi qu'à la mythologisation des personnes et des images. L'objet livre permet de condenser l'histoire d'un sujet, qui peut être fragmentaire, tout en lui fournissant une iconographie. Comme évoqué, ce médium promet une liberté sans limites que des créateurs comme Christian Boltanski et Annette Messager cherchent et vont investir à travers, respectivement, *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950*<sup>127</sup> (fig.115) et les *Albums-collections*. Jean Le Gac, Annette Messager et Christian Boltanski exposent leurs cahiers et livres d'artistes, aux caractères autobiographiques ou autofictionnels, dans des salles d'expositions de musées et de galeries. Ce type de réalisations, de leur point de vue, ne répond pas forcément à une nécessité d'indépendance vis-à-vis des institutions culturelles mais plutôt à de nouvelles possibilités artistiques qui jouent sur le trouble de l'authenticité en raison du caractère intime, et forcément véridique, des journaux intimes et autres carnets personnels. Dans le cas de leurs travaux, les deux espaces qui sont incarnés par le livre et le mur deviennent indissociables. Christian Boltanski va plus loin dans cette démarche : il diffuse ses travaux comme *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* (fig.115) sous formes de brochures ou de fascicules.

A l'instar de ces livres d'artistes, les musées personnels se présentent comme une nouvelle alternative de diffusion.<sup>128</sup> Dès le début de la décennie 1960, les institutions muséales traversent une crise importante ; plusieurs critiques se font entendre : les musées sont des prisons pour les visiteurs, ... Tout un pan de la population est en rupture avec cette forme d'exposition trop archaïque : c'est dans cette dynamique que se systématisent les musées personnels. Ces musées « hybrides » sont ambivalents : il subsiste un flou autour de la définition de musées-personnels en raison de la pluralité de leurs formes. Nous pouvons tenter de citer les points communs de ceux-ci : ils représentent la démarche de l'artiste, « le résultat » et le lieu d'exposition et de conservation de celle-ci. Ils ne répondent pas à un système commun mais à des aspirations et des désirs individuels : ces artistes s'inscrivent dans cette tendance de mythologie personnelle. Avec ces créations nouvelles, ils détournent les « visiteurs » des activités artistiques habituelles. Les exemples les plus précoces de ce type de musée sont les différents modèles de *La Boite-en-valise* (fig.256) de Marcel Duchamp, qu'il réalise entre 1936 et 1941. Ces valises, selon la datation de l'édition, contiennent entre 68 et 83 répliques en miniatures et photographies de ses œuvres. Il définit ses

---

<sup>127</sup> C'est le premier livre d'artiste de Christian Boltanski. Il l'édite chez lui en 1969.

<sup>128</sup> Cette tendance est étudiée très tôt ; en témoigne le numéro 43 de *l'Actualité des arts plastiques*, édité en 1978, qui est entièrement consacré à ce phénomène.

boîtes comme une « forme d'expression mentale. »<sup>129</sup> Robert Filliou imagine, dès 1961, son musée miniature qui ne dépend ni d'un lieu ni d'un conservateur : il crée en janvier 1962 sa *Galerie légitime*. Le nom de cette « institution ambulante » est réfléchi : il considère comme légitime que « l'art descende, de ses hauteurs, dans la rue. »<sup>130</sup> Ne pouvant ouvrir une galerie ambulante, il utilise une casquette<sup>131</sup> à des fins « muséales » : il est possible de prendre rendez-vous et de suivre l'itinéraire de ce musée. Parfois, l'artiste interpelle lui-même des passants ou ses voisins de café pour leur présenter son « œuvre ». Ces démarches aboutissent à une œuvre d'envergure : le *Mouse-Museum* (fig.220) de Claes Oldenburg qu'il achève en 1977. Cet espace d'exposition à échelle « humaine » lui permet de concentrer les objets/œuvres qu'il présentait dans sa galerie à New York au milieu des années soixante. C'est lors de la Documenta V de Kassel qu'il traduit ce musée « d'objets populaires » en une structure réelle reprenant la forme de la mascotte du célèbre studio d'animation états-unien. Ces lieux d'expositions insolites inspirent Christian Boltanski<sup>132</sup> et Annette Messenger, qui reconnaît l'influence de Claes Oldenburg dans ses premières productions et admire le travail de Robert Filliou qu'elle cite lors d'un entretien pour Catherine Grenier.<sup>133</sup>

Les musées personnels, dans l'œuvre de Boltanski et Messenger, résonnent intimement avec les sciences humaines. Si Annette Messenger est une archéologue de la féminité des années soixante-dix, c'est son compagnon qui va surtout développer la démarche ethnographique. Il revendique, durant toute sa carrière, l'influence des musées d'ethnologies / musées de l'homme sur sa production et l'exposition de cette dernière :

« Le Musée de l'Homme a eu pour moi une très grande importance ; j'y voyais de grandes vitrines métalliques dans lesquelles se trouvaient des petits objets fragiles sans signification. »<sup>134</sup>

Ses travaux entre 1969 et 1974 sont des « mîmes », réactualisés, de ce que le visiteur de l'époque peut voir dans ces musées ethnographiques. Sa première vitrine de référence est présentée en 1972 lors de l'exposition au Grand Palais 72/72 : *12 ans d'art contemporain en France*. Cette vitrine, et celles qui lui succèdent, sont à mi-chemin entre le musée personnel et le cabinet de curiosités. Boltanski

<sup>129</sup> Marcel Duchamp cité par Gilbert Lascault dans le numéro 43 d'*Actualité des arts plastiques*, p. 9.

<sup>130</sup> Robert Filliou cité par Sylvie Jouval dans le dossier pédagogique *Robert Filliou dans les collections du musée*.

<sup>131</sup> L'artiste développe toute une rhétorique sur le choix du couvre-chef. Il ne veut pas un chapeau car celui-ci couvre la tête et donc le cerveau ; il s'amuse également du mot « couvre-chef » qui œuvre des (chefs) d'œuvres.

<sup>132</sup> Tout comme Claes Oldenburg, il participe à la *Documenta V*.

<sup>133</sup> Annette Messenger paraphrase Filliou (« Pour rendre la vie plus intéressante que l'art ») dans *Annette Messenger* de Catherine Grenier, p. 34.

<sup>134</sup> Christian Boltanski interrogé par Delphine Renard dans le catalogue de son exposition personnelle en 1984 au Musée national d'art moderne, p. 71.



y recueille des traces, il les rassemble et les met sous vitrine, proposant aux visiteurs des pièces évoquant le banal et qui les renvoient à un « nous » à la fois personnel et collectif. Le spectateur découvre dans ces vitrines des « choses » qu'il possède chez lui. Boltanski se détache de l'aspect « autofictionnel » de ses *Vitrines de références* (fig.117) avec les *Inventaires* qu'il réalise entre 1973-1974 (fig.118). Ces derniers présentent des photographies ou des objets appartenant à plusieurs *personae* : une femme de Bois-Colombes, une dame plus âgée de Baden-Baden et un jeune homme d'Oxford. Ces travaux s'inscrivent directement dans la lignée des *Vitrines de références* qu'il débute en 1971. Ces amas d'objets livrés comme un puzzle prennent la forme de son musée personnel mais également d'un lieu de mémoire dédié à sa propre histoire. Les vitrines qu'il confectionne présentent toute la difficulté de la reconstitution auto-historique en raison de son aspect lacunaire, déjà abordé précédemment avec la question de l'autobiographie. Ces créations, témoignages d'évènements passés et de personnes « disparues », révèlent l'obsession de l'artiste pour la mort et la mémoire. Il dit lui-même que le Musée de l'Homme lui apparaît comme une grande morgue.<sup>135</sup> L'une de ses démarches artistiques est de proposer à plusieurs musées de faire l'acquisition des biens appartenant à une personne récemment décédée afin d'inventorier toutes les caractéristiques d'une époque. Il applique un processus de collection à des effets « pseudo-personnels » sont une préparation à la disparition. *Les archives de C.B. de 1965 à 1988* (fig.121) présentent 646 boîtes à biscuits en fer blanc renfermant des « instants de vie » : le spectateur, qui n'a pas accès à l'intérieur des boîtes, imagine que celles-ci contiennent des archives domestiques. Nous pouvons évoquer la théorie de Marcel Mauss selon laquelle la boîte de conserve caractérise mieux nos sociétés que l'objet le plus noble (le bijou le plus somptueux, ...) Cette accumulation d'objets « anodins » / populaires que réalise Boltanski, à l'origine présentée dans les musées d'ethnologies, migre vers les musées des « beaux-arts » et s'expose comme le témoignage primitif d'un homme, Boltanski, et de la société à laquelle il appartient. Ce travail d'auto-archéologie s'inscrit dans un temps long : plusieurs années dans le cas des *Vitrines* de Boltanski et des *Albums-Collections* de Messenger. Ce dispositif de vitrines, essentiel dans la présentation d'effets « personnels » de Boltanski, est également utilisé par Annette Messenger pour présenter ses *Pensionnaires* (fig.91) et repris lors de ses premières expositions en France. Elle présente, dans un premier temps, ses cahiers fermés dans une vitrine lors d'une exposition en 1974, à L'École des Beaux-Arts de Paris. Elle reprend ce dispositif pour une exposition à l'ARC la même année. Lors de cette exposition, elle décide d'ouvrir ses albums-collections ; toutefois, le visiteur ne peut les consulter dans leur intégralité car ces derniers sont sous-verre. Annette Messenger se donne à voir tout en contrôlant ce qu'elle soumet au regard du spectateur. Ce type de présentation d'objets personnels s'inspire directement de celles que Joseph Beuys réalise à la veille de 1950

---

<sup>135</sup> Propos de Christian Boltanski dans l'entretien avec Delphine Renard, *Ibidem.*, p. 71

jusque dans les années 1980.<sup>136</sup> L'exposition d'archives personnelles/domestiques dans des vitrines permet d'élever celles-ci au rang « d'objets d'art. » Pour le spectateur, une présentation sous verre renvoie forcément à un objet précieux qu'on essaie de protéger.<sup>137</sup> La prise en compte du visiteur dans la démarche artistique devient essentielle pour les artistes qui s'amuse avec la présentation ou la diffusion de leurs travaux. L'objectif est de créer une proximité avec l'observateur soit par le sujet représenté soit par une distribution qui explose les murs des institutions culturelles et s'intègre directement dans le quotidien du « public. »

#### d) L'émergence des mythologies individuelles/personnelles

Avant de s'engager dans une exploration des mythologies individuelles, il est essentiel de définir les termes « mythologie » et « mythe ». Si nous nous référons à la définition de Roland Barthes, le mythe « est un mode de signification » et « ce n'est pas un objet, un concept ou une idée, c'est une forme. »<sup>138</sup> Le mythe est un récit fictionnel qui favorise, par la préservation de rituels commémoratifs, le maintien de la cohésion sociale. Jacques Lacarrière définit la mythologie comme « la fabuleuse et mystérieuse histoire de l'homme révélée et parée par lui-même. »<sup>139</sup>

Magali Nachtergaeel, reconnue comme l'une des grandes théoriciennes françaises des mythologies individuelles, évoque, dans son article *Mythologies individuelles, mythologies numériques ?*, leur contexte d'apparition, après les deux conflits mondiaux, liée à une volonté de « mise en scène de sa propre vie rendue possible pour le plus grand nombre dès l'apparition de la photographie au XIX<sup>e</sup> siècle, et de façon toujours plus massive grâce aux progrès techniques, du *Kodak* (1888) à l'*Instamatic* (1963) jusqu'à l'appareil photo numérique accessible au grand public. »<sup>140</sup> Les mythologies individuelles du XX<sup>e</sup> siècle avaient pour objectif de produire des représentations mythiques d'une personne, de sa généalogie, ... : « des tableaux significatifs de son existence »<sup>141</sup> qui pouvaient prendre la forme d'autobiographie illustrée jusqu'aux albums de famille. Ces dispositifs narratifs forgeaient donc un

---

<sup>136</sup> Dans ses vitrines, Beuys présente le résultat de ses performances et de ses expérimentations « alchimiques. » Mark Rosenthal consacre les pages 63 à 68 à la question des vitrines dans l'œuvre de Joseph Beuys dans *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*.

<sup>137</sup> Nous avons déjà évoqué des œuvres de Boltanski qui jouaient sur les automatismes de réflexion des visiteurs qui associent directement « l'écrit » présent sur une œuvre à un complément objectif de l'iconographie qu'il accompagne.

<sup>138</sup> Roland Barthes cité par Isabelle de Maison Rouge dans *Mythologies personnelles : l'art contemporain et intime*, p. 17.

<sup>139</sup> Jacques Lacarrière cité par Isabelle de Maison Rouge dans *Ibid.*, p. 17-19.

<sup>140</sup> Magali Nachtergaeel, *Mythologies individuelles, mythologies numériques ?*, p.1.

<sup>141</sup> Magali Nachtergaeel, *Ibid.*, p.2.

récit identitaire voulant donner l'illusion d'une unité rêvée du moi qui, en fonction de la notoriété de la personne, pouvait être diffusée à diverses échelles.<sup>142</sup>

Le développement de ces mythologies personnelles s'intègre dans cette société occidentale post-moderne qui confère à l'individu une position qui prime sur le collectif.<sup>143</sup> Cependant, cette tendance à distinguer un individu parmi la masse n'est pas une idée récente : Giorgio Vasari s'inscrit dans cette démarche dès le milieu du XVI<sup>e</sup> siècle avec *Les Vies des peintres, sculpteurs et architectes*, à l'origine de toute cette mythologie de l'artiste qui sera disséquée en 1934 dans l'ouvrage d'Ernest Kris et Otto Kurz : *La légende de l'artiste*. Cette étude prouve que les artistes ne sont pas forcément favorables à une autobiographie « sincère » ; ils lui préfèrent l'élaboration d'une légende qui résulte de préconceptions comme le motif du génie précoce de l'artiste que l'on retrouve de Giotto à Rodin.<sup>144</sup> Le génie de l'artiste ne perdure donc pas à travers l'œuvre conservée mais via sa biographie.<sup>145</sup> A l'aube du XX<sup>e</sup> siècle, l'histoire de l'art se transforme avec l'apparition de nouveaux champs d'étude : l'iconographique, l'esthétique, ... Les artistes des avant-gardes rompent avec cette conception du génie et accordent la primauté au mouvement auxquels ils appartiennent plus qu'au caractère individuel de chacun. Cependant, à côté de ces mouvements dominants perdurent des artistes aux carrières « solitaires » comme Van Gogh, Gauguin, ... Et même au sein de ces mouvements artistiques, des figures deviennent emblématiques comme Picasso avec le cubisme, Duchamp avec Dada et Warhol avec le Pop Art : le particulier remplace l'universel. Après la Seconde Guerre mondiale, l'artiste prend lui-même en charge le discours sur l'art qui, avant, était réservé à des théoriciens/critiques d'art. Par exemple, dans le Surréalisme, la base théorique de ce mouvement est assurée par des essayistes comme André Breton et les artistes évoquent peu leurs pratiques dans des écrits. L'artiste devient « autonome » en théorisant lui-même sa pratique<sup>146</sup> : celui-ci se fait lui-même le relai critique de ses travaux en raison de la remise en question du statut du créateur qu'opère Marcel Duchamp au début des années 1910. Suite à ses protestations autour du statut de l'objet d'art et a fortiori de son créateur, les artistes doivent investir de nouveaux champs et ne peuvent se contenter d'être uniquement des exécuteurs : cela explique la propagation d'essais rédigés par des artistes. Ceux-ci décident également de rompre avec les techniques « classiques » en investissant la performance, les installations et même la parole : l'art devient ainsi

---

<sup>142</sup> Magali Nachtergaele, *Ibid.*, p.2.

<sup>143</sup> Cette montée de l'individualisme est liée aux deux conflits mondiaux qui ont produit un désenchantement de la société et une perte de repères de l'individu.

<sup>144</sup> D'après la légende, Giotto aurait été remarqué enfant par Cimabue lorsqu'il peignait des moutons. Sur Rodin, il circule l'idée que dès son plus jeune âge, il était prédestiné à être artiste : en témoigne l'anecdote sur les formes qu'il donnait aux biscuits « sculptés » préparés lorsqu'il était enfant.

<sup>145</sup> Catherine Grenier démontre cette idée dans « Légendes dorées » dans *Vies d'artistes*, p. 7-39.

<sup>146</sup> Plusieurs artistes ont écrit sur leurs arts : Malevitch, Klee ou encore Newman et Judd.

une fonction de la vie.<sup>147</sup> Roland Barthes, théoricien et contemporain de l'émergence des mythologies individuelles/quotidiennes, encourage également cette démythification des phénomènes culturels et artificiels qui sont véhiculés par les principaux espaces de représentations : les magazines.<sup>148</sup>

Roland Barthes expose, dans *Mythologies*, la prépondérance de ces récits mythiques dans les sociétés antiques, dont l'objectif est de fournir, par des récits fabuleux, des explications aux phénomènes naturels.<sup>149</sup> Les mythologues et les structuralistes des années cinquante s'intéressent à ces structures et en dégagent plusieurs caractéristiques intéressantes : le caractère mi-fictif et mi-réel du récit qui n'est pas un obstacle à sa croyance, le consensus général autour du mythe qui garantit l'unité d'une culture, la multiplicité de ses représentations dont le caractère populaire renforce l'ancrage culturel.<sup>150</sup> Dans *Mythologies*, Roland Barthes met en avant trois spécificités liées aux mythologies individuelles contemporaines : l'individu qui est au centre de l'enjeu mythologique, le changement lié au destin national/collectif d'une culture notamment dans l'après Révolution française qui doit reconstruire un récit unificateur et l'émergence comme nouvelle classe dominante de la bourgeoisie qui veut garder les privilèges des anciennes dynasties en aspirant à son tour à s'inscrire dans l'histoire.<sup>151</sup> La « victoire de la bourgeoisie » est un paramètre essentiel à prendre en compte dans cette émergence de mythologies individuelles : les personnes appartenant à cette nouvelle classe sociale doivent se créer *ex-nihilo* leur propre histoire comme l'a fait la monarchie avant eux. Les bourgeois investissent alors les nouveaux « supports de communication » comme la photographie, qui devient un élément phare dans cette mythologie de soi jusqu'à atteindre la classe moyenne qui reprend, dès les années cinquante, suite à la crise identitaire et humaniste, ce principe de s'individualiser et se mettre en scène « pour exister. »<sup>152</sup> La mythologie personnelle qui se développe dans cette décennie, pour Jean-François Lyotard, marque la perte de croyance dans l'entité collective qui était jusque-là structurée par des « grands récits. »<sup>153</sup> L'individu postmoderne est tiraillé par deux forces : son appartenance à une collectivité qui se nourrit de petites mythologies et la nécessité de se créer une altérité singulière au sein de cette conformité massive.<sup>154</sup> Il se recentre alors sur son propre rapport à son existence et à son quotidien qui deviennent des sujets et

---

<sup>147</sup> Isabelle de Maison Rouge dans *Ibid.*, p. 13.

<sup>148</sup> Magali Nachtergaele, *Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi*, p.3.

<sup>149</sup> Roland Barthes reste assez évasif sur la fabrication et l'origine du mythe.

<sup>150</sup> Magali Nachtergaele, *Ibid.*, p.2.

<sup>151</sup> Magali Nachtergaele, *Ibid.*, p.2.

<sup>152</sup> Roland Barthes, dans ses *Mythologies*, ramène et adapte cette structure de mythes fondateur à la portée des « ménagères. »

<sup>153</sup> Jean-François Lyotard développe cette perte de croyance de l'homme post-moderne dans son essai *La Condition post-moderne* (1979).

<sup>154</sup> Magali Nachtergaele développe ces deux idées dans sa thèse, p. 219.

matériaux à explorer pour les artistes. La réédition de 1970 des Mythologies en format poche rencontre un réel succès et touche une nouvelle génération. Cette popularité tient à l'accessibilité de ces petits mythes qui font partie du quotidien « concret » des lecteurs. Ce rapport de proximité qui s'engage entre la notion de mythe et d'individu marque des artistes comme Annette Messager qui considère cet ouvrage de Roland Barthes comme « très important. »<sup>155</sup> Cette volonté de créer une mythologie autour d'un quotidien personnel qui est le reflet d'une subjectivité commune à de nombreux *quidam* est au centre de sa démarche artistique.

Des prémices de ces mythologies individuelles et quotidiennes dans le champ artistique sont visibles dès le Surréalisme avec des ouvrages comme *Nadja*. Cependant, ces pratiques artistiques se systématisent dans les années soixante et soixante-dix avec l'Art Narratif : deux expositions en 1964 et 1977 au Musée d'art moderne de la ville de Paris sont des témoignages évidents de cette tendance. C'est lors de l'exposition de 1964 qu'apparaît pour la première fois le terme de « mythologie » dans l'art ; celui-ci sera repris dans la *Documenta V* par le commissaire d'exposition Harald Szeemann dont l'exposition de 1969 *Quand les attitudes deviennent formes* révèle déjà les préoccupations de certains artistes qui veulent se recentrer sur leur identité à travers des performances et autres démarches visant à projeter le « moi » dans la sphère publique. Cette exposition met en valeur la primauté de la pensée artistique sur le résultat final et la difficulté de « classer » des artistes dans des mouvements comme cela était le cas pour les décennies et siècles précédents. Elle est l'une des meilleures illustrations de la post-modernité dans l'art.

Harald Szeemann, au même titre que Roland Barthes dans la littérature, est l'un des grands théoriciens de ces mythologies individuelles. Il crée le terme de « Mythologie individuelle » pour intituler l'une des sections de la *Documenta V* de Kassel.<sup>156</sup> Ces manifestations artistiques d'une durée de 100 jours ont lieu tous les cinq ans et sont des événements majeurs dans le monde de l'art car elles permettent de dresser le panorama de la création existante. Cette section des « Mythologies individuelles » est emblématique de la cinquième édition de la Documenta : les œuvres-objets exposées propose une articulation entre l'expérience personnelle de l'artiste et celle de la communauté. Szeemann théorise ce terme lors d'un article rédigé en novembre 1972 :

« En apparence, les mythologies individuelles sont des phénomènes sans dénominateur commun, et pourtant elles sont intelligibles comme parties d'une notion d'une histoire de l'art de l'intensité qui ne s'oriente pas d'après les seuls critères formels, mais bien d'après l'identité sensible de l'intention et de l'expression. C'est pour cette raison que les frontières du département des

---

<sup>155</sup> Extrait d'un entretien privé d'Annette Messager avec Magali Nachtergaele qu'elle évoque dans sa thèse p. 374.

<sup>156</sup> Maria Bremer consacre un article à cette manifestation qui est disponible en ligne sur *Perspectiva*.

« Mythologies individuelles » ne sont pas évidentes pour l'observateur. [...] L'appellation des « Mythologies individuelles » a l'avantage d'être parfaitement ouverte. Essayez de retourner la situation et cherchez un mythologue individuel parmi les artistes conceptuels, les structuralistes, les réalistes : chaque véritable artiste en est un »<sup>157</sup>

Il insiste sur l'importance de concevoir les Mythologies individuelles non pas comme un mouvement artistique mais comme le symptôme de la société post-moderne qui « n'épargne » personne. Même cette nouvelle figure de commissaire-auteur qu'il incarne devient un symptôme de cette individualisation mythographique.<sup>158</sup> Szeemann démontre le caractère composite de cette tendance qui rassemble des artistes dont le travail semble opposé : il a déjà rendu compte de ces paradoxes dans sa fameuse exposition de 1969 à la Kunsthalle de Berne où étaient présentées des œuvres de Fluxus, d'Arte Povera, de l'art conceptuel, ... Lors d'un entretien en 2002 avec Gabriele Mackert, Harald Szeemann revient sur l'autonomie acquise par cette expression de « *Individuelle Mythologien*. » Dans les faits, cette expression n'apparaît que dans un petit préambule au catalogue *Befragung der Realität*<sup>159</sup> : celle-ci n'est pas accompagnée de commentaires de la part du commissaire d'exposition. Szeemann défend l'idée que l'exposition est pour lui essentielle et que l'accompagnement théorique passe après. Cette justification ne semble pas coïncider avec la réalité des faits : à l'origine, l'espace dédié au *Künstlermuseen* (Musées d'artistes) dans la Neue Galerie devait accueillir une performance de Daniel Spoerri ; faute de moyens, l'espace a été reconverti sans que Szeemann puisse développer l'appareillage critique. Christian Boltanski confie à Magali Nachtergaele, lors d'un entretien, que le titre de la section a été choisi à la dernière minute.<sup>160</sup> A l'origine, sous l'influence de Beuys, elle devait se nommer « Chamanisme et mystique. »<sup>161</sup> Le terme de « mythologies individuelles » dépasse cette dimension de la première dénomination qui était exclusivement centrée sur les influences « métaphysiques » de la création pour s'ouvrir au quotidien et à l'intime. Notons que cette section de « Mythologies individuelles » a été subdivisée en plusieurs parties : « *Selbstdarstellung* » (Représentation de soi), *Prozess* (Processus), *Idee* (Idée) dont le groupe Art & Language occupe une salle entière.<sup>162</sup> Dans cette mouvance d'un intérêt nouveau pour la psychanalyse dans les années soixante-dix, Harald Szeemann lie progressivement ces mythologies personnelles aux obsessions, aboutissant à l'inauguration, en 1974, de l'exposition *Grandfather* qui

---

<sup>157</sup> Harald Szeemann « Les mythologies individuelles » dans *Ecrire les expositions*, p. 30-31.

<sup>158</sup> Magali Nachtergaele, *L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain*, p.11

<sup>159</sup> Cela correspond au titre de la Documenta V ; on peut le traduire par : « Interroger les images. »

<sup>160</sup> Magali Nachtergaele revient sur cette création de la section des « Mythologies individuelles » dans *Ibid.*, p. 12-13.

<sup>161</sup> Harald Szeemann évoque ce choix dans *Ibid.*, p.30

<sup>162</sup> Magali Nachtergaele cite ces subdivisions dans sa thèse, p. 365.

fait partie de son *Musée des obsessions*. Il cite cette réalisation dans un article en allemand en 1985 et évoque « sa rupture » avec la forme archaïque des institutions muséales :

« Physiquement, le musée n'est plus pour moi le lieu ambigu de la fin des années 60, mais le lieu où on conserve le fragile et où de nouveaux rapports peuvent être mis à l'épreuve ; dans mon esprit, il est le lieu où une somme jamais statique de spéculations nourries à diverses sources luttent pour accéder à une visualisation. »<sup>163</sup>

Lors de cette exposition mythographique consacrée à son grand-père qui était coiffeur, il présente dans son appartement à Berne des objets du quotidien qui ont appartenu à son aïeul. Le choix de Berne n'est pas anodin car c'est sa ville natale et le « théâtre familial originel »<sup>164</sup> : par le choix du lieu et des objets exposés, il effectue un retour sur ses origines. Cette présentation des obsessions permet d'atteindre un nouveau pan de l'intimité : la psyché avec les obsessions qui peuvent être perçues comme l'aboutissement de ces mythologies individuelles.

Harald Szeemann a façonné le visage artistique de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un véritable pivot entre la France et l'Allemagne : par sa nationalité suisse, il oscille entre ces deux cultures et langues, ce qui lui permet d'entretenir une grande proximité avec la scène artistique « germanophone » incarnée par Joseph Beuys et des artistes français comme Annette Messager, Jean Le Gac et Christian Boltanski, pour lesquels Beuys et Fluxus sont des références. Annette Messager évoque l'influence des actions en Allemagne de Fluxus dans l'entretien qu'elle donne à Robert Storr dans *Faire Parade*.<sup>165</sup> C'est par l'intermédiaire de Ben et de Sarkis qu'ils ont écho de ces tendances « extra-nationales » : le premier entretient, à l'international, une activité artistique intense et le second est l'un des principaux diffuseurs du travail de Joseph Beuys en France.<sup>166</sup> Joseph Beuys est considéré comme l'un des artistes les plus représentatifs de la tendance autobiographique qui se déploie dans l'art d'après-guerre. Son Œuvre polymorphe : dessins, installations, sculptures, performances, ... prend source dans un souvenir qu'il érige en mythe. Joseph Beuys est enrôlé en 1942, lorsqu'il a vingt-deux ans, dans l'aviation allemande et il échappe à la mort, suite à un accident d'avion en Asie, grâce à des nomades tatars qui vont le recueillir : ils pansent ses plaies avec de la graisse animale, le nourrissent avec du miel et le réchauffent avec une couverture en feutre. Cette anecdote est inventée de toutes pièces par Joseph Beuys mais constitue le fondement de son travail : il multiplie l'utilisation du feutre dans ses installations et expose dans ses vitrines différents types

---

<sup>163</sup> Harald Szeemann, « Le Musées des obsessions » dans *Ibid.*, p. 55.

<sup>164</sup> Magali Nachtergaele, *L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain*, p. 11.

<sup>165</sup> Annette Messager et Robert Storr dans *Faire Parade*, p. 71.

<sup>166</sup> Catherine Grenier, *Annette Messager*, p. 29.

de graisse animale. Dans cette volonté de renouer avec le primitivisme qu'il aurait « connu » suite à son accident, il réalise des actions/performances comme *I like America and America likes me* (fig.214) en 1974, où il essaie de cohabiter trois jours avec un coyote sauvage dans une pièce. L'autofiction que Joseph Beuys élève au rang de récit fondateur lui permet de se rapprocher de pratiques comme l'alchimie et le chamanisme, essentiels dans son activité artistique. Ces tendances des mythologies personnelles révélées par la Documenta V sont également présentes dans la scène artistique parisienne qui connaît le travail de Beuys malgré le manque de relai : quelques revues et photographies témoignent du travail de l'artiste allemand. Des artistes comme Boltanski, Messenger et Le Gac ont pu le rencontrer lors de manifestations artistiques. Ces trois artistes entretiennent également des liens étroits avec le commissaire d'exposition suisse : ils sont invités à participer à la Documenta V<sup>167</sup> ; seule Annette Messenger décline cette invitation car elle est réticente à exposer ses œuvres en public.<sup>168</sup> Ces liens avec Szeemann sont attestés :

« J'ai rencontré Harald Szeemann et vu un grand nombre d'expositions qu'il a organisées ces années-là. »<sup>169</sup>

#### e) Une scène artistique parisienne soumise aux questions d'identités

C'est à la fin des années soixante que s'opère le renouveau narratif qui peut être perçu comme une réaction aux courants « trop intellectuels. »<sup>170</sup> Face à des mouvements comme le minimal art et l'art conceptuel qui visent à faire prédominer le concept et la pensée de l'artiste, les peintres de l'Art narratif décident de centrer leur travail sur un univers plus personnel. Les mythologies individuelles contemporaines entremêlent des souvenirs personnels à une volonté de déconstruire les stéréotypes à l'image de la production des *Albums-Collections* d'Annette Messenger au début des années soixante-dix. Pour exprimer cette individualité érigée au rang de représentation collective, les dispositifs employés sont hétérogènes : peinture, performance, photographie, ... Nous pouvons observer une tendance à investir la photographie qui est un composant essentiel des médias et de plus en plus accessible aux « masses. »<sup>171</sup> Les artistes de la scène parisienne des années soixante-dix développent plusieurs tendances pour incarner cette tendance nouvelle « mythologico-

---

<sup>167</sup> Rebecca J. DeRoo revient sur cette manifestation et la participation de Christian Boltanski dans « The Documenta 5 and the Family Album », *The Museum Establishment and Contemporary Art*, p. 99-106.

<sup>168</sup> Joan Simon « Annette Messenger, « surtout la multiplicité » » dans le catalogue d'exposition *Les Messagers* p.29.

<sup>169</sup> Annette Messenger et Robert Storr dans *Faire Parade*, p. 71.

<sup>170</sup> Isabelle de Maison Rouge dans *Ibid.*, p. 73.

<sup>171</sup> Magali Nachtergaele, *L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain*, p. 24



autobiographique »<sup>172</sup> : la fiction de soi, le dédoublement identitaire, les documents « amateurs », ... Ces créations participent au brouillage entre l'art et la vie et s'accompagnent d'une esthétisation de la représentation de soi qui est projetée dans l'espace public.

Nous centrerons notre propos autour de trois artistes représentatifs de cette scène parisienne émergente qui, dans les années soixante-dix, s'intéressent à la dimension narrative de l'image : Annette Messenger, Christian Boltanski et Jean Le Gac. Ils abordent l'angle de l'autobiographie/autofabulation et du quotidien sous un prisme différent : cela nous permet donc d'évoquer des tendances, complémentaires, de ces mythologies individuelles. Christian Boltanski (1944-2021) se définit lui-même comme un « parfait autodidacte »<sup>173</sup> qui décide dès 1958 de devenir artiste. Les travaux qu'il réalise courant soixante /soixante-dix présentent une forte dimension autobiographique / autofictionnelle : dans ses vitrines, il réunit des objets de « son enfance » ou dans son film de 1968 *La vie impossible de C. B.*, l'artiste se fait l'archéologue de lui-même. Après le « Je », il passera au « Il » en investissant une sorte d'alter / d'autre qu'il souhaite devenir<sup>174</sup> : son art est traversé par des faux-semblants, invitant ainsi le spectateur à se questionner sur l'authenticité des documents « archivistiques. » Jean Le Gac (1936) interroge également l'identité avec le personnage du « Peintre » qui serait son alter-ego. Tout comme Christian Boltanski, il a dû arrêter la peinture car les changements insufflés par les bouleversements internes à la sphère artistique ne lui permettent pas de se destiner à une carrière de peintre.<sup>175</sup> Avec ce double matérialisé par le Peintre, est le prototype de l'artiste moderne qui confond intimement son histoire et son œuvre : toute l'œuvre de Le Gac, dans ces années soixante-dix, repose sur « l'art du langage » qui se décline sous la forme de texte accompagnant des photographies. Cette démarche artistique est à la croisée entre un vague souvenir d'enfance, son activité d'enseignant de dessin et la découverte d'écrivains comme Harry Dickson et Henry James.<sup>176</sup> Annette Messenger (1943) est également sensible à l'association image-texte qu'elle met souvent en œuvre dans ses *Albums-Collections* construits sur les vestiges de notre patrimoine culturel. Dans ses ouvrages au caractère confidentiel, elle inventorie les pratiques quotidiennes, l'intérêt pour les mass-médias, ... Ainsi, elle fait s'emboîter le collectif et le particulier.

*Une scène parisienne*, dirigée par Antonio Guzman et Jean-Marc Poisont, met en avant les liens qu'ont entretenus ces artistes réunis sous cette dénomination.<sup>177</sup> Cette scène regroupe

---

<sup>172</sup> Magali Nachtergaele, *Ibidem*, p.24

<sup>173</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Les années 70 : Les Années Mémoires.*, p. 152

<sup>174</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibidem*, p. 153.

<sup>175</sup> Jean Le Gac abandonne dès 1967 son projet de devenir peintre en raison de la remise en question de la primauté de ce médium par des courants artistiques comme le Minimal Art et l'art conceptuel.

<sup>176</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibid.*, p. 155.

<sup>177</sup> Claire Legrand consacre plusieurs pages aux liens entre ces artistes : « Chronique » dans Antonio Guzman et Jean-Marc Poisont (dir.), *Une scène parisienne*, p. 15-73.

Christian Boltanski, Bernard Borgeaud, André Cadere, Paul-Armand Gette, Jean Le Gac, Annette Messenger, Gina Pane et Sarkis. Ils exposent souvent ensemble notamment lors de la Biennale de Paris en 1969, où Gina Pane, Christian Boltanski et Jean Le Gac proposent un projet commun intitulé *Concession à perpétuité*.<sup>178</sup> Christian Boltanski et Jean Le Gac, en raison de la proximité de leur travail et de leur relation amicale, participent souvent aux mêmes manifestations. Tous deux se rencontrent en été 1966 et abandonnent en même temps l'idée de devenir peintres pour investir le médium photographique. Ils participent ensemble, en 1970, à une exposition de la galerie Daniel Templon<sup>179</sup> ou encore à la Documenta V en 1972. Annette Messenger semble souvent faire bande à part au début des années soixante-dix : à ce moment-là, elle présente la plupart de ses travaux dans le monde germanique. Cependant, elle participe ponctuellement à des manifestations comme les promenades à Saint-Germain-en-Laye lors du Salon de Mai, en 1970, avec Christian Boltanski et Jean Le Gac. Elle y présente une des *Maisons* qu'elle construit depuis 1968.<sup>180</sup> Elle expose également avec ces deux artistes ainsi que Sarkis, Cadere et Sauerwein au Salon de Pâques à L'Akademia Raymond Ducan (arch.3) Son œuvre est un livre de taxidermie qu'elle a légendé et qui est protégé par une vitrine. Ces artistes sont également présents à la Documenta VI dirigée par Manfred Schneckenburger en 1977. C'est en 1973 que sont réunis Le Gac, Messenger et Boltanski au Musée Rude de Dijon. Le projet d'exposition consiste à mettre en avant cette tendance des mythologies individuelles à travers le travail de trois artistes qui développent des formes d'expression artisanales : films, photographies, écritures, ... Ils portent chacun leur attention sur des sujets différents mais à caractère autobiographique ou autofictionnel. A l'occasion de cette exposition, ils sont invités à rédiger, dans un format libre, une autobiographie. Christian Boltanski est très sommaire et évoque des éléments liés à son activité artistique : ses expositions et ses œuvres. Jean Le Gac réalise également une énumération sommaire de ses différents travaux, ses entretiens et livres. Annette Messenger est, quant à elle, plus surprenante ; sa présentation tient en une phrase : « Née en 1943 à Berck-Plage » (arc.4).<sup>181</sup> Ces artistes, comme le souligne Jean Clair, sont profondément liés à une culture française qui est dominée par les bibliothèques, les archives et les musées : leurs travaux et l'exercice de se prêter à l'écriture de leur propre autobiographie afin de faire « histoire » le démontrent.<sup>182</sup>

---

<sup>178</sup> Claire Legrand, *Ibid.*, p.19.

<sup>179</sup> Claire Legrand, *Ibid.*, p. 32.

<sup>180</sup> Claire Legrand, *Ibid.*, p.34.

<sup>181</sup> Serge Lemoine, *Christian Boltanski, Jean Le Gac, Annette Messenger*, p. 73.

<sup>182</sup> Jean Clair à propos de cette génération d'artistes : « profondément liés à une certaine réalité culturelle française, à un certain patrimoine, à une certaine configuration du savoir en France, précisément dominée par l'archive, la bibliothèque et le musée ... » cité dans Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibid.*, p. 15

Il existe plusieurs tendances parallèles aux mythologies individuelles ; celles-ci peuvent être qualifiées de mythologies modernes, quotidiennes, ... D'après Catherine Millet : « on peut entendre l'expression des mythologies individuelles dans le sens où celles-ci opposeraient des images privées aux images médiatiques des mythologies quotidiennes. Toutefois, le mot mythologie confirme qu'il s'agit d'un ensemble d'idées et de croyances que, par définition, une communauté partage. »<sup>183</sup> La séparation entre le domaine privé et public tend alors à s'amenuiser : les artistes transposent dans la sphère artistique des gestes anodins voire vulgaires ou triviaux. Annette Messenger interroge « l'ordinaire » dans son œuvre. Précédemment, nous avons évoqué la place de choix qu'occupent les *Mythologies* de Roland Barthes dans la culture de cette artiste qui fait partie de ce lectorat renouvelé et politisé. L'ouvrage relance, suite à Mai 68, les questions de démythifications modernes et quotidiennes<sup>184</sup> ; l'œuvre d'Annette Messenger est un récepteur à ces débats. Nous évoquerons longuement la place des mythologies individuelles / quotidiennes dans le travail d'Annette Messenger dans la prochaine partie. Néanmoins, il est nécessaire d'évoquer certains aspects de sa production qui témoignent de son intérêt pour ces nouvelles tendances artistiques. Annette Messenger développe ses *Albums-Collections* dans son appartement : un univers clos dans lequel elle essaie de rendre compte des choses de la vie intime et de ce qui constitue à la fois la singularité d'une personne et les caractéristiques communes à une grande partie de la société. Elle multiplie les identités féminines : collectionneuse, truqueuse, ... et essaie d'inclure dans ce petit univers « le spectateur » ; pour elle, « on devrait pouvoir y rentrer comme au théâtre. »<sup>185</sup> Christian Boltanski est également sensible à l'intégration du regard du visiteur dans son œuvre : l'artiste essaie d'imiter la photographie d'amateur, de construire une quotidienneté qui renvoie n'importe quel individu à des situations qui lui sont familières. Une grande partie des démarches artistiques de Boltanski et Annette Messenger sont fondées sur cette « inquiétante familiarité »<sup>186</sup> : en reconstituant des poncifs / « stéréotypes » dans les œuvres, ils intègrent dans leur projet personnel ces « images modèles »<sup>187</sup> qui renvoient à de véritables scènes de genre. Ces deux artistes fondent leur production sur « l'expression d'obsessions individuelles. »<sup>188</sup> Cette tendance est également présente dans le travail de Harald Szeemann qui lie très nettement l'autobiographie et les mythologies individuelles à l'art

---

<sup>183</sup> Catherine Millet, *L'Art contemporain en France*, p. 197.

<sup>184</sup> Magali Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, p. 373

<sup>185</sup> Anne Bony, *Ibid.*, p. 95.

<sup>186</sup> Ce rapprochement linguistique avec « l'inquiétante étrangeté » théorisée par Freud est en partie liée à l'étymologie de cette expression qui, en allemand, se traduit par "*Das Unheimliche*" pouvant avoir comme origine le terme "*Heim*" qui signifie le foyer et introduit une notion de familiarité.

<sup>187</sup> Ce terme est emprunté à Magali Nachtergaele dans *Ibid.*, p. 375.

<sup>188</sup> Expression empruntée à Catherine Millet

des fous et / ou relevant des obsessions et des névroses.<sup>189</sup> Cette tendance est également visible dans la littérature avec l'autofiction. Les années soixante-dix apparaissent comme les « années du moi » où l'artiste, comme Christian Boltanski, s'invente une histoire familiale fictive, réalise des vitrines pour exposer, comme des pièces archéologiques, des témoignages anodins de « son quotidien », ... Celui-ci part à la conquête de son passé comme dans l'une des *Vitrines de référence* datée de 1971 et conservée au Musée national d'art moderne. Ce dispositif scénographique emprunté au musée de l'Homme est une mise en forme de ses activités obsessionnelles qui, par certains aspects, fait écho aux livres d'artistes. Ces éléments présentés dans la vitrine sont soit fabriqués soit collectés dans l'objectif d'une reconstitution fictive de la jeunesse de Boltanski. Cette démarche artistique à mi-chemin entre réalité et fiction interpelle le visiteur qui observe dans ces vitrines des objets qui le projettent dans sa propre histoire. Christian Boltanski découvre qu'en rassemblant / inventant des images de « son passé », il reconstitue son histoire et en même temps celles des autres.<sup>190</sup> Annette Messager et Christian Boltanski réalisent un échantillonnage du monde qui les entoure : ils saisissent dans leurs œuvres les poncifs, les clichés et les stéréotypes qui circulent dans la société française et plus largement occidentale. Leur travail artistique a une portée sociologique : ils observent les pratiques, les gestes, les traditions et les attitudes de leurs contemporains.

Cette intégration du quotidien dans la pratique artistique est devenue, grâce à Boltanski, un espace pour développer des chimères. En inscrivant « des fictions » dans une œuvre qui emprunte son esthétique au quotidien, il est sûr de semer le trouble dans l'interprétation du visiteur. Christian Boltanski ainsi que Jean Le Gac inventent un univers qui leur est propre, où la fiction et le réel ne s'opposent pas mais se complètent. Messager, Boltanski et Le Gac dédoublent leur identité grâce à la création : l'image qu'ils présentent dans leur œuvre renvoie directement à leur image de créateur comme une sorte de rétroaction du sujet sur lui-même.<sup>191</sup> Annette Messager développe, dans ses *Albums-collections*, une réflexion sur la nature de l'auteur qui serait à la fois sujet du récit et narrateur fictif. Dans son *Enquête*, Jean Le Gac interroge également ce dédoublement de la figure de l'auteur. Il met en scène trois personnages : le narrateur, « Je » et Jean le Gac. Leurs interventions constituent une sorte de creuset où se forme progressivement l'image de l'auteur alors complétée par ses collages.<sup>192</sup> Il est une figure intercalaire entre l'écrivain et le peintre. Une partie de sa production porte également sur le peintre qui représente son alter ego ; l'artiste se définit lui-même comme

---

<sup>189</sup> Magali Nachtergaele, *L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain*, p. 18.

<sup>190</sup> Magali Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, p. 373

<sup>191</sup> Serge Lemoine, *Ibid.*, p.6.

<sup>192</sup> Serge Lemoine, *Ibid.*, p. 4.

« un peintre de photographies et de textes que l'on accroche au mur. »<sup>193</sup> Cette démarche artistique débouche sur une exposition en 1978, au Musée national d'art moderne mais également sur *Le peintre en buste*, qui est un résumé chronologique des événements de sa vie. Ce dispositif, mis en place en 1980, concentre l'aboutissement du processus d'héroïsation qu'il débute avec des envois postaux où Le Gac parle de lui à la troisième personne.<sup>194</sup> Dans ces œuvres, les textes dactylographiés ou rédigés à la main sont présentés à côté de photographies auxquelles se mêlent parfois des dessins au pastel. Dans ses textes, lorsqu'il parle du peintre, il utilise la troisième personne du singulier pour créer un effet de mise à distance avec le sujet et insister sur le caractère fictif de son œuvre. Ce dédoublement s'inscrit dans une démarche conceptuelle tout en incluant un aspect narratif qui est banni chez les artistes de ces mouvements. Le Gac incarne physiquement ce peintre dans les photographies qu'il fait mais il ne lui donne jamais son nom : parfois, il le baptise « L » ou lui donne des faux noms. Dans *Et le peintre* (1976-1977), il utilise des noms d'artistes de ceux des textes qu'il accompagne de dessins et de photographies. Ce refus de nommer le peintre ne réside pas dans la volonté de rendre davantage crédible la fiction mais d'exposer la fragilité de ce qui semble le plus établi dans l'identité d'un individu : son nom.<sup>195</sup> Ses travaux permettent de se questionner sur l'acceptation de cet héritage historique de la peinture et sur l'affirmation d'une identité personnelle.<sup>196</sup> Tout comme Serge Doubrovsky, l'ambition artistique de Jean Le Gac est de « marquer » sa discipline. Cette hypothèse se confirme quand il abandonne la peinture car il comprend qu'avec ce médium, il ne pourra jamais « faire histoire » et il l'affirme en 1973 :

« J'ai compris que si je suis capable d'inspirer une fiction, il y aura une preuve de mon existence. »<sup>197</sup>

Le Gac conçoit son autobiographie comme prétexte et œuvre qu'il éparpille au gré de ses créations. Il fusionne la posture d'auteur anonyme avec le personnage de fiction : vie et œuvre sont ainsi imbriquées. La singularité de sa démarche autofictionnelle est que l'auteur réel ne fictionnalise pas sa vie mais c'est le personnage de fiction qui s'invente, dans le réel, comme auteur. Christian Boltanski intègre également le paramètre de l'autofiction dans ses œuvres avec la reconstitution de faux souvenirs notamment sa fameuse série *Les portraits photographiques de C.B.* (1972) (fig.120) qui le représentent âgé de 2 à 20 ans. Chaque cliché est accompagné d'une légende qui précise son âge

---

<sup>193</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibid.*, p. 74.

<sup>194</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibidem*, p. 74.

<sup>195</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibidem*, p. 74.

<sup>196</sup> Sandrine Morsillo consacre plusieurs pages du chapitre « Autofiction et expofiction » au travail autofictionnel de Jean Le Gac dans Arnaud Genon et Isabelle Grell (dir.), *Lisières de l'autofiction*, p. 151-154.

<sup>197</sup> Sandrine Morsillo, *Ibidem*, p. 153.

lors de la prise de vue. Nous l'avons précédemment évoqué : ces œuvres sont factices. Les clichés sont des photographies, réalisées par Annette Messenger, de jeunes passants au Parc Montsouris en été. Son fascicule de 1969 *Reconstitution d'un accident qui ne m'est pas encore arrivé et où j'ai trouvé la mort* (fig.116) évoque tout le caractère autofictionnel de sa démarche. Il dédouble, comme sa compagne et son ami Jean Le Gac, sa personnalité qu'il dit avoir constituée entre lui et « un m. fou qu'[il] était en même temps. »<sup>198</sup> Il travaille pendant plusieurs années sur des documents photographiques car il s'amuse à tromper le spectateur en raison du caractère pseudo-authentique de la photographie qui est érigée au rang de preuve. Dans *Sa vie impossible*, il raconte ses fantasmes afin d'accéder à une autre identité pour tenter de vivre une *Vie Possible*.<sup>199</sup> Il évoque, dans cette parution de 2007, les difficultés qu'il rencontre pour renouer avec ses souvenirs d'enfance : pour pallier cette difficulté, il utilise donc de fausses anecdotes. Pour lui, « les bons artistes n'ont plus de vie, leur seule vie consiste à raconter ce qui semble à chacun sa propre histoire. »<sup>200</sup> Il essaie de polariser dans son œuvre une subjectivité qui pourra toucher l'universel : il critique les démarches artistiques autobiographiques produites par des artistes narcissiques.<sup>201</sup> Pour lui, l'artiste doit investir les mythologies individuelles / personnelles mais y intégrer un caractère fictionnel qui peut renvoyer à l'identité même du visiteur. Pour expliciter cette démarche, nous pouvons prendre l'exemple des films historiques qui recréent des univers datés en utilisant plusieurs poncifs (architectures, vêtements, vocabulaire, ...) propres à la période restituée. La vie légendaire et la vie réelle, pour Boltanski, tirent réciproquement leur vérité l'une de l'autre.<sup>202</sup> Les vitrines lui permettent de déployer tout un pan de sa création en recréant des identités parcellaires ; dans cette suite « logique, il investit les expositions, qui deviennent médium de son œuvre, comme des espaces pouvant permettre aux visiteurs d'éprouver des « sensations fortes. » Ce pouvoir émotionnel est présent dans des installations postérieures aux années soixante-dix comme la *Réserve aux Enfants I et II* ainsi que les *Abonnés du téléphone*, présentés au Musée d'art moderne de la ville de Paris et qui plongent le visiteur dans des espaces anxigènes. Ces œuvres de 1998 sont affiliées à sa démarche des années 1980 et 1990 dont l'objectif est de s'inscrire « hors de lui-même » pour « nous mettre devant l'histoire d'un homme. »<sup>203</sup> L'autofiction devient chez Boltanski une « expofiction »<sup>204</sup> qui place le spectateur au centre de l'œuvre. Jean Le Gac, Annette Messenger et Christian Boltanski s'engagent

---

<sup>198</sup> Sandrine Morsillo, *Ibid.*, p. 71.

<sup>199</sup> Ces deux termes font écho au film qu'il réalise en 1968 et à son ouvrage publié en 2007 : *La vie possible de Christian Boltanski*.

<sup>200</sup> Christian Boltanski, *La vie possible de Christian Boltanski*, p. 146.

<sup>201</sup> Il témoigne de cela dans *Ibidem.*, : « L'art est intéressant quand il n'est pas directement autobiographique. », p. 166.

<sup>202</sup> Sandrine Morsillo, *Ibid.*, p. 147-148.

<sup>203</sup> Sandrine Morsillo, *Ibidem*, p. 148.

<sup>204</sup> Ce terme est emprunté à Sandrine Morsillo dans « Autofiction et expofiction », *Ibid.*

dans cette voie autofictionnelle : ils élaborent de nouvelles identités à travers des pseudonymes et / ou jouent dans leurs œuvres avec des éléments autobiographiques parfois inventés.

Les sciences humaines occupent une place de choix dans les recherches de ces artistes qui tentent, à travers leurs œuvres, de mener une étude ethnologique personnelle. Cette démarche s'inscrit, comme le reconnaît lui-même Boltanski, dans les travaux de Claude Lévi-Strauss et de la pensée structuraliste dont il est l'un des représentants.<sup>205</sup> L'artiste reprend les théories développées par cette pensée en créant des structures communes à la classe sociale dont il est issu : la classe moyenne. Il observe les pratiques de celle-ci et les représente à travers des vitrines, des albums photographiques, ... Le médium photographique correspond à cette volonté de s'inscrire dans l'ère contemporaine ; il le considère comme « le langage de notre temps. »<sup>206</sup> Cette démarche ethnologique est, dans l'œuvre de Boltanski, étroitement liée à la démarche archéologique. En 1969, Michel Foucault édite *L'archéologie du savoir* qui est le résultat de dix années d'enquêtes « archéologiques. » Cette publication entraîne un glissement terminologique « d'archéologie » qui ne désigne plus uniquement des « traces du passé » mais une méthode / pratique permettant de faire l'analyse de ces « archives » pour « déchiffrer des textes et y déceler une pluralité de niveaux, et à interroger des discours pour y découvrir les mouvements secrets de la pensée. »<sup>207</sup> Dans son œuvre, Christian Boltanski répond aux questions soulevées par le philosophe sur le statut de l'auteur, de l'œuvre et de l'archive en raison de la démarche de cet artiste qui vise à produire, *a posteriori*, des archives fictives. Le travail qu'il mène à partir des photographies de la famille de Michel Durand (galeriste à Paris) dans *L'Album de photographies de la famille D.* (fig.119) démontre cet intérêt archéologique et sociologique<sup>208</sup> : il adopte la posture de l'archéologue en essayant de « reconstituer l'ordre. »<sup>209</sup> Pour mener à bien son étude sociologique, il choisit un nom de famille commun en France : Durand ; il explique ce choix à Catherine Grenier dans son ouvrage de 2010 :

« J'avais pris la famille de Michel Durand parce que Durand est le nom français le plus commun, qu'il est d'une famille de la petite bourgeoisie, et qu'il représentait donc le prototype de la vraie famille française. [...] Pour faire ce travail, il fallait prendre une référence commune à tous. »<sup>210</sup>

---

<sup>205</sup> Magali Nachtergaele, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, p. 384.

<sup>206</sup> Christian Boltanski dans *Récits*, p. 136.

<sup>207</sup> Citation de la fiche internet *Universalis* de *L'archéologie du savoir* écrite par Bernard Valade.

<sup>208</sup> Rebecca J. DeRoo, « The Documenta 5 and the Family Album », *Ibidem.*, p. 108-115. L'autrice développe dans ces pages l'aspect sociologique de cette série de photographies en convoquant des références aux théories de Pierre Bourdieu.

<sup>209</sup> Christian Boltanski dans Catherine Grenier, *La Vie Possible de Christian Boltanski*, p. 75.

<sup>210</sup> Christian Boltanski dans Catherine Grenier, *Ibidem*, p. 75.

S'il consacre tout un pan de ses recherches artistiques à la présence des autres, son travail se concentre, dans les premières années, essentiellement sur sa propre vie. Il réalise en 1969 un fascicule de neuf pages baptisé *Recherche et présentation de tout ce qui reste de mon enfance, 1944-1950* (fig.115) : il y rassemble des reliques photographiées de cette période : des mèches de cheveux, pull-over, ... Si Boltanski semble obsédé par cette quête de renouer avec son enfance, son passé, c'est peut-être en raison de la place qu'occupent les études psychanalytiques dans les années soixante-dix mais c'est surtout le résultat d'une histoire familiale qui a laissé « peu de traces. » Il confie lui-même à Catherine Grenier qu'il n'y avait que très peu voire aucune photographie de famille chez lui<sup>211</sup> mais ce principe d'absence qui règne dans son œuvre est surtout le produit de ses origines familiales. Il est le fils d'une mère catholique et d'un père juif converti : le travail du « petit Christian » est marqué au fer rouge par la Shoah<sup>212</sup> et cette question qu'il considère comme omniprésente chez les survivants : « Pourquoi j'ai survécu ? »<sup>213</sup> Cet aspect de la vie de la famille Boltanski est une clef de compréhension de l'œuvre de Christian qui étale à la vue de tous des reliques qui appartiennent à des personnes dont l'identité est parfois inconnue et qui peut renvoyer à ces « dépouillements » qu'ont connus les déportés lors de leur arrivée dans les camps. L'artiste concentre, dans un premier temps, son travail autour de la reconstitution d'objets de son enfance ; il ouvre progressivement cette démarche d'archéologue au « collectif » jusqu'à aboutir à des œuvres comme son installation monumentale au Grand Palais en 2010 (fig.122) avec cette pince géante qui déplace continuellement des tas de vêtements vers un autre tas. Il déclare :

« Le passage du personnel au collectif m'a toujours intéressé. Même alors que je faisais semblant de parler de mes souvenirs, je puisais, non dans ma mémoire, mais dans le souvenir collectif. »<sup>214</sup>

Le « collectif » occupe une place essentielle chez Boltanski. Cependant, il dédie une place toute aussi importante à ses obsessions individuelles qu'il a en commun avec de nombreux visiteurs comme l'angoisse de la mort. Ce qui caractérise les artistes des mythologies individuelles auxquelles il appartient, c'est cette capacité à témoigner de leur monomanie tout en faisant écho à

---

<sup>211</sup> Christian Boltanski : « Etrangement on n'avait aucune photo de famille chez moi, ou très peu. » dans *Ibidem.*, Catherine Grenier, p. 75.

<sup>212</sup> Il confie à Daniel Mendelsohn dans un entretien de juin 2009 : « Quand je vais chez le teinturier, je fais une chose très étrange et dont j'ai honte : je ne donne jamais mon nom mais toujours celui d'un ami, un nom français. Il n'y a aucun danger mais j'ai néanmoins peur d'une réflexion, qu'on me demande comment cela s'écrit, d'où je viens. Je préfère donner un autre nom, c'est plus simple. » dans Catherine Grenier, Jean-Hubert Martin et Daniel Mendelsohn, *Christian Boltanski*, p. 183.

<sup>213</sup> Entretien de Christian Boltanski avec Laurent Boudier dans *Télérama*, 2010.

<sup>214</sup> Isabelle de Maison Rouge cite Christian Boltanski dans *Ibid.*, P. 28.



celle de l'observateur. Il est intéressant de mettre en perspective cette idée avec une citation de Boltanski lui-même :

« Je m'intéresse à ce que j'ai appelé « la petite mémoire », une mémoire affective, un savoir quotidien, le contraire de la grande mémoire préservée dans les livres. Cette petite mémoire, qui forme pour moi notre singularité, est extrêmement fragile, et elle disparaît avec la mort. Cette perte d'identité, cette égalisation dans l'oubli sont très difficiles à accepter ; par exemple, quand on regarde des centaines de crânes ils ont tous l'air identique. »<sup>215</sup>

Pour reconstruire cette petite mémoire, il accumule et recrée des souvenirs réels ou fictifs dans ses œuvres. Il est sensible aux sciences humaines et développe à partir de celles-ci toute une rhétorique sur le fait que notre individualité et celle des autres se valent : elles sont banales et interchangeables.<sup>216</sup>

Ces travaux sur le « moi » ne sont pas seulement le monopole de la scène française de la décennie 1970. Nous avons déjà souligné l'importance du caractère biographique chez Beuys qui devient une figure de référence pour Annette Messenger mais également pour des artistes berlinois comme Salomé, Rainer Fetting ou Bernd Zimmer qui se réunissent en 1977 dans une galerie qu'ils gèrent en coopérative. Ce contexte berlinois les pousse à la dérision et à l'hypertrophie « du moi »<sup>217</sup> La scène française de ces années soixante-dix a également influencé des artistes postérieurs comme Sophie Calle qui débute sa démarche artistique « autofictionnelle » avec des pseudo-enquêtes en 1979. Celle-ci connaît bien le travail d'Annette Messenger et de Christian Boltanski car son père collectionnait leurs œuvres.

### 3) Enquête d'Annette Messenger

Il aura été nécessaire de passer par des chemins détournés, d'évoquer longuement les contextes artistique et littéraire pour comprendre la complexité de l'artiste et du personnage qu'est Annette Messenger. Elle est sensible aux bouleversements sociaux et culturels qui se produisent dans la France post-68, qu'elle intègre consciemment ou non dans ses œuvres. La polysémie du terme « en quête » / « enquête » lui correspond parfaitement. Il est nécessaire de mener une enquête sur cette personnalité singulière qui s'est amusée à multiplier les identités tout au long de ses *Albums-*

---

<sup>215</sup> Isabelle de Maison Rouge cite Christian Boltanski dans *Ibidem*, P. 28.

<sup>216</sup> Anne Bony, *Ibid.*, p. 95.

<sup>217</sup> Anne Bony *Ibid.*, p. 110-111.

*collections* dans les années soixante-dix pour comprendre sa place dans le champ artistique et social de l'époque.

### a) Qui êtes-vous Annette Messenger ?

« Née en 1943 à Berck-Plage. »

(Catalogue d'exposition *Christian Boltanski, Jean Le Gac, Annette Messenger*, 1973)<sup>218</sup>

C'est par cette simple phrase que se présente Annette Messenger lors d'une exposition collective en 1973, au musée Rude de Dijon (arch.4). Elle est née le 30 novembre 1943 à Berck-sur-Mer, ville du Nord de la France réputée pour son sanatorium fréquenté par de nombreux malades. Dans ses biographies, son père architecte, qui lui a transmis son goût pour l'Art brut, est souvent évoqué mais rarement sa mère.<sup>219</sup> Après avoir obtenu son baccalauréat avec option philosophie, Annette Messenger quitte sa ville natale pour Paris où elle intègre en 1962 L'Ecole nationale supérieure des Arts décoratifs. Elle « abandonne » cette formation en 1966 :

« Je n'abandonne pas, on m'a renvoyée de l'Ecole des Arts décoratifs. Je ne savais pas exactement ce que je voulais faire, mais je savais ce que je ne voulais pas faire. On me parlait de puissantes et fortes peintures, d'images grandioses, et je me disais qu'il y avait quelque chose à trouver. »<sup>220</sup>

Elle revient souvent, lors de divers entretiens / interviews, cette anecdote sur son parcours aux Arts décoratifs. Elle crée autour de celle-ci une sorte de « mythe originel » de sa pratique qui se veut comme une réaction aux « beaux-arts. » Les seuls intérêts qu'elle trouve à son passage dans cette école sont la fréquentation de l'atelier de gravure qui est à l'origine de son « exclusion »<sup>221</sup> et la proximité du lieu avec la Cinémathèque française, rue d'Ulm, qu'elle fréquente assidument durant sa formation.<sup>222</sup> Elle réussit « l'exploit » d'être exclue de l'école<sup>223</sup> en 1966 et vit cet événement

---

<sup>218</sup> Serge Lemoine, *Ibid.*, p. 73.

<sup>219</sup> C'est le cas notamment dans la monographie qu'a écrite Catherine Grenier et dans le catalogue d'exposition *Les Messagers*.

<sup>220</sup> Propos d'Annette Messenger recueillis par Cyril Thomas dans *Annette Messenger. Les Messagers*, p. 169.

<sup>221</sup> A l'occasion d'une table-ronde en 2021 organisée dans l'auditorium du Louvre, elle évoque l'atelier de gravure des « Arts Déco » qu'elle était la seule à utiliser. Elle possédait les clefs de cet atelier qu'elle cachait dans l'établissement et suite à un vol d'une tierce personne, elle aurait été renvoyée de l'établissement.

<sup>222</sup> Elle revient sur son attachement pour la Cinémathèque française et plus largement le cinéma dans un entretien de *Télérama* de 2018.

<sup>223</sup> Elle mobilise souvent, avec désinvolture et ironie, cette décision de son établissement qu'elle vit comme un « exploit. »

comme une libération. Les cours auxquels elle assiste lors de son passage à l'école ne lui ont pas permis de « devenir » artiste : son éducation artistique, elle se la forge seule en visitant des galeries et en fréquentant la Cinémathèque<sup>224</sup> où elle visionne des films d'Andy Warhol.<sup>225</sup> Cette même année 1966, elle remporte le premier prix d'un concours de photographies en couleurs du centre national d'art contemporain, qui lui permet d'obtenir une bourse pour voyager pendant deux mois et demi, avec sa marraine, au Japon et dans d'autres lieux comme le Sud de l'Europe, les Philippines, le Cambodge, l'Inde, Israël et Hong-Kong<sup>226</sup> (arch.2). Ce document conservé à la Bibliothèque Kandinsky témoigne de son prix et de la bourse qu'elle obtient. Les années suivantes, elle poursuit ses périples à travers le monde en visitant le Népal, Ceylan, puis les Etats-Unis.<sup>227</sup> Ces voyages ont très probablement eu un impact sur sa vision du monde. Cependant, aucune trace d'exotisme n'est visible dans les œuvres qu'elle réalise suite à ses excursions. Son expérience à l'Ecole nationale des arts décoratifs l'encourage à continuer son activité artistique à titre professionnel : elle réalise des miroirs et elle utilise de l'acide pour leur donner un aspect décoratif « plaisant ».<sup>228</sup> En parallèle, elle fabrique également des éléments de parures féminines dans des matériaux originaux comme des lunettes de soleil en carton qu'elle porte sur une photographie datée entre 1969 et 1970 (arch.1). C'est à l'aube de 1970 qu'elle constitue son cercle d'amis ; parmi eux, Anne Poirier, qui a également étudiée aux « Arts Déco », Joan Rabascall et Antoni Miralda. Ce cercle d'amis-artistes s'étend à l'occasion du Salon de Mai de 1970 à Saint-Germain-en-Laye, où elle rencontre André Cadere, Jean Le Gac et Christian Boltanski dont elle tombe « immédiatement amoureuse »<sup>229</sup> et avec qui elle se marie.<sup>230</sup> Cette union administrative ne signifie pas « union artistique » : tous deux gardent leur indépendance dans leurs travaux respectifs :

« Avec Christian, on ne parle pratiquement jamais de nos œuvres en cours. Je ne vais jamais dans son atelier et on a rarement fait des pièces ensemble. Ça ne se partage pas les risques et périls de chacun. Par contre, on ne cesse de dialoguer sur tout et évidemment sur l'art ... »<sup>231</sup>

---

<sup>224</sup> D'après son entretien accordé à Yasmine Youssi dans *Télérama* en 2018.

<sup>225</sup> Elle évoque son visionnage de *L'homme qui dort* lors de la table-ronde du Louvre en 2021.

<sup>226</sup> L'archive conservée à la Bibliothèque Kandinsky n'évoque que le voyage au Japon. Cependant, Annette Messenger fait part de ce tour du monde permis par cette bourse dans le catalogue d'exposition du MNAM qui lui est dédié : p. 169.

<sup>227</sup> D'après les propos d'Annette Messenger dans un entretien de Cyril Thomas, *Ibidem.*, p. 169

<sup>228</sup> Catherine Grenier, dans la monographie *Annette Messenger*, témoigne du succès des œuvres de l'artiste en raison de ses nombreuses ventes, p. 14.

<sup>229</sup> Annette Messenger dans un entretien de Cyril Thomas, *Ibidem.*, p. 169

<sup>230</sup> La date du mariage d'Annette Messenger et de Christian Boltanski n'est jamais mentionnée dans les ouvrages que nous avons pu consulter.

<sup>231</sup> Annette Messenger dans un entretien de Cyril Thomas, *Ibidem.*, p. 173-174.

Ce témoignage est particulièrement intéressant car il exprime une mise à distance volontaire entre leurs pratiques respectives afin d'éviter toute sorte de « contagion » et surtout d'assimilation de l'un à l'autre au « détriment » d'Annette Messenger. Cette indépendance revendiquée par Annette Messenger exprime sa volonté de ne pas être vue comme une artiste « subordonnée » à son mari comme cela a pu être le cas pour des personnalités comme Sonia Delaunay et Sophia Taeuber-Arp. En faisant bande à part, Christian Boltanski et Annette Messenger sont considérés dans toute leur complexité et court-circuitent les critiques qui les rapprocheraient uniquement par l'intimité qu'ils partagent. Ils apparaissent peu ensemble : Agnès Varda, amie du couple, parvient à les rassembler dans un petit-déjeuner qu'elle filme pour *Agnès de ci de là Varda*. Le couple d'artistes insiste particulièrement sur le caractère exceptionnel de cet entretien à deux-voix et sur leurs pratiques artistiques qui sont émancipées l'une de l'autre. Ils collaborent à de rares occasions comme la Biennale de Venise en 1975, où ils présentent *Voyage de noces à Venise* (fig.95) qui met en avant les stéréotypes associés à « la ville des amoureux. »<sup>232</sup>

La caractéristique majeure d'Annette Messenger est qu'elle multiplie ses identités au gré de l'évolution de sa production :

« Je n'avais pas de titres, je m'en suis donné. Je deviens ainsi une personne « importante », bien définie. Je trouve mon identité à travers la multiplicité de ces personnages. Ces multiples Annette Messenger me permettent de présenter en même temps des travaux de formes très diverses comme on a en nous beaucoup de personnages à la fois divergents et contradictoires. »<sup>233</sup>

De 1971 à 1974, *Annette Messenger collectionneuse* côtoie *Annette Messenger artiste* et *Annette Messenger femme pratique* ; de 1975 à 1977, c'est la période *Annette Messenger truqueuse*, puis les débuts d'*Annette Messenger colporteur* en 1980.<sup>234</sup> C'est dans sa première période, de 1971 à 1974, qu'elle réalise ses 56 Albums-collections (arch.6). La diversité de ses travaux interpelle : des livres de cuisine côtoient des manuels pour apprendre le dessin et les travaux d'aiguille. Les questions autour de la femme et de la féminité occupent une place importante dans ses albums, puis dans la suite de ses travaux notamment lorsqu'elle commence à envahir les murs des salles d'exposition dans les années 1980. Durant cette décennie, elle mobilise tout un univers chimérique et s'associe à la figure de la sorcière. Elle intègre cet imaginaire fantasmagorique, issu des peintures de Gustave Moreau et des films de Georges Méliès, à des fragments du corps qu'elle présente dans les salles comme des ex-voto. Progressivement, elle intègre des peluches dans ses créations ainsi, dans l'installation de 1988 *Mes*

---

<sup>232</sup> Annette Messenger dans un entretien de Cyril Thomas, *Ibidem.*, p. 173.

<sup>233</sup> Citation d'Annette Messenger présentée dans *Faire Parade*, p. 35.

<sup>234</sup> Annette Messenger dans un entretien de Cyril Thomas, *Ibidem.*, p. 169.

*petites effigies* (fig.106), celles-ci sont accrochées au mur et portent des photographies représentant des gros plans d'une partie du corps. Cette association peluches-photographies est toujours présente dans ses œuvres de 1990 ; en témoignent toutes les installations où elle utilise des piques comme *Les Masques* (fig.110) ou *Les Piques* (fig.111). Les œuvres des années 1990 sont marquées par un aspect théâtral qui aboutit à l'utilisation du mouvement dès 2001 avec *Articulés-Désarticulés* (fig.112). Elle fera de cette articulation d'objets, de peluches et de formes le centre névralgique du pavillon français, *Casino* (fig.113), lors de la Biennale de Venise en 2005. Cette installation lui permet de remporter le lion d'or. Ces dispositifs plus complexes qui se meuvent place le visiteur-spectateur au cœur de spectacles dépaysants : elle y remobilise tout l'univers féerique, issu des contes et histoires populaires, qu'elle développe dans les années quatre-vingt. Depuis le XXI<sup>e</sup> siècle, sa production est divisée entre plusieurs démarches qu'elle réalise dans différentes bases.<sup>235</sup> Elle poursuit sa création mi-fantastique mi-morbide en parallèle d'un travail qui intègre des questions politiques et sociales actuelles notamment dans une série de dessins inspirés de photographies des FEMEN.<sup>236</sup> Ce tour d'horizon, très synthétique, de la création d'Annette Messenger nous permet d'attester de son évolution depuis ses travaux de chambres jusqu'à ses expositions monographiques à l'international. Aussi riche et diversifiée soit sa production, nous avons fait le choix de nous centrer exclusivement sur ses *Albums-Collections*, plus particulièrement *Mes dessins secrets*, réalisés au début des années 1970. Dans ses premières recherches, elle « réduit » son activité artistique à un recopiage obsessionnel, parfois ironique, de photographies ; elle multiplie, dans ses cahiers intimes, les images empruntées aux médias, qu'elle redessine, enlaidit, ... A ce moment-là, elle est enseignante à l'école d'arts plastiques de Bordeaux et expose principalement en Allemagne ses travaux qui sont des recompositions d'une autobiographie fragmentaire et de l'identité du « monde féminin. » Ce qui l'intéresse, c'est l'expérience du personnel, de l'intime qu'elle investit dès la fin des années soixante en réalisant ses maisons construites en bois ou en plastique.<sup>237</sup> Nous conservons peu de traces de ces premiers travaux qu'elle expose dans les vitrines de la galerie de Lucien Durand.<sup>238</sup> Depuis ses débuts, elle inscrit ses créations dans une ambivalence et une pluralité de matériaux qui caractérisent encore son travail actuel.

Dès les années 1990, Annette Messenger est considérée comme une artiste connue et reconnue à l'international.<sup>239</sup> Ses deux grandes consécutions sont ses rétrospectives en 1995, au MoMA de New York et au Centre Pompidou, en 2007. Pour comprendre ces dates, il faut établir

---

<sup>235</sup> Elle nomme ainsi les différentes parties de son atelier à Malakoff. Chaque base a un rôle précis dans la démarche créatrice d'Annette Messenger.

<sup>236</sup> Annette Messenger revient sur cette production dans un article de 2016 de *Télérama*.

<sup>237</sup> Claire Legrand « Chronique » dans *Une scène parisienne*, p. 37.

<sup>238</sup> Catherine Grenier, *Ibidem.*, p. 12.

<sup>239</sup> Suzanne Pagé la définit ainsi dans l'Introduction de *Faire Parade*, p.7

une comparaison avec Louise Bourgeois, artiste française tout aussi importante. Celle-ci apparaît tardivement dans la scène artistique mondiale, ce qui est monnaie courante pour les femmes : elle est cependant la première femme à laquelle on consacre une rétrospective au MoMA, en 1982. Lors de cette rétrospective, elle est âgée de 72 ans alors qu'Annette Messenger, lors de son exposition dans l'illustre musée new-yorkais, n'en a que 51. Le Musée d'art moderne de la ville de Paris leur consacre en 1995 respectivement une exposition rétrospective. Durant cette même année, la structure expose également les travaux récents de Niki de Saint-Phalle. Le Centre Pompidou également dédie successivement une rétrospective personnelle à Annette Messenger en 2007 et à Louise Bourgeois en 2008.<sup>240</sup> L'établissement de cette analogie entre les expositions consacrées à Louise Bourgeois et à Annette Messenger vise à démontrer que cette dernière fait son entrée sur la scène nationale de manière précoce comparé à d'autres figures tout aussi reconnues. Si elle multiplie les manifestations dès les années 1980 et plus encore dans les décennies qui suivent, ses débuts sont marqués par une difficulté à exposer. Elle réalise sa première exposition en 1971 où elle présente *Mes Pensionnaires* et certaines pièces des *Albums-Collections*.<sup>241</sup> Au début des années soixante-dix, elle présente essentiellement son travail en Allemagne :

« J'ai commencé à montrer mon travail d'abord en Allemagne. En France, tout était centralisé. »<sup>242</sup>

Elle est la première femme à se voir consacrer une exposition monographique au musée municipal de Munich, en 1973.<sup>243</sup> Dans l'entretien qu'elle donne à Robert Storr, elle revient sur ses premières expositions en France :

« J'ai montré assez tôt *Mes pensionnaires* et mes *Albums-collections* à Dijon, à Grenoble, puis à Paris, à l'ARC 2 qui était à ses débuts très actif. »<sup>244</sup>

En 1974, elle expose respectivement ses *Albums-collections* à l'École des Beaux-Arts de Paris et à l'ARC 2. Lors de la première exposition, ses cahiers sont scellés : cette manœuvre lui permet de garder encore un peu d'intimité. Lors de son exposition à l'ARC 2, elle recycle l'idée d'exposer par un système de vitrine, déjà utilisé pour *Les Pensionnaires* (fig.91), l'entièreté de ses albums. Ce

---

<sup>240</sup> Ce parallèle entre les dates des expositions monographiques est réalisé par Camille Morineau dans « (Auto)-biographie », *Artistes Femmes de 1905 à nos jours*, p. 117.

<sup>241</sup> Patricia Falguières, « Fée d'artifice », p. 36.

<sup>242</sup> Annette Messenger et Robert Storr dans *Faire Parade*, p. 71.

<sup>243</sup> « A cette époque [début des années 1970], j'ai rencontré Günter Metken qui m'a permis de réaliser ma première exposition personnelle au Lenbachhaus de Munich. » Annette Messenger et Cyril Thomas, *Ibid.*, p. 172/

<sup>244</sup> Annette Messenger et Robert Storr dans *Faire Parade*, p. 71.

dispositif lui offre également l'occasion de se dévoiler « à moitié » : elle présente seulement une page de chacun de ses cahiers que le visiteur ne peut consulter librement. Si ce système empêche de naviguer librement entre les pages, il donne une plus-value à l'œuvre qui devient un objet précieux nécessitant une protection « renforcée. » Progressivement, d'autres dispositifs d'exposition émergent : ainsi, pour *Les Tortures volontaires*, les feuilles détachables peuvent être accrochées au mur (fig.85). Cependant, en raison de la fragilité de ces œuvres, plusieurs musées favorisent un accrochage sous verre. Nous pouvons évoquer deux autres expositions qui ont fait date dans la carrière d'Annette Messenger : « Comédie-Tragédie » au Musée de peinture et de sculpture de Grenoble, en 1989. L'artiste revient sur l'intégralité de sa création depuis 1971 jusqu'à 1989. La deuxième exposition monographique, « Faire Parade », est réalisée en dialogue avec la conservatrice de l'époque, Suzanne Pagé et connaît un succès international. D'abord présentées au Musée d'art moderne de la ville de Paris en 1995, les œuvres s'exposent ensuite au LACMA, au MoMA de New York, à la Pace Robert Foundation à San Antonio, à l'Art Institute de Chicago, puis à la Foksal Galerie de Varsovie. Depuis les années 2000, Annette Messenger continue de présenter son travail à travers le monde et réalise des expositions où elle travaille à partir des collections permanentes des musées, créant ainsi un dialogue entre son art et celui des époques antérieures. Elle intervient dans les collections du musée d'Orsay au cours de l'exposition « Quartier de l'Opéra » en 2006<sup>245</sup> et renouvelle ce type de démarche onze ans après au musée de Chantilly, où elle réalise une pièce en dialogue avec *Le Massacre des Innocents* de Nicolas Poussin. Il semble peu pertinent dans notre démarche de citer toutes les expositions monographiques ou collectives auxquelles participe Annette Messenger ; celles-ci sont retranscrites en partie dans le catalogue d'exposition « Les Messagers ». La diversité des lieux culturels et de leur situation géographique où expose et intervient la créatrice prouve l'importance de celle-ci dans la sphère artistique mondiale actuelle. Elle a su s'imposer au fil des années. Annette Messenger a bénéficié du soutien de nombreuses personnalités comme Suzanne Pagé, qui lui permet d'exposer souvent au Musée d'art moderne de la ville de Paris, notamment dans l'espace expérimental dédié à la création contemporaine : l'ARC.<sup>246</sup> Il faut aussi souligner l'importance dans sa carrière des galeristes : Nancy Gillespie, Holly Solomon et plus tard Chantal Croussel et Marian Goodman :

« Je dois dire que plusieurs femmes ont joué un rôle dans ma vie professionnelle. Suzanne Pagé m'avait prédit, à ma première exposition au musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1973,

---

<sup>245</sup> Un ouvrage est réalisé suite à cette intervention : Marianne Le Pommere et Caroline Mathieu (dir.), *Correspondances Musée d'Orsay / Art contemporain*, n°10.

<sup>246</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes / Artistes Artistes / Femmes*, p. 317. Trouver citation AM dit Pagé expose tt le temps

qu'elle me réexposerait tous les dix ans, ce qui s'est révélé exact. Et des galeristes, telles que Nancy Gillespie, Holly Solomon à New York, plus tard Chantal Crousel et Marian Goodman et en Allemagne Monica Sprüth, ont suivi mon travail. »<sup>247</sup>

Les liens qu'elle a tissés avec ces personnalités proches du marché de l'art permettent aux travaux de celle-ci d'intégrer très tôt des collections publiques et privées, notamment celle de Jean-Hubert Martin qui achète les *Pensionnaires*.<sup>248</sup> La création des Fonds régional d'art contemporain (FRAC) en 1982 facilite l'achat des oeuvres d'artistes contemporains dans des collections publiques. Annette Messenger en bénéficie : 20 de ses œuvres / séries sont actuellement conservées dans des FRAC. Par exemple, le FRAC Lorraine conserve son livre d'artiste *La Femme et ...* (1975 / 2007), *Mes dessins secrets* (1972-1974) ainsi que *Ma collection de broderies* (1974), *Portraits des Amants* (1977) ; *Mes jalousies* (1972) font partie de la collection du FRAC Nouvelle-Aquitaine et l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne possède un exemplaire des *Tortures volontaires* (1972).

Les influences d'Annette Messenger sont diverses : elle évoque, dans l'ouvrage de Catherine Grenier, son admiration pour des artistes comme James Ensor, Francisco de Goya, Chaïm Soutine ou encore Francis Bacon qui n'idéalisent pas la peinture et qui mettent en avant le caractère grotesque de la condition humaine.<sup>249</sup> Cette culture artistique lui est essentiellement transmise par son père qui l'initie à la peinture ancienne. Elle visite également plusieurs musées<sup>250</sup> avec lui et développe un goût particulier pour l'Art brut, plus particulièrement l'œuvre de Jean Dubuffet.<sup>251</sup> C'est lors de la grande exposition de 1967 au Musée des Arts Décoratifs qu'elle découvre les créations d'Adolf Wölfl et les broderies de Jeanne Tripiet<sup>252</sup>, qui influencent ses travaux et éveillent son intérêt pour les matériaux « familiers » voire précaires particulièrement utilisés par les artistes appartenant à ce « mouvement. » Cet intérêt pour l'art des « marginaux » est présent dès son enfance, bercée par le travail artistique prenant l'apparence de formes de dévotion populaires que développent les malades en cure dans le sanatorium de Berck-sur-Mer.<sup>253</sup> La jeune Annette

---

<sup>247</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibidem.*, p. 317-318.

<sup>248</sup> Annette Messenger : « Très tôt, Jean-Hubert Martin, qui travaillait au Musée national d'art moderne, a acheté mes *Pensionnaires*, les oiseaux emmaillottés. » Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, p. 317

<sup>249</sup> Catherine Grenier, *Ibidem.*, p. 12.

<sup>250</sup> Catherine Grenier, *Ibid.*, p. 12.

<sup>251</sup> Cet intérêt pour Jean Dubuffet lui vient de son père qui lisait beaucoup d'écrits sur l'Art brut et particulièrement ceux de Dubuffet.

<sup>252</sup> Annette Messenger évoque ces références dans la monographie qui lui est consacrée par Catherine Grenier, p. 12.

<sup>253</sup> Nous citons les propos d'Annette Messenger sur les malades qui s'adonnent à des pratiques artistiques : « Tout le monde faisait de l'art » dans Catherine Grenier, *Ibidem.*, p. 10. Annette Messenger évoque souvent, lors d'entretiens, l'art de ces malades comme la seule chose qu'ils pouvaient faire. Annette Messenger confie dans la récente émission « L'art est la manière » que son père s'est également rendu à Berck pour des raisons de santé : il a été pendant 7 ans alité et s'est adonné à la pratique de la peinture



Messenger, bien qu'issue d'une famille athée, développe une grande sensibilité pour l'art religieux. Lors de ses études aux Arts décoratifs, elle conserve ce bagage culturel qu'elle enrichit avec de nouvelles références notamment surréalistes. Elle confie à Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici<sup>254</sup> son affection pour les photographies de Jacques-André Boiffard, de Hans Bellmer et plus tardivement de Claude Cahun.<sup>255</sup> Cet intérêt pour le Surréalisme « daté » semble être en contradiction avec la démarche des artistes conceptuels qui se placent dans la lignée de Dada et particulièrement de Marcel Duchamp.<sup>256</sup> Même si elle se positionne davantage sous le patronage de Breton et ses confrères, elle reconnaît l'importance et l'influence, sur son travail, de Dada et plus précisément de Marcel Duchamp qu'elle cite lors d'entretiens.<sup>257</sup> Plusieurs proches d'Annette Messenger l'encouragent à s'inscrire dans cette mouvance « post-dada »<sup>258</sup> ; toutefois, elle se sent plus proche du courant surréaliste, par pudeur et provocation<sup>259</sup> ; elle partage avec ses acteurs un attachement pour les matériaux quotidiens, la part du hasard dans la création et le bricolage. Elle pense que l'intérêt qu'elle porte aux petits objets du quotidien est un héritage du goût d'André Breton pour ces derniers.<sup>260</sup> Les créations d'Annette Messenger dans les années quatre-vingt reprennent cet aspect parfois effrayant, amer et ironique propre aux artistes de ce mouvement. C'est par le travail de Louise Nevelson, notamment ses boîtes-reliquaires, qu'Annette Messenger « vient » au Surréalisme.<sup>261</sup> Cette sculptrice russo-américaine devient un modèle artistique et surtout un modèle de femme artiste pour Annette Messenger.<sup>262</sup> Elle lui inspire ses premiers travaux comme les maisons qu'elle réalise en bois ou en plastique. Nous pouvons également souligner l'influence de Claes Oldenburg et de ses sculptures molles, qu'il produit dans les années soixante et soixante-dix, qui sont des agrandissements d'objets de consommation courante.<sup>263</sup> Ces œuvres « légères » et au ton « humoristique » séduisent particulièrement Annette Messenger car elles s'inscrivent dans un environnement quotidien qui trouve une résonance particulière dans certains pans de sa création. Ainsi, elle réalise des miroirs aux formes décoratives et des objets de parures dans des matériaux « précaires » comme le carton dont les formes sont proches du Pop Art.<sup>264</sup> Annette Messenger se

---

<sup>254</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 317.

<sup>255</sup> Il est « normal » que cet intérêt pour cette photographe soit si tardive : Claude Cahun n'a été redécouverte et remise sur le devant la scène dans les années quatre-vingt-dix grâce au développement des *gender studies*.

<sup>256</sup> Dans les années soixante, Dada revient au cœur des préoccupations artistiques alors que le Surréalisme est relégué au rang d'académisme : on lui reproche son aspect « littéraire » qui séduit toutefois Annette Messenger.

<sup>257</sup> Annette Messenger : « J'étais proche de Duchamp et de Breton. » Entretien avec Annick Colonna Césari dans Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 419.

<sup>258</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibidem*, p. 317.

<sup>259</sup> Marianne Le Pommere et Caroline Mathieu (dir.), *Ibid.*, p. 16.

<sup>260</sup> Catherine Grenier, *Ibid.*, p. 12.

<sup>261</sup> Catherine Grenier, *Ibidem*, p. 12.

<sup>262</sup> Catherine Grenier, *Ibidem*, p. 12.

<sup>263</sup> Catherine Grenier, *Ibid.*, p. 14.

<sup>264</sup> Christine Bard (dir.), *Dictionnaire des féministes*, p. 986.

positionne ainsi à contre-courant de l'engouement pour des mouvements comme l'Art conceptuel et minimal en leur préférant des œuvres narratives à l'esthétique naïve tout droit issues de la culture populaire.

Souvent, Annette Messenger, à ses débuts, se voit reprocher une utilisation très diversifiée de médiums<sup>265</sup> qu'elle attribue à ses différentes identités. Elle investit le dessin, la photographie, la couture, ... Elle écrit, elle copie, recopie, modifie, colle, truque, photographie, découpe, ... Son travail est d'une grande richesse résultant de l'hétérogénéité des sources mobilisées et de la multiplicité des techniques auxquelles elle s'essaie.<sup>266</sup> Ces œuvres aux médiums divers et aux influences hétérogènes veulent retranscrire au mieux la complexité de l'identité féminine. Annette Messenger refuse de séparer sa subjectivité d'artiste de sa subjectivité de femme :<sup>267</sup> pour cela, elle en fait la matière principale des *Albums-collections*. Ses cahiers intimes deviennent des lieux de confiance / confession et d'introspection. Elle utilise la forme narrative pour explorer et exploiter dans ses créations ses souvenirs littéraires, artistiques mais également personnels qui sont des bribes de récits qui « révèlent les valeurs du monde pour que l'obscur jaillisse des images dont l'efficacité est réelle. »<sup>268</sup> Cette métaphore très imagée montre qu'Annette Messenger part de son expérience réelle - personnelle en tant que femme qu'elle transcende afin de lui donner un caractère universel. Elle porte à la vue de tous ce qu'elle ne peut expliquer : comment vivre sa féminité dans l'ère post-moderne, durant la seconde vague du féminisme, marquée par l'importance du star-system et cette mise en avant d'un physique qui se veut parfait, ... Elle est obligée de multiplier les personnages /les identités pour rendre compte de ces phénomènes : par cette démarche, elle risque de perdre sa propre identité tant la frontière s'est dissoute, au fil de ses œuvres, entre création et réalité.<sup>269</sup> Pour « construire » ces identités, elle s'inspire certes de son expérience personnelle en tant que femme, mais elle puise également dans le quotidien comme le prouve sa collection de magazines, revues qu'elle intègre à ses créations. Ces démarches participent à une relecture à l'échelle occidentale des travaux des femmes et permettent de dégager un nouveau regard sur l'art en général.

---

<sup>265</sup> Annette Messenger : « On me conseillait « Annette, il faut faire un seul truc dans sa vie, tu te disperses trop. » dans Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p.316

<sup>266</sup> Hélène Pinon, *Les Albums Collections*, p. 15.

<sup>267</sup> Catherine Gonnard, *Ibidem.*, p. 24.

<sup>268</sup> Marianne Le Pommere et Caroline Mathieu (dir.), *Ibid.*, p. 12

<sup>269</sup> Marianne Le Pommere et Caroline Mathieu (dir.), *Ibidem*, p. 12.

## b) Se donner à voir : les *Albums-Collections*

“La collectionneuse respective d’Annette Messenger reste une fiction alors que la collection variée d’Annette Messenger est une réalité.”

(Armin Zweite, *Annette Messenger Künstlerin*, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1973)<sup>270</sup>

Les 56 *Albums-Collections*<sup>271</sup> d’Annette Messenger sont réalisés entre 1971 et 1974. Cette production consiste en de petits cahiers / carnets qui consignent des données de la vie ordinaire : l’artiste procède à un inventaire où elle recueille diverses informations qu’elle met en page. Ses cahiers se présentent sous la forme de fiches en carton, reliés et recouverts de papier kraft vert ou beige avec une étiquette portant le titre, le numéro et la collection<sup>272</sup>, telle la série *Mes dessins secrets* (arch.6). Son activité artistique a souvent été considérée comme un recopiage obsessionnel.<sup>273</sup> Réduire la production des premières années créatrices d’Annette Messenger à cela serait invisibiliser son entreprise de départ qui est la réalisation d’une encyclopédie de l’intime et du personnel voulant rendre compte de ce qu’est « d’être une femme » dans les années soixante-dix.<sup>274</sup> Dans cet archivage de l’intime, il est exposé une variété de thématiques qui souvent se « répondent » : le mariage, la maternité, les ruptures et les rencontres, la vie sentimentale ainsi que la vie domestique entre autres. Comme l’imagine la société de ces années-là, les journaux d’Annette Messenger renvoie cette impression d’une femme qui s’intéresse à des futilités et principalement à sa vie sentimentale. Le recours à un format « journal » est une démarche paradoxale : à l’origine, celui-ci doit rester intime / privé mais dans le travail d’Annette Messenger, il devient le cadre idéal pour exposer son / ses identité.s au public. Ce caractère « manuscrit » de l’œuvre atteste de son authenticité ; il en est de même avec la photographie dont nous avons déjà abordé toute l’ambivalence. Cette forme d’expression est intimement ancrée dans la vie : les *Albums-Collections* d’Annette Messenger prennent la forme d’un roman initiatique qui se déroule dans le vase clos de la

---

<sup>270</sup> Citation originale : « “So bleibt die jeweilige Sammlerin Annette Messenger Fiktion, während die vielfältige Sammlung der Annette Messenger Wirklichkeit ist. » dans Annette Messenger, Armin Zweite, Günter Metken *Annette Messenger sammlerin. Annette Messenger Künstlerin*, p. 1.

<sup>271</sup> Ce nombre s’appuie sur l’exposition à l’ARC en 1974 où Suzanne Pagé et Annette Messenger ont dressé la liste des *Albums-Collections* ; cependant, lors de la manifestation *Les Messagers*, la liste a été « augmentée » et se compose actuellement de 61 albums dont certains ne semblent pas « reconnus comme tels » par Annette Messenger car ils n’ont pas de numéro attribué.

<sup>272</sup> Marie-Laure Bernadac, *Annette Messenger : mot pour mot*, p. 11

<sup>273</sup> Emilie Bouvard, « Annette Messenger » sur le site AWARE.

<sup>274</sup> Cet aspect sera nuancé au fil de notre propos.

maison notamment autour de la chambre.<sup>275</sup> Annette Messenger évoque cette division de la pratique dans l'exposition « Faire Parade » :

« J'ai alors partagé mon petit appartement en deux, d'un côté *Les travaux de l'atelier*, de l'autre *Les travaux de la chambre*, deux sortes d'activités domestiques différentes. »<sup>276</sup>

Elle divise son appartement parisien en deux espaces : « l'atelier » qui est consacré à *Annette Messenger artiste* et la « chambre », dédiée à *Annette Messenger collectionneuse*. Celle-ci découpe des journaux, recopie des images, range, compile ... Elle est une sorte de figure refoulée de l'artiste<sup>277</sup> tout en étant une héroïne ordinaire.<sup>278</sup> Elle explique ce processus dans le catalogue de son exposition personnelle en 1973 à la Städtische Galerie im Lenbachhaus (arch.5) C'est suite aux *Pensionnaires*, issus de sa production *Annette Messenger artiste*, que se met en place ce dispositif.<sup>279</sup>

Cette structuration de l'espace s'accompagne de la création de ses premières identités. Dans *Les Pensionnaires*, Annette Messenger commence à établir son jeu de rôle en mettant en scène cette communauté d'oiseaux dont elle documente la vie dans des cahiers.<sup>280</sup> Cette production s'inscrit dans une sorte de récit d'origine ; comme Joseph Beuys, Annette Messenger évoque à de multiples reprises l'anecdote qui l'a incitée à réaliser cette série : un jour, lorsqu'elle portait des chaussures ouvertes, elle a marché sur un moineau mort et la sensation qu'elle a ressentie l'a interpellée.<sup>281</sup> A partir de cette série, elle consacre toute sa production du début des années soixante-dix à la réalisation d'autres journaux où elle présente Annette Messenger un « personnage écran » qui a son nom et son apparence. Dans ces journaux, cette jeune femme évoque sa relation au monde, s'autorise à exprimer ses pulsions et ses hantises. Ces carnets, à l'image de ceux d'une Anaïs Nin, témoignent de l'évolution de cette figure féminine et peuvent être assimilés à une sorte de récit d'apprentissage où « la réalité prosaïque des choses est considérée comme digne d'intérêt. »<sup>282</sup> Cet inventaire des pratiques quotidiennes constitue une valorisation de la culture féminine : la démarche créative qui est la sienne se veut bienveillante et non porteuse d'un jugement sur ces usages. Cependant, Annette Messenger met en avant dans ses cahiers cette identité qu'elle doit construire et

---

<sup>275</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, p. 20.

<sup>276</sup> Annette Messenger et Robert Storr dans *Faire Parade*, p. 69.

<sup>277</sup> Bernard Marcadé, « L'artiste et ses doubles » dans Thierry Taittinger, *Annette Messenger : conteuse, truqueuse, ensorceleuse*, p. 9.

<sup>278</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Ibid.*, p. 167.

<sup>279</sup> Alexandre Quoi, Notice pour *Le repos des pensionnaires* dans *Chefs-d'œuvre ?*, p. 318.

<sup>280</sup> Catherine Grenier, « Fictions, tentations, manipulations : histoire du voile » dans Catherine Grenier et Maria Kravtsova (dir.), *Ibid.*, p. 16.

<sup>281</sup> Annette Messenger revient sur cette anecdote dans « L'art est la manière » sur *FranceCulture*, 29 Mai 2022.

<sup>282</sup> Catherine Grenier dans Catherine Grenier et Maria Kravtsova (dir.), *Ibidem.*, p. 16.

qu'elle conjugue, malgré elle, à un héritage de déterminismes stigmatisants.<sup>283</sup> Pour répondre à ces prérogatives que la société attend des femmes, l'artiste est dans l'obligation de multiplier les identités et de réaliser simultanément des choses / des tâches différentes comme tout être humain, par nature, contradictoire. Elle développe ainsi une variété de personae, c'est-à-dire des personnes fictives dotées d'attributs et de caractéristiques sociales et psychologiques qui représentent un groupe cible,<sup>284</sup> qu'elle « incarne » dans ses cahiers : la femme docile et soumise, la midinette qui vit par procuration des images des magazines, ... Ces *Albums-Collections* apparaissent comme une quête / conquête de soi, constamment renouvelée<sup>285</sup> : Annette Messenger nous donne à voir, à travers ces derniers, le processus de formation d'une personnalité sociale. L'une des interprétations de ses cahiers du début des années soixante-dix vise à considérer ceux-ci comme le produit d'une même identité. Elle met en scène une femme à plusieurs âges de la vie : enfant, puis adolescente et enfin adulte. L'artiste illustre, grâce à ces albums, les habitudes de celle-ci. Pour retranscrire l'évolution de cette fameuse Annette Messenger, ses cahiers prennent l'aspect d'un journal intime, forme littéraire qu'on rattache souvent aux femmes<sup>286</sup> qui s'y confessent, partageant leur expérience du quotidien, leurs désillusions, ... L'emprunt formel au style du journal intime induit la fausse idée qu'Annette Messenger parle vraiment d'elle. Elle élabore une « parodie » du quotidien en observant les autres et en retranscrivant leurs habitudes dans ses travaux. Elle semble sensible à la scène littéraire : elle s'amuse à jouer sur le terrain de l'autofiction :

« Je est un personnage inventé comme les autres. On est soi-même la personne qui se connaît le mieux et le moins bien à la fois. Je ne parle pas de moi mais en même temps c'est toujours à la lisière. »<sup>287</sup>

Elle multiplie les faux-semblants en incarnant diverses identités qui lui ressemblent (elles portent son nom, écrivent comme elle, ...) tout en voulant se distinguer de ces dernières. L'artiste construit l'identité de cette femme en lui cherchant une signature, en collectant ses faits divers, ...<sup>288</sup> Cette identité est formée de morceaux assemblés, ce qui annonce son travail dans les années quatre-vingt, où elle multiplie les photographies avec un cadrage serré sur une partie du corps, qu'ensuite elle réunit dans un désordre ordonné, à l'image de *Mes Vaux* (fig.108). Le flou entre la part de réalité et

---

<sup>283</sup> Sophie Duplaix, « Jouer avec les formes du « je » » dans Sophie Duplaix, Joan Simon, Sable Erick et al., *Annette Messenger. Les Messagers*, p. 13

<sup>284</sup> Cette définition est tirée de la page Wikipedia française.

<sup>285</sup> Sophie Duplaix, Joan Simon, Sable Erick et al., *Ibidem*, p. 13.

<sup>286</sup> Philippe Lejeune étudie ce lien journal intime – femmes dans un essai de 1993 : *Le moi des demoiselles*.

<sup>287</sup> Propos d'Annette Messenger lors d'un entretien avec Robert Storr, *Ibid.*, p. 79.

<sup>288</sup> Catherine Grenier, *Ibid*, p. 20.

de fiction dans ses *Albums-Collections* est toujours entretenu aujourd'hui.<sup>289</sup> Chez Annette Messenger, on ne « nait pas femme », on le devient pour faire parade. C'est en prenant le masque de la femme qu'Annette Messenger accède au rang d'artiste ; pour cela, elle démultiplie les rôles qui sont issus des fonctions classiquement attribuées aux femmes : pratique, collectionneuse, ... La figure d'*Annette Messenger artiste* est plus particulière car même dans les années soixante-dix, le rôle de la créatrice est toujours remis en question. En centrant sa production uniquement sur une femme (fictive), Annette Messenger arrive à retranscrire une histoire plus générale de la féminité et de ses manies.

Le trouble entre l'artiste et la personnalité recrée dans ses travaux réside dans l'utilisation de la première personne du singulier. Sur les 56 albums réalisés par Annette Messenger, 31 sont écrits « au mode possessif » avec l'emploi des déterminants « Mon », « Mes », « Ma », ... Elle revient sur ce choix de présenter ses Albums comme « sa propriété » dans l'entretien qu'elle accorde à Robert Storr dans « Faire Parade » :

« Mes journaux intimes sont faussement autobiographiques, je m'approprie les événements, les titres choisis sont souvent au mode possessif comme Mes trophées, Mes vœux, Mes hommes de protection ... C'est une possession du monde dans la maison ... »<sup>290</sup>

A travers cet emploi du « Je » et toutes ses déclinaisons, elle ne cherche pas à réaliser des pseudo-autoportraits : Annette Messenger, lors du même entretien, désigne « Je » comme « un personnage inventé comme les autres. »<sup>291</sup> Le « Je » se présente alors comme une entité à définir. L'utilisation de ce « je » énonciateur est particulièrement trompeur car, associé à la forme du journal intime, il simule une écriture naïve caractéristique de ce type d'écrits. Cependant, Annette Messenger se défend de toute référence autobiographique dans ces cahiers :

« J'ai toujours dit « je » mais en me moquant de moi-même, parce que ce n'était jamais autobiographique. J'ai intitulé certaines œuvres [...] comme une forme de possession pour dire « moi moi moi. » »<sup>292</sup>

Elle utilise cette rhétorique dans *Les hommes que j'aime* et *Les hommes que j'aime pas* (fig.79), où elle commente une trentaines de photographies en identifiant des caractéristiques physiques qui lui

---

<sup>289</sup> Les entretiens d'Annette Messenger menés par Hélène Pinon dans le cadre de son mémoire ou par Catherine Grenier révèlent toujours cette ambiguïté propre à cette création du début des années soixante-dix.

<sup>290</sup> Annette Messenger et Robert Storr dans *Faire Parade*, p. 69.

<sup>291</sup> Annette Messenger et Robert Storr dans *Ibid.*, p. 79.

<sup>292</sup> Propos issus d'un entretien dans « Annette Messenger – morceaux choisis », *Les Inrocks*, 1999.

plaisent ou non. Elle double l'utilisation du mode personnel et s'amuse avec les formes d'autofiction dans la série *Comment mes amis me dessineraient* (fig.86). Dans cette série, elle (indéfini : l'artiste ou le personnage) imagine comment ses amis (nous ne savons pas lesquels) pourraient la représenter. Pour rendre cela probable, elle multiplie les techniques, les styles, ... Cette série illustre l'ambiguïté de l'entreprise d'Annette Messenger qui se représente physiquement dans une série de dessins s'inscrivant dans sa démarche d'autofiction.

Mes *Albums-Collections* révèlent l'intérêt d'Annette Messenger pour l'ordinaire : la vie quotidienne, les pratiques intimes, thématiques s'inscrivant dans cette scène artistique qui se cristallise autour de la notion de « mythologies individuelles » telles que les a théorisées Harald Szeemann. Dans les travaux de ces jeunes artistes en proie à ces « mythologies individuelles », la dimension « autobiographique » occupe une place structurelle importante qui se caractérise par un recours à la narration empruntant souvent des formes aux sciences humaines.<sup>293</sup> Ces créateurs ont recours aux romans-photos, aux magazines illustrés, ... pour se libérer du formalisme abstrait relayé par l'art conceptuel. Annette Messenger retranscrit le caractère quotidien par l'utilisation massive de fragments photographiques provenant des mass médias. Tout comme les journaux, elle met en avant « l'héroïsme » de la vie ordinaire en créant un espace de déhiérarchisation.<sup>294</sup> L'identité qu'elle crée dans ses œuvres est une héroïne du quotidien qui classe, collecte, découpe, ... des images issues de la publicité, de la presse majoritairement féminine. Elle dresse ainsi le portrait d'une femme du début des années soixante-dix en proie aux médias de masse et révèle la manière dont les magazines et autres revues font partie intégrante du quotidien et particulièrement de celui des femmes. Annette Messenger, l'artiste, se procure cette matière première en récoltant des revues ou des publicités lors de ses déplacements dans la rue par exemple. En raison du caractère aléatoire de ses collectes, il est difficile de déterminer la liste des journaux / magazines utilisés pour réaliser ses collages, ... Annette Messenger emprunte cet intérêt pour les médias de masse au Pop Art qui a valorisé la culture populaire sur la scène artistique en reprenant l'esthétique utilisée dans la publicité, ... Le succès de ce mouvement réside dans l'utilisation d'un langage formel compréhensible par tous et qui s'intègre à la société de consommation tout en « s'amusant » d'elle. Annette Messenger ne nie pas l'influence de ces artistes, comme Andy Warhol dont elle visionne les films à la Cinémathèque. Elle se dit même redevable de toutes ces formes d'art<sup>295</sup> qui font partie de cette culture populaire qui est au cœur de ses recherches.

Les artistes issus du Pop Art comme Andy Warhol et Richard Hamilton accordent dans leurs créations une place très importante à la photographie qui est un outil particulièrement prisé

---

<sup>293</sup> Catherine Grenier, *Ibid.*, p. 28-29.

<sup>294</sup> Catherine Grenier dans Catherine Grenier et Maria Kravtsova (dir.), *Ibid.*, p. 16.

<sup>295</sup> Hélène Pinon, *Ibid.*, p. 67.

dans la publicité. Annette Messenger intègre également la photographie à ses recherches plastiques et théoriques car celle-ci apporte une preuve du réel, une authenticité qui renforce ce trouble sur le caractère autobiographique de son œuvre. Elle déclare s'intéresser aux photographies médicales et judiciaires du XIX<sup>e</sup> qui sont l'exemple type de photographies objectives.<sup>296</sup> L'artiste exploite dans ses *Albums-collections* leur caractère équivoque et populaire en utilisant des fragments photographiques considérés comme « domestiqués. »<sup>297</sup> Les travaux photographiques d'Annette Messenger ne contiennent aucune « vérité absolue et inconditionnelle » : on y trouve toujours l'espoir d'un dépassement de la réalité existante.<sup>298</sup> L'utilisation de cette technique populaire lui permet de se rapprocher du public et de l'immerger dans un environnement familier. En parallèle, elle s'amuse dans *Les Hommes-Femmes et les Femmes-Hommes* (1971-1972) (fig.84) à retoucher directement la pellicule en grattant l'acide avec une aiguille.<sup>299</sup> Dans un entretien donné à Aline Dallier en 1976, elle considère cette démarche comme une « dénaturation » de la photographie.<sup>300</sup> Ses cahiers sont comme des cabinets de curiosités où la collectionneuse met sur le même plan des objets hétéroclites qui n'ont pas forcément de liens apparents entre eux.<sup>301</sup> L'une des caractéristiques essentielles de ses albums que nous n'avons pas encore abordée est le dialogue entretenu entre l'image et le texte, qui devient un élément inséparable du contexte de l'album : cette écriture du banal est contemporaine des démarches de Georges Perec qui s'emploie également à écrire le quotidien dans ses romans.<sup>302</sup>

Les *Albums* sont un témoignage d'une réalité visible pour la femme et invisible pour l'homme : avec cette mise en scène de la féminité dans des pseudo journaux intimes, Annette Messenger pousse subtilement le spectateur à des jugements rapides.<sup>303</sup> Celui-ci répète les stéréotypes, les préjugés et a priori présents dans la société et que l'artiste s'efforce de révéler dans ses travaux. Face à cette réalité enjolivée et décontextualisée, le visiteur ressent une sorte de malaise. Annette Messenger interprète cela dans *Faire Parade* :

« Le spectateur est de plus en plus intégré dans le travail. Pour moi je souhaite qu'il se sente gêné, dérangé de regarder, par exemple, deux cents proverbes brodés très consciencieusement sur les femmes, de regarder des centaines de fiches sur la vie pratique et domestique reproduites avec

---

<sup>296</sup> Annette Messenger « Aujourd'hui, je me sens davantage proche de la photographie du XIX<sup>e</sup> siècle, surtout médicale et judiciaire. » lors de son entretien avec Robert Storr dans *Ibid.*, p. 110.

<sup>297</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibid.*, p. 94.

<sup>298</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibid.*, p. 94.

<sup>299</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, p. 43.

<sup>300</sup> Entretien d'Annette Messenger avec Aline Dallier dans *Les Cahiers du GRIF*, 1976, p. 44.

<sup>301</sup> Cette comparaison aux cabinets de curiosité est empruntée à Hélène Pinon, *Ibid.*, p.

<sup>302</sup> Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 12.

<sup>303</sup> Caroline Bissiere et Jean-Paul Blanchet, *Ibid.*, p. 94.



application, celles-là même qu'il a chez lui rangées quelque part. L'observateur connaît, reconnaît bien tous les éléments qui lui sont présentés mais il n'est pas en mesure de « recoller les morceaux ». L'embarras, la gêne viennent de là »<sup>304</sup>

Cette gêne ressentie s'exprime par la reconnaissance, par l'observateur, des objets présentés par l'artiste mais ils sont exposés dans un nouvel environnement : ce déplacement dans un endroit qui n'est pas celui où le visiteur a l'habitude de voir l'objet le perturbe. Le fait d'intégrer cet objet familier au spectateur dans un contexte artistique peut déranger le public : cela est lié au statut de l'œuvre d'art qui, pour une grande majorité des visiteurs, doit être un tableau ou une sculpture esthétiquement belle.<sup>305</sup> Pour comprendre les œuvres d'Annette Messenger, il est nécessaire de changer son regard et ses critères qui ne doivent plus considérer uniquement l'aspect esthétique d'une création mais prendre en compte sa démarche, essentielle dans le travail de cette artiste. L'autre aspect sensible des réalisations d'Annette Messenger au début des années soixante-dix est sa volonté de créer un sentiment de « malaise » :

« Je souhaite qu'il [le visiteur] se sente gêné, dérangé. »<sup>306</sup>

Elle prend à partie le visiteur en le plongeant dans une intimité qui n'appartient à personne mais dont il se sent proche. Le spectateur est, malgré lui, dans une position de voyeur qui viole l'intimité d'une « maison vide » d'où les propriétaires se sont absentes. Il accède aux espaces les plus secrets comme la chambre, où il est confronté à une multitude d'informations qui ne sont pas hiérarchisées, allant de la plus banale à la plus indiscreète.<sup>307</sup> Cette idée d'intimité est renforcée par l'utilisation presque systématique du « je » qui favorise ce voyage, mené sous la directive d'Annette Messenger, au cœur de la chambre d'une jeune femme. Ces cahiers féminins qui semblent appartenir à une personne, par leur présence, dévoilent certes une autobiographie fragmentaire mais surtout l'absence de la personne qui les a réalisés. Ce type de démarche s'inscrit dans les travaux de Christian Boltanski à la même époque : il fabrique de faux souvenirs, crée des ambiances qui révèlent, par une accumulation d'objets, l'absence de leur créateur anonyme.

---

<sup>304</sup> Annette Messenger et Robert Storr dans *Faire Parade*, p. 781-83.

<sup>305</sup> Les artistes du XX<sup>e</sup> siècle s'inscrivent dans une autre perception de ce qu'est l'art qui est en inadéquation avec la vision de la majorité du public qui continue à évaluer une œuvre d'art uniquement sur des critères esthétiques et n'est pas sensible aux démarches artistiques, aux protocoles, ... qui sont devenus des piliers de la création de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup>.

<sup>306</sup> Annette Messenger et Robert Storr dans *Faire Parade*, p. 81.

<sup>307</sup> Catherine Grenier développe toute cette métaphore sur ou comparaison avec la maison dans *Ibid.*, p. 24.

Lors de son exposition personnelle en France sur *Annette Messager collectionneuse*, où elle expose ses travaux de chambre à l'ARC du 25 juin au 2 juillet 1974, l'artiste présente ses *Albums-collections* qui suscitent de très vives réactions critiquant cette production qui ne relève pas d'une démarche artistique. Nous proposons un petit florilège de ces critiques formulées dans leur grande majorité par des critiques hommes :

« L'œuvre d'Annette Messager ne relève pas de l'art, si ce n'est qu'elle est exposée au musée de la Ville de Paris et qu'il faut payer (sauf le dimanche) pour voir. [...] le lecteur aura bien compris combien obsessionnelle, aberrante, est l'activité d'Annette Messager. [...] Les cahiers-livres qui en résultent sont de curieux documents qu'on aura, un jour, grand intérêt à consulter pour comprendre ce qui pouvait se passer dans la tête d'une petite bonne femme du XX<sup>e</sup> siècle soumise au feu roulant des « mass media » et qui ne trouve pour s'en échapper que cette solution hautement narcissique : collectionner et montrer ses collections. »

[Gilles Plazy, « Annette Messager collectionneuse », *Le Quotidien de Paris*, 6 mai 1974]<sup>308</sup>

« On imagine une vieille maniaque acharnée à sauver de l'oubli les épisodes de son passé. [...] Voici le bazar, la collection triste et minable de l'opium de médiocrité sont farcies de rêvasseries de toutes les Madame Bovary. »

[Jacques Darriulat, « Annette Messager collectionneuse », *Combat*, 27 mai 1974]<sup>309</sup>

A ces critiques particulièrement virulentes et même misogynes, d'autres, comme Bernard Teysseire, préfèrent évoquer l'ambivalence des travaux d'Annette Messager et de ses multiples identités :

« Art conceptuel ? Si l'on veut ; mais la mémoire prévaut sur le concept. Une mémoire impersonnelle ? Si l'on veut ; Annette collectionne les « rêves de femme » qu'elle ne rêve pas. Les femmes sont mères ou pas, pas ménagères ou pas, romantiques ou pas. Annette est une femme.

Les femmes vieillissent, Annette vieillira. L'art c'est toujours un peu terrible. »<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> Coupure de presse issue du dossier archivistique dédiée à Annette Messager à la bibliothèque Kandinsky.

<sup>309</sup> Coupure de presse également issue de ce fonds.

<sup>310</sup> Coupure de presse du *Nouvel Observateur*, 7 mai 1974 conservée dans le fonds Annette Messager à la bibliothèque Kandinsky.

Même si la démarche d'Annette Messenger est soumise à de nombreuses critiques, elle intéresse certains de ses détracteurs comme Jacques Darriulat qui souligne l'habile manœuvre de l'artiste concernant le voyeurisme à la source du malaise de son œuvre :

« Annette Messenger retourne avec humour au voyeur son propre désir : il espérait, par le trou de la serrure, surprendre l'autre dans son intimité ; mais il n'y a derrière la porte qu'un miroir qui réfléchit sans la flatterie l'image stupide et ridicule du curieux frustré ? [...] on ne pénètre pas dans le cabinet du collectionneur sans le désir inavoué de ravir à l'autre son secret. Le voyeur n'était pas innocent, et seul son propre refoulement le conduisait à se pencher avec tant de fières.. sur ces archives intimes. Comme le poisson à l'appât, le voici pris par la collection-piège d'Annette Messenger : l'autre se dérobe et la curiosité fourvoyée demeure seule avec elle-même. »<sup>311</sup>

La présentation des cahiers d'Annette Messenger sous une vitrine empêche le visiteur d'assouvir sa soif de voyeurisme : cela le frustré et lui permet de se rendre compte de son vice.

« Je remplissais des albums-collections, étiquetés, classés, numérotés : *Mes meilleurs signatures, Mes points de couture, Les hommes que j'aime, que je n'aime pas*, ect., comme un grand faux journal intime de la vie d'une jeune femme dans les années soixante-dix. J'étais très timide et je voulais tout cacher dans des albums placés sous vitrine. »<sup>312</sup>

D'une part, la critique perçoit Annette Messenger comme une « vieille fille » associée à la figure d'une Madame Bovary qui s'occupe uniquement en coupant et collant des images et, d'autre part, on félicite cette démarche artistique qui trouve une résonance particulière dans un contexte où la psychanalyse revient sur le devant de la scène. Certaines de ses séries ont été au cœur de scandales : ainsi, *Les approches* (fig.83) suscitent des contestations du public masculin en raison d'un renversement du « male gaze » : l'homme devient l'objet du désir féminin. Elle témoigne à plusieurs reprises des humiliations qu'elle a vécues suite à cette œuvre : elle est, par exemple, insultée de « putain. »<sup>313</sup>

---

<sup>311</sup> Jacques Darriulat, *Ibid.*

<sup>312</sup> Entretien d'Annette Messenger dans Suzanne Page et Béatrice Parent (dir.), *Casino*, p. 107.

<sup>313</sup> Annette Messenger : « Dans les années 70, avec des pièces comme *Les travaux d'approche* [...] on me traitait plutôt de méchante femme, ou même de « catin »... », Robert Storr, *Ibid.*, p. 115.

### c) *Mes dessins secrets* : une série ambivalente

Entre 1971 et 1974, Annette Messenger réalise entre 56 et 61 albums dont les sujets, comme nous venons de l'évoquer, sont diversifiés : vie sentimentale, rencontres mais également sexualité mise en scène dans la série *Mes dessins secrets*, identifiée comme le numéro 36 de cette production. Cet album n'est pas destiné à être vu : il appartient à la « collection de l'artiste. » Cet ensemble de dessins, réalisés entre 1972-1974<sup>314</sup>, est produit et publié en 2011 par la galerie mfc-michèle didier. Cette édition limitée est tirée à vingt-quatre exemplaires numérotés et signés et comporte aussi six épreuves d'artistes.<sup>315</sup> Le contenu est présenté en vrac dans un dossier identique à celui des autres Albums-collections : la couverture est laissée brute, elle n'est pas recouverte d'un papier kraft comme Annette Messenger a l'habitude de le faire au début des années soixante-dix. Les 76 dessins rassemblés dans cette œuvre ont des dimensions, des styles, des techniques et un papier d'impression différents. Les copies de cette série conservent le même aspect que les originaux. Le sujet de cette série est donc la sexualité qui est déclinée sous des formes diverses et variées : des « gros plans » sur des parties du corps comme le pénis et parfois la vulve, des représentations de différentes pratiques sexuelles allant de la fellation / pénétration à des scènes zoophiles. Ces croquis obscènes tracés à main levée par l'artiste ont des dimensions variables : un dessin peut occuper l'intégralité de la surface ou juste une partie ; parfois, l'artiste démultiplie de petites scènes / représentations sur la feuille. Ces scènes / personnages figurés ne sont pas représentés dans un espace clairement défini : il n'y a pas d'indication spatiale exceptée la présence ponctuelle de représentation d'un lit (fig.22) ou d'un banc (fig.61). Certains dessins comportent sur l'envers une inscription qui correspond systématiquement à un espace géographique (ville, pays ou continent) (fig.26, 35, 44, 48, 65). Seulement deux dessins présentent un « graffiti » sur leur recto : l'un (fig.55) peut être identifié comme une adresse et le deuxième (fig.58) est plus difficile à interpréter. Il semble être écrit, derrière ce dessin représentant une fellation, « Le pe » ou « Le per. »

Cette série est restée, pendant de nombreuses années, un *unicum* avant qu'elle soit reproduite en plusieurs exemplaires en 2011. Nous ne disposons d'aucune mention à cette série dans les années 1970 excepté dans le catalogue *Annette Messenger sammlerin. Annette Messenger künstlerin* réalisé lors de son exposition au Musée Lenbachhaus de Munich, en 1973. Armin Zweite semble décrire *Mes dessins secrets* :

---

<sup>314</sup> Cette datation est celle donnée par la galerie à l'origine de la reproduction de la série. Cependant, le catalogue de la rétrospective d'Annette Messenger au Centre Pompidou date cette série de 1972-1973.

<sup>315</sup> Ces informations pratiques sont disponibles sur le site internet de la galerie.

« « Mes dessins porno » et « Mes dessins d'enfants » sont les titres de deux albums dans lesquels sont conservés les résultats de ce jeu de rôle permanent. »<sup>316</sup>

Il est fort probable que « Mes dessins porno » correspondent en réalité à *Mes dessins secrets*. Nous aurions pu avancer l'hypothèse que « Mes dessins porno » puissent aussi correspondre *Aux effroyables aventures d'Annette Messenger*, qui présentent des dessins à caractère pornographique relevant de pratiques « BDSM ». Cependant, cette série est réalisée entre 1974-1975, soit après l'exposition. Aucun autre album ne présente de dessins pornographiques. C'est pourquoi nous pouvons « affirmer » que « Mes dessins porno » sont une mention faite à *Mes dessins secrets*. Ces dessins sont rarement exposés en raison de leur caractère confidentiel. Nous pouvons supposer qu'ils étaient présents lors de la rétrospective à l'ARC, en 1974 : *Annette Messenger collectionneuse*. C'est à cette occasion que Suzanne Pagé dresse la liste des 56 albums réalisés par l'artiste. Cependant, nous émettons seulement une hypothèse sur la présence de cette série : nous ne disposons d'aucun fonds photographique permettant de l'affirmer.<sup>317</sup> De plus, le catalogue d'exposition qui est assez léger, seulement 24 pages, ne présente pas de reproductions de la série. Nous savons qu'Annette Messenger a toujours montré une certaine pudeur à exposer ses premières œuvres, notamment en France.<sup>318</sup> Cependant, cette exposition à l'ARC lui a permis de conserver son intimité en exposant ses *Albums-collections* sous une vitrine : ces derniers ne pouvaient pas être consultés. Le catalogue de l'exposition « Annette Messenger comédie-tragédie 1971-1989 » au Musée de Grenoble présente un détail de cette série « secrète ».<sup>319</sup> A partir de cette donnée, nous pouvons imaginer que l'ensemble a sûrement été présenté lors de cette manifestation. Cependant, si nous nous référons à la liste d'œuvres (arch.8), nous nous rendons compte que cette série n'était pas présente à cette exposition. Nous savons toutefois que *Mes dessins secrets* sont présentés lors de l'exposition « itinérante » *Vies d'artistes* qui a lieu du 12 octobre 1990 au 15 juin 1991 dans trois lieux différents : le Musée des Beaux-Arts du Havre, le Musée Ancien Evêché d'Evreux et l'Usine-Fromage-Ecole d'Architecture de Rouen. Annette Messenger est conviée dans une lettre (arch.10) à présenter ses travaux car elle est une artiste « identifiée » comme appartenant au courant des mythologies individuelles. Nous disposons d'une notice d'œuvre qui présente cette collection (arch.12) et la date de 1972-1974. Les

---

<sup>316</sup> Citation originale : "Mes dessins porno" und "Mes dessins d'enfants" sind die Titel von zwei Alben, in denen Ergebnisse dieses permanenten Rollenspiels aufbewahrt werden dans Annette Messenger, Armin Zweitte et Günter Metken, *Ibid.*, p. 1.

<sup>317</sup> Le centre de documentation du Musée d'art moderne de la ville de Paris ne dispose que d'une diapositive de l'exposition et d'une correspondance entre Suzanne Pagé et Annette Messenger que nous n'avons pu consulter.

<sup>318</sup> REF

<sup>319</sup> Cette page présente sept dessins issus de la série qui sont mis en dialogue avec *Ma collection de châteaux*, Serge Lemoine (dir.), *Comédie-tragédie*, p.37.

informations données sont les suivantes : « Encre sur papier / Série de dessins / Dimensions variables / Courtesy galerie Crouseul-Robelin, Paris. » Ces renseignements confirment que ce n'est pas un *dupliqua* qui est exposé mais bien la série « originelle. » La mention d'une galerie parisienne mérite d'être interrogée : l'œuvre appartient bien à la collection personnelle d'Annette Messenger mais, sûrement dans la nécessité d'être assurée, l'artiste demande à la galerie qui la représente de s'occuper de ces paramètres. Lorsque nous analysons le formulaire de prêts (arch.11), nous remarquons que la série est bien à retirer à son atelier à Malakoff et non pas dans une galerie à Paris. Sur cette fiche de prêt, nous pouvons nous attarder sur le titre de la série identifiée comme « Les collections secrètes » (arch.11) : celui-ci a été rayé au crayon par l'artiste et corrigée par *Mes dessins secrets*. Il semble peu probable que la série fasse partie d'un ensemble d'œuvres qui auraient dû être exposées : chaque série / œuvre nécessite de réaliser un formulaire spécifique. Le numéro 36 des Albums-collections est, dès 1974, identifié publiquement sous le titre *Mes dessins secrets*. Cette singularité sur le formulaire doit correspondre à une erreur lors de l'écriture de celui-ci. Lors de cet événement itinérant, Annette Messenger expose plusieurs œuvres : *Petite pratique magique quotidienne pendant le mois de mai* (1973), *Quand je fais des travaux comme les hommes* (1974), *Mes petites effigies* (1988) et *Ma collection de proverbes* (1974). Nous disposons d'une photographie attestant de la scénographie de cette exposition (arch.13). A partir de cette photographie, nous pouvons supposer qu'Annette Messenger a utilisé un système de vitrines pour exposer cette série de dessins pour des raisons de conservation et peut-être parce qu'elle voulait garder cet ensemble partiellement secret. Les journaux de l'époque relèvent le caractère hétéroclite de ses réalisations. Aucun ne mentionne le caractère subversif de sa série « secrète » ; ils évoquent succinctement les travaux de l'artiste sous le terme « la collection d'Annette Messenger. »<sup>320</sup> *Mes dessins secrets* sont également exposés lors de la grande rétrospective de 2007 au Centre Pompidou « Les Messagers. »<sup>321</sup> *A contrario*, ils ne sont pas mentionnés dans le catalogue d'exposition de « Faire Parade » en 1994 ce qui nous permet d'affirmer que la série n'était pas présentée. Il est toutefois attesté qu'elle est exposée quelques années plus tard lors de la FIAC de 2017 et des nouveaux accrochages « rétrospectifs » du Musée d'art moderne de la ville de Paris et du Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg en 2019. Les essais de ces catalogues d'exposition évoquent à peine cette série<sup>322</sup> et se concentrent davantage sur des œuvres comme *Les Pensionnaires* ou *Les Tortures volontaires*. Dans ces catalogues, la

---

<sup>320</sup> Cette réflexion est issue de la consultation de nombreux articles de journaux réunis dans le fonds Annette Messenger à la bibliothèque Kandinsky. Les articles consacrés à l'exposition sont très courts : on mentionne le nom des artistes et évoque leur pratique en une phrase. Nous pouvons attester d'un intérêt de la part des journaux locaux / régionaux mais également nationaux comme *Libération* pour cette manifestation artistique.

<sup>321</sup> Le catalogue d'exposition mentionne la présentation de cette œuvre.

<sup>322</sup> Les catalogues des expositions présentent des reproductions de cette série p. 61 pour *Faire Parade* et p. 88-89 pour *Les Messagers*.

série est représentée par quelques dessins disposés pêle-mêle, ce qui permet d'entrevoir l'esprit général de l'œuvre. Il est intéressant de constater que même si Annette Messenger tient à préserver son « jardin intime », elle expose à de rares occasions cette série de dessins qui n'est pas sujet à scandale. Nous supposons que si cette série avait été exposée au début des années soixante-dix, elle aurait suscité de vives réactions mais son potentiel « obscène » et choquant n'est plus aussi fort dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix.

Mes dessins secrets ne sont pas, à l'origine, destinés à être vus : comme évoqué précédemment, cet ensemble fait partie de « la collection de l'artiste. » Cette série n'est que rarement et vaguement mentionnée dans les catalogues d'exposition ou les monographies dédiées à l'artiste comme celle écrite par Catherine Grenier. Cette série est évoquée par cette dernière dans *Annette Messenger* :

« On n'a connaissance des cahiers cachés – notamment les plus intimes, comme l'album des dessins érotiques (*Mes dessins secrets*) – que lorsqu'on trouve dans un grenier les affaires d'une personne décédée. »<sup>323</sup>

Le mémoire d'Hélène Pinon, réalisé en 2003 et dédié aux *Albums-Collections* d'Annette Messenger, mentionne quelquefois *Mes dessins secrets* mais ne s'attarde pas à décrire les dessins. Ceux-ci étaient, au moment de la rédaction du mémoire, propriété de l'artiste et connus uniquement sous la forme de photographies « pêle-mêle » (ARCH). À côté de cette série de dessins présentant la pseudo intimité de l'artiste, d'autres albums sont également liés à la sphère privée comme *Mes dépenses quotidiennes pendant un mois* ou *Ma meilleure signature*. Les albums réalisés par Annette Messenger s'apparentent à des journaux intimes exutoires dans lesquels, en répétant les mêmes gestes, elle se débarrasse de ses obsessions. Il est intéressant de souligner l'utilisation du déterminant possessif « mes » qui avance l'idée que cette série de dessins est « autobiographique » et qu'Annette Messenger en est la réalisatrice. La galerie mfc-michèle didier présente cette série de dessins comme « le témoignage ironique de la vie imaginaire d'une jeune femme qui incarne l'archétype de la ménagère telle qu'elle fut présentée dans les années 60. Cette femme n'est pas Annette Messenger. »<sup>324</sup> Cette structure insiste particulièrement sur le caractère non-autobiographique de *Mes dessins secrets*. À deux reprises, la galerie stipule que cette série est purement fictionnelle : « Bien que l'utilisation du pronom personnel suggère le caractère autobiographique des albums, ceux-ci sont pourtant des œuvres de fiction. »<sup>325</sup> Étant donné le caractère sensible de cette série, nous comprenons cette

---

<sup>323</sup> Catherine Grenier, *Ibid.*, p. 24.

<sup>324</sup> Cet extrait est issu de la notice d'œuvre présente sur la page internet de la galerie.

<sup>325</sup> Ce passage est tiré de la même notice.

nécessité de détacher la production artistique d'Annette Messenger de sa vie. Cependant, cette démarche évince une interprétation pseudo-autobiographique / autofictionnelle au cœur des *Albums-Collections* d'Annette Messenger, qui entraîne l'observateur dans un monde de faux-semblants où la fiction coexiste avec la réalité. L'aspect « médiocre » du dessin, qui semble relever de pulsions, et la présence d'indications géographiques donnent un côté réaliste à cette série. Si nous nous penchons sur les sujets représentés, nous nous rendons compte que cette production est très phallogocentrée : Annette Messenger représente à de nombreuses reprises des « scènes de pénétrations »<sup>326</sup> (fig.31, 43) ou des phallus (fig.42, 44, 45). Cette sexualité débridée est hétérocentrée ; sa représentation reprend les codes de la pornographie en multipliant de nombreux gros plans sur des pénétrations, des phallus et rarement des vulves seules (fig.77). Les proportions sont exagérées : les hommes ont une carrure très importante, qui domine la femme ; leur pilosité et leur sexe en érection, qui a une taille conséquente, mettent en avant leur virilité. La femme répond également aux critères des images (films, photographies, dessins, ...) pornographiques de l'époque : elle a une taille marquée, des hanches développées et une poitrine généreuse. Nous pouvons questionner plusieurs points de cette mise en scène de la sexualité identifiée comme étant féminine car dépeinte par une femme. Il y a peu de scènes où le pénis pénètre réellement la femme et si les scènes de fellations foisonnent (fig. 10, 46, 58, 62), les scènes de cunnilingus sont plus rares ; nous n'en identifions qu'une seule (fig.49) De plus, cette sexualité semble « déviante » : nous relevons la présence d'animaux comme des chiens (fig.49, 50), utilisés à des fins sexuelles autant par des hommes que des femmes (fig.49). Nous comprenons que ce qui est représenté ici ne correspond pas aux « véritables » fantasmes d'Annette Messenger, ni même à ceux de son personnage : c'est dans cette ambiguïté que se situe toute l'entreprise autofictionnelle des *Albums*. Nous reviendrons au cours de notre propos sur l'ambivalence présente dans cette série.

En décidant de dupliquer *Mes dessins secrets*, Annette Messenger s'inscrit dans une démarche d'inversion des valeurs des médium. Elle joue avec la reproductibilité des dessins qu'elle reproduit en plusieurs exemplaires et à l'inverse, elle rend unique des tirages photographiques en intervenant dessus. Elle ne s'intéresse pas au caractère originel et unique du dessin d'artiste ; au contraire, elle s'amuse à en réaliser des répliques : elle n'est pas intéressée par le caractère matériel de l'œuvre. Ce type de réalisations s'inscrit dans la démarche "conceptuelle" de Mel Bochner avec *Working Drawings and Other Visible Things on Paper not necessarily meant to be views as art* (1966). Cette œuvre, lors de sa première exposition, présente des photocopies de dessins que l'artiste classe dans des feuillets et qu'il rassemble dans des classeurs noirs posés sur des socles. Ainsi, il remet en question la

---

<sup>326</sup> Nous voulons souligner l'ambiguïté de ces scènes qui semblent mettre en scène une pénétration mais dans lesquelles nous voyons rarement un pénis s'enfoncer dans un vagin.



fonction de l'objet d'art, et notamment la nature même du dessin, qui ne cessent ou cesse d'être interrogée durant les années soixante et soixante-dix. Cette référence artistique fait directement écho au travail d'Annette Messager qui décide de reproduire ses dessins mais à la différence de Mel Bochner, celle-ci ne les rend pas accessibles au public et décide « d'emprisonner » ses albums sous des vitrines.

#### d) L'intimité comme monopole féminin

Les années soixante et soixante-dix sont marquées par la réapparition de l'intimité dans le champ artistique : celle-ci permet de redéfinir l'art et sa fonction dans une période de désorientation historique.<sup>327</sup> Le récit personnel s'ancre dans le quotidien de l'artiste ; il peut prendre l'aspect d'un journal intime : les créateurs se font les narrateurs de leur propre existence et engagent un dialogue avec le spectateur. Par cette démarche, l'artiste se fait chroniqueur du quotidien et devient ainsi un acteur de la cohésion sociale. Walter Benjamin évoque la nécessité d'avoir des artistes « conteurs » dans *Le conteur*, qui est une réflexion sur l'œuvre de Nikolai Leskov. Le philosophe allemand constate que la société est en train de perdre l'art de conter : celui-ci est remplacé par les informations, l'Histoire, ...Ce bouleversement engendre une dégradation des liens entre les individus et de la transmission de la mémoire et du maintien.<sup>328</sup> Une partie des artistes des années soixante-dix sont sensibles aux essais de Benjamin et à cette perte de cohésion sociale propre à l'ère post-moderne : ceux-ci essaient de renouer avec le monde, c'est-à-dire les visiteurs, en repositionnant l'artiste dans la société. A partir de la mise en récit d'expériences d'un quotidien collectif, les artistes soumettent une nouvelle expérience aux « spectateurs. »<sup>329</sup> Cette mise en avant du quotidien est intrinsèquement liée à une revalorisation du récit personnel comme processus de reconstruction de soi. Nous pouvons attester de cette tendance avec la publication en 1971 de la première grande étude, réalisée par Philippe Lejeune, sur le genre autobiographique. Cette recherche marque un tournant dans l'écriture intime / personnelle et ouvre la voie à l'exploration du récit « de soi. » Cette idée de révéler son « intimité » au grand jour est à l'origine d'une contradiction que révèle Hannah Arendt dans le chapitre 2 de *La Condition de l'homme moderne*. Elle définit le terme « public » à partir de deux critères : d'une part, tout ce qui paraît en public peut être vu et entendu par tous ; d'autre part, est public tout ce qui est commun à la société.<sup>330</sup> La publicisation est ainsi un processus de désindividualisation : faire de l'intimité le matériau de son

---

<sup>327</sup> Perin Emel Yazuz, *Ibid.*, p. 101.

<sup>328</sup> Perin Emel Yazuz, *Ibid.*, p. 102.

<sup>329</sup> Perin Emel Yazuz, *Ibidem.*, p. 102.

<sup>330</sup> Hannah Arendt, « Le domaine public et le domaine privé » dans *Condition de l'homme moderne*, p. 89-90.

art n'est pas un acte exhibitionniste mais relève du délaissement du soi au profit d'un objet voué à l'art / la communauté. L'art est donc, en tant qu'expression, irrémédiablement politique. Cette intimité est au cœur du travail des artistes appartenant aux Mythologies individuelles et à l'Art narratif qui tentent de prélever le « réel », ce qui explique l'omniprésence de la photographie dans leur travail. Ces artistes s'adressent aux spectateurs sur la base de matériaux communs, puisés dans le quotidien et ils partagent avec eux des représentations issues de la sphère privée pour (re)construire les liens qui unissaient l'observateur et l'artiste.

La projection de l'intimité dans la sphère publique est moteur de la création artistique dans les années soixante-dix au sein des Mythologies individuelles. Ce type de démarche est directement hérité de la littérature et notamment du journal intime, massivement investi par les jeunes femmes des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. C'est à ce moment-là que se développe l'idée d'intimité/individualité ; les femmes, en prenant conscience, décident d'écrire sur « elles. » A travers ces écrits, elles, encore réduites à l'univers domestique, témoignent des normes de l'époque et commencent progressivement à s'en affranchir. Toutefois, les femmes qui ont le privilège d'écrire et surtout de publier sont rares et leurs écrits sont discrédités : la femme de la fin du XIX<sup>e</sup> – début XX<sup>e</sup> qui écrit est ridicule et celle du milieu du XX<sup>e</sup> siècle est une femme seule qui cherche un moyen de subvenir à ses besoins. En outre, l'idéologie patriarcale fait des écrits féminins des récits seulement intimes, renforçant cette dépréciation à l'égard du travail des auteures.<sup>331</sup> Dans cette logique « autobiographique », les écrivaines développent également une production autofictionnelle : nous remarquons aujourd'hui encore la présence de nombreuses femmes dans ce genre littéraire.<sup>332</sup> Celles-ci accordent une grande place à la question du corps, des désirs, de la transgression et de la jouissance. Ce caractère sulfureux est déjà présent dans des journaux intimes comme ceux d'Anaïs Nin, qui ont été et continuent d'être un choc littéraire et un bouleversement « féministe » pour de nombreux lecteurs lors de sa parution. La publication du journal de Virginia Woolf est constituée également un pilier essentiel de « l'écriture-femme » et révèle l'importance de ce genre du « je. »<sup>333</sup> Annette Messenger évoque l'influence qu'ont des écrivaines comme Woolf dans ses premières créations autofictionnelles / autobiographiques, ce qui permet à Robert Storr de replacer la production d'Annette Messenger dans cet héritage féminin :

« Dans son essai *Une Chambre à soi*, Virginia Woolf parle des femmes écrivains du passé – Jane Austen, notamment- qui écrivaient le soir dans un coin du salon familial. Elle met cette situation

---

<sup>331</sup> Nous nous permettons exceptionnellement de reprendre ici un paragraphe rédigé dans le cadre de notre mémoire de Master 1 sur Kiki de Montparnasse.

<sup>332</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, p. 26.

<sup>333</sup> Béatrice Didier développe cette théorie dans son ouvrage de 1981, *L'Écriture-femme*.

en regard avec les lieux privés et austères dans lesquels les femmes de sa génération commençaient à se retirer afin de pouvoir penser en dehors de leur rôle social. Aujourd'hui cette opposition entre l'espace domestique et « l'atelier » a pris d'autres dimensions. »<sup>334</sup>

« La tradition » tient les femmes éloignées du monde : elles sont confinées dans le cercle familial et optent ainsi pour des formes littéraires qui témoignent d'un non-être social : « Plus la société les empêchait de dire « je », plus elles l'écrivaient dans leur texte. »<sup>335</sup> La femme est dans une position ambivalente et inconfortable de l'entre-deux : l'autofiction se présente à elle comme une occasion de transcender sa propre identité. Ce nouveau genre littéraire lui offre l'occasion d'être mi-réelle, mi-fictive : Marguerite Duras, après s'être essayée au Nouveau Roman, se tourne vers l'écriture autofictionnelle avec *L'Amant*. Le journal en ligne *AOC*<sup>336</sup> a interrogé Annette Messenger sur les livres qui étaient dans sa bibliothèque et parmi un choix diversifié d'ouvrages, elle cite *L'Homme assis dans le couloir* de Marguerite Duras. Annette Messenger relève elle-même, lors de son interview dans *Femmes artistes, artistes femmes*, le rapprochement que font les Etats-Unis entre son travail et celui de Marguerite Duras dans cette volonté de dévoiler une intimité, en partie romancée, dans leurs travaux. Annette Messenger confie également, dans un entretien donné aux *Inrocks*, lire Christine Angot, adepte du genre autofictionnel : l'artiste considère que cette écrivaine contemporaine se place dans la continuité de Duras.<sup>337</sup>

Cette tendance de l'autofabulation féminine se décline également dans le champ artistique avec l'Autoportrait de Paula Modersohn-Becker enceinte en 1906 (fig.309) ou encore avec les autoportraits photographiques de l'artiste surréaliste Claude Cahun, qui entreprend de déconstruire l'identité sexuelle en se proclamant comme appartenant au genre « neutre. »<sup>338</sup> Claude Cahun, de son vrai nom Lucy Schowb, démultiplie les images d'elle. Par son aspect androgyne, elle peut devenir n'importe qui : un dandy (fig.251) ou un haltérophile (fig.252). Cette photographe est une source d'inspiration<sup>339</sup> pour Annette Messenger. Elle emprunte à Cahun la démarche du travestissement pour devenir autre et l'applique dans ses *Albums-Collections*. Les artistes issues des avant-gardes sont héritières de toute une tradition artistique de l'autoportrait qui a permis à la femme de se libérer progressivement des impératifs liés à sa condition sociale. Le premier témoignage que nous conservons d'autoportrait au chevalet est réalisé en 1548 par l'artiste flamande

---

<sup>334</sup> Annette Messenger et Robert Storr, *Ibid.*, p. 67.

<sup>335</sup> Madeleine Ouellette-Michalska, *Ibid.*, p. 32.

<sup>336</sup> L'article est disponible en accès libre sur leur site internet.

<sup>337</sup> Cet extrait d'entretien est issu de « Annette Messenger – Morceaux choisis », *Les Inrockuptibles*, 29 décembre 1999.

<sup>338</sup> Elle déclare dans *Aveux, non avenues* : « Neutre est le seul genre qui me convient toujours. »

<sup>339</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 317.

Catharina van Hemessen (fig.300). Elle signe son œuvre : « Ego Catharina van Hemessen me pexit » que l'on peut traduire par « Moi Catharina van Hemessen je me suis peinte. » A partir de cette œuvre, les représentations d'artistes au travail se multiplient. Le fait qu'une femme soit la première à réaliser un autoportrait au chevalet n'est pas anodin : c'est l'expression et la représentation de sa propre identité, en tant qu'être autonome, qui sont mises en exergue dans ce type d'œuvre.<sup>340</sup>

L'individualisme contemporain, propre à l'ère post-moderne, développe une hypertrophie du moi. Dès les années soixante, les artistes se recentrent sur eux-mêmes : ainsi, dans le Body Art, le corps devient l'outil de la « création artistique. » Parallèlement à ce genre de démarche, essentiellement portée par des femmes,<sup>341</sup> des artistes s'amuse à lier récit fictionnel et réalité, jetant un trouble sur la véracité des faits / événements relatés. Cette tendance semble très présente chez les artistes françaises comme Annette Messager, Louise Bourgeois et Niki de Saint-Phalle. La dimension intime du travail d'Annette Messager s'exprime dans la réalisation de ses *Albums* entre 1971 et 1974, où elle semble se confier sur soi, son quotidien, ... Ces expressions du « moi » sont liées à la subjectivité féminine qui s'exprime dans le journal intime. L'artiste construit de toutes pièces une fiction féminine qui tente de s'inscrire dans la réalité en explorant les zones les plus insignifiantes de son univers intime.<sup>342</sup> Elle n'utilise pas des éléments directement extraits de sa vie : elle les reconstruit et les met en scène dans une sorte d'aventure littéraire prenant la forme d'un récit introspectif / carnet secret. Ses *Albums-Collections* dissèquent l'âme ordinaire d'une femme qui semble être la figure-écran de toutes les jeunes femmes des années soixante-dix. Si Annette Messager recrée une sorte d'intimité impersonnelle et collective, Louise Bourgeois et Niki de Saint-Phalle s'inscrivent dans une démarche inverse : elles évoquent clairement leurs expériences personnelles qu'elles dissimulent dans des œuvres qui nécessitent d'être décodées. Ces deux artistes françaises ont vécu aux Etats-Unis : Louise Bourgeois y a fait sa vie alors que Niki de Saint-Phalle est dans un entre-deux ; elle est perçue comme une Etats-unienne en France et une Française aux Etats-Unis.<sup>343</sup> En plus d'entretenir cette proximité avec les Etats-Unis, ces deux créatrices mobilisent souvent dans leurs œuvres des fragments de leur vie, notamment de leur enfance. Elles

---

<sup>340</sup> Ces interrogations liées à l'autoportrait féminin sont générées par l'émergence des *feminist studies*. Les théoriciens de celles-ci se spécialisent dans certains domaines comme Frances Borzello qui dédie entièrement, en 1998, un ouvrage à la question des femmes et de leurs autoportraits. Ce domaine de l'histoire peu connu est maintenant valorisé par plusieurs ouvrages scientifiques de référence comme celui de Borzello mais aussi par des actions de vulgarisation comme le premier épisode du podcast de Julie Beauzac : *Vénus s'épila-t-elle la chatte ?*

<sup>341</sup> Le Body art et la performance sont davantage des moyens d'expression féminins. Parmi les grandes figures appartenant à ces tendances, nous pouvons citer VALIE EXPORT, Marina Abramovic, Gina Pane, Hannah Wilke, Carole Schneemann, Rebecca Horn, Yoko Ono, ...

<sup>342</sup> Catherine Grenier, « Les Effigies » dans *Ibid.*, p.20-24.

<sup>343</sup> Mickaël Pierson, « Niki de Saint Phalle entre la France et les Etats-Unis » disponible en ligne sur le site du Grand Palais.

évoquent les traumatismes qu'elles ont vécus dans leur jeunesse. Louise Bourgeois distingue la figure de « la mère » comme une entité protectrice qu'elle révèle dans ses immenses araignées (fig.196). Le visiteur, qui se place en-dessous de l'œuvre, se sent en sécurité. Elle oppose à cette mère rassurante le père destructeur, dont elle se venge dans son installation *Destruction du père* (fig.194). Cette œuvre, d'après sa créatrice, est le résultat d'un repas de famille où le géniteur a été dévoré par sa progéniture.<sup>344</sup> Louise Bourgeois, dans un geste purgatoire, inverse ainsi l'histoire de Saturne dévorant ses enfants et se venge de son géniteur qui lui a fait subir dans sa jeunesse des humiliations, de nombreuses moqueries mais aussi de la douleur qu'il a infligée à sa mère en raison de ses infidélités. Cette démarche artistique donne lieu à de nombreuses interprétations psychoanalytiques qui illustrent la théorie du complexe d'Œdipe. Niki de Saint Phalle applique également cette démarche vengeresse dans son film de 1973 *Daddy* : elle y dénonce les viols incestueux que son père lui a imposés lorsqu'elle était enfant. Ce long-métrage, comme les *Tirs* (fig.204), se place dans une démarche psychanalytique dont le résultat est une exorcisation des traumatismes subis par l'artiste et son émancipation par rapport à la société patriarcale. Dans l'œuvre de cette artiste, la figure de la mère n'est pas aussi bienveillante que chez Bourgeois. Niki de Saint Phalle évoque, dans plusieurs travaux, sa mère qu'elle représente comme une personne égocentrique et narcissique. Elle décline cette figure de mère dévorante dans une série de sculptures datées de 1970-1972. Ces statues, par leur apparence grotesque, sont une dénonciation de la vanité de sa propre mère qui ne l'a pas soutenue lors des agressions sexuelles de son père. Annette Messenger attaque aussi les hommes mais en tant qu'individus maintenant une violence systémique au cœur de la société patriarcale. Ses travaux ne visent pas précisément un homme mais « l'Homme » dans son caractère « collectif. » Annette Messenger, Louise Bourgeois et Niki de Saint Phalle établissent de nouvelles normes, de nouveaux mythes grâce à l'utilisation de nouvelles techniques et d'un travail prolifique qu'elles ont su mener à maturité de « manière monumentale. »<sup>345</sup>

Les artistes américaines sont également concernées par ces questions propres à l'autobiographie et à l'intimité. La série *Untitled Film Stills*, réalisée par Cindy Sherman entre 1977 et 1980, interroge ces deux notions. L'artiste se met en scène dans une suite de 70 photographies : elle incarne de multiples personnages féminins « stéréotypés »<sup>346</sup> tout droit sortis du cinéma. Celle-ci incarne respectivement des personnages de série B (fig.159), de scènes hollywoodiennes jusqu'au « *characters* » des films d'art et d'essai européens. Par cette série de photographies, tout comme Annette Messenger dans ses *Albums-collections*, elle expose les représentations stéréotypées des femmes présentes dans le cinéma et qu'une critique comme Laura Mulvey révèle en 1975 dans

---

<sup>344</sup> BOUQUIN DESSUS

<sup>345</sup> Camille Morineau, *Ibid.*, p. 117-118.

<sup>346</sup> Elle pose sous les traits de la *working girl*, la vamp, la ménagère ou encore l'ingénue.

*Plaisir visuel et cinéma narratif* avec la théorisation du *male gaze*.<sup>347</sup> Il nous paraît ici intéressant d'analyser comment Sherman questionne la notion d'identité dans cette série. Elle multiplie les rôles dans ses clichés : son travail est une mise en œuvre de représentations dont « je » est le sujet. Cette démarche ne relève pas d'une pratique égotique ou psychanalytique mais démontre comment la post-modernité a pulvérisé « l'identité singulière. » Il ressort de cette multiplicité de personnages une impression de perte d'identité et de dissolution de l'artiste.<sup>348</sup> Sherman, dans sa série de 1977-1980, pointe du doigt cette profusion d'identités, liée à la condition féminine qui impose à la femme cette schizophrénie.<sup>349</sup> Nous pouvons également aborder cette question de l'identité sous un angle plus « positif » en considérant que cette multitude de personnalités créées permet à l'artiste d'explorer de nouveaux territoires qui s'offrent à la connaissance de soi. Ainsi, Claude Cahun multiplie les identités – personnages comme elle l'écrit dans *Aveux non avendus*.<sup>350</sup> Cependant, Claude Cahun ne s'attaque pas à « la féminité » : elle s'interroge principalement sur son genre et son aspect. *A contrario*, des personnalités comme Cindy Sherman et Annette Messager, lorsqu'elles s'emparent des attributs « féminins », s'y attaquent féroce. Tracey Emin et Sophie Calle sont les héritières de ces démarches fondées sur l'intime et le caractère « autobiographique. » Sophie Calle, dès la fin des années soixante-dix, s'inscrit dans la continuité d'Annette Messager et de Christian Boltanski en réalisant une œuvre à haute teneur autobiographique qui mélange étroitement réalité et fiction. Sophie Calle, dans son entreprise autofictionnelle, lie la photographie et l'écrit pour mettre en avant des événements issus de l'intimité quotidienne. Elle se met elle-même frontalement en scène en 1996 dans *No sex last night*, où elle demande à son compagnon Greg Shepard de filmer leur relation. Habituellement, elle se fait le témoin de certains événements : ainsi, dans *L'Hôtel* (1981-1983) (fig.197), elle se transforme en une femme de chambre, dans un grand hôtel parisien, pour collecter des informations intimes sur des clients. Dans son entreprise voyeuriste, elle utilise la photographie comme pièce à conviction. L'artiste britannique Tracey Emin se rapproche des réalisations « indiscretes » de Sophie Calle avec des travaux volontairement « exhibitionnistes » : elle génère des récits visuels sans concession.<sup>351</sup> Comme Niki de Saint Phalle, elle souhaite exorciser ses traumatismes suite au viol qu'elle a subi à treize ans ; pour cela, elle effectue, par le biais de ses

---

<sup>347</sup> Cette théorie dialogue directement avec les engagements féministes de Mulvey et son intérêt pour les travaux de Freud et de Lacan. Elle définit dans son livre *le male gaze* à la page 41.

<sup>348</sup> Isabelle de Maison Rouge, *Ibid.*, p. 98.

<sup>349</sup> Celle-ci est particulièrement visible dans l'art. Nous pouvons prendre l'exemple du Surréalisme, mouvement que nous avons étudié dans un précédent travail de recherche : celui-ci démontre la nécessité, pour les hommes, de créer une multitude de femmes types qui constituent leur mythologie de la femme. La femme « réelle » est chargée de « la mission » de remplir ces rôles.

<sup>350</sup> Claude Cahun, *Aveux non avendus*, p. 202 : « Sous ce masque, un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages. »

<sup>351</sup> Patricia Brignone « Icônes féminines » dans Marie-Hélène Dumas (dir.), *Femmes & Arts au XXe siècle : le temps des défis*, p. 129.

œuvres, une sorte d'auto-analyse. Elle réalise en 1995 une installation baptisée *Everyone I have ever slept with 1963-1995* (fig.199), où elle inscrit, sur les parois d'une tente, le nom des personnes avec qui elle s'est déjà retrouvée dans un lit. Le public, invité à entrer dans cette installation, pénètre donc dans l'intimité de l'artiste.

La scène artistique et littéraire des années soixante-dix remet au cœur de la démarche créatrice la notion d'individu et d'intimité. Les artistes investissent des médiums et des sujets dérivés du quotidien pour créer leur propre mythologie individuelle. Cette volonté d'inscrire la démarche artistique contemporaine dans le champ de l'ordinaire s'accomplit par l'établissement d'un dialogue avec le visiteur qui reconnaît des situations / des objets familiers. Ces derniers peuvent être « perturbants » pour le visiteur en raison du contexte, nouveau, dans lequel ils sont exposés. Annette Messager recrée un environnement familier à l'observateur : elle consacre ses *Albums-Collections* à retranscrire l'identité féminine à travers des aspects très stéréotypés de la vie d'une femme. Pour créer cette figure-écran, à laquelle on peut s'identifier, l'artiste doit multiplier les personnages (enfant, adolescente, femme, ...) dans ses cahiers mais également les identités qu'elle se donne : *Annette Messager truquese*, *Annette Messager artiste*, *Annette Messager collectionneuse*, ... Cette profusion d'identités semble être l'apanage des femmes des années soixante / soixante-dix qui, dans l'art comme dans la société, doivent remplir différents rôles : ménagère, femme fatale, mère, épouse, ...

*II) On ne naît pas  
artiste on le devient :  
les créatrices passées au  
crible des évolutions  
artistiques et sociales  
des années 1970*



« Le masculin n'est pas le masculin, mais le général. Ce qui fait qu'il y a le général et le féminin. »

(Monique Wittig, *La pensée straight*, 1992)

Par cette citation, la romancière et théoricienne féministe, Monique Wittig, souligne la problématique générale propre aux productions humaines : l'homme, avec un petit « h », l'emporte sur tout et tous. A partir de ce constat, nous distinguerons donc le genre masculin du genre féminin. Pour cerner toute la complexité inhérente à cette question, il est nécessaire de rappeler que cette notion de « genre » est toujours et encore discutée. Comme le démontre l'historienne Karen Offen dans ses écrits, le genre se situe au cœur de la politique et de la pensée. Il nous paraît alors essentiel de définir ce qu'est « le genre ». Joan Scott le définit en 1986 comme « un élément constructif des rapports sociaux fondé sur les différences perçues entre les sexes ».<sup>352</sup> Celui-ci conditionne donc les différentes expériences sociales vécues, d'une part par les hommes et de l'autre, par les femmes, et *a fortiori* leurs individualités respectives. Dans la *Pensée Straight*, publiée en 1992, Wittig dévoile l'impossibilité de considérer les minorités sexuelles ou de genre dans leur individualité : toutes les femmes sont des femmes et appartiennent donc au même « groupe social » ; ainsi, leur individualité est niée par le patriarcat.<sup>353</sup>

L'approche que nous adopterons tout au long de cette partie vise à établir des parallèles attestés entre la production des femmes artistes<sup>354</sup> et les bouleversements sociaux du tournant des années soixante-dix. Il nous faudra aussi souligner la singularité d'une personnalité comme Annette Messenger qui, avec *Mes dessins secrets*, propose une nouvelle approche du vécu féminin mais également de la sexualité et de « l'émancipation corporelle », qui sont des libertés revendiquées par la deuxième vague du féminisme. Précisons que cette « nouvelle vague » touche aussi bien les États-Unis que la France. Simultanément aux manifestations de Mai 68 et à celles contre la guerre du Vietnam naissent des groupes de conscience et / ou féministes à l'image du Mouvement de Libération de la Femme (MLF) en France. En parallèle à ces rassemblements se forment des groupes d'artistes femmes qui se réunissent pour échanger sur leurs réalisations mais surtout sur leur expérience respective dans le monde de l'art. La constitution de ces assemblées d'artistes est influencée par le milieu intellectuel états-unien qui, avec des critiques et théoriciennes comme Linda Nochlin et Lucy Lippard, questionnent l'apport des mouvements féministes dans l'art, la créativité, ... La radicalité de ce nouveau regard des femmes, avec des notions comme *male gaze* théorisé par Laura Mulvey en 1975, mais aussi d'autres minorités comme les artistes appartenant au Black Arts

---

<sup>352</sup> Joan Scott, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », p. 141.

<sup>353</sup> Monique Wittig, « On ne nait pas femme », *Ibid.*, p. 53-65.

<sup>354</sup> Ces rapprochements sont fondés sur l'utilisation des mêmes matériaux (art textile) ou encore des sujets semblables (condition des femmes, sexualité, ...).

Movement, à l'image de Betye Saar, permet de déconstruire la vision qui prédomine sur la scène artistique : celle de l'homme « blanc » privilégié par la société patriarcale.<sup>355</sup> La France hérite de tous ces progrès engagés par le milieu universitaire états-unien comme en témoigne la floraison des *feminist, gender* et *queer studies* sur notre territoire, ; cependant, celle-ci est tardive. Le pays des droits de l'Homme est toujours sensible à cette idée que le féminisme entraînerait une division entre les deux genres et préfère mettre en avant des notions comme « l'universalisme » qui serait garant de l'égalité. Cet aspect légèrement conservateur s'exprime dans le choix des femmes exposées au début des années 2000 : la majorité des manifestations qui leur sont consacrées présentent des artistes états-uniennes. Nous pouvons citer l'exemple de Barbara Hepworth au Musée des Beaux-Arts de Nancy, en 2005.<sup>356</sup> La valorisation de ces artistes, par rapport aux artistes françaises, s'explique par le travail des historiennes de l'art américaines qui ont favorisé la réévaluation d'artistes oubliées et de celles avec qui elles ont étroitement collaboré dans les années 1970 : Judy Chicago, Lynda Benglis, Eleanor Antin, Ana Mendieta ou encore Barbara Kruger. En France, beaucoup d'artistes femmes comme Annette Messager ou Niki de Saint-Phalle font bande à part et ne se revendiquent pas comme des « artistes féministes ». L'absence d'un engagement féministe profond chez de grandes artistes françaises et le manque de critiques d'art aussi engagés qu'Aline Daller ne permettent pas à la scène artistique française une reconnaissance aussi faste et rapide qu'aux Etats-Unis.

## **1) La Nouvelle Vague : quand les luttes sociales féministes impactent l'art**

Le féminisme occidental est découpé en plusieurs vagues. A chaque mouvement ses revendications : d'abord, les droits civils et civiques fondamentaux au tournant du XX<sup>e</sup> siècle ; puis apparaissent les revendications contre le patriarcat et en faveur de la liberté des femmes. Les combats se poursuivent encore aujourd'hui avec une quatrième vague qui s'exprime par un activisme en ligne.<sup>357</sup> La métaphore de la « vague » est très évocatrice : elle permet de souligner le renouvellement générationnel tout en pensant les différentes mouvances du féminisme dans leur complémentarité. Christine Bard développe cette métaphore dans *Féministes au XXI<sup>e</sup> siècle* :

---

<sup>355</sup> Compte-tenu de la situation sociale aux Etats-Unis et en France il est légitime de souligner les privilèges accordés aux artistes masculins caucasiens et cisgenres. Toutefois, comme le démontre le parcours de personnalités comme Andy Warhol ou Robert Rauschenberg, l'orientation sexuelle n'impacte pas directement le succès des artistes.

<sup>356</sup> Aurore Dufresne consacre son mémoire de Master 1 à la question des expositions d'artistes femmes en France entre 1975 et 2019. Notons que nous avons juste eu accès à un compte-rendu de ce travail.

<sup>357</sup> Bibi Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes » [en ligne].

« Plutôt que d’imaginer une succession de vagues, chacune chassant l’autre, il faut plutôt observer que lorsque la mer monte, les vagues se chevauchent, la plus neuve gagnant du terrain. »<sup>358</sup>

Tout comme dans le champ social, ce renouveau « générationnel » touche également l’art. Le terme de « Nouvelle Vague » est adopté aussi bien dans le cinéma pour évoquer des mouvements comme celui qui se répand en France et en Tchécoslovaquie au début des années 1960 ou encore dans la musique avec la New Wave. Par l’utilisation du terme générique « Nouvelle Vague », nous évoquons aussi bien les luttes féministes, le renouveau artistique insufflé par les femmes avec l’investissement du Body Art et de la performance que la causalité entre les luttes féministes et « l’art féminin ». <sup>359</sup>

#### a) 1970, le mai 68 des femmes : la deuxième vague de féminisme en France

Cet intitulé est emprunté à Sylvie Chaperon dans son ouvrage *Les années Beauvoir 1945-1970*, où elle revient sur la fondation des mouvances féministes en France et notamment du MLF. De son point de vue, le « véritable mai 68 » des femmes, c’est-à-dire les principales contestations menées par les mères jusqu’aux putains<sup>360</sup>, est postérieur aux mouvements de revendications sociales et économiques qui ont bouleversé la France en 1968. Les contestations de la deuxième vague sont le prolongement et les conséquences de celles de la première vague. Celle-ci débute en Europe, au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle et s’achève vers le milieu du XX<sup>e</sup> siècle avec « l’égalité » des droits civils et civiques. C’est dans ces années-là qu’on voit émerger les premières femmes qui se qualifient de « féministes » à l’instar de la suffragette Hubertine Auclert en 1882.<sup>361</sup> Notons que le terme « féministe » est à l’origine une notion médicale, inventée quelques années auparavant, pour caractériser un homme efféminé ; ce terme désignant à l’époque une pathologie a ensuite été réinvesti par des militantes.<sup>362</sup> Le féminisme du tournant du XX<sup>e</sup> siècle se manifeste avec des associations qui préparent des rassemblements mais également des actes violents. Les suffragettes

---

<sup>358</sup> Bibi Pavard, *Ibidem.*, [en ligne].

<sup>359</sup> Cette causalité est également présente dans la Nouvelle Vague française avec Mai 68 qui est l’aboutissement des revendications des jeunes générations. Ce phénomène est aussi observable avec la Nouvelle Vague tchèque et le Printemps de Prague en 1968

<sup>360</sup> Le choix de ces termes est une référence au film réalisé par Jean Eustache en 1973 *La Maman et la putain*, électrochoc cinématographique et social. Celui-ci dépeint la jeunesse française post-soixante-huitarde.

<sup>361</sup> Edith Taïeb « Hubertine Auclert, féministe « intégrale » » dans Christine Bard (dir.), *Les Féministes de la première vague*, p. 31-45.

<sup>362</sup> Catherine de Coppet dans « De la III<sup>e</sup> République à #Metoo : la fabrique du mot « féminisme » », *FranceCulture* [en ligne].

anglaises sont reconnues pour mener des actions brutales ; en témoigne la loi de répression de 1908 qui peut conduire les suffragettes à des peines d'emprisonnement, ...<sup>363</sup> Cependant, ces années de lutte ne sont pas vaines et débouchent sur l'obtention du droit de vote restrictif des femmes britanniques en 1918 et qui sera accordé à toutes en 1928<sup>364</sup> ; les Françaises le conquièrent seulement en 1944. Ces actions militantes revendiquant l'égalité doivent être mises en perspective avec la rédaction d'ouvrages féministes tels que ceux d'Olympe de Gouges en France et de Mary Wollstonecraft au Royaume-Uni qui, dès le XVIII<sup>e</sup>, prônent une égalité entre les sexes. Leurs revendications découlent du contexte révolutionnaire. Les autres vagues du féminisme s'inspirent également de la corrélation entre base théorique et actions militantes.

Cette concordance du féminisme entre les pays anglo-saxons et la France s'observe aussi lors de la deuxième vague. La fin des années soixante aux Etats-Unis est l'époque d'un véritable bouleversement : les revendications contre la guerre du Vietnam et en faveur des droits civiques des afro-américains gagnent les campus universitaires, la notion de genre est interrogée et commence à être déconstruite par le féminisme, ... A partir de ces actions - interrogations, il y a une véritable prise en compte des enjeux liés aux classes sociales qui font, dès les années 1970, partie intégrante des analyses féministes. Ces réflexions tentent de définir les incidences de la couleur de peau, de l'orientation sexuelle, ect. sur les conditions de vie des femmes.<sup>365</sup> Le Women's Liberation Movement (Women's Lib) et ses militantes dénoncent les années d'oppression vécues par les femmes (le harcèlement sexuel, la criminalisation de la contraception et de l'avortement, ...) Les femmes se réunissent dans des groupes de conscience pour partager leur expérience de vie, leur intimité : maintenant, « le privé est politique. »<sup>366</sup> Le corps est devenu le symbole des libérations réclamées par les femmes. La publication en 1969 de *Our Bodies Ourselves* par le Boston Women's Health Book Collective met en avant la nécessité de se réapproprier son corps. Ce manifeste féministo-médical est constitué de témoignages de femmes, d'informations médicales vulgarisées, ...<sup>367</sup> Ces *consciousness raising groups* inspirent les militantes françaises qui décident également de placer au centre de la société la parole publique des femmes.

Comme le phénomène observé aux Etats-Unis, les revendications féministes en France s'inscrivent dans des luttes sociales plus larges et plus ou moins connexes. La deuxième vague féministe française est également impactée par les grands bouleversements sociaux de la fin des

---

<sup>363</sup> Johanna Dagorn de Goëtisolo, « Les trois vagues féministes : une construction sociale ancrée dans une histoire » [en ligne].

<sup>364</sup> Johanna Dagorn de Goëtisolo, *Ibid.* [en ligne].

<sup>365</sup> Nesrine Bessaïh et Anna Bogic, « « Nous les femmes » de 1970 à 2017 à travers la traduction et l'adaptation de *Our Bodies, Ourselves* en français », dans Ryan Fraser (Dir.), *TRR*, p. 44.

<sup>366</sup> « The private is political » devient un slogan très important du Women's Liberation Movement

<sup>367</sup> Nesrine Bessaïh et Anna Bogic, *Ibid.*, p. 49.

années 1960 dont le climax se situe en Mai 68. Ces événements survenus en mai et juin expriment une critique du monde militaro-impérialiste et capitaliste<sup>368</sup> et débouchent sur la désacralisation des figures paternalistes, la fin des tabous sexuels, ... Même si les manifestations populaires de Mai 68 n'accordent pas une grande place aux femmes,<sup>369</sup> elles ont des répercussions sur les luttes féministes postérieures. Le « style militant »<sup>370</sup> du MLF est hérité de celui de Mai 68 : débats collectifs, désintérêt pour la vie politique classique, questionnement des liens entre vie privée et publique, ... D'après Claire Duchon, « Le MLF est apparu seulement quand les femmes ont réalisé que leurs espoirs ne seront pas remplis par le mouvement de Mai et que les discours anti-hiérarchiques des hommes étaient contredits par leur pratique politique. »<sup>371</sup> Dans les faits, le Meeting de Vincennes du 21 mai 1970 témoigne du manque de considération des militants « révolutionnaires » de mai 68 pour le féminisme : ceux-ci, lors de ce regroupement, tournent en dérision les revendications des femmes.<sup>372</sup> Ce type d'actions entraîne une dissociation stricte entre la lutte féministe et celle des hommes qui sont exclus des discours ainsi que des actions de la seconde vague du féminisme français. Même si la séparation entre les partisans de Mai 68 et ceux du MLF est notable, les revendications féministes de l'époque sont souvent portées par des militantes sensibles aux idées révolutionnaires, maoïstes et trotskistes, en vogue lors des émeutes étudiantes.<sup>373</sup> Ces luttes féministes peuvent donc être considérées comme un prolongement des actions des soixante-huitards. Simone de Beauvoir, lors d'un entretien accordé au *Nouvel Observateur* en mars 1976, évoque ce nouveau genre de militantisme féministe qui a bénéficié de l'apport du *Deuxième Sexe* :

« Elles m'ont radicalisée dans beaucoup de mes points de vue. Moi, je suis plus ou moins habituée à vivre dans ce monde où les hommes sont ce qu'ils sont : des oppresseurs. Moi-même je n'en ai pas trop souffert. »<sup>374</sup>

En effet, le *Deuxième Sexe*, édité en 1949, est un ouvrage incontournable pour les féministes de la « seconde génération » : les Françaises comme les Etats-Uniennes ont lu ce manifeste qui dresse le procès du patriarcat. Les deux tomes abordent, pour la première fois, frontalement la condition

---

<sup>368</sup> Nicole Mosconi, « Mai 68 : le féminisme de la « deuxième vague » et l'analyse du sexisme en éducation » dans Alain Vergnoux (dir.), *Les Sciences de l'éducation – pour l'ère nouvelle*, p. 120.

<sup>369</sup> Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel consacrent un paragraphe à l'absence des « femmes » dans les événements de mai 68 dans *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, p. 266-267.

<sup>370</sup> Expression empruntée à Sylvie Chaperon dans *Les années Beauvoir*, p. 377.

<sup>371</sup> Sylvie Chaperon, *Ibid.*, p. 377.

<sup>372</sup> Sylvie Chaperon, *Ibid.*, p. 377-378.

<sup>373</sup> Ludivine Bantigny, « Dans les cuisines et les usines. Féminisme et politique du quotidien après 1968 » dans Samantha Faubert et Fanny Jedlicki (dir.), *L'art est une arme de combat féministe*, p. 15.

<sup>374</sup> Sylvie Chaperon, *Ibid.*, p. 379.

féminine à travers les âges et proposent des solutions radicales aux problèmes de la lutte des genres / sexes. Maïté Albistur et Daniel Armogathe résumant ainsi la pensée de Beauvoir par : « la majorité des femmes a toujours été tenue à l'écart de la marche du monde parce que les hommes se posèrent d'emblée comme les seuls responsables, leur refusèrent les possibilités d'une existence autonome. »<sup>375</sup> La raison de cette mise à l'écart de la vie sociale et politique est la réduction des femmes à la fonction « reproductrice ». C'est grâce à la désacralisation de la maternité opérée par Simone de Beauvoir et à la prise de conscience que leur corps a contraint les femmes à l'aliénation que celles-ci décident de consacrer les luttes du tournant des années soixante-dix à la liberté sexuelle mais aussi à « l'émancipation corporelle » par l'abolissement de l'assimilation de la femme à son corps / sexe et par la maîtrise de la fécondité.

La deuxième vague du féminisme en France, en plus d'être la résultante d'un contexte économique, social et politique,<sup>376</sup> est donc l'héritière de la première vague féministe, du Women's Lib, des revendications de Mai 68 et de la pensée de Simone de Beauvoir. Cette seconde vague, d'une part, révèle la profonde mutation des représentations et des mœurs et d'autre part, fait de la maîtrise du corps fécond son objectif principal.<sup>377</sup> Les militantes se réunissent dans des groupes féministes à la fin des années soixante ; c'est seulement à partir de 1970 que ces groupes se rapprochent pour organiser des actions communes. C'est dans cette dynamique qu'émerge le Mouvement de libération des femmes (MLF), réunissant des individus sensibilisés aux questions sur la condition féminine, déjà posées par la presse militante des années soixante.<sup>378</sup> Le Mouvement de libération de la femme est créé en 1968 à l'initiative de personnalités comme Antoinette Fouque, Monique Wittig ou encore Josiane Chanel : ces femmes se réunissent pour échanger dans un appartement prêté par Marguerite Duras.<sup>379</sup> Néanmoins, le MLF ne s'organise pas autour de « leaders » ou de porte-parole : l'idée est de mettre en place une démocratie complète qui conduirait à un nouveau genre de militantisme. C'est en 1970 que sont publiés « Combat pour la libération de la femme » dans *L'idiot international* et « Libération de la femme année 0 » dans *Partisans*. Tous deux sont des articles fondateurs de ce nouveau mouvement.<sup>380</sup> En parallèle à cet établissement théorique, des actions fortes sont organisées comme l'hommage rendu le 26 août 1970 à la femme

---

<sup>375</sup> Maïté Albistur et Daniel Armogathe (dir.), *Histoire du féminisme français du Moyen Âge à nos jours*, p. 417.

<sup>376</sup> Sylvie Chaperon consacre dans *Les années Beauvoir 1945-1970* une étude d'envergure aux contextes économique, politique et social qui ont eu des répercussions sur le Mouvement de libération des femmes en France. Parmi ces causalités, la manière dont la prospérité des Trente Glorieuses a attiré les femmes vers le tertiaire ou encore comment l'amélioration des revenus et des conditions de vie engendre une volonté d'autonomie financière, ...

<sup>377</sup> Johanna Dagorn de Goëtisolo, *Ibid.* [en ligne].

<sup>378</sup> Sylvie Chaperon, *Ibid.*, p. 379.

<sup>379</sup> Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Ne nous libérez pas, on s'en charge*, p. 271.

<sup>380</sup> Bibia Pavard, Florence Rochefort et Michelle Zancarini-Fournel (dir.), *Ibidem.*, p. 272.

du soldat inconnu (arch.22) à l'initiative de Christiane Rochefort, Christine Delphy et Monique Wittig.<sup>381</sup> Cette manifestation est une démonstration par l'absurde qui révèle le désintérêt de la société pour les femmes. Les combats principaux du MLF sont centrés sur la sexualité, la reconnaissance du travail domestique mais également la maîtrise du corps féminin et la prise en considération des désirs féminins. Les féministes de cette génération ne recherchent pas la conquête des droits, que leurs aînées ont acquis, mais la libération de la domination masculine. Comme nous l'avons observé avec la publication de *Our Bodies, Ourselves*, le droit de disposer de son corps est une liberté majeure à acquérir pour les femmes. L'objectif est de décriminaliser l'avortement, de pénaliser les violences conjugales et les viols, symboles du patriarcat qui condamnent la femme à son étiolement. La lutte pour la légalisation de l'avortement est le combat le plus médiatisé : dès 1971 est publié, le 5 avril, dans le *Novel Observateur*, le fameux « Manifeste des 343 » qui réclame la dépénalisation de l'avortement. Cette pétition est signée par plusieurs personnalités publiques de l'époque (Agnès Varda, Simone de Beauvoir, Delphine Seyring, ...) mais également par des inconnues qui reconnaissent avoir avorté. Annette Messenger, même si ses engagements féministes relèvent plutôt de sa vie privée, revient, lors d'un entretien accordé à Annick Colonna-Césari en 1991, sur les mouvements de rue et leur impact sur son art :

« Beaucoup d'étudiants autour de moi ont abandonné leurs études. L'art, disaient-ils, était fait pour la bourgeoisie. Moi, au contraire, j'ai continué. Les mouvements m'ont fait réfléchir et aussi les mouvements féministes, que je découvrais à travers Simone de Beauvoir ou Kate Millett. Je me suis tournée alors vers un art du quotidien, en relation avec l'intime et la société. »<sup>382</sup>

En outre, elle consacre une série de dessins de 2016 aux FEMEN et en profite pour rendre un hommage à ces 343 femmes. Pour cela, elle ajoute sur un dessin représentant un buste de femme le nombre « 344 » qu'elle justifie ainsi :

« Peut-être qu'inconsciemment, je me suis inclus dans leur combat. »<sup>383</sup>

C'est une année après « Le Manifeste des 343 » que s'ouvre l'un des procès les plus importants : celui de Bobigny qui favorise l'adoption de la loi Veil en 1975. La deuxième vague de féminisme en France s'achève en 1979, lorsque Antoinette Fouque, Marie-Claude Grumbach et Sylvina

---

<sup>381</sup> Ludivine Bantigny, *Ibidem*, p. 15.

<sup>382</sup> Entretien avec Annick Colonna-Césari dans *Mot pour mot.*, p. 419.

<sup>383</sup> Il est question du combat mené par les « 343 Salopes. » Sabrina Silamo, « Annette Messenger : « En exhibant leurs seins nus, les FEMEN ont bousculé la société » », *Télérama* [en ligne].

Boissonas enregistrent à la préfecture de police le « MLF » comme association, puis déposent, un mois plus tard, la marque « MLF. »<sup>384</sup> Le mouvement, en devenant une « propriété », rompt avec sa volonté initiale d'établir une « démocratie complète. »

Parallèlement à ces luttes sociopolitiques, les théoriciennes, philosophes et écrivaines s'interrogent sur les rapports entre la création et la différence sexuelle au cours de conversations dans des groupes de réflexion sur l'écriture ou les arts plastiques. Ceux-ci permettent à plusieurs artistes femmes de trouver un soutien. La multiplication de ce type d'initiatives témoigne de la nécessité qu'ont les femmes de construire une culture qui leur soit propre. La littérature féminine de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle est tout aussi novatrice que radicale. L'autobiographie et ses dérivés deviennent la force de ces femmes qui peuvent exprimer leur ressenti, interroger leur condition, ... *Une chambre à soi* de Virginia Woolf (1929) et *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan (1954) sont des exemples précoces de cette tendance. A travers « soi », les écrivaines convoquent les expériences des autres femmes et créent une histoire commune. Annette Messenger, avec ses *Albums-Collections*, s'inscrit directement dans ce nouveau dynamisme. Parmi les sujets les plus développés, il y a la sexualité et le genre à travers des ouvrages comme *Les Guérillères* de Wittig en 1969, *Parole de femme* d'Annie Leclerc en 1974 ou encore *Ce sexe qui n'en est pas un* de Luce Irigaray en 1977.<sup>385</sup> Le féminisme des années 1970 s'est développé autour du paradigme du « continent noir »<sup>386</sup>, c'est-à-dire par la revalorisation des oublis ou silences de l'Histoire. Si des historiennes de l'art comme Linda Nochlin, dans son célèbre article « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? »,<sup>387</sup> participent à la « re »-découverte de certaines artistes telles Camille Claudet et Berthe Morisot, d'autres personnalités tout aussi engagées procèdent à la mise en avant de « figures » considérées comme subversives. Nous pouvons citer l'exemple de la fameuse Gorgone avec *Le Rire de la Méduse* d'Hélène Cixous (1975), qui témoigne de cette constante référence à des figures passées ou mythiques autour desquelles s'est constituée la lutte des femmes. Ces personnages sont réactualisés pour défendre des luttes actuelles. Nous pouvons lire dans l'ouvrage de Cixous :

« Tant pis pour eux s'ils s'effondrent à découvrir que les femmes ne sont pas des hommes, ou que la mère n'en a pas. Mais est-ce que cette peur ne les arrange pas ? Est-ce que le pire, ce ne serait pas, ce n'est pas, en vérité, que la femme n'est pas castrée, qu'il lui suffit de ne plus écouter les sirènes (car les sirènes, c'étaient les hommes) pour que l'histoire change de sens ? Il suffit

---

<sup>384</sup> Ludivine Bantigny, *Ibidem*, p. 15.

<sup>385</sup> Les trois essais cités s'inscrivent dans une production plus vaste de manifestes féministes. Nous avons fait le choix d'attirer l'attention sur ces textes en raison de l'originalité du discours et de leur influence sur les artistes contemporaines et postérieures à la parution de ces derniers.

<sup>386</sup> Ce terme est attribué à Sigmund Freud ; par celui-ci, il désigne, entre autres, la femme.

<sup>387</sup> Le titre original est : « Why Have There Been No Great Women Artists? »



qu'on regarde la Méduse en face pour la voir : et elle n'est pas mortelle. Elle est belle et elle rit. »<sup>388</sup>

Cette citation prouve l'apport des théoriciennes aux luttes féministes qui leur sont contemporaines mais entraîne également une identification des citoyennes occidentales à la figure de Méduse, violée et punie injustement. La figure de la sorcière est aussi mobilisée par les féministes des années 1970-1980 ; en témoignent la revue intitulée *Sorcières, Les femmes vivent* (1975-1982) ou encore les réalisations des années 1980 d'Annette Messager qui, à ce moment-là, est une grande lectrice de *La Sorcière* de Jules Michelet.<sup>389</sup> Nombre de ces œuvres utilisent la figure de la sorcière, auparavant caractérisée comme une figure féminine marginale et qui, par une relecture féministe de l'histoire et des contes populaires, devient le symbole d'une « féminité » affirmée et opprimée par les hommes.

## b) De l'émancipation à la création : l'affirmation du féminisme dans l'art français

« Pour le voyageur pressé, et bien entendu la voyageuse, le féminisme en France ne saute pas aux yeux ; le féminisme dans l'art encore moins. »  
(Aline Dallier, « Du féminisme dans l'art » date)<sup>390</sup>

Le choix d'intituler cette partie de « l'émancipation à la création » est un emprunt et clin d'œil à notre recherche de Master 1 sur Kiki de Montparnasse. En effet, nous observons une corrélation entre la première vague du féminisme - les avant-gardes et la deuxième vague - les artistes femmes des années 1970. La première vague se caractérise par une lutte en faveur des droits civiques / civils fondamentaux qui sont accordés aux femmes grâce à leur militantisme mais surtout pour les efforts réalisés lors des deux conflits mondiaux. Le tournant du XX<sup>e</sup> siècle est parcouru de changements sociétaux qui influencent directement les artistes qui se montrent sensibles à toutes les formes de modernités.<sup>391</sup> A travers notre travail sur Kiki de Montparnasse et plus largement le Surréalisme « féminin », nous avons souligné que les femmes rejoignent tardivement les mouvements d'avant-garde et ont tendance à s'orienter vers des pratiques artistiques jugées plus

---

<sup>388</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p. 54.

<sup>389</sup> Catherine Grenier, *Annette Messager*, p. 58.

<sup>390</sup> Aline Dallier, « Du féminisme dans l'art en France », *Art, féminisme, post-féminisme*, p. 133.

<sup>391</sup> Nous pouvons citer l'influence des industries de pointe / transports qui touchent aussi bien les peintures de Fernand Léger que les architectures de Le Corbusier.

modernes. Nous pouvons citer, par exemple, la photographie<sup>392</sup>, pratique investie par Hanna Höch dans Dada et par Dora Maar ainsi que Claude Cahun dans le Surréalisme. Ce type de phénomène s'observe également dans les années 1970 avec des artistes qui ont recours aux nouveaux médias et à la performance. C'est véritablement à partir des années folles que les femmes peuvent se référer exclusivement à « elles-mêmes » et à leur condition / sexualité.<sup>393</sup> Romaine Brooks décide de représenter des femmes lesbiennes en raison de son orientation sexuelle et Dorothea Tanning dépeint des fantasmes « féminins » qui semblent être influencés par la lecture des théories sexuelles de Freud en raison du jeune âge des filles et garçons représentés.<sup>394</sup> Parallèlement aux évolutions sociales comme l'acquisition d'une indépendance professionnelle et financière pour les femmes, nous observons l'apparition de bouleversements radicaux dans l'art comme une re-conception de la relation œuvre-individu, un déplacement des valeurs traditionnelles de l'art<sup>395</sup> mais aussi la fin du cloisonnement entre art mineur et art majeur. Le déplacement de la scène artistique mondiale de Paris vers New York peut expliquer, en partie, l'importance des artistes féministes américaines qui prennent part à la modernité même si elles sont toujours dans l'ombre de leurs homologues masculins et continuent d'être « mises à la marge » par les institutions et la critique.

Le tournant des années 1970 est marqué par l'affirmation de la deuxième vague du féminisme aux Etats-Unis. Celle-ci influence directement la scène artistique contemporaine à travers des écrits « chocs » comme ceux de Lucy Lippard ou l'incontournable article de Linda Nochlin rédigé en 1971 « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? » mais aussi des créations plastiques « manifestes » comme *The Dinner* de Judy Chicago en 1979 (fig.198). L'art féministe de l'époque est traversé par un double mouvement : la (re)découverte par les critiques / historiennes de l'art de certaines artistes femmes oubliées mais aussi le questionnement, par le biais des créations, des artistes contemporaines sur des notions comme la féminité, le genre, ... Les créatrices contemporaines travaillent directement avec les théoriciennes féministes qui réécrivent l'histoire de l'art du point de vue des femmes.<sup>396</sup> Avant les interventions de Lucy Lippard et de Linda Nochlin, le génie artistique était reconnu comme le monopole des hommes ; les femmes s'adonnaient aux arts plastiques pour s'occuper, passer le temps.<sup>397</sup> Linda Nochlin remet en

---

<sup>392</sup> D'autres artistes femmes comme Germaine Dulac participent à l'établissement d'une esthétique surréaliste du cinéma.

<sup>393</sup> Laurence Dionigi, *Féminin en art majeur*, p. 25.

<sup>394</sup> Dorothea Tanning représente souvent des enfants qui semblent soumis à des passions « violentes ». Le choix de la juvénilité peut se justifier par l'influence des théories freudiennes qui accordent une grande importance à la sexualité infantile dans le développement de l'individu.

<sup>395</sup> Griselda Pollock propose une approche alternative qui vise à traiter l'œuvre d'art plus comme une pratique que comme un objet.

<sup>396</sup> L'ouvrage dirigé par Hilary Robinson, *Feminism Art Theory*, est une anthologie des écrits féministes sur l'histoire de l'art depuis 1968 à 2014.

<sup>397</sup> La pensée que les femmes créent uniquement pour « s'occuper » est attribuée à Reg Butler.

question cette distinction nature / culture : pour elle, l'absence de femmes dans l'histoire de l'art se justifie par un jeu de pouvoir.<sup>398</sup> La rédaction de l'histoire de l'art par le « *boys club* »<sup>399</sup> fait de cette science l'inéluctable héritière d'une logique de domination. L'essayiste féministe remet aussi bien en cause les valeurs inculquées par l'histoire de l'art que les pratiques des conservateurs et galeristes qui privilégient alors l'exposition des créations masculines.<sup>400</sup> Cette prise de conscience s'accompagne d'actions symboliques comme la fondation du New York Art Workers Coalition en 1969. Ces d'artistes aux origines variées, rassemblés au sein d'une même association, condamnent la discrimination sociale et sexiste du MoMA et souhaitent réformer l'institution aussi bien en termes de programmation que d'accessibilité, notamment en la rendant gratuite.<sup>401</sup> Ce type d'initiative se généralise et se multiplie notamment avec la création, en 1970, du Ad Hoc Women Artists Committee dont Lucy Lippard est l'une des fondatrices. L'objectif de ce groupe militant est de s'attaquer à la sous-représentation des artistes femmes dans les Annual Painting and Sculpture du Whitney Museum.<sup>402</sup> C'est à ce moment-là que Lippard déploie ses « stratégies critiques » qui annoncent l'émergence d'un art activiste.<sup>403</sup> Les actions menées permettent de donner une visibilité à la lutte mais n'assurent pas la reconnaissance des artistes femmes. Pour pallier l'absence de structures exposant les femmes, plusieurs militantes créent des événements ou des lieux consacrés à la visibilité de la création féminine. Parmi les manifestations majeures, il y a le Women Choose Women en 1973, qui est une sorte de « Salon des refusées »<sup>404</sup> organisé par des artistes, des critiques d'art et des conservatrices. Cette exposition se déroule au New York Cultural Center et présente 111 femmes issues de tendances artistiques différentes. A côté de ces événements ponctuels, d'autres initiatives s'inscrivent dans la durée comme la fondation, par six jeunes femmes, de A.I.R. Gallery : cette structure leur permet de présenter leurs propres œuvres. La galerie est gérée par un collectif qui ne cesse de s'accroître et qui fonctionne sans leader ni esthétique commune : ce qui prime dans leur initiative, c'est la volonté d'agir ensemble pour un objectif commun.<sup>405</sup> Les programmes universitaires accompagnent ces tendances avec des personnalités comme Judy

---

<sup>398</sup> Linda Nochlin explicite cela dans « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? »

<sup>399</sup> Ce terme actuel est issu d'une « vulgarisation de l'histoire de l'art » qui, par l'emploi de cette expression, souligne la prédominance des hommes dans l'histoire de l'art aussi bien en tant qu'artistes que critiques ou historiens de l'art. Le *boys club*, c'est l'image d'un club fermé, exclusivement réservé aux hommes qui, par leur influence, peuvent agir sur l'art et son histoire.

<sup>400</sup> Linda Nochlin, *Ibid.*, p. 34.

<sup>401</sup> Elvan Zabunyan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 » dans Patricia Mainardi et Perin Emel Yavuz (dir.), *Cahiers du Genre*, n° 43, p. 174.

<sup>402</sup> Lors d'une manifestation, les militantes distribuent des tracts évoquant la quasi-absence des femmes dans ces expositions. Par exemple, en 1968, le travail de seulement 10 femmes est présenté sur un ensemble de 137 participants. Le tract est retranscrit dans Hilary Robinson (dir.), *Ibidem.*, p. 51-52.

<sup>403</sup> Elvan Zabunyan, *Ibid.*, p. 174.

<sup>404</sup> Ce terme est emprunté à Aline Dallier dans « Le Feminist Art aux U.S.A », *Ibidid.*, p. 85.

<sup>405</sup> Aline Dalier, *Ibidem.*, p. 85.

Chicago qui a beaucoup agi pour la diffusion et la création de l'art féministe. Elle dispense des cours d'arts appliqués à la Fresno State University et fonde en 1971, avec Miriam Chapiro, le Feminist Art Program au California Institute of the Arts.<sup>406</sup> Ce programme débouche sur des initiatives concrètes comme l'exposition « Womanhouse » qui présente 17 projets, réalisés par les étudiantes, illustrant la condition féminine dans la société contemporaine.<sup>407</sup>

Les créatrices françaises des années soixante-dix sont contemporaines de ce remue-ménage d'outre-Atlantique. Cependant, elles ne peuvent bénéficier, dans un premier temps, de tout ce progrès insufflé par leurs sœurs. Annette Messenger confirme à Annick Colona-Césari, dans un entretien de 1998, que « les femmes artistes sont mieux considérées outre-Atlantique »<sup>408</sup> en raison de l'importance des combats en faveur des minorités aux Etats-Unis. Elle est l'une des premières artistes françaises à aborder la condition féminine ; cette attaque douce, ironique et incisive de la société patriarcale lui a valu d'être méprisée et insultée.<sup>409</sup>

« Dans les années 70, avec des pièces comme *Les travaux d'approche* où je photographiais les braguettes des hommes, *Mes jalousies* où je vieillissais outrageusement les portraits de belles femmes ou avec *Les enfants aux yeux rayés*, on me traitait plutôt de méchante femme, ou même de « catin » ... »<sup>410</sup>

Elle critique la maternité dans *Les Enfants aux yeux rayés* ou décide de « fétichiser » l'homme comme il le fait avec la femme dans *Les travaux d'approches*, ce qui n'est pas une action anodine et sans conséquence. La critique qu'elle fait de la maternité découle de l'obligation pour les femmes d'être mères, la société considérant les enfants comme leur création. Si elle ne reconnaît pas ses réalisations comme appartenant à un art « activiste », celles-ci portent cependant en elles une importante dimension politique empruntée aux revendications de Mai 68 qui ont secoué la société et la scène artistique de l'époque. Annette Messenger, dans un entretien accordé aux *Inrock*, revient sur sa situation de femme artiste au début des années 1970 :

---

<sup>406</sup> Judy Chicago accorde un chapitre à la mise en place de ce programme dans Judy Chicago, *Through the Flower*, p. 70-92.

<sup>407</sup> « Womanhouse / Performance » dans Judy Chicago, *Ibid.*, p. 112-132.

<sup>408</sup> Propos d'Annette Messenger lors d'une interview d'Annick Colonna-Césari dans Marie-Laure Bernardac, *Ibid.*, p. 421.

<sup>409</sup> Annette Messenger évoque cela dans un entretien de 2018 qu'elle donne à Yasmine Youssi pour *Télérama* [en ligne].

<sup>410</sup> Retranscription des dires d'Annette Messenger dans un entretien de Bernard Marcadé dans *Annette Messenger Comédie Tragédie*, p. 115.

« Il n’y avait pas de milieu de l’art, il n’y avait presque rien en France. Alors les filles, c’était encore moins que rien. »<sup>411</sup>

Etant donné la difficulté d’exposer ses créations en France quand on est une femme artiste, Annette Messenger décide de débiter sa carrière en Allemagne, où elle réalise ses premières expositions.<sup>412</sup> Pour elle, l’Allemagne est un « pays beaucoup plus ouvert aux femmes. »<sup>413</sup> En France, elle est seulement considérée comme « l’ombre » de son compagnon Christian Boltanski :

« A cette époque [les années 1970], je n’intéressais aucun galeriste français, tous me considéraient comme la petite amie de Christian Boltanski. De plus, on n’exposait pas de femme-artiste à l’exception de Niki de Saint Phalle et un peu de Gina Pane. Aux Etats-Unis, en Allemagne ou en Italie, c’était différent, je pouvais montrer mes œuvres bien plus facilement »<sup>414</sup>

Cependant, certaines structures lui donnent de la visibilité comme l’ARC en 1974 : elle réalise au MAMVP / ARC plusieurs expositions en raison de sa relation privilégiée avec Suzanne Pagé.<sup>415</sup> Cette même structure présente aussi plusieurs expositions monographiques dont celle d’Alina Szapocznikow en 1973 ou encore celle d’Hanna Höch en 1976.

Si la scène artistique française et, plus largement, la société sont hostiles au féminisme, celui-ci arrive à toucher des personnalités comme Annette Messenger qui ont la possibilité de lire l’article de Linda Nochlin : l’artiste française dit avoir été « très impressionnée »<sup>416</sup> par celui-ci. En effet, les théoriciennes américaines, et notamment Nochlin, jouent un rôle majeur dans l’introduction du regard féministe en histoire de l’art : elles sont les premières à soulever l’épineuse question de la (non)représentation des femmes dans la discipline. L’art d’Annette Messenger est à l’image de ce manifeste de « l’art féministe » : léger, libre, ironique tout en étant incisif. L’impact de cet article est conséquent : il revalorise des artistes obstruées tout en formulant de lourdes accusations envers les institutions muséales. C’est grâce à cette prise de conscience que les expositions d’œuvres féminines vont se multiplier ; ainsi, l’ARC consacre plusieurs expositions monographiques à des

---

<sup>411</sup> Retranscription des propos d’Annette Messenger par Magali Nachtengael dans « Annette Messenger – morceaux choisis », *Les Inrockuptibles* [en ligne].

<sup>412</sup> Comme celle de 1973 à Munich, à la Lembacchhaus Städtische Galerie.

<sup>413</sup> Entretien d’Annette Messenger et Maria Kravtsova dans Catherine Grenier et Maria Kravtsova (dir.), *Ibid.*, p.23.

<sup>414</sup> Annette Messenger et Cyril Thomas dans *Ibid.*, p. 175.

<sup>415</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 317.

<sup>416</sup> Entretien d’Annette Messenger et Maria Kravtsova dans Catherine Grenier et Maria Kravtsova (dir.), *Ibid.*, p. 24.

femmes.<sup>417</sup> Les artistes françaises sont certes influencées par leurs homologues états-uniennes mais il est nécessaire de préciser que des théoriciennes françaises comme Julia Kristeva, Hélène Cixous et Luce Irigaray sont connues et lues de l'autre côté de l'Atlantique<sup>418</sup> et que leurs travaux sont même cités dans l'essai de Dan Graham, qui se considère comme un « homme féministe »<sup>419</sup> : *New Wave Rock and the Feminine*<sup>420</sup> paru en 1982. De plus, la publication du *Deuxième Sexe* a une importance considérable aux Etats-Unis. Les théoriciennes et artistes féministes se placent sous le patronage de Simone de Beauvoir et lui consacrent de nombreux ouvrages et colloques alors même que les féministes françaises ne publient aucune étude sur l'écrivaine.<sup>421</sup> Ce phénomène est lié à la place qu'occupe le féminisme dans la société : aux Etats-Unis, celui-ci est reconnu dans la vie politique, culturelle et sociale, il fait véritablement partie des institutions. *A contrario*, en France, les mouvements féministes font l'objet d'une suspicion qui empêche le développement de travaux sur ce courant ou les personnalités qui y ont participé.<sup>422</sup> Malgré la méfiance vis-à-vis des revendications féministes, *Les Cahiers du GRIF*, périodique féministe francophone et aboutissement de la rencontre entre mai 68 et les influences outre-Atlantique, est créé en 1973. Le mouvement social des femmes prend une dimension culturelle plusieurs années après la formation du MLF en 1968 ; le premier groupe de plasticiennes contestataires date de 1972.<sup>423</sup> Comme précédemment évoqué, Mai 68 entraîne la résurgence du féminisme en France suite à l'engagement des femmes dans des groupes de gauche qui s'est avéré peu fructueux : ces dernières sont vite abandonnées par les hommes socialistes qui préfèrent les renvoyer à leurs occupations « traditionnelles ». C'est dans son article « Le mouvement des femmes dans l'art » publié dans le numéro 23-24 des *Cahiers du GRIF* qu'Aline Dallier développe cette idée :

« La révolte de 1968 aura favorisé la résurgence du féminisme en France dans la mesure où toutes les femmes engagées à ce moment dans les groupes de gauche ont, comme après chaque révolution, semble-t-il eu à souffrir d'être vite renvoyées par les hommes à leurs tâches traditionnelles. C'est cette déception profonde (...) qui va conduire les militantes de 1968 à se décentrer par rapport à la scène politique générale et qui achèvera de faire d'elles, déjà exclues en

---

<sup>417</sup> Même s'il est possible d'attester d'un accroissement notable des expositions de femmes, celles-ci restent encore très marginales et sont souvent dédiées à des artistes décédées comme Höch ou Szapocznikow.

<sup>418</sup> Elvan Zabunyan dans *Ibid.*, p. 178.

<sup>419</sup> Elvan Zabunyan cite Dan Graham qui dit se considérer comme un « homme féministe » et confirme l'importance et l'influence des théoriciennes et des artistes conceptuelles, *Ibidem*, p. 178.

<sup>420</sup> Elvan Zabunyan, dans *Ibidem*, développe les engagements féministes de Dan Graham et Vito Acconci, p. 178.

<sup>421</sup> Françoise Colin « Visibilité et représentation » dans *Vraiment féminisme et art*, p. 29.

<sup>422</sup> Ce paradoxe est relevé par Françoise Colin dans *Ibidem*, p. 31.

<sup>423</sup> Armelle Leturq, « Transmission, transition, féminisme et art en France, 1970-1997 » dans *Vraiment féminisme et art*, p.45.

tant que femmes des structures socio-économiques et culturelles, des féministes ou, si l'on préfère, des dissidentes. »<sup>424</sup>

Ces femmes s'unissent dans des groupes comme le MLF qui favorisent les combats sociaux et ne portent que peu d'intérêt à la création artistique. Dès la création du MLF, Aline Dallier évoque, dans un article de 1978, la présence de théoriciennes de l'art qui considèrent la discipline comme une clef possible de libération de la femme mais celles-ci ne sont pas écoutées.<sup>425</sup> Parallèlement à ce manque d'intérêt porté à la création féminine, la critique et théoricienne observe un désintérêt des artistes, hommes comme femmes, pour la politique avant Mai 68.<sup>426</sup>

En 1978, Aline Dallier évoque pour la première fois un « mouvement des femmes dans l'art. »<sup>427</sup> Par ce terme, elle ne désigne pas un mouvement artistique féminin mais une arrivée massive des femmes sur la scène artistique. Elles portent en elles la volonté d'agir pour obtenir une meilleure reconnaissance de leur travail tout en sortant de leur isolement de femme et d'artiste. C'est suite à une prise de conscience féministe que les artistes femmes explorent de nouvelles formes d'art inspirées par leur expériences personnelles et leur condition féminine. Alors se forment les premiers groupes de réflexion qui organisent des expositions dans le courant des années soixante-dix. Cinq groupes se créent à Paris : La Spirale en 1972, Femmes en Lutte en 1975, Groupe Dialogue en 1975, Collectif Femmes / Art en 1976 et Art et regard des femmes en 1978.<sup>428</sup> L'objectif de ces groupes est de combattre l'invisibilité du travail des plasticiennes. Ces initiatives révèlent le potentiel créatif des femmes artistes, critiquent le système institutionnel et pallient le manque de visibilité du travail des femmes avec la réalisation d'expositions « hors-circuit. »<sup>429</sup> Par exemple, le groupe Dialogue, qui s'inscrit dans la lignée du plus ancien groupe de femmes-artistes encore actif sur la scène française, l'association de l'Union des femmes peintres, sculpteurs et graveurs, organise tous les ans l'exposition Féminité-Dialogue et réunit environ 2000 participantes de toutes nationalités.<sup>430</sup> La fondation de Collectif Femmes / Art<sup>431</sup> se fait autour de Françoise Eliet, chargée de réaliser une exposition dédiée aux femmes à l'ARC. C'est suite à l'annulation de cette

---

<sup>424</sup> Aline Dallier, « Le mouvement des femmes dans l'art », *Ibid.*, p. 110.

<sup>425</sup> Aline Dallier, *Ibidem.*, p. 110.

<sup>426</sup> Aline Dallier, *Ibidem.*, p. 110.

<sup>427</sup> Diane Quinby, « De l'art et du féminisme en France dans les années 1970 », *Archives du Féminisme* [en ligne].

<sup>428</sup> Fabienne Dumont consacre plusieurs pages aux groupes Dialogue, Femmes en Lutte et Collectif Femmes / Art dans son ouvrage *Des sorcières comme les autres*, p. 93-144.

<sup>429</sup> Armelle Leturq, *Ibidem.*, p. 45.

<sup>430</sup> Fabienne Dumont développe les expositions du groupe depuis sa création jusqu'au tournant des années 1980, *Ibidem.*, p. 93-106.

<sup>431</sup> Il nous est impossible de revenir longuement sur la création, les membres et les actions de ces groupes ; c'est pourquoi nous mentionnons le travail de Diane Quinby qui a consacré sa thèse, soutenue en 2003, au Collectif Femmes / Art.

exposition qui devait présenter le travail d'artistes femmes contemporaines que le groupe se crée et se revendique comme une sorte d'« art MLF ». <sup>432</sup> Aline Dallier appartient à ce groupe, elle est considérée comme la plus active et seule critique d'art qui s'intéresse aux questions de la création artistique des femmes en France. Ce ou le manque de soutien de la critique explique la nécessité qu'éprouvent les artistes femmes de se réunir en groupe. Le manque de critiques d'art soutenant la création féminine du pays peut s'expliquer par la difficulté du féminisme à s'institutionnaliser en France. Il est également intéressant de souligner que « Women Artists : 1550-1950 », exposition qui fait date et parcourt toute l'Europe, n'est pas présentée en France. <sup>433</sup> Afin de mettre un terme à leur « invisibilité » dans les circuits institutionnels, les femmes artistes françaises rédigent des articles dans des revues et publient leurs créations sous la forme de livres d'artistes, ce qui leur permet de diffuser leur travail. <sup>434</sup> Les problématiques féministes connaissent un bref essor entre 1975 et 1980 avec la multiplication de revues ou de numéros dédiés au féminisme ainsi, ces 5 revues : *Obliques*, *L'Humidité*, *Canal*, *Art Press* et *Sorcières* consacrent en 1977 leurs dossiers à l'expression artistique des femmes. <sup>435</sup> Si nous prenons l'exemple du numéro de mars 1977 d'*Art Press* spécialement consacré aux femmes, nous constatons que sur les 18 articles, seulement 3 sont dédiés à la création plastique. Les autres évoquent la littérature, la danse, ... <sup>436</sup> Nous observons que la production littéraire féminine / féministe de Cixous ou de Xavière Gauthier fait couler beaucoup d'encre. Néanmoins, les actions et articles réalisés par les plasticiennes et les critiques des années soixante-dix ne sont pas vaines : elles permettront la reconnaissance et la visibilité de jeunes artistes qui émergent dans les années quatre-vingt comme Sophie Calle.

### c) La Performance et le Body Art : un enjeu artistique et social dans la réappropriation du corps des femmes

La performance bouleverse la perception de l'art et de l'artiste : par l'utilisation de son propre corps, l'artiste devient créateur et création. L'émergence de cette nouvelle expression artistique est symptomatique de ce que Lucy Lippard caractérise de « syndrome du cadre et du socle. » <sup>437</sup> Les artistes font de leur propre corps le matériau même de leur expression artistique. Ils

---

<sup>432</sup> Ce terme est emprunté à Fabienne Dumont dans *Ibidem.*, p. 120.

<sup>433</sup> L'exposition est un co-commissariat de Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris. Cette exposition donne lieu à un catalogue qui comporte 2 essais et 85 articles monographiques des peintres présentées lors de cet événement. Aline Dallier consacre un article à l'exposition et à la publication dans *Opus-International* en 1982. Celui-ci est présenté dans l'anthologie consacré à la critique d'art française : « Femmes peintres 1550-1950 », *Ibid.*, p. 127-129

<sup>434</sup> Camille Morineau, *Ibid.*, p. 90.

<sup>435</sup> Diane Quinby, *Ibid.*, [en ligne].

<sup>436</sup> Diane Quinby, *Ibidem.*, [en ligne]

<sup>437</sup> Lucy Lippard citée par Emma Lavigne dans *Elles@centrepompidou*, p. 90.



s'inscrivent dans la lignée de l'art conceptuel et, plus largement, de la « dématérialisation de l'objet d'art. »<sup>438</sup> Si nous assistons à une crise du statut de l'artiste dans le *Minimal art*, d'autres créateurs, comme nous l'avons précédemment évoqué, font de leur corps le support expressif et exclusif de leur art. Héritière de la pensée structuraliste<sup>439</sup> des années 1960, la scène artistique de la décennie 1970 est submergée par cette quête de l'identité. En parallèle de ces nouvelles préoccupations, l'artiste se trouve confronté au phénomène de masse, lié à la constante diffusion d'un flot d'images propre à la culture occidentale. Nous pouvons considérer le Body Art, terme générique pour évoquer toute expression artistique plaçant le corps au centre de la création, comme une réaction aux *mass media* : l'individu ne veut plus créer, au sens matériel<sup>440</sup>, de nouvelles œuvres et pour cela, il investit pleinement son corps. L'art corporel peut laisser des traces / témoignages mais il peut aussi jouer choisir le caractère éphémère propre à cette expression. Cet art « performatif » est hérité de l'univers du théâtre et se situe dans le prolongement des travaux de Dada, comme de ceux de Kurt Schwitters, des Futuristes et des Surréalistes.<sup>441</sup> L'art corporel, en tant que mouvement, trouve son origine dans la scène japonaise des années cinquante avec le groupe Gutai<sup>442</sup> dont les actions publiques anticipent les *happenings*. Des artistes comme ceux de Fluxus sont également très sensibles à cette nécessité de placer le corps au cœur du processus créatif. Le recours à la performance par les acteurs de Fluxus est révélateur de l'importance donnée à cette pratique artistique à un moment où les Etats-Unis et la plupart des pays européens font face à des bouleversements sociaux radicaux qui impactent directement les consciences populaires.<sup>443</sup> Ces modifications de l'espace social touchent également le monde de l'art : c'est la fin de l'hégémonie de la toile et du socle ; *a contratio* c'est le début de la primauté de l'expérience individuelle qui cherche un « engagement plus direct avec la vie. »<sup>444</sup> La performance exprime le refus de toute médiation entre l'artiste-l'œuvre-le spectateur : avec cette expression, l'artiste prend position de manière symbolique et parfois onirique. L'émergence de cette nouvelle expression artistique qui porte en elle une remise en cause

---

<sup>438</sup> Ce phénomène est relevé par Lucy Lippard dans *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*.

<sup>439</sup> Le structuralisme est un courant de pensée qui s'intéresse au « collectif » : comment les individus interagissent entre eux, la nature des liens qui les unissent, ... : l'ensemble prône sur l'individu. Ce monde de pensée est présent aussi bien en philosophie (Michel Foucault) qu'en littérature (Roland Barthes) et en anthropologie (Claude Lévi-Strauss). Il nous faut souligner le paradoxe de la naissance de la pensée structuraliste dans une société dont les membres sont de plus en plus attachés à leur individualité.

<sup>440</sup> Il faut modérer cette idée d'absence de traces matérielles. La performance ou les installations peuvent donner lieu à une documentation en amont, durant ou après leur réalisation.

<sup>441</sup> Roselee Goldberg consacre plusieurs chapitres à la performance au sein du Futurisme, de Dada, du Surréalisme et du Bauhaus dans *La Performance du futurisme à nos jours*, p. 11-119.

<sup>442</sup> Le nom du groupe annonce déjà le cœur de son travail : « Gu » signifie instrument et « Tai » corps.

<sup>443</sup> Laura Cottingham, « Are you experienced ? Le féminisme, l'art, et le corps politique » dans Véronique Legrand et Philippe Vergne (dir.), *L'art au corps*, p. 325

<sup>444</sup> Laura Cottingham dans Véronique Legrand et Philippe Vergne (dir.), *Ibid.*, p. 326.

des institutions culturelles et des autres pratiques artistiques correspond à la volonté d'émancipation des femmes artistes vis-à-vis de la société patriarcale qui les réduit à la marginalisation.

Ecartées de la scène artistique, les femmes trouvent la solution de s'imposer elles-mêmes par leurs actions. Les nouveaux médias deviennent une part essentielle de la production artistique des femmes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Leur corps est alors l'élément central de leur expression artistique, que domine l'autonomie individuelle ; il est utilisé pour manifester leur opposition vis-à-vis de la pensée dominante. En « investissant » leur corps, certaines artistes ont la preuve matérielle de leur existence en tant que femmes, et non plus seulement comme mères ou épouses. Elles ont profité de cette opportunité pour bouleverser l'ordre établi par la norme. Cette libération corporelle est liée à une prise de conscience favorisée par des ouvrages comme *Our bodies, ourselves*, qui permettent aux femmes de se rendre compte que leur corps, leurs désirs et leur sexualité n'ont rien d'anormal. Des parutions comme *The dialectic of sex* de Shulamith Firestone et *Sisterhood is Powerful* de Robin Morgan ont également influencé cette génération d'artistes des années 1970 qui fondent leur expression sur la performance.<sup>445</sup> La prise de conscience des femmes de leur corps, grâce au militantisme et à la fréquentation de groupes d'artistes, leur permet de transcender celui-ci, longtemps accaparé par les hommes dans la société et l'art.<sup>446</sup> Chez les artistes des années 1970, le corps n'est plus un objet de plaisir visuel passif mais un support actif de contestation en faveur des combats féministes, témoignage de leurs expériences personnelles, ... Il devient le théâtre de la deuxième vague du féminisme qui place l'oppression du corps au centre des revendications. Précisons que les performeuses sont touchées par le féminisme mais chacune à des degrés différents.<sup>447</sup> Ce qui toutefois reste au cœur de leur travail, c'est la « quête d'identité » que Lucy Lippard résume par cette phrase :

« Je peux être qui je veux mais d'abord je dois savoir ce que j'ai été et ce que je suis. »<sup>448</sup>

Cette quête de l'identité féminine traverse la scène artistique jusque dans des œuvres qui ne présentent pas un contenu explicitement féministe. Par exemple, Rose Finn-Kelcey dans sa performance *One for Sorrow Two for Joy*, en 1976, interagit à travers une fenêtre avec deux pies vivantes qu'elle considère comme ses alter ego car elles reflètent une grande partie de son

---

<sup>445</sup> Elvan Zabunyan, *Ibid.*, p. 171.

<sup>446</sup> D'après Marie-Dominique Gil, les échanges dans les groupes d'artistes encouragent la sensibilité féministe et permet le partage des idées, l'influence de certaines pratiques artistiques, ...

<sup>447</sup> Sandrine Meats, « Le corps comme territoire féminin : la performance dans l'œuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne » dans Giovanni Lista (dir.), *Ligeia*, p. 230.

<sup>448</sup> Sandrine Meats, *Ibidem.*, p. 230.

comportement.<sup>449</sup> Elle s'identifie à ces oiseaux en raison de leur position dans l'histoire populaire : tantôt source d'émerveillement, tantôt méprisés. En considérant ces pies comme des symboles féminins, elle propose une réponse à la performance de Joseph Beuys *I like America and America Likes me*. Ici, la performeuse britannique n'est pas face à un « féroce » coyote mais dans une pièce qui semble lui être familière avec des animaux inoffensifs et qui, chez Annette Messager, dans sa série *Les Pensionnaires*, évoque aussi une présence habituelle. Cette performance de Finn-Kelcey témoigne d'une recherche par l'artiste de sa propre identité par rapport au référent masculin.<sup>450</sup> Elle-même et les autres artistes femmes réexaminent et redéfinissent ainsi « les modèles sur lesquels elles avaient basé leurs images d'elles-mêmes. »<sup>451</sup> En raison de l'institutionnalisation du féminisme aux Etats-Unis, la scène artistique performative d'outre-Atlantique est plus développée que la scène française même si des projets naissent comme le « Symposium international de la Performance » à Lyon, qui durera de 1979 à 1983. Cette initiative d'ORLAN permet la présentation en France des travaux de Hannah Wilke, Rebecca Horn, Natalia LL et Alina Szapocznikow.<sup>452</sup> Malgré ces tentatives de démocratisation de la performance « féministe », celle-ci ne connaît pas une « bonne réception » ; trop souvent oblitérée par le scandale, elle représente pour beaucoup l'expression de la vulgarité et du mauvais goût.<sup>453</sup>

La condition féminine comme l'expérience personnelle vécue sont des sujets centraux du féminisme de la deuxième vague. Des artistes comme VALIE EXPORT et Françoise Janicot interpellent la société sur le cantonnement des femmes aux rôles qui leur ont été imposés par les hommes. Pour VALIE EXPORT, dont les travaux s'essayeront à renverser les rapports de pouvoir, la performance et la vidéo sont essentielles pour s'extirper de la domination masculine. Dans un entretien rétrospectif accordé à Joëlle Stolz, elle déclare :

« Je crois que quitter les voies traditionnelles d'expression est émancipateur pour les femmes. Bien sûr, il y a aussi le fait que cette forme n'était pas encore étiquetée territoire masculin, mais c'est surtout la souplesse temporelle et spatiale de la vidéo. »<sup>454</sup>

---

<sup>449</sup> Eleanor Roberts « Restless Image : The Feminist Performances of Rose Finn-Kelcey » dans *Oxford Art Journal*, p. 395.

<sup>450</sup> Sandrine Meats, *Ibidem.*, p. 233.

<sup>451</sup> Moira Roth fait part de ce phénomène dans « The Amazing Decade : Women and Performance Art in America 1970-1980 ». Cité par Sandrine Meats, *Ibidem.*, p. 233.

<sup>452</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 346.

<sup>453</sup> Anne-Julie Ausina, « La performance comme force de combat dans le féminisme » dans Eve Lamoureux et Thérèse Saint-Gelais (dir.), *Recherches féministes*, p. 84.

<sup>454</sup> Rose Anne-Gush cite les propos de VALIE EXPORT dans « VALIE EXPORT : image et espace du corps », *AWARE* [en ligne].

Elle explore pleinement la condition humaine à travers ses composantes aussi bien sociales que physiques et émotionnelles. Pour elle, c'est l'expérience féminine qui constitue la source première de l'actionnisme féministe : cela ne relève pas d'une psychologie des sexes mais est lié à l'expérience vécue qui résulte des dynamiques sociétale et éducative.<sup>455</sup>

« L'actionnisme féminin vise à transformer l'objet d'une histoire naturelle masculine, la « femme » dans sa matérialité, asservie et réduite à l'état d'esclave par son mâle demiurge, pour en faire une actrice et créatrice indépendante, sujet de sa propre histoire. »<sup>456</sup>

« Le personnel est politique » : c'est dans ce slogan féministe que s'inscrit, en 1973, sa performance filmée *Hyperbulie* (fig.134). L'artiste est nue dans un espace délimité par des câbles électriques tendus qui envoient de petites charges : cette installation évoque les contraintes sociales auxquelles sont soumises les femmes. Le corps, qui cherche à s'échapper de ce carcan, est marqué de stigmates : la femme est réduite à l'état « d'un animal domestique privé de crocs. »<sup>457</sup> En parallèle de sa démarche artistique, elle est également *curatrice* et organise plusieurs expositions pour favoriser la visibilité des réalisations des femmes artistes contemporaines.<sup>458</sup> La scène française des années soixante-dix présente aussi des performances féministes même si elles sont moins nombreuses qu'aux Etats-Unis. Françoise Janicot réalise pour la première fois, en 1972, *Encoconnage* (fig.137). Cette performance consiste à se ligoter tout le corps et la tête avec une épaisse ficelle pour ne plus respirer. Le sous-texte de l'œuvre dénonce le mutisme et l'invisibilité artistique auxquels les femmes sont soumises. C'est également l'expression d'un « mal-être », celui de ses mère, artistes et épouses, rôles dans lesquels l'artiste et les autres femmes se sentent enfermées.<sup>459</sup> Le cocon lui permet de / l'oblige à être isolée des emprises extérieures. Elle présente, dans cette performance, sa propre oppression : l'aliénation de la société qui assigne la femme à l'espace domestique.

Les artistes de cette génération font interagir l'espace intime de leur corps avec l'espace social.<sup>460</sup> *Cut Piece* de Yoko Ono (fig.149), performance féministe précoce, fait voler en éclat

---

<sup>455</sup> Rose Anne-Gush, *Ibid.*

<sup>456</sup> VALIE EXPORT, « Aspect of Feminist Actionism » dans *New German Critique* n°47, cité par Rose Anne-Gush, *Ibid.*

<sup>457</sup> Cette idée est issue d'un texte d'archive de VALIE EXPORT conservé à la Generali Foundation. Le texte original est : « *so dass der Mensch – dessen Körper mit dem Stigmata der sozialen Matrix bedeckt ist – ein gezähmtes Tier wird* », traduit en français par : « de telle sorte que l'être humain – dont le corps est couvert de stigmates de matrice sociale – se change en animal apprivoisé. »

<sup>458</sup> Nous faisons référence au travail de recherche de master d'Emma Distel qui porte sur la conjugaison de la fonction d'artiste à celle de curatrice de VALIE EXPORT.

<sup>459</sup> D'après la notice internet réalisée par le Centre Pompidou.

<sup>460</sup> Paul Dissais, *Art performance et mise en jeu de la figure féminine : de la mutilation à la métamorphose du corps pour un renouveau de la pensée féministe*, p. 35.

l'emprisonnement imposé au corps par la société. L'artiste est agenouillée sur scène dans une position japonaise typique de la soumission des femmes ; le public est sollicité pour couper les vêtements de Yoko Ono et ainsi la mettre à nu. Si le message est engagé, la prestation est malheureusement sexualisée en raison de la nudité de l'artiste. Le corps féminin peut aussi être investi d'une autre manière ; ainsi, Shigeko Kubota, en 1965, avec *Vagina Painting* (fig.139), utilise son vagin comme un « porte pinceau » : son corps devient un outil qui lui permet de peindre, comme cela a été expérimenté quelques années avant par Jackson Pollock via l'action-painting et Yves Klein avec ses « pinceaux vivants ». Cette performance lève le tabou sur les menstruations et ouvre la voie aux recherches de VALIE EXPORT et de Judy Chicago. Cette dernière réalise en 1971 *Red Flag* (fig.130.), photographie lithographiée qui est un gros plan de son entre-jambe : elle retire un tampon sanglant de son vagin. Elle expose ici l'un des tabous principaux de l'époque : le corps des femmes et surtout le sang menstruel.<sup>461</sup> Carolee Schneemann s'intéresse aussi à ces questions. Elle est l'une des rares artistes femmes à jouir, dès les années 1970, d'une reconnaissance, sur la scène internationale, dans l'art corporel qui, bien que beaucoup investi par des femmes, reste monopolisé par des hommes. Des artistes comme Bruce Nauman, Vito Acconci et Dan Graham interrogent le rapport entre le corps féminin et masculin : ils font de ceux-ci les objets d'une expérimentation presque scientifique et cherchent à « visualiser » l'espace symbolique qui sépare ces deux genres.<sup>462</sup> Schneemann est une artiste activiste de Fluxus et du Judson Dance Group<sup>463</sup> qui décide, dès les années 1960, de faire de son corps son arme de combat pour lutter contre les normes masculines qui encadrent la société mais aussi l'histoire de l'art. Cependant, elle commence sa carrière dans *Site* de Robert Morris en 1964 (fig.219), où elle prend les traits de l'*Olympia* de Manet. Cette femme fatale de l'histoire de l'art est entièrement nue, silencieuse et immobile sur un canapé. Carolee Schneemann fait éclater cette représentation en 1968 dans *Naked Action Lecture* (fig.154). Cette conférence, organisée à l'Institut d'art contemporain de Londres, à l'initiative du directeur Michael Kustow, présente l'artiste en train de s'adonner à la peinture tout en s'habillant et se déshabillant. L'objectif est de questionner l'histoire de l'art : le nu féminin sort du tableau et renverse le discours, exclusivement masculin, sur cette discipline. L'artiste-conférencière questionne celle-ci :

---

<sup>461</sup> Camille Froidevaux-Metterie revient sur ce tabou dans « Le sang des femmes, le temps des femmes », *Le corps des femmes. La bataille de l'intime*, p. 45-55.

<sup>462</sup> Lydie Pearl évoque cette recherche dans *Corps, sexe et art* et la met en dialogue avec l'art de Carolee Schneemann, p. 99-117.

<sup>463</sup> Le Judson Dance Group réunit de manière informelle des danseurs mais aussi des musiciens et des artistes qui vont mettre au point la danse « post-modern ». Roselee Goldberg, *Ibidem.*, p. 140-141.

« Un istorien<sup>464</sup> de l'art peut-il être une femme nue ? Une femme a-t-elle une autorité intellectuelle ? Peut-elle avoir une autorité publique alors qu'elle est nue et qu'elle parle ? Est-ce que le contenu de la conférence était moins appréciable quand elle était nue ? Quels multiples niveaux de malaise, de plaisir, de curiosité, de fascination érotique, d'acceptation ou de rejet ont été activés dans le public ? »<sup>465</sup>

Elle poursuit cette démarche d'interroger le rapport asymétrique homme-femme dans *Interior Scroll* en 1975 (fig.155). Cette performance prend place à New York et consiste en la lecture d'un texte écrit sur un rouleau de papier qu'elle sort progressivement de son vagin. Son sexe devient la matrice de son discours : de source de vie, il devient source de connaissance.<sup>466</sup> C'est également un clin d'œil à la société patriarcale qui perçoit les femmes comme des « utérus sur pattes », c'est-à-dire uniquement comme des appareils reproducteurs.<sup>467</sup> Le papier qu'elle lit narre sa « rencontre » avec un metteur en scène qui la complimente sur sa personnalité mais critique ouvertement son art. Les défauts qu'il lui reproche sont en réalité les qualités de l'œuvre d'essence féminine revendiquée par la performeuse.<sup>468</sup> Cette manifestation est influencée par le court-métrage d'Anna Severson, *Near the Big Chakra*, réalisé en 1971, qui présente une trentaine de vagins en gros plan.<sup>469</sup> Tout comme Anne Severson, Carolee Schneemann défait ainsi la « convention » qui considère le génital comme quelque chose d'obscène. Contrairement à la scène américaine, la scène artistique française est beaucoup moins politisée mais des artistes femmes ont également recouru au nu comme Annette Messenger, dont certaines œuvres comme dans *La femme et ...* (fig.94) peuvent se rapprocher du Body Art. Même si elle est proche de cette tendance, Annette Messenger s'en sert uniquement comme modèle. Elle ne participe pas directement à l'art corporel : son œuvre ne se place pas dans ces démarches d'introspection / expérimentation propre au Body Art et surtout à la performance. Dans ce livre d'artiste, *La femme et ...*, elle utilise son corps avec humour et crée des situations ubuesques. ORLAN s'inscrit aussi dans une transformation corporelle en refusant de s'identifier aux archétypes imposés aux femmes. Elle pousse sa démarche plus loin, dans les années 1990, avec un recours à des opérations chirurgicales qu'elle met parfois en scène.

---

<sup>464</sup> D'après Julie Perrin, Schneemann retire volontairement le « h » d'historien (historian) car « his » renvoie en anglais au masculin. Julie Perrin, « Le nu féminin en mouvement » dans Christian Biet et Sylvie Roques (dir.), *Communications*, p. 181.

<sup>465</sup> Propos traduits par Julie Perrin dans *Ibidem.*, p. 178.

<sup>466</sup> Régis Cotentin, *Wonder Women*, p.120.

<sup>467</sup> Simone de Beauvoir débat dans le *Deuxième Sexe* sur « l'importance » de la maternité dans la manière dont la société perçoit la femme.

<sup>468</sup> Lydie Pearl, *Ibidem.*, p. 112-113.

<sup>469</sup> Julie Perrin, *Ibidem.*, p. 179.

La recherche menée par les femmes artistes les conduit à envisager la féminité sous d'autres aspects. Certaines performances de Carolee Schneemann deviennent des sortes de rituels. En 1963, dans *Eye/body* (fig.151), elle transforme, avec l'aide du peintre Erró, son loft en « environnement cinétique » : elle se couvre de peinture, de graisse, de cordage afin de faire de son corps un « territoire visuel. »<sup>470</sup> Durant ce rituel érotique, sorte de serpents semblent ramper sur son corps nu : elle représente « la puissance de la renaissance et de la fertilité reliée aux thèmes de la femme, de l'eau et de la guérison. »<sup>471</sup> Si cette performance a été perçue comme un « narcissisme sexuel », il est aujourd'hui envisagé sous le prisme de la sacralité.<sup>472</sup> On retrouve cette rencontre entre la performance et le rituel 12 ans après *Eye / Body* avec *Interior Scroll*, qui prend l'aspect d'une cérémonie païenne. L'œuvre s'inspire du dessin *Vulva Print* qui fait écho au sang menstruel. Le sang est un symbole ambivalent : il n'est ni utilisé ni perçu de la même manière par les hommes et les femmes. Ana Mendieta développe cette idée lors de sa performance *Chicken Movie, Chicken Piece* (fig.141) :

« Je suis une femme, le sang a donc toujours été relié aux règles pour moi ; l'œuf qui ne fut jamais fécondé – ce qui est en général un soulagement. Mais le sang est aussi relié à la fertilité, et au fait qu'il y a des choses qui rendent mon corps différent de celui d'un homme. Mon corps, mais pas mon âme. Puisque je suis une femme et non un homme, je ne pense pas à la castration ? Ou est-ce que j'y pense ? »<sup>473</sup>

Le sang porte en lui le paradoxe d'être lié à la vie mais aussi à la mort. Par exemple, le sang menstruel, d'après certaines croyances, est lié à la lune.<sup>474</sup> Ana Mendieta a souvent recours à ce liquide lors de ses vidéos-performatives, par exemple dans *Sweating Blood* (1973), *Blood Sign* (1974), *Blood Inside Outside* (1975) mais aussi *Chicken Movie, Chicken Piece* (1972). Plusieurs *leitmotiv* sont récurrents dans sa démarche artistique : le sang, les plumes et la nudité féminine. *Chicken Movie, Chicken Piece* présente un rituel sacrificiel, au cours duquel un poulet est décapité devant le public ; Ana Mendieta, nue devant un mur blanc, le présente en le suspendant par les pattes et se laisse éclabousser par le sang qui jaillit. Cette performance fait référence au culte de la Santeria, religion d'origine africaine très populaire à Cuba, d'où elle est native.<sup>475</sup> Notons qu'ici le sacrifice est double :

<sup>470</sup> Olivier Lussac « Performances et Rituels corporels féminins. L'exemple de Carolee Schneemann » dans Amos Fergombe (dir.), *Art'in*, p. 3.

<sup>471</sup> Olivier Lussac, *Ibidem.*, p. 6.

<sup>472</sup> Olivier Lussac, *Ibidem.*, p. 6.

<sup>473</sup> John Perreault « Ana Mendieta : la politique de la spiritualité » dans *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvrent ?*, p. 31.

<sup>474</sup> John Perreault, *Ibidem.*, p. 28.

<sup>475</sup> « J'ai découvert la santeria dans mon enfance, lorsque, dans notre maison cubaine, on la considérait comme quelque chose qui n'était que pour les bonnes et les personnes aux peaux plus sombres que les nôtres. Les

celui de la volaille mais aussi le corps de l'artiste, livré au public. Dans sa série *Siluetas*, réalisée entre 1973 et 1980, elle crée un dialogue entre « le paysage et le corps féminin »<sup>476</sup> en mettant en scène des empreintes de son corps dans divers éléments naturels qui deviennent des autoportraits. Cette série se fonde sur la recherche d'une « essentialité identitaire » qui lui est permise par sa présence sur le sol latino-américain : ainsi, elle accède à son identité. Dans certaines photographies, elle reprend le motif de la déesse crétoise et minoenne aux bras levés (fig.144). En 1981 et 1983 (fig.145), elle représente également l'image d'une autre déesse : La Venus Negra.<sup>477</sup> Elle dessine sur le sable une silhouette féminine avec une fente qui fait écho à la vulve. A travers le « mystique » / religieux, elle souhaite redéfinir le féminin et élargir cette quête à toutes les femmes. Elle ne réduit plus la féminité à la définition imposée par la société patriarcale mais convoque des motifs / symboles archaïques pour se réapproprier son corps et invite les femmes à faire de même.

L'art corporel des femmes est très souvent centré sur la quête de la féminité et une réappropriation de leur corps en dehors des stéréotypes diffusés par la société masculine occidentale. Cependant, il existe tout un pan du Body Art qui n'est pas autant « politisé. » Dans plusieurs performances, Gina Pane<sup>478</sup> et Marina Abramovic mettent à l'épreuve leur résistance physique. Ces exercices d'endurance peuvent être expliqués à la lumière de la décennie hippie avec une exaltation du corps et de la spiritualité, auxquels on voue un culte.<sup>479</sup> Marina Abramovic recherche « la douleur ritualisée » en voulant dissocier son corps du moi. Pour cela, elle pousse son corps jusqu'à ses propres limites : dans *Rhythms*, elle hurle jusqu'à perdre la voix. Gina Pane et Marina Abramovic s'infligent des entailles, ritualisant, comme Herman Nitsch, une forme de douleur qui aurait une fonction « purificatrice. »<sup>480</sup> Pour Gina Pane, ces démonstrations d'automutilation sont nécessaires pour « se faire entendre d'une société anesthésiée. »<sup>481</sup> Le langage du corps, dans ce médium, est au cœur du processus créatif qui vise à interroger, par une rude mise à l'épreuve de son enveloppe charnelle, les limites de celui-ci. Annette Messager le prouve : les artistes ne sont pas les seuls à s'infliger délibérément des « actes violents. » Avec les *Tortures volontaires* (fig.85), l'artiste présente des photographies d'actes barbares réalisés par des femmes qui souhaitent améliorer leur corps : elles le tirent, le recouvrent, ... tout en restant souriantes. La violence n'est

---

poulets étaient sacrifiés, mais je ne suis pas sûre que je savais pourquoi, ni même de le savoir aujourd'hui. »  
Propos cité dans John Perreault, *Ibidem.*, p. 31.

<sup>476</sup> Bernard Marcadé, « Ana Mendieta », *AWARE* [en ligne].

<sup>477</sup> Jane Blocker consacre un article à cette question dans *Cultural Studies* : « Ana Mendieta and the Politics of the Venus Negra ».

<sup>478</sup> David Le Breton consacre un article à la mutilation dans l'œuvre de Gina Pane : « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane » dans Christian Biet et Sylvie Roques (dir.), *Communications*, p. 99-110.

<sup>479</sup> Lydie Pearl, *Ibidem.*, p. 99.

<sup>480</sup> Roselee Goldberg, *Ibidem.*, p. 164.

<sup>481</sup> Roselee Goldberg, *Ibidem.*, p. 165.



donc pas le monopole de l'art. S'il permet à certaines femmes d'atteindre le nirvana, il permet à d'autres de répondre aux standards de beauté combattus par le féminisme.

d) Les années 1970 : le début d'un art dit féministe ?

« Puis-je revendiquer ma nature de femme ? Puis-je réunir une démarche artistique et les deux peuvent-elles coïncider ? »

(Eva Hesse)<sup>482</sup>

Le questionnement d'Eva Hesse, artiste de l'Anti-Form qui a souffert d'un manque de reconnaissance, est légitime dans une scène artistique où le masculin est la référence en termes de création et de critique. Des deux côtés de l'Atlantique, le postulat est le même : le masculin est le neutre.<sup>483</sup> Annette Messenger témoigne de cela dans un article du *Monde* :

« Je me suis donnée des rôles, j'avais l'impression que les modèles étaient toujours masculins, c'était l'époque de l'art conceptuel dur. Moi, ce n'était pas ça : je suis une petite midinette ; enfin, c'est vrai et ce n'est pas vrai. »<sup>484</sup>

C'est grâce à la démocratisation des études de genres (*gender studies*), d'abord dans les pays anglo-saxons, puis en Europe, qu'il est possible d'interroger ce référentiel neutre-masculin. Ces études visent à analyser les rapports sociaux entre les sexes et envisagent des identités genrées qui se sont construites sur des pratiques et des discours différents selon les époques.<sup>485</sup> Les *feminist studies* ont tenté d'aborder la question de la femme comme un sujet historique soumis à des discriminations ; c'est dans le prolongement de cette réflexion que se situent les *gender studies*, qui souhaitent « démystifier » le champ artistique. Dans ce sillage apparaît le terme d'« art féminin » pour définir une peinture d'une « sensibilité plus exacerbée ». L'art féminin est un art « amateuriste », sans créativité, dont les sujets représentent exclusivement des portraits ou des natures mortes. L'existence d'un art dit « féminin » sous-entendrait-elle celle d'un art « masculin » ? Question purement rhétorique : les termes d'art « masculin » ou d'artiste homme n'existent pas dans l'histoire

---

<sup>482</sup> Eva Hesse citée par Itzhak Goldberg dans, Thierry Taittinger (dir.), *Annette Messenger conteuse, truqueuse, ensorceleuse*, p. 14.

<sup>483</sup> Cette affirmation est une référence aux théories de Monique Wittig dans son ouvrage *La Pensée Straight*.

<sup>484</sup> Propos recueillis par Geneviève Breerette dans « Annette Messenger, sous le voile de l'histoire » dans *Le Monde*, p. 31.

<sup>485</sup> Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat (dir.), « La création comme profession : questionnement de la recherche sur les femmes artistes », *Profession : Créatrices*, p. 10.

de l'art : l'homme et le masculin sont les modes de référence de la société occidentale. D'après Griselda Pollock :

« La féminité ne doit pas être comprise comme une essence ou comme une nature, mais comme un effet variable qui change très lentement et sur une très longue durée, un effet des éléments psychiques, linguistiques, culturels vécus en esprit et dans le corps. Sans les outils culturels et les mots nécessaires pour la comprendre, la féminité reste inconnue par les femmes elles-mêmes, même si elles l'inscrivent, inconsciemment, dans leurs « sextes » »<sup>486</sup>

A partir de ce postulat, il est légitime de voir apparaître des artistes féministes qui veulent refondre le paysage artistique. La révolution féministe, en art comme en société, n'applique pas la politique de la « table-rase » mais celle d'une reconfiguration des modalités sociétales.<sup>487</sup> Dans l'attente de ces transformations, les artistes femmes interrogent les choix des matériaux et des formes qu'elles utilisent : leur art est parcouru par leur expérience en tant qu'identité sexuée mais ne se réduit pas uniquement à cela.

L'art est, comme nous l'avons expliqué, impacté par les revendications féministes qui fleurissent aux Etats-Unis et en Europe. On associe alors les femmes artistes et le féminisme, ce qui conduit à la création de l'étiquette « art féministe » sous laquelle on classe toutes les productions réalisées par la gent féminine. Les historiens de l'art débattent toujours sur ce terme : certains le perçoivent comme un moyen réducteur de décrire une pluralité de pratiques et tendances artistiques et d'autres l'utilisent avec plus de parcimonie pour définir une production bien précise de l'art. Cette théorie de « l'art féministe » s'est forgée autour d'œuvres de femmes qui critiquent leur condition féminine, dénoncent les images stéréotypées de la féminité, ... et placent l'expérience féminine au cœur du processus et de l'œuvre. Dans cette logique de « sécession » artistique, les femmes, en plus d'aborder de nouveaux sujets, investissent de nouveaux médiums comme la vidéo, la performance ou l'installation. Tous les moyens sont bons pour rompre avec l'art de la société patriarcale : ces nouveaux supports remettent en question la suprématie de la peinture et de la sculpture, alors monopolisées par les hommes. L'affirmation des femmes dans le milieu hostile de l'art peut donc être perçue comme un acte féministe ; de plus, l'investissement de sujets personnels est une action politique liée aux combats sociaux menés par les femmes. Cette désignation « d'art féministe » semble trahir l'objectif même des artistes femmes de l'époque qui n'est pas nécessairement de faire de leurs œuvres des manifestes féministes : « signer une œuvre [d'un nom

---

<sup>486</sup> Propos de Griselda Pollock dans « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », *Perspectives* [En ligne].

<sup>487</sup> Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, *Ibid.*, P. 22.

de femme] ce n'est pas signer une pétition. »<sup>488</sup> Si l'art féministe ne doit pas se réduire à une « dimension revendicatrice qui instrumentalise au service de la cause collective »<sup>489</sup>, il ne faut pas non plus réduire toutes les femmes artistes, par leur simple présence sur une scène artistique phallogocentrique, à des militantes. Cette appellation « d'art féministe » peut être revendiquée directement par l'artiste mais elle peut également être attribuée à certaines œuvres / démarches par les historiens d'art et les critiques. Dans ce cas, il faut prendre en compte que « le fait [qu]'une œuvre puisse être montrée « sous la bannière du féminisme » revient à nier l'autonomie présumée de l'artiste à donner à une œuvre une couleur politique et donc à induire des interprétations qui dépasseraient ou limiteraient le sens intrinsèque de l'œuvre. »<sup>490</sup> La difficulté à théoriser un « art féministe » est qu'il est protéiforme : les créations des femmes ont des formes et des sujets diversifiés même s'il est possible de percevoir certaines similitudes. « Mais il n'y a pas d'art féministe au sens où il y eut un art socialiste : celui-ci n'était en effet pas lié seulement à un thème, mais à la contrainte d'un style qualifié de réaliste »<sup>491</sup>, aspect inexistant dans « l'art féministe. » Si les œuvres des femmes se réfèrent très souvent à leur condition et leurs expériences vécues, elles n'ont pas l'ambition de représenter l'ensemble des femmes. Ces artistes ne reproduisent pas l'établissement d'un spectre qui engloberait le particulier dans le général, comme cela est le cas avec le « neutre »<sup>492</sup> : pour elles, rien n'est pur ni neutre. « L'art féministe » n'est pas représentatif ; sa fonction principale est d'être présent : « en art c'est la présence qui entraîne la représentation. »<sup>493</sup>

Annette Messenger ne se considère pas comme une artiste féministe : de son point de vue, « l'art c'est universel » et elle refuse d'être cantonnée au « ghetto d'artistes féministes. »<sup>494</sup> Même si elle ne se revendique pas comme une artiste féministe, elle se considère comme une femme féministe et son art est donc, consciemment ou non, influencé par cette prise de position. Elle ne trouve pas dans le féminisme une lutte artistique mais un support.<sup>495</sup> Cette artiste est sensible aux écrits de Virginia Woolf<sup>496</sup> et elle confie, lors d'une interview donnée en 1998, l'influence qu'a eu sur elle Simone de Beauvoir :

---

<sup>488</sup> Françoise Collin, *Ibid.*, p. 26.

<sup>489</sup> Françoise Collin, *Ibid.*, p. 26.

<sup>490</sup> Armelle Leturq, *Ibid.*, p. 43.

<sup>491</sup> Françoise Collin, *Ibid.*, p. 26-28.

<sup>492</sup> Le profil du neutre peut être établi comme celui d'un homme occidental, caucasien, cisgenre, hétérosexuel et jouissant d'une situation économique et sociale confortable.

<sup>493</sup> Françoise Collin, *Ibid.*, p. 37.

<sup>494</sup> Ces propos sont ceux d'Annette Messenger dans une « Masterclasse » en 2019 [en ligne].

<sup>495</sup> Itzhak Goldberg dans Thierry Taittinger (dir.), *Ibid.*, p. 14.

<sup>496</sup> D'après les dires d'Annette Messenger dans Suzanne Page, Elisabeth Lebovici, Robert Storr et Béatrice Parent, p. 67.

« Bien sûr je lisais, j'avais lu, dévoré même Simone de Beauvoir. »<sup>497</sup>

Des artistes françaises comme Niki de Saint-Phalle et Annette Messenger reconnaissent volontiers l'importance du *Deuxième Sexe* dans leur vie et dans leur art. Il est essentiel pour elles de chercher des figures auxquelles s'identifier : pour Annette Messenger, c'est Louise Nevelson qui incarne « l'artiste femme » et la femme forte par excellence.<sup>498</sup> Annette Messenger se sent « plus proche » des artistes européennes que des artistes états-uniennes, à l'exception d'Eva Hesse à qui elle accorde beaucoup d'importance.<sup>499</sup> La sculptrice de l'Anti-form est l'une des seules femmes dont le travail est connu<sup>500</sup> dans la jeunesse d'Annette Messenger. Pour l'artiste française, il est essentiel de se référer / « comparer » exclusivement à des artistes du même sexe.<sup>501</sup> A l'époque, même la figure dominante de la « femme artiste » était masculine :

« J'ai commencé au début des années soixante-dix et c'était très très mal vu d'être femme artiste, de se dire femme artiste et de ne pas dire « je suis comme un homme, je travaille comme un mec. » L'exemple c'était Germaine Richier qui était vraiment un mec et moi je voulais ou j'affirmais le contraire de ça. »<sup>502</sup>

Dans cette même interview, elle insiste sur le poids que représente le fait d'« être une femme » qui s'affirme en tant que telle dans l'art. Cette considération l'oblige à se questionner sans cesse sur son identité et sa pratique.

« Lorsque j'ai commencé à travailler je me suis posée la question « qu'est-ce qu'être une artiste ? »<sup>503</sup>

---

<sup>497</sup> Retranscription d'un entretien de 1998 inséré dans l'article « Montrer l'art des femmes : créneau opportuniste ou histoire de l'art volontaire ? » de Chloé Leprince, *FranceCulture* [en ligne].

<sup>498</sup> « J'aimais beaucoup ce que faisait Louise Nevelson et son image de femme artiste très forte. Propos issus de l'entretien d'Annette Messenger dans Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 315

<sup>499</sup> Annette Messenger : « Je me sens plus proche de ces artistes européens que des Américains, à l'exception d'Eva Hesse, qui a réussi à joindre au minimalisme du sensible, de l'humour, du féminin. » dans Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 318

<sup>500</sup> « Dans les années 1970, j'étais la seule à être exposée dans les musées, dit-elle. Même Louise Bourgeois, si cotée aujourd'hui, n'était pas connue. D'ailleurs, je ne connaissais pas son travail. Je n'avais entendu parler que d'Eva Hesse. » Extrait de l'entretien d'Annette Messenger pour Sabrina Silamo dans « Annette Messenger : « En exhibant leurs seins nus, les Femmes ont bousculé la société », *Télérama* [en ligne]

<sup>501</sup> Cf « Dans l'atelier d'Annette Messenger » dans *L'art et la manière*.

<sup>502</sup> Retranscription de l'entretien de 1998, *Ibidem*. [en ligne].

<sup>503</sup> Retranscription de l'entretien de 1998, *Ibidem*. [en ligne].

Quelle place y a-t-il pour une artiste femme dans l'art contemporain, considéré par Annette Messenger comme « macho »<sup>504</sup> ? Peu d'espace semble-t-il : en tant que femme, elle est « une artiste dévaluée. »<sup>505</sup> Au gré de ses rencontres avec des journalistes et d'autres artistes, on ne la questionne pas sur ses influences mais on lui fait plutôt des réflexions déplacées : on lui demande si elle veut des enfants.<sup>506</sup> La maternité est considérée comme l'unique moyen de « créer » quand on est une femme. Certains s'étonnent même de sa beauté,<sup>507</sup> « qualité » qui semble peu concorder avec le statut d'artiste femme. Les sujets qui animent ses œuvres sont perçus comme des affronts à la société patriarcale. Cependant, Messenger revendique l'influence du Marquis de Sade,<sup>508</sup> ce qui ne cohabite pas forcément bien avec les ambitions du féminisme. Elle affirme cet intérêt marqué pour une forme de sexualité « révélée » dans *Les approches* où elle photographie la braguette d'un homme en zoomant de plus en plus. Le masculin est alors jeté en pâture comme l'a toujours été la femme dans l'art. Ce travail donne lieu à de nombreuses contestations et insultes. Annette Messenger combat ce sexisme ambiant par des formes détournées, par exemple en ayant recours à une forme de sentimentalisme dans *Les hommes que j'aime / les hommes que je n'aime pas*. Il est toutefois difficile de s'affirmer en tant que femme artiste, et encore plus en tant que féministe : cela explique pourquoi des créatrices comme Louise Bourgeois et Annette Messenger refusent ce terme<sup>509</sup> même si leur travail peut être qualifié comme tel. Même si elle refuse cette étiquette d'« artiste féministe », Annette Messenger doit pourtant participer à l'exposition « Féminine-Dialogue », également intitulée « 91<sup>e</sup> salon de l'Union des femmes peintres et sculpteurs », dans le cadre de l'année de la femme, en 1975. Toutefois, elle se retire, comme Gina Pane et Françoise Janicot, par crainte d'être associée à un « ghetto féminin » qui nuirait à sa reconnaissance.<sup>510</sup> Elle rédige un texte pour le catalogue de l'exposition (arch.7) qui est un manifeste féministe, dans lequel elle souligne le paradoxe entre l'appellation « artiste féminine » et la marginalisation contrainte des femmes et des artistes femmes :

---

<sup>504</sup> Extrait de l'entretien d'Annette Messenger pour Sabrina Silamo, *Ibidem*. [en ligne].

<sup>505</sup> Propos d'Annette Messenger dans Laure Chatrefou « Museum Fiction : Héroïnes », épisode 13, *ArteRadio* [en ligne]

<sup>506</sup> Annette Messenger : « D'autres me demandaient si je voulais avoir des enfants » dans Yasmine Youssi, *Ibid.* [en ligne]

<sup>507</sup> Annette Messenger : « Certains, en me voyant, me disaient « on croyait que vous étiez moche, puisque vous êtes artiste » » dans Yasmine Youssi, *Ibidem*. [en ligne]

<sup>508</sup> Annette Messenger évoque cela dans le portrait qui lui est consacré dans *L'art et la manière*.

<sup>509</sup> Camille Morineau, *Ibid.*, p. 117.

<sup>510</sup> Fabienne Dumont, *Ibid.*, p. 94.

« Après les artistes avec un sexe masculin sentirent le danger et se dépêchèrent de grouper les artistes avec le sexe féminin, et de les parquer et de les enfermer entre elles. Ainsi ils les éloignaient du vrai pouvoir qui, lui, reste toujours un nom du genre masculin. »<sup>511</sup>

Elle refuse cette ségrégation « positive » en France car elle a conscience de l'étiquette que lui vaudrait la participation à ce type d'évènement. Les frontières passées, elle ne craint plus cette constante identification à son sexe et expose à Bonn, en 1976, à « Frauen machen Kunst. »<sup>512</sup> Soulignons une ambiguïté dans l'œuvre d'Annette Messager, représentative des artistes femmes mais ne s'identifiant pas comme féministe : elle utilise des armes « féministes » pour critiquer la condition féminine mais elle reste dans le domaine exclusivement masculin du monde de l'art, des galeries, au lieu d'intégrer des « *safe-places* » comme les groupes d'artistes femmes. Cependant, les choix qu'elle fait lui permettent d'être reconnue rapidement à l'échelle internationale.

Comme nous venons de l'évoquer à travers la figure d'Annette Messager, il est difficile pour les artistes françaises de se considérer comme féministes en raison du manque de considération de la société et de ses institutions envers ce mouvement. Aux Etats-Unis, le mouvement est bien établi et des artistes comme Barba Kruger, Lynda Benglis et Judy Chicago se revendiquent ouvertement féministes. Judy Chicago, dans la lignée de *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes*, réalise, entre 1974 et 1979, *The Dinner party* (fig.198), considéré comme la première œuvre « manifeste » du féminisme : elle concrétise la redécouverte de figures féminines. Cette grande installation se compose d'une table triangulaire qui ne présente aucune hiérarchie et rappelle très sommairement le sexe féminin. Autour de cette table, 39 places accueillent des convives considérées comme des « femmes illustres » : parmi elles, Sappho, Aliénor d'Aquitaine, Virginia Woolf et Georgia O'Keeffe. Les assiettes devant les sièges remémorent les hauts faits de ces invitées. Le sol prend également la forme d'un triangle qui se compose de 2300 plaquettes de porcelaine sur lesquelles sont inscrits 999 noms de femmes « mythiques et historiques. »<sup>513</sup> Ce véritable manifeste féministe tente de proposer une relecture de l'histoire à travers des personnalités féminines, répondant ainsi aux besoins que ressentent les femmes de s'identifier à des figures de référence de leur sexe. A côté de ces productions artistiques féministes états-uniennes, d'autres personnalités revendiquent leurs œuvres comme telles. Ainsi, VALIE EXPORT déclare : « Mes actions sur le corps avaient un contenu féministe. »<sup>514</sup> Certains hommes, à l'instar de Vito Acconci et Dan Graham, se présentent

---

<sup>511</sup> Annette Messager « Avant-après » dans le catalogue du 91<sup>e</sup> salon de l'Union des femmes peintres et sculpteurs.

<sup>512</sup> Fabienne Dumont, *Ibid.*, p. 97.

<sup>513</sup> Ces noms sont tous référencés et accompagnés d'une courte biographie dans l'ouvrage *The Dinner Party*, réalisé par Judy Chicago.

<sup>514</sup> Propos recueillis par Joëlle Stolz lors de l'entretien de VALIE EXPORT de 2003 dans *Le Monde* [en ligne].

comme des « hommes féministes » dont le travail est inspiré d'artistes conceptuelles et de théoriciennes.<sup>515</sup> Nous pouvons également faire une nouvelle lecture de certaines œuvres de Joseph Beuys par le prisme de l'écoféminisme. Pour Beuys, il est nécessaire de remettre l'accent sur les forces féminines comme la sensibilité, la créativité et la spiritualité.<sup>516</sup>

Les théoriciennes et critiques d'art incluent dans leurs travaux les nouvelles problématiques de « déconstruction » d'un discours historique « masculino-centré. » Pour cela, elles s'attachent notamment à revaloriser les productions des artistes femmes. D'après Griselda Pollock, toute critique du phallogentrisme relève du féminisme.<sup>517</sup> Cette historienne de l'art reconnue ne conçoit pas l'existence d'une histoire de l'art féministe<sup>518</sup> mais revendique une lecture féministe de l'histoire de l'art :

« Ce que je fais n'est pas une histoire féministe de l'art, ni une histoire de l'art féministe, ce sont plutôt des *interventions féministes dans les histoires de l'art.* »<sup>519</sup>

Elle souligne également, en citant la pensée de Sarah Kofman, que l'histoire et *a fortiori* l'histoire de l'art se sont construites sur « l'idéalisation perpétuelle du masculin dans la figure du héros ou du père, figures auxquelles l'artiste est identifié. »<sup>520</sup> C'est suite aux événements de Mai 68, qui viennent détruite le spectre « paternaliste », que les femmes décident de renverser la figure de « l'homme » dans la société, puis dans l'art. Cet effet « boule de neige » débouche sur l'émergence des *feminist* et des *gender studies*. Les femmes artistes sont sans cesse réduites à leur genre en raison d'une absence d'appellation pour qualifier leur statut : il nous faut reconnaître que l'histoire de l'art n'est pas neutre. Griselda Pollock le confirme à travers l'écriture de *Differencing the Canon* ou lors de conférences :

« Elle [l'histoire de l'art] est toujours déjà entièrement occupée par le masculin qui se pose comme étant universel, et donc neutre. Etudier l'histoire de l'art de manière traditionnelle, c'est se soumettre à une méthodologie phallogentrique, que l'on soit homme ou femme. »<sup>521</sup>

---

<sup>515</sup> Elvan Zabunyan, *Ibid.*, p. 178.

<sup>516</sup> David Adams revient dans « Joseph Beuys : Pioneer of Radical Ecology » sur la notion et l'application de l'écoféminisme dans l'œuvre de Beuys, p. 31.

<sup>517</sup> Griselda Pollock, *Ibidem*, [en ligne]

<sup>518</sup> Griselda Pollock, *Ibidem*, [en ligne]

<sup>519</sup> Griselda Pollock, *Ibidem*, [en ligne]

<sup>520</sup> Griselda Pollock, *Ibidem*, [en ligne]

<sup>521</sup> Griselda Pollock, *Ibid.* [en ligne].

Si les théories sur le genre établies par Monique Wittig en sociologie et par Griselda Pollock en histoire de l'art sont postérieures aux années 1970, cette prise de conscience, bien que théorisée deux décennies plus tard, est bien réelle chez les féministes de l'époque. Rappelons que le *Deuxième Sexe*, édité en 1949, enclenche des réflexions qui seront mobilisées par les féministes de la deuxième vague. En France, il faut attendre 1997 pour trouver l'association des termes « féminisme » et art dans une exposition. Dès les années 2000 fleurissent des expositions sur les femmes mais c'est au tournant des années 2010 que les choses s'accroissent avec « Elles@centrepompidou », puis des expositions comme « Women House » en 2018 et dernièrement « Elles ont fait l'abstraction », « Pionnières », ... Cette multiplication de manifestations pseudo-féministes sont le résultat d'une dynamique nouvelle insufflée par la quatrième vague féministe engendrée avec #MeToo. Si ces expositions ont le mérite de présenter les œuvres de femmes artistes souvent méconnues, elles créent également un « étiquetage féminin / féministe » qui est critiqué depuis des décennies par des artistes comme Meret Oppenheim, Leonor Fini, Dorothea Tanning<sup>522</sup> ou encore Mary Kelly qui, dès 1976, « refusent de se ranger dans la catégorie des artistes femmes. »<sup>523</sup> Annette Messager rejette également, depuis les années 1970, cette division entre les hommes et les femmes. Même si elle participe un peu difficilement à « Elles » en 2009, elle refuse de renouveler l'expérience avec le prêt de *Domestic*, sélectionné pour l'exposition de Camille Morineau « Women house. »<sup>524</sup> Pour Annette Messager, ces manifestations prennent l'allure de « quota d'expositions internationales » et font apparaître un « ghetto féminin » dans l'histoire de l'art.<sup>525</sup>

## 2) 2 ou 3 choses que je sais d'elle : taxidermie féminine des années 70

« Il y a parler et parler. Les hommes ne peuvent pas parler d'eux-mêmes ; les femmes le peuvent. »

(Marguerite Duras, Entretien avec Jean-Luc Godard, 1987)<sup>526</sup>

---

<sup>522</sup> « Dorothea Tanning et Leonor Fini pensent que les livres consacrés aux femmes les isolent inutilement et confirment leur exil. [...] Meret Oppenheim a demandé qu'aucune de ses œuvres ne soit reproduite dans ce livre. Elle prétend que la prédominance des hommes dans le groupe surréaliste n'est que le reflet de l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle et affirme que les surréalistes ont accepté sans aucun préjugé les femmes peintres et écrivains. », Whitney Chadwick, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, p. 11-12

<sup>523</sup> Citée par Griselda Pollock, *Ibid.* [en ligne].

<sup>524</sup> Chloé Leprince, *Ibid.* [en ligne].

<sup>525</sup> Entretien d'Annette Messager et Maria Kravtsova dans Catherine Grenier et Maria Kravtsova (dir.), *Ibidem.*, p. 24.

<sup>526</sup> Retranscription d'un entretien de 1987 entre Marguerite Duras et Jean-Luc Godard dans *Duras/Godard Dialogues*, p. 134.



En 1967, Jean-Luc Godard revient sur les « 2 ou 3 choses » qu'il sait d'elle et, en 2007, le FRAC Lorraine évoque les « 2 ou 3 choses » qu'on ignore d'elles.<sup>527</sup> La reprise de ce titre par le centre d'art contemporain, dont un pan des collections est consacré à l'art féminin et féministe, détourne le projet cinématographique de Godard et dévoile toutes les zones d'ombre de ce film qui se veut être le portrait d'une femme moderne de la fin des années soixante. Le réalisateur franco-suisse crée dans ce film un double portrait : celui de la capitale changeant au gré des mutations urbanistiques et celui d'une femme qui remplit les fonctions d'épouse et de mère tout en se réappropriant son corps à travers la prostitution occasionnelle.<sup>528</sup> La vision de cette jeune mère, Juliette, est très simpliste : elle fait du shopping, discute avec ses amis, s'occupe de son mari et de ses enfants ... Le caractère « réducteur » de sa vie est en fait une réalité collective, vécue par la grande majorité des femmes françaises dans les années 1960. Tout comme Godard, Annette Messenger parle des femmes à travers *La Femme* dans ses *Albums*. D'autres artistes francophones et internationaux comme Michel Journiac, Raymonde Acier, Chantal Akerman, Cindy Sherman, Jenny Holzer ou Barbara Kruger révèlent et dénoncent la condition des femmes à travers les mots ou les symboles de leur oppression comme les « métiers de dames. » Le quotidien devient ainsi matière et matériau de l'art féminin des années soixante-dix.

#### a) L'encyclopédie illustrée : portrait de femme des années 1970 dans l'œuvre d'Annette Messenger

« Je suis devenue une femme en faisant de l'art. »<sup>529</sup>

Dès 1971, Annette Messenger entreprend un travail qui l'occupera jusqu'en 1974 : la réalisation de ses *Albums-Collections*. Cette production lui permet de réaliser une profusion d'œuvres avec peu de moyens.<sup>530</sup> Elle accomplit une véritable « encyclopédie illustrée » de l'identité féminine. Pour cela, elle utilise des images issues des *mass-medias*, auxquelles elle donne une nouvelle dimension. A partir de ces documents et d'images pillées dans les revues, elle opère une fausse

---

<sup>527</sup> Référence à l'exposition « 2 ou 3 choses que j'ignore d'elles : pour un manifeste post (?)-féministe ? ».

<sup>528</sup> Notons que Jean-Luc Godard accorde une place importante à la thématique de la prostitution dans ses films : cela peut être subtil comme dans *Une femme est une femme* ou alors explicite dans *Vivre sa vie*. Le côté transgressif de la prostitution semble l'attirer par un phénomène d'attraction-répulsion ; il défend même les personnes qui la pratiquent ; en témoigne un entretien contenu dans les bonus du film. Cependant, si plusieurs de ces films mettent en lumière des prostituées, son œuvre n'est pas pour autant féministe : en témoignent ses personnages de midinettes caricaturales.

<sup>529</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 316.

<sup>530</sup> En raison de moyens financiers restreints, d'une part, et de ses convictions, de l'autre, elle décide de recycler les images issues des *mass-medias*. D'après les dires d'Annette Messenger dans Frédéric Leclerc, *Ibid.*

autobiographie. La vie de cette « Annette Messenger » se réduit une dizaine de sujets, qui sont ceux d'une « midinette » qui se revendique comme telle.<sup>531</sup> Elle revalorise dans son travail cette figure de la « midinette », souvent définie comme une « jeune fille de la ville, simple, sentimentale ou frivole. »<sup>532</sup> Pour Annette Messenger, être une « midinette » mérite d'être interrogé et revalorisé :

« *Qu'est-ce que c'est, une midinette ? Peindre « l'amour midinette ?* » Le mot est amusant car il désigne quelqu'un qui se contente d'une dînette à midi ! Ne pas avoir peur d'être une midinette, c'est regarder des magazines, être amoureuse d'un acteur de cinéma, parler de recettes de cuisine, regarder les hommes dans la rue, se moquer de leurs vêtements, de leur allure. »<sup>533</sup>

Elle prend les traits ou elle donne ses traits et son nom à une jeune femme solitaire, lectrice de journaux, qui découpe des photographies comme les enfants de 10-12 ans.<sup>534</sup> L'artiste s'immisce de manière indiscreète dans la vie de cette personne qu'elle a inventée ; elle la suit / surveille depuis ses débuts avec *Mes dessins d'enfants* (album n°5) et *J'apprends le dessin* (album n°33). Celle-ci développe, avec *Mes pensionnaires*, une forme de « sadisme primaire » propre aux enfants, qui font des animaux leurs poupées. Lorsqu'Annette Messenger grandit, elle souhaite imiter les adultes en réalisant *Mes Meilleures signatures* (album n°24). Celles-ci ont un aspect très phallique : le motif utilisé est très développé chez les enfants qui s'amuse à le dessiner et le redessiner. Puis, Annette devient une adolescente qui rêve de l'homme idéal à travers *Les hommes que j'aime* (album n°2) et qui reconstitue des situations amoureuses dans *Mes clichés témoins* (album n°38). On y voit de jeunes personnes s'enlaçant dehors dans des parcs, des gymnases, ... Ensuite apparaissent les premières préoccupations sur le physique avec *Mes jalousies*, où Annette défigure, à l'aide d'un crayon, les portraits de beautés sur papier glacé. Et elle devient une jeune femme qui doit se soumettre au rôle de mère et d'épouse. Lorsque nous étudions ses 3 premiers albums : *Le mariage de Mlle Annette Messenger*, *Les hommes que j'aime* et *Les enfants aux yeux rayés*, nous nous rendons compte que ces thèmes occupent, dès le début, une place centrale dans les *Albums-Collections*.

---

<sup>531</sup> Annette Messenger : « Moi, ce n'était pas ça : je suis une petite midinette ; enfin, c'est vrai et ce n'est pas vrai. Je me fabriquais une fausse biographie, entre le vrai et le faux. Je ne sais même plus si j'ai vraiment parlé de moi. » dans Geneviève Breerette, *Ibid.*, p. 31

<sup>532</sup> Définition du *Larousse* [en ligne].

<sup>533</sup> Entretien d'Annette Messenger avec Jérôme Clément dans Marie Laure Bernadac, p. 427

<sup>534</sup> Armin Zweite dans Annette Messenger, Armin Zweite, Günter Metken, *Ibid.*, p. 1.

« Le tout premier album fut celui des photos de mariages découpées dans des journaux. Je tapais mon nom à la machine et le mettais à la place de la mariée. J'apprenais à taper à la machine. J'en ai fait plusieurs. Au début cela parlait surtout du mariage et des enfants. »<sup>535</sup>

Cependant, les *Albums-Collections* consacrés à ces thématiques : *Le mariage de Mlle Annette Messenger* (album n°1) et *Les enfants aux yeux rayés* (album n°3) ne laissent pas présager qu'Annette Messenger remplisse ces deux fonctions considérées comme « déterminantes » dans la vie d'une femme : épouse et mère. Annette accomplit cependant d'autres tâches féminines essentielles dans *Mes travaux d'aiguilles* (album n°7), *Mon guide de tricot* (album n°42) ou *Mon livre de cuisine* (album n°9). En parallèle à ces aspects « propres » à la condition féminine, certains cahiers sont consacrés à des fonctions très ordinaires et neutres du quotidien : *Mon médical pratique* (album n°16), *Les maisons à visiter* (album n°21) et *Les demandes d'emploi* (album n°37). A travers cette collection d'albums, le spectateur retrace la vie d'une femme formatée par les médias de masse, les obligations sociales, ... Cependant, l'artiste assure que cette œuvre n'est en rien une critique adressée aux femmes obligées de se plier à une mascarade imposée par la société patriarcale. Elle évoque cela au cours de plusieurs entretiens :

« C'est vrai que j'ai voulu affirmer tous ces rôles qui sont des clichés de la femme. Je les assume totalement même si c'est réducteur. »<sup>536</sup>

« C'est vrai que je me sens souvent un peu coupable d'être une femme et d'être une artiste. Quand, en tant qu'artiste, je recopie une recette de cuisine, je signe un geste, l'activité d'une vraie femme pratique d'une vraie femme modèle, mais il entre dans cette parodie une forme d'admiration. »<sup>537</sup>

A travers cette femme ou ses différents alter ego, « Annette Messenger » l'artiste décrit la condition féminine tout en voulant valoriser le féminin sur la scène artistique. Le *persona* qu'elle crée est à la frontière entre la réalité et la fiction : par cette multiplication de personnalités différentes (midinette, jeune femme soumise, ...), elle met en avant les contradictions qui sont les nôtres. Ce caractère fictif, prenant place dans un cadre réaliste, permet à l'artiste d'atteindre une « vérité collective. »

---

<sup>535</sup> Propos d'Annette Messenger lors d'un entretien avec Harald Szeemann, Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 384.

<sup>536</sup> Entretien d'Annette Messenger avec Marie-Laure Bernadac dans *Ibid.*, p. 436.

<sup>537</sup> D'après Annette Messenger dans l'entretien de Bernard Marcadé dans Serge Lemoine (dir.), *Ibid.*, p. 115.

En tant qu'artiste et femme, Annette Messenger accorde une grande place dans son travail à ce qu'elle connaît de mieux : la condition féminine. Elle partage ses interrogations sur ce sujet dans un entretien d'*Artpress* en mai 1990 :

« Au début des Collections, quand j'ai commencé, je m'interrogeais vraiment sur ce que devait être la vie d'une femme artiste. Quelle devait être ma vie ? Quelle devait être la vie d'une femme dans l'art ? Doit-elle avoir des enfants ? Doit-elle vivre seule ? [...] J'ai voulu faire passer ces interrogations dans mon travail, sans me poser la question du bien-fondé d'une telle démarche.

»<sup>538</sup>

Dans ses *Albums-collections*, elle recrée un petit monde féminin et y révèle ses qualités, ses obsessions et ses défauts, ...

« Tout se mélange dans mes 70 collections, ou plus. Mon attachement aux hommes, et mon mépris pour eux, mes désirs de féminité conformiste (*Les bijoux, Les recettes de cuisine*), mes jalousies des autres femmes mais aussi ma solidarité. On est en pleine contradiction non ? Ce qui court dans mon travail, c'est une tentative de mise en signe de cette contradiction même. A partir de là, je considère que j'ai fait mon travail et que je n'ai rien à décider pour les femmes, ni à « créer » à leur place. »<sup>539</sup>

Son objectif est de rendre public ce qui était jusqu'alors privé.<sup>540</sup> Elle regroupe dans ses travaux une sorte de savoir « ancestral » de la féminité, qui se transmet de mère en fille.

« L'idée était de mettre tous ces petits rêves, tous ces petits riens, toutes ses petites manies de midinettes sur le même plan ; de mettre en valeur ce domaine dit féminin, méprisé, ignoré : ces jolies petites aquarelles, ces petits dessins de journal intime, ces découpages de magazines, ... »<sup>541</sup>

Les traits de ce monde féminin sont volontairement grossis pour refléter l'état d'esprit, les tendances, les usages, ... de celui-ci dans les années soixante-dix. Même si cet imaginaire est daté, il n'en est pas pour autant obsolète : cette féminité rêvée et imposée est encore d'actualité.

---

<sup>538</sup> Réponse d'Annette Messenger dans un entretien de Jean-Michel Foray dans *Artpress* n°147, . 19

<sup>539</sup> Entretien avec Aline Dallier, en 1976, dans *Les cahiers du GRIF*, p. 45.

<sup>540</sup> Cette volonté de considérer le privé comme public est très présente dans les démarches féministes de la deuxième vague.

<sup>541</sup> Extrait de l'entretien d'Annette Messenger avec Bernard Marcadé dans Serge Lemoine (dir.), *Ibid.*, p. 109.

L'amplification volontaire de la condition féminine peut être perçue comme un moyen de dénoncer les stéréotypes qui lui sont rattachés ; Annette Messager les réunit et les expose dans ses albums. Sa stratégie est de « prendre le masque de la femme pour devenir une artiste, s'identifier aux rôles et aux fonctions classiquement attribués aux femmes : collectionneuse, truqueuse, femme pratique. Elle accepte le trop de féminité, elle en rajoute même. »<sup>542</sup> Elle reprend certaines « idées admises » dans des œuvres explicites comme *Ma collection de proverbes*, qu'elle réalise en 1974 et qui présente des maximes, proverbes issus de la culture populaire et ouvertement misogynes. Elle dénonce cette condition féminine avec une touche d'ironie et de manière délicate :

« Ma condition m'imposait d'être douce, réservée, docile, j'ai respecté le jeu pour mettre en évidence cet état où rien ne m'était permis que d'être faussement "charmante." "Ouvrages de dames" ni achevés, ni définitifs, les albums-collections qui partent presque tous du collectif ne semblent-ils pas alors se prendre pour la propre vie illustrée de la collectionneuse ? »<sup>543</sup>

La condition féminine qu'elle dépeint est celle d'une femme prisonnière de son corps, obligée de séduire les hommes pour exister dans la société, avec *Les Tortures volontaires* et *Pour mon visage* ; en plus d'être belle, elle doit être une parfaite ménagère à travers *Mon livre de cuisine* et *La vie pratique* ; et surtout, elle doit accepter « sa fonction reproductrice. » Cela n'est pas le cas dans *Les enfants aux yeux rayés*, qui peut être interprété comme évoquant une mère qui aurait fait face à la mort prématurée de son enfant ou à une IVG et aurait donc failli à sa mission reproductrice. Cette interprétation est induite par les légendes inscrites sous les photos : « Il aurait ... » Cependant, cette œuvre est également un témoignage de l'hostilité de l'artiste à l'égard de la maternité.<sup>544</sup> Lorsqu'elle débute sa carrière d'artiste, elle est souvent confrontée à des personnes qui l'interrogent sur son envie d'être mère.<sup>545</sup> En gribouillant au stylo bille les yeux de ces bébés, elle remet en cause l'instinct maternel. Elle combat l'idée que la femme crée seulement en mettant au monde tout en dénonçant « la pression sociale ressentie par les femmes qui n'adhèrent pas au rôle de mère. »<sup>546</sup> Cet album s'oppose au *persona* qu'elle a créé et qui semblait, à première vue, répondre à toutes les attributions imposées par le patriarcat aux femmes. Annette Messager révèle, dans ses albums, la violence qui habite l'univers féminin : l'interdiction du refus de maternité, l'obligation de correspondre aux

---

<sup>542</sup> Propos de Bernard Marcadé cités par Itzhak Golberg, « Le beaux sexe » dans Thierry Taittinger (dir.), *Annette Messager. Conteuse, truqueuse, ensorceleuse*, p. 14.

<sup>543</sup> Citation d'Annette Messager datée de 1976 dans Serge Lemoine (dir.), *Ibid.*, p. 24.

<sup>544</sup> Entretien d'Annette Messager dans Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 316.

<sup>545</sup> Annette Messager revient sur ces questions de maternité dans Yasmine Youssi, *Ibid.* [en ligne]

<sup>546</sup> Drina Candilis-Huisman, « Les mutations de la maternité (1945-2015) vues par les artistes contemporaines » dans Pierre Suesser, Marie-Catherine Colombo et Colette Bauby (dir.), *La prévention toujours en récréation*, p. 122.

standards de beauté, à une norme dictée par les hommes, ... *Les enfants aux yeux rayés* et *Les tortures volontaires* sont les collections les plus reproduites<sup>547</sup> en raison de leur caractère subversif et dérangeant, qui séduit autant qu'il révolte. Ces deux albums se présentent comme la révolte secrète de cette jeune femme qui refuse de réduire sa vie à celle d'une mère au foyer et d'une épouse parfaite. Cependant, elle emprunte à la société phallocratique la volonté de faire de La Femme une entité complexe : pour cela, Annette Messenger multiplie les identités et fait de l'identité féminine un puzzle dont « elle ne cherche pas forcément à rassembler les morceaux. » Elle explore ces multiples identités : artiste, collectionneuse, colporteuse, ...et midinette, femme au foyer, ménagère, ...en accumulant les informations les plus banales et confidentielles afin de dépeindre la réalité de l'époque. Même si son œuvre prend un aspect « féminin », ce qui, à l'époque, signifie innocent, doux voire candide, elle joue avec les codes et les transcende. Elle propose une immersion au cœur de l'intimité féminine en dévoilant les jalousies, les colères des femmes, leurs pulsions sexuelles et obscènes avec *Mes dessins secrets* ... L'exemple des *Pensionnaires* est représentatif de cette démarche : elle propose des dispositifs où de petites poupées semblent choyées mais, dans les faits, ces oiseaux sont réduits à des jouets comme peuvent le faire les enfants dans une démarche « sadique. »

« Je voulais montrer au second degré ce que c'est d'être une femme, donc une mère, qui travaille à la maison, élève ses enfants, et le plus souvent, fait, en plus, un boulot artisanal ou même artistique, c'est pareil. »<sup>548</sup>

En utilisant ces oiseaux-poupées, elle devient une sorte de « mère ». Cependant, il existe plusieurs lectures de cette production mais l'un des sous-textes invite à considérer ces oiseaux comme le miroir de la condition féminine. Même si son travail est décrit comme apolitique, le regardeur comprend que l'objectif d'Annette Messenger n'est pas seulement esthétique. Les revendications de l'artiste conduisent à des projets comme *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire* (fig.216) de Michel Journiac, qui décide de se travestir en femme pour témoigner du quotidien de ces dames. Annette Messenger, elle, fait malheureusement tous les jours cette expérience : celle de la midinette soucieuse de plaire, d'être dans la norme, de la femme qui doit jongler entre ses obligations personnelles et professionnelles, ...

L'artiste centre une partie de son travail sur les difficultés propres aux rapports homme-femme : cette thématique est redondante dans la scène artistique des années soixante-dix. En

---

<sup>547</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, p. 22.

<sup>548</sup> Citation d'Annette Messenger à propos des *Pensionnaires* lors de son entretien avec Aline Dallier, *Ibid.*, p. 44.

attestent les performances de Marina Abramovic et d'Ulay, qui formalisent l'incompréhension entre les deux genres. Pour Annette Messenger, l'établissement de ces relations humaines est essentiel :

« J'ai besoin de cette mythologie des hommes et des femmes. »<sup>549</sup>

« Ces rapports homme-femme m'intéressent beaucoup, c'est même la seule chose qui m'intéresse vraiment. »<sup>550</sup>

Cette exaltation des relations homme-femme peut même être perçue comme l'une des bases de son travail : c'est sur cette articulation des rôles sociaux attribués aux hommes et aux femmes que se construit toute l'oppression subie par la condition féminine. Cependant, les cahiers d'Annette Messenger n'évoquent pas frontalement cet asservissement ; elle préfère traiter de l'amour et du désir dans plusieurs albums : *Mes clichés témoins*, *Les hommes que j'aime*, *Les hommes que je n'aime pas*, ... Elle utilise l'esthétique des magazines de faits-divers en reprenant « la charte graphique » de *Détective* dans *Les portraits des amants* (fig.102) en 1977. Les femmes sont représentées en buste par un portrait photographique en noir et blanc ; à droite de ces images, un carré rouge avec le dessin d'un homme, leur amant. Cette mise en scène frappante présente ces femmes comme les victimes, au sens premier du terme, de leurs partenaires, qui les auraient assassinées, ... Il est possible de faire une lecture plus orientée et de considérer qu'il s'agit d'une énième dénonciation du patriarcat mais cela semble très peu probable car Annette Messenger se met elle-même en scène dans cette œuvre avec Christian Boltanski. Le contraste entre la beauté des jeunes filles et leurs amants, dont le dessin met en avant les imperfections, est frappant. L'artiste représente, d'une manière très dramatique, les amants qui sont voués à l'échec, la perte ou l'oubli. La question de « l'homme » se retrouve dans la démarche et les questionnements de l'artiste confrontée, depuis son entrée aux Arts Décoratifs et dans la scène artistique, aux regards et remarques masculins mais également à la surabondance de références d'artistes hommes qui, à cette époque, sont les piliers de l'art conceptuel et minimal. Elle aspire alors à être aux antipodes de l'art masculin : elle refuse, d'une part, l'utilisation du pinceau, symbole du prestige artistique des hommes<sup>551</sup> et annihile, d'autre part, dans ses réalisations, l'aspect stricte des œuvres « masculines » :

---

<sup>549</sup> D'après Annette Messenger dans Christian Besson (dir.), numéro hors-série de *Point de vue* de 1982, p. 20.

<sup>550</sup> Propos de l'artiste dans Christian Besson (dir.), p. 20.

<sup>551</sup> Gilbert Lascault dans Bernard Piens (dir.), *Actualité des arts plastiques*, n°43, p. 57.

« Je me suis même définie comme midinette, les hommes se définissaient toujours par le haut, par les grandes idées. Et moi, j'avais envie de commencer par le plus bas. Je voulais montrer ces petits riens, autobiographiques qui existent dans la littérature. »<sup>552</sup>

Face à la masculinisation et la virilité de l'art contemporain, elle cherche une « sensibilité féminine », sur laquelle elle fonde tout son univers artistique.<sup>553</sup> En consultant les magazines, en regardant la télévision, ... elle remarque l'existence de plusieurs poncifs propres aux deux genres. C'est sur ces « matériaux bruts » qu'elle fonde son regard critique et elle réutilise cette iconographie à des fins créatrices :

« J'ai fait aussi la mode, la maison, le téléphone, le repos, les pleurs, la fatigue. Et surtout la peur. Parce que j'ai trouvé dans les journaux de nombreuses représentations de femmes ayant peur, alors qu'il y a très peu d'hommes. Il n'y a pas non plus de femmes en train de fumer. La cigarette est considérée comme un objet masculin. *La seule exception serait la putain que l'on voit souvent avec une cigarette au bec.* Oui. J'ai aussi remarqué que l'on voyait beaucoup de femmes en pleurs, et je n'ai jamais vu une photo d'homme en train de pleurer. Dans les romans-photos que je regarde beaucoup, on voit des femmes en pleurs et des baisers. »<sup>554</sup>

A cette critique du monde masculin s'ajoute une incrimination de la société patriarcale, qui établit des standards de beauté qu'elle oblige ensuite les femmes à suivre. Ce privilège de la beauté n'est pas qu'une triste légende ; Annette Messenger<sup>555</sup> et Niki de Saint Phalle en témoignent : « Si je n'étais pas baisable rien ne me serait arrivé. »<sup>556</sup> La série la plus connue et représentative de cette recherche d'un idéal de beauté est *Les tortures volontaires* (fig.85), réalisée en 1972. Ces 86 photographies présentent les « mille et un » châtements que s'inflige la gent féminine pour tenter désespérément de correspondre aux canons de beauté. Annette Messenger dissèque le processus de

---

<sup>552</sup> Entretien d'Annette Messenger avec Marie-Laure Bernadac dans *Ibid.*, p. 435.

<sup>553</sup> Annette Messenger « *Pourquoi sur la femme ?* Parce que c'est cela qui m'intéresse, et que je me suis toujours demandée si les femmes imitent les hommes en art. Je cherchais une « sensibilité féminine », dans le « bon » sens du terme. C'était jusque-là un univers complètement dévalorisé ou tout à fait ignoré dans le domaine des arts plastiques, contrairement à la littérature ou au cinéma par exemple. » Propos recueillis par Harald Szeemann dans Marie-Laure Barnadac, *Ibid.*, p. 384-385.

<sup>554</sup> Entretien d'Annette Messenger avec Harald Szeemann dans Marie-Laure Barnadac, *Ibid.*, p. 386.

<sup>555</sup> Annette Messenger : « Certains, en me voyant, me disaient « on croyait que vous étiez moche, puisque vous êtes artiste » » dans Yasmine Youssi, *Ibidem*. [en ligne].

<sup>556</sup> Propos de Niki de Saint Phalle cités par Laure Chatrefou, « Museum Fiction : Héroïnes, *Arteradio*, épisode 13 [en ligne].



fabrication de la féminité en plaçant les unes à côté des autres<sup>557</sup> des photographies qui représentent les soins les plus « banals » aux opérations chirurgicales beaucoup plus lourdes. L'association de ces pratiques au terme « tortures » confère un aspect ironique à ces rituels grotesques tout en soulignant l'asservissement des femmes à ces pratiques, dont la finalité est de répondre au désir de l'homme. Ces diktats de l'apparence, dénoncés dans cet album, mettent en évidence la définition « d'une femme idéale », qui ne serait qu'une chimère « appareillée à une Eve future. »<sup>558</sup> Annette Messenger adopte d'autres dispositifs pour critiquer ces stéréotypes esthétiques et la mise en valeur d'un « corps normé » en s'attaquant à la « source du mal » : les médias de masse qui diffusent en grand nombre ces « exemples de beautés. » *Mes jalousies* (1972) (fig.88) présentent des photographies de femmes, célèbres ou inconnues, issues de magazines, que l'artiste a volontairement enlaidies en dessinant avec un feutre des traits de chirurgie, en les édérant. Elle met en avant la facticité de cette beauté qui serait le produit de séances de bistouri. Cette défiguration de la beauté publicitaire est considérée comme une « pratique enfantine » ; elle est néanmoins omniprésente dans les lieux publics pour manifester sa désapprobation. En griffonnant le portrait d'un modèle dans un magazine, on lui retire ce qu'il a de plus important : l'image, cette beauté féminine attendue par l'homme mais également exploitée par lui. Annette Messenger impose également aux hommes cet assujettissement dans *Les hommes que j'aime* et *Les hommes que je n'aime pas* (fig.79). Elle rassemble des photographies d'hommes dans son carnet, elle supprime leur nom : par leur anonymat, ils sont exclusivement réduits à leur apparence physique. A partir de ces images, elle énumère les raisons de son attirance ou de son hostilité envers chacun de ces hommes. Cette série prouve que l'attirance est irrationnelle et arbitraire, qu'elle n'est pas la source de critères établis par la société ou les magazines.

La réalisation *Albums-Collections* peut sembler naïve au vu de leur apparence plastique mais ce qu'entreprend Annette Messenger, comme nous venons de le détailler, est beaucoup plus complexe. Son projet artistique rejoint la volonté de philosophes comme Gilles Deleuze de faire de l'art « une machine à explorer le devenir des sociétés. »<sup>559</sup> Les œuvres d'Annette Messenger réunissent « les petits riens du quotidien », annihilent la séparation entre l'artiste et le reste de la société par la dénonciation des constructions sociales des genres opérée par la créatrice. Elle utilise le dynamisme inhérent à son statut de femme artiste pour investir le quotidien à travers des médiums et des sujets dévalués :

---

<sup>557</sup> A l'origine les images étaient présentées collées sur un mur, actuellement est favorisée une exposition sous vitrine.

<sup>558</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, p. 23.

<sup>559</sup> Citation des propos de Gilles Deleuze dans Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 313

« A cette époque les difficultés me donnaient des forces, se sentir minoritaire est très stimulant. »<sup>560</sup>

Dans la poursuite des sciences humaines et sociales, elle se fait l'archéologue, la documentaliste de la vie pratique en partageant la réalité sociale de son époque. Cette proximité avec des sciences comme la sociologie lui vaut d'être associée, dans les pays anglo-saxons, à des théoriciens comme Roland Barthes, Michel Foucault ou encore Jacques Lacan<sup>561</sup> : comme eux, elle met en évidence des comportements d'un sujet type des années 1970. Par l'utilisation de vitrines pour montrer ses cahiers lors de ses premières expositions, elle reprend même « l'aspect » taxinomique propre aux musées des sciences humaines. Les *Albums-Collections* saisissent les clichés, les idées reçues, les stéréotypes, les habitudes, les coutumes, les pensées secrètes, ... et les compilent dans 56 albums qui composent l'encyclopédie illustrée d'une jeune femme d'une vingtaine d'années en 1970. Indépendamment de notre sexe et de l'époque à laquelle nous vivons, une identification à ses *Albums-Collections* est possible : cette midinette qui rêve d'un prince charmant, les tâches quotidiennes pénibles, ... Annette Messenger a conscience de cela et en fait une des forces de son travail. Elle souligne également la richesse des projections de l'observateur, qui sont différentes les unes des autres en raison de son expérience sociale :

« Il me semblait que l'artiste avait un sexe comme le regardeur, qui, à mon avis, ne perçoit pas la même chose selon qu'il est homme ou femme. »<sup>562</sup>

Ces cahiers forment une « œuvre-monde » qui se base, à l'origine, sur la fabrique d'un « militantisme de midinette »<sup>563</sup> et atteint le collectif. Ce portrait kaléidoscopique d'une femme des années soixante-dix permet non seulement l'élaboration d'un nouveau vocabulaire plastique mais également la revalorisation d'une culture dite « féminine. »

---

<sup>560</sup> Propos d'Annette Messenger dans Catherine Grenier et Maria Kravtsova, *Ibid.*, p.

<sup>561</sup> Hélène Pinon, *Ibid.*, p. 54.

<sup>562</sup> Itzhak Goldberg, « Le beaux sexe », Thierry Taittinger (dir.), *Annette Messenger conteuse, truqueuse, ensorceleuse*, p.14

<sup>563</sup> Cette expression est empruntée à Aurélie Verdier dans Henry-Claude Cousseau et Aurélie Verdier, *Annette Messenger Melo-Meli.*, p. 21.

b) « Ceci n'est pas une femme » : (re)présenter « La Femme » dans l'art féministe des années 70

Tout comme *La Trahison des images* de René Magritte qui ne présente pas une pipe mais l'image d'une pipe, de nombreuses femmes ont conscience que l'image de la féminité renvoyée par l'art et les médias est erronée. Face à la diffusion de stéréotypes, des créatrices comme Annette Messenger décident de faire de leur vie le sujet de leur art. La problématisation de la condition féminine permet aussi bien d'interroger le mythe de la féminité que de critiquer les rôles sociaux imposés aux femmes. L'artiste plasticienne Martha Rosler convoque, dans *Semiotics of Kitchen* (fig.150) en 1975, la figure de la ménagère dépendante et cantonnée à sa cuisine. Martha Rosler se travestit en femme au foyer qui interprète une sorte d'animatrice d'émission culinaire : elle est face à la caméra, dans sa cuisine et se tient devant une table encombrée d'ustensiles. Elle récite l'alphabet et associe à chaque lettre un objet qui l'illustre. Au fur et à mesure, les choses dérapent : le son est moins audible, le matériel de cuisine est brandi avec plus d'agressivité, comme une arme, ... En plus d'exposer la servitude domestique subie par la femme, Rosler démontre comment le langage peut être source d'asservissement :

« Je voulais dire alors que les signes imposés aux femmes étaient extrêmement réducteurs. La femme est impliquée dans un système de réduction extrême par rapport à ce qu'elle est en tant qu'être [...] En parlant, elle nomme sa propre oppression. Elle pense qu'elle nomme volontairement quelque chose pris dans le monde, un instrument de cuisine par exemple, mais en agissant à l'intérieur de ce système, elle se nomme et s'instrumentalise involontairement elle-même. Elle nomme les instruments, ordonnés selon l'alphabet, mais avant d'arriver aux dernières lettres, elle a été nommée, transformée, réduite essentiellement à des signes qui n'ont pas de sens, x,y,z. C'est un mystère irrationnel, une sorte de magie résiduelle. Mais à la fin elle hausse les épaules, elle minimise le degré de pouvoir et d'agression qu'elle a étalé. Cependant, la résistance existe encore, et j'ai vu cet enregistrement agir comme une libération devant des publics de femmes. »<sup>564</sup>

La cuisine est un lieu symboliquement associé à la femme et à son oppression mais elle devient un terrain de jeu pour Martha Rosler, Annette Messenger ou encore Birgit Jürgenssen, qui incarne de façon humoristique, en 1975, dans ses photographies *Hausfrauen – Küchenschürze* (fig.138), la ménagère parfaite, qui fait corps avec sa cuisine. Elle pousse à son paroxysme l'idée de

---

<sup>564</sup> Propos de Martha Rosler restitués dans Camille Morineau (dir.), *Elles@centrepompidou*, p. 178.

« cuisinière » en prenant elle-même l'apparence d'une kitchenette. Les exemples cités ici se concentrent presque exclusivement sur la performance, la sculpture et la vidéo « expérimentale », délaissant une part importante de la culture artistique de l'époque : le cinéma qui, dans ces mêmes années, devient une arme féministe grâce à des réalisatrices comme Agnès Varda et Chantal Akerman. Cette dernière réalise son deuxième film en 1976, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, considéré comme une œuvre d'art ; en témoigne son acquisition par des centres d'art contemporain comme le FRAC Lorraine. C'est l'une des premières fois qu'un ou une réalisateur/réalisatrice présente, d'une part, un long-métrage avec « le regard d'une femme » (aucune complaisance dans les plans, la caméra est à la hauteur de l'actrice, ...) et, d'autre part, ce que personne n'a jugé digne d'intérêt de filmer : éplucher des pommes de terre, préparer une escalope, ...

« Je crois que *Jeanne Dielman* est un film féministe parce que je donne de l'espace à des choses qui n'ont jamais, presque jamais, été montrées de cette manière, comme les gestes quotidiens d'une femme. Ils sont au plus bas de la hiérarchie de l'image de film. Mais plus que le contenu, c'est à cause du style. Si tu choisis de montrer de manière aussi précise les gestes d'une femme, c'est parce que tu l'aimes. D'une certaine manière tu reconnais ces gestes qui ont toujours été niés et ignorés. Féministe non à cause de ce qui est dit, mais à cause de ce qui est montré, et de comment c'est montré. »<sup>565</sup>

Cette démarche n'est pas sans rappeler celle d'Annette Messager, pour qui l'anecdotique mérite d'être érigée en tant qu'œuvre, dans ses *Albums-Collections*. La réalisatrice emprunte l'« esthétique à l'os », la précision clinique et la longueur interminable (3h30) au cinéma d'Andy Warhol et de Micheal Snow qui ont ouvert les champs du possible avec des films comme *Sleep* en 1963 et *La région centrale* en 1971.<sup>566</sup> Le scénario d'Akerman peut sembler très sommaire : trois jours de la vie d'une quarantenaire belge, veuve et mère de famille. Si le film n'est pas l'un des plus trépidants, il présente une triste réalité : celle des mères et épouses de l'époque. Le seul point qui diverge de la « normalité » de la ménagère est l'activité de Jeanne Dielman, obligée de faire des passes pour (sur)vivre. Ce rituel monotone conduit à un acte de grande violence qui se double d'une libération pour La Femme : l'assassinat d'un de ses clients, un homme « matérialisé » comme une source d'oppression. Ces productions artistiques, revendiquées féministes par Martha Rosler et Chantal Akerman, font exploser l'image de « la femme d'intérieur. » L'art féministe dénonce, parfois avec

---

<sup>565</sup> Entretien de Chantal Akerman dans *Camera Obscura*, novembre 1976.

<sup>566</sup> Jean Luc Lacuve, « Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles », *Cineclub de Caen* [en ligne]

violence, le système qui cantonne les femmes à des rôles marginaux. Akerman comme Rosler ont recours à la vidéo, domaine particulièrement investi par la gent féminine, en raison de son caractère novateur mais surtout de la simplicité de cette technique qui permet aux artistes de créer tout un univers avec seulement une caméra. D'autres artistes dénoncent aussi le patriarcat avec des armes plus institutionnelles comme la sculpture. Niki de Saint Phalle et ses *Nanas* sont les représentantes d'une nouvelle féminité, choisie par la femme. En pendant à ces femmes joyeuses, colorées et rondes, l'artiste a réalisé des sculptures, tout aussi impressionnantes par leur taille, qui symbolisent des femmes prisonnières du patriarcat. Comme Annette Messager avec *Les mariages de Mlle Annette Messager* et *Les enfants aux yeux rayés*, Niki de Saint Phalle évoque la condition féminine à travers le mariage et la maternité. Nous centrons notre démonstration sur *La Mariée* (fig.205) de 1963 et *L'accouchement blanc* (fig.206) de 1964. Ces deux sculptures représentent une épouse et une mère recouvertes d'objets en plâtre ; celles-ci vivent ce qui est considéré comme les « plus beaux moments de leur vie » mais semblent en proie à une grande tristesse et une infinie mélancolie. Cet assujettissement de la femme est aussi symbolisé dans *La Crucifixion* de 1963 (fig.207). Cette œuvre, toujours accrochée en hauteur, est un spectre de « La Femme » : la mère, comme l'indiquent les jouets sur sa poitrine, la putain avec les jambes écartées, habillée d'un un porte-jarretelles et la « mémère » coiffée de bigoudis. Cette femme docile ne peut s'échapper : elle est crucifiée et ses bras sont coupés. La réactivation de la figure christique est intéressante car elle présente La Femme comme une martyre mais elle correspond également à une sorte de projection d'un imaginaire collectif, dont l'homme est à l'origine, et qui ne correspond pas à la réalité. Cette « Eve nouvelle » est un poncif récurrent dans l'art. Nous l'avons évoqué dans notre précédent mémoire avec les surréalistes qui tendent ou aspirent à créer une femme aux multiples identités : Femme-enfant, Mélusine, Putain, ... La société occidentale du XX<sup>e</sup> siècle fait, elle aussi, de la femme une identité contradictoire : « mère et épouse respectable » mais « putain » qui incarnerait tous les fantasmes. Cette *Crucifixion* est un hybride aussi fascinant que révoltant, qui présente une femme crucifiée par ses attributs et sa condition mais portant en elle une révolte émancipatrice.

Cette révolution féministe, Niki de Saint Phalle la fait avec des pistolets et des couteaux qu'elle assemble. Elle utilise les armes de la virilité pour éradiquer le patriarcat. La série *Tirs* (fig.204), réalisée entre 1961 et 1963, associe ses préoccupations intimes à une volonté esthétique : elle tire sur des toiles qui recouvrent des poches de peintures. Cet acte cathartique lui permet d'abattre symboliquement la domination masculine. Le corps et notamment sa force physique sont convoqués par Judy Gerowitz, dite Judy Chicago, dans une photographie publicitaire pour son exposition présentée dans un numéro de 1970 d'*Artforum* (fig.129). L'artiste prend l'allure d'une boxeuse qui se dresse contre le patriarcat dirigeant la société et l'art. Si des artistes comme Marina

Abramovic et Gina Pane utilisent l'art corporel comme un outil pour repousser les frontières du potentiel physique, d'autres, comme Françoise Janicot dans *Encocannage* ou Ana Mendieta, l'utilisent comme support pour questionner la sexualité, l'éducation, la culture, ... Même si Marina Abramovic semble « s'éloigner » de ces préoccupations, elle consacre ponctuellement des performances à la condition des femmes. Dans *Art must be beautiful ... artist must be beautiful* (fig.123), l'artiste filme en gros plan son visage, favorisant un contact direct avec le spectateur ; elle brosse et peigne ses cheveux lentement, puis agressivement en répétant le nom de la performance. Durant celle-ci, elle tire violemment ses cheveux jusqu'à déformer son visage.<sup>567</sup> Cette prestation est souvent interprétée comme une action féministe, qui exhibe l'obligation pour une femme d'être belle, même quand elle est artiste. La performeuse transforme les actes de peigner et de broser en véritable supplice et accentue la violence que subit la femme pour être plus jolie.

Cette quête de beauté idéale est au cœur des *tortures volontaires* qui se composent d'extraits de magazines « de femmes », l'un des piliers de « l'imagerie féminine. » Eliette Abécassis et Caroline Bongrand, dans *Le Corset invisible*, soulignent que même si la femme a réussi à se débarrasser du corset en tant que mode vestimentaire, grâce au couturier Paul Poiret, elle est toujours prisonnière d'un corset invisible : celui du regard de ses pairs et de son propre regard.<sup>568</sup> Sanja Iveković est l'une des premières, sur la scène yougoslave, à créer des œuvres féministes. Issue de la génération du printemps croate de 1971, elle compile, comme son homologue française Annette Messenger, des portraits de femmes dans son *Diary* en 1976 (fig.135). Elle reprend la forme du journal intime et présente des diptyques avec, d'un côté, une photographie de modèle et, de l'autre, un coton qui a servi à se démaquiller. Sanja Iveković souligne ainsi l'aliénation de la femme, imposée par la société de consommation et les standards de beauté. Cette démonstration se poursuit dans la vidéo *Instrukcije br. 1 (Intrusion n°1)* (fig.136), où elle se met en scène devant la caméra et dessine des flèches à l'encre noire sur son cou et son visage. Elle matérialise ainsi le rituel quotidien auquel sont soumises les femmes : l'application du maquillage. Elle imite la publicité, qui met en scène des modèles-photo stoïques en train d'appliquer du rouge à lèvres, et s'en moque. Cette vision biaisée de la femme et de sa féminité est issue de la culture populaire, diffusée par les médias de masse. Cindy Sherman transforme ces stéréotypes en clichés cinématographiques dans *Untitled Film Still*. Dans une soixantaine de clichés, elle rend hommage à la photographie de plateau, comme le suggère

---

<sup>567</sup> Lors du festival d'art de Charlottenburg en 1975, elle déclare à propos de cette performance : « Je me brosse les cheveux avec une brosse métallique dans ma main droite et je les peigne simultanément avec un peigne métallique dans ma main gauche. Tout en faisant cela, je répète continuellement « L'art doit être beau, l'artiste doit être beau » jusqu'à ce que je détruise mes cheveux et mon visage.

<sup>568</sup> « Si le corset a disparu, au début du siècle dernier, grâce au couturier Paul Poiret, un autre corset a pris le relais pour infliger à la femme un contrôle et une mise sous tutelle de son corps : un corset invisible. Celui du regard des autres, celui de son propre regard sur son corps et son esprit. » Caroline Bongrand et Eliette Abécassis citées dans Régis Cotentin, *Ibid.*, p. 96.

le titre<sup>569</sup>, mais surtout elle incarne tous les codes de la féminité. Elle ne se travestit pas en Jeanne Moreau dans *L'Eclipse* (fig.157), en Brigitte Bardot (fig.158), en femme hitchcockienne (fig.160) ou Anna Magnani dans *Rome, ville ouverte* (fig.156) : elle fait « des copies sans originaux. »<sup>570</sup> Elle dévoile la mascarade des personnages féminins dans le cinéma masculin et le star-system : ceux-ci sont très peu développés et se réduisent à quelques poncifs. La monotonie répétitive de l'uniformité de ces personnages donnent l'impression à l'observateur de les connaître : il est confronté à un sentiment « d'inquiétante étrangeté. » La ressemblance entre les personnages est en partie induite par le *male gaze*, qui réduit les femmes à des objets beaux et érotiques. Cette déclinaison d'images stéréotypées de la Femme occidentale incite le visiteur à la critique. *Untitled Film Still* et les *Albums-Collections* ne portent pas en « eux » un caractère subversif et revendicateur : ils présentent juste des faits. C'est par « l'appropriation-critique » de l'observateur que ces séries deviennent des supports de protestation. Les entreprises de Messenger et Sherman tendent à réaliser l'impossible : identifier « La Femme. » Pour cela, la photographe états-unienne, comme ses prédécesseurs, multiplie les images de femmes et engage un processus de désidentification.<sup>571</sup> Cindy Sherman et Annette Messenger diversifient les portraits de filles et de femmes en investissant de multiples *personae* qui empruntent leurs caractéristiques aux stéréotypes de la vie quotidienne, ce qui favorise une « identification » partielle du visiteur à ces « avatars. » Ainsi, nous nous rendons compte que la « féminité » n'est qu'une immense mascarade : grâce à ces travaux, nous comprenons que la femme est d'abord déguisée en femme.<sup>572</sup>

Le travestissement dans l'art des années soixante-dix s'inspire de Marcel Duchamp et Claude Cahun qui créent plusieurs personnages et/ou alter-ego. La création de plusieurs personnages, incarnés ponctuellement par l'artiste, est au cœur du travail des années 1970 d'Eleanor Antin. L'artiste crée un groupe hétéroclite nommé ses « *selves* »<sup>573</sup>, constitué « d'un roi privé de ses droits, deux ballerines frustrées et une infirmière impuissante. »<sup>574</sup> Ces personnages apparaissent respectivement dans des photographies et des séries de vidéos narratives comme *The King* en 1972 (fig.124), *The Ballerina and the Bum* en 1974 (fig.126) ou encore *The Adventures of a Nurse* en 1976 (fig.127). Pour Antin, les éléments qui « nous définissent » comme l'âge, le genre, ... sont libéricides ; dans ses travaux artistiques, elle cherche à transcender les déterminismes sociaux en

---

<sup>569</sup> Les « *film still* » sont des images réalisées durant le tournage et utilisées à des fins promotionnelles. L'objectif de ces photographies est de restituer les composantes du film : ses acteurs, son récit, ses personnages ...

<sup>570</sup> L'ouvrage *Cindy Sherman, 1975-1993* est cité par Marie-Laure Bernadac « Féminité-Mascarade » dans Suzanne Page (dir.), *Cindy Sherman*, p. 19.

<sup>571</sup> Gérard Wajcman, « Où sont les femmes ? » dans Suzanne Page (dir.), *Ibid.*, p. 39.

<sup>572</sup> Marie Darrieussecq, « That's me » dans Suzanne Page (dir.), *Ibid.*, p. 27.

<sup>573</sup> On peut traduire « *selves* » par « ses moi. »

<sup>574</sup> Emily Liebert, « Eleanor Antin », *MoMA* [en ligne]/

se construisant des alter-ego. Son personnage le plus connu, également son favori, est le roi. Pour devenir celui-ci, elle applique de la barbe sur son visage : elle dévoile ce processus de travestissement dans *The King* en 1972 (fig.125). Ana Mendieta investit également ces questions d'identités en s'attardant sur la question du genre dans *Facial Hair Transplants* (fig.142) en 1972. Dans cette performance, elle colle sur son visage la barbe d'un poète et ami, Morty Sklar, dans l'objectif de s'approprier sa force et sa puissance masculines. Ainsi, elle questionne les conventions sociales et les caractéristiques sexuelles secondaires.<sup>575</sup> Ces interrogations autour des stéréotypes liés à la classe sociale jusqu'au genre en passant par l'ethnie sont explorées par de nombreuses artistes de l'époque. Nous avons convoqué les exemples de Mendieta et Antin mais ce mouvement est plus vaste : Adrian Piper et Hannah Wilke explorent aussi « l'identité ressentie. »<sup>576</sup> Ces artistes exposent la distinction entre le sexe, qui est une donnée biologique, et le genre, qui est une construction sociale, culturelle, psychologique, ... : ces deux données ne sont plus forcément synonymes dans les travestissements artistiques. L'anthropologue Margaret Mead, dans les années 1930, souligne le subterfuge des « normes de genre », valeurs attribuées au féminin et au masculin, mais qui ne sont en rien naturelles et universelles : elles varient en fonction des cultures. A partir du constat que les femmes et les hommes sont les produits de constructions sociales, les artistes s'amuse à se confondre dans les deux genres. Annette Messenger réalise, en 1972, *Les hommes-femmes et les femmes-hommes* (album n°11) (fig.79) qui contrarie « le genre féminin-masculin dans les couples. »<sup>577</sup> Sa démarche consiste à dessiner des barbes ou des faux cils sur des images de couples dans les magazines et à photographier l'ensemble en négatif. Michel Journiac, à l'image d'Annette Messenger avec ses albums, semble dénoncer en 1974, dans *24 heures dans la vie d'une femme ordinaire*, l'enfermement des femmes dans les gestes répétitifs du quotidien. Lors d'un entretien accordé à *Marie-Claire*, il expose ses intentions :

« Je n'avais pas la prétention en m'habillant en femme pendant 24 heures de mettre à nu toute la complexité de la condition féminine. Je voulais plutôt illustrer un certain nombre de situations, les expérimenter avec mon propre corps, amener le public à se poser des questions, montrer aux femmes combien elles sont piégées et aux hommes, ce qu'ils peuvent faire d'une femme. »<sup>578</sup>

---

<sup>575</sup> Mado Susana, « I wanna be a man, a mancub ... » – Du Male Impersonator au Drag King : une pratique de « père » en « fils » ? », *Hypotheses* [en ligne].

<sup>576</sup> Camille Morineau, *Artistes Femmes. De 1905 à nos jours*, p. 48.

<sup>577</sup> Annette Messenger : « Je contrariais ainsi le genre féminin-masculin dans les couples » dans Sophie Duplaix, Joan Simon, Erick Sable et al. *Ibid.*, p. 170.

<sup>578</sup> Extrait d'un entretien de Michel-Journiac dans *Marie-Claire*, 1973-1974.



Pendant 24 heures, l'artiste prend l'apparence d'une femme et reproduit une journée type de mère et épouse au foyer. Il prend ponctuellement l'allure d'une mère et épouse : le maquillage et les habits sont sobres et il incarne parfaitement la figure de la femme de la classe moyenne. Les actions sont diversifiées et révèlent certains aspects tabous de la féminité comme l'achat de tampons. Cette série de 12 photographies correspond au pendant *Réalités* du diptyque, s'inscrivant dans des décors naturels. L'autre partie se compose de *Fantasmes*, reprenant l'apparence épurée des photographies de magazines. Journiac se met en scène en prostituée, en veuve, en mariée mais aussi dans des scènes plus percutantes comme un viol et un avortement. Dans ce travail, il reprend les codes de lecture des romans-photos en parodiant les clichés véhiculés par les magazines féminins pour souligner l'aliénation domestique des femmes. Avec les *Fantasmes*, il explore tout un imaginaire précédemment évoqué avec Cindy Sherman : celui d'une femme déclinée en de nombreux « personnages » : la cover girl, la putain, la mère, ... Cette série ne donne pas l'impression qu'il s'agit du travail d'un homme qui projette sur sa femme ses propres fantasmes : au contraire, c'est la femme qui se rêve en de multiples identités. Le travestissement de Journiac, qui n'est pas une parfaite illusion, et ses attitudes excessives obligent le public à changer son « mode de réception ». La série n'est en rien complaisante, contrairement à *Untitled Still Film*. Cette projection féminine des désirs « hérités des hommes » est également présente dans *Mes dessins secrets* à travers une sexualité très phallogocentrée. Comme dans la scène de viol de Journiac, Annette Messenger se rêve aussi en objet sexuel. Cette série de dessins semble présenter une jeune femme qui souhaite assouvir tous les désirs de son/ses partenaire.s afin d'être la meilleure amante.

Très vite, les contestations féministes des années soixante-dix envahissent les lieux publics avec des manifestations mais également des installations comme la première Nana-Maison de Niki de Saint Phalle en 1967. Fabienne Dumont explique que « l'éclosion de son art urbain gigantesque correspond de même à la venue sur la scène publique du mouvement féministe revendicatif, dont elle forge un équivalent plastique. »<sup>579</sup> L'investissement de l'espace de rue peut prendre des formes monumentales mais aussi se confondre avec le quotidien en réinvestissant les codes des *mass-media*. Grâce à l'art conceptuel, le langage est reconnu, dès les années soixante-dix, comme un médium artistique et se retrouve au centre du travail de Barbara Kruger et Jenny Holzer. Elles décident de faire de la rue le lieu d'exposition de leurs réalisations<sup>580</sup> qui prennent la forme de panneaux d'affichage, de marquises de cinéma, de LED mais aussi d'accessoires de mode comme des sacs ou des habits. La génération d'artistes à laquelle elles appartiennent émerge à la fin des années 1970 ;

---

<sup>579</sup> Louise Sénéchal, « Œuvres féministes monumentales dans l'espace public », *AWARE* [en ligne].

<sup>580</sup> Diffuser son art dans la rue devient dans les années soixante-dix / quatre-vingt quelque chose de commun : la performance en a fait son support de diffusion, le street art celui de son expression et de nombreux artistes réalisent, suite à des commandes, des œuvres exposées dans l'espace public.

elles sont néanmoins reconnues par des artistes plus établies comme Annette Messager, qui reconnaît la qualité de leur travail et souligne la frontalité de leur dénonciation qui se distingue de ses propres recherches au sein desquelles sa prise de position est plus floue.<sup>581</sup> Barbara Kruger, grâce à son ancienne activité professionnelle, le graphisme, emprunte la stratégie visuelle de la publicité : ses œuvres, se caractérisant par l'utilisation d'un fond rouge et d'une écriture blanche qu'elle couple à une photographie en noir et blanc, rappellent les collages de Raoul Hausman et Hannah Höch.<sup>582</sup> Le choix de cette charte graphique, qui joue sur l'agressivité des contrastes entre les couleurs et la brièveté des messages, favorise l'impact de ces derniers portant sur les grands thèmes sociétaux : la sexualité, l'identité féminine, les violences faites aux femmes, ... Dans son œuvre, le langage apparaît comme une source d'asservissement que l'artiste souhaite déconstruire. Cette pensée s'inscrit dans les travaux de Lucy Lippard, exposant la nécessité de transcender les modèles / outils masculins épuisés dont le langage qui participe à la « domination des attitudes patriarcales. »<sup>583</sup> Ces réalisations donnent lieu à de nombreuses interprétations. Par exemple, *Your body is a battleground* (fig.140), réalisé en 1989, détourne le discours conservateur anti-avortement caractéristique des années Reagan<sup>584</sup> mais peut également être perçu comme une dénonciation de l'instrumentalisation du corps de la femme qui n'est plus maître de ses choix. Jenny Holzer fonde également ses réalisations sur un réinvestissement des moyens de communication des médias de masse en créant des messages agressifs qui deviennent des maximes / slogans provocateurs. Elle consacre les années 1977 à 1979 à ses *Truisms* : elle décline ces « vérités évidentes » sur différents supports. Les phrases sont courtes, percutantes et ont plusieurs niveaux de lecture, comme « Protect me from what I want » (fig.203). Comme Kruger, « la voix » qu'Holzer utilise est « neutre en termes de genre » mais le neutre dans notre société est associé au masculin et Holzer reconnaît avoir détourné celle-ci<sup>585</sup> pour en faire une sorte d'autorité subversive. Cette voix autoritaire ne pousse pas les femmes dans leurs retranchements mais contredit les institutions en place. Ce point est essentiel dans la démarche artistique de Jenny Holzer qui souhaite traiter des « sujets du monde réel » :

---

<sup>581</sup> Annette Messager : « J'aime beaucoup le travail de Barbara Kruger ou de Jenny Holzer, mais elles sont dans une dénonciation directe ; pour ma part, j'ai toujours préféré les chemins de traverse, une position plus indirecte et plus perverse » dans Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 318.

<sup>582</sup> Comparaison établie par Fabienne Dumont dans « Barbara Kruger », *AWARE* [en ligne].

<sup>583</sup> Michael Archer, *Ibid.*, p. 126-127.

<sup>584</sup> Fabienne Dumont, « Jenny Holzer », *AWARE* [en ligne].

<sup>585</sup> Jo Anna Isaak, *Feminism & Contemporary Art*, p. 37.

« Parce que les femmes ressentent un réel danger de la part de forces comme les institutions, par exemple. C'est pourquoi nous les [les sujets du monde réel] abordons dans notre travail. »<sup>586</sup>

Le langage fait partie des institutions qui participent à l'insécurité des femmes : elle investit ce moyen d'oppression dans des travaux très politiques, moins abstraits, comme celui qu'elle réalise pour le quotidien allemand *Süddeutsche Zeitung* en 1993 (fig.173), où elle dénonce les viols systématiques de femmes durant la guerre de Bosnie. Ce projet se compose de plusieurs phrases chocs écrites sur la peau. Le titre sur la couverture de ce projet, pensé comme un supplément au magazine du week-end, est édifiant : « DA WO FRAUEN STERBEN BIN ICH HELL WACH » qui peut être traduit par : « Je me suis éveillée dans le lieu où les femmes meurent. » Ces deux artistes ouvrent les perspectives de l'art féministe après les années soixante-dix : elles révèlent le caractère coercitif des moyens de transmission des messages visuels et verbaux mais aussi de la manière dont nous intégrons les missives émises par des sources de pouvoir anonymes.<sup>587</sup> Par l'utilisation de pronoms personnels et d'adjectifs possessifs comme « I », « me », « our », ... elles prennent à part « l'individu » et l'encouragent à s'identifier à ce message. A travers l'utilisation des mots ou des images, les artistes présentées ici exposent la situation désastreuse des femmes, prisonnières d'une vie morne qui se partitionne en différents gestes qu'elles répètent quotidiennement comme un rituel.

### c) Le choix du quotidien pour exprimer la condition féminine

« Je montre ce qui fait la sous-culture féminine : des fils, des tissus, des broderies. Effectivement, aujourd'hui, c'est de la tarte à la crème. Dans les années 70, par contre, ce n'était pas admis. Ce que je faisais était vraiment du pipi de chat. D'ailleurs, Buren l'a écrit : « Annette Messenger fait son p'tit caca. » C'était tellement méprisant que j'en devenais totalement libre.

(Annette Messenger, Entretien avec Denis Angus, 1996)<sup>588</sup>

Les femmes sont historiquement liées à la couture, à la broderie et au tricot. La femme s'est vue assignée à ces obligations domestiques et associée à toute une mythologie de la femme-brodeuse avec des figures comme Pénélope et Arachné<sup>589</sup>, qui symbolisent la relation forte

---

<sup>586</sup> Jenny Holzer : « Do sense real danger from forces like institutions, for example. Hence we address them in our work. » lors d'un entretien en 1986, citée par Jo Anna Isaak, *Ibid.*, p. 37.

<sup>587</sup> Helena Reckitt et Peggy Phelan, *Ibid.*, p. 40.

<sup>588</sup> Entretien retranscrit dans Marie-Laure Bernadac, *Mot pour mot*, p. 420.

<sup>589</sup> Laure Bernard consacre la première partie de « Femmes et fil. Les anti-Pénélope » aux mythes « fondateurs » à la relation femme – aiguille.

qu'entretient la gent féminine avec l'art du fil. Cette analogie est réinterprétée par des artistes comme Louise Bourgeois qui associe l'araignée à la figure maternelle.<sup>590</sup> C'est à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle que les travaux d'aiguille (coutures, broderie, tapisserie, tricot) s'extraient de la sphère domestique et deviennent un médium privilégié dans les Arts and Crafts et dans les avant-gardes européennes.<sup>591</sup> Ce sont les femmes artistes qui renouvellent ce médium dévalué : Sonia Delaunay et Sophie Taeuber-Arp l'utilisent pour déconstruire les frontières entre les arts plastiques, les arts appliqués et le design. Même si les artistes femmes du début du XX<sup>e</sup> siècle donnent leurs lettres de noblesse aux travaux d'aiguille, elles le font par « obligation » car elles ne peuvent prétendre, comme leurs homologues masculins, à devenir maîtres dans le domaine des arts plastiques. Lorsque Anni Albers et Gunta Stölzl deviennent maîtres au Bauhaus, elles sont directement assignées aux ateliers de textile dont elles font l'un des pôles les plus prestigieux de l'école.<sup>592</sup> Sophie Taeuber-Arp enseigne également la broderie et le tissage à l'école des arts appliqués de Zurich, de 1916 à 1929<sup>593</sup> et lutte pour libérer le textile de sa fonction décorative et en faire l'un des supports de la modernité artistique ; Jean Arp en témoigne :

« Il fallait un courage considérable pour enseigner à l'École des arts appliqués de Zurich en 1915, si l'on avait l'intention de lutter contre la couronne de fleurs. La couronne fut un monstre, et Sophie Taeuber a lutté contre elle comme le chevalier St. Georges contre le dragon. Des foules de jeunes filles venues de tous les cantons de Suisse se pressaient à Zurich avec le désir brûlant de broder sans cesse des couronnes de fleurs. »<sup>594</sup>

Annette Messenger, dans un dessin de 1975, semble rendre hommage à cette « tradition » de la couronne de fleurs (fig.101). La composition et la schématisation de ces couronnes de fleurs sont semblables à celles réalisées en broderie. Comme en témoigne ce dessin, l'intérêt pour l'art du fil réapparaît dans la sphère artistique au tournant des années 1970. Aline Daller envisage ce phénomène comme la résultante des luttes féministes de l'époque, qui cherchent une « culture féminine », un héritage à brandir comme une fierté. Étant donné le passif de la peinture et de la sculpture, il semble difficile d'investir ces médiums où la femme a joué, par obligation sociale, un si petit rôle. Compte tenu de l'assujettissement dont souffrent les femmes qui, dans ces œuvres

---

<sup>590</sup> Louise Bourgeois réalise, dès les années quarante, des dessins où elle associe l'araignée à la mère. Cependant, c'est seulement à la fin du XX<sup>e</sup> siècle qu'elle crée ses sculptures monumentales d'araignées.

<sup>591</sup> AWARE, « Travaux d'aiguille : d'un art mineur à un art majeur », *Art : genre féminin*, p.84.

<sup>592</sup> AWARE, « Travaux d'aiguille : d'un art mineur à un art majeur », *Ibid.*, p. 84.

<sup>593</sup> Ruth Hemus, « « Fait à la main » - les femmes dadaïstes et les arts appliqués » dans Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.) *Genres et avant-garde*, p. 68

<sup>594</sup> Ruth Hemus, *Ibidem.*, p. 68.

peintes ou sculptées, sont uniquement perçues comme les objets du désir masculin, il semble que le recours à la peinture et à la sculpture ne soit pas la meilleure alternative pour construire et développer un art féministe. De nombreuses artistes occidentales investissent les travaux d'aiguille, d'une part, comme médium « moderne » remettant en cause la suprématie de la peinture et de la sculpture et, d'autre part, comme support pour interroger la condition féminine. Cette réalité engendre plusieurs tendances comme le « Soft Art », qu'Aline Dallier théorise comme étant le résultat du désir des plasticiennes qui cherchent à établir un lien avec les activités traditionnellement réservées aux femmes : tissage, broderie, ... Le Soft Art se caractérise comme un « art souple » en raison de la non-rigidité des matériaux utilisés : coton, laine, soie, ... Aline Dallier, dans sa thèse *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*, soutenue en 1980 et consacrée à l'art textile, multiplie les théories pour expliquer la force de ce renouveau artistique. En plus de voir dans le Soft Art une attache à l'héritage des femmes, elle constate que cette tendance implique une remise en question de la séparation entre l'art et l'artisanat – la théorie et la pratique, une réaction contre la technologie qui pousse les artistes à revaloriser les matériaux naturels et le « fait-main » mais aussi un rapprochement avec les minorités comme les femmes amérindiennes et africaines, dont l'héritage culturel est d'une grande richesse.<sup>595</sup> Parallèlement aux théories d'Aline Dallier apparaît une autre tendance : le Survival Art, nommé aussi Patchwork Revival. Cette pratique artistique, dont la maternité semble revenir à Hessie, célèbre la réappropriation de matériaux / objets obsolètes « pour sublimer le quotidien et l'inscrire dans une dimension pérenne, afin de résister à l'oubli et à la perte. »<sup>596</sup> Ces pratiques artistiques portent en elles un caractère revendicatif qui est pleinement exploité par les artistes femmes des années 1970-1980.

Les travaux de dames sont un pilier du quotidien des femmes ; la couture fait même partie des enseignements destinés aux filles. Annette Messenger a probablement assisté à ce genre de cours pendant sa scolarité ; en outre, elle est sensible à cette question des travaux d'aiguille en raison de l'importance de l'industrie du textile dans le Nord de la France, notamment réputée pour sa dentelle.<sup>597</sup> Pour cette artiste, l'art populaire et les pratiques dévaluées sont des entrées pour aborder le monde du quotidien :

---

<sup>595</sup> Aline Dallier revient sur ces questions dans un article de 1974 « Le Soft Art et les femmes », cité dans *Art, féminisme, post-féminisme*, p. 90-93.

<sup>596</sup> Léo Panicot, « Comment la plasticienne Hessie a-t-elle inventé le « survival art » ? », *Antidote* [en ligne].

<sup>597</sup> Annette Messenger réalise une exposition à la Cité de la dentelle et de la mode de Calais en 2015, où elle expose ses travaux textiles.

« J'ai montré [...] un univers quotidien, banal, de la vie d'une femme moyenne avec, ses rêves, ses angoisses. Je l'ai montré avec des matériaux quotidiens, ordinaires. »<sup>598</sup>

Parmi ces arts populaires et dévalués, il y a bien entendu l'art brut, qui la fascine dès son plus jeune âge<sup>599</sup>, mais également les arts textiles qui, dans son travail artistique, permettent de retranscrire la condition féminine de l'époque tout en revalorisant une pratique dite « mineure. » Le lien fort qui unit la pratique de la broderie – couture au statut des femmes dans la société est au centre des préoccupations artistiques d'Annette Messenger mais également de certaines de ses « revendications. » Elle revient sur la proximité entre ces pratiques féminines et la condition des femmes dans de très nombreux entretiens :

« Je me suis toujours intéressée aux arts dévalués. En tant que femme, j'étais déjà une artiste dévaluée. Faisant partie d'une minorité, je suis attirée par les valeurs et les objets dits mineurs. »<sup>600</sup>

« Ma condition m'imposait d'être douce, réservée, docile ; j'ai respecté le jeu pour mettre en évidence cet état où rien ne m'était permis que d'être faussement charmante. C'est pourquoi mes travaux se présentent comme une sorte d'ouvrage de dames, en opposition aux œuvres dites viriles, puissantes, fortes. »<sup>601</sup>

« Volontairement j'ai parlé de domaines jusque-là négligés car considérés comme sans intérêt : la couture, le savoir-plaire, les plats cuisinés, ect. Tout cela mis sur le même plan : sentiments, évènements, menus faits divers, tous présentés avec la même valeur, égalisés sans préférence. »<sup>602</sup>

Le mouvement de libération de la femme en France correspond à la période où Annette Messenger s'engage dans la retranscription des habitudes et pratiques culturelles féminines de l'époque. Elle crée en 1974 sa *Collection de proverbes* (fig.93), qui est une anthologie d'idées reçues sur les femmes. La série se compose d'environ 200 pièces de coton blanc de 35 sur 28 cm, maladroitement brodées à la main par Annette Messenger. Nous pouvons essentiellement lire, sur ces œuvres, des proverbes misogynes comme : « Quand la fille naît, les murs pleurent » ou « La femme a les jupes longues mais l'esprit court. » La force de ce travail réside en la présentation « d'idées admises » à travers

---

<sup>598</sup> Annette Messenger, « Notes de travail – 1971 – 2015 » dans Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 357.

<sup>599</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, p. 10.

<sup>600</sup> Bernard Marcadé, « L'artiste et ses doubles » dans Thierry Tattinger (dir.), *Ibid.*, p. 9.,

<sup>601</sup> Gilbert Lascault, *Actualité des arts plastiques*, n° 43, p. 58.

<sup>602</sup> Propos d'Annette Messenger dans Serge Lemoine (dir.), *Ibid.*, p. 24.

l'utilisation d'une pratique de femme : la broderie. Cette série est, à l'image des *Albums-Collections*, difficile à appréhender car elle ne peut être considérée comme un manifeste féministe : la dénonciation de la société patriarcale n'est pas directe. Tout l'intérêt de cette œuvre réside dans le ton léger et sarcastique utilisé par Annette Messenger. Le caractère implicitement « revendicateur » de l'œuvre est déduit par le visiteur lui-même : lorsqu'il lit ces multiples « mots de sagesse », il se rend compte que ceux-ci s'avèrent être ridicules et profondément sexistes. Au lieu d'avoir recours à des réalisations explicitement subversives, Annette Messenger s'empare du caractère « docile » qu'on attribue aux femmes pour souligner l'oppression masculine :

« L' « Annette Messenger femme pratique » des années 70 était une femme combattante. Broder deux cents proverbes concernant les femmes, par exemple, n'était pas une frivolité légère, mais un acte politique provocateur : cette apparente acceptation de ma condition de femme pratique, au foyer, brodant toute la journée est pour moi un acte subversif. »<sup>603</sup>

Les travaux d'aiguille apparaissent à plusieurs reprises dans l'œuvre d'Annette Messenger ; elle leur consacre même l'album n°7 : *Mes travaux d'aiguilles* (fig.82), dans lequel elle effectue tous les points que doivent connaître les femmes. L'artiste ne veut pas donner des dimensions « grandioses » à ses réalisations ; elle souhaite préserver le format « petits mouchoirs » car c'est le type de réalisations exécutées par les femmes dans leur vie domestique.<sup>604</sup>

Si Annette Messenger utilise des chemins détournés pour dénoncer l'oppression patriarcale, d'autres artistes comme Raymonde Acier font le choix de la dénonciation directe à travers des tricots monumentaux. Actrice et artiste du féministe, elle participe aux activités du MLF et expose ses œuvres dans des espaces alternatifs comme la Foire des Femmes en 1973, à Vincennes ou « Féminine-Dialogue » en 1976. C'est grâce au féminisme qu'elle revendique le statut d'artiste et qu'elle expose<sup>605</sup> : elle ne veut pas séparer sa pratique artistique de son engagement politique et social.<sup>606</sup> Elle réalise, dans les années 1970-1980, des sculptures souples exprimant la nécessité de

---

<sup>603</sup> Citation issue d'Annette Messenger et Jean-Louis Froment, Marie-Laure Bernadac (dir.), *Ibid.*, p. 418.

<sup>604</sup> Retranscription d'un entretien d'Annette Messenger en 1998 : « Ces tissus, les proverbes que j'ai brodés, j'aurais pu les broder en très très grand, ça serait devenu comme ça grandiose sur une grande toile, j'aurais pu broder ça. Mais au contraire c'était sur des petits mouchoirs si on veut, donc c'était exactement comme ce qu'on peut faire à la maison. » Disponible en ligne sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/montrer-l-art-des-femmes-creneau-opportuniste-ou-histoire-de-l-art-volontariste-3387523>

<sup>605</sup> Raymonde Acier « J'ai toujours dessiné, cousu et peint, mais c'est le « Mouvement » qui m'a donné le courage de m'investir dans le travail d'art. » Témoignage recueilli par Aline Dallier dans « Les travaux d'aiguilles », *Les cahiers du GRIF* n°12, p. 52.

<sup>606</sup> D'après Aline Dallier : « Raymonde aimerait, bien entendu, que son travail soit vu, mais elle refuse de le dissocier de sa lutte des femmes, et dans cette mesure, elle n'est pas prête à l'exposer n'importe où. » Dans « Les travaux d'aiguille », *Ibid.*, p. 52.

se libérer du travail domestique. Son art est un hommage aux femmes qui se sont adonnées aux travaux d'aiguille : elle y mêle son expérience personnelle à la connaissance d'un vécu féminin plus large. Ayant conscience de cet héritage culturel féminin, elle souhaite le transmettre et le donner à voir, parfois avec humour, dans ses sculptures monumentales :

« Avec mon tricot, première initiation au monde féminin, je peux beaucoup raconter. Je peux raconter ma mère, me raconter, et peut-être raconter d'autres femmes. J'ai un héritage pesant, et ce n'est qu'en partant du monde des femmes que je peux m'exprimer. Enlève mes travaux de dame et je parle en dehors de moi. »<sup>607</sup>

Raymonde Acier et Annette Messenger ont une démarche similaire. Dans *Ma collection de proverbes* et les autres *Albums-Collections* qui sont consacrés à l'art textile, nous trouvons également la persistance d'un savoir-faire qu'on apprenait aux jeunes filles jusque dans les années 1950 ainsi que la perpétuation d'une « transmission de valeurs patriarcales de mères en filles. »<sup>608</sup> Raymonde Acier est tout aussi préoccupée par les notions d'art « féminin » et « masculin » qu'Annette Messenger :

« Tant qu'il faudra tricoter (féminin) du laiton (masculin) et par là donner du féminin au masculin et du masculin au féminin, il y aura un art spécifiquement féminin ... Mon art est féminin, le montrer est masculin. »<sup>609</sup>

Pour dénoncer la servitude domestique, Raymonde Acier décide de donner des proportions gigantesques à des objets du quotidien comme des cabas pour faire les courses (fig.187) d'environ 1,50 mètre en 1971, des casseroles en paille de fer (fig.189) ou encore un chandail immettable : *Les tricots de ma mère* (fig.188) en 1972-1973. Par cette monumentalisation des objets du quotidien connotés « féminins », elle expose la rudesse des tâches domestiques que les femmes réalisent chaque jour et pour lesquelles elles ne sont pas rénumérées. Elle souhaite une reconnaissance de tout le travail « invisible » effectué par les femmes :

« Je cherche à porter à la connaissance de tous l'immense labeur des femmes. »<sup>610</sup>

---

<sup>607</sup> Fabienne Dumont, « Implication féministe et processus créatif dans les années 1970 en France : les œuvres de Raymonde Acier et Nil Yalter » dans Marianne Camus (dir.), *Création au féminin*, vol.2, p. 50-51.

<sup>608</sup> Léonie Lavaux, *Broder la pornographie*, p. 61.

<sup>609</sup> Citation des propos de Raymonde Acier dans Fabienne Dumont, « Implication féministe et processus créatif dans les années 1970 en France : les œuvres de Raymonde Acier et Nil Yalter », *Ibid.*, p. 51.

<sup>610</sup> Raymonde Acier citée par Laure Bernard, « Femmes et fil. Les anti-Pénélope » Partie 2 [en ligne].



« Je veux rendre visible le travail invisible des femmes. »<sup>611</sup>

Par la monumentalité de certaines de leurs réalisations, les femmes artistes se réapproprient l'espace public : l'empreinte du féminin dans les lieux de sociabilité est un enjeu primordial présent aussi bien dans la démarche de Niki de Saint Phalle<sup>612</sup> que dans celle de Raymonde Acier. Pour cela, elles réalisent toutes deux des figures féminines de plusieurs mètres de hauteur. L'une des premières de Raymonde Acier est *Mère et petite mère* (fig.186) en 1970 : ces deux figures mesurent respectivement 2,60 et 1,80 mètres. Toutes deux portent, en guise de parures, de la vaisselle et des légumes. Son œuvre la plus connue, devenue symbole de la lutte féministe, reste *Au nom du père* (fig.190). Elle réalise en 1977 une immense femme de 2,65 m et de 70 kg avec de la toile de jute, du coton, du cuivre ou encore du kapok. Cette figure féminine a les jambes et les bras écartés : elle est crucifiée par les obligations ménagères et sexuelles. Elle porte plusieurs cabas à ses bras, ses seins sont compressés par deux mains (probablement celles de son mari) et un bébé sort de son vagin. De surcroît, elle est accessoirisée d'un collier avec un miroir, qui symbolise la beauté féminine instaurée par les diktats de la société patriarcale. Cette œuvre réunit toutes les obligations étouffantes auxquelles les femmes des années soixante-dix sont soumises : les devoirs, conjugal et maternel, les obligations ménagères ainsi que les diktats de la beauté. L'œuvre est aussi ironique que terrifiante : elle fait exploser la sphère privée dans l'espace public comme le revendique le mouvement de libération de la femme.

Parallèlement au développement du Soft Art émergent des questionnements autour de l'héritage que représentent les travaux d'aiguille. Ceux-ci font partie du « patrimoine féminin » mais sont également symboles de la soumission de la femme. D'après Christine Delpy, « les travaux domestiques sont le monde de production patriarcale par excellence, parallèle et complémentaire à celui produisant des biens industriels. »<sup>613</sup> L'adoption de la broderie et de la couture par les femmes artistes donne lieu à des productions très imaginatives et surtout à une remise en question des valeurs d'autorité entre les genres et les arts. Pour Aline Dallier, ces pratiques textiles permettent de faire le lien entre le contemporain et l'héritage des femmes :

---

<sup>611</sup> Propos de Raymonde Acier dans Marie-Jo Bonnet, *Créatrices*, p. 114.

<sup>612</sup> Elle déclare à propos du *Jardin des Tarots* : « J'obéis à mon besoin pressant de montrer qu'une femme peut travailler à une échelle monumentale. » Propos reportés par Louise Sénéchal dans « Œuvres féministes monumentales dans l'espace public » [en ligne].

<sup>613</sup> Christine Delpy citée par <sup>613</sup> Fabienne Dumont dans « Implication féministe et processus créatif dans les années 1970 en France : les œuvres de Raymonde Acier et Nil Yalter », *Ibid.*, p.47.

« Sur le plan symbolique, le Soft Art c'est la main et l'esprit, l'ancien et le nouveau, la tradition et la révolution, c'est-à-dire la révolution qui amènerait une restructuration des comportements féminins. »<sup>614</sup>

Les travaux de dames ont été et sont le support d'œuvres esthétiquement et théoriquement modernes. Ceux-ci portent en eux l'oppression des femmes. Les ouvrages cousus, tissés ou brodés évoquent « l'ordre, la stabilité et l'économie de la famille au sein de laquelle ils sont généralement entrepris. »<sup>615</sup> La singularité de l'art textile est qu'il est certes un symbole de l'asservissement féminin mais il devient, grâce aux suffragettes, un outil de contestation.<sup>616</sup> Ces militantes anglaises brodent sur des panneaux leurs revendications en faveur du droit de vote des femmes. Les artistes ont conscience de ce passif liberticide mais aussi contestataire ; des créatrices comme Raymonde Acier et Annette Messenger s'en amusent même et utilisent ces techniques comme armes pour dénoncer le patriarcat :

« Consciemment je reconstruisais une de mes prisons, la revivant avec des nœuds-barreaux malléables, qui s'élargiraient et s'ouvriraient à mon désir de partir. »<sup>617</sup>

Pour témoigner du poids de cet héritage, Eva Hesse se fait photographier en 1968, allongée sur un lit, couverte de ficelle (fig.191), Annegret Soltau utilise également des fils dans ses performances pour symboliser le lien qui unit les femmes tout en les oppressant (fig.192). Il est également question d'emprisonnement comme résultante de la condition féminine dans *L'Encocconnage* de Françoise Janicot (fig.137). Parallèlement à ces manifestes féministes, des artistes, à l'instar de Sheila Hicks, se réapproprient le tissage, la couture, la broderie et le tapissage uniquement pour créer des œuvres visuelles intéressantes et décoratives. Cette pratique à la fois décorative, fonctionnelle et communicative réunit plusieurs tendances qui font d'elle, selon Patricia Mainardi : « le grand art américain, fait par les femmes »<sup>618</sup> Ces pratiques ancestrales sont un héritage de l'histoire des femmes<sup>619</sup> mais il n'existe que peu d'études sur ce sujet. Celles-ci sont majoritairement datées des années 1970-1980. Nous pouvons également citer la grande exposition rétrospective sur l'artisanat féminin, qui a lieu en 1974 au Musée d'Art Moderne de Montréal. Parmi les œuvres exposées il y a

---

<sup>614</sup> Aline Dallier citée par Marie-Jo Bonnet, *Ibid.*, p. 115.

<sup>615</sup> Aline Dallier, « La Broderie et l'anti-Broderie », *Ibid.*, p. 15.

<sup>616</sup> Laure Bernard, « Femmes et fil. Les anti-Pénélope », partie 2 [en ligne].

<sup>617</sup> Raymonde Acier citée par Laure Bernard, « Femmes et fil. Les anti-Pénélope » Partie 2 [en ligne].

<sup>618</sup> Traduction originale : « The Great American Art by Women. » dans Aline Dallier, « Le Soft Art et les femmes », p. 92.

<sup>619</sup> « Les travaux d'aiguille, autrement dit la couture, la broderie, la dentelle, la tapisserie et le tricot, font historiquement partie de la vie des femmes. », Aline Dallier, « Les travaux d'aiguille », *Ibid.*, p. 49.

des tapis géométriques inspirés des Indiens d'Amérique aux poupées tricotées et broderies psychédéliques.<sup>620</sup>

### 3) Le dessin comme outil de rébellion chez Annette Messager

« Mais pourquoi ne pas regarder aussi du côté des techniques et des outils moins marqués du sceau de l'oppression ? Les lieux de création sont multiples : si le dessin, l'écriture, la peinture ne sont pas la liberté en soi, ils représentent cependant, pour celles qui ne s'y sont pas encore livrées, par timidité ou par crainte, une certaine libération. »

(Aline Dallier, *La Broderie et l'anti-Broderie*, 1977)<sup>621</sup>

La broderie révèle toute l'ambiguïté de l'art féminin du XX<sup>e</sup> siècle qui oscille entre l'utilisation de médiums « marqués du sceau de l'oppression » et la réhabilitation de ceux-ci comme supports de contestation. Comme le théorise Aline Dallier, les arts plastiques et les arts appliqués ne sont pas des « libertés en soi » mais ils peuvent devenir, à l'image des nouveaux médias et de la performance, un appui à l'émancipation des femmes. Le dessin est aussi équivoque que les arts textiles : cette technique est considérée pendant longtemps comme un « outil » des « arts nobles. » Cette activité, qui demande peu de « moyens », est accessible au plus grand nombre et devient également le support d'expression des femmes, des enfants ou encore des marginaux. Annette Messager, contrainte par son genre de délaisser la peinture, décide de faire du dessin l'un de ses principaux alliés pour présenter sa condition de femme et son goût pour l'Art Brut.

---

<sup>620</sup> Aline Dallier, « Les travaux d'aiguille », *Ibid.*, p. 52.

<sup>621</sup> Aline Dallier, « La Broderie et l'anti-Broderie » dans *Sorcières* n°10, p. 14-17.

## a) Le dessin et ses enjeux contemporains

« Le dessin (*disegno*), écrit Vasari, ne désigne rien d'autre qu'une expression manifeste et une explication du concept qui se trouve dans l'âme, ou de ce qui se trouve imaginé dans l'esprit ou la  
fabrique dans la pensée. »

(Giorgio Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, 1568)<sup>622</sup>

Pour comprendre toute l'ambivalence du dessin, il est intéressant de s'attarder sur son étymologie : *disegno* qui, en italien, renvoie aussi bien à la pratique qu'au projet – l'intention.<sup>623</sup> Ce double sens dessin/dessein a été conservé jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle dans la langue française mais ce terme porte toujours en lui l'idée d'une « activité intellectuelle préluant à toute entreprise artistique. »<sup>624</sup> Cette technique est considérée, depuis la Renaissance italienne, comme le trait d'union entre les images et la pensée. Grâce au dessin, le geste se libère ; il n'est plus une « transposition » de la nature<sup>625</sup> mais plutôt une transformation de celle-ci. L'affranchissement de cette technique est favorisé par une augmentation de la disponibilité du papier à partir du XVI<sup>e</sup> siècle, qui permet aux artistes de ne plus « économiser » celui-ci en l'utilisant avec parcimonie.<sup>626</sup> Ce phénomène et la fin de l'humanisme impactent la création artistique qui se libère des contraintes de la *mimesis* avec le maniérisme : la *maniera* devient une valeur autonome.<sup>627</sup> Le recours au dessin se fait de plus en plus fréquent : les artistes/artisans ne sont plus contraints d'utiliser des tablettes de cire ou de poudre d'os<sup>628</sup> et multiplient ainsi les esquisses – les études – les schémas. Les termes d'esquisse, *schizzo*, signifiant jaillissement/éclaboussure, de *pensiero*, première pensée, et *modello*, dessin inachevé, expriment le caractère à la fois spontané et réfléchi de cette pratique.<sup>629</sup> A travers ces mots, nous comprenons que l'inscription matérielle est négligée au profit de l'idée qui est jetée sur le papier.<sup>630</sup> Cependant, même si tout dessin « procède de la mise en forme d'une pensée en acte qui se développe et qui connaît toutes sortes d'états »,<sup>631</sup> l'aspect formel est également central.

---

<sup>622</sup> Philippe-Alain Michaud (dir.), *Comme le rêve le dessin*, p. 10.

<sup>623</sup> Claire Stoullig, Christian Debize, Florence Portallegri et Laetitia Bahuon, *Drawing Time*, p. 14.

<sup>624</sup> Claire Stoullig, Christian Debize, Florence Portallegri et Laetitia Bahuon, *Ibid.*, p. 15.

<sup>625</sup> Par l'utilisation du terme « nature », nous faisons référence à l'idée de « mimétisme » présente à partir des primitivistes italiens et de l'humanisme qui souhaitent faire des créatures divines et saintes des personnages « réalistes » et réels.

<sup>626</sup> Philippe-Alain Michaud (dir.), *Ibid.*, p. 11.

<sup>627</sup> Philippe-Alain Michaud (dir.), *Ibid.*, p. 11.

<sup>628</sup> Philippe-Alain Michaud (dir.), *Ibid.*, p. 11.

<sup>629</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Actualité des arts plastiques* n°51, p. 20.

<sup>630</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 20.

<sup>631</sup> Philippe Piguet, « Dessins contemporains », *Encyclopedia Universalis* [en ligne]

La tradition classique occidentale fait du dessin un instrument d'apprentissage essentiel à la formation artistique : dans ce cadre, seuls les aspects « esthétique » et technique sont considérés.

Le dessin est traditionnellement perçu comme « subordonné » à la peinture. Cette technique se définit également selon des données matérielles : son support en papier et les moyens graphiques utilisés qui sont essentiellement le fusain ou la mine de plomb.<sup>632</sup> Cette dissension « naturelle » se double d'une distinction hiérarchique qui veut qu'institutionnellement, la peinture soit supérieure au dessin. Un dessin exécuté avec soin et abouti n'aura jamais la même « belle assurance académique que peut affirmer le tableau. »<sup>633</sup> A ce postulat se greffent d'autres caractéristiques qui opposent le dessin à la peinture : le dessin se situerait du côté de la figure, du geste tandis que la peinture serait de celui de la couleur et de la surface.<sup>634</sup> Dès le XVII<sup>e</sup> siècle éclate une dispute entre les artistes et leurs théoriciens, qui se poursuit pendant plusieurs siècles : le conflit entre le trait et la couleur, c'est-à-dire entre le dessin et la peinture. Ce « débat » est, dans un premier temps, baptisé « querelle des poussinistes et des rubénistes » en raison des deux conceptions qui « s'affrontent » : celle de Nicolas Poussin et de Pierre Paul Rubens. Les deux artistes sont morts lorsque s'ouvre ce débat à l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris, en 1671. Nicolas Poussin « devient » le chef de file d'un groupe d'artistes français qui privilégient la forme et le dessin face à aux suiveurs de Pierre Paul Rubens qui favorisent la couleur et sa sensibilité. Cette opposition entre forme (dessin) et couleur (peinture) réapparaît au XIX<sup>e</sup> siècle à travers la dispute Ingres – Delacroix. Pour Ingres, le dessin est essentiel, « il comprend les trois quarts et demi de ce qui constitue la peinture. »<sup>635</sup> Cette pratique du dessin est également mise en avant dans la *Grammaire des arts du dessin* : Charles Blanc considère cette technique comme propre au sexe masculin alors que la couleur, en raison de sa « légèreté », sa frivolité, est attribuée aux femmes.<sup>636</sup> Il déclare à cet égard :

« Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin. [...] L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve. »<sup>637</sup>

---

<sup>632</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 9.

<sup>633</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 10.

<sup>634</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 9.

<sup>635</sup> Jean-Dominique Ingres, *Ecrits sur l'art*, cité par Jacques Le Rider, « Ligne et couleur : histoire d'un différend » dans Michel Espagne (dir.), *Revue germanique internationale* n°10, p. 177.

<sup>636</sup> Claire Stoullig, Christian Debize, Florence Portallegrì et Laetitia Bahuon, *Ibid.*, p. 16.

<sup>637</sup> Claire Stoullig, Christian Debize, Florence Portallegrì et Laetitia Bahuon, *Ibid.*, p. 16.

Cependant, Dominique Ingres, dans sa démarche, considère le dessin comme un serviteur de la « grande et noble » peinture. Il nie toute autonomie du dessin, qui est « la voie d'accès privilégiée à la singularité de l'artiste » et qui permet, mieux que la peinture, de discerner le style et l'originalité de celui-ci.<sup>638</sup> Le renversement opéré dans la hiérarchie des arts et des genres, notamment grâce à l'Impressionnisme ou aux Arts & Crafts, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle démontre que le dessin est un champ artistique à part. Il n'est pas « l'accessoire » de la peinture mais il serait déraisonnable de le considérer comme indépendant d'elle. Edgar Degas met en lumière cette conception :

« Le dessin n'est pas la forme, mais la manière de voir la forme. »<sup>639</sup>

Avec les impressionnistes, le dessin est amené à quitter l'atelier ; le XX<sup>e</sup> siècle permet à cette discipline de devenir indépendante, de s'exposer en tant qu'œuvre et non plus comme une étude préalable à la réalisation finale que serait la peinture. Le dessin se donne ainsi à voir par lui-même. Toute une rhétorique est développée au cours du XX<sup>e</sup> siècle pour engager une appréciation du dessin comme médium « indépendant » : Marcel Duchamp souligne le charme de celui-ci, dont le propre est d'être « définitivement inachevé »<sup>640</sup>, et Daniel Arasse exprime, dans *Histoires de peintures*, son bouleversement devant une esquisse de *La Danse* d'Henri Matisse.<sup>641</sup> Son pouvoir de séduction devient le charme premier du dessin face à celui de conviction de la peinture.<sup>642</sup> L'art contemporain est, en partie, le produit de l'avènement de la post-modernité, qui a grandement contribué au métissage et à l'hybridation des médiums et des disciplines artistiques.<sup>643</sup> Si le dessin ne perd rien à sa nature « attractive », la frontière avec la peinture se brouille : pour de nombreux artistes, le dessin est devenu la peinture et inversement.<sup>644</sup> Il est possible de considérer comme « art graphique » des œuvres exécutées avec les moyens de la peinture et la réciproque est également admise. Jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle, le dessin est un médium plutôt conservateur qui résiste à l'innovation : c'est avec l'introduction du collage dans les beaux-arts par Braque et Picasso<sup>645</sup> qu'il devient support de modernité. La deuxième « grande mutation » du dessin s'opère courant des années soixante, quand les artistes étudient et réévaluent la nature même du dessin.<sup>646</sup> L'un des moments clefs de ce

---

<sup>638</sup> Philippe-Alain Michaud (dir.), *Ibid.*, p. 13.

<sup>639</sup> Claire Stoullig, Christian Debize, Florence Portallegrì et Laetitia Bahuon, *Ibid.*, p. 43.

<sup>640</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 10.

<sup>641</sup> Daniel Arasse, « Le tableau préféré » dans *Histoires de peintures*, p. 23-25.

<sup>642</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 10.

<sup>643</sup> Philippe Piguet, *Ibid.* [en ligne].

<sup>644</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 9.

<sup>645</sup> Berenice Rose, *Drawing Now*, p. 9.

<sup>646</sup> Berenice Rose, *Ibid.*, p. 9.

tournant est peut-être l'action de Robert Rauschenberg en 1953 avec *Erased de Kooning Drawing* (fig.221).<sup>647</sup> En plus de marquer la « pseudo-rupture » entre deux générations d'artistes, Rauschenberg accorde un nouveau statut au le dessin et aux arts graphiques en général. Cet acte, qui semble, au premier abord, dédié à la négation même de la production artistique matérielle, permet au dessin de devenir autre. C'est une sorte d'Alpha et d'Oméga : l'artiste souhaite détruire un dessin « achevé » mais, par cette action, il revient à la genèse même du dessin : le *schizō*, le jaillissement – l'éclaboussure c'est-à-dire l'inachevé et l'inachevable. A partir de ce dessin-performance, la boîte de Pandore est ouverte et encourage les artistes à pousser à leur paroxysme les enjeux et la nature propres aux arts graphiques. Ces créateurs délaissent la définition « formelle » du dessin comme technique qui requiert un support et un matériel spécifiques ; ils reviennent au cœur même de l'étymologie de ce mot : dessein qui renvoie à l'idée de projet. Le dessin contemporain devient le « lieu privilégié de toutes les projections et de toutes les expériences, le signe précurseur d'une civilisation de l'œuvre, un territoire de liberté. »<sup>648</sup> Il peut aussi bien être une esquisse, une ébauche ou un croquis dont la forme peut être géométrique, figurée, abstraite, ... Le dessin est alors appréhendé plus comme « le prototype d'un art pur » que comme un médium. La démocratisation du dessin oblige les institutions à réfléchir aux différentes manières de conserver et d'exposer ces supports très fragiles. Tout l'enjeu des commissaires d'exposition, des galeristes et des artistes est de réussir à épinglez – présenter et/ou vendre aux visiteurs ce geste artistique. La solution la plus sollicitée est l'utilisation d'une vitrine pour éviter la manipulation de ces réalisations. Cependant, des artistes comme Cy Twombly et Robert Ryman décident de s'amuser de la préciosité des arts graphiques et d'exposer leurs créations avec un accrochage vulgaire en utilisant des rubans adhésifs et des punaises.<sup>649</sup> Annette Messenger fait de même dans les années soixante-dix avec certaines séries comme *Les Tortures volontaires* ou encore *Les Effroyables aventures d'Annette Messenger*. Encore récemment, lors de la Foire Internationale de l'Art Contemporain à Paris (FIAC), la galerie mfc-michèle didier, choisit d'exposer *Mes dessins secrets* avec un accrochage de fortune (fig.17) : les œuvres se chevauchent et semblent être soutenues par de longs fils. Le dessin est devenu un incontournable des manifestations artistiques. La Documenta III en 1964 consacre, pour la première fois, une section aux arts graphiques et lors de la Biennale de Venise en 1980, le pavillon américain est entièrement dédié à ces derniers. L'une des plus importantes rétrospectives sur le dessin contemporain, « Drawing Now », se déroule dès 1976 au MoMA. A partir de cet événement, les expositions sur cette thématique vont se multiplier comme « Drawing time / Le Temps du

---

<sup>647</sup> Claire Stouling démontre dans *Invention et transgression, le dessin au XX<sup>e</sup> siècle*, que le geste de Robert Rauschenberg est le « point de départ » du renouveau des arts graphiques, p. 11.

<sup>648</sup> Philippe Piguet, *Ibid.* [en ligne].

<sup>649</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 26.

dessins » en 2010, au musée des Beaux-Arts de Nancy et à la Galerie Poirel. Parallèlement à ces événements rétrospectifs, des monographies d'artistes centrées uniquement sur la pratique du dessin émergent, par exemple « Joseph Beuys – Ligne à ligne, feuille à feuille » au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en 2021.

## b) La pratique du dessin chez Annette Messenger

« Le dessin c'est de la poésie pure, du vagabondage »

(Propos d'Annette Messenger durant la table ronde du Louvre le 22 octobre 2021)<sup>650</sup>

Le dessin est omniprésent dans l'œuvre d'Annette Messenger : de ses débuts à ses créations récentes, de ses petits gribouillages sur carnet à ses installations murales. Il est comme le squelette de son œuvre ; avec lui, elle s'amuse à pervertir le caractère reproductible de la photographie et elle démultiplie ses dessins avec des fac-similés de ceux-ci grâce à la photographie. Le dessin serait « le relevé sommaire à vif des événements », une pièce à conviction et la photographie, « la reproduction de ces témoignages. »<sup>651</sup> La nature de l'image est ambiguë chez Annette Messenger : il lui est impossible d'envisager le dessin sans la photographie et inversement. La narration qu'elle met en place dans son Œuvre tient à la nature même des images qu'elle produit. Elle restitue celles-ci par des fragments, des ensembles homogènes qui s'entrechoquent aussi bien dans les *Albums-Collections* que dans ses installations récentes. A travers le dessin, Annette Messenger met, elle aussi, sur papier « l'idée première. »<sup>652</sup> Dans son travail, les arts graphiques sont des lieux de promenade : les compositions : parfois, les dessins flottent sur la feuille blanche ; d'autres fois, le vide disparaît au profit d'une profusion de couleurs et de motifs. Annette Messenger s'avère être une merveilleuse coloriste lorsqu'elle le décide. *Le bonheur illustré* (fig.101) témoigne de son talent pour le maniement des couleurs. Chez Annette Messenger, il n'existe pas de hiérarchie *high* et *low* entre les images ; elle se plaît même à inverser ces principes en décidant de dédier ses réalisations à des médiums dévalués, à l'image de sa condition sociale. Qu'importe leur nature, leur réalisation, le soin qui leur est apporté : elles servent toutes le discours de l'artiste. Chez elle, la pratique du dessin n'est pas subordonnée à la peinture : elle ne réalise pas d'études, ni d'esquisses ou de schémas ; ses dessins ont une finalité en soi et existent par eux-mêmes. Cette démarche s'oppose à certains travaux de Louise Bourgeois, qui confère au dessin un rôle préparatoire en vue de la réalisation d'une

---

<sup>650</sup> Extrait de propos d'Annette Messenger lors de la table ronde organisée le 22 octobre 2021 par Dominique de Font-Réaulx et Anne Dary [en ligne].

<sup>651</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, p. 41.

<sup>652</sup> Gaston Chaissac cité dans Henry-Claude Cousseau et Aurélie Verdier, *Annette Messenger. Melo-Meli*, p. 13.



sculpture. Le dessin (fig.167) présente un « état préparatoire » de sa sculpture *Maman*, qui rapproche l'araignée d'une figure maternelle. Alina Szapocznikow, qui est une proche d'Annette Messenger (ann.5), réalise également des dessins de roses (fig.183), au tournant des années soixante, qui annoncent des sculptures en forme de fleurs (fig.208).<sup>653</sup> Contrairement à ces artistes, chez Annette Messenger, le dessin ne se pratique pas uniquement sur du papier : dans *La Femme et ...* (fig.94), son corps devient un support pour dessiner. Si dans les années soixante-dix elle limite, en partie, ses dessins à des formats assez petits qui vont du carnet A5 – A6 à la feuille A4, dans les années quatre-vingt, elle déplace ses créations des « cahiers d'écolières » vers les murs d'exposition. Malgré ce changement de support, le dessin continue d'être présent dans ses œuvres et tend à se confondre avec les tirages photos. Ainsi, dans l'exposition « Effigie », qu'elle présente en 1985 à la Galerie Gillespie-Laage-Salomo à Paris, elle expose ses séries *Effigies* et *Les Voiles*, toutes deux réalisées en 1985. Dans ces travaux, elle associe des photographies, qu'elle a soigneusement découpées, à des dessins. Cette juxtaposition de médiums lui permet d'utiliser le dessin comme porte d'entrée vers un imaginaire décalé : elle recrée des situations ubuesques comme un squelette avec le visage d'une femme qui semble nager dans le cosmos (fig.105). L'écriture est également au cœur de l'utilisation qu'Annette Messenger fait des « arts graphiques ». L'artiste a recours à l'écriture essentiellement dans ses *Albums-Collections* : elle annote les photographies des hommes qui lui plaisent (fig.79), elle décrit ses dessins comme une enfant (fig.81) et elle consacre à l'art de la calligraphie plusieurs travaux comme *Ma meilleure signature* (fig.87) ou *Ma vie pratique* (fig.92), qu'elle accompagne de dessins coloriés. Le recours à l'écriture se perpétue dans les années quatre-vingt et après ; il prend des formes monumentales dans ses interventions murales comme *Les lignes de la main* en 1988-1990 (fig.109) ou *Mes ouvrages* en 1988 (fig.107), où les mots sont les éléments qui lient entre eux les fragments de corps photographiés.

Si les réalisations d'Annette Messenger ne cessent, au cours de sa carrière, de mobiliser les arts graphiques, c'est dans les *Albums-Collections* qu'elle en fait un usage systématique et très diversifié. Sa pratique artistique dans les années soixante-dix est fortement critiquée en raison de la multitude de médiums qu'elle utilise pour constituer son « dictionnaire illustré de la condition féminine » de l'époque. Le dessin, tout comme le découpage et le collage, s'avèrent être des activités de midinette par excellence : ils sont plus considérés comme des « passe-temps » que comme des pratiques artistiques.<sup>654</sup> Dans les *Albums*, ils sont destinés à souligner le caractère domestique de la démarche artistique de l'artiste. Dans les *Albums-Collections*, même si l'association dessin-photographie revient très régulièrement, la valeur conférée à ces deux médiums n'est pas la même.

<sup>653</sup> BOUQUIN Biblio art STRAS : dessin

<sup>654</sup> Aurélie Verdier, *Ibid.*, p. 22.

Les dessins réalisés par l'artiste, bien que faussement « autobiographiques », semblent plus objectifs que la photographie : ils deviennent les « pièces à conviction » de son travail de collectionneuse.<sup>655</sup> Normalement, c'est la photographie qui porte en elle cet aspect authentique car cette technique « enregistre » le réel « sans l'altérer. » Les photographies chez Annette Messenger sont, le plus souvent, la source d'inspiration des dessins : ainsi, dans *Les effroyables aventures d'Annette Messenger*, réalisées entre 1974-1975 (fig.100), les scènes de tortures « sexuelles » semblent directement inspirées de l'imaginaire pornographique et diffusées via les films ou les photographies. Certes, les premiers travaux d'Annette Messenger doivent être envisagés hors de toute velléité, virtuosité, ou amour de la ligne mais ils ne se résument pas à de bêtes recopiage d'images et de collages. Ces albums sont effectivement ramenés à une fonction de notation, de retranscription presque besogneuse voire convenue ou maladroite<sup>656</sup> mais cet aspect faussement naïf, qui semble « éclipser » la maîtrise plastique d'Annette Messenger, sert sa démarche autofictionnelle. A travers ces dessins, l'artiste collectionneuse nomme, répertorie, classe tout un imaginaire lié au statut de la femme. Elle joue sur l'hybridation des médiums qu'elle altère en utilisant des « outils » du quotidien comme des crayons à bille (fig.38, 53, 68). Annette Messenger fait elle-même souvent remarquer que son travail ne nécessite que des « matériaux familiers », comme un crayon, de la colle, une aiguille, qui sont dépourvus de « l'apanage de la noblesse des matériaux du grand art. »<sup>657</sup> La spontanéité de ses réalisations, à l'image de *Comment mes amis feraient mon portrait* (fig.86) en 1972-1973, présente le dessin comme une activité du quotidien, qui peut devenir une forme d'exutoire dans *Mes dessins secrets*. Dessiner est une activité qui témoigne d'une forme de docilité et de tranquillité domestique, traits de caractère considérés comme féminins. Cependant, Annette Messenger joue avec cette « fausse » douceur pour servir son militantisme de midinette. Les sujets – thèmes évoqués sont portés vers une lisibilité excessive et brute, qui permet de dénoncer ce qui les stigmatise.<sup>658</sup>

*Mes dessins secrets*, tout comme les autres albums réalisés par Annette Messenger entre 1971 et 1974, présentent une force d'unité qui leur vaut d'être considérés et analysés comme un ensemble à part entière dans la démarche artistique de l'artiste. Toutefois, il est également nécessaire de replacer cette série en perspective dans les *Albums-Collections* car elle présente tout un pan, quasiment invisible dans les autres albums, de ce qu'est être une femme en France dans les années soixante-dix. La galerie à l'origine de la vente des reproductions de *Mes dessins secrets* décrit, sur son site, la série comme :

---

<sup>655</sup> Entretien d'Annette Messenger avec Mary Hambling cité par Aurélie Verdier, *Ibid.*, p. 25.

<sup>656</sup> Sophie Duplaix, « Annette Messenger » dans Agnès de la Beaumelle (dir.), *Collection Art Graphique*, p. 399.

<sup>657</sup> Joan Simon, « Annette Messenger, « surtout la multiplicité » » Sophie Duplaix, Joan Simon, Erick Sable et al., *Ibid.*, p. 29.

<sup>658</sup> Sophie Duplaix, « Annette Messenger » dans Agnès de la Beaumelle (dir.), *Ibid.*, p. 399.

« Dessinée par l'artiste à main levée, sur des papiers divers, issus de bloc-notes et de carnets et récoltés au sein de ce portfolio. »<sup>659</sup>

La série se présente sous la forme de dessins avec des parties déchirées et des taches qui sont également reproduites dans les « copies » réalisées par la galerie mfc-michèle didier. Les dessins originaux sont toujours la propriété de l'artiste et des institutions culturelles comme le FRAC Lorraine et le Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg possèdent, dans leur collection, un *duplicata* de cette série. Nous pouvons observer sur plusieurs dessins des irrégularités, souvent de légères déchirures sur les côtés de la feuille (fig.22, 29, 31), qui s'avèrent parfois plus importantes (fig.19). L'artiste utilise, pour ses dessins originaux, des papiers différents. Nous retrouvons souvent un papier quadrillé, style écolier, de petit format, probablement issu d'un petit carnet ; il y a également quelques feuilles blanches, de format A4, qui peuvent être partiellement déchirées ou encore un papier brun clair, qui semble être du papier kraft. Annette Messenger paraît avoir utilisé trois types de papiers différents (écolier, blanc et kraft) ; cependant, les épreuves d'artistes comme (fig.77) semblent réalisées sur un autre support. Nous ne pouvons déterminer la nature de celui-ci car les reproductions que nous avons étudiées au FRAC Lorraine et au Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg ne possèdent aucune des six épreuves d'artiste d'Annette Messenger. Tout comme les papiers utilisés, les techniques de dessin sont diversifiées : nous estimons qu'Annette Messenger dessine avec du crayon à papier (fig.12, 25, 49), un stylo bille bleu (fig.16, 17, 18, 19) et également un feutre fin noir (fig.21, 24, 29). De plus, elle utilise, seulement à de rares occasions, des crayons de couleur (fig.20 et 62) : d'après nos observations, elle les emploie deux fois. Ce jeu sur les techniques, les supports et le style des dessins permet d'établir des points communs entre certaines images comme (fig.13 et fig.14). Toutefois, nous ne pouvons affirmer si ces ensembles sont réalisés au même moment ou si Annette Messenger s'amuse à revenir,<sup>660</sup> à plusieurs reprises, à des styles de dessins différents pour brouiller la temporalité de réalisation de ceux-ci. L'aspect singulier de cette série, qui mélange des supports, des techniques et des styles différents, permet et matérialise l'expression des fantasmes d'Annette Messenger (personnage), qui surgissent sur la feuille. Nous comprenons que ces scènes rêvées, et non pas vécues, poussent Annette Messenger à dessiner de manière abrupte, sur des supports immédiatement accessibles, ses pulsions dévorantes. Le trait très rapide, peu soigné, sur lequel elle revient parfois à plusieurs reprises (fig.40), les déchirures sur les feuilles et l'utilisation d'un « matériel commun » comme le

---

<sup>659</sup> Commentaire de *Mes dessins secrets* sur le site de la galerie mfc-michèle didier [en ligne].

<sup>660</sup> L'échange avec la galerie à l'origine de ces reproductions ne nous a pas permis de répondre à cette question.

crayon à bille traduisent cette tendance fantasmagique. A travers le dessin, elle exprime ses désirs qui ne peuvent se matérialiser par la parole mais par leur surgissement sur la feuille. Dans certains dessins (fig.20), elle laisse suggère que la scène représentée fait partie d'un ensemble plus large, dont elle a décidé de garder uniquement une petite partie, comme si elle avait dû la déchirer de la feuille sur laquelle elle l'avait dessinée pour garder l'aspect confidentiel de sa réalisation. L'absence de couleurs et de soin apporté à ces réalisations témoigne de la rapidité de l'exécution : le *schizzo*. Ce jaillissement est à l'origine même de la pratique du dessin ; cette spontanéité permet à l'artiste de saisir le réel ou l'irréel, comme dans *Mes dessins secrets*. Certains dessins ont un aspect enfantin, qui contraste avec les sujets représentés. Par exemple (fig.20), elle schématise le visage des deux personnages avec deux points pour les yeux et un arc de cercle pour le sourire alors que le corps est « représenté avec précision ». A côté de ces dessins très « simplistes » et sans réel agencement, elle propose des situations qui prennent l'allure de scénettes de facture élaborée (fig.22, 25). Ces compositions sont très hétéroclites : parfois, elles se réduisent à la simple représentation d'un pénis dans un coin de la feuille (fig.9) et d'autres fois, Annette Messenger s'amuse à décomposer des actions à travers une large temporalité (fig.25, 30).

Le dessin, jusqu'à une date récente, était considéré comme un travail préparatoire à la peinture, une étape vers le cheminement de la constitution de l'œuvre.<sup>661</sup> En raison de cette relation de subordination, ce travail en amont se voit conférer un statut « d'art mineur », qui autorise alors une plus grande liberté. En raison de son caractère dévalué, de sa facilité d'exécution et du peu de moyens nécessaires à l'art du dessin, comme en témoigne cette série d'Annette Messenger, le dessin pornographique émerge comme la résultante de cette relation subordonnée. Il est attesté que certains artistes libèrent, grâce aux arts graphiques et avec moins de retenue que sur la toile, leur imaginaire érotique. Le caractère fondamentalement secret du dessin s'oppose ainsi à l'aspect spectaculaire de la peinture. Annette Messenger a conscience de ces codes et en joue dans *Mes dessins secrets*, où elle utilise une sorte de carnet d'écolier, un bloc-notes pour midinette comme si elle souhaitait garder pour elle toutes ses fulgurances. Cette série illustre parfaitement la définition du mot dessin, signifiant aussi « desseïn », en vigueur jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle. Nous pouvons étudier *Mes dessins secrets* à travers toutes les œuvres qui constituent cette série mais il faut aussi concevoir cet ensemble comme une esquisse des désirs féminins, faisant partie de la démarche d'Annette Messenger dans ses *Albums*. Le dessin sert la réflexion de l'artiste au cours du processus de création comme en témoigne l'étymologie de « dessin », longtemps confondu avec « desseïn ».<sup>662</sup> Par le dessin, les artistes matérialisent la pensée première ; ils indiquent parfois, de manière schématique,

<sup>661</sup> Patrick de Haas dans Bernard Piens (dir.), *Ibid.* n°51, p. 9.

<sup>662</sup> Claire Meunier, « Dessiner pour créer. Brève étude de la pratique du dessin » dans Leïla Jarbouai et Claire Meunier, *Des vies et des visages. Portraits d'artistes du musée d'Orsay*, p. 16

l'agacement des différents éléments de composition. Cependant, dans la démarche qui est celle d'Annette Messenger, la composition n'est pas amenée à évoluer : elle est figée à jamais sur le papier. Cependant, elle emprunte à l'usage « historique » du dessin les contours simplifiés qui suggèrent des formes générales et l'utilisation de petits formats.<sup>663</sup> Les croquis, les ébauches ou les études ne nécessitent pas la mobilisation de moyens aussi importants que la peinture : leur objectif est d'étudier certains détails, l'agacement des éléments les uns par rapport aux autres, ... Pour faciliter cette mise en œuvre, les artistes utilisent sur leurs feuilles « préparatoires » un quadrillage loin de toute préoccupation esthétique.<sup>664</sup> L'artiste trace lui-même les lignes avec un crayon : s'il veut discerner plus facilement les éléments du quadrillage, il utilise un crayon différent.<sup>665</sup> L'utilisation de papier quadrillé par Annette Messenger dans *Mes dessins secrets* n'a pas le même objectif que celui des artistes qui l'ont précédée, mais il est intéressant d'attester de la perdurance de certains éléments propres aux dessins à travers les siècles. Annette Messenger n'a pas pour ambition première de rappeler l'utilisation de quadrillages par les artistes-dessinateurs mais, grâce à sa culture artistique, elle a connaissance de cet usage.

Comme nous l'avons précédemment mentionné, il nous semble nécessaire d'interroger *Mes dessins secrets* à la lumière des autres réalisations d'Annette Messenger dans les années soixante-dix. Le premier élément à considérer est l'aspect formel de ses dessins. Dans plusieurs séries aux sujets très diversifiés, nous retrouvons du papier quadrillé : *Ma meilleure signature* (fig.87), *Comment mes amis feraient mon portrait* (1972-1973) (fig.86) *Petite pratique magique quotidienne pendant le mois de mai 1973* (fig.90). Dans ces deux dernières séries, l'artiste joue également avec divers types de papiers : dans la série réalisée entre 1972 et 1973, elle utilise souvent du papier quadrillé A4 mais aussi des formats plus petits comme du A5 ou A6. Nous ne retrouvons pas le même papier quadrillé utilisé à de nombreuses reprises dans sa série *Mes dessins secrets* (fig.11, 13-17, 17-29, 33, 36, 41, 42, 45, 47, 61, 64, 70). Celui-ci est cependant mobilisé à plusieurs reprises dans *Petite pratique magique quotidienne pendant le mois de mai 1973*. Si nous analysons respectivement les œuvres graphiques issues de ces deux séries nous remarquons que le papier est identique. Tout comme *Mes dessins secrets*, ces deux séries présentent des papiers déchirés, qui témoignent du manque de soin apporté à ces travaux qui sont, pour Annette Messenger, de simples témoins du quotidien, des choses anecdotiques sans importance « plastique. » Pour renforcer cette impression de réalisations amateuristes, elle utilise, dans *Comment mes amis feraient mon portrait* et *Ma meilleure signature*, des crayons à bille et d'autres outils du quotidien. Nous pouvons également souligner des similitudes de « style » entre sa série de dessins érotiques et celle de dessins d'enfants. Dans *Mes dessins secrets*, certains personnages

---

<sup>663</sup> Claire Meunier, *Ibid.*, p. 16.

<sup>664</sup> Claire Meunier, *Ibid.*, p. 17.

<sup>665</sup> Claire Meunier, *Ibid.*, p. 17.

reprennent les traits de réalisation de *Mes dessins d'enfants* (1971-1972) (fig.81) : les personnages ont un faciès tout aussi simplifié, qui se réduit à deux points pour les yeux et un demi-cercle pour la bouche. L'aspect de ces séries est beaucoup moins travaillé que celui de *Comment mes amis feraient mon portrait*. Cela s'explique par les situations dans lesquelles sont « hypothétiquement » effectués ces dessins : Annette Messenger est encore une jeune fille qui découvre le dessin dans *Mes dessins d'enfants* et elle n'est donc pas sensible au soin apporté à la réalisation des personnages ; lorsqu'elle « imagine » ses amis la représentant, elle est plus appliquée et soignée alors que dans *Mes dessins secrets*, c'est la pulsion qui « s'exprime » de manière violente et brutale, impactant l'exécution. *Les effroyables aventures d'Annette Messenger*, réalisées en 1975, peuvent être rapprochées de *Mes dessins secrets* par leur aspect formel et la thématique abordée. Cet ensemble se compose de 64 photographies de dessins et de 30 dessins au stylo bille réalisés sur des pages quadrillées. La série fait partie de la collection de l'artiste. Nous ne la connaissons qu'à travers des reproductions dans des catalogues d'exposition comme celui des « Messagers » en 2007 (où elle a été exposée). D'après les retranscriptions présentes dans ce catalogue, nous pouvons imaginer que ces dessins sont réalisés sur un format A4 qui est plus « impressionnant » que ceux utilisés dans *Mes dessins secrets*. Les dessins datant de 1975, bien que réalisés au crayon à bille, sont beaucoup plus travaillés que ceux de sa série de 1972-1974 (fig.100). Par exemple, l'artiste accorde plus d'importance aux détails comme le nouage de la corde ou l'ensemble vestimentaire quadrillé. Ces réalisations semblent « partir du réel », contrairement à *Mes dessins secrets* qui apparaissent clairement comme le fruit du désir et de l'imagination d'Annette Messenger. Dans *Les effroyables aventures d'Annette Messenger*, l'observateur est frappé par l'atmosphère inquiétante qui règne dans cette série érotico-pornographique, basée sur une sexualité violente. L'utilisation de cordages et de lanières (fig.100) rappellent les pratiques BDSM qui ne sont pas représentées dans *Mes dessins secrets*. La femme dessinée, qui semble être Annette Messenger si on se réfère au titre de la série, est lascive et malmenée par plusieurs hommes qui la violentent. Cette série donne l'impression à l'observateur d'assister à une agression sexuelle : le visage de la jeune femme semble, à de nombreuses reprises, crier à l'aide (fig.100). Le dessin est très bien exécuté mais cette sexualité semble beaucoup plus froide et impersonnelle que celle de *Mes dessins secrets*, qui semble choisie et plaisante pour Annette Messenger.

### c) *Femmes entre elles* : le dessin au cœur de la production féminine

S'il est question, dans le film de Michelangelo Antonio, d'une maison de couture, nous nous intéressons ici à un autre champ de la production féminine : le dessin. Cette pratique n'est pas « genrée » comme le sont la peinture et la sculpture,<sup>666</sup> mais elle est investie par les femmes en raison de sa simplicité : elle exige peu de matériel et peut se pratiquer dans l'intimité du domicile. Il nous semble nécessaire de réfléchir aux rapports qu'entretiennent les femmes avec le dessin non pas dans la logique « sectaire » de vouloir regrouper les femmes artistes entre elles, mais parce qu'il existe des poncifs récurrents dans les arts graphiques féminins. En outre, pour appréhender au mieux le travail d'Annette Messager et des autres femmes-artistes de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, nous faisons le choix, dans cette partie, de ne pas établir de parallèle avec des créateurs masculins. Ce choix est justifié par les similitudes que nous pouvons observer chez ces femmes, pour qui l'intimité est au cœur de la production artistique. Nous ne pouvons nier l'influence d'artistes-hommes dans les réalisations féminines. Annette Messager elle-même la reconnaît<sup>667</sup> mais nous voulons essayer d'esquisser – de lancer des pistes de réflexions sur une « histoire féminine du dessin au XX<sup>e</sup> siècle. » Ce « projet » est cependant contraint par un manque historiographique abyssal sur ce sujet. Lors de nos investigations bibliographiques, nous avons observé deux dynamiques : une revalorisation des œuvres réalisées par les femmes et une mise en avant nouvelle des arts graphiques. Dans aucun cas de figure, ces deux « tendances » ne se croisent, s'entrechoquent pour donner lieu à une étude de l'envergure de celle de Philippe Lejeune sur le journal de jeune fille dans *Le moi des demoiselles*. Le dessin semble être un élément clef de la création féminine lorsque la femme ne peut prétendre à une carrière d'artiste. Toutefois, nous n'avons trouvé aucune étude sociologique ou historique qui témoigne de l'importance du dessin dans la vie ou la carrière des femmes. Nous pouvons penser que comme le journal intime est une porte d'entrée vers l'écriture, l'activité de dessiner permet aux femmes d'accéder à la peinture ou la sculpture. Malheureusement, cela n'est qu'une hypothèse car nous ne disposons pas de témoignage nous permettant d'en faire une affirmation. Les historiens de l'art ont accordé trop peu d'importance à ces questions. Dans les catalogues d'expositions collectives ou monographiques, les ouvrages généraux sur l'art des femmes et les études dédiées à une artiste, il n'existe que peu d'articles dédiés à la question du dessin dans l'art des femmes. Si nous prenons le récent exemple de l'exposition rétrospective organisée au Centre Pompidou en 2021, « Elles font l'abstraction »,

---

<sup>666</sup> En raison de l'exclusion des femmes dans la société occidentale pendant plusieurs siècles, celles-ci ont toujours eu des difficultés à s'affirmer comme les égales de leurs homologues masculins dans les arts « nobles » tels que la sculpture et la peinture, restées pendant longtemps le monopole du « génie masculin. »

<sup>667</sup> Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Ibid.*, p. 317.

nous constatons que plusieurs pages sont respectivement consacrées aux questions des arts textiles, du cinéma et de la peinture mais aucune ne se concentre uniquement sur le dessin. Pourtant, si nous parcourons les pages de ces ouvrages, nous pouvons attester de la présence assez importante de dessins réalisés par des artistes comme Georgiana Houghton, Emma Kunz, Alice Essington, Barbara Hepworth, Arpita Singh ou encore Agnès Martin. Le seul ouvrage qui dédie un chapitre (rudimentaire) à cette question est celui de Camille Morineau, *Femmes artistes de 1905 à nos jours*. Même après consultation du site de référence français sur l'art des femmes, AWARE, le constat est identique : il n'y a que très peu d'informations sur les dessins des femmes. Le seul ouvrage mentionné dans la bibliographie du site est *Women of the Book. Jewish Artists, Jewish Themes* de Judith Hoffberg, dont le sujet est assez éloigné de notre recherche. Même si la question des arts graphiques dans la production de l'art féminin n'a pas réellement fait l'objet d'études et d'une revalorisation, plusieurs expositions monographiques, notamment des manifestations dédiées à Louise Bourgeois, consacrent un espace important aux dessins. Dernièrement, le Kunstmuseum de Bâle a réalisé une exposition sur les arts graphiques de cette artiste : la scénographie, assurée par Jenny Holzer, proposait une mise en parallèle de ses dessins ou aquarelles avec des sculptures, toutefois minoritaires. Précisons que cette absence bibliographique ne concerne qu'une catégorie d'artistes ; *a contrario*, le travail des dessinatrices de bandes-dessinées fait l'objet de nombreux articles et études.

Le dessin est une discipline traditionnellement inculquée aux jeunes femmes avant le mariage : cette activité leur enseigne la minutie, la patience, ...<sup>668</sup> Elles s'illustrent aussi bien dans le dessin que la gravure<sup>669</sup> ou l'eau-forte.<sup>670</sup> Les travaux en histoire sociale révèlent que ces techniques font partie de l'éducation féminine depuis longtemps et perdurent. Par exemple, suite au développement d'un réseau d'aristocrates éclairés au cours du siècle des Lumières, il est de bon goût pour les jeunes hommes et les jeunes filles de savoir dessiner.<sup>671</sup> Toutefois, les femmes sont longtemps exclues de l'enseignement artistique institutionnel, auquel elles accèdent seulement au début du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>672</sup> La première école de dessin pour les femmes est fondée en 1803.<sup>673</sup> Il semble convenu de destiner la première académie artistique féminine à l'apprentissage du dessin car celui-ci est perçu, à l'époque, comme un socle qui, lorsqu'il est maîtrisé, permet d'exceller dans

---

<sup>668</sup> Camille Belveze, *Mordues : femmes aquafortistes britanniques (1838-1929)*, p. 27.

<sup>669</sup> En témoigne l'article de Charlotte Foucher Zarmanian, « Aux femmes surtout » la gravure dans *Nouvelle de l'estampe* n°249.

<sup>670</sup> Camille Belveze consacre son mémoire à la question des femmes aquafortistes dans le monde britannique du milieu XIX<sup>e</sup> au début XX<sup>e</sup>.

<sup>671</sup> Camille Belveze, *Ibid.*, p. 20.

<sup>672</sup> Anonyme, « Faire œuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », AWARE [en ligne].

<sup>673</sup> Anonyme, « Faire œuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles », AWARE [en ligne].



la peinture, la sculpture ou même l'architecture. Le dessin, au XX<sup>e</sup> siècle, n'est plus seulement l'expression de l'académisme, il devient le lieu de la « compulsion »<sup>674</sup> et le seul moyen d'expression accordé aux femmes. Cet espace de liberté est conquis par les femmes qui l'investissent pour créer un univers à part entière. Les arts graphiques sont essentiels dans l'art « secret » de Suzanne Valadon ou la génération de Sonia Delaunay et de Natalia Gontcharova, pour qui il devient un lieu d'expérimentation.<sup>675</sup> C'est Dada qui donne aux arts graphiques ses lettres de noblesse : les collages d'Hannah Höch, puis ceux de Dora Maar dans le Surréalisme ainsi que les dessins d'Unica Zürn, deviennent des incontournables de ces deux mouvements. Ces trois artistes font des arts graphiques une fin en soi, ce qui est également le cas dans la production d'artistes de la génération d'Annette Messager.

Eva Hesse dessine, avec de l'encre et de la gouache noire, des œuvres comme *Untitled* en 1960 (fig.171). Celle-ci renferme une forte charge émotive qui semble retranscrire toute la souffrance que l'artiste partage dans son journal. La représentation du corps est centrale dans l'art contemporain : il prend chez cette artiste l'aspect d'une carcasse défaite et arrachée. Marlene Dumas emploie, également une esthétique très primitive pour mettre en scène le corps féminin dans *Primitive Art* (fig.170) en 1987, où elle livre son interprétation de « l'origine du monde » en offrant la vision d'un sexe féminin de face. Cependant, plusieurs créatrices continuent de considérer le dessin comme subordonné à des « créations plus monumentales. » A la différence de Marlene Dumas, Eva Hesse projette souvent sur le papier les formes qu'elle donnera à ses sculptures ; en témoignent les dessins préparatoires de *Repetition* en 1967 (fig.172 et 202). Rebecca Hepworth et Louise Bourgeois font souvent le même usage du dessin. L'artiste française déclare :

« Le dessin est indispensable, parce que toutes ces idées qui viennent, il faut les attraper comme des mouches quand elles passent ; et puis alors, que fait-on des mouches ou des papillons, on les conserve et on s'en sert : ce sont des idées bleues, des idées roses, des idées qui passent, et puis d'un dessin on fait une peinture, et de la peinture on fait des sculptures. »<sup>676</sup>

Elle conçoit le dessin comme une activité subordonnée à la sculpture mais aussi autonome, une sorte de journal intime, qui lui permet de noter ses idées et ses sentiments qui, parfois, donnent naissance à des sculptures : ainsi, dans *Altered States* (fig.168) en 1992 apparaît pour la première fois « l'arc hystérique » qui est présenté dans *Cell* à la Biennale de 1992. Cette forme se retrouve également dans des réalisations postérieures comme une sculpture en bronze doré de 1993 : *Arch*

---

<sup>674</sup> Expression empruntée à Camille Morineau dans *Femmes artistes de 1905 à nos jours*, p. 127.

<sup>675</sup> Camille Morineau, *Ibid.*, p. 127.

<sup>676</sup> Propos cités par Marie-Laure Bernadac dans *Louise Bourgeois*, p.60.

of *Hysteria* (fig.195). Du point de vue chronologique, la sculpture arrive après le dessin dans l'Œuvre de Louise Bourgeois. Par sa licence de mathématiques à la Sorbonne où elle pratique la géométrie<sup>677</sup> et sa fréquentation, dans les années trente, de différentes écoles et académies d'art, elle se forme d'abord au dessin.<sup>678</sup> Néanmoins, il n'existe aucune trace de ses dessins académiques.<sup>679</sup> Le dessin semble servir de « fonds » à la création sculpturale de l'artiste. Nous observons cependant un phénomène particulier : elle dessine, après plusieurs années, des sculptures comme *Fillette* ou encore les araignées de *Maman* dans *Ode à Ma Mère* en 1995 (fig.169).<sup>680</sup> Tout comme Simone Boisecq, elle réalise des dessins des décennies après la sculpture : le papier lui permet d'envisager son œuvre sous un angle nouveau mais aussi de se la réapproprier.<sup>681</sup>

Les « arts majeurs », la peinture et la sculpture, sont considérés en tant que médiums masculins par des artistes comme Annette Messager et Nancy Spero.<sup>682</sup> À partir de ce « constat », nous comprenons pourquoi les femmes-artistes utilisent les arts graphiques comme un pilier de leur création. Le caractère « intime » de ce type de créations permet à Annette Messager de « cacher » sa production dans l'espace domestique et d'utiliser des carnets personnels pour relater « sa vie confidentielle. » L'écriture d'un journal intime et la pratique du dessin sont intimement liées dans le parcours d'artistes, comme Eva Hesse. Elle considère le papier comme une source de liberté que la peinture lui « refuse. »<sup>683</sup> En plus de tenir un journal intime, elle dessine pour extérioriser / exorciser. Les formes qu'elle crée dans ses « réalisations privées » « prennent un caractère personnel et fournissent un noyau autour duquel construire. »<sup>684</sup> Louise Bourgeois témoigne également de l'importance de ce support dans son épanouissement personnel :

« Pour moi, le dessin est une sorte de journal. Je ne pourrais m'empêcher de les faire [les dessins], car ils sont un moyen d'exorciser ou d'analyser les peurs quotidiennes. Les thèmes sont récurrents, précis, aigus, ils sont auto-accusateurs et immédiatement regrettés. Cependant, je les laisse faire, car la vérité est mieux que rien. »<sup>685</sup>

À travers cette citation, nous mesurons le rôle « psychanalytique » dans ce pan de la création de cette artiste. Ses dessins restent longtemps « cachés », ils sont uniquement destinés à être accrochés

<sup>677</sup> Les cours de géométrie l'obligent à/lui permettent de pratiquer le dessin.

<sup>678</sup> Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 60.

<sup>679</sup> Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 60.

<sup>680</sup> Les dessins sont en accès libre sur le site du MoMA : <https://www.moma.org/collection/works/10996>.

<sup>681</sup> Cette idée est empruntée à Anne Longuet Marx, « Les voies du dessin » dans *La sculpture en face*, p. 6.

<sup>682</sup> Camille Morineau, « Nancy Spero » dans Agnès de la Beaumelle (dir.), *Ibid.*, p. 362.

<sup>683</sup> Camille Morineau, *Ibid.*, p. 128.

<sup>684</sup> Propos issus de son *Journal* et rapportés dans « Eva Hesse », Agnès de la Beaumelle (dir.), *Ibid.*, p. 328.

<sup>685</sup> Citation de Louise Bourgeois dans Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 59.

dans son atelier. Contrairement aux « dessins secrets » d'Annette Messenger, ceux-là ne sont pas subversifs, ils sont juste personnels. Louise Bourgeois expose ses dessins à de rares occasions : elle les conserve seulement pour un usage personnel.

« Je suis une femme sans secret, mais personnellement je n'aurais jamais montré ces dessins ; ils sont restés trente ans dans des tiroirs, c'est une épreuve. »<sup>686</sup>

L'établissement d'une chronologie précise de ces réalisations est contrarié par la démarche de Louise Bourgeois qui ne souhaite pas faire de ses dessins des « œuvres. »<sup>687</sup> Il nous est également difficile de comprendre pourquoi l'artiste ne souhaite pas exposer ou reproduire ses dessins : sont-ils trop « personnels » ou juste considérés comme des étapes, sans intérêt, qui conduisent à ses créations sculpturales ? Nous observons que les uniques autoportraits qu'elle réalise sont des dessins, ce qui coïncide avec cette vision très « personnelle » qu'elle a de l'art graphique. Le premier autoportrait que nous connaissons date de 1938 (fig.165). Il se rapproche par la simplicité du trait et un aspect caricatural de celui de 1942 (fig.166). Sur ce dernier, elle se dessine avec des traits fins, un chignon stylisé,<sup>688</sup> un visage disproportionné par rapport au buste et une ombre couvrant le bas du visage et donnant l'impression d'une barbe. Ce dessin d'une « grande simplicité » est réalisé lors de la Seconde Guerre mondiale, lorsque Louise Bourgeois est aux Etats-Unis. Cette œuvre peut alors être interprétée comme une recherche / un questionnement de son identité, qui survient en raison de l'éloignement de son pays d'origine.<sup>689</sup> Alina Szapocznikow réalise également un autoportrait (fig.182) dans les années 1940, entre 1946-1948. Il est le dessin de sa production « connue » le plus ancien.<sup>690</sup> Celui-ci est similaire à la réalisation de Bourgeois : le support est une feuille A4, le dessin reste simple mais plus travaillé que celui de l'artiste française. Dans cette quête d'identité féminine, l'autoportrait occupe une place majeure : beaucoup d'artistes s'adonnent à cette pratique, très souvent par le dessin ou parfois, comme Jacqueline Lamba, avec de la peinture. La pratique des arts graphiques de Szapocznikow se rapproche de celle de Louise Bourgeois et d'Eva Hesse. Au-delà de leurs autoportraits, Bourgeois et Szapocznikow développent des formes organiques dans des œuvres sur papiers : ces dessins ont une existence autonome et ne sont pas à rattacher avec leur production sculpturale.<sup>691</sup> Comme l'artiste allemande Eva Hesse, Szapocznikow

---

<sup>686</sup> Louise Bourgeois citée par Marie-Laure Bernadac dans *Ibid.*, p. 61.

<sup>687</sup> Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 61

<sup>688</sup> Ce chignon réapparaît dans des sculptures en bois des années 1950.

<sup>689</sup> Marie-Laure Bernadac « Louise Bourgeois », Agnès de la Beaumelle (dir.), *Ibid.*, p. 236.

<sup>690</sup> Allegra Pesenti, « Les dessins d'Alina Szapocznikow ou les traces d'un passage » dans Elena Filipovic et Joanna Mytkowska (dir.), *Alina Szapocznikow, Sculpture Undone, 1955-1972*, p. 96.

<sup>691</sup> Allegra Pesenti, *Ibid.*, p. 98

joue sur les contrastes des « aplats d'encre (ou d'aquarelle, dans le cas d'Eva Hesse) et la blancheur du papier.<sup>692</sup> Les exemples d'Eva Hesse, de Louise Bourgeois et d'Alina Szapocznikow attestent d'un usage personnel du dessin, qui est réalisé dans le cercle intime et dont l'objectif n'est pas d'être exposé. Cette artiste polonaise est une proche d'Annette Messenger (Arch.)<sup>693</sup> et utilise également le dessin pour relater des épisodes personnels et traumatiques de son art. L'artiste polonaise essaie de domestiquer – d'exorciser la maladie qui la frappe en 1969 : pour cela, elle représente « ses » tumeurs dans ses dessins.<sup>694</sup> Au début des années 1970, elle dessine des femmes qui sont constellées de tumeurs (fig). C'est de ce caractère personnel dont s'empare et témoigne Annette Messenger dans ses *Albums-Collections*. Même les « grandes artistes », qui, à l'époque, ne sont pas encore reconnues, ont besoin de s'exprimer et de décharger leurs peurs, leurs joies, ... sur le papier comme peut le faire la midinette Annette Messenger.

Le dessin est intime dans son utilisation : en accord avec ce caractère secret, l'échelle de la feuille utilisée paraît bien sûr moins impressionnante que les tableaux peints. Le format utilisé par les artistes peut être du A5 ou A6, chez Annette Messenger ou Toyen avec ses croquis exécutés à l'encre de Chine (fig.277-283), mais également des échelles plus « spectaculaires » dans les œuvres de Kiki Smith, Nancy Spero ou Monique Frydman, dont le travail se situe à la frontière entre le dessin et la peinture. Nous remarquons que les dessins de Toyen sont juste une production annexe à ses peintures alors que chez Kiki Smith et Nancy Spero, ils représentent l'essentiel de leur art et sont donc plus monumentaux. Le choix des dimensions du support peut, en partie, s'expliquer par l'usage que l'artiste fait du dessin selon qu'il représente le cœur de sa production ou juste une alternative qu'il explore ponctuellement. Nancy Spero interprète les dessins d'Antonin Artaud dans son *Codex Artaud* (fig.181) réalisé en 1971. Dans ses 34 pièces horizontales ou verticales, elle associe des papiers collés bout à bout : cette technique est caractéristique de son œuvre.<sup>695</sup> Pour atteindre une taille aussi monumentale que celle de *Lying with the Wolf* (fig.176), Kiki Smith colle entre elles des feuilles de papier Népal. La couleur de cet ensemble rappelle des réalisations de *Mes dessins secrets* qui sont exécutées sur un papier kraft plus foncé (fig.25, 30 et 51). Les différents médiums utilisés : papier kraft, papier Népal, assemblage de papiers et même la toile de coton, prouvent que le dessin ne se cantonne plus à l'espace de la feuille blanche A4. Par exemple, nous retrouvons dans plusieurs dessins l'utilisation du papier quadrillé, notamment chez Toyen (fig.276), dans *Mes dessins secrets* d'Annette Messenger (fig.11, 13-17, 17-29, 33, 36, 41, 42, 45, 47, 61, 64, 70) mais également dans

---

<sup>692</sup> Allegra Pesenti, *Ibid.*, p. 98

<sup>693</sup> Annette Messenger fréquentait Alina Szapocznikow lorsqu'elle était à Paris, en témoigne l'écrit de l'artiste française dans le catalogue d'exposition *Alina Szapocznikow du dessin à la sculpture*, p. 23.

<sup>694</sup> Jonas Storsve (dir.), *Alina Szapocznikow du dessin à la sculpture*, p. 13

<sup>695</sup> Jonas Storsve, « Un cri du cœur » dans *Nancy Spero œuvres sur papier*, p. 14.

l'*Autoportrait* de 1942 de Louise Bourgeois (fig.166). Chez Annette Messager et Louise Bourgeois, le recours à ce type de supports s'explique par le « besoin impérieux » de dessiner, qui oblige les artistes à se servir de n'importe quelle surface susceptible de recevoir une ébauche de dessin : enveloppe, carton, papier à petits carreaux, ...<sup>696</sup> Louise Bourgeois a tendance à utiliser du « beau papier blanc » pour créer de grands dessins qu'elle terminera ; elle n'accorde pas autant de soin aux « brouillons », à ses « pensées-plumes »<sup>697</sup> qu'elle réalise dans l'urgence.<sup>698</sup>

Simone Boisecq évoque les pulsions graphiques qui la poussent à dessiner sur ses cahiers d'étudiante, ses agendas et parfois sur de minuscules bouts de papier. Elle dit s'inscrire dans la même « démarche » qu'Alina Szapocznikow, pour qui le dessin est un moyen d'expression favorisant la captation rapide de ses idées : pour cela, elle utilise tout ce qui se trouve à portée de main « y compris des paquets de cigarettes. »<sup>699</sup> Cette canalisation des pulsions par le dessin est déjà présente au XIX<sup>e</sup> siècle avec les artistes médiumniques. Georgiana Houghton fait partie de ces créatrices qui pratiquent le dessin spirite : elle réalise ses œuvres à main levée et se laisse guider par divers esprits qu'elle surnomme ses « amis invisibles. »<sup>700</sup> Louise Bourgeois utilise de manière obsessionnelle le dessin comme un support d'exorcisme lui permettant de dérouler ses souvenirs et des images multiples suggérées par de fortes émotions.<sup>701</sup> Le dessin est ainsi considéré comme le moyen le plus direct d'enregistrer les images originelles (de la mémoire ou de l'inconscient) et il est en cela proche de la « vérité expressive. »<sup>702</sup> Dans *War Series* (fig.177-180),<sup>703</sup> entre 1966 et 1970, Nancy Spero dessine 150 œuvres avec de la gouache et du papier bon marché<sup>704</sup> : elle relate des atrocités commises par l'armée américaine durant la guerre du Vietnam. Pour protester contre cette guerre, elle transcende, à travers ses pulsions, toute l'horreur de celle-ci. On pourrait être tenté d'y voir une expression du sublime. Par cette facture violente et « minimaliste », elle exprime toute l'animalité des soldats qui n'arrivent plus contrôler leurs pulsions. A travers les exemples d'artistes-femmes que nous avons mobilisés, nous pouvons distinguer trois fonctions du dessin : il peut être un lieu de résistance, d'expérimentation ou un « nid de l'individuel. »<sup>705</sup> Ainsi, les différentes

---

<sup>696</sup> Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 61.

<sup>697</sup> Ce terme est inventé par Louise Bourgeois pour désigner ses dessins qui cherchent à « capturer » ses fulgurances.

<sup>698</sup> Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 60.

<sup>699</sup> Allegra Pesenti, *Ibid.*, p. 104.

<sup>700</sup> Simon Grant, « Georgiana Houghton », *AWARE* [en ligne]

<sup>701</sup> Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 60.

<sup>702</sup> Expression empruntée à Marie-Laure Bernadac, *Ibid.*, p. 60.

<sup>703</sup> Cette série a fait l'objet d'un commentaire détaillé d'Elisabeth Lebovici, disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/Efq1iHk>

<sup>704</sup> Jonas Storve, *Ibid.*, p. 13.

<sup>705</sup> Camille Morineau, *Ibid.*, p. 127.

générations d'artistes ont donné ses lettres de noblesse au dessin, qui est devenu un support d'expression à part entière et est reconnu comme tel.

d) *Act like a child* : la sensibilité des artistes contemporains pour l'art « enfantin »

Aborder ce point à cette étape de notre réflexion peut paraître inopportun : pourquoi évoquer maintenant la question des enfants alors qu'il est question dans les pages précédentes de mettre fin à l'analogie femme = enfant ? Dans les pages que nous consacrons à la matérialité et à l'aspect formel du travail sur papier d'Annette Messager, il nous semble essentiel de revenir sur l'une des caractéristiques majeures de son travail dans le début des années soixante-dix : l'emploi d'une facture « enfantine. » Plusieurs séries d'Annette Messager sont proches du « *childlike* », parfois par leur thématique mais très souvent par leur facture. Il est toutefois essentiel de dépeindre la genèse et l'avènement du dessin d'enfant au XX<sup>e</sup> siècle. Pour cela, nous nous intéresserons à l'avant-garde et ses acteurs comme Kandinsky, Matisse, Picasso, ou encore Klee, qui revalorisent le dessin « enfantin » en reprenant son aspect formel et/ou en les collectionnant. Ils étudient et imitent « les déformations spontanées et volontaires des images d'enfants, comme si à l'instar des rêves, elles offraient une voie royale vers l'inconscient. »<sup>706</sup>

Au XIX<sup>e</sup> siècle naît l'idée selon laquelle l'artiste doit « retrouver son œil d'enfant » ; Charles Baudelaire l'écrit lui-même dans *Peintres de la vie moderne* en 1863 : « Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté. »<sup>707</sup> Les avant-gardes du début du XX<sup>e</sup> siècle réhabilitent, en même temps que les arts primitifs, le dessin d'enfant, ce qui correspond à une sorte de retour « à l'origine » de sa propre vie et du monde.<sup>708</sup> Les artistes vouent un culte aux arts primitifs, qui sont cependant restés peu considérés. Ce type d'expression est, en effet, souvent comparé aux « œuvres grossières réalisées par les enfants, qui étaient loués comme de nobles sauvages bien de chez nous. »<sup>709</sup> Ces deux références artistiques deviennent des répertoires de formes, dans lesquels piochent les artistes de l'époque. Au début du XX<sup>e</sup> siècle, la pratique du dessin par les enfants fait l'objet d'analyses philosophique, psychologique mais également pédagogique.<sup>710</sup> Ces travaux fascinent les artistes et

---

<sup>706</sup> Christopher Turner, « Through the eyes of a child », *Tate* [en ligne].

<sup>707</sup> Charles Baudelaire, « L'artiste, homme du monde, homme des foules et enfant » dans *Le peintre de la vie moderne*, p. 20.

<sup>708</sup> Cette mise en parallèle de l'enfance et des sociétés à l'origine de ce qui est considéré comme « les arts premiers » est reprise du schéma de pensée des occidentaux du début du XX<sup>e</sup> siècle, qui perçoivent ces sociétés traditionnelles comme des « étrangetés » et des sauvages. Cette déshumanisation de « l'autre » est mise en exergue dans les zoos humains.

<sup>709</sup> Christopher Turner, *Ibid.*, [en ligne].

<sup>710</sup> Emmanuel Pernoud, dans son ouvrage *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, consacre un chapitre à la question de l'apprentissage du dessin dans les écoles primaires : p. 28-58.

les scientifiques qui y perçoivent une tentative de « purifier l'art de sa décadence. » Les artistes envient à la candeur enfantine ses simplifications économiques, son mépris des canons de la proportion et ses éléments de fantaisie.<sup>711</sup> Certaines personnalités de l'époque, comme Henri Matisse, Vassily Kandinsky et Paul Klee, respectent les représentations simplifiées qu'ils considèrent comme des idéogrammes « rationnels » et « logiques. »<sup>712</sup> Le groupe d'artistes Der Blau Reiter (Le Cavalier Bleu) est le premier à considérer les dessins d'enfants du point de vue de l'art et à s'enthousiasmer pour leur expression directe, qui naît de leurs émotions intimes.<sup>713</sup> Dans les rangs de ce groupe se trouvent Vassily Kandinsky, qui théorise la relation entre l'art moderne et le dessin d'enfant, mais également Paul Klee, qui en est le créateur manifestant, dès le début de sa carrière, l'une des admirations les plus vives pour le dessin d'enfant. Il souhaite ainsi « reconquérir une sauvagerie et une spontanéité artistique. »<sup>714</sup> Il encourage ses étudiants au Bauhaus à chercher l'inspiration dans l'art des enfants ; il intègre même, à son catalogue raisonné, ses dessins du *Kindergarten* (jardin d'enfants.)<sup>715</sup> Ainsi, il hisse ses réalisations d'enfant en bas âge au rang d'œuvres d'art et leur octroie une valeur esthétique. Comme le montrent les exemples de Kandinsky et Klee, le monde germanique, à travers le groupe munichois Le Cavalier bleu, considère l'art enfantin comme une référence essentielle dans la redécouverte des formes de primitivisme. De l'autre côté du Rhin, des artistes comme Pablo Picasso, Henri Matisse et Brassai cherchent également à retrouver les « réflexes d'une vérité et d'une liberté soi-disant absolues. »<sup>716</sup> Si Brassai commence à photographier les marques d'un « primitivisme occidental » dans *Graffiti* au milieu des années 1930, Picasso s'attèle à dessiner les enfants et à déconstruire le rapport hiérarchique entre maître et élève. Ce qui fascine le peintre d'origine d'espagnole est que les dessins d'enfants sont « expressifs » et compréhensibles en dépit de leur économie de moyens :

« Deux trous, c'est le signe du visage, suffisant pour l'évoquer sans le représenter ... mais n'est-il pas étrange qu'on puisse le faire par des moyens aussi simples ? Deux trous, c'est bien abstrait si l'on songe à la complexité de l'homme ... ce qui est le plus abstrait est peut-être le comble de la réalité. »<sup>717</sup>

<sup>711</sup> Kirk Varnedoe, « Your Kid Could Not Do This, and Other Reflections on Cy Twombly », *MoMA* n°18, p. 18.

<sup>712</sup> Kirk Varnedoe, *Ibidem*, p. 18-19.

<sup>713</sup> August Macke déclare : « Les enfants, écrit Macke, qui s'expriment directement à partir de leurs émotions intimes, ne sont-ils pas plus créateurs que les suiveurs de l'idéal grec ? »

<sup>714</sup> Lucienne Peiry, *L'Art Brut*, p. 14.

<sup>715</sup> Magali Lesauvage, « Les dessins d'enfants, un statut à part », *Le Quotidien de l'art* [en ligne].

<sup>716</sup> Magali Lesauvage, *Ibid.* [en ligne]

<sup>717</sup> Pauline Petit cite un extrait des entretiens de Picasso avec Brassai dans « Comment on a inventé le dessin d'enfant, de l'école aux avant-gardes », *Franceculture* [en ligne].

Le dessin d'enfant est toujours mobilisé par les artistes après la Première Guerre mondiale ; il devient, avec le développement de la psychanalyse, l'un des centres d'intérêt essentiels du Surréalisme. L'enfance est alors perçue comme un moyen d'atteindre, en plus des rêves, l'inconscient : spontanéité enfantine est au cœur de l'écriture surréaliste avec le développement de l'écriture automatique. L'élargissement des théories sur la sexualité infantile <sup>718</sup>de Sigmund Freud, en dehors des cercles intellectuels germaniques, touche également le Surréalisme parisien.

L'exposition controversée « Présumés innocents. L'art contemporain et l'enfance », présentée en 2000 au CAPC – Musée d'art contemporain de Bordeaux, est l'une des premières manifestations en France à questionner les liens entre l'art des XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles et l'enfance (les usages, les références, ...) L'organisation de ce type d'évènements souligne l'importance de la question de l'enfance dans l'art contemporain que ce soit du point de vue formel ou par les sujets mobilisés. Pour explorer le rapport art contemporain – enfant, nous réduisons notre corpus à seulement trois artistes, en plus d'Annette Messenger dont le travail est varié et propose une interprétation intéressante du dessin d'enfant : Cy Twombly, Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle. A l'instar des graffitis photographiés par Brassai, les œuvres de Cy Twombly sont également considérées comme des marques qui permettraient d'évacuer les « agressions primitives. »<sup>719</sup> L'artiste états-unien hérite de l'intérêt des artistes modernes pour l'expressivité des enfants. Comme André Breton et Philippe Soupault qui cherchent une « écriture automatique », Twombly s'entraîne à désapprendre à dessiner.<sup>720</sup> Son art est à la croisée entre l'expressionnisme abstrait de Pollock et la figuration naïve de l'Art Brut. Sa démarche artistique ne se résume pas à tracer des formes ou griffonner des mots mais à tisser des liens entre ces éléments pour former un nouveau langage. Les liens qui émanent du désordre de ses toiles et dessins ne sont pas aisés à interpréter tant les références sont diversifiées : il convoque la poésie à travers Keats, Rilke et également l'Antiquité avec la mobilisation de certains mythes. Ce qui ressort des toiles et des dessins de l'artiste est le côté pulsionnel et frénétique de ses compositions : par ces traits vifs et brutaux, il exprime une forme de violence. Il réussit à retranscrire l'art enfantin, non pas en copiant les formes « simples et mignonnes » mais l'attitude compulsive des enfants (fig.225). Pour créer, il a constamment une source d'inspiration à ses côtés : son fils, Cyrus Alessandro Twombly. C'est lorsqu'il est à l'école primaire que le peintre réalise les *Blackboard paintings* (fig.227), où il exécute des marques répétitives qui suggèrent des tâches scolaires.<sup>721</sup> Annette Messenger réinterprète également les codes de

---

<sup>718</sup> Il développe tout un pan de sa théorie dans *Trois essais sur la théorie sexuelle*, notamment la compréhension de la libido d'adulte éclairée par l'expérience de l'enfance.

<sup>719</sup> Kirk Varnedoe, *Ibidem*, p. 19.

<sup>720</sup> C'est lorsqu'il est cryptographe pour l'armée américaine qu'il essaie de désapprendre à dessiner en réalisant des formes dans le noir pour s'entraîner.

<sup>721</sup> Kirk Varnedoe, *Ibidem*, p. 22.



l'enfance dans *Les Pensionnaires* ou des œuvres des années 2000, où elle s'amuse à créer des situations inquiétantes avec des peluches (fig.106 et 111). Lors de la Biennale de 2005, elle transpose le personnage de Pinocchio dans un univers trouble et très mouvementé.<sup>722</sup> En parallèle de cette démarche artistique, d'autres artistes empruntent uniquement l'aspect formel des dessins d'enfants et d'autres « marginaux » : ils s'inspirent de leur absence manifeste de technique pour créer des figures – compositions similaires. L'Art Brut a permis la revalorisation d'un art longtemps déconsidéré, par les institutions et ses acteurs, car il était le produit des « exclus de la culture occidentale »<sup>723</sup> : les femmes, les marginaux et aussi les enfants. Afin de saboter la hiérarchie établie dans les arts, qu'il juge fertile, Dubuffet exploite le dessin d'enfant qui, comme nous l'avons précédemment évoqué, a joué un rôle historique dans la perception de l'art et son interprétation. Dans les faits, Jean Dubuffet ne s'intéresse aux dessins enfantins que pour signifier l'inculture et la joyeuse ignorance<sup>724</sup> de leurs auteurs, qu'il oppose à la pseudo-érudition de la plupart des artistes et amateurs d'art de l'époque. Néanmoins, l'Art Brut et l'art enfantin sont tous deux basés sur l'expression de ses propres impulsions et une forme d'autodidactisme. Niki de Saint-Phalle est très sensible à cette anti-académisme :

« Je me suis identifiée à elles [les œuvres d'art naïves, art brut, ...], je me suis sentie moi aussi comme une *outsider* parmi les autres artistes. Je n'ai jamais suivi d'école d'art et je suis autodidacte. »<sup>725</sup>

Ce qu'elle emprunte à Dubuffet et à l'Art Brut, c'est davantage une attitude, un modèle que des formes. On observe, au tournant des années soixante-dix, un intérêt nouveau pour l'Art Brut : les expositions et les revues se multiplient. Ce renouveau est favorisé par l'esprit de contestation sociale et politique alors présent dans plusieurs pays d'Europe et notamment la France. La grande rétrospective organisée par Dubuffet au Musée des Arts Décoratifs a lieu un an avant mai 68. De nombreux artistes contemporains comme Niki de Saint Phalle attestent ressentir une proximité / affinité avec les créateurs de l'Art Brut et s'inspirent parfois des techniques ou des formes de leurs réalisations. Par exemple, elle réalise des collages avec du sable, des morceaux de détrit, comme le faisaient Dubuffet et d'autres artistes de l'Art Brut. Mais à la différence de ces créateurs, les

---

<sup>722</sup> Le choix du nom *Casino* est une référence à l'expression italienne « *Fare casino* » qui veut littéralement dire : « foutre le bordel. ». Dans Philippe Dagen, « Annette Messager joue avec Pinocchio », *Le Monde*.

<sup>723</sup> Expression empruntée à Jeanne Lambert-Cabrejo dans « L'Art Brut », *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, p. 29.

<sup>724</sup> Emmanuel Pernoud, *Ibid.*, p. 215.

<sup>725</sup> Lucienne Peiry cite un extrait d'une lettre de l'artiste adressée à Barbara Freeman le 19 juillet 1991, *Ibid.*, p. 239

œuvres de Niki de Saint Phalle sont vecteurs d'un discours. Le travail de Twombly, Messenger et Saint Phalle se distingue essentiellement par leur aspect esthétique et les multiples références « artistiques » qu'ils intègrent dans leur travail. Même si certains artistes contemporains sont autodidactes, ils ont un bagage culturel assez important pour ne pas être considérés comme « naïfs » ou « simplistes. » Niki de Saint Phalle emprunte au Douanier Rousseau<sup>726</sup> et aux artistes de l'Art Brut la simplicité du trait, les couleurs vives mais elle les transpose dans son monde de *Nanas*, qui porte en lui une revendication face aux canons de beauté préétablis par la société patriarcale. Certains théoriciens rapprochent ses créations des sculptures de la période « Coucou Bazard » de Dubuffet.<sup>727</sup> Elle et son compagnon Jean Tinguely sont impressionnés par les réalisations de Gaudi mais aussi celles du Facteur Cheval et de Simon Rodia, qui réalise les Tours de Watts entre 1919 et 1954. C'est suite à un voyage à Los Angeles qu'ils découvrent ce travail.<sup>728</sup> A partir de ces références, ils réalisent des architectures monumentales comme *La Tête* en 1969 (fig.223), fabriquée avec des matériaux de récupération mais aussi en 1979 *Le Jardin des Tarots*, constitué de 22 sculptures monumentales réalisées sans plan et sans architecte ni technicien spécialisé. Tinguely et Saint Phalle ne copient pas ces artistes : leur réceptivité à ces œuvres les influence et les pousse à réaliser leurs ensembles monumentaux.

De l'art des marginaux, Annette Messenger reprend l'attitude et les formes. En tant qu'artiste dévaluée, elle s'est volontairement intéressée aux mouvements et aux supports artistiques « sous-estimés. » Cette artiste est sensible à l'Art Brut depuis son plus jeune âge.<sup>729</sup> Elle revient souvent, lors d'entretiens, sur l'exposition de 1967, organisée au Musée des Arts Décoratifs, où elle se passionne pour les dessins d'Adolf Wölfl et les broderies de Jeanne Tripiet.<sup>730</sup> Dans l'Art Brut, Annette Messenger admire le caractère intemporel, populaire ainsi que l'utilisation de matériaux du quotidien pour créer.<sup>731</sup> Jean Dubuffet organise toutes ses œuvres en séries<sup>732</sup> : Annette Messenger radicalise ce principe avec ses *Albums-Collections*, où elle crée et met en scène son propre monde. Elle réinterprète les œuvres de Jeanne Tripiet et Juliette-Elisa Bataille dans *Mes ouvrages* (fig.107).<sup>733</sup> Dans cette œuvre, à la reprise inlassable des points de broderie de Jeanne Tripiet se substitue la

---

<sup>726</sup> « Le Douanier Rousseau fait également partie de ses premières expériences visuelles, dès 1946, lors de sa première visite de Paris », Ulrich Krempel, « De Niki Mathew à Niki de Saint Phalle » dans Camille Morineau (dir.), *Niki de Saint Phalle 1932-2002*, p. 43.

<sup>727</sup> Ce parallèle nous semble légèrement surfait car les seuls points communs entre ces réalisations sont leur aspect « simpliste » et leur taille grande nature ou au-delà.

<sup>728</sup> Lucienne Peiry, *Ibid.*, p. 238.

<sup>729</sup> Cet intérêt lui est transmis par son père qui lisait les écrits de Dubuffet, qui visitait avec sa fille des musées qui exposaient ses travaux.

<sup>730</sup> Lucienne Peiry, *Ibid.*, p. 241.

<sup>731</sup> Joan Simon, « Annette Messenger, surtout la multiplicité », *Les Messagers*, p. 29.

<sup>732</sup> Annette Messenger, Suzanne Page et Béatrice Parent (dir.), *Casino*, p. 98.

<sup>733</sup> Lucienne Peiry, *Ibid.*, p. 241.

répétition des mots d'Annette Messenger. L'artiste, dans *Mes Proverbes*, a déjà fait sienne cette activité domestique assignée aux femmes. Son exploration de l'Art Brut ne se limite pas à l'investigation de matériaux du quotidien et du principe sériel. Elle transpose dans quelques-uns de ses *Albums* des caractéristiques stylistiques issues de l'Art Brut. Par exemple, dans *Mes dessins d'enfant*, elle semble s'inspirer de la manière de dessiner d'Aloïse Corbaz dans cette œuvre (fig.81) La position du personnage dessiné par Annette Messenger est proche de la femme représentée dans *Cloisonné de théâtre* (fig.232). Cependant, nous ne pouvons affirmer précisément que c'est cette œuvre qui a influencé le dessin d'Annette Messenger<sup>734</sup> : son dessin est beaucoup moins travaillé que la réalisation d'Aloïse Corbaz mais il demeure néanmoins une affinité stylistique. Annette Messenger reconnaît, dans l'entretien qu'elle consacre à Bernard Marcadé en 1989, lors de l'exposition « Comédie-Tragédie », ces différentes influences qui inspirent son art :

« J'ai beaucoup emprunté à l'art religieux et populaire, à l'Art Brut, aux images de l'hystérie, mais aussi traditions arabes, indiennes ou tantriques ... Ce sont des expressions la plupart du temps liées à la souffrance, à la pauvreté, au malheur ou à la détresse humaine. J'éprouve une grande culpabilité à l'endroit de ces individus ou de ces créateurs. Je leur pique leurs belles formes ; égoïstement je me les accapare, je les vole, je transforme ces mondes en « ma chose », en « mon monde ! [...] L'art conceptuel m'a intéressée au même titre que l'Art Brut, l'astrologie ou l'art religieux. Ce ne sont pas les idéologies que ces domaines véhiculent qui m'intéressent : ce sont pour moi avant tout les répertoires de formes. »<sup>735</sup>

Annette Messenger a ainsi construit son œuvre du début des années soixante-dix sur la mise en scène de la subjectivité féminine en tant qu'art, sur l'articulation de la dialectique attraction – répulsion et sur un retournement des hiérarchies.<sup>736</sup> Ces principes lui sont en grande partie inspirés par l'Art Brut et le Surréalisme.

*Mes dessins secrets* sont à la croisée de plusieurs tendances : l'adoption du dessin d'enfant dans l'art moderne, un intérêt pour la représentation de scènes sexuelles et l'illustration érotique. Les *curiosa* occupent une grande place dans le corpus de livres de luxe ou de semi-luxe.<sup>737</sup> Les thèmes érotiques traversent les décennies : les interprétations des textes sont sans cesse renouvelées par de nouvelles illustrations. Les dessins érotiques et stylisés de Georges Barbier (fig.284) dérivent

---

<sup>734</sup> L'œuvre *Cloisonné du théâtre* était dans une collection privée avant son dépôt au LaM de Lille en 2003. Aloïse Corbaz la remet en 1951 à Jacqueline Porrel-Forel.

<sup>735</sup> Propos d'Annette Messenger dans Serge Lemoine (dir.), *Ibid.*, p.112-126.

<sup>736</sup> Annette Messenger, Suzanne Page et Béatrice Parent (dir.), *Ibid.*, p. 89.

<sup>737</sup> Camille Barjou consacre plusieurs pages à la question des livres de luxe et de semi-luxe dans sa thèse qui sera bientôt publiée : *Livre de luxe et livre d'artiste en France. Acteurs, réseaux, esthétiques (1919-1939)*.

rapidement vers les dessins pornographiques et de style plus réaliste de Paul-Emile Bécot (fig.285 et 286) ou Louis Berthomme Saint-André (fig.287-289). Cette pratique perdure après la Seconde Guerre mondiale avec des artistes comme André Masson, Toyen et Hans Bellmer, qui illustrent les écrits du Marquis de Sade (fig. 247 et 278) et de Georges Bataille (fig.239-242). Si nous comparons les dessins érotiques / pornographiques de ces artistes à ceux d'Annette Messenger ou de Jean Dubuffet, nous sommes frappés par le décalage stylistique. Ces trois artistes ont un style très épuré mais les réalisations d'Annette Messenger et de Jean Dubuffet semblent moins travaillées, plus brutales et plus enfantines. Ce phénomène s'explique, en partie, par l'utilisation de crayons « bon marché.» Cependant, nous ne pouvons nier que la facture est plus enfantine que celle de Bécot et Barbier. Des personnalités comme Pablo Picasso, Jules Pascin ou encore Mariette Lydis réalisent également des dessins érotico-pornographiques d'une facture assez légère mais celle-ci ne donne pas l'impression qu'ils ont été réalisés par un enfant qui reproduit frénétiquement des pénis comme dans *Mes dessins secrets*. Dès les années 1950, Jean Dubuffet réalise un certain nombre de dessins mettant en scène des relations sexuelles, considérés par de nombreux spectateurs comme grossiers et enfantins. *Labonfam abeber par inbo nom*, (fig.233) réalisé en 1950 par Jean Dubuffet, présente un couple en plein ébat : leur représentation est frontale, ils sont souvent de profil, s'enlacent et par un jeu de « transparence », l'artiste dévoile le pénis qui pénètre le vagin de sa partenaire. La naïveté du dessin des personnages apparaît dans les visages très simplistes, les corps se résumant à un large postérieur, des poils sur les parties génitales et des seins en forme de rond qui semblent parfois suspendus au cou de la femme. Lorsqu'on observe cette série et certains dessins de *Mes dessins secrets* (fig.39, 42, 44, 49), on est tenté de penser que ce sont des œuvres d'enfants. Toutefois, d'autres réalisations montrent qu'il n'en est rien : une grande attention est portée par ces artistes à l'exécution du gland (fig.45, 73), ce qu'on ne retrouve que rarement dans les dessins d'enfants. De plus, des dessins d'Annette Messenger (fig.51, 60, 70), par leur maîtrise, se distinguent nettement de ce qu'est capable de faire un enfant. Ce qui pousse Annette Messenger et Jean Dubuffet mais également plusieurs artistes comme Picasso ou Toyen à adopter un style édulcoré qui rappelle l'enfance, c'est la volonté de décalage. Soit les artistes s'amuse à dessiner des obscénités comme des enfants plus ou moins doués le feraient soit ils veulent désamorcer le caractère trop explicite de leurs œuvres en utilisant une esthétique « naïve. » Dans le cas d'Annette Messenger, la démarche est autre : elle souhaite représenter l'aspect pulsionnel du désir et dessine donc, comme une jeune femme, des ébats sexuels avec un trait rapide et abrupt. La représentation multiple de pénis laisse présager les désirs de cette jeune femme hétérosexuelle. Ce type de réalisation peut être mis en parallèle avec les pénis géants que reproduit Cy Twombly dans les années cinquante sur des tableaux (fig.224). La simplicité des formes et la grossièreté du trait rappellent les dessins d'enfants

et d'adolescents. Nous pouvons également émettre l'hypothèse que ces œuvres, malgré leur facture primitive, portent en elles une charge sexuelle qui serait liée à l'homosexualité de l'artiste, multipliant, dans un désir dévorant, les dessins de pénis comme Annette Messager dans *Mes dessins secrets* mais aussi dans *Mes meilleures signatures*, où la forme de certaines signatures rappelle celle d'une verge (fig.87). La sexualité, thème au centre des débats sociétaux au tournant des années soixante-dix, est tournée en dérision par différents artistes qui décident de la représenter par des traits simplifiés, naïfs et enfantins et la décharge ainsi de tout caractère « excitant. » Contrairement aux illustrations de livres érotiques, Annette Messager ne souhaite pas créer une œuvre complaisante qui suscite l'excitation chez son observateur mais elle veut démontrer l'aberration d'une sexualité phallogocentrée. Elle utilise le même procédé que dans *Mes Proverbes* pour dénoncer cette absurdité : elle multiplie les dessins en gros plan sur les verges à tel point que cela en devient rebutant et, par conséquent, ce type de sexualité également.

Annette Messager, comme de nombreuses artistes-femmes, met son œuvre au service de « la cause » en présentant une « encyclopédie illustrée de la femme française des années soixante-dix. » Ses *Albums-Collections* sont un témoignage sociologique, psychologique et historique essentiel pour comprendre « madame tout le monde » : ses rêves, ses espoirs, ses peurs, ses doutes, ... Ce type de travail est rare car l'exception l'emporte souvent sur « la normalité. » Mais ce rapport s'inverse au tournant des années soixante-dix, quand des personnalités comme Michel Journiac se mettent en scène dans la peau d'un quidam pour décrire la condition féminine. Les combats féministes, couplés à des œuvres d'art manifeste, entraînent une prise de conscience radicale dont nous sommes encore les témoins. La création d'espaces de sécurité, comme les groupes de pensée ou ceux dédiés exclusivement à l'art, permettent à de nombreuses créatrices comme Raymonde Acier de d'investir la scène artistique encore dominée par les hommes en exposant leurs œuvres lors de manifestations dédiées au travail féminin. Cette arrivée massive d'artistes femmes dans le monde de l'art se double d'une réappropriation et d'une revalorisation de médiums – techniques dévalués et perçus comme oppressifs à l'image de la broderie. Parallèlement, le body art, notamment la performance, propose des surfaces et supports nouveaux aux femmes, qu'elles investissent, en grande partie, dans l'objectif de révéler et dénoncer leur asservissement. A cette libération de la femme, insufflée par la deuxième vague du féminisme, s'ajoute la libération sexuelle, massivement questionnée par ces artistes qui vont faire de leur corps le support pour interroger la sexualité, la représentation de La Femme dans l'art et les médias de masse.

*III) S'ex-poser : quelles places pour la sexualité et le genre dans l'art et la société ?*

« Pour moi, il n'y a pas de putes. Pour moi, une fille qui se fait baiser par n'importe qui, qui se fait baiser n'importe comment, n'est pas une pute. Pour moi il n'y a pas de putes, c'est tout. Tu peux sucer n'importe qui, et peux te faire baiser par n'importe qui, tu n'es pas une pute. »

(Monologue de Veronika, *La Maman et la Putain*, 1973)

Il nous faudrait retranscrire l'entièreté des dialogues d'Eustache dans *La Maman et la Putain* pour comprendre l'atmosphère post-68 en France. Le long monologue de Veronika présente toute la complexité de la sexualité dans le monde occidental, au tournant des années 1970. Les jeunes gens semblent jouir d'une liberté sexuelle jusqu'alors entravée par la morale bourgeoise mais ce trop plein de liberté engendre chez beaucoup un dégoût, une envie de retourner aux valeurs traditionnelles. La scène finale du film d'Eustache rend compte de ce paradoxe, de cette réaction à la liberté sexuelle tant convoitée : les derniers mots de Veronika s'adressent à Alexandre : elle lui demande s'il souhaite l'épouser. En parallèle de ce triste constat, la diffusion de contenus pornographiques ne cesse de s'accroître. Les années soixante-dix sont ainsi prises dans ce paradoxe entre un développement impressionnant de la pornographie et une réaction viscérale de révolte face à celle-ci, de la part de certains citoyens et artistes. Si de nombreuses femmes dénoncent la source de leur assujettissement, que la pornographie ne cesse d'alimenter, certaines décident d'en faire une arme et de jouer avec les codes de celle-ci. D'un côté, des femmes acceptent la partie et biaisent le jeu ; de l'autre, elles veulent bouleverser l'ordre établi par la société patriarcale. La division entre les genres s'accroît lors de la deuxième vague du féminisme. Les représentations du soi et de l'autre deviennent de véritables enjeux pour les artistes : posséder, emprisonner ou réduire à néant le corps de l'autre est symbole de victoire.

L'érotisme et la pornographie sont à la base de notre imaginaire occidentale et font de la femme le point névralgique de celui-ci. La Femme a été représentée dans toutes les attitudes et positions possibles. La force suggestive de l'érotisme laisse place à la brutalité de la pornographie : ce bouleversement s'opère principalement au XX<sup>e</sup> siècle, où les conflits armés se succèdent et les mouvements artistiques ébranlent à jamais la plastique du corps humain. Le mystique laisse la place au prosaïque : l'Homme devient le nouveau messie des temps modernes. Il faut tout savoir de lui, tout représenter : de son corps à son âme. Ce processus, déjà enclenché avec la *scientia sexualis*, se développe au cours des décennies du XX<sup>e</sup> siècle. L'immersion dans l'intimité d'autrui se veut toujours plus profonde : elle est dans certains cas l'expression du « ça », comme dans *Mes dessins secrets* et dans d'autre elle en devient la forme ; en témoignent les dessins d'Hans Bellmer.

Nous avons souhaité, dans cette partie, exposer la manière dont *Mes dessins secrets* s'inscrit dans les mouvances autour de la libération sexuelle et de sa représentation au cours des années

soixante-dix. Pour cela, nous avons fait le choix d'établir des liens entre le travail de certains théoriciens contemporains d'Annette Messenger : Gilles Deleuze, Felix Guattari et d'autres (plus anciens,) comme Freud, dont l'influence sur le monde moderne est reconnue par tous. Les *Albums-Collections* présentent certes des retranscriptions d'habitudes banales mais certains albums, comme celui que nous étudions, vont plus loin dans la démarche « autofictionnelle » et manifestent la présence d'un inconscient qui s'exprime à travers la pulsion scopique, le sadisme, ... A l'image de nos deux précédentes parties, il nous semble important de réaliser une mise en perspective avec des artistes qu'Annette Messenger présente comme « ses références » : Jacques-André Boiffard, Hans Bellmer, ..., d'autres qui forgent la culture du début du XX<sup>e</sup> siècle : Auguste Rodin et Pablo Picasso mais également des figures qui lui sont contemporaines : Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Betty Tompkins, Nancy Spero, ... Nous précisons que nous ne souhaitons pas établir un rapport d'influence entre ces artistes, qui ne reposerait que sur des hypothèses contestables, mais nous intéresser aux propositions de chacune d'elles, qui parfois se rejoignent, concernant la sexualité féminine et sa représentation. Dans cette perspective, nous analyserons les différences qui résident dans les représentations de la sexualité et du corps réalisées par les hommes et femmes de décennies et pays différents.

### **1) *L'origine du monde* : petite histoire de la femme par les hommes**

Si *L'origine du monde* (fig.291) confronte l'observateur frontalement à une vulve, elle ne reste qu'un fragment de femme peint par un homme. En société comme dans les arts, c'est la vision et les fantasmes des hommes qui ont prédominé. L'intimité de la femme est devenue publique dans des œuvres à valeur érotique ou pornographique. Dans cette partie, il n'est plus question d'« *interior* » comme « ce qui est contenu au plus profond d'un être »<sup>738</sup> mais de pulsions sexuelles, de sensations corporelles, ... Nous considérons la représentation des femmes dans l'art sous le prisme des théories de Sigmund Freud, Gilles Deleuze, Felix Guattari et Georges Bataille. Ces auteurs de référence participent aux renouvellements du discours sur la sexualité et l'intime parallèlement aux bouleversements artistiques qui s'opèrent tout au long du XX<sup>e</sup> siècle. Le choix de ces références s'explique par leur contemporanéité avec Annette Messenger ; pour ce qui concerne Bataille et Freud, cette artiste a connaissance de leurs travaux notamment par le biais du Surréalisme. Les écrits de ces théoriciens permettent de comprendre comment la Femme est devenue un fétiche et pourquoi elle est représentée morcelée dans l'art. Rappelons que la

---

<sup>738</sup> Madeleine Ouellette-Michalska « Le culte de la divulgation » dans *Ibid.*, p. 20.



fragmentation du corps humain est au cœur des travaux artistiques d'Annette Messenger dans les années quatre-vingt mais aussi dans *Mes dessins secrets*. Parmi les artistes évoqués dans notre analyse, beaucoup appartiennent au Surréalisme, qu'affectionne Annette Messenger, mais également au Pop Art, contemporain de notre artiste et des autres femmes artistes des années soixante-dix qui produisent, pour la plupart, une réponse critique à ce mouvement.

#### a) De l'érotisme à la pornographie

« La pornographie c'est l'érotisme des autres. »

(Alain Robbe-Grillet)<sup>739</sup>

Pour concevoir et définir les notions d'« érotisme » et de « pornographie », il est essentiel de s'intéresser à la sexualité ou, comme la désigne Georges Bataille dans *L'Érotisme*, « l'activité sexuelle de reproduction. »<sup>740</sup> Cette « activité sexuelle de reproduction » est commune aux hommes et aux animaux. Cependant, ce qui les distingue est le fait que les hommes différencient l'activité « purement reproductrice » de l'activité « érotique »<sup>741</sup> et *a fortiori* pornographique. Ce qui différencie l'homme de l'animal, c'est la « pulsion. » Chez l'animal, celle-ci naît d'un « besoin » de procréer alors que chez l'Homme, elle naît de son désir. Tout comme la notion d'intimité, la sexualité est, elle aussi, traversée par plusieurs « dynamismes » qui dissocient la reproduction du plaisir suscité et procuré par la sexualité – l'érotisme. Lorsque l'être humain prend conscience de cette distinction, la sexualité devient alors obscène : le plaisir que l'Homme peut tirer de cette activité, à l'origine uniquement « procréative », est dénoncé. À partir de ce constat, Christian von Ehrenfels distingue la morale sexuelle naturelle, garante de la bonne santé et de l'aptitude à vivre, de la morale sexuelle civilisée, « celle qui chez ceux qui l'observent stimule un travail culturel intense et productif. »<sup>742</sup> Le paradoxe inhérent à cette morale sexuelle civilisée est qu'elle entrave la santé et l'aptitude à vivre de l'individu tout en menaçant son but culturel mais cette morale demeure essentielle et justifiée car elle permet l'évolution de la civilisation. Elle se caractérise par la monogamie, la réprobation des relations hors mariage, ... : la société se construit donc sur la répression des pulsions.

---

<sup>739</sup> Cité par Julie Lavigne dans *La traversée de la pornographie*, p. 25. Souvent cette citation est appropriée à André Breton, ce qui est faux : c'est Eric Losfeld qui en est l'auteur mais il déclare que c'est Robbe-Grillet qui lui a donné une « véritable dimension. »

<sup>740</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 13.

<sup>741</sup> « L'activité sexuelle de reproduction est commune aux animaux sexués et aux hommes, mais apparemment les hommes seuls ont fait de leur activité sexuelle une activité érotique, ce qui différencie l'érotisme et l'activité sexuelle simple étant une recherche psychologique indépendante de la fin naturelle donnée dans la reproduction et dans le souci des enfants. », Georges Bataille, *Ibidem.*, p. 13.

<sup>742</sup> Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, p. 28.

Cependant, « l'étouffement » de ces besoins primaires est temporaire : ceux-ci sont contenus jusqu'au mariage. Selon Sigmund Freud, cette répression est parfois excessive et risque d'altérer de façon durable les pulsions sexuelles, une fois libérées.<sup>743</sup> Pour pallier ce phénomène, il existe des subterfuges qui permettent de maîtriser ces pulsions sexuelles en les sublimant : leur objectif n'est plus sexuel mais culturel. Par exemple, les savants peuvent être « facilement » abstinent car lors de leurs études, ils libèrent des forces et, dans un phénomène de transfert, y projettent leurs pulsions.<sup>744</sup> *A contrario* certaines professions comme les artistes ne peuvent faire vœu de chasteté car l'expérience sexuelle stimule fortement l'efficiences créatrice.<sup>745</sup>

Bien que « l'activité sexuelle érotique » soit prohibée par l'Eglise, puis la société, ses images continuent de se diffuser et de se renouveler sans cesse malgré l'interdiction de l'Eglise. La sexualité s'accompagne d'images depuis toujours ; en témoignent les peintures dans les grottes de Lascaux. « Il est possible, en effet, que la sexualité humaine soit indiscernable de sa propre peinture, du discours qu'elle profère sur elle-même. »<sup>746</sup> Cette « image » est inhérente au principe même de la sexualité : « on ne peut guère faire l'amour sans dire, ou se dire, qu'on est en train de le faire. »<sup>747</sup> Cette représentation « mentale » ou visuelle de la sexualité découle du désir et nous laisse penser que « la sexualité serait alors, dans son être, une pornographie. »<sup>748</sup> L'individu s'affirme donc comme le sujet désirant ou l'objet de désir et transpose ces conceptions chez « l'autre. » L'art est un outil et un support qui alimentent le désir de l'individu : il a joué un rôle majeur dans la représentation de la sexualité et de sa conscience. Il n'est donc pas étonnant que des théoriciens comme Georges Bataille ou Jacques Lacan décryptent l'érotisme sous le prisme de l'art. Bataille, dans *L'Érotisme* publié en 1957, ancre en grande partie son discours sur des reproductions d'œuvres d'art qui l'accompagnent à l'instar de Lacan, qui dédie son séminaire *Encore* (1972-1973) à la question de la jouissance féminine, notamment à travers l'exemple de *L'Extase de sainte Thérèse* réalisée par Le Bernin. Nous observons chez ces deux auteurs,<sup>749</sup> et chez de nombreux artistes de la période moderne, que le mysticisme et l'érotisme convergent. Cependant, suite à la séparation de l'Eglise et de l'Etat en France en 1905, les artistes et la société « délaissent le mystique » mais sont toujours soumis à une autre instance : la médecine - la psychiatrie. Michel Foucault présente, dans son *Histoire de la sexualité*, la continuité entre la pratique sacramentelle et l'institution psychiatrique avec la reprise, au bénéfice de l'Etat, de certains us et coutumes de la chrétienté comme la confession –

<sup>743</sup> Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 40-41.

<sup>744</sup> Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 40.

<sup>745</sup> Sigmund Freud, *Ibid.*, p. 40.

<sup>746</sup> Gilles Lapouge, « Pornographie », *Encyclopedia Universalis* [en ligne].

<sup>747</sup> Cette conception prend en compte uniquement les relations sexuelles consenties.

<sup>748</sup> Gilles Lapouge, *Ibid.* [en ligne].

<sup>749</sup> Même si Bataille proclame : « je n'aime pas le mot mystique », celui-ci est pourtant très souvent mobilisé chez cet auteur à travers d'autres termes comme « religieux » ou « souffrance ».

l'aveu.<sup>750</sup> La liberté propre au XX<sup>e</sup> siècle s'accompagne d'une exposition de l'intimité qui fait office de « confession publique. »<sup>751</sup> Cette exhibition obscène de l'intimité, déjà amorcée lors de la Révolution française avec la séparation entre le public et le privé, trouve son aboutissement dans la société moderne où subsiste la pratique « confessionnelle » et contraint les occidentaux à être « des bêtes d'aveu. »<sup>752</sup> La *scientia sexualis* est un dispositif mis en place en Occident, essentiellement au XIX<sup>e</sup> siècle pour contrôler, construire et concevoir la sexualité.<sup>753</sup> Ce dispositif, comme en témoigne *L'Histoire de la sexualité*, fonctionne sur la base de l'aveu. On peut percevoir dans ce concept l'origine même de la pornographie.

Cette « exhibition » de l'intimité peut se réaliser à travers deux formes différentes : érotique ou pornographique. Le mot érotique, dérivé d'« *erôs* », renvoie au désir, à l'amour physique. Ce terme se distingue de deux autres notions grecques proches : « *philia* » qui définit les sentiments d'attachement entre les individus et « *agapê* » qui désigne l'amour tendre et désintéressé. D'après le CNRTL, « érotisme » signifie : « Impulsion à aimer, tendance vive à l'amour » et « Tendance plus ou moins prononcée à l'amour (sensuel, sexuel), goût plus ou moins marqué pour les plaisirs de la chair. »<sup>754</sup> La deuxième définition est intéressante car elle est plus nuancée et semble intégrer les notions d'« *agapê* » et de « *philia* », en décrivant « l'érotisme » comme moins tourné vers un « désir purement physique » tel que le définit le terme « *erôs*. » En France, « l'érotisme » est un terme « équivoque et élastique »<sup>755</sup> : sa grande fluidité sémiologique favorise des interprétations et des utilisations très diversifiées de ce mot en fonction des contextes et/ou courants d'opinion. L'érotisme, pour beaucoup, c'est la force et le raffinement de la suggestion, c'est également l'expression d'une forme de romantisme contemporain. Pour tout un pan de la société, l'érotisme représente une « valeur noble » car le désir – plaisir que nous procure « cette énergie » est lié à la réactivation d'émotions confidentielles faisant écho à des épisodes passés, souvent rattachés à l'enfance.<sup>756</sup> Cette mystification de l'érotisme tient à l'évacuation de toute trivialité et de toute brutalité de ses images qui ne sont que des « réminiscences platoniciennes. »<sup>757</sup>

A cet érotique suggestif « s'oppose » la crudité de la pornographie. Le CNRTL décrit la pornographie comme la « représentation (sous forme d'écrits, de dessins, de peintures, de photos ou de spectacles, ect.) de choses obscènes, sans préoccupation artistique et avec l'intention

---

<sup>750</sup> Michel Foucault, « *Scientia sexualis* », *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*, p. 73-98.

<sup>751</sup> Axelle Felgine, « Intimité » dans Philippe di Folco (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, p. 240.

<sup>752</sup> Michel Foucault écrit dans *Histoire de la sexualité I*, p. 80 : « L'homme, en Occident, est devenu une bête d'aveu. »

<sup>753</sup> Michel Foucault, *Ibid.*, p. 77-78.

<sup>754</sup> Ces deux définitions sont accessibles en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/%C3%A9rotisme>.

<sup>755</sup> Jacques Waynberg, « Erotisme » dans Philippe di Folco (dir.), *Ibid.*, p. 163.

<sup>756</sup> Notre réflexion se fonde sur les théories freudiennes.

<sup>757</sup> Jacques Waynberg, « Erotisme » dans Philippe di Folco (dir.), *Ibid.*, p. 164.

délibérée de provoquer l'excitation sexuelle du public auquel elles sont destinées. »<sup>758</sup> L'idée que la pornographie est l'« exhibition d'une sexualité » par des supports artistiques est présente dans l'étymologie même du mot. Ce terme vient du grec ancien « *porne* » qui signifie « prostituée » et « *graphos* » qui peut être traduit par « écrire » ou « peindre. »<sup>759</sup> Ainsi, la pornographie désignerait l'action de peindre ou d'écrire sur les prostituées. Le sens du mot a évolué. Comme le souligne Patrick Baudry dans *La pornographie et ses images* et Julie Lavigne dans *La traversée de la pornographie*, la pornographie ne peut être définie selon « des degrés d'ostentation et de vulgarité de l'image du sexe. » Ce terme est d'une grande polyvalence : il a permis de désigner un outil de subversion sociale utilisé pour « éclabousser les politiciens de scandales sexuels » et maintenant, il désigne « une représentation de la sexualité pour elle-même. »<sup>760</sup> Mais ce qui est resté dans les différentes (utilisations et définitions) acceptions du mot pornographie selon les époques, c'est l'idée « d'obscénité. » En taxant quelque chose d'obscène, on l'évacue immédiatement dans « la sphère des objets immoraux tout en se passant d'explicitement la « pertinence de la censure. »<sup>761</sup> Celle-ci suppose fréquemment « une intolérable transgression » effectuée / dite publiquement. L'obscénité, au cœur de la pornographie, n'est pas une invention moderne : elle a traversé les siècles, des fresques pompéiennes au cinéma « porno. » Philippe Di Folco, dans son *Dictionnaire de la pornographie*, juge essentiel de distinguer les notions de « pornographie » et de « porno » qui sont souvent confondues. Pour lui, la différence tient au fait que les œuvres pornographiques sont tirées de l'imagination de leur auteur alors que le « porno » est nécessairement ancré dans l'action.<sup>762</sup> Pour lui, le seul média capable de retranscrire un contenu « porno » est le cinéma car aucun autre support ne peut restituer « le temps. » Dans les deux cas, l'acte sexuel est figuré par ce qui demeure seulement « présentable » / « représentable » : les organes génitaux. L'obscène, selon Freud, ne réside pas dans l'exhibition de l'intimité mais dans la vue des organes génitaux qui sont « laids » :

« Primitivement, la « beauté » et le « charme » sont des attributs de l'objet sexuel. Il y a lieu de remarquer que les organes génitaux en eux-mêmes, dont la vue est toujours excitante, ne sont pourtant jamais considérés comme beaux. »<sup>763</sup>

<sup>758</sup> La définition est accessible en ligne sur : <https://www.cnrtl.fr/definition/pornographie>.

<sup>759</sup> L'étymologie du mot « pornographie » provient de l'article de Gilles Lapouge, *Ibid.* [en ligne].

<sup>760</sup> Julie Lavigne citée par Caroline Montpetit dans « La pornographie, simple variation de l'érotisme ? », *Le Devoir* [en ligne].

<sup>761</sup> Jean Constance, « Imaginaire pornographique et morale sexuelle. Une analyse du cas français », p. 1.

<sup>762</sup> Dominique Folscheid « Porno » dans Philippe di Folco (dir.), *Ibid.*, p. 372.

<sup>763</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 115.

La pornographie n'a pas lieu d'être belle : c'est juste un déploiement de formes et d'actes. Il n'est pas question de reproduire en image « notre sexualité. » La pornographie est un « spectacle excessif »<sup>764</sup> avec probablement un aspect cathartique. De même, lorsqu'il assiste à une pièce de théâtre, le spectateur sait que ce qu'il regarde existe réellement sous ses yeux, que les enregistrements de ces images sont réels, mais il a également conscience que ce spectacle n'est pas la réalité.<sup>765</sup> Toute cette imagerie pornographique qui multiplie les images, les fantasmes, les désirs n'est qu'un leurre qui nous confronte à notre propre vide.

La citation d'Alain Robbe-Grillet précédemment citée : « la pornographie c'est l'érotisme des autres » souligne la difficulté à distinguer l'érotisme de la pornographie tant leur sens est subjectif. Pour Julie Lavigne, l'érotisme est un « terme vaporeux » dont les balises sont trop floues pour savoir si une œuvre l'est ou non.<sup>766</sup> Des théoriciens comme Roland Barthes suggèrent qu'une œuvre est érotique lorsqu'elle renvoie « à des éléments qui dépassent le cadre représenté » alors qu'avec la pornographie, la sexualité n'est pas suggérée mais explicite.<sup>767</sup> Cette distinction entre un érotisme « majestueux » et une pornographie « prosaïque » réapparaît dans des termes « artistiques » comme « *nude* » et « *naked* ». « *Nude* » renvoie à une nudité artistique alors que « *naked* » peut se traduire par l'expression familière « à poil. »<sup>768</sup> Ce constat formulé, Julie Lavigne dénonce la distinction « classique » établie entre la pornographie, qui est une représentation sexuelle qui relève de la culture populaire, et l'érotisme, qui désigne cette même représentation mais relevant du « grand art. »<sup>769</sup> Toutefois, comme le souligne Philippe di Folco, cette distinction n'est pas infondée car il n'existe pas « d'art pornographique. »<sup>770</sup> L'érotisme est un « art » car, contrairement à la pornographie, il sollicite l'imaginaire de celui qui regarde. Michela Marzano confirme cette idée : la pornographie est censée représenter notre désir ou du moins l'exciter mais dans les faits, elle le fatigue et tend à le faire disparaître.<sup>771</sup> À l'opposé, l'érotisme entretient une forme de désir grâce à sa force suggestive. Ruwen Ogien, dans son étude « Pourquoi est-il si difficile de « définir » la pornographie ? », tente d'énoncer des faits plus « objectifs » à cette distinction. En laissant de côté la subjectivité propre à chacun et en se concentrant uniquement sur des données objectives comme la forme et le contenu, il formule les spécificités de la pornographie. Les deux

---

<sup>764</sup> Roland Barthes, « Le monde où l'on catche », *Mythologies*, p. 13. L'auteur développe cette rhétorique autour du catch dont la vertu est « d'être un spectacle excessif. »

<sup>765</sup> Elvan Zabunyan, « L'objet sexuel. Le personnel est politique » dans *Sous-titré X, la pornographie entre image et propos*, p. 45.

<sup>766</sup> Julie Lavigne, « La distinction entre l'érotisme et la pornographie », *Ibid.*, p. 26.

<sup>767</sup> Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, p. 91-94

<sup>768</sup> Gilles Neret, *Erotique de l'art*, p. 78.

<sup>769</sup> Julie Lavigne, « La distinction entre l'érotisme et la pornographie », *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>770</sup> Jacques Waynberg, « Erotisme » dans Philippe di Folco (dir.), *Ibid.*, p. 164.

<sup>771</sup> Thibaut de Saint-Maurice, « Contre la pornographie, vive l'érotisme ! », *Franceinter* [en ligne].

caractéristiques majeures de la pornographie sont « des traits stylistiques » tels que la représentation d'une activité sexuelle non simulée avec la multiplication de gros plans mais également des « traits narratifs » comme « l'objectification » et la « déshumanisation » des personnages.<sup>772</sup> Pour synthétiser ses propos, la pornographie est une représentation publique d'une activité sexuelle explicite (un dispositif scopique), qui se base sur une objectification du corps grâce à la fragmentation de celui-ci et à l'absence de narration. Néanmoins, nous constatons que l'érotisme et la pornographie s'alimentent aux « même sources pulsionnelle. »<sup>773</sup> Le caractère pornographique d'une œuvre varie sensiblement selon les données géographiques et temporelles.

## b) *Cut Piece* : La Femme morcelée

« Tu les trouves jolies mes fesses – Oui. Très. – Et mes seins tu les aimes ? Oui. Enormément ...  
Qu'est-ce que tu préfères mes seins ou la pointe de mes seins ? »  
(Brigitte Bardot et Michel Piccoli, *Le Mépris*, 1963)<sup>774</sup>

Dans l'une des premières scènes du film, Camille énumère à Paul 14 parties de son corps et lui demande s'il les aime. Cet échange anodin entre deux amants révèle l'une des grandes tendances artistiques du XX<sup>e</sup> siècle : la représentation fragmentaire de la femme. Celle-ci est sans cesse morcelée, découpée, dépecée par les hommes pour servir leur désir et leurs fantasmes. Gilles Deleuze et Felix Guattari, dans *L'Anti-Œdipe* publié en 1972, théorisent un phénomène par le prisme duquel nous pouvons tenter d'expliquer ce morcellement de l'individu. Les deux philosophes théorisent, au cours de leur collaboration, « les machines désirantes. » L'individu est perçu comme une machine, elle-même alimentée par d'autres machines (les organes) : il est ainsi ramené à une réalité prosaïque, loin de toute transcendance à l'image de l'âme. Deleuze est « le penseur du plan d'immanence »<sup>775</sup> ; dans cette démarche, il exclut toute intervention de « l'extérieur » pour expliquer le désir et se concentre sur l'individu au sens strict. Cependant, Deleuze et Guattari s'abstiennent de réduire l'idée d'une nature à l'unité. La réalité est multiple car les machines organisent un « réseau dynamique de production » avec différents niveaux de connexion entre elles. Les organes sont considérés comme des objets partiels qui ressentent, comme l'individu, des besoins impérieux. Ils produisent des flux continus comme du sperme, du lait, du sang, ect. qui permettent de produire le désir. La connexion entre les machines tient au fait

---

<sup>772</sup> Ruwen Ogien, « Pourquoi est-il si difficile de « définir » la pornographie ? », *Penser la pornographie*, p. 25.

<sup>773</sup> Jacques Waynberg, « Erotisme » dans Philippe di Folco (dir.), *Ibid.*, p. 164.

<sup>774</sup> Dialogue entre Camille (Brigitte Bardot) et Paul (Michel Piccoli) dans *Le Mépris* de Jean-Luc Godard.

<sup>775</sup> Florence Andoka, « Machine désirante et subjectivité dans *L'Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari », p.

que celles-ci produisent un flux désiré par la machine suivante à l'échelle interne ou externe. Ces machines sont ainsi unies par le désir : toute machine productrice est donc une machine désirante. Le choix du terme « machines désirantes » permet de considérer non plus le désir comme un manque mais comme « productif » et créateur :

« Ce n'est pas le désir qui s'étaie sur les besoins, c'est le contraire, ce sont les besoins qui dérivent du désir : ils sont contre-produits dans le réel que le désir produit. »<sup>776</sup>

L'activité productive de ces machines désirantes relève de la sexualité. Deleuze et Guattari identifient le flux du désir comme un flux sexuel. Dans cette logique, ils perçoivent toute activité machinique comme une forme de copulation.<sup>777</sup> Le désir et le fantasme quittent la sphère de l'idéalité, à laquelle ils étaient cantonnés par la psychanalyse, pour s'ancrer dans un univers tangible.

La théorie de Gilles Deleuze et Felix Guattari nous intéresse particulièrement pour deux raisons : d'une part, elle conçoit l'individu comme un être « fragmentaire », qui est complet lorsqu'il est constitué de tous ses machines désirantes – organes ; d'autre part, le choix de la « machine » comme métaphore du corps humain parcourt l'art ainsi que la littérature avec, par exemple, *L'Eve future* d'Auguste de Villiers de L'Isle-Adam. Avec ce roman, nous comprenons que seule « la femme artificielle » incarne l'idéal. Cette idée est partagée avec Hans Bellmer et sa *Poupée* (fig.234), constituée à l'origine d'un mécanisme qui, lorsqu'il est activé en actionnant le sein gauche de la poupée de bois, dévoile 6 boîtes contenant des photographies. Dans cette démarche, l'artiste surréaliste réalise la *Mitrailleuse en état de grâce* (fig.235), qui est une synthèse de la Femme-machine et de la Femme-fragmentée. L'œuvre se présente sous la forme d'un objet articulé, qui se réduit à des parties « sexuelles » / « sexualisées » du corps féminin : la bouche, les seins et les fesses. Avant d'utiliser la fragmentation à des fins érotiques / pornographiques, celle-ci permet, au début du XX<sup>e</sup> siècle, dans le cubisme, d'exprimer l'éclatement de la perception et du moi du sujet moderne.<sup>778</sup> Cette pulvérisation de l'image représentée est aussi bien liée à la réduction du corps au rang de « moyen mécanique », aux avancées scientifiques d'Albert Einstein, qui décrit « un monde physique dynamique »<sup>779</sup> et, plus tard, aux travaux de Freud avec la théorisation du ça – moi – sur-moi : ces différents phénomènes ont ainsi fracturé les surfaces traditionnellement unifiées par l'image. La fragmentation de l'être désiré peut également s'expliquer par une pulsion destructrice qui rencontre

---

<sup>776</sup> Gilles Deleuze et Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, p. 36.

<sup>777</sup> Florence Andoka, « Machine désirante et subjectivité dans l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari dans Louis Uciani, *Philosophique*, p. 88.

<sup>778</sup> Margherita Leoni-Figni, « Le corps dans l'œuvre d'art » [en ligne].

<sup>779</sup> Helaine Posner, « Separation Anxiety » dans *Corporal Politics*, p. 23.

la pulsion de vie ou, comme les nomme Freud, *Eros* et *Thanatos*. L'une des premières « visions fragmentées » de la femme est celle de son sexe dans *L'Origine du monde* de Gustave Coubert en 1866. Il décide de représenter, à l'aide d'un cadrage « photographique » serré, la partie basse du corps féminin : de la poitrine aux genoux. Mais de ce corps anonyme sans visage, l'observateur ne retient que la « matrice » de la femme : la fente de sa vulve. Si la femme est, depuis longtemps, la « toile de projection » de l'érotisme dans l'art, elle est réduite, au cours du XX<sup>e</sup> siècle, à son simple sexe dont la vue représente à elle seule la sexualité. Cette tendance à multiplier les « gros plans » sur les parties génitales est alimentée par la prolifération de l'image pornographique de ses débuts photographiques à son accomplissement dans le cinéma. Ces fragments sont livrés à la vue du visiteur sans explication narrative, contrairement à la peinture érotique. C'est durant les années soixante que se multiplie ce type de représentations avec *Con rasé* (fig.228) de Tom Wesselmann en 1966 ou *2000 photographies du sexe féminin* (fig.217) réalisée par Henri Maccheroni entre 1969 et 1974. Le sujet de ces photographies est la seule image d'une vulve sans visage ni identité qui, réduite à sa simple représentation, prend parfois l'allure d'un paysage mystérieux. La restriction du corps au sexe, à force de répétition, abolit le sentiment d'être confronté à un objet partiel.<sup>780</sup> Par exemple, *Princesse X* (fig.290) est un phallus en érection « posé bien droit sur l'assis testiculaire »<sup>781</sup>, sculpté par Constantin Brancusi, qui ne donne pas l'impression d'avoir été extrait d'un ensemble plus important. Cette œuvre renvoie une impression d'« absolu » car elle n'est pas réellement la représentation d'un sexe masculin mais bien celle d'un buste féminin, un portrait de Marie Bonaparte, ramené à sa forme la plus simple<sup>782</sup> : un visage ovoïde qui se prolonge par un cou reposant sur une poitrine. Il existe de rares exemples d'œuvres centrées uniquement sur le sexe masculin comme des toiles de Tom Wesselmann (fig.231) ou encore *L'objet désagréable* de Giacometti (fig.260) et *L'objet-dard* (fig.259) réalisé par Marcel Duchamp en 1951. La sculpture de Giacometti est mise en scène dans des photographies de Man Ray (fig.), où une femme soutient un pénis monstrueux, qui est perçu comme une sorte de réaction au mythe du « vagina dentata. » Chez Duchamp, le sexe d'homme au repos prend l'aspect d'une côte issue d'une silhouette féminine. Dans ces œuvres centrées sur l'homme, matérialisé par son pénis, les femmes sont toujours présentes. La première représentation explicite d'un sexe masculin faite par une femme est *Untitled, or not yet* d'Eva Hesse (fig.201). En 1966, elle représente en essaim des formes rondes, molles qui semblent dégouliner et qui évoquent des testicules. Les fragments de corps humains représentés dans l'art sont essentiellement des parties « suggestives » et « sexualisées » de la femme comme par

<sup>780</sup> Paul, Ardenne, *L'image corps*, p. 260.

<sup>781</sup> Paul Ardenne, *Ibid.*, p. 260.

<sup>782</sup> Brancusi s'est toujours défendu d'avoir sculpté un pénis en érection. Bernard Marcadé cite ses propos dans « Le Devenir-Femme de l'art » dans Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé (dir.), *Féminin masculin*, p. 31.



exemple, la poitrine chez Man Ray (fig.270), Tom Wesselmann (fig. 229 et 230) et Marcel Duchamp (fig.258). Certaines photographies de Man Ray, à l'image de *La Prière* (fig.272), mettent la croupe féminine en avant, ce type de représentation renvoie, dans l'imaginaire collectif, à une pratique plutôt subversive à l'époque car, en grande partie, associée à l'homosexualité : la sodomie.<sup>783</sup> Ce phénomène explique « l'absence » de représentation de cette partie du corps comparée à celle de la poitrine. Avec la multiplication et la diversification des contenus pornographiques, la femme tend de plus en plus à être réduite à ses attributs : sa vulve, ses seins, son anus ou encore sa bouche. Cette réduction à une vile métonymie du corps la condamne à l'absence d'humanité et d'identité. Son visage (ses expressions) et sa voix (ses mots) sont remplacés par des cadrages serrés sur ses orifices – parties du corps. Cette prépondérance du fragment du corps de la femme est une métaphore de la violence systémique qu'elle subit dans la société mais également dans l'art, où elle est mise en pièces pour ne garder « que le meilleur morceau. »<sup>784</sup>

Cette résolution à isoler les parties du corps est perçue par Jacques Lacan comme une trace de fétichisme qui est « fondamental de toute perversion. »<sup>785</sup> Les objets morcelés, sujets au fétichisme, sont pour lui les zones érogènes, marquées par une « coupure du signifiant »<sup>786</sup> comme l'anūs, le méat urinaire ou les lèvres. La pensée de Lacan est influencée par les travaux de Freud qui a porté une grande attention à la définition du fétichisme. Ce terme appartient à l'origine au champ ethnographique : il apparaît dans la langue française, au XVIII<sup>e</sup> siècle, sous la plume de Charles de Brosses pour désigner une forme de religion africaine.<sup>787</sup> Il est ensuite introduit par Alfred Binet dans la psychologie avec l'édition du *Fétichisme dans l'amour* en 1887. Sigmund Freud s'empare de cette notion et tente d'expliquer « cet engouement pour un objet – partie du corps » par le prisme de la psychanalyse. Il définit ainsi le fétiche :

« Le substitut de l'objet sexuel est une partie du corps en général très peu appropriée à des fins sexuelles (pieds, cheveux), ou bien un objet inanimé qui présente une relation évidente avec la personne sexuelle, de préférence avec la sexualité de celle-ci (pièces de vêtements, lingerie blanche.) »<sup>788</sup>

<sup>783</sup> La dépénalisation de la sodomie, en 1791, ne permet pas « l'acceptation » de ce type de pratique sexuelle.

<sup>784</sup> Gilbert Lascault, *Figurées, défigurées*, p. 116.

<sup>785</sup> Patrick Martin-Mattera, Alexandre Levy et Mathilde Saïet, « Le fétiche comme condition de la perversion. Tout sujet pervers est-il fétiche ? Exemples cliniques », p. 227-228.

<sup>786</sup> Patrick Martin-Mattera, Alexandre Levy et Mathilde Saïet, *Ibid.*, p. 227.

<sup>787</sup> Paul-Laurent Assoun, *Le Fétichisme*, p. 11.

<sup>788</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 115.

Le fétiche concerne aussi bien les hommes que les femmes, pour qui il est un « substitut du pénis de la femme » : il est un compromis qui s'opère lorsque la fillette se rend compte que contrairement à son frère, elle n'aura jamais de verge. Pour combler cette castration, elle doit trouver un substitut car elle ne peut se résoudre à ce manque. Elle possède ainsi dans son psychisme un pénis qui prend la forme du fétiche, qu'elle érige en monument pour la protéger de sa castration. Cet exemple illustre le principe même du fétichisme qui se construit sur un clivage : le refoulement d'un fragment (la vulve) et l'idéalisation d'un autre (le pénis). En dehors de ce cas spécifique aux femmes, le fétiche se manifeste, comme l'affirme Binet, par la persistance du souvenir d'une impression sexuelle qui prend sa source dans l'enfance.<sup>789</sup> Ainsi, le pied est un fétiche récurrent car c'est à partir de ce dernier que l'enfant en bas âge découvre le sexe féminin. Freud explique également le fétichisme autour de la lingerie comme l'espoir d'y voir la présence d'un phallus lorsque la femme se déshabille. A travers ces différents parties du corps ou objets, l'homme et la femme opèrent un transfert : ils déchargent leur désir sur des éléments qui deviennent la toile de leurs fantasmes et remplacent les organes sexuels jugés « laids. »

« Malheureusement, c'est sur la beauté que la psychanalyse a le moins à nous dire. Un seul point semble certain, c'est que l'émotion esthétique dérive de la sphère des sensations sexuelles ; elle serait un exemple typique de tendance inhibée quant au but. Primitivement, la « beauté » et le « charme » sont des attributs de l'objet sexuel. Il y a lieu de remarquer que les organes génitaux en eux-mêmes, dont la vue est toujours excitante, ne sont pourtant jamais considérés comme beau.

En revanche, un caractère de beauté s'attache, semble-t-il, à certains signes sexuels secondaires. »<sup>790</sup>

Le fétichisme ne repose donc pas sur des formes ou des organes mais bien sur un processus « qui rappelle la halte du souvenir de l'amnésie traumatique. »<sup>791</sup>

Le Surréalisme crée un pendant visuel aux travaux psychanalytiques de Sigmund Freud. André Breton donne à l'artiste la mission métaphorique de « rétablir l'homme en tant que psychologie au lieu de l'anatomie. »<sup>792</sup> Les partisans de ce mouvement présentent ainsi la figure humaine comme une « série abstraite de plans discontinus. » René Magritte reconstitue la femme sous la forme de fragments contenus dans différents cadres dans *L'évidence éternelle* en 1930 (fig.264).

---

<sup>789</sup> Sigmund Freud, « Un enfant battu » dans *Sexualité*, p. 129.

<sup>790</sup> Extrait de Sigmund Freud, *Le malaise dans la civilisation* cité par Jacques Aumont dans *De l'esthétique au présent*, p. 84.

<sup>791</sup> Sigmund Freud, *La vie sexuelle*, p. 135.

<sup>792</sup> Helaine Posner, *Ibid.*, p. 24.

Avec Alberto Giacometti, elle est dépecée sur une table où trônent sa tête et sa main (fig.261). Quant aux photographes surréalistes, ils réduisent la figure humaine à une partie du corps, un fétiche. Dans *Indestructible Objet* (fig.269), Man Ray, en isolant l'œil de Lee Miller, le transforme en fente de sexe féminin. L'œil n'est plus seulement la source du plaisir, celle qui le perçoit ; il en devient l'objet. Les homologues féminins de Man Ray réalisent également des clichés de parties du corps fétichisées comme les mains chez Claude Cahun (fig.253) et plus intéressant, des yeux artificiels chez Dora Maar (fig.262). Cet organe, sur la photographie, doit être considéré selon les théories de Bataille qui renverse la position hiérarchique des orifices et associe ainsi l'œil à l'anus.<sup>793</sup> Les mains, l'œil, la bouche et le cou, représentés par Man Ray dans *A l'heure de l'observatoire des amoureux* (fig.268) et *Lee Miller* vers 1930 dans (fig.271), sont des parties du corps directement liées à la sexualité et dont la sollicitation durant le coït ne présente pas de caractère subversif. Celles-ci sont les toiles du désir. En témoignent l'imagerie pornographique et la réalisation de photographies dont le cadrage serré représente une bouche, un anus ou une poitrine. Jacques-André Boiffard approfondit l'exploration du fétichisme en proposant, en 1930, une série de photographies d'orteils auxquels il confère des dimensions monstrueuses (fig.250). Certains clichés donnent l'impression d'une volonté de confusion entre le gros orteil et le pénis : le choix d'un cadrage serré accentue cet effet. Pour Hans Bellmer, toutes les parties du corps peuvent être perçues comme une « série de projections phalliques » :

« Apparemment jusqu'ici, on n'a jamais considéré dans quelle mesure l'image de la femme désirée dépend de l'image de l'homme qui la désire, que cette image est en fin de compte une série de projections phalliques, qui progressivement passent d'une partie de la femme à son ensemble, de telle sorte que le doigt, le bras, la jambe de la femme seraient le sexe de l'homme. »<sup>794</sup>

L'aisselle chez Man Ray (fig.274) devient ainsi un fétiche qui renvoie à la pilosité des organes sexuels. Hans Bellmer, dans *L'anatomie de l'image*, explicite cette association du sexe à l'aisselle :

« Dès que, par le geste intuitif du menton, l'analogie « sexe-épaule » est établie, les deux images entremêlent leurs contenus en se superposant, le sexe à l'aisselle, la jambe naturellement au bras, le pied à la main, les doigts de pieds aux doigts. Il en résulte, une bizarre fusion du « réel » et du « virtuel », du « permis », et du « défendu », des composantes dont l'une gagne vaguement en

---

<sup>793</sup> Cette association œil – anus est probable dans le travail de Dora Maar car elle fait partie de l'intelligentsia parisienne et a intimement fréquenté Georges Bataille.

<sup>794</sup> Hans Bellmer cité par Gilles Néret dans *Erotique de l'art*, p. 21.

actualité ce que l'autre cède ; et il en résulte un amalgame ambigu de « perception pure » et de « représentation pure », aux contenus voulus convergents mais opposés. »<sup>795</sup>

Ces images de parties du corps peuvent également (ré)-apparaître sur des objets du quotidien comme des fleurs chez Georgia O'keeffe et Robert Mapplethorpe et, plus surprenant, des chapeaux : Man Ray réalise en 1933 une série de photographies, où il met en évidence la ressemblance entre la fente de la vulve et des chapeaux à forme fendue vus en plongée (fig.). Tristan Tzara commente ainsi cette série dans *Minotaure* :

« Les chapeaux que, récemment encore, les femmes portaient, les chapeaux à forme fendue qui, à leur début, devaient imiter ceux des hommes, les chapeaux dont, au cours de leur évolution, la ressemblance avec le sexe féminin est devenue non seulement frappante mais significative à plus d'un titre. »<sup>796</sup>

Cette association de la fente du chapeau à la vulve ne témoigne pas réellement d'un fétiche contrairement à la chaussure. Les artistes surréalistes jouent avec la plasticité de la chaussure : elle devient l'*Objet scatologique à fonctionnement symbolique* (fig.254) chez Dali et Meret Oppenheim l'utilise pour réaliser plusieurs œuvres comme la « série » *Das Paar* (fig.267) ou sa célèbre réalisation *Ma gouvernante* (fig.266) en 1936. L'œuvre de Dali, par son titre, présente ouvertement un caractère sexuel en faisant référence à une pratique sexuelle très subversive : la scatologie. Meret Oppenheim, dans *Ma gouvernante*, propose une représentation d'escarpins aux talons stylisés, ficelés sur un plateau argenté. Cette sculpture renvoie à deux « fantasmes » distincts : la sexualisation des métiers où « l'employeur » exerce une emprise sur son employé (ici la gouvernante) et les pratiques BDSM qui peuvent mobiliser l'utilisation de cordes pour attacher son partenaire. Cependant, si le message est déjà explicite dans ces deux réalisations, il l'est davantage dans des œuvres comme un cliché extrait d'*Autoportraits* de Pierre Molinier (fig.218), *Ma paire I* de Michèle Blondel (fig.193) et une réalisation de 2013 d'Annette Messager, exposée durant la FIAC, *Fetischim* (fig.114). Avant d'analyser ces œuvres, il nous semble essentiel de souligner le caractère féminin de celles-ci : Messager et Blondel sont des femmes et Pierre Molinier se met en scène comme l'une d'elles dans sa série réalisée entre 1966 et 1970. Le dénominateur commun de ces trois œuvres est l'association d'un objet phallique : un embauchoir à chaussure chez Blondel, un godemichet chez Messager et un pénis chez Molinier à un escarpin de femme. Pour Freud, « la signification symbolique du pied » est de remplacer le

---

<sup>795</sup> Hans Bellmer, *Petite anatomie de l'image*, p. 12.

<sup>796</sup> Tristan Tzara, « D'un certain automatisme du goût », *Minotaure* n°3/4.

pénis manquant à la femme suite à « sa castration. »<sup>797</sup> Si le pied occupe une place « prédominante » dans la fétichisation des femmes, les hommes y sont également sensibles car sa symbolique est plus « universelle » que la métaphore d'un « organe perdu » :

« Son intérêt très précoce pour le pied (ramper sur le sol comme un chien, se tenir sous la table) s'explique par le fait qu'il veut voir les organes génitaux d'en bas. » A partir de ce traumatisme, « son intérêt est rejeté vers le point de départ de son investigation sexuelle, c'est à-dire le pied. »<sup>798</sup>

L'analyse de l'exemple surréaliste, à la lumière des théories freudiennes, nous permet de cerner toute l'ampleur de la présence du fétiche dans la société et de sa représentation dans l'art. Celui-ci prend des formes aussi variées que des parties du corps (cheveux, main voire même orteils) ou des objets du quotidien comme les chaussures. Annette Messenger reprend ce principe de fragmentation du corps humain, particulièrement sollicité par les artistes surréalistes, dans *Mes Vœux* (fig.108), qui se composent de dizaines de photographies représentant des parties du corps en gros plan. Elle tente de réunir tous ces fragments corporels, divisés dans le Surréalisme, afin de questionner l'identité, sujet central chez les artistes femmes de ce mouvement, mais également le corps et la sexualité. Déjà dans ses *Chimères* (fig.103 et 104), elle agrandit des photographies de morceaux de corps humains, aussi bien des yeux que des pénis, pour leur donner des formes ubuesques.

### c) Je(ux)sadique : l'asservissement de la femme entre fétiche et victime sexuelle

« Ils ont besoin que la féminité soit associée à la mort ; ils bandent par trouille ! »  
(Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, 1975)<sup>799</sup>

Afin de comprendre l'animosité qui anime les rapports homme-femme, il est nécessaire de revenir à la source de celle-ci qui, d'après Freud, se manifeste au moment où la fillette s'aperçoit qu'elle ne possède pas de pénis. Pour le psychanalyste autrichien, cette prise de conscience se déroule ainsi : lorsque la fille découvre le phallus de son frère, elle s'aperçoit de son infériorité ; en raison de la « dissimulation » de son organe, elle devient victime « de l'envie du pénis. » Quand cette envie d'avoir un pénis émerge chez la fillette, elle développe une intense réaction contre l'onanisme, qu'elle rattache à l'humiliation de posséder uniquement un clitoris. Cet espoir de devenir semblable aux hommes peut subsister jusqu'à un âge avancé, la poussant à développer un « complexe de

---

<sup>797</sup> Paul-Laurent Assoun, *Ibid.*, p. 71.

<sup>798</sup> Sigmund Freud cité par Paul-Laurent Assoun, *Ibid.*, p. 71.

<sup>799</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p. 54.

masculinité » qui peut s'exprimer sous différentes formes : l'insatisfaction, le transfert sur les cigarettes, rappelant la forme phallique, jusqu'à la nécessité d'avoir un bébé garçon pour posséder un phallus par procuration. Le garçon est aussi en proie à une « peur de la castration ». Lorsqu'il découvre, pour la première fois, une vulve, il n'est pas intéressé mais les rapports changent quand il se rend compte de la menace que représente ce sexe. Cette prise de conscience enclenche différentes réactions qui définissent durablement son comportement. Il peut soit développer une aversion envers ces « créatures mutilées » ou un mépris triomphant à leur égard. Freud établit une analogie entre cette peur primaire de la vulve et le mythe de Méduse<sup>800</sup> qui, même la tête tranchée, pouvait pétrifier les Hommes. La vulve possède le même pouvoir : à « l'horreur » de sa vue, les pénis se durcissent, comme s'ils étaient pétrifiés. Face à cette menace, l'homme a recours à une violence symbolique ou physique pour tenter de réaffirmer sa puissance et sa domination. Freud développe également l'idée que le fétichisme serait un moyen pour l'homme de contrer sa peur de la castration. L'homme, fétichisant des seins ou des escarpins, donne à la femme un substitut de pénis. Nous analysons le corpus d'œuvres réunies dans cette partie à la lumière des écrits de Freud car les artistes convoqués, majoritairement surréalistes, sont adeptes de ses théories et font de leur art le support d'expression picturale de ces dernières.

Précédemment, nous avons évoqué la représentation du corps mutilé – fragmenté de la femme dans l'art. Il nous semble intéressant de préciser notre réflexion avec la question du sadisme en interrogeant la représentation de la vulve et du pénis dans le Surréalisme et *L'histoire de l'œil* de Georges Bataille. Tout comme cet auteur français, Annette Messager est particulièrement influencée par les travaux du Marquis De Sade, comme en témoigne la série de dessins que nous étudions dans notre travail. Eclaircir la représentation des organes génitaux, perçus par les uns comme fétiches et par les autres comme « repoussoirs », nous semble essentiel pour considérer ensuite *Mes dessins secrets*, dont l'exécution présente des similitudes avec le travail d'Hans Bellmer.<sup>801</sup> Le comportement de la femme, et surtout sa sexualité, se construit à partir de sa réaction à moyen-long terme vis-à-vis de son « absence » de pénis. La femme, comme l'homme, doit trouver un substitut à ce sexe mutilé, qui prend très souvent la forme d'un fétiche. Les artistes investissent cette problématique et dotent symboliquement la femme d'un pénis dans leurs œuvres. *Le double secret* (fig.263), réalisé par René Magritte en 1927, peut être analysé sous cet angle : nous considérons la personne représentée « à l'apparence androgyne »<sup>802</sup> comme une femme avec une apparence

---

<sup>800</sup> Il développe l'analogie entre le regard de Méduse qui pétrifie les hommes et le sexe féminin qui engendre une érection dans un court écrit de 1922 *La Tête de Méduse*.

<sup>801</sup> Annette Messager : « J'aimais beaucoup la photo surréaliste d'André Boiffard, Hans Bellmer, ... » dans Catherine Gonard et Elisabeth Levovici, *Ibid.*, p. 317.

<sup>802</sup> Cette analyse de personne ni homme – ni femme est celle de Didier Ottinger dans Brigitte Leal (dir.), *Collection art moderne – La collection du Centre Pompidou*, p. 410. Toutefois, de notre point de vue, la

masculine, proche de la « *Neue Frau* » des années vingt. Derrière son apparence physique, dans son « esprit », se cachent des formes ovoïdales et d'autres à l'apparence phallique, qui rappellent le pénis et les testicules manquant à la femme.<sup>803</sup> L'œuvre peut être considérée comme une « mise à nu des ressorts d'une psyché que la culture tend à dissimuler derrière un masque d'éducation. »<sup>804</sup> On entre dans l'inconscient de cette femme qui a refoulé son envie d'avoir un pénis. Hans Bellmer opère également, dans ses dessins, une association femme – verge. Sa volonté première semble moins une mise en avant de la notion de refoulement qu'un assujettissement de la femme, devenue le « réceptacle » de toutes formes de pénétrations permettant l'affirmation de l'homme sur elle. Il représente à de multiples reprises, tout au long de sa carrière, le corps de la femme sous l'aspect d'un pénis. Dans l'un de ses dessins (fig.249), le gland prend la forme du postérieur de la femme et dans un autre (fig.243), les fesses de la femme semblent se confondre avec les testicules de l'homme. Ces dessins sont des références explicites à la sodomie. En parallèle de ces œuvres très « imagées » et fantasmatiques, il représente plusieurs fois des femmes avec un sexe d'homme, comblant ainsi son absence (fig.241 et 248). Ces dessins prêtent à confusion car l'on ne comprend pas si la fille est réellement dotée d'un pénis ou si elle en insère un, à contre-sens (le gland est l'extrémité qui se situe à l'extérieur), dans son vagin. De plus, la mise en scène de cette jeune fille, les jambes écartées, focalisée sur son acte, relève d'une « pulsion scopique » qui est, pour Freud, « l'une des composantes des pulsions sexuelles. »<sup>805</sup> L'un des dessins (fig.241) de Bellmer est une illustration de *L'histoire de l'œil* de Georges Bataille. Dans le cadre de l'illustration de cet ouvrage, il représente plusieurs fois des femmes, probablement Marcelle ou Simone (les héroïnes). L'association avec l'œil est métaphorique : on ne voit pas, contrairement à ce qui est raconté dans l'histoire,<sup>806</sup> la pénétration de l'œil dans le vagin de Simone. Le dessinateur allemand la représente chevauchant ce qui semble un œil ou un œuf géant (fig.240), faisant ainsi référence aux pratiques subversives de la jeune fille. Toujours en lien avec les thèmes de la pénétration et de l'œil, il dessine (fig.239) le corps de ce qui semble être une femme violemment pénétrée dans l'anus par un pénis sans corps. Les fesses de la jeune femme se confondent avec un visage d'enfant en pleurs : l'anus représente son œil et l'esquisse de la vulve évoque l'autre œil fermé. Il remobilise cette association parties génitales – œil dans un *Autoportrait* de 1961 (fig. 244), où il se met en scène avec sa compagne Unica Zurn. La vulve de sa partenaire devient son œil tandis que l'artiste se représente également

---

personne peinte ressemble davantage à une femme en raison de la finesse de ses traits et de ses lèvres qui semblent colorées par un rouge à lèvres.

<sup>803</sup> La lecture que nous faisons de cette œuvre est différente de celle de Gaston-Denys Périer, qui voit dans celle-ci une matérialisation de la « folie » refoulée et symbolisée par les formes rondes qui représentent pour lui des grêlons.

<sup>804</sup> Didier Ottinger dans Brigitte Leal (dir.), *Ibid.*, p. 410.

<sup>805</sup> Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Au-delà du plaisir visuel*, p. 37.

<sup>806</sup> Dans l'écrit original de Bataille, Simone engloutit l'œil dans son sexe.

par un œil qui trône sur une paire de jambes. L'œil est considéré par les surréalistes comme sexuel car c'est de la vue que naît l'excitation. Dans la nouvelle de Georges Bataille, cet organe atteint une « dimension ultime » : inséré dans le sexe de Simone, il permet de vivre « l'expérience intérieure »<sup>807</sup>, en regardant de l'intérieur vers l'intérieur. Nous avons précédemment mentionné le rapprochement entre la fente de la vulve et celle de l'œil dans l'œuvre de Man Ray. Nous retrouvons dans *Un chien andalou*, réalisé par Luis Buñuel en 1929, la présence d'un œil qui est alors tranché au couteau. En référence à l'association vulve – œil, nous pouvons interpréter cet acte « barbare » comme un rébellion de l'homme face à sa peur de la castration : en mutilant le sexe féminin, il prend le pouvoir sur celui-ci. Cette violente blessure est le signe de la victoire de l'homme sur la femme et sur sa peur du « vagina dentata » telle que la matérialise André Masson dans sa toile *Gradiva* (fig.265), où un pied – couteau s'approche dangereusement du sexe féminin ouvert sur l'observateur.

Dans *L'histoire de l'œil* de Georges Bataille, il est question d'une sexualité centrée aussi bien autour du fétichisme que du sado-masochisme. Sigmund Freud consacre plusieurs écrits à ces questions. Après avoir abordé le versant « fétichiste », il nous semble essentiel et pertinent de nous intéresser aux formes de sadisme et de masochisme enfouies dans la sexualité explorée par Freud. Il définit ainsi le sadisme et le masochisme/l'algolagnie :

« L'inclination à infliger de la douleur à l'objet sexuel et son pendant, cette perversion de toutes la plus fréquente et la plus importante, était nommée par von Krafft-Ebing, dans ses deux configurations, l'active et la passive, *sadisme* et *masochisme*. »<sup>808</sup>

Pour Freud, la sexualité de la plupart des Hommes se divise entre une part d'agressivité et une autre d'inclination à la domination. La sexualité masculine trouve sa « source biologique » dans la nécessité d'éprouver la résistance de l'objet sexuel soit en infligeant des douleurs à son partenaire qui se soustrait à cet objet, soit en devenant soi-même celui-ci. L'une des particularités de cette perversion réside en le fait que ces deux phénomènes sont souvent associés chez la même personne.

« Toutefois, la particularité la plus frappante de cette perversion tient à ceci que ses formes actives et passives se rencontrent régulièrement associées chez la même personne. Quiconque éprouve du plaisir à infliger de la douleur à d'autres dans une relation sexuelle est également apte à jouir comme d'un plaisir de la douleur qui peut lui échoir lors de relations sexuelles. Un sadique

---

<sup>807</sup> Cette expression fait référence à un ouvrage de Bataille qu'il écrit suite à *L'Histoire de l'œil* en 1943 : *L'Expérience intérieure*.

<sup>808</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 121.



est toujours en même temps masochiste, même si le versant actif ou passif de la perversion peut être chez lui plus fortement développé et représenter son activité sexuelle prédominante. »<sup>809</sup>

Le sadisme<sup>810</sup> découle de la composante agressive de la pulsion sexuelle devenue autonome alors que le masochisme, en tant que perversion, semble s'éloigner du « but sexuel normal. »<sup>811</sup> Ces deux phénomènes sont, en partie, la manifestation d'une violence originelle « provenant d'un excès d'excitations non élaborées, générées par la rencontre avec le monde extérieur. »<sup>812</sup> Cette « haine primaire » peut s'exprimer dans une sexualité violente, qui est la condition *sine qua non* pour ses adeptes d'accéder au plaisir mais elle peut également donner lieu à une sublimation de la part des artistes.

Cette violence inhérente à chaque individu peut aussi bien être source de chaos psychique et perturber l'ordre social qu'un moteur de vie et de changement.<sup>813</sup> Les avant-gardes du XX<sup>e</sup> siècle la libèrent dans leur représentation du corps : morcelé, meurtri et soumis à des contorsions. On observe déjà ce phénomène chez les peintres cubistes et il persiste chez des artistes comme De Kooning. Si Picasso collectionne les scènes de viol, où il met parfois en scène sa propre compagne comme cette représentation de Dora Maar avec le Minotaure (fig.236), Willem De Kooning peint des femmes mutilées, réduites à des éclats de leur identité. Cependant, cette mise en forme d'une haine viscérale à l'égard des femmes atteint son paroxysme suite à la Première Guerre mondiale. C'est durant l'entre-deux-guerres que se développe en Allemagne une forme très particulière de sujet, qui témoigne du sadisme et de la haine envers les femmes : les « *Lusmord*. » Il n'existe pas de traduction française de ce terme qui peut être assimilé à des « meurtres de luxure. » Tara Maria le définit comme « un meurtre motivé par une pulsion sexuelle qui ne se satisfait pas, ou pas seulement, d'un rapport physique mais d'une violence, d'un sadisme, engendrant la mort de la victime. »<sup>814</sup> Ces représentations sont liées à une réalité de l'époque : une multiplication d'homicides, véritable épidémie, dénoncée dès 1914 par les médecins de l'armée.<sup>815</sup> Ces meurtres sont, en grande partie, la résultante des traumatismes des combats mais les peintures d'artistes comme Otto Dix et George Grosz ne représentent que des meurtres de femmes alors que dans la réalité, tous les sexes et âges sont touchés.<sup>816</sup> Les réalisations de Grosz laissent transparaître son

---

<sup>809</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 124-125.

<sup>810</sup> Précisons que le terme « sadisme » pour Freud peut désigner trois réalités : une tendance primaire, une perversion et une pulsion partielle.

<sup>811</sup> Sigmund Freud, *Trois essais sur la théorie sexuelle*, p. 122.

<sup>812</sup> Suzanne Ferrières-Pestureau, « Figures de la violence dans l'art pictural », p. 14.

<sup>813</sup> Suzanne Ferrières-Pestureau, *Ibid.*, p. 16.

<sup>814</sup> Mathilde des Bois, « Lustmord : Sexual Murder in Weimar Germany (1995) » [en ligne].

<sup>815</sup> Mathilde des Bois, *Ibid* [en ligne].

<sup>816</sup> Propos de Marie Gispert dans « Le genre dans l'art de Weimar » [en ligne].

rapport personnel à la femme, qu'il représente en 1918 sous l'aspect d'un pantin nu, dépecé en pleine rue (fig.297). Dans des lettres qu'il adresse à son beau-frère, il décrit sa vision de la femme : une personne superficielle qui n'est que chair<sup>817</sup>, représentation que l'on retrouve dans ses œuvres. Les peintures d'Otto Dix témoignent également de cette « haine de la femme », qu'il peint souvent mutilée au niveau de la vulve (fig.295). Il réalise également des associations scabreuses entre ce qu'il juge être des « perversions » : masochisme – fétichisme – lesbianisme. Les motifs représentés circulent entre différentes toiles dont celles montrant des *Lustmord*. Dans *Le rêve du sadique* (fig.292), il peint des lesbiennes qui s'adonnent à des pratiques sadomasochistes : la femme, à gauche, est la tortionnaire tandis que gisent, à droite, trois corps mutilés à la vulve. Grosz et Dix se représentent eux-mêmes, respectivement dans une photographie (fig.298) et une peinture, en *lustmörder* (meurtrier sexuel) (fig.294). Certes, ces représentations découlent de leur expérience traumatique lors de la Première Guerre mondiale mais elles témoignent également d'une grande violence à l'égard de la gent féminine, qui tend à s'affirmer à travers la *Neue Frau*. En outre, Otto Dix, en représentant régulièrement la femme mutilée au niveau de son sexe, abolit sa capacité à procréer. Pour Tatar, cette violence symbolique peut être perçue comme le signe d'un sentiment d'infériorité de ces artistes qui comparent la création artistique à la procréation féminine et détruisent ce pouvoir en « stérilisant » les femmes. Cependant, l'assujettissement de la femme perdure dans les œuvres du tournant des années soixante-dix aussi bien dans les arts plastiques que dans le cinéma. Les femmes sont toujours des « objets sexuels asservis au regard des hommes » : par exemple, dans *La Prisonnière* de Clouzot, elle est une femme soumise, nue, accroupie et enchaînée dans le dos. Elle devient un fétiche domestique qui n'est plus exposé publiquement. Le pop-artiste Allen Jones la représente comme un objet de consommation en 1969. Il « sculpte » des pièces de mobilier qui ont la forme de femmes – esclaves sexuelles : elles sont *Chaise*, *Table* et *Porte-manteau* (fig.215). Dans *La vie sexuelle*, Freud témoigne de « l'importance », pour les hommes, d'avoir à leur disposition un « objet-sexuel » :

« L'homme ne parvient à une pleine jouissance sexuelle que lorsqu'il s'abandonne sans réserve à la satisfaction, ce qu'il n'ose pas faire, par exemple, avec son épouse pudique. De là provient son besoin d'un objet sexuel rabaissé, d'une femme moralement inférieure à laquelle il n'a pas à prêter des scrupules esthétiques, qui ne le connaisse pas dans sa vie et ne puisse pas le juger. »<sup>818</sup>

<sup>817</sup> Mathilde des Bois, *Ibid* [en ligne].

<sup>818</sup> Cité dans Women Régis Cotentin, *Ibid.*, p. 121.

Dans cette optique, Allen Jones représente ses « femmes-objets » sous un aspect « vulgaire »<sup>819</sup> : elles sont de vulgaires biens de consommation, qui n'ont ni la force suggestive de l'érotisme ni le caractère « cru » de la pornographie. Ce type de réalisations rappelle un motif récurrent de l'histoire de l'art : la femme-poupée. La plus célèbre est celle d'Hans Bellmer, réalisée au début des années 1930 comme une réaction à la « pureté » aryenne. Il la photographie dans des positions érotico-sadiques qui accentuent son corps désarticulé. La femme bellmérienne n'est pas un être autonome : elle est une poupée sadique, vouée à l'exposition pornographique.<sup>820</sup> La poupée devient l'une des « marques de fabrique » du XX<sup>e</sup> siècle, présente aussi bien chez Bellmer et les Surréalistes que dans le travail d'Allen Jones, Niki de Saint Phalle et Annette Messager. Ces deux femmes-artistes ne participent pas cependant à la persistance de l'image de la femme-objet. Niki de Saint Phalle transcende ces représentations réductrices pour tendre vers des représentations plus justes d'une femme épanouie et en pleine possession de son corps. Chez Annette Messager, la « poupée », qui est dans les faits un pantin, n'a plus ce caractère « docile » et bienveillant : il se rebelle et s'adonne même à l'exhibitionnisme.

## **2) *Our bodies, our choices* : quels bouleversements dans l'intimité des femmes et sa représentation ?**

La question de l'intimité a déjà, en partie, été abordée dans notre deuxième partie : les femmes artistes ont fait de leur corps un nouveau médium qui leur garantit une plus grande liberté que la toile et le socle. C'est essentiellement à travers le body art qu'elles questionnent la sexualité, et principalement la sexualité féminine. Elles apportent une réponse à la libération sexuelle des femmes, au tournant des années soixante-dix, qui semble avoir échoué. Afin de questionner ce paradoxe, nous nous attarderons sur l'exemple français, notamment avec les événements de mai 68. Cependant, il nous faut intégrer à notre corpus des artistes qui n'ont pas travaillé en France ; elles sont majoritairement états-uniennes et leurs œuvres sont les plus subversives et dénonciatrices en raison de l'institutionnalisation du féminisme dans leur pays d'origine. Cette partie nous donne également l'occasion de revenir sur l'une des grandes théories esthétiques et sociales centrales dans nos sujets de recherche : *le male gaze*. En parallèle des démarches artistiques de Niki de Saint Phalle, Louise Bourgeois ou Carolee Schneemann, des personnalités comme Laura Mulvey questionnent notre « mode de représentation » et théorisent l'idée que celui-ci est régi par le « regard masculin ».

---

<sup>819</sup> Elles sont vulgaires car « jugées de mauvais goût comme manquant de distinction. » Définition du CNRTL, disponible : <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/vulgaire>.

<sup>820</sup> Paul Ardenne, « Bellmer, oui ou non ? » dans Agnès de la Beaumelle, *Hans Bellmer Anatomie du désir*, p. 47.

Les nouvelles représentations de femmes, plus épanouies et moins assujetties, tentent de dépasser ce *male gaze* voire de tendre vers un *female gaze*. Nous choisissons, compte tenu de l'orientation sexuelle d'Annette Messenger, de centrer notre réflexion exclusivement sur la question et la représentation de l'hétérosexualité féminine dans les années soixante-dix. La « pseudo-révolution sexuelle féminine » doit cependant beaucoup au lesbianisme mais, en raison de la densité du sujet et de son absence de lien direct avec Annette Messenger, nous faisons le choix de ne pas l'aborder.

#### a) Vers une libération de l'intime pour les femmes ?

« Aujourd'hui Catherine Millet peut se permettre de discuter de sa vie sexuelle mais dans les années 1960, c'était tout simplement inimaginable »  
(Annette Messenger)<sup>821</sup>

La femme occidentale évolue dans la société patriarcale, système d'organisation sociale d'oppression des femmes par les hommes,<sup>822</sup> qui la contraint à de nombreuses obligations (être mère, épouse, amante, ...) et dans laquelle elle est victime de violences systémiques et systématiques allant des insultes aux assauts sexuels. Son intimité se réduit, en partie, à une « sexualité » qu'on lui « enlève » aussi bien par la propagation des théories freudiennes que par des viols, majoritairement conjugaux/incestueux, mais aussi des atteintes à sa liberté corporelle (pénalisation de l'IVG et de la contraception). La revendication première de la deuxième vague du féminisme est la nécessité pour la femme de « retrouver » son corps. Pour se le réapproprier, elle doit le « connaître » : c'est dans cet objectif qu'est publié *Our Bodies, Ourselves* en 1969. L'ouvrage est un réel succès : 200 000 ventes en quelques mois et il est traduit dans une trentaine de langues. Avec l'emploi des pronom et déterminant « we / our », ce livre appelle toutes les femmes à rejoindre le mouvement féministe mais surtout à « dompter » leur corps et leur « continent noir. »<sup>823</sup> Cet ouvrage de vulgarisation scientifique contient de nombreuses informations, inconnues de la plupart des femmes de l'époque, sur l'anatomie, la sexualité et il aborde des sujets aussi variés que la masturbation, l'homosexualité, la contraception et l'avortement. Il est également illustré de photographies qui représentent le corps de la femme. Les lectrices disposent ainsi de connaissances essentielles sur leur corps et leur sexualité, ce qui un terme aux tabous de l'époque sur ces sujets. Grâce à la connaissance de son corps, la femme peut mieux maîtriser sa sexualité. Anne-Claire Rebreyend évoque, dans un article

---

<sup>821</sup> Entretien d'Annette Messenger et Maria Kravtsova dans Catherine Grenier et Maria Kravtsova (dir.), *Ibid.*, p. 23

<sup>822</sup> Leonie Lavaux, *Ibid.*, p. 239.

<sup>823</sup> Expression de Sigmund Freud pour désigner la vie sexuelle de la femme.

pour *Clio*, l'exemple de la démocratisation de la contraception comme un vecteur d'épanouissement sexuel de la femme. L'annihilation de l'idée qu'une femme serait seulement un outil de procréation et le contrôle de sa propre fécondité favorisent une « libération sexuelle » de la femme. Une étude du Planning familial de 1967<sup>824</sup> évoque l'accroissement du plaisir féminin lorsque la femme n'est plus en proie à la « peur d'être mère contre son gré. » Les chiffres révèlent qu'avec la prise de la pilule, 94% des femmes ont des rapports plus fréquents et 53% prennent plus de plaisir. En libérant les femmes de l'angoisse « d'un enfant non-souhaité », leur sexualité s'épanouit. Si la sexualité ne semble pas être la première source de préoccupation du MLF, la maîtrise du corps et de la fécondité est cependant essentielle pour prétendre à une émancipation et au plaisir sexuel.

Les préoccupations en lien avec la maîtrise du corps féminin se développent en parallèle d'autres mouvements de revendication qui convergent vers les événements de Mai 68. Cependant, si les partisans de ces bouleversements encouragent la « libération sexuelle » de la femme, c'est davantage pour en profiter que pour lui permettre de s'émanciper. Suite à des entretiens avec plusieurs ex-manifestantes de 68, Lucile Ruault<sup>825</sup> fait part de l'abus que s'est révélée être cette « pseudo-libération sexuelle. » Les acteurs de mai 68 veulent à tout prix rompre avec les conceptions bourgeoises encore en vigueur à l'époque ; cela inclut une remise en question des conventions matrimoniales. Avant, le mariage était source d'émancipation<sup>826</sup> pour de nombreuses jeunes femmes car il leur permettait de « gagner en autonomie. » Suite aux revendications de 68, le mariage, considéré comme faisant partie de « l'ancien monde », est remplacé par de nouveaux horizons amoureux qui sont associés à des amitiés amoureuses à la « *Jules et Jim* » ou à des relations sexo-affectives comme l'incarne le « couple » Sartre-Beauvoir<sup>827</sup> avec le principe de l'amour nécessaire et contingent. Dans une logique pseudo-communiste très en vogue à l'époque, la monogamie sexuelle n'a pas de sens et il est nécessaire de mettre un terme au sentiment de « possessivité » avec la pratique nouvelle de « l'amour libre. »<sup>828</sup> Cette nouvelle conception du « couple libre » favorise l'échangisme, la multiplication de partenaires, ... Si cette conception semble profondément novatrice, elle s'inscrit toutefois dans un hétérocentrisme certain : même si les femmes ont quelques expériences homosexuelles, cela ne remet pas en question leur orientation sexuelle.<sup>829</sup> Les femmes interviewées par Lucile Ruault disent s'être senties contraintes d'accepter ce mode de fonctionnement qui émane des désirs masculins.<sup>830</sup> Cette logique de l'amour libre est

---

<sup>824</sup> Anne-Claire Rebreyend, « Sexualité vécues. France 1920-1970 », p. 215.

<sup>825</sup> Lucile Ruault, « Libération sexuelle ou « pression à soulager ces messieurs » ? Point de vue de femmes dans les années 68 en France », p. 373-389.

<sup>826</sup> Lucile Ruault, *Ibid.*, p. 376.

<sup>827</sup> Lucile Ruault, *Ibid.*, p. 376.

<sup>828</sup> Lucile Ruault, *Ibid.*, p. 376.

<sup>829</sup> Lucile Ruault, *Ibid.*, p. 378.

<sup>830</sup> Lucile Ruault, *Ibid.*, p. 381.

calquée sur la norme hétérosexuelle et patriarcale : les féministes se rendent compte de cette « vaste duperie au service de la domination masculine »<sup>831</sup> et protestent : « Votre révolution sexuelle n'est pas la nôtre. »<sup>832</sup> Précédemment, nous avons souligné l'absence de soutien des partisans de mai 68 envers les mouvements en faveur de la libération de la femme ; celle-ci se conjugue à un sexisme ambiant, qui se manifeste par l'exclusion des femmes des débats et l'utilisation de leur image comme « Jeunes femmes rouges toujours plus belles. »<sup>833</sup> pour illustrer les tracts ou les graffitis. L'exemple d'un tract pour « Le conseil pour le maintien des occupations » (arch.21) est saisissant. Sur ce tract est représentée une femme nue, qui établit un parallèle entre les idées profondément révolutionnaires de ce conseil et la manière dont elle va être « baisée violemment » par plusieurs membres de celui-ci. L'utilisation de ce type de tracts sur lesquels figurent des jeunes femmes dénudées ou des messages explicitement sexuels est courante.<sup>834</sup> L'image de la sexualité féminine est sans cesse ballottée d'un extrême à l'autre<sup>835</sup> : soit la femme est mère, peu épanouie dans sa sexualité « discrète » soit elle est « libérée » avec une sexualité débridée. Dans tous les cas, sa sexualité est critiquée. Les femmes subissent, de la part de la société tout entière, une pression considérable : leur sexualité semble être une affaire publique qui ne les concerne pas ; elles sont constamment chassées du débat. Par exemple, les revues comme *Arguments* ou *Partisans* ne présentent aucun article de femme sur la question de la sexualité. Les années 1970, dans lesquelles la jeune Annette Messager commence à créer, sont les héritières de cette révolution sexuelle féminine « avortée » / « gâchée. » La sexualité post-68 se révèle en 1973 dans *La Maman et la Putain*, film souvent taxé de sexisme en raison des propos anti-MLF d'Alexandre, le personnage principal, et de l'absence de réactions des femmes qu'il côtoie, Veronika et Marie. Même si cette exaltation de l'anti-féminisme relève de l'opinion personnelle du réalisateur Jean Eustache, elle n'en reste pas moins un témoignage du mépris ambiant pour la gent féminine et du manque d'engagement féministe de la plupart des femmes de l'époque. Le film aborde aussi le thème de la liberté sexuelle et présente la difficulté pour les trois personnages de concilier sentiments amoureux et revendication libertaire des nouvelles mœurs sexuelles.<sup>836</sup> A travers les tristes monologues de Veronika, qui jouit d'une vie sexuelle très débridée et détachée de toute considération sentimentale – morale, nous comprenons que la liberté sexuelle n'est en rien une libération de la femme et qu'elle la condamne, une fois de plus, à remplir de nouvelles fonctions attendues par la société patriarcale.

---

<sup>831</sup> Lucie Ruault, *Ibid.*, p. 380.

<sup>832</sup> Lucie Ruault, *Ibid.*, p. 380.

<sup>833</sup> Blanche Paquevent, « Penser la révolution sexuelle dans les années 1960 : intellectuel.le.s et étudiant.e.s en quête de subversion », p. 287.

<sup>834</sup> Blanche Paquevent, *Ibid.*, p. 287.

<sup>835</sup> Lînah Bonneville et Juliette Duminil, « Mai 68, une libération sexuelle ratée ? » [en ligne].

<sup>836</sup> Arnaud Duprat, « Le « monologue » final de Véronika ou l'accomplissement de la démarche artistique de Jean Eustache » dans *La Maman et la Putain*, p. 97.

Ce film, même s'il est un « témoignage fictif », donne à voir la sexualité post-68, débarrassée de la morale, représentée dans *Mes dessins secrets*.

Si les femmes ne peuvent être des actrices majeures de la société en occupant de hautes fonctions, elles se font entendre en écrivant. Beaucoup d'artistes comme Louise Bourgeois ou Niki de Saint Phalle<sup>837</sup> tiennent un journal intime. Celui-ci a différentes fonctions : lieu d'expression, description clinique du quotidien, ... C'est le lieu privilégié de l'expression de l'intime. Par l'écriture, des femmes telles Anaïs Nin et Catherine Millet<sup>838</sup> font part de leur vie sexuelle. Sous la plume de Pauline Réage, il devient le lieu de l'expression de fantasmes violents voire sadiques et masochistes. *L'histoire d'O*, roman érotique publié en 1954, se révèle être un bouleversement féminin intergénérationnel comme le présentent les témoignages réunis par Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge lorsqu'ils questionnent les femmes sur leurs lectures érotico-pornographiques. Plusieurs femmes déclarent avoir lu *Histoire d'O* ou *Emmanuelle*.<sup>839</sup> Leurs réactions s'opposent et montrent ainsi la divergence entre la perception de la sexualité et ce qui est excitant pour les femmes :

« J'ai lu *Histoire d'O*, et là j'ai été tout à fait révoltée. Tout ce que ce livre sous-entendait de masochisme, toutes ces scènes de l'horreur, je l'ai lu jusqu'au bout, pour savoir, mais j'étais au bord de la nausée. Et surtout, j'ai été indignée – c'était il y a deux ans, j'étais déjà féministe – par l'utilisation de la femme qui est faite dans ce bouquin, ... »<sup>840</sup>

Ce témoignage rend compte de la dualité qui existe entre les différentes formes de féminismes : certains sont dit « pro-sexe » et d'autres considèrent que la sexualité n'est pas un domaine pouvant servir la cause des femmes et qu'il faut abolir toute représentation « sexualisée » de la femme quels que soient sa nature et son objectif. Même si *Histoire d'O* est un roman « pornographique » et dérangeant pour l'époque, il permet à de nombreuses femmes d'investir la littérature comme un moyen d'exprimer les pulsions qui les traversent et la violence qui les habite. C'est également à travers l'écriture que des essayistes comme Hélène Cixous et Luce Irigaray remettent en question la domination masculine et les théories datées sur la sexualité féminine.<sup>841</sup> Dans *Le Rire de la Méduse*, édité en 1975, Hélène Cixous s'essaie à démontrer l'absurdité des théories freudiennes et affirme la

---

<sup>837</sup> Camille Morineau, *Artistes Femmes. De 1905 à nos jours*, p. 127-128.

<sup>838</sup> Catherine Millet témoigne de ses expériences sexuelles dans un livre édité en 2001 : *La vie sexuelle de Catherine M.*

<sup>839</sup> Témoignage de Laure dans Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, p. 60.

<sup>840</sup> Extrait du propos de Claudine dans Marie-Françoise Hans et Gilles Lapouge, *Ibid.*, p. 72.

<sup>841</sup> Luce Irigaray consacre une partie de son livre à montrer l'absurdité des théories freudiennes : *Ce sexe qui n'en est pas un*, p. 35-56.

nécessité pour les femmes d'écrire pour « dé-censurer » leur sexualité.<sup>842</sup> L'écrivaine considère que Freud projette dans ses théories sa propre frustration et la généralise à l'échelle humaine. Pour elle, la construction du « continent noir » est une manière d'empêcher la femme d'explorer sa propre sexualité, ce qu'elle invite à faire, et de se contenter du « continent blanc », représentant le manque et l'insatisfaction,<sup>843</sup> qui semble servir la sexualité de l'homme. La femme est ainsi condamnée à être une Méduse ou un « abîme » :

« On nous a figées entre deux mythes horribles : entre la Méduse et l'abîme. Il y aurait de quoi faire éclater de rire la moitié du monde, si ça ne continuait pas. Car la relève phallogocentrique est là, et militante, reproductrice des vieux schémas, ancrée dans le dogme de la castration. Ils n'ont rien changé : ils ont théorisé leur désir pour de la réalité : Qu'ils tremblent, les prêtres, on va leur montrer nos sextes ! »<sup>844</sup>

A travers « l'écriture corps »,<sup>845</sup> elle invite la femme à ne plus ignorer son corps et à écrire sur des sujets qu'on lui a refusés comme la sexualité.<sup>846</sup> Hélène Cixous veut faire de la position à laquelle la femme est assignée, par le langage patriarcal, une force de subversion.<sup>847</sup> Elle souhaite « terroriser le discours patriarcal en écrivant à partir du lien d'inscription de la différence, c'est-à-dire la sexualité féminine. »<sup>848</sup>

## b) Renverser le *male gaze* : quand l'objet sexuel prend vie

« On dit qu'analyser le plaisir ou la beauté les détruit. C'est précisément l'intention de ce  
texte. »

(Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », 1975)<sup>849</sup>

L'art renvoie souvent l'image d'une femme habituée à répondre aux désirs masculins et prête à subir les assauts sexuels des hommes. Si elle est très souvent confondue avec un « objet », la femme n'est presque jamais « sujet » comme le relève Luce Irigaray dans *Ce sexe qui n'en est pas un*.

---

<sup>842</sup> Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, p. 45.

<sup>843</sup> Hélène Cixous, *Ibid.*, p. 54.

<sup>844</sup> Hélène Cixous, *Ibid.*, p. 55.

<sup>845</sup> Terme féministe dont Irigaray et Cixous sont à l'origine.

<sup>846</sup> Jeanie Forte, « Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism », p. 225-226.

<sup>847</sup> Jeanie Forte, *Ibid.*, p. 225.

<sup>848</sup> Jeanie Forte, *Ibid.*, p. 225.

<sup>849</sup> Elle affirme littéralement dans son ouvrage « vouloir retourner la table. » Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, p. 36.



Elle serait donc condamnée à n'être qu'un support « plus ou moins complaisant, à la mise en acte des fantasmes de l'homme »<sup>850</sup> ? Une rupture avec cette théorie s'amorce en littérature et se poursuit dans les autres médiums. La femme reprend le contrôle de son « corps – image » à travers l'art : cette prise de conscience aboutit à la rédaction par Laura Mulvey, en 1975, de « Visual Pleasure and Narrative Cinema », publié dans la revue britannique *Screen*. Cette théoricienne féministe, comme de nombreux intellectuels des années soixante-dix, remet en question les théories freudiennes, plus précisément celles du fétichisme<sup>851</sup> et de la pulsion scopique, les deux éléments qui, de son point de vue, structurent le *male gaze*. Elle définit le *male gaze* ainsi :

« Le regard masculin, déterminant, projette ses fantasmes sur la figure féminine, laquelle est façonnée en conséquence. Dans le rôle exhibitionniste qui leur est traditionnellement imparti, les femmes sont simultanément regardées et exhibées, leur apparence étant codée pour susciter un fort impact visuel et érotique, si bien qu'on peut les qualifier d'être-pour-le-regard. La femme est exhibée comme un objet sexuel [...] elle capte le regard, elle incarne et joue pour le désir masculin »<sup>852</sup>

Sa critique du « regard masculin » s'opère via le cinéma, qui donne une forme à ces deux phénomènes : le fétichisme et la pulsion scopique. Ce médium permet la projection d'images de corps féminins qui font perdurer la domination patriarcale par l'assujettissement des femmes représentées. Le cinéma favorise la préservation de cette violence qui engendre un découpage « unilatéral » du plaisir de regarder entre l'actif (l'homme) et le passif (la femme).<sup>853</sup> La position active du « regard de l'homme » lui permet de projeter sur la femme – écran ses fantasmes sans s'inquiéter du consentement de celle-ci. Cette domination symbolique du corps de la femme, devenue un « fétiche passif »,<sup>854</sup> s'opère à deux niveaux : par la création et par la réception de celle-ci.

« L'homme contrôle la part fantasmagorique du film et apparaît ainsi comme le représentant du pouvoir. Il est le relais du regard du spectateur, assurant le transfert de celui-ci à l'écran. »<sup>855</sup>

---

<sup>850</sup> Luce Irigaray, *Ibid.*, p25

<sup>851</sup> Laura Mulvey consacre un ouvrage entier à la question du fétichisme : *Fétichisme et curiosité*.

<sup>852</sup> Laura Mulvey, *Ibid.*, p. 41.

<sup>853</sup> Laura Mulvey, p. 40-41.

<sup>854</sup> Céline Daumas, « Le « male gaze », bad fiction », *Libération* [en ligne].

<sup>855</sup> Laura Mulvey, p. 42.

Pour pallier l'angoisse de la castration présente chez l'homme (réalisateur comme spectateur), la femme peut soit être volontairement violentée (sadisme) ou fétichée (pulsion scopique) : ces deux « solutions », déjà présentes chez Freud, sont remobilisées et dénoncées par Laura Mulvey.

« Le paradoxe du phallocentrisme sous toutes ses formes constitue en ce qu'il a besoin de l'image de la femme castrée pour ordonner son univers et lui donner un sens. »<sup>856</sup>

L'homme jouit d'être à la fois le moteur du récit et le porteur du regard (double figure active) alors que la femme n'est qu'une icône et l'objet d'un regard qu'elle ne maîtrise pas et qui découle de « l'inconscient de la société patriarcale » dans sa « division sexuelle classique. »<sup>857</sup> La femme n'a pu forger la représentation érotique dont elle souffre ; celle-ci s'est faite, dans le cinéma, via « les films grand public [qui] ont codé l'érotisme selon le langage de l'ordre patriarcal dominant. »<sup>858</sup> Tout un imaginaire érotico-pornographique s'est développé à partir du choix de cadrage, très souvent serré sur une partie sexualisée, de l'absence de complexité du personnage féminin, de son exhibitionnisme, ... La représentation d'une femme fétiche et asservie découle de « l'inconscient de la société patriarcale »,<sup>859</sup> fondant son plaisir sur la pulsion scopique qui place « l'observateur » dans la position d'un voyeur découvrant l'intimité d'une femme à son insu. Le texte de Mulvey permet une prise de conscience concernant la représentation (l'exhibition) des femmes dans le cinéma, et dans l'art en général, tout en favorisant un « renversement des rapports de forces. »<sup>860</sup>

Cet écrit marque certes un tournant dans la critique et l'histoire de l'art. Il est aussi la résultante de nombreuses actions, performances antérieures, de femmes-artistes qui ont mis en valeur cette division unilatérale du regard, ensuite théorisée par Mulvey. Les créatrices des années soixante-dix, en s'appuyant sur leur statut individuel et la possibilité de le transformer,<sup>861</sup> construisent de nouvelles formes / actions qui, dans les performances de l'artiste autrichienne VALIE EXPORT, s'attachent à « considérer le corps comme un phénomène de socialisation. »<sup>862</sup> Cette dernière développe, dès les années 1960, une forme d'*expanded art*<sup>863</sup> avec « l'*expanded cinema* » pour étudier le phénomène du regard humain. Pour étendre l'expérience « cinématographique », elle multiplie les performances, les actions et les courts-métrages. Ses films sont à la fois le matériau

---

<sup>856</sup> Laura Mulvey, p. 33.

<sup>857</sup> Céline Daumas, *Ibid.* [en ligne].

<sup>858</sup> Laura Mulvey, p. 36.

<sup>859</sup> Ce terme est emprunté à Céline Daumas, *Ibid.* [en ligne].

<sup>860</sup> Elvan Zabunyan, « Striptease : désarticuler Duchamp par le genre », p. 78.

<sup>861</sup> Elvan Zabunyan, « L'objet sexuel. Le personnel est politique », *Ibid.*, p. 53.

<sup>862</sup> Elvan Zabunyan, « L'objet sexuel. Le personnel est politique », *Ibid.*, p. 51.

<sup>863</sup> Les *expanded arts* éliminent les frontières formelles et les catégories contraignantes entre les médias. Ils favorisent une fusion entre l'art et la réalité.

et le « concept » avec lesquels elle mène une réflexion sur l'art et critique la société. Elle interroge aussi bien la situation du cinéaste, en réalisant ses propres films, que celle du destinataire, avec qui elle engage des interactions « publiques » lors de ses actions. Par sa démarche tournée vers les *expanded arts*, elle implique directement le spectateur dans l'œuvre et fait de l'espace public « son écran de cinéma. » Par le dispositif de l'*expanded cinema*, elle fait « tomber les tabous sociaux, sexuels et culturels »<sup>864</sup> en interrogeant les liens de pouvoir entre les sexes, le corps féminin comme arme politique et son rapport à l'espace. Par cette affirmation de la féminité, non plus comme toile de fantasmes mais comme matériau, elle rompt avec les conceptions des actionnistes viennois, qui considèrent le corps féminin comme un « objet passif. »<sup>865</sup> *Tapp und Tastkino*<sup>866</sup> (fig.131) est une performance réalisée pour la première fois par VALIE EXPORT à Vienne, le 12 novembre 1968, puis à Munich et Cologne.<sup>867</sup> Elle porte une boîte en polystyrène qui, recouverte en partie d'un tissu rappelant les rideaux de cinéma, cache son buste dénudé. Pour cette performance, elle est accompagnée de Peter Weibel qui invite les passants à toucher ce qui se cache derrière le rideau et à découvrir les seins de l'artiste. VALIE EXPORT remplace l'écran de son cinéma par son propre corps :

« Sur mes seins je portais une boîte en carton munie de deux ouvertures. Les visiteurs y enfilaient leurs mains. Je disais : « cette boîte est une salle de cinéma, mon corps est l'écran. »<sup>868</sup>

Le « passant » qui participe à cette action n'est plus dans la position confortable du spectateur – voyeur ; il devient lui-même « l'objet voyeuriste d'autrui » car l'action ne se situe plus dans une salle obscure mais au grand jour, dans une rue ou une place convoitée. En acceptant de glisser la main derrière ce rideau, « il assume son désir face au corps sexuel de la femme. »<sup>869</sup> Cependant, l'attitude de VALIE EXPORT n'est en rien « complaisante » ou séductrice : elle reste stoïque face à la personne qui la « touche. »

« En sortant cette mise en scène dans la rue, espace ouvert et de luttes sociales, on cassait en quelque sorte la protection que la salle de cinéma procure au spectateur qui peut, à l'abri de l'obscurité de la salle, donner libre cours à ses pulsions voyeuristes. Dans ce cas précis, le courage

---

<sup>864</sup> Brigitte Huck, *VALIE EXPORT. EXPANDED ARTS*, p. 15

<sup>865</sup> Brigitte Huck, *Ibid.*, p. 14.

<sup>866</sup> Nous pouvons traduire ce nom par « Tapp et cinéma tactile », ce qui signifierait : « cinéma du toucher. »

<sup>867</sup> Juan Vicente Aliaga, « La vie est entre nos mains » dans *VALIE EXPORT*, p. 85.

<sup>868</sup> Elle décrit ainsi cette action lorsqu'elle la réalise à Munich. Brigitte Huck, *Ibid.*, p. 17.

<sup>869</sup> Maria Rosa Lehman, *La métamorphose de l'objet : la nouvelle représentation de la femme dans l'art de la performance « féministe » des années 1960/1970*. p. 13.

de l'homme est mis à l'épreuve, on lui propose de surmonter sa timidité et d'approcher le corps-  
objet »<sup>870</sup>

L'artiste revendique cette œuvre comme étant le « premier véritable film de femme »<sup>871</sup> :

« Premier pas de la femme de l'objet au sujet [...], d'une libération du poids civilisationnel du corps, d'une opportunité de transformer le rôle des sexes socialement ordonné sur un mode patriarcal. »<sup>872</sup>

En plus de protester contre l'utilisation des attributs féminins, ici supprimés, comme des objets « pour la sexualité de l'homme »,<sup>873</sup> elle critique également l'attitude conservatrice de l'Etat qui interdit les expériences tactiles hors de la sphère privée. Avec cette performance, elle démontre que c'est le tabou et la « mystification », qui règnent autour de la sexualité, qui lui confèrent son caractère subversif et empêchent la femme d'être en pleine possession de son corps. Dans le climat contestataire européen de l'époque, elle revendique la fin de l'érotisme comme « propriété privée. »<sup>874</sup> Elle poursuit ses « provocations » avec une performance plus radicale en 1969 : *Aktionshose : Genitalpanik* (*Action pantalon : panique génitale*). Elle réalise celle-ci dans un cinéma porno de Munich : elle porte un jean coupé, grand ouvert sur son sexe et une mitraillette à la main. Elle invite les spectateurs venus se divertir en consommant des images complaisantes à « briser le quatrième mur » en se confrontant directement à un vrai sexe de femme. L'atmosphère est assez tendue car le port d'une arme confère à l'artiste une « maîtrise symbolique » de la situation : elle piège les spectateurs comme la/les femme.s qu'ils allaient scruter est/sont piégée.s. Au fur et à mesure qu'elle descend les escaliers, les spectateurs quittent la salle. Cette action n'a pas fait l'objet de photographies, exceptée celle de l'artiste posant avec sa tenue d'exhibitionniste et son arme (fig.132). Les seuls témoignages connus sur cette action sont ceux de VALIE EXPORT :

« *Genital Panic* a été présentée dans un cinéma porno de Munich. Je portais un pull et un pantalon qui laissait voir mon sexe. J'étais armée d'une mitrailleuse. Entre deux films, je disais aux spectateurs qu'ils étaient venus dans ce cinéma-là pour voir des films sexuels, mais que, maintenant, je mettais à leur disposition de vraies parties génitales et qu'ils pouvaient en faire ce

---

<sup>870</sup> Juan Vicente Aliaga, *Ibid.*, p. 86.

<sup>871</sup> Brigitte Huck, *Ibid.*, p. 17.

<sup>872</sup> Brigitte Huck, *Ibid.*, p. 17.

<sup>873</sup> Maria Rosa Lehman, *Ibid.*, p. 13.

<sup>874</sup> Maria Rosa Lehman cite les propos de VALIE EXPORT dans, *Ibid.*, p. 13.

qu'ils voulaient. Je suis passée lentement dans chaque rang, face aux gens. Je ne me déplaçais pas de façon érotique. Tout en marchant le long d'un rang, je dirigeais l'arme sur les spectateurs du rang derrière. J'avais peur et je n'avais pas la moindre idée de ce que les gens allaient faire. A mesure que je passais d'un rang à l'autre, les spectateurs de chaque rang se levaient lentement et quittaient la salle. Comme ils n'étaient plus dans le contexte du film, cela devenait complètement différent pour eux d'établir un rapport avec ce symbole érotique particulier. »<sup>875</sup>

En offrant la réalité de son sexe de femme aux spectateurs, elle inverse les rapports de forces : celle qui était dominée par le regard devient celle qui domine à son tour.<sup>876</sup> Elle s'oppose ici à la représentation passive et fictive de la femme en introduisant violemment le réel dans ce cinéma porno, où elle brandit une mitraillette, symbole phallique, comme « arme destructive. »<sup>877</sup> Elle s'empare, sans l'accord de personne, du rôle actif – du sujet. Les deux actions que nous avons évoquées sont des « mises en pratique performatives du corps de l'artiste dans le domaine du cinéma élargi », qui lui permettent d'annihiler la pulsion scopique en intégrant la réalité de son corps dans l'espace « cinématographique. » En projetant son corps sexualisé dans la sphère publique, elle expose et dénonce le modèle freudien du fétichisme et du voyeurisme.

Cette remise en question du *male gaze* par les femmes-artistes conduit certaines d'entre elles à explorer une forme du « *female gaze*. » Ce terme, qui existe depuis plusieurs décennies, tente de créer une alternative « féminine » au *male gaze*. Lorsqu'Iris Brey théorise cette notion en 2020, elle souhaite distinguer ces deux formes de regards et éviter d'assimiler le *female gaze* à une simple réaction s'opposant au « regard masculin. » Elle considère le *male gaze* sous un angle foucauldien : Tels des prisonniers qui intègrent l'oppression du regard qu'ils subissent,<sup>878</sup> les femmes intègrent le regard dont elles sont l'objet dans la réalité et sur les écrans. Le *female gaze* se veut ainsi plus complexe qu'une « objectivation des hommes » : en se basant sur la phénoménologie, et non plus sur la psychanalyse, elle théorise le regard féminin comme un partage d'expérience du personnage vers le spectateur :

« Un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. »<sup>879</sup>

---

<sup>875</sup> Propos de VALIE EXPORT cités dans Camille Morineau (dir.), *Elles@centrepompidou*, p. 63.

<sup>876</sup> Camille Morineau, *Artistes Femmes. De 1905 à nos jours*, p. 93.

<sup>877</sup> Juan Vicente Aliaga, *Ibid.*, p. 86.

<sup>878</sup> Michel Foucault développe cette pensée dans *Surveiller et punir* en 1975.

<sup>879</sup> Iris Brey, *Le regard féminin. Une révolution à l'écran*, p. 36.

A travers le *female gaze*, le regard porté par l'artiste permet de faire ressentir l'expérience du corps féminin à l'observateur. Pour l'essayiste, le genre de l'artiste ne conditionne pas sa manière de représenter la femme : ce qui importe, c'est le regard adopté par l'artiste sur celle-ci afin de permettre au spectateur d'épouser « l'expérience féminine. » A la lumière de cette analyse, nous pouvons postuler que *24 heures dans la vie d'une femme* de Michel Journiac est une œuvre qui épouse les concepts du *female gaze*. Cette expérience du « regard féminin » permet également l'immersion dans des domaines comme la sexualité dans toute sa diversité et sa complexité. Une action d'Ana Mendieta propose une « immersion », du point de vue féminin, dans la sexualité féminine, souvent bafouée. L'artiste cubaine effectue des performances au caractère métaphysique mais également d'autres, plus prosaïques, comme *Rape Scene* en 1973 (fig.143), s'inspirant d'un fait divers qui a bouleversé l'artiste, survenu sur le campus de Iowa University. Suite au viol et à l'assassinat d'une camarade, Ana Mendieta recrée dans son appartement un « tableau » d'agression sexuelle : elle se met en scène en tant que victime, dénudée, attachée à une table et maculée de sang, dans une pièce en désordre, où gisent au sol, dans du sang, des assiettes cassées. Sa démarche artistique veut se confondre avec la réalité : elle invite des amis et d'autres étudiants à lui rendre visite ; ceux-ci la découvrent dans ce simulacre qui vise à briser la loi du silence autour du viol et de ses victimes. Mendieta se souvient de la réaction de son public qui « s'est assis et a commencé à en parler »<sup>880</sup> tandis qu'elle restait immobile :

« Je n'ai pas bougé. Je suis restée en position pendant environ une heure. Cela les a vraiment secoués. »<sup>881</sup>

L'objectif de cette performance est clair : choquer pour sensibiliser à ces drames « ancrés » dans la culture estudiantine états-unienne. De cette « performance » subsiste une documentation photographique en couleurs : les images témoignent de la violence de la scène qui se veut être « en réaction contre l'idée de la violence à l'égard des femmes. »<sup>882</sup>

Annette Messenger, à travers ses *Albums-collections*, propose aux spectateurs de faire « l'expérience du féminin. » Dans son œuvre, le corps féminin est ni « le terrain d'une reconquête, ni l'instrument d'une transgression. Il est un cliché parmi d'autres, sans doute le plus « cliché » des clichés, le point de convergence des désirs, des fantasmes, des idées reçues. »<sup>883</sup> Cette œuvre, qui peut être étiquetée *female gaze*, présente quelques singularités qui explorent l'idée du « regard

---

<sup>880</sup> Propos cités par Elisabeth Manchester, « *Untitled (Rape Scene)* », *Tate* [en ligne].

<sup>881</sup> Citation retranscrite par Elisabeth Manchester, *Ibid.* [en ligne].

<sup>882</sup> Elisabeth Manchester, *Ibid.* [en ligne].

<sup>883</sup> Catherine Grenier, *Annette Messenger*, p. 78.

féminin » en faisant de l'homme un objet de désir comme l'a été (et l'est) la femme. Dans la série *Les Approches (fog.)* en 1972, c'est la femme qui devient voyeur et qui capture des photographies à « la volée » d'un homme. Cette série porte sur le sexe masculin : les photographies qu'elle réalise sont de plus en plus rapprochées sur la braguette de l'homme et accompagnées de commentaires qui semblent décrire, telle la voix d'un narrateur externe, les pensées et actions d'une jeune fille observant l'homme qu'elle a sous les yeux. Le dernier cliché, flou, propose un cadrage serré entièrement sur cette braguette. L'artiste approche l'œil, au fur et à mesure des clichés, de la partie la plus indécente. Dans ce processus d'approche de l'objet convoité, les photographies deviennent de plus en plus floues. Dans les faits, rien de « pornographique n'est montré. Ce qui confère à cette série son « obscénité », c'est la remobilisation de codes cinématographiques, auxquels l'artiste se montre très sensible : « l'efficacité du recadrage et de la sérialité signifient en soi, même si « rien » n'est montré, dans une indécence sans « évidence. »<sup>884</sup> Le cinéma relie ici l'esthétique de l'œuvre (cadrage, ...) à la mécanique du désir et du « pouvoir mimétique de la norme. »<sup>885</sup> Mais ici la norme n'est plus l'objectivisation de la femme mais celle de l'homme. L'artiste aborde frontalement, dans cette série, la question du désir, qui n'est plus l'apanage de l'homme. Elle inverse ici le principe de *male gaze* en transformant un homme de 45 ans en objet de désir. Le choix d'un homme « mature » semble être un autre pied-de-nez au *male gaze*, qui met en exergue principalement des jeunes filles. Elle reproduit un schéma similaire dans les séries *Les hommes que j'aime* et *Les hommes que je n'aime pas*, où elle réduit des hommes à leur physique, qu'elle commente en légendant leurs photographies, leur enlevant toute identité ou esprit. Ces hommes de papier-glacé se retrouvent piégés dans le même mécanisme que les personnages féminins au cinéma : seule leur apparence compte. Si l'artiste adopte ici cette position active de voyeur, ses *Albums-collections* contraignent les visiteurs à faire face à « leur pulsion scopique. » Le format des albums et leur exposition sous vitrines renforcent l'impression d'immersion dans le jardin secret d'une personne qui nous est inconnue tout en étant étrangement proche. L'artiste propose aux visiteurs une expérience dans son intimité avec *Mes dessins secrets*, où nous découvrons les fantasmes inavoués de la jeune Annette.

---

<sup>884</sup> Patricia Falguières, « Fée d'artifice », *Marian Goodman*, p. 39.

<sup>885</sup> Patricia Falguières, *Ibid.*, p. 39.

c) La pornographie "artistique" : une toile vierge pour l'exploration de la sexualité des femmes ?

« Je pense donc je suce »

(Annette Messenger, *Ma collection de proverbes*, (fig.93))

Les artistes femmes s'emparent de l'esthétique subversive de la pornographie pour reprendre le contrôle sur leur corps et sa représentation. L'érotisme et la pornographie sont restés trop longtemps l'apanage des hommes, qui projetaient leurs fantasmes sur le corps féminin. Dès les années soixante, Carolee Schneemann s'approprie les stéréotypes féminins façonnés par le *male gaze* pour les détourner. Les différentes performances qu'elle réalise, au tournant des années soixante-dix, se révèlent de véritables prises de conscience féministes qui incitent les créatrices à maîtriser la représentation de leur corps et *a fortiori* de leur sexualité, trop longtemps dominée par le mythe de la femme-objet, véhiculé par les médias de masse. Le développement d'un *female gaze* dans les années soixante-dix favorise les échanges autour de la question de la sexualité, du plaisir et des envies des femmes, longtemps considérés comme un « continent noir. » Précisons que le « regard féminin » n'est pas incompatible avec l'imagerie pornographique : pour Julie Lavigne, les artistes-femmes peuvent reprendre les codes de la pornographie et se les réapproprier à des fins féministes.<sup>886</sup> Toutefois, si des artistes et des théoriciennes adhèrent à cette idée, d'autres s'y opposent fermement. En art comme dans la société, les différents féminismes s'affrontent, de 1970 jusque dans les années 1980, durant les « Sex Wars », sur la question de la pornographie et de son impact sur la représentation des femmes, que certaines considèrent « libérées » et d'autres, assujetties.

Les images pornographiques deviennent source d'inspiration pour Betty Tompkins et Annette Messenger, qui les mobilisent dans leurs recherches plastiques. Certaines de leurs séries respectives, les *Fuck Paintings* pour Tompkins et *Mes dessins secrets* pour Messenger, proposent des représentations de gros plans sur des pénétrations (fig.209 et 210) ou des organes génitaux (fig. 211). Depuis les années 1960, Betty Tompkins se présente comme la seule femme qui réalise, aux côtés de Gerhard Richter et des *Fucking Paintings* de Richard Artschwager, des œuvres issues d'images pornographiques. Contrairement à Tompkins, ces deux artistes n'ont pas été mis à l'écart de la scène artistique internationale suite à leurs créations.<sup>887</sup> La force des peintures de Tompkins réside dans l'association de sujets pornographiques, d'une facture hyperréaliste et des toiles qui confèrent un aspect monumental à ses représentations. Par exemple, *Fuck Painting #1* (fig.),

---

<sup>886</sup> Julie Lavigne, *La traversée de la pornographie : politique et érotisme dans l'art féministe*, p. 60.

<sup>887</sup> Stéphanie Moisdon, « Betty Tompkins », *AWARE* [en ligne].



conservé au Centre Pompidou, est la peinture d'une pénétration hétérosexuelle qui mesure 2,13 sur 1,52 mètres. Betty Tompkins explique elle-même dans une conversation avec Anya Harrison l'importance du sujet peint et surtout de la taille de celui-ci pour légitimer son statut d'artiste :

« Je me disais que pour que ces peintures soient prises au sérieux, même si ça n'a pas été le cas pendant près de 40 ans, leur taille jouait un rôle décisif. »<sup>888</sup>

Ces reproductions d'images extraites de magazines pornographiques représentent souvent des pratiques hétérosexuelles (fig. 213) ou des pénétrations (fig. 209 et 210). Face à ces gigantesques images pornographiques, le visiteur se retrouve piégé, contraint de se confronter à cette violence sexuelle. En proposant ce type d'images, qu'elle positionne dans le « champ du sublime »<sup>889</sup>, elle « démasculinise » les rapports hétérosexuels en représentant sur le même plan les sexes masculin et féminin. Présenter à une échelle aussi « gigantesque » une pénétration permet également de prendre conscience de la violence induite dans ce rapport de presque domination du corps de l'autre. Si Betty Tompkins choisit de représenter des pénétrations, Annette Messenger préfère dessiner le moment avant que le pénis s'insère dans le vagin (fig.9, 27, 35, 41). Nous dénombrons seulement 10 dessins (fig. 2, 12, 26, 31, 47, 61, 66, 69, 74, 75) qui semblent vraiment présenter une réelle pénétration. Annette Messenger s'amuse à jouer sur le flou autour de « la pénétration » ; elle ne met pas en avant le rapport sexuel mais l'instrument de celui-ci : le pénis. Nous ne connaissons qu'un dessin représentant exclusivement une vulve (fig.77) alors que nous en dénombrons une vingtaine de pénis (fig.1, 3, 9, 15, 16, 24, 39, 42, 44, 45, 48, 49, 50, 55, 56, 57, 59, 66, 67, 73). La facture de ses dessins est moins réaliste mais tout autant provocatrice que celle des peintures de Tompkins, qui zoome volontairement sur « les rubans vulvaires et les plus membraneux, avec des gradations de muscles et de fascias qui se tordent à la vue. »<sup>890</sup> Toutes deux semblent en proie à des préoccupations monomaniaques : Tompkins réalise, depuis presque un demi-siècle, des peintures « sexuelles » et Annette Messenger réunit, dans sa série de 1972-1973, 76 dessins (plus 6 épreuves d'artiste) au caractère explicite. Betty Tompkins relate une sexualité sans nom ni identité ou visage, caractéristique propre au « porno », contrairement à Annette Messenger qui intègre cette série de dessins dans son entreprise autofictionnelle : les *Albums-Collections*. Les œuvres de ces deux artistes, bien que représentant frontalement des relations sexuelles ou des organes génitaux, ne semblent pas être « pornographiques » : elles ne suscitent pas chez l'observateur une once d'excitation, pourtant indissociable de la pornographie. Même si Betty Tompkins et Annette Messenger

---

<sup>888</sup> Betty Tompkins et Anya Harrison dans *Betty Tompkins, raw material*, p.78

<sup>889</sup> Nicolas Bourriard cite Jean-François Lyotard, *Betty Tompkins, raw material*, p. 6.

<sup>890</sup> Dominic Johnson, « Betty Tompkins: Fuck Paintings, Ect », *Art Monthly*, p. 33.

empruntent les « codes de la pornographie » : les représentations en gros plan d'organes génitaux, le morcellement des parties du corps, ... leurs réalisations ne se prétendent pas être des stimulants sexuels. Les *Fuck Paintings* de Tompkins ont pendant longtemps été « censuré » : elle ne pouvait les exposer et quand l'occasion se présentait, elle ne pouvait les présenter dans le dispositif qu'elle souhaitait.<sup>891</sup> Cependant, lorsque les œuvres de Tompkins sont envoyées en France pour être exposées lors d'une manifestation dans les années soixante-dix, celles-ci restent dans des caisses car elles sont considérées comme obscènes.<sup>892</sup> Cette « anecdote », relatée par Elisabeth Lebovici, nous permet de prendre conscience des contraintes liées à l'exposition et à la réception-critique des œuvres, majoritairement féminines, au caractère explicite. A la lumière de cette anecdote sur la « non-exposition » des *Fuck Paintings*, nous comprenons aisément pourquoi Annette Messenger n'a jamais « pu » ou « eu l'occasion » de présenter *Mes dessins secrets* suite à leur réalisation.

Annette Messenger et Betty Tompkins s'amuse également des codes pornographiques dans leurs œuvres. Dans *La femme et ...*, Annette Messenger dessine sur son corps différents animaux – visages (fig.94). Elle morcelle son corps en le représentant, par exemple, par un cadrage serré sur son sexe, au-dessus duquel elle dessine un visage d'homme, et intitule ces photographies ironiquement *La femme et le barbu* (fig.94). Sur d'autres clichés, elle représente un visage d'homme, dont les lunettes sont les seins de l'artiste. Betty Tompkins, en 1976, peint une vulve à laquelle elle associe une image de vache. Cette œuvre, intitulée *Cow Cunt* (fig.212), joue sur l'association surréaliste entre une vulve et une vache, issue de l'expression populaire « cow cunt » signifiant avoir un vagin très grand, phénomène qui résulte de multiples accouchements.<sup>893</sup> Ces artistes tournent volontairement en dérision ces représentations qui favorisent l'objectivation de la femme et s'en amusent. Martha Rosler détourne également des images produites par les *mass-medias*, qui sexualisent la femme dans tous ses faits et gestes, dans sa série *Body Beautiful – Beauty Know No Pain* (1966-1972). Elle s'amuse à coller, sur des publicités pour des sous-vêtements féminins, des seins au niveau du soutien-gorge et sur la culotte, une bouche qui évoque la forme de la vulve et la peur de la castration masculine avec le mythe du *vagina dentata* (fig.174.). Elle interprète littéralement l'expression « femme-objet » dans certains photomontages, où elle projette un corps féminin sur un bien de consommation (fig.175). Ces trente-deux photomontages « Pop Art » transforment la femme assujettie sur le papier glacé en support d'une autre « fémininité » et révèle

---

<sup>891</sup> Alison M. Gingeras, *Betty Tompkins, raw material* p. 19.

<sup>892</sup> Anecdote relatée par Elisabeth Lebovici lors de sa conférence « Nancy Spero : *The War Series, Victims (1967)* » au Centre Pompidou en 2005.

<sup>893</sup> L'expression est expliquée en ligne sur *Urban Dictionary* : <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Cows%20Cunt>.

« la réalité sexuelle de son corps »<sup>894</sup> en lui associant des parties du corps nues, découpées dans des revues pornographiques. Par ces associations grotesques, Martha Rosler dénonce la marchandisation flagrante du corps des femmes en attirant l'attention sur la façon dont elles sont posées, segmentées et emballées comme des produits de consommation. Natalia LL joue aussi du *male gaze* et de ses codes. Elle s'attaque au regard masculin dans la série *Consumer Art* (1972-1975) (fig.147 et 148), où elle photographie et filme des mannequins mangeant de manière suggestive des aliments à l'aspect phallique. Ces œuvres subversives, au caractère explicitement érotique font l'objet de nombreuses controverses et censures.<sup>895</sup> Si l'œuvre semble répondre aux prérogatives du *male gaze* qui permet de sexualiser tous les faits et gestes des femmes, cette série est pourtant bien engagée. L'artiste, qui se revendique féministe, livre des portraits de femmes qui dominent ici le regard masculin : elles s'affirment dans des attitudes suggestives et regardent frontalement l'observateur, qui se sent gêné voire coupable d'assister à cette scène. En outre, le geste qu'opèrent ces femmes évoque clairement la fellation, qui peut être interprétée sous la dialectique du maître et de l'esclave.<sup>896</sup> Annette Messenger, dans *Mes dessins secrets*, dessine elle-même plusieurs scènes de fellation, où la femme semble épanouie et s'amuse de celle-ci (fig.65) Cette pratique sexuelle, souvent perçue comme une domination sexuelle de la femme, peut également être considérée sous l'angle de l'ascendant féminin : la femme dispose entièrement du sexe masculin, ce qui lui confère une supériorité car elle est « maîtresse de la situation. » Néanmoins, Natalia LL n'évoque jamais publiquement son intention de traiter de la sexualité dans cette série.<sup>897</sup> Pour elle, le « coït » est une activité aussi banale que manger ou boire.<sup>898</sup> Par exemple, dans *Intimate Sphere* (fig.146), elle enregistre des activités quotidiennes, dont les relations sexuelles. Parallèlement à cette remise en question du regard masculin, il existe une lecture « plus politique » : Natalia LL affirme que l'objectif de cette série est de ridiculiser le système communiste, qui rend difficile l'accès à certains aliments comme la banane et la saucisses en raison des pénuries.<sup>899</sup> Cette relecture humoristique de l'appropriation de l'imaginaire pornographique et du *male gaze* permet aussi bien de « ridiculiser » le modèle patriarcal que d'opérer une véritable critique de fond de celui-ci.

---

<sup>894</sup> « L'objet sexuel. Le personnel est politique », Elvan Zabunyan, dans *Sous-titré X, la pornographie entre image et propos*, p. 50.

<sup>895</sup> Alex Greenberg, « Natalia LL, Pioneering Artist Who Brought Feminist Ideas to Poland's Art Scene, Dies at 85 » [en ligne].

<sup>896</sup> Cette dialectique est une référence à la pensée d'Hegel qui considère que les rapports de forces peuvent s'inverser entre l'esclave et son maître. Ainsi la personne qui est considérée comme dominée, l'esclave, « s'affranchit » de cette position tant son maître est dépendant de celui-ci.

<sup>897</sup> Aneta Szylak, « Natalia LL », *FRAC Lorraine* [en ligne].

<sup>898</sup> « L'art se réalise dans chaque moment de la réalité, chaque fait, chaque seconde sont pour nous le fait même et la seconde même qui ne peuvent être répétés. C'est pourquoi j'enregistre des événements communs et triviaux comme manger, dormir, copuler, se reposer, parler, etc. » Propos de 1972 publiés dans le n°9 de *Heute Kunst* en 1975.

<sup>899</sup> Alex Greenberg, *Ibid.* [en ligne].

Les deux artistes états-uniennes Hannah Wilke et Carolee Schneemann font le choix de l'auto-objectivation dans leurs performances et vidéos. Cette prise de position provocatrice leur permet de maîtriser leur « corps érotique. » Leur objectif est d'exposer tout leur potentiel grâce à un « narcissisme positif »<sup>900</sup>, qui leur permet de « récupérer le corps féminin érotique de l'objectivation du regard masculin. »<sup>901</sup> Elles ne sont plus de simples images ; elles sont également créatrices : elles sont à la fois devant et derrière l'appareil photographique. Carolee Schneemann témoigne, dans *Istory of a Girl Pornographer*, de la violence que représente l'assujettissement de la femme et surtout de la femme artiste, qui ne peut maîtriser son image, comme cela s'est produit dans la performance de Robert Morris *Site* :

« On me permettait d'être une image mais non une « faiseuse d'image » créant sa propre image. »<sup>902</sup>

Cette critique est également émise par Hannah Wilke :

« Les femmes ont toujours été au service de l'esprit créatif et idéal de l'homme. Pour moi, créer mes propres images en tant qu'artiste et en tant qu'objet était important car être L'objet était une véritable objection. J'ai fait de moi un objet pour idéaliser la femme, de la même manière que les hommes l'ont fait, de façon à lui redonner son propre corps. J'ai repris mon corps au lieu de le donner à quelqu'un d'autre pour créer. »<sup>903</sup>

Même s'il est peu probable que ces deux performeuses aient lu les théories d'Hélène Cixous, elles reprennent « la stratégie de la perturbation par l'expression du corps et de la sexualité »<sup>904</sup>, qu'elles mettent en œuvre dans leurs actions. Carolee Schneemann est considérée comme la première actrice du Body Art avec des performances féminines « précoces » comme *Meat Joy* (fig.152) en 1965. En reprenant le principe du « théâtre cinétique », où les performeurs réalisent des mouvements « conçus » ou improvisés sur scène, elle propose, avec sept autres artistes, de briser les tabous sexuels lors de ce spectacle dionysiaque. Les corps se tordent, rampent, jouent avec du poisson et de la viande crus. Les actions qu'elle mène depuis les années 1960 juxtaposent une

---

<sup>900</sup> Expression empruntée à Jennifer Linton dans, « The art of Hannah Wilke : "Feminist Narciss" »

<sup>901</sup> Jennifer Linton, *Ibid.*, p. 10.

<sup>902</sup> Carolee Schneemann, « Istory of a Girl Pornographer » citée par Elvan Zabunyan, *Ibid.*, p. 54.

<sup>903</sup> Elvan Zabunyan cite les propos d'Hannah Wilke dans « Striptease : désarticuler Duchamp par le genre », p.

73

<sup>904</sup> Jeanie Forte, *Ibid.*, p. 226.

libération de son corps grâce à la nudité et la liberté de son expression en tant que femme artiste.<sup>905</sup> La sexualité est projetée dans la sphère publique et devient le sujet essentiel de ses actions. Dès 1963, elle introduit dans *Eye Body* (fig.151) la question du « désir créatif féminin »<sup>906</sup> et revendique sa nature même de femme artiste et non plus d'objet servant les fantasmes masculins. Pourtant, la position qu'elle adopte est ambiguë : elle est nue, allongée lascivement, disponible au regard masculin, recouverte de peinture, de graisse et de craie. En s'affichant de la sorte, elle s'oppose à l'objectification de son corps : elle se présente en tant qu'œuvre mais également artiste. Cette « double identité » lui permet de dépasser le simple statut d'objet en faisant de son corps « sa force d'expression. » L'œuvre qui présente pour nous, dans cette étude, le plus d'intérêt est son film pornographique *Fuses*, réalisé en 1965 (fig.153). Dans cette œuvre expérimentale, elle filme ses ébats avec son compagnon de dix ans, James Tenney. Elle agit avec la pellicule de ce film comme avec son corps, qui devient dans ses performances son médium d'origine – son matériau brut.

« J'ai filmé alors même que je participais à l'action. Il n'y avait aucun aspect de l'acte amoureux que je voulais éviter ; en tant que peintre, je n'avais jamais accepté les tabous visuels et tactiles concernant certaines parties du corps. Et en tant que peintre, j'étais libre d'examiner le celluloid lui-même : je le brûlais, le cuisais, le découpais et le peignais, je trempais mes séquences dans l'acide et je construisais des couches denses de collage et de complexes rouleaux A et B maintenus ensemble par des trombones. J'ai filmé sur une période de trois ans en utilisant des Bolex empruntés et remontés. »<sup>907</sup>

Elle transcende véritablement l'esthétique des « films porno hard core »<sup>908</sup> alors naissants, en s'amusant à superposer des images ou en intervenant directement sur la pellicule pour doter cette réalisation d'une dimension « artistique » plus que complaisante. Elle ne « performe » pas juste devant la caméra : elle réalise de véritables interventions plastiques en post-production, ce qui lui permet de ne pas proposer un simple objet masturbatoire au public. *Fuses* peut être considéré

---

<sup>905</sup> « L'objet sexuel. Le personnel est politique », Elvan Zabunyan, dans *Sous-titré X, la pornographie entre image et propos*, p. 54.

<sup>906</sup> Caolee Schneemann, *Imaging her erotics*, p. 55.

<sup>907</sup> « I did the filming even while I was participant in the action. There were no aspects of love-making which I would avoid: as a painter I had never accepted the visual and tactile taboos concerning specific parts of the body. And as a painter I was free to examine the celluloid itself: burning, cutting and painting it, dipping my footage in acid, and building dense layers of collage and complex A and B rolls held together with paper clips. I filmed over a period of three years using borrowed, wind-up Bolexes. » Caolee Schneemann, « Notes of Fuses », *Ibid.*, p. 45.

<sup>908</sup> « La pornographie hard » représente de manière explicite des actes sexuels (pénétration, fellation, ...) non simulés au visionneur s'opposant à la « pornographie soft » qui conserve une « pudeur » à montrer l'intégralité des relations sexuelles.

comme une réponse féminine et féministe au cinéma porno de l'époque : la sexualité de la femme est ici réévaluée et mise en avant. Cette sexualité féminine se veut au plus près du corps, valorisant le clitoris au même titre que la pénétration. Si son film reste « pornographique », elle « conteste » cette appellation en raison d'une part, de son esthétique « *arty* » et d'autre part, du choix des pratiques sexuelles : marques de tendresse, cunnilingus, orgasme féminin et absence de « *cum shot* » (éjaculation externe sur le corps de sa partenaire), central dans la pornographie. Avec cette réalisation, elle souhaite « décoloniser la sexualité féminine du patriarcat »<sup>909</sup> même si elle présente des rapports hétérosexuels et conventionnels. De plus, elle ancre cette sexualité dans une réalité du quotidien : elle filme son environnement domestique et réalise également des plans sur son chat.

« *Fuses* a été réalisé en hommage à une relation de dix ans - à un homme avec lequel j'ai vécu et travaillé d'égal à égal. Nous sommes perçus à travers les yeux de notre chat. En visualisant le point de vue du chat, j'ai pu présenter nos images couplées dans les contextes des rectangles et des saisons qui nous entourent. Je voulais également transmettre des fragments d'un présent au temps futur - dans lequel la nature du film serait constamment réévaluée. »<sup>910</sup>

A travers la figure du chat, on pourrait voir une manifestation volontaire de scopophilie mais l'esthétique expérimentale de l'œuvre empêche toute forme de complaisance. L'artiste déconstruit l'imagerie pornographique « hard core » clichée et dégradante pour la femme et elle se positionne « non pas comme un objet sexuel mais comme un sujet érotique et volontaire commandant sa propre image. »<sup>911</sup> Malgré sa dimension « novatrice » et féministe, le film, présenté à Cannes en 1979, est une déception car on ne le juge « pas assez pornographique. »<sup>912</sup> Même si *Fuses* ne conquiert pas la Croisette, cette œuvre permet de porter à l'écran une sexualité féminine trop peu montrée à l'époque et touche le public que visait Schneemann : les femmes. Elle raconte, dans une interview accordée à Kate Haug, sa rencontre avec une jeune femme en 1967 :

« Après l'une des premières projections de *Fuses*, une jeune femme m'a remerciée pour le film. Elle m'a dit qu'elle n'avait jamais regardé ses propres organes génitaux, qu'elle n'avait jamais vu

---

<sup>909</sup> Julie Lavigne, « La post-pornographie comme art féministe la sexualité explicite de Carolee Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Émilie Jouvét », p. 67.

<sup>910</sup> « *Fuses* was made as an homage to a relationship of ten years – to a man with whom I lived and worked as an equal. We are perceived through the eyes of our cat. By visualizing the cat's point of view I was able to present our coupled images in the contexts of the rectangles and the seasons surrounding us. I also wanted to transmit fragments of a present to future time – in which the nature of the film would be constantly reappraised. », Carolee Schneemann, « Notes of *Fuses* », *Ibid.*, p. 45.

<sup>911</sup> Jennifer Linton, *Ibid.*, p. 17.

<sup>912</sup> Valérie Duponchelle, « Carolee Schneemann, l'art le plus à fleur de peau », *Le Figaro* [en ligne].

ceux d'une autre femme, que *Fuses* lui avait permis de ressentir sa propre curiosité sexuelle comme quelque chose de naturel et qu'elle pensait maintenant qu'elle pourrait commencer à faire l'expérience de sa propre intégrité physique d'une manière qu'elle avait longtemps désirée. »<sup>913</sup>

Comme Schneemann, Hannah Wilke critique les normes érotico-pornographiques en s'objectifiant elle-même dans *S.O.S. Starification Object : An Adulte Game of Mastication* (fig.162), où elle s'amuse sur le lapsus qu'on peut faire entre les termes « mastication » et « masturbation. » Wilke a conscience qu'elle est un objet de désir : elle décline cette série de photographies en mallette de jeux et elle s'en amuse. Elle colle, partout sur son corps nu, des chewing-gums, dont la forme rappelle des vulves ; ceux-ci peuvent dégrader l'image désirable et désirante qu'elle offre au spectateur. Cette nudité offerte, qui semble appeler le spectateur, est perturbée par ces « cicatrices » : l'artiste rompt la réceptivité passive à laquelle son « image de femme » la conditionne par une rébellion symbolique qui altère son corps. Comme Schneemann dans *Fuses*, Hannah Wilke perturbe « la consommation facile de son corps comme un objet érotique. »<sup>914</sup> Les deux artistes s'engagent dans la démarche féministe de « récupérer le corps féminin de l'ancien privilège masculin »<sup>915</sup> et de le libérer des siècles de représentation par des artistes hommes, qui ont fait du nu féminin un objet neutre et déshumanisé.

Dans son projet d'auto-objectification, Hannah Wilke décide de réinterpréter, à deux reprises, des œuvres particulièrement connues de Marcel Duchamp : *Etant donnés* et *Le Grand Verre*. Elle opère volontairement une relecture féminine et féministe de ces créations. Le 15 juin 1976, au Philadelphia Museum of Art, elle performe derrière *Le Grand Verre* (fig.163). Elle réinterprète « la mariée mise à nue » en réalisant et en filmant de manière érotique un strip-tease, où elle se déshabille intégralement. Le public occupe ici une fonction de « témoin oculiste »<sup>916</sup> : il est séparé de l'artiste par le verre, qui lui permet d'assister au strip-tease mais qui reflète également sa position de voyeur. Cette œuvre joue avec les codes de la pornographie en proposant une scène qui intègre la « pulsion scopique » et la fragmentation : le corps de l'artiste ne peut être perçu dans son intégralité en raison des différents éléments initialement présents sur l'œuvre de Duchamp. L'action permet à l'artiste de s'affirmer en tant qu'un « je sujet » :

---

<sup>913</sup> « After one of the first screenings of *Fuses*, a young woman thanked me for the film. She said she had never looked at her own genitals, never seen another woman's, that *Fuses* let her feel her own sexual curiosity as something natural, and that she now thought she might begin to experience her own physical integrity in ways she had longed for. That was in 1967. », Caolee Schneemann, « Notes of *Fuses* », *Ibid.*, p. 45.

<sup>914</sup> Jennifer Linton, *Ibid.*, p. 10.

<sup>915</sup> Jennifer Linton, *Ibid.*, p. 10.

<sup>916</sup> Elvan Zabunyan, *Ibid.*, p. 76.

« La performance m'a redonné mon corps, en particulier *Wilke, through the Large Glass as the Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even*. Dans cette vidéo-film-performance, j'étais la mariée mise à nu mais aussi la mariée en tant qu'artiste faisant l'œuvre d'art, ainsi *Le Grand Verre* de Duchamp devint-il, soudain, juste un symbole inerte, un accessoire pour une femme en mouvement et vivante. Cela n'était pas important de savoir si j'étais une œuvre d'art ou pas. Je bougeais et ne permettais pas au cameraman de le faire. Il resta immobile (nature morte). Le déroulé du film était un calembour ; je me déshabillais entièrement, je quittais le voile, surtout le voile de la femme comme modèle de l'homme. J'étais à présent le modèle de l'esprit créatif, comme l'artiste de ma propre idéologie. »<sup>917</sup>

Elle adopte, dans cette performance, des attitudes sexualisées et s'amuse à décliner, avec un peu d'absurdité, tous les schémas de la représentation du glamour. Elle renverse ainsi le paradigme de Mulvey en obligeant le public et le caméraman à rester immobiles ; seule l'artiste contrôle la situation. Elle est certes dans une position érotique mais c'est elle qui maîtrise son corps et sa représentation. Un an plus tard, elle propose un « *remake* » d'*Etant donné*s dans *I OBJECT : Memoirs of a Sugargiver* (fig.164) (1977-1978) : elle se photographie entièrement nue sur un rocher à Cadaqués, en Espagne et réalise un diptyque qui prend l'apparence d'une couverture recto verso de magazine. Sur la photographie de droite, elle adopte la position passive de la « femme » duchampienne : le spectateur ne distingue que quelques éléments du visage, qui ne lui permettent pas de connaître l'identité de cette femme. L'artiste offre à la vue de tous son sexe : par le choix de photographier son corps en contre-plongée, celui-ci apparaît comme gigantesque et domine l'observateur. Sur la photographie de gauche, elle rompt totalement avec cette image de femme anonyme assujettie. Elle se présente ici vue en plongée, à moitié cachée par le rocher supérieur. Nous distinguons son visage et aussi son sexe, dont la vue est moins frontale que sur l'autre photographie. Wilke n'incarne plus ici un corps érotique, laissé à la libre appréciation des passants mais une femme souriante, qui semble avoir eu une relation sexuelle si on se fie à ses habits dispersés autour d'elle. Sur ce cliché, elle apparaît en femme épanouie, saine et bronzée, s'opposant au « cadavre » de l'œuvre originale de Duchamp. Cette nudité exacerbée ne vise pas à déconstruire le « mythe de la beauté féminine » mais prend le contre-pied des stéréotypes inhérents à la représentation de la femme nue. En intégrant dans le titre de son œuvre le mot « *Object* », elle joue sur la polysémie de ce terme, qui signifie « objet » mais aussi « objecter/protester. »<sup>918</sup> Hannah Wilke proteste symboliquement contre l'œuvre de Duchamp et, plus généralement, l'art des hommes : elle décide de rendre, en

---

<sup>917</sup> Propos cités par Elvan Zabunyan, *Ibid.*, p. 77.

<sup>918</sup> Commentaire de Karl Toepfer sur cette œuvre relaté par Elvan Zabunyan, *Ibid.*, p. 75.



inscrivant son nom sur l'œuvre et son visage, une identité à cette femme décapitée et mise à nu par le créateur. Si cette œuvre est une réponse critique à *Etant Donnés*, elle n'en reste pas moins, pour elle, un hommage : « Honorer Duchamp, c'est s'opposer à lui. »<sup>919</sup> Cet exhibitionnisme « politique » est marqué en 1974 par la photographie « promotionnelle » de Lynda Benglis dans *Artforum* (fig.128). Elle apparaît nue, huilée, portant des lunettes de soleil et tenant, entre ses jambes, un énorme godemichet. L'artiste définit elle-même cette œuvre comme le « summum de parodie de la pin-up et du macho. »<sup>920</sup> Ici encore, elle joue du regard masculin en se présentant nue mais avec, entre les jambes, « le pénis » dont la femme a tant rêvé. Elle détruit le plaisir visuel qui est alors associé à la beauté féminine : même si elle est entièrement nue, ce qui frappe le spectateur, c'est qu'elle se dote d'un gigantesque simulacre de verge. Cette œuvre critique aussi bien le marketing de l'art que la notion de genre. Dans un style plus « léger » et tout autant provocateur, VALIE EXPORT se tatoue un porte-jarretelle en 1970. Dans *Body Sign Action* (fig.133), elle utilise à nouveau son corps comme un « outil » pour transgresser les tabous et choquer la morale bourgeoise de l'époque. Elle profite également de ce tatouage à la signification hautement suggestive pour « mettre à mal » l'image de la femme dans une société à domination masculine.<sup>921</sup>

Si cette nudité exacerbée par Wilke, Schneemann et Benglis permet de renverser l'image érotique de la femme telle que l'a construite l'homme, elle est cependant condamnée par plusieurs théoriciennes féministes, qui voient dans ces pratiques une manière de perpétuer les fantasmes masculins. L'auto-objectification de Schneemann et Wilke est critiquée : pour Lippard, il subsiste une confusion dans les rôles qu'interprète Wilke : une fois « belle fille », l'autre fois « artiste », parfois flirteuse et d'autres, féministe.<sup>922</sup> D'autres critiques d'art comme Judith Barry et Sandy Flitterman ne perçoivent pas les autoportraits de Wilke dans *S.O.S. Starification Object Series* comme des œuvres claires : l'utilisation des conventions érotico-pornographiques semble davantage « renforcer ce qu'elle a l'intention de subvertir. »<sup>923</sup> Griselda Pollock et Mary Kelly considèrent également la période où se multiplient les performances féminines « nues » comme particulièrement contre-productive et régressive pour la lutte féministe.<sup>924</sup> Leurs actions perpétuent l'idée de la femme comme objet visuel et fétiche. De leur point de vue, toute présentation/représentation du corps féminin participe nécessairement à une dynamique de fétiche phallogénique et capitaliste.<sup>925</sup> Mary Kelly développe cette idée :

---

<sup>919</sup> Jennifer Linton, *Ibid.*, p. 12.

<sup>920</sup> Marine Relinger, « Lynda Benglis : le goût du scandale et de la liberté », *Télérama* [en ligne]

<sup>921</sup> Isabelle de Maison Rouge, *Ibid.*, p. 100.

<sup>922</sup> Jennifer Linton, *Ibid.*, p. 7.

<sup>923</sup> Jennifer Linton, *Ibid.*, p. 7.

<sup>924</sup> Géraldine Gourbe, *Judy Chicago : to sustain the vision*, p. 64.

<sup>925</sup> Géraldine Gourbe, *Ibid.*, p. 65.

« Quand l'image de la femme est utilisée dans une œuvre d'art, c'est-à-dire quand son corps ou sa personne sont présentés comme un signifiant, cela devient extrêmement problématique. La plupart des femmes artistes qui se sont mises en scène d'une façon ou d'une autre dans leurs œuvres n'ont pas su trouver un moyen de distanciation qui aurait balayé la représentation dominante de la femme en tant qu'objet du regard ou n'ont pas remis en question la notion de fémininité en tant qu'entité pré-déterminée. »<sup>926</sup>

Dans un souci de reconnaissance et d'expression artistique, les femmes-artistes contemporaines de la deuxième vague du féminisme auraient omis de mettre en place une pratique et une théorie de « la réception » qui auraient pu, selon Kelly et Pollock, sensibiliser les spectatrices et spectateurs aux « représentations innées de la différence des sexes au sein de l'ensemble culturel visuel et permettre ainsi une prise de conscience réelle des effets de ces représentations idéologiques sur la subjectivité de chaque spectateur et acteur de la vie politique. »<sup>927</sup> Néanmoins, en raison de l'absence d'autres symboles ou contextes culturels, les féministes des années 1960-1970 n'ont pas d'autre choix que de réaliser des œuvres à l'intérieur du système patriarcal en reprenant ses codes. Pour développer leur propre langage visuel, elles sont contraintes de partir des signifiants codés de la femme existants : son objectification, ... Ce débat est toujours d'actualité : de nombreuses artistes/féministes pensent qu'il est nécessaire de se réappropriier les codes pornographiques et le *male gaze* pour les combattre alors que d'autres veulent faire sécession et développer de nouvelles formes d'expression qui ne sont pas les héritières de l'objectification des femmes.

### **3) *Graphic art* : quelle sexualité dans *Mes dessins secrets* ?**

*Graphic art* désigne aussi bien les « arts graphiques » qu'un art « choquant. » « *Graphic* » est un terme polysémique qui peut à la fois désigner des illustrations, des dessins et signifier : explicite ou choquant. L'expression anglaise « *graphic art* » exprime le caractère ambivalent du dessin qui est, par nature, un médium devenu le support de l'intimité de l'artiste. Même si la nature du dessin évolue durant la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, ce support demeure, pour de nombreux créateurs, « le laboratoire intime de la création. » Qu'en est-il du dessin érotique et pornographique ? Avec la démocratisation de la photographie, puis du cinéma, on comprend aisément que ces deux médiums,

---

<sup>926</sup> Citée par Géraldine Gourbe, *Ibid.*, p. 65.

<sup>927</sup> Géraldine Gourbe, *Ibid.*, p. 65.

au plus près du réel, deviennent les supports de la stimulation ou de l'accomplissement des pulsions sexuelles. Le dessin n'est plus le support exclusif de la « transgression » mais il reste incontournable chez des artistes comme Hans Bellmer ou Mariette Lydis, qui illustrent, par des dessins suggestifs et fantasmatiques, des ouvrages alors même que la photographie est utilisée, des années plus tôt, par Pierre Louÿs pour développer une imagerie pornographique. On attribue au dessin le potentiel érotique, la force suggestive alors que la représentation des relations sexuelles brutales, pornographiques, revient à la vidéo et à la photographie. Cette idée reçue est en partie fautive : si les artistes hommes, qui ont dominé la scène artistique, ont favorisé, en majorité, la sensualité dans leurs dessins, Annette Messenger lui préfère la retranscription ouverte, violente et décomplexée des ébats sexuels. Cette artiste n'est pas une « pionnière » : elle poursuit la voie tracée par des figures comme Toyen et Mariette Lydis qui ont ouvert, avant elle, la boîte de Pandore du dessin. C'est pour ces raisons que nous consacrons cette partie à la mise en parallèle de *Mes dessins secrets* avec d'autres dessins / séries de dessins qui mettent en image de la sexualité.

#### a) Sous le patronage du Marquis de Sade : l'illustration d'une sexualité transgressive

« Représenter l'irreprésentable, montrer l'inmontrable. Le projet sadien est un absolu qui bouleverse à jamais la question des limites du sens et interroge nécessairement l'histoire de la représentation. »<sup>928</sup> Le Marquis de Sade est plus qu'une simple référence, c'est une véritable influence que revendiquent les écrivains (Baudelaire, Apollinaire, Sacher-Masoch, Bataille, ...) et les artistes (Bellmer, Messenger, Corpet, ...) Ce nom propre, en raison de tout l'univers transgressif qu'il invente, donne lieu à un adjectif, couramment employé, qui ne se réfère plus à l'œuvre littéraire ni à l'histoire personnelle du marquis mais à un goût pour la perversion sexuelle qui dépasse la propre entreprise de celui-ci. Le Musée d'Orsay convoque, en 2014, la figure du Marquis de Sade, lors d'une exposition temporaire, pour décrypter des peintures, sculptures et dessins d'artistes majoritairement européens de siècles, de mouvements et d'influences différents tant le prisme sadien semble universel. Cet homme du XVIII<sup>e</sup> siècle pousse à son paroxysme le libertinage et développe tout un répertoire de sévices et perversions sexuels. Sa vie personnelle, très tumultueuse, donne lieu à une Œuvre littéraire du même acabit, qui permet à l'auteur de « se libérer de lui-même. »<sup>929</sup> Cette fonction exutoire est saisissante dans *Les 120 journées de Sodome*, où le marquis relate 600 perversions sexuelles. Pendant 120 jours, 4 aristocrates font subir à 42 jeunes personnes, enfermées dans un château au cœur de la Forêt Noire, de nombreux sévices sexuels. Cet ouvrage

---

<sup>928</sup> Guy Cogeval, « Sade à Orsay et pourquoi pas ? » dans Annie Le Brun, *Sade. Attaquer le soleil*, p. 11

<sup>929</sup> Camille Renard et Stéphanie Génand, « Sade : à l'origine des *120 journées de Sodome* » [en ligne].

est intemporel car il dévoile ce dont l'homme est capable lorsque s'ouvrent les portes de la démence. L'influence de Sade perdure : Annette Messenger, dans les années soixante-dix, se présente elle-même comme une lectrice du marquis.<sup>930</sup> Même si, au premier abord, les ouvrages de celui-ci sont loin d'être féministes,<sup>931</sup> elle revendique l'importance de cet auteur dans son art.<sup>932</sup>

Dans les écrits du Marquis de Sade, la *scientia sexualis* (le désir de savoir) se matérialise en désir de voir dans les moindres détails.<sup>933</sup> La littérature sadienne se présente comme l'exhibition d'une sexualité en proie à toutes les perversités et le lecteur est constamment, par sa nature même d'observateur, positionné en tant que voyeur. Vincent Jolivet interprète la projection des propres fantasmes du marquis dans « des scénarios traditionnels » comme l'intimité du boudoir dérangé par la présence d'un observateur intéressé.<sup>934</sup> Dans ce cas de figure, le parallèle avec le voyeurisme est évident. Sigmund Freud théorise, dans *3 essais sur la théorie sexuelle*, la pulsion scopique comme une composante qui résulte des pulsions sexuelles mais reste indépendante des zones érogènes. A travers cette pulsion scopique, l'autre est considéré comme un objet soumis à un regard examinateur et curieux. Pour le psychanalyste, le « voyeurisme » résulte d'une pulsion d'origine auto-érotique pré-génitale. L'enfant, qui « admire » son organe génital, fait ensuite un transfert sur l'autre selon un mécanisme d'analogie.<sup>935</sup> Laura Mulvey consacre également une partie de son article « Visual Pleasure an Narrative Cinema » à la question de la pulsion scopique et au rôle d'exhibitionniste qu'on accorde traditionnellement à la femme, dont la nature est « d'être-pour-le-regard. »<sup>936</sup> Si une réponse à cet asservissement érotico-pornographique de la Femme est apportée, dès le tournant des années 1970, par Schneemann, VALIE EXPORT, ect., celle-ci est longtemps restée une figure soumise à l'emprise du regard masculin. *L'Origine du monde* de Courbet peut être considérée comme la première œuvre qui permet à l'observateur de prendre conscience de sa position de voyeur. Même si les œuvres de Boucher et de Fragonard présentent déjà une dimension « indiscrete » en laissant le visiteur curieux s'immiscer dans l'intimité d'une femme ou d'un couple, il ne prend pas conscience de ce qu'il est en train de faire car la confrontation est loin d'être aussi directe qu'avec *L'Origine du monde*. Cependant, ce tableau n'a pas un caractère aussi érotique et suggestif que les réalisations des deux artistes rocailles. Annette Messenger considère elle-même la toile de Courbet comme « inoffensive » :

---

<sup>930</sup> Didier Semin, « Annette Messenger », *Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne 1984-2000*, p. 276.

<sup>931</sup> Elsa Dorlin effectue une relecture sous « l'angle féministe » des écrits de Sade dans « Le motif pornographique. Il y a quelque chose de cruellement féministe chez Sade », *La sexualité en images. Regards croisés sur l'érotisation des corps*, p. 119-147.

<sup>932</sup> Didier Semin, *Ibid.*, p. 276.

<sup>933</sup> Elsa Dorlin, *Ibid.*, p. 120.

<sup>934</sup> Vincent Jolivet, *Le bestiaire sadien*, p. 580.

<sup>935</sup> Laura Mulvey, *Ibid.*, p. 37.

<sup>936</sup> Expression originale « to-be-looked-at-ness » Laura Mulvey, *Ibid.*, p. 41.

« Ce tableau a un cadrage de revue porno, mais il n'est pas du tout porno. »<sup>937</sup>

La représentation d'un sexe féminin sans identité, comme le fait Gustave Courbet, ne peut certes pas être considérée selon une lecture féministe - *female gaze* mais elle est toutefois essentielle car elle place frontalement l'Homme en position d'observateur indiscret. Aujourd'hui encore, le tableau est « gênant » : peindre, à échelle humaine, un sexe de femme qui s'expose face à l'observateur continue de « placer » celui-ci dans la position inconfortable de voyeur. Les artistes sont eux-mêmes des voyeurs qui sont absorbés par le désir obsessionnel de posséder, par leur regard, l'image de l'autre. Cette volonté de voler une image, une impression s'exprime par le dessin qui permet de croque(tte)r immédiatement la personne qui suscite le désir de l'artiste. Auguste Rodin pratique le dessin qui, contrairement à la sculpture, lui permet de saisir sur le vif ses modèles dans des attitudes parfois « pulsionnelles. » Les femmes qu'il représente de manière évanescence dévoilent très souvent leur sexe à l'observateur. Il les dessine avec les jambes grandes ouvertes (fig. 330, 331) dans des positions parfois compliquées (fig.329, 336). Dans ses œuvres la représentation est directe ; il n'y a aucune mise en scène (décor, prétexte à exhiber son sexe, ...) La femme se dévoile entièrement comme dans *Mes dessins secrets*. Dans ces œuvres, l'objectif n'est pas réellement érotique car il n'y a pas de subjectivité, de jeu de voiler-dévoiler : les représentations sont frontales et les organes génitaux peu réalistes. Comme dans la série « pseudo-pornographique » d'Annette Messager, Auguste Rodin dessine de manière pulsionnelle et en grande quantité des esquisses et des aquarelles de femmes se livrant au regard de l'observateur. Cette multiplication d'images de femmes nues, en plus de la simplicité du trait, vient atténuer le caractère excitant des séries de dessins d'Auguste Rodin. De même, chez Sade, l'accumulation de perversions et de sévices sexuels essouffle le lecteur, écœuré de cette surenchère permanente. Par ailleurs, Auguste Rodin joue la carte d'un érotisme suggestif dans ses représentations d'*Iris messagère des dieux* (fig.327), de danseuses (fig.329) qui, comme chez Matisse (fig.308), dévoilent habilement leur sexe au spectateur. Nous retrouvons cette exhibition « fortuite », présente chez Matisse et Rodin, dans deux œuvres de *Mes dessins secrets* (fig.21 et 64). Les deux femmes représentées dans *Mes dessins secrets* ont une attitude similaire et le même geste : par un levé de jambe acrobatique, elles dévoilent leur sexe de façon « ludique. » Ce mouvement rappelle ceux des danseuses de french-cancan qui, dans certains lieux, ne portent pas de sous-vêtements et dévoilent leur intimité lorsqu'elles réalisent des jetés de jambe. Ce type d'établissements ainsi que les bordels sont fréquentés par les artistes. Pablo Picasso, en plus d'être

---

<sup>937</sup> Marianne Le Pommere et Caroline Mathieu (dir.), p. 23.

un client des maisons closes, en est également un spectateur.<sup>938</sup> Dans certains dessins comme (fig.317), il représente des scènes caractéristiques de ces endroits et saisit sur le vif des pratiques sexuelles auxquelles il assiste. Il revendique dans un premier temps une position d'acteur (fig.314) puis de voyeur, cette dernière s'accroît en vieillissant. Cet aspect est mis en exergue dans ses derniers travaux par la figuration de personnages qui se délectent de la nudité féminine. Il intitule également plusieurs œuvres « *Le voyeur* » (fig.321). Grâce à cette pulsion scopique, il perdure dans ces réalisations des traces de son ancienne fantaisie érotique. Picasso établit toute une relation entre le voyeur et la femme, qui peut être épiée dans son intimité ou victime d'une humiliation ou encore consentante et s'offrir au regard de l'homme.<sup>939</sup> Annette Messenger, avec *Mes dessins secrets*, multiplie les représentations d'ébats mais aussi de parties génitales. Les pénis sont au cœur de ses dessins : ils apparaissent sous toutes les formes. Cette confrontation n'est étrangement pas si perturbante pour le visiteur, qui découvre des verges dessinées de manière enfantine. Cependant, nous pouvons observer ce qui semble être un hommage à Courbet dans une épreuve d'artiste (fig.77), où elle représente de manière « plus réaliste » une vulve de femme grande ouverte. Au-delà de ces représentations très connotées, le voyeurisme se poursuit dans la mise en scène de cette série, dont les dessins sont rassemblés dans un portefeuille en carton, moins travaillé que ceux des autres *Albums-Collections*. L'observateur, confronté à une consultation directe de ce document, s'aperçoit qu'il est face à un pêle-mêle de dessins non classés : cela renforce l'impression de pénétrer dans l'intimité de quelqu'un (arch.17-20). Cette apparence « confuse » est également retranscrite dans les catalogues d'exposition consacrés à Annette Messenger (arch.9, 14 et 15) et dans les différents systèmes d'exposition. Dans le cadre de la Foire Internationale de l'Art Contemporain en 2017, *Mes dessins secrets* sont présentés dans une installation murale (arch.17 et 18). Le Musée d'art moderne de la ville de Paris (arch.19), en 2019, lors de son nouvel accrochage « Rumeurs & Légendes », présente *Mes dessins secrets* qu'il achète cette même année à la galerie. L'accrochage du musée se veut « plus intimiste » avec les dessins éparpillés sous une vitrine. Le Musée d'art moderne et contemporain de Strasbourg réalise un accrochage similaire en 2019 (arch.20). La position de la vitrine obligea le spectateur à se pencher légèrement pour regarder les œuvres (fig.23). Dans la muséographie de ce lieu (fig.24), l'espace dédié aux dessins d'Annette Messenger est l'un des plus « confidentiels » en raison de sa superficie plus modeste. Il est situé entre deux cimaises ouvertes, qui filtrent l'apport de lumière des baies vitrées. Ainsi, il donne l'impression aux visiteurs de faire une pause dans un endroit privé, protégé du regard d'autrui. Ce type d'ambiance calfeutrée est idéal pour épier l'intimité des gens. Marcel Duchamp

<sup>938</sup> Dominique Dupuis-Labbé, « De l'initiation amoureuse, *Picasso Erotique*, non paginé.

<sup>939</sup> Dominique Dupuis-Labbé, « Le jeu du regard », *Ibid.*, non paginé.

l'a parfaitement compris avec *Etant donné*s (fig.257) : le visiteur va au bout de sa pulsion scopique dans un dispositif qui l'invite à regarder dans les deux trous d'une porte pour découvrir le corps nu d'une femme aux jambes ouvertes.

Dans les ouvrages du Marquis de Sade, la sexualité tend vers une perversion totale et une annihilation des principes moraux. Dans les *120 journées de Sodome*, il est question aussi bien de scatophilie<sup>940</sup> que de zoophilie :

« 31. Il fout une chèvre en levrette, pendant qu'o, le fouette. Il fait un enfant à cette chèvre, qu'il encule à son tour, quoique ce soit un monstre.

32. Il encule des boucs.

33. Veut voir une femme décharger, branlée par un chien ; et il tue le chien d'un coup de pistolet sur le ventre de la femme sans blesser la femme.

34. Il encule un cygne, en lui mettant une hostie dans le cul, et il étrangle lui-même l'animal en déchargeant. »<sup>941</sup>

La thématique animale est très présente chez le marquis : elle joue un rôle central dans la « fondation de l'identité des personnages (animalité du libertin), la mise en scène des parties de débauche représentées (sexualité prédatrice) et l'argumentation philosophique qui sous-tend la vision du monde exprimée (l'homme est un animal comme un autre.) »<sup>942</sup> A travers la convocation de tout un bestiaire, il établit des parallèles métaphoriques entre l'animalité des débauches sexuelles et la taille des organes génitaux. Il fait souvent référence à des animaux de grande taille (âne, mulet, cheval) qui sont également connus pour l'impressionnante dimension de leur organe de reproduction.<sup>943</sup> Chez Sade, la description du sexe est un « passage obligé » du portrait qu'il dresse d'un personnage : dans sa logique d'énumération, il décrit de nombreuses caractéristiques comme la taille, le couleur, la propreté, ...<sup>944</sup> Il rapproche également les attitudes/comportements de certains libertins de celles des animaux : ainsi, dans *Histoire de Juliette* :

---

<sup>940</sup> « Je chie dans une assiette et lui apporte sous le nez [...] il sent l'étron, il le regarde et le manie. » Marquis de Sade, *Les 120 journées de Sodome*, p. 193.

<sup>941</sup> Marquis de Sade, *Ibid.*, p. 388.

<sup>942</sup> Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 577.

<sup>943</sup> Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 579.

<sup>944</sup> Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 579.

« Je me laisse traîner par lui sur un tas de fumier, et me prostituant là comme une truie, je l'excite à m'humilier davantage encore. »<sup>945</sup>

A travers cet exemple, nous observons toute la fascination du marquis pour un imaginaire érotique concentré sur certains animaux : ceux qui reviennent souvent sont la chienne et la louve.<sup>946</sup> Kiki Smith, avec *Lying with the Wolf* (fig.176), propose une sorte d'autoportrait où nue, elle prend un loup dans ses bras. Si Camille Morineau voit en cette œuvre une « réinterprétation » du *Chaperon rouge*,<sup>947</sup> nous pouvons également faire une lecture sadienne de ce dessin, sur lequel l'artiste absorbe la force animale du canidé. Pablo Picasso adopte la même logique avec la figure du Minotaure, qui devient son alter-égo au cours des années 1930.<sup>948</sup> Il dessine/peint le Minotaure dans une position de « mâle dominant » avec un grand appétit sexuel. Dans ces nombreuses représentations du Minotaure, il met en scène ses différentes compagnes/amantes à l'instar de *Dora et le Minotaure* (fig.326), qui représente le viol de celle-ci par la figure mythologique. Dans une eau-forte (fig.325) apparaît Marie-Thérèse Walter, nue, soumise au Minotaure/torero qui l'emporte. La convocation du Minotaure atteste de l'existence de la bestialité<sup>949</sup> dans la mythologie grecque. Le Minotaure est le fruit des amours de Pasiphaé (épouse du roi Minos) et d'un taureau. Nous attestons d'autres relations zoophiles dans la mythologie grecque : par exemple, Lédä et un cygne. Comme nous l'avons montré en citant plusieurs sévices sexuels présents dans *Les 120 journées de Sodome*, le marquis de Sade évoque, dans ses ouvrages, des débauches sexuelles zoophiles. Parmi les animaux cités, Vincent Jolivet en relève trois qui reviennent régulièrement : le singe, en raison de sa proximité avec l'homme, le bouc /la chèvre, qui sont associés à la sexualité des peuples arriérés, des marginaux, et le gredin<sup>950</sup>, un petit chien de compagnie dont raffolent les femmes.<sup>951</sup> La figure du chien est souvent mobilisée dans *Les 120 journées de Sodome* : celui-ci rappelle les souvenirs des descriptions libertines des amours des femmes et de leurs animaux de compagnie,<sup>952</sup> évoqués par la 33<sup>e</sup> passion criminelle.<sup>953</sup> Au petit chien guilleret, il substitue, dans *L'Histoire de Juliette*, un « dogue monstrueux », musculeux et à

---

<sup>945</sup> Passage cité par Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 578-579.

<sup>946</sup> Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 579.

<sup>947</sup> Camille Morineau, Notice de *Lying with the Wolf* dans Agnès de la Beaumelle (dir.), *Ibid.* p. 511.

<sup>948</sup> Dominique Dupuis-Labbé, « La passion du Minotaure », *Ibid.*, non paginé.

<sup>949</sup> L'emploi de ce terme renvoie ici au « commerce sexuel contre nature avec un animal » donc à des pratiques zoophiles.

<sup>950</sup> Ce terme est polysémique car il définit aussi bien un « petit chien à poils longs » qu'une « personne dénuée de toute valeur morale et ne méritant aucune considération. » Ces définitions sont issues de *La langue française* : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/gredin>.

<sup>951</sup> Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 580.

<sup>952</sup> Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 580.

<sup>953</sup> Marquis de Sade, *Ibid.*, p. 388.



l'énergie sexuelle inépuisable.<sup>954</sup> Il raconte les ébats de Juliette avec ce chien nommé Lucifer.<sup>955</sup> Si la représentation zoophile particulièrement brutale est fréquente chez le marquis de Sade, les artistes lui préfèrent des représentations plus édulcorées et plus délicates d'actes zoophiles avec des chiens. Ainsi, nous observons que dans plusieurs dessins / aquarelles de Jules Pascin et de Pablo Picasso, des animaux sont représentés comme de simples éléments du décor qui inscrivent la scène dans une « réalité quotidienne. » Dans *Erotikon* en 1933, Jules Pascin intègre systématiquement des chats (fig.311), des chiens (fig.312) ou des rongeurs (fig.310) aux scènes représentées. La présence de ces animaux amène l'observateur à se concentrer sur autre chose que les ébats sexuels dépeints. Les nombreux détails et la multitude d'éléments annexes à la « scène principale » perturbent le regard du visiteur, qui n'a pas de réel point d'ancrage dans ces dessins. Dans une aquarelle de Picasso représentant un cunnilingus (fig.316), le chat est une métaphore des observateurs qui assistent à cette scène très intime. Dans *Fuses*, Carole Schneemann se sert également de la présence de son chat pour inscrire son film dans le « quotidien » et renvoyer le spectateur à sa position de voyeur. En parallèle à ces représentations « anodines », Picasso réalise des œuvres à la « morale plus douteuse », où il montre des femmes les jambes écartées devant un chien (fig.313) ou se faisant lécher par un poisson (fig.318). La « bestialité » est une pratique répandue dans l'Ancien Régime<sup>956</sup> : représenter ce type de relations zoophiles n'est pas une « fantaisie de l'artiste. » Ce type de pratiques est présent, de manière implicite, dans certaines peintures rocailles comme *Jeune fille et son chien* (fig.296) de Fragonard. Dans ce tableau, il peint une jeune femme déculottée, les jambes levées, qui s'amuse avec son chien. Ici, rien n'est explicite : le sexe de la femme est dissimulé par la longue queue du chien. Néanmoins, à la lumière des témoignages de pratiques de la bestialité, cette mise en scène peut suggérer une relation zoophile. Par exemple, Louis Berthomné-Saint-André représente des rapports sexuels entre une femme et un orang-outan (fig.287). L'association femme – monde marin, même s'il demeure peu de témoignages sur ce sujet dans « l'histoire des mœurs françaises », est toutefois assez présente dans les estampes japonaises qui deviennent, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, des références visuelles pour les artistes travaillant en France. Par exemple, Auguste Rodin (fig.328) réinterprète *Le rêve de la femme du pêcheur* (fig.301) d'Hokusai, où une femme accueille entre ses jambes un poulpe – une pieuvre qui semble accroché.e à sa vulve. Cependant, le chien est de loin l'animal le plus représenté dans des actes zoophiles. Ce type de d'association

<sup>954</sup> Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 581.

<sup>955</sup> « On me place à quatre pattes au milieu de la chambre, le dogue tourne, me flaire, lèche, monte sur mes reins, et finit par m'enconner à merveille, et me décharger dans la matrice ... » Cité par Vincent Jolivet, *Ibid.*, p. 581.

<sup>956</sup> Définition de « Bestialité » par Julie Mazaleigue-Labaste dans Christian Lacombe (dir.) *Dictionnaire Sade*, p. 113-116.

est récurrente dans l'imagerie érotique : peut-être celles-ci visent-elles, une fois de plus, à humilier la femme et à la ramener à sa condition « inférieure. » Dans *Mes dessins secrets*, la tendance s'inverse : sur les 3 scènes de zoophilie, deux dépeignent les ébats sexuels d'un homme avec un chien : l'homme se fait sucer par le canidé (fig.50) et le pénètre (fig.49). La troisième scène zoophile (fig.49) représente une femme pénétrée par une trompe d'éléphant ; elle est peut-être une allusion à la mystification autour de la longueur et la grosseur du pénis. Cependant, l'agencement de la femme avec l'éléphant est flou. Il est possible de comprendre cet ensemble comme deux dessins isolés. C'est en raison de leur position respective qu'on a l'impression de regarder une scène zoophile. *A contrario*, les dessins des ébats entre un chien et un homme ne laissent planer aucun doute sur la nature des actes. La logique d'Annette Messenger visant à inverser les rôles est une réponse aux représentations zoophiles associant les femmes à un animal. Elle fait vivre cette humiliation aux hommes qui deviennent, dans ses dessins, les personnes en proie à des ébats canins.

L'artiste qui semble s'être approché au plus près des ambitions du marquis de Sade pourrait être Hans Bellmer. Durant toute sa vie, il a été un lecteur du marquis et a même réalisé des gravures hommages à celui-ci : par exemple, en 1961, *A Sade*. Cet écrivain est une référence pour les artistes surréalistes et Georges Bataille, dont il est proche. Tous s'intéressent à la description des sévices sexuels et des perversions relatées par Sade. Dans la logique de la *scientia sexualis*, Sade désire « tout dire » et avec le développement des images pornographiques, Hans Bellmer obéit à la nécessité de « tout voir. »<sup>957</sup> A l'image du marquis, l'artiste allemand fait l'impasse sur la morale, la bienséance et le réalisme physiognomique : sa *Poupée* devient le « théâtre physique de la représentation érotique »<sup>958</sup>, théorisé dans *Petite anatomie de l'image*. Le réalisme physiognomique est aussi improbable dans les sévices des *120 journées de Sodome* que dans les excroissances du corps féminin de la *Poupée*. Le Marquis de Sade et Hans Bellmer sont en proie à des fantasmes irréalisables : l'écrivain tente d'objectiver ses désirs tumultueux et Bellmer fait de même en dessinant des formes hybrides, qui restent toutefois complaisantes car elles font écho, inconsciemment, à des représentations érotiques. L'analogie qu'il propose entre les différentes parties du corps aboutit à une « fusion du réel et du virtuel »<sup>959</sup>, qui retranscrit toute la complexité de l'appareil du psychisme. En tirant ces formes de son imagination et de sa singularité sexuelle, comme le marquis de Sade, Bellmer livre des images dont le potentiel érotique découle, en grande partie, de la multiplication de formes arrondies qui rappellent le corps féminin. La force des gravures et des dessins de Bellmer réside en la fascination qui s'en dégage. Il réussit à susciter une

<sup>957</sup> D'après Annie Le Brun dans « Brûleront-elles Hans Bellmer ? », *Art Press International*, n° 24, janvier 1979.

<sup>958</sup> Etienne De Laberge, « Hans Bellmer et Sade : le monde comme représentation du désir », p. 22.

<sup>959</sup> Etienne De Laberge, *Ibid.*, p. 22.

émotion plastique voire sexuelle grâce à ces formes qui interagissent avec notre inconscient. Le Marquis de Sade développe lui-même, dans *Justine ou les malheurs de la vertu*, le potentiel érotico-pornographique des formes fécondées par l'imaginaire :

« L'imagination de l'homme est une faculté de son esprit où vont, par l'organe des sens, se peindre, se modifier les objets et se former ensuite ses pensées, en raison du premier aperçu de ces objets. Mais cette imagination, résultive elle-même de l'espèce d'organisation dont est doué l'homme, n'adopte les objets reçus que de telle ou telle manière, et ne crée ensuite les pensées que d'après les effets produits par le choc des objets aperçus. »<sup>960</sup>

Les réalisations sadiennes et bellmériennes, en plus d'être établies sur le développement d'un imaginaire fantasmatique, se fondent sur une démarche obsessionnelle. Chez Sade, le principe de l'énumération est central : il souhaite retranscrire, avec le plus de détails possible, l'entièreté des situations dépeintes. La logique du multiple est également au cœur du travail d'Annette Messager dans les années 1970 : elle ne cesse d'accumuler des informations qu'elle retranscrit dans ses différents *Albums*. Didier Semin propose une analogie entre les démarches artistiques de Sade et de Messager.<sup>961</sup> Les points communs entre ces artistes portent d'une part, sur l'énumération et de l'autre, sur la curiosité, le luxe, le souci du détail, des rites, ... Tous deux font face à leurs propres obsessions (et idées fixes) qui prennent, dans leur art respectif, des formes similaires. Annette Messager, tout au long des *Albums-Collections*, énumère le banal, les éléments domestiques alors que chez Sade, il est question de tortures, de sévices sexuels, ... Tous deux présentent des accumulations de choses, d'actes, d'informations jusqu'à l'écoeurement. Nous pouvons souligner la prédominance du dessin dans certains albums de l'artiste française. Nous avons déjà convoqué plusieurs théories pour expliquer ce choix mais il est intéressant d'exploiter ici autre piste : celle des manuels d'anatomie. Ceux-ci continuent de préférer le dessin à la photographie.<sup>962</sup> Le dessin est ainsi perçu comme l'outil de la dissection du corps humain et dans les *Albums* d'Annette Messager, celui de l'âme et des habitudes. Dans d'autres séries comme *Ma vie pratique* (fig.92), elle scrute les gestes quotidiens d'une femme au foyer. En outre, cette artiste connaît l'histoire de l'écriture des *120 journées de Sodome*<sup>963</sup> : le Marquis de Sade a été dans « l'obligation », afin d'éviter la destruction de son travail, de retranscrire ce récit avec une écriture fine et serrée sur un long rouleau de papier. Etablir un parallèle avec la réalisation de *Mes dessins secrets* semble peut-être

---

<sup>960</sup> Marquis de Sade cité par Etienne De Laberge, *Ibid.*, p. 23.

<sup>961</sup> Didier Semin, *Ibid.*, p. 276-277.

<sup>962</sup> Didier Semin, *Ibid.*, p. 276

<sup>963</sup> Didier Semin, *Ibid.*, p. 276

surprenant mais à la lumière de l'exemple du marquis, nous comprenons le choix d'Annette Messenger, pour retranscrire sa « transgression », de réaliser de petits gribouillis, des dessins « insignifiants » sur des coins de feuilles (fig.15). Dans *Mes dessins secrets*, elle énumère différentes pratiques sexuelles et situations : pénétration, fellation, parties fines, ... Si la matérialité de ses œuvres se distingue par son aspect pulsionnel, il y a également une volonté chez l'artiste de documenter un ensemble d'attitudes dans les rapports homme-femme. Cette obsession pour le multiple est présente dans cette série comme dans le travail de Bellmer. En multipliant les dessins compulsifs, Bellmer se rapproche au plus près de ses fantasmes inconscients. Ses carnets de petit format (fig.238), à l'image de ceux utilisés dans *Mes dessins secrets* par Annette Messenger, deviennent le support confidentiel de l'expression du « ça. » Ces feuilles sont le terrain alloué à l'imagination érotique, qui reste secrète. Il fait de ses carnets, qu'il ne souhaite pas communiquer, uniquement un usage personnel. Ceux-ci présentent l'essentiel de son travail et témoignent de sa patience et de sa précision d'enlumineur. Sa jouissance, comme dans toute situation sadienne, se nourrit de l'énumération, de la variation des postures, des actes, ...

## b) La violence comme moteur de la sexualité

La violence est souvent au cœur d'une sexualité transgressive, qui se trouve à la croisée entre la pulsion de vie et la pulsion de mort. Bien avant la théorisation par Sigmund Freud des pulsions, du fétichisme et du masochisme, ces trois phénomènes sont décrits dans les ouvrages du Marquis de Sade. La perversité n'est pas une affaire d'époque : elle existe depuis des décennies mais sa représentation est très pudique avant le XX<sup>e</sup> siècle. La mythologie gréco-romaine fournit des exemples de nombreuses scènes de violences sexuelles : des viols, des abus de faiblesse, ... Dans la mythologie antique, il existe une forme de violence, dissociée des agressions sexuelles, dont la représentation donne lieu à des scènes « plus édulcorées » comme si celle-ci était consentie. Nous remarquons que la violence n'est que rarement présente dans la sexualité : les représentations de celle-ci sont souvent douces et joyeuses même s'il s'agit d'un assaut sexuel. Nous constatons que les multiples sculptures et peintures représentant Léda et le cygne avant le XX<sup>e</sup> siècle n'ont rien de subversif ou de violent. Au contraire, les gestes sont délicats et tendres : aucun élément ne tend à présenter la scène comme très violente et zoophile. Lorsqu'on considère des représentations de ce même mythe au XX<sup>e</sup> siècle, nous nous rendons compte qu'il en ressort une grande violence aussi bien dans la peinture d'Otto Dix (fig.293) que dans celle de Cy Twombly (fig. 226). Si Otto Dix (fig.293) représente le coït même, Cy Twombly dévoile le moment qui suit la relation sexuelle avec une toile remplie de taches, de traces qui sont des références aux fluides corporels produits durant

l'acte. La performance donne également lieu à des interprétations de ce mythe. Otto Mühl, le 20 août 1974, orchestre sa douzième « action matérielle » en hommage à Léonard de Vinci. Dans *Leda und der Schwan* (fig.222), une jeune femme nue est allongée sur une table, proche d'une oie gonflable, métaphore du cygne incarné par Zeus ; celle-ci est aspergée de différents liquides et on lui verse des plumes sur le corps. L'action ne dégage pas une brutalité aussi forte que celle dépeinte par Dix ; elle s'inscrit davantage dans ce qu'a fait Twombly deux ans plus tôt. La violence dans la performance d'Otto Mühl est symbolique : la jeune femme se retrouve soumise à des actions qu'elle ne maîtrise pas et victime d'une sorte « d'humiliation » ; elle est utilisée d'une part, comme la toile de projection des fantasmes de l'artiste et des observateurs et de l'autre, comme un support inerte sur lequel le performeur déverse divers liquides à connotation sexuelle.

Il semble essentiel d'analyser la manière dont les images des ébats sexuels ont évolué jusqu'à devenir une exaltation de la violence. L'influence des conflits mondiaux armés, évoqués avec les *Lustmord*, nous fournit une première explication : la guerre entraîne une violente confrontation entre les pulsions de vie et de mort. Cette découverte sur les pulsions de mort et de vie est le fruit du travail de Sigmund Freud, qui a porté un grand intérêt aux recherches menées, des siècles auparavant, par Empédocle.<sup>964</sup> Le psychanalyste autrichien confronte, dans *Au-delà du principe de plaisir*, les pulsions de vie, qui comprennent les pulsions sexuelles, aux pulsions de mort, qui se caractérisent par des tendances agressives et destructrices. Si, à l'origine, il oppose ces deux concepts, il les présente ensuite comme indissociables : ils ne peuvent exister l'un sans l'autre. La vie et la mort sont indissolublement en raison de la confrontation constante entre Eros (« le désir sexuel ») et Thanatos (la « mort »). Si cette théorie est exposée par Freud, il n'emploie que très rarement le terme de « Thanatos », auquel il préfère, à l'origine, celui de « destruction. »<sup>965</sup> Le psychanalyste conçoit la libido de l'Homme et *a fortiori* sa sexualité comme le fruit de ces frictions entre les pulsions de vie et de mort. Georges Bataille prolonge la réflexion de Freud dans ses divers écrits consacrés à la question de l'érotisme, qu'il associe nécessairement à la mort. Il ne s'intéresse plus exclusivement à la sexualité, qui concerne une grande majorité des êtres vivants et nous renvoie à notre propre bestialité, mais à l'érotisme, qui est une production de l'Homme.

« Toujours associée à l'érotisme, la sexualité physique est à l'érotisme ce qu'est à la pensée le cerveau. »<sup>966</sup>

---

<sup>964</sup> Nicolas Koreicho, « Eros et Thanatos : d'Empédocle à Freud – les deux théories des pulsions » [en ligne].

<sup>965</sup> Nicolas Koreicho, *Ibid.* [en ligne].

<sup>966</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 102.

Ainsi, la sexualité est une expression, entre autres, de l'érotisme. A cette dualité érotisme-mort, il ajoute une analogie entre supplice et plaisir. Ce paradoxe obscène trouve son ancrage dans le religieux – mystique - sacré autour des martyrs, des supplices, ...<sup>967</sup> Selon lui, la source du désir se fonde sur l'interdit, qui « est là pour être violé. »<sup>968</sup> Georges Bataille revendique, à moult reprises, que le désir est violent tout comme il est désir de violence. Il proclame dès la première phrase de l'introduction de *L'Érotisme* :

« De l'érotisme, il est possible de dire qu'il est l'approbation de la vie jusque dans la mort. »<sup>969</sup>

En cela, la conception du philosophe français s'inscrit dans la théorie freudienne des pulsions de vie et de mort qui s'entrechoquent et font naître le désir. Georges Bataille présente des expressions de ces paradoxes à l'aide de comparaisons allant de la religion chrétienne aux cultes vaudou comme le sacrifice de coq ou de bélier. C'est dans ces parallèles entre diverses régions du monde que réside toute la singularité de Bataille, qui convoque des exemples iconographiques de différentes cultures et siècles afin de prouver que la transgression liée à l'érotisme est présente depuis le début de l'humanité. Son expression a toujours existé notamment dans l'art mais elle n'a cependant jamais connu une hégémonie aussi puissante qu'après les guerres mondiales, qui ont atteint un niveau de violence jusqu'alors inconnu. Georges Bataille entreprend, dans *Les larmes d'Eros* en 1961, d'écrire l'histoire de l'érotisme et y inclut des « œuvres d'art », comme il l'a déjà fait dans *L'Érotisme* quatre ans auparavant. Il affirme voir le lien érotisme – mort dans les peintures de Lascaux :

« Retrouvant, ou du moins disant que je retrouve, au plus profond de la caverne de Lascaux, le thème du péché originel, le thème de la légende biblique : la mort liée au péché, liée à l'exaltation sexuelle, à l'érotisme. »<sup>970</sup>

C'est sur une peinture représentant un homme au « visage d'oiseau » entre un rhinocéros et un bison (fig.) qu'il observe l'expression de ce paradoxe macabre :

« Sous la forme d'une peinture exceptionnelle, l'Homme de Lascaux sut ensevelir au plus profond cette énigme qu'il nous propose ... celle d'un homme au visage d'oiseau, qu'affirme un sexe droit,

---

<sup>967</sup> Voir le chapitre « Du sacrifice religieux à l'érotisme, dans Georges Bataille, *Ibid.*, p. 94-101.

<sup>968</sup> Georges Bataille, *Ibid.*, p. 72.

<sup>969</sup> Georges Bataille, *Ibid.*, p. 13.

<sup>970</sup> Georges Bataille, *Les larmes d'Eros*, p. 57.

mais qui s'effondre. Cet homme est allongé devant un bison blessé. Celui-ci va mourir, mais  
faisant face à l'homme, il perd affreusement ses entrailles. »<sup>971</sup>

Cette image, intitulée *Scène du puits – l'homme du puits* (fig.302), est un témoignage dont Bataille se saisit pour développer sa théorie autour de cette forme droite, verticale et rigide, positionnée à l'entre-jambe de l'homme représenté. Pour l'écrivain, cette forme peut être soit un pénis en érection soit une arme. Cependant, l'essayiste est moins intéressé par la nature même de cet élément que par l'association qu'elle crée entre l'érotisme et la mort. Deux interprétations sont possibles : la confusion entre un sexe masculin (l'érotisme) et une arme (la mort) ou bien l'érection de l'homme face à la mort du bison. L'Abbé Breuil considère cette scène comme un accident de chasse, où l'homme gît après avoir été blessé par le bison.<sup>972</sup> Bataille, quant à lui, préfère se focaliser sur le sexe en érection, qu'il analyse comme la résultante d'une excitation sexuelle liée à la mort de l'animal qu'il vient de tuer, sans considérer si cet homme est mort ou encore en vie. Les paragraphes qui suivent cette interprétation visent à démontrer l'assimilation, dans les productions préhistoriques, entre les pulsions de mort et de vie.

Georges Bataille et Hans Bellmer partent tous deux en guerre contre la société qui considère la sexualité et la mort comme des facteurs de désordre.<sup>973</sup> Ils sont favorables à la transgression, surtout en matière d'érotisme. Hans Bellmer, dans ses dessins, conçoit l'amour comme un état de violence. Il ne représente jamais des étreintes « douces », auxquelles il préfère des chaos de signes, de parties du corps et d'organes, qui figurent une orgie d'une grande violence. Proche de George Grosz, son premier maître,<sup>974</sup> il semble partager avec lui une « répulsion » viscérale de la gent féminine. Si Grosz dépèce les femmes, Bellmer les réduit à l'état de poupées masochistes, qui sont triturées dans tous les sens. Les clichés qu'il prend de ces poupées témoignent de la manipulation brutale dont elles font l'objet. La *Poupée* est une transgression de l'interdit pour Bellmer car celle-ci lui « permet » d'assouvir le désir incestueux qu'il éprouve pour sa cousine Ursula.<sup>975</sup> Frustré de ne pouvoir l'exprimer, il le décharge, brutalement, sur cet objet-fétiche de substitution. Toute l'imagerie érotique bellmérienne est fondée sur la violence de la sexualité. Si les personnages sont suppliciés, violés, ... ils ne sont pourtant jamais mis à mort, ce qui révèle le sadisme de cet artiste. La grande majorité de dessins qu'il réalise sont aux antipodes de cette violence sexuelle immobile : les corps sont gesticulants, énergiques, à l'image de l'*Homme du puits* qui, dans son agonie, manifeste

---

<sup>971</sup> Georges Bataille, *Ibid.*, p. 57-58.

<sup>972</sup> Georges Bataille, *Ibid.*, p. 58.

<sup>973</sup> Gilles Neret, *Ibid.*, p. 83

<sup>974</sup> Agnès de la Beaumelle, « Hans Bellmer : les jeux de la Poupée, les enjeux du dessin » *Hans Bellmer.*

*Anatomie du désir*, p. 25

<sup>975</sup> Agnès de la Beaumelle, *Ibid.*, p. 25.

sa vitalité avec une érection. L'érotisme bellmérien, dans les arts graphiques, s'exprime par des œuvres d'une grande précision anatomique, qui semble résulter de l'objectivité et de la froideur du dessin d'ingénieur<sup>976</sup> : il applique cette esthétique au mécanisme du désir et de l'érotisme en proposant des images perturbantes. En parallèle de ces formes abstraites et fantasmagiques, il dessine des orgies auxquelles participent des personnages singuliers : ainsi, dans ce dessin pour *L'histoire de l'œil* (fig.242), un cochon sodomise un squelette de prêtre.<sup>977</sup> Deux autres dessins associent également plaisirs charnel et mortel. Dans le dessin aux crayons de couleur de 1961 (fig.245), Bellmer associe la forme d'un crâne humain à des organes génitaux, masculins et féminins, ainsi qu'à une poitrine de femme. Le crâne est le point de convergence de l'association phallus-vulve-seins. Les tétons sont matérialisés sur les extrémités des zygomatiques, la vulve forme l'os ethmoïde et les testicules reposent dans les orbites. Le dessin de 1963 (fig.246) présente ce qui semble être un squelette/cadavre, si on se réfère au crâne, représenté en train de dévorer la jeune femme qu'il tient. Celle-ci a les jambes écartées de part et d'autre du cou du squelette ; sa cambrure accentue la proéminence de ses fesses. Elle se laisse faire et ne manifeste aucun signe de mécontentement ni geste de résistance. Nous dénombrons de nombreux dessins (fig.236 et 237) qui s'amuse à associer pulsion de vie et pulsion de mort à travers la présentation d'ébats sexuels. Ces œuvres de Bellmer, en plus de présenter « Eros frappant Thanatos », s'inscrivent dans un héritage artistique, dont Georges Bataille livre des reproductions dans *L'Érotisme*.<sup>978</sup> Deux peintures d'Hans Baldung dit Grien (fig.299) et de Nicolas Manuel Deutsch (fig.307) représentent la Mort embrassant une jeune fille, en partie, dénudée. L'existence de ce type d'œuvres conforte Bataille dans la légitimité de son association érotisme – mort et donc de la violence comme l'un des moteurs de la sexualité.

*Mes dessins secrets* d'Annette Messenger confondent également sexualité et violence dans certaines représentations d'ébats sexuels (fig.17, 25, 30). Dans plusieurs dessins, l'homme, par sa carrure imposante et sa posture, semble dominer la femme, couchée au sol (fig.11). Nous remarquons que dans cinq de ses dessins (fig.11, 21, 36, 37 et 38), l'artiste réinterprète cette figure de l'homme dominant, debout, qui se penche sur la femme allongée, comme pour l'effrayer. La domination sexuelle de la femme par l'homme est au cœur de cette série : les pratiques, le corps, les attitudes, ... tout semble montrer l'emprise physique de cet homme sur la femme. Cet ascendant de l'homme, lors du coït, est mobilisé dans de nombreuses œuvres, dont une série d'eaux-fortes de

<sup>976</sup> Il a entrepris des études pour le devenir et les a interrompues pour se consacrer à l'art.

<sup>977</sup> Dans *L'histoire de l'œil*, il est question d'un prêtre martyrisé et forcé à humilier le sacré. Cependant, le couvre-chef du personnage représenté par Bellmer porte à confusion : il peut aussi bien être celui d'un prêtre que la barrette d'un catholique ecclésiastique.

<sup>978</sup> Georges Bataille, *L'Érotisme*, p. 59 et 62.



1933 de Picasso : *Couple faisant l'amour* (fig.323). Dans celle-ci, l'homme est une masse écrasant la femme, qui se tord plus de douleur que de plaisir. L'envergure monstrueuse du corps de l'homme contraint la femme à l'asservissement. Son visage, contrairement à celui de l'homme, est défiguré, tordu par la douleur, comme certains personnages de *Guernica*. Nous pouvons également attester, dans la production de Picasso, de plusieurs représentations de viols, souvent perpétrés par son alter-égo le Minotaure. Lors d'une scène de viol d'une femme par le Minotaure (fig.324), également réalisée en 1933, la position reste la même : la femme est désarticulée, les jambes écartées autour de la taille du Minotaure qui la pénètre violemment. A la différence de Picasso, Annette Messenger ne représente que très peu de scènes de pénétration : la violence est extérieure à cet acte. Elle se joue dans un rapport de domination physique, où la femme n'a pas l'ascendant. Toutefois, si nous examinons l'attitude des femmes représentées, aucune d'elles ne semble souffrir ou subir un assaut sexuel. Certaines sourient lors de la pénétration (fig.20) ou de la fellation (fig.65). Contrairement à *Mes dessins secrets*, *Les effroyables aventures d'Annette Messenger* témoignent d'une sexualité plus violente, qui prend sa source dans des pratiques sado-masochistes infligées à une femme. A de nombreuses reprises, cette femme est représentée entièrement nue, ligotée par les mains et les pieds. Si certains dessins représentent en entier le corps de cette jeune femme, d'autres s'attardent uniquement sur des parties de son corps comme ses avant-bras, autour desquels s'enroule une corde, ou encore le bas de ses jambes, qui est menotté. Cette série donne à voir, sous tous les angles, la violence résultant de nombreux sévices sexuels : pendaison par les pieds, étouffement avec un tissu, pincement des tétons, ... Ces « effroyables aventures » relèvent davantage de la torture que de pratiques sexuelles. Cependant, s'agit-il réellement de torture ou d'une sexualité souhaitée, qui repose sur la pratique du BDSM ? Même si cette sexualité ainsi dessinée est singulière et qu'il semble invraisemblable de penser qu'elle soit désirée, il nous faut la mettre en perspective d'œuvres comme un cliché de Michel Journiac, issu de *24 heures de la vie d'une femme*, qui représente le fantasme du « viol. » Des études psychologiques<sup>979</sup> mettent en avant l'origine de ces fantasmes d'agressions sexuelles qu'ont certaines femmes. Ceux-ci peuvent se développer suite à une agression. Ce type de « pathologie » s'apparente en quelque sorte au syndrome de Stockholm. Par ailleurs, le viol peut être considéré comme un « fantasme » par certaines femmes qui l'imaginent comme un acte bestial, d'une grande spontanéité : l'expression même d'une violence sexuelle que suggèrent *Mes dessins secrets*. L'une des singularités de cette série et des *Effroyables aventures d'Annette Messenger* est la quasi-absence de représentation réelle de pénétration. Dans la série de 1972-1974, la grande majorité des dessins semble représenter le moment avant la pénétration. Nous voyons, seulement à de rares

---

<sup>979</sup> Isabelle Floc'h et Arlette Pelle consacre plusieurs page à ce phénomène dans « Du traumatisme au fantasme », *L'inconscient est-il politiquement incorrect ?*, p. 153-181.

occasions, le pénis en érection pénétrer le vagin de la femme. Sur certaines œuvres, l'observateur semble assister à un ballet de violence tant les gestes donnent l'impression d'être coordonnés (fig.30). Cette impression est liée à la décomposition de l'action en plusieurs dessins : il n'est pas question de simples va-et-vient entre des reins mais d'un corps à corps, où l'un cherche à dominer l'autre, comme lors d'une séance de lutte<sup>980</sup>. Annette Messenger s'amuse de cette confusion des corps à corps entre amants et entre combattants. Nous pouvons distinguer plusieurs « formes de violences », comme dans certaines pratiques sexuelles, où la femme subit plusieurs pénétrations (fig.26, 28, 29, 47 et 69) ou lorsqu'elle ouvre grand la bouche pour recevoir la semence de son compagnon (fig.24, 62 et 66). Ces représentations font directement écho à l'imagerie porno, qui propage l'image d'une femme assujettie, qu'on utilise comme une poupée sexuelle. Face à ces reproductions explicites, nous remarquons un type de violence plus « symbolique », qui résulte du morcellement du corps de l'homme. Dans *Mes dessins secrets*, l'homme est certes représenté en tant qu'individu mais il est également, et surtout, réduit à un sexe. Lorsque l'homme possède son corps, il est constamment en érection ; dans d'autres dessins, il est juste un pénis de différentes tailles, formes, ... Soulignons que si la femme est, le plus souvent, dotée d'un visage, l'homme peut, lui, apparaître dépossédé du sien. Cette réduction de l'homme à son organe génital peut être interprétée comme une réponse d'Annette Messenger au morcellement du corps que subit la femme depuis des siècles. En représentant des dizaines de pénis, l'artiste n'exprime pas seulement une pulsion personnelle mais aussi une violence dont elle a été la victime. Elle change les règles : les « objets » désirés ne sont plus les seins, les fesses ou la vulve mais bien le sexe de l'homme, qu'il dresse fièrement, comme un soldat avec sa baïonnette sur un champ de bataille. Fragmenter ainsi le corps de l'autre revient à le déposséder de son identité, ce qui constitue une violence symbolique.

Dans la volonté d'ouvrir des perspectives sur le travail de différentes artistes, nous évoquons ici la démarche artistique de Nancy Spero, dont plusieurs séries s'inscrivent dans l'analogie « sexe-mort. » Dans *The War Series* elle relate le massacre quotidien encouragé par la Guerre du Vietnam, elle nomme les causes : l'impérialisme, le machisme et la religion états-unienne. Dans cette série d'aquarelles, elle associe conflit armé et violence sexuelle : le choix de cette assimilation vise à montrer toute l'obscénité de la guerre en la représentant sous des formes sexuelles : par exemple, des obus à l'aspect phallique dans *Fuck* en 1966 (fig.177) Elle donne forme aux « agressions » en les représentant par des corps féminins (fig.178) et masculins (fig.179 et 180), desquels jaillissent des projectiles avec au bout, parfois, des têtes. Elle décrit elle-même ainsi certains dessins :

---

<sup>980</sup> Nous empruntons ce terme au titre du film de Jacques Doillon : *Mes séances de lutte*. Le réalisateur révèle cette proximité déconcertante entre le fait d'avoir une relation sexuelle et celui de se battre avec quelqu'un.

« Des langues phalliques émergent depuis des têtes humaines au bout d’extension pénienne. »<sup>981</sup>

Nancy Spero dessine un pénis en érection (fig.177 et 180) sur un homme face à la brutalité et à la mort, comme Bataille dans *L’homme du puits*. Cette manifestation du sexuel dans le cruel montre que la guerre est, à un moment, déréalisée par les soldats, qui deviennent des animaux ne pouvant gérer leurs pulsions meurtrières et sexuelles. L’Etat ne semble pas dénoncer cette animalité en temps de guerre, contrairement à Spero qui, de plus, évoque, par ses dessins, les violences sexuelles inhérentes à ce type de conflits. Ici encore s’opère l’association sexe – violence/mort. La violence, dans cette série, correspond aussi bien au sujet qu’au traitement plastique de celui-ci. La brutalité interne à cette œuvre est une réaction critique face à la Guerre du Vietnam mais aussi à la propre condition de l’artiste. Elle déclare à ce propos :

« Je crois que la colère à l’œuvre dans *The War Series* provenait du sentiment que je n’avais pas de voix, pas de champ dans lequel construire un dialogue, pas d’identité. Je me sentais comme une non artiste, une non personne. »<sup>982</sup>

L’engagement féministe de Spero est reconnu : elle appartient à la galerie A.I.R., où elle expose, en 1976, les 14 panneaux de *Torture of Women*.<sup>983</sup> Elle poursuit son travail sur la dénonciation de la violence avec des séries comme *Torture of Women* et *Torture in Chili*. Ces deux œuvres sont la transposition en images de rapports d’Amnesty International, d’articles sur la mort ou l’enlèvement de femmes, de différentes définitions de la torture, ...<sup>984</sup> Ce qui est commun à ces travaux est la prédominance du « regard féminin. » Dès 1974, elle décide d’appréhender le monde exclusivement à travers l’image de la femme.<sup>985</sup> Elle fixe ainsi les termes « d’un débat où le féminin pluriel remplace le masculin. »<sup>986</sup>

---

<sup>981</sup> D’après la conférence d’Elisabeth Lebovici, consacrée à *War Series*, au Centre Pompidou en 2005.

<sup>982</sup> D’après la conférence d’Elisabeth Lebovici.

<sup>983</sup> Jonas Storsve, « Nancy Spero », *AWARE* [en ligne].

<sup>984</sup> Nancy Spero, « Torture of Women », *Guernica* [en ligne].

<sup>985</sup> Jonas Storsve, « Nancy Spero », *AWARE* [en ligne].

<sup>986</sup> Elisabeth Lebovici, « Nancy Spero une langue clandestine pour toutes et tous » dans Jonas Storsve (dir.), *Nancy Spero œuvres sur papier*, p. 29.

### c) Quelle place pour la sexualité féminine dans le dessin d'Annette Messager ?

*Mes dessins secrets* d'Annette Messager semblent représenter toujours le même couple. Si l'on remet en perspective cette série avec l'entreprise autofictionnelle de l'artiste, nous pouvons émettre l'hypothèse qu'elle se dessine elle-même dans différents ébats sexuels. Néanmoins, en raison de l'aspect trop peu détaillé des dessins, nous ne pouvons l'affirmer car nous ne disposons d'aucun témoignage de l'artiste. Cette série dépeint des relations hétérosexuelles qui, hormis certaines pratiques, restent très « classiques. » Ces relations sont scénarisées, presque chorégraphiées et ne présentent frontalement que peu de scènes de pénétrations. Il ressort de cet ensemble une forme de phallocentrisme : Annette Messager démultiplie les dessins représentant des pénis, très souvent, en érection. Elle les représente de tailles diverses, d'apparence différente, ... Certains sont longs et fins (fig.1), d'autres plus petits et poilus (fig.42), parfois en érection et d'autres fois non (fig.15) ... Elle réalise ainsi un véritable répertoire qui a le mérite de diversifier les formes des phallus, trop souvent représentés de manière identique par les artistes. Cette production « privée » est souvent retranscrite sur un petit carnet quadrillé, pratique commune à plusieurs artistes comme Bellmer et Picasso. Ces carnets sont généralement consacrés aux études et ne sont pas considérés par les artistes comme une « œuvre. » Dans la production de Picasso, nous connaissons plusieurs carnets, dont un « italien » daté de 1917, dans lequel l'artiste dessine des pénis. Il s'amuse à varier la forme du gland (fig. 320), comme Annette Messager ou Toyen le feront. Dans la série *Jednadvacet* de 1938, Toyen accorde une attention particulière à la représentation des pénis : elle s'amuse à voiler-dévoiler le gland (fig.280) en découvrant le prépuce. Le pénis représenté dans le dessin (fig.279) rappelle celui d'Annette Messager dans sa série de 1972-1974 (fig.42) : tous deux sont au repos, la verge est proche des testicules poilus. Ces deux artistes, séparées par plusieurs décennies, malgré l'apparence enfantine de leurs dessins, portent un réel intérêt à la représentation des parties génitales, majoritairement masculines même s'il existe, dans leurs œuvres respectives, des vues de vulves (fig.77, 282 et 283). Tout comme pour leurs dessins de phallus, elles accordent une grande importance à la physionomie de la vulve, qui n'est pas réduite à une simple ouverture, souvent dépossédée de clitoris,<sup>987</sup> comme dans les aquarelles d'Auguste Rodin. Toyen (fig.) et Annette Messager proposent une vue frontale d'un entre-jambe, dont l'ouverture découvre une vulve à la toison pubienne garnie. Contrairement à *L'Origine du monde*, il n'y a pas d'autres parties du corps, comme la poitrine, qui viennent perturber la confrontation de l'observateur avec le sexe féminin.

---

<sup>987</sup> Celui-ci est cependant très discret sur les dessins de Toyen et d'Annette Messager.

Toutefois, Toyen, dans un dessin, combine, sur un entre-jambe, une verge et une vulve sans se soucier de la vraisemblance anatomique de cette association. Ce qui interpelle dans *Mes dessins secrets* et *Jednadvacet*, c'est la prépondérance du pénis. Annette Messenger, encore plus que Toyen dans ses œuvres surréalistes, semble en proie à une monomanie, qui la pousse à représenter, sur l'intégralité de la feuille ou seulement sur une partie isolée, à 23 reprises, des pénis. Toyen propose une vision très imagée de l'obsession des femmes pour le pénis : elle représente une jeune fille en train d'en cajoler un (fig.281) ou cette même jeune fille, si on en croit sa chevelure, est dessinée dénudée sur un canapé, rêvant à des phallus (fig.277). Si Toyen inscrit l'association fille-phallus dans une dimension plus « enfantine », candide et très imagée, Annette Messenger préfère une représentation directe, plus crue et sans réelle « mise en scène. » Dans *Mes dessins secrets*, le sexe masculin existe par lui-même et n'est pas forcément associé à un personnage féminin, ou masculin, qui « le fait exister. »

Annette Messenger, en plus d'accorder une place de choix à l'organe génital masculin dans sa série, représente exclusivement des rapports hétérosexuels entre un homme et une femme. A plusieurs reprises, elle les dessine dans la même position. Par exemple, sur ces deux dessins (fig.7 et 41), nous remarquons que la position des personnages est identique : la femme, debout devant son partenaire, se retourne vers lui dans un mouvement brusque ; son coude semble cogner le visage de ce dernier. Nous observons également une grande similitude entre ces deux œuvres (fig.20 et 50) qui représentent une pénétration debout : l'homme se trouve derrière la femme, légèrement penchée vers l'avant. Il semble cacher le sexe de sa partenaire avec sa main. Son pénis en érection est droit et se situe au même niveau que cette main. La multiplication de scènes identiques ou parfois similaires traduit le caractère redondant des relations sexuelles. Dans les faits, la sexualité est une activité très répétitive, qui amène rarement de la nouveauté, excepté les scènes polygames. Annette Messenger représente la grande majorité des rapports sexuels debout. Il existe de rares exceptions où les deux personnages sont couchés (fig.9, 31) ou assis (fig.4). Même si la sexualité dépeinte par l'artiste est redondante, le choix de multiplier les ébats sexuels debout s'éloigne de l'image d'une sexualité traditionnelle, souvent associée à une position allongée, où l'homme surplombe la femme. Dans ces dessins, la femme ne semble pas être « dominée » : elle n'est pas écrasée par le corps de son partenaire. Elle est ici « au même niveau » que lui.

En plus d'accentuer les attributs masculins (pénis, pilosité) et féminins (taille fine, proéminence des seins et des hanches), comme le font les artistes hommes, Annette Messenger s'attache également à dépeindre une relation sexuelle qui accorde une place prédominante au plaisir masculin, passant essentiellement par le pénis. Seul un dessin (fig.49) représente un cunnilingus alors que nous en dénombrons sept (fig.10, 23, 26, 46, 58, 62, 65) qui montrent une fellation. Cette pratique prend, dans cette série, divers aspects : par exemple, nous pouvons voir sur deux dessins (fig. 23 et 58)

une éjaculation buccale ou sur un autre (fig.10), trois femmes qui font chacune une fellation. En plus de représenter la fellation et la pénétration, Annette Messenger matérialise, à plusieurs reprises, l'éjaculation masculine qu'elle soit buccale, comme évoqué précédemment, ou vaginale. Dans les années soixante-dix, il est encore convenu que la sexualité est centrée sur l'éjaculation masculine. Celle-ci est primordiale dans l'imaginaire pornographique de l'époque, dont les films s'achèvent toujours sur une scène d'éjaculation pour « clore » le rapport. Annette Messenger reprend ce *leitmotiv* dans *Mes dessins secrets*. Nous avons précédemment convoqué l'exemple de Carolee Schneemann avec son film *Fuses* qui, au contraire de l'artiste française, décide de bannir ce poncif de la sexualité qu'elle donne à voir. La comparaison de ces deux exemples de représentations d'ébats hétérosexuels est intéressante. Les deux artistes présentent des scènes de pénétrations mais à la différence de Messenger, Schneemann bannit la fellation et le « *cum shot* », qu'elle remplace par des pratiques plus tournées vers le plaisir féminin comme les caresses, le cunnilingus, ... *Fuses* semble s'édifier en exemple de sexualité consentie, reposant sur le plaisir des deux partenaires, ce qui n'apparaît pas comme central dans *Mes dessins secrets*. Notre analyse peut cependant être nuancée si nous observons les expressions du visage de la femme représentée sur cette série de dessins, qui semble heureuse et épanouie (fig.65). De plus, la série présente certaines œuvres où les personnages s'enlacent (fig.61), bien que cela reste exceptionnel. Si cette sexualité apparaît « trop phallogénée », elle ne semble cependant pas être « infligée » à la femme. Tout comme Schneemann, Annette Messenger présente une forme de sexualité, dans laquelle le personnage féminin semble s'épanouir.

Nous avons évoqué, dans un premier temps, des pratiques hétérosexuelles monogames mais celles-ci peuvent toutefois présenter quelques singularités. Précédemment, nous avons analysé les scènes zoophiles à la lumière des écrits de Sade et des réalisations d'artistes antérieurs à Annette Messenger. Plusieurs œuvres de *Mes dessins secrets* montrent des scènes polygames, où la femme est très souvent entourée de plusieurs partenaires masculins. Nous dénombrons cinq scènes (fig.26, 28, 29, 47 et 69), sur lesquelles Annette Messenger représente des parties fines ; celles-ci comprennent entre 3 (fig.28) et 5 (fig.29) personnages : une femme et plusieurs hommes. La femme et ses partenaires sont très souvent représentés debout ; elle peut être prise entre deux hommes (fig.69) ou pénétrée par l'un qui, lui-même, est pénétré par un autre (fig.29 et 47). Sur un dessin seulement, la femme est dessinée à genoux, en train d'être pénétrée vaginalement par un homme et de pratiquer, en même temps, une fellation (fig.26). Ces dessins sont une transgression à la sexualité de la « morale bourgeoise », dans laquelle semble s'inscrire l'Annette Messenger des *Albums-Collections*. Avec ses « rêves » de polygamie, elle évoque, comme Michel Journiac dans certains clichés de *24 heures dans la vie d'une femme*, les fantasmes « interdits » d'une épouse et ménagère qui semble parfois s'ennuyer dans une vie sexuelle monotone. La série d'Annette Messenger peut donner

lieu à divers *scenarii* : par exemple, une jeune femme, obsédée par les ébats sexuels car frustrée de ne pouvoir jouir d'une sexualité libérée, dessine, pour pallier cette insatisfaction, des « orgies » tout en accentuant l'aspect physique de son partenaire, dont la pilosité et la carrure musclée sont des signes de virilité. Cette accentuation des attributs « virils » peut renvoyer à des fantasmes féminins, dans lesquels l'homme, par sa « masculinité » et son animosité, domine sa partenaire.

Nous pouvons interroger la représentation de scènes d'orgies ou zoophiles et l'absence de masturbation féminine et de cunnilingus dans *Mes dessins secrets*. En effet, la série se concentre sur une forme de phallocentrisme, qui exclut des pratiques favorisant une sexualité plus tournée vers le plaisir féminin. (comme la masturbation du clitoris, le cunnilingus, ...) Paradoxalement, nous trouvons ce type de représentations du « plaisir féminin » chez certains artistes qui paraissent peu sensibles à la question de la sexualité féminine. Nous retrouvons des scènes de ce type dans les œuvres de Picasso et Rodin. Parmi les premiers dessins érotiques de l'artiste espagnol, réalisés entre 1902 et 1903, l'un (fig.315 et 316) représente un homme pratiquant un cunnilingus sur sa partenaire. La scène est similaire sur les deux œuvres : la femme a le buste redressé par un oreiller et écarte les jambes. L'homme, quant à lui, est couché sur le lit et lèche le clitoris de sa partenaire. Sa position est la même : il est représenté de dos et ses cuisses sont recroquevillées. De ces deux « scènes érotiques », qui mettent en avant le plaisir féminin, émane une forme de sérénité et de tendresse. Ces dessins témoignent de la délicate intimité de couples, au sein desquels nous n'identifions aucun rapport de force entre les deux partenaires. Auguste Rodin, contrairement à Messenger et Picasso, représente exclusivement une sexualité solitaire. Les femmes qui se caressent / se masturbent abondent dans ses dessins : ceux-ci font partie de sa production privée. L'attitude de ces femmes est souvent « passionnelle », comme si elles étaient en transe. Nous pouvons mettre en parallèle ce choix avec le contexte médico-psychologique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, où le seul moyen connu pour traiter l'hystérie est la masturbation.<sup>988</sup> Ainsi, nous comprenons pourquoi les femmes dessinées par Rodin adoptent ces attitudes pulsionnelles. Cette valorisation de la sexualité féminine s'accompagne d'une « fétichisation » du lesbianisme de la part de certains artistes. Picasso réalise un dessin mettant en scène des femmes nues s'embrassant (fig 188) : il n'y a rien de réellement complaisant dans cette scène, qui se présente comme un acte amoureux pur. Rodin a, pour sa part, multiplié les représentations homo-érotiques. Sur certains dessins figurent seulement des femmes nues, jouant ensemble (fig.334), parfois dans des attitudes qui semblent dériver vers des ébats amoureux (fig.333 et 338). Dans d'autres œuvres, il dépeint des relations sexuelles entre femmes, qui reprennent les codes hétérosexuels. Dans ces dessins (fig.339), une femme est assise sur une chaise et l'autre, à califourchon sur elle, lui fait face. Si nous comparons ces œuvres à celles d'Annette Messenger

---

<sup>988</sup> Aline Magnien, *Rodin et l'érotisme*, p. 98.

(fig.72), nous remarquons que la position, identique, est souvent adoptée par des couples hétérosexuels durant la pénétration. Chez Rodin, c'est différent : des femmes paraissent partager un moment intime, sans faire appel à des pratiques sexuelles. Picasso et Rodin semblent réduire les relations sexuelles lesbiennes à de simples enlacements et laisser place à un imaginaire homo-érotique. Les femmes ne seraient pas capables d'avoir des relations sexuelles sans hommes. Cette hypothèse d'un érotisme suggestif lesbien est à rapprocher de la diffusion des *Cahiers de Bilitis*, rédigés par Pierre Louÿs, qui fait passer ses écrits pour ceux d'une contemporaine de Sappho. Dans cette œuvre, il décline tout un imaginaire lesbien, source d'inspiration pour de nombreuses illustrations érotiques. Face aux dessins érotiques de ces artistes hommes reconnus, il existe une production de *curiosa* de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, aux thématiques lesbiennes, réalisées par des femmes comme Mariette Lydis et Gerda Wegner. Cette dernière, dans les illustrations des *Délassements d'Eros* (fig. 340), exalte, à plusieurs reprises, une sexualité féminine « entre femmes. » En plus de scènes de pénétrations hétérosexuelles, la dessinatrice diversifie les pratiques sexuelles lesbiennes : cunnilingus, masturbation et même pénétration féminine. Toutefois, ce type de représentations reste minoritaire dans son travail, contrairement à Mariette Lydis qui dessine presque exclusivement des scènes lesbiennes. Cette artiste, en raison de sa féminité et de sa bisexualité, porte un regard différent de celui de ses contemporains masculins sur les relations sexuelles entre femmes. Le choix des ouvrages qu'elle illustre : *Sappho Aphrodite*, *Dialogue des courtisanes* ... témoigne de sa volonté d'éclipser les relations hétérosexuelles de son Œuvre. Elle s'amuse à inscrire l'œuvre de Lucien de Samosate dans le contexte historique de l'entre-deux-guerres, en adoptant la figure de la « garçonne » (fig.306) pour représenter Mégille, l'amante de Cleonarium, qui, d'après l'auteur, « fait l'amour comme un homme. »<sup>989</sup> Elle met au centre de ses représentations une sexualité lesbienne aussi « édulcorée » que celle de Rodin et Picasso tout en présentant de véritables « actes sexuels » : masturbation mutuelle (fig.303), cunnilingus (fig.304), ... Elle représente également des relations polygames avec plusieurs femmes (fig.305). Sa facture accentue la douceur qui émane de ses dessins d'ébats sexuels.

Au vu de ces exemples, nous pouvons questionner les choix d'Annette Messenger de représenter une sexualité phallogénérée et nous demander pourquoi elle ne décide pas de faire un pied-de-nez au patriarcat en imaginant une sexualité lesbienne. Il nous faut replacer sa série de dessins dans l'entreprise autofictionnelle qu'elle met en œuvre avec ses *Albums-Collections*. Nous avons constaté que ceux-ci exaltent la vie d'une jeune femme « rangée », en proie aux mass-médias et à de nombreux stéréotypes qui favorisent l'assujettissement de la femme. En appliquant cette même

---

<sup>989</sup> Cité par Pauline Guillard, « Mariette Lydis à travers le fonds Marc Vaux (1926-1939) », Mémoire de Master 1, p. 47.



lecture à *Mes dessins secrets*, nous comprenons que la personne qui a réalisé ces dessins est la même que celle qui se projette mariée à différents hommes, qui jalouse les beautés de papier glacé, ... La sexualité dépeinte est majoritairement celle « convenue » de la société de l'époque, aussi bien dans la bourgeoisie que dans l'imagerie pornographique. De plus, elle se double d'une forme de « moralité » car il y a peu de scènes de pénétrations. Cependant, à côté de ces ébats classiques entre un homme et une femme, certains fantasmes cachés surgissent et viennent perturber ce profil « trop parfait » de femme du tournant des années soixante-dix. Plusieurs des cahiers qu'Annette Messenger réalise au début des années soixante-dix présentent des formes de rébellion. Les œuvres de « protestation » les plus évidentes ont engendré les polémiques les plus importantes : *Les enfants aux yeux rayés* et *Les approches*. Ces œuvres présentent toujours plusieurs « niveaux de lecture » : il ne faut jamais se fier à la première impression / lecture de son travail. En démultipliant les représentations de coït, Annette Messenger veut perdre l'observateur qui fera alors l'impasse sur des scènes moins convenues et à l'aspect moral plus douteux. De plus, en multipliant les dessins de pénétrations et de phallus, elle a recours au même processus que dans *Ma collection de proverbes*. Les phrases misogynes qu'elle brode en grand nombre visent à démontrer l'absurdité de celles-ci. Il en est de même avec le décuplement de scènes qui exaltent les attributs masculins. Elle n'attaque pas de front le « phallocentrisme » mais préfère amener l'observateur à prendre conscience que les relations sexuelles se concentrent majoritairement sur le plaisir masculin et qu'en plus, elles sont redondantes. En représentant de manière pulsionnelle des dizaines de pénis, elle souligne la place qu'occupe l'organe génital de l'homme dans la société et dans la sexualité. Elle formule une proposition absurde qui vise, par la surreprésentation de pénis dans cette série, à écœurer/détourner le spectateur de cette sexualité trop phallocentrée. Pour de nombreuses personnes, regarder une dizaine de dessins de cette série peut résumer entièrement *Mes dessins secrets* tant les scènes représentées paraissent identiques. Elle semble dessiner ce que Virginie Despentes écrira des années plus tard dans *King Kong Theory* :

« Les hommes aiment les hommes. Ils nous expliquent tout le temps combien ils aiment les femmes, mais on sait toutes qu'ils nous bobardent. Ils s'aiment, entre eux. Ils se baisent à travers les femmes, beaucoup d'entre eux pensent déjà aux potes quand ils sont dans une chatte. Ils se regardent au cinéma, se donnent de beaux rôles, ils se trouvent puissants, fanfaronnent, n'en reviennent pas d'être aussi forts, beaux et courageux. Ils écrivent les uns pour les autres, ils se congratulent, ils se soutiennent. Ils ont raison. Mais à force de les entendre se plaindre que les femmes ne baisent pas assez, n'aiment pas le sexe comme il faudrait, ne comprennent jamais rien, on ne peut s'empêcher de se demander : qu'est-ce qu'ils attendent pour s'enculer ? Allez-y. Si ça

peut vous rendre plus souriants, c'est que c'est bien. Mais, parmi les choses qu'on leur a correctement inculquées, il y a la peur d'être PD, l'obligation d'aimer les femmes. »<sup>990</sup>

Dans *Mes dessins secrets*, bien que certains gestes diffèrent, les ébats semblent être indéfiniment les mêmes. Malheureusement, nous ne pouvons émettre que des hypothèses sur les réelles intentions d'Annette Messenger. A notre connaissance, aucune interview de l'artiste n'aborde la question de cette série et lorsque sont examinées, dans le cadre d'autres œuvres, ses intentions initiales, elle reste très mystérieuse et ne répond jamais véritablement à la question. Pour Annette Messenger, toute sa production se veut subjective et son sens passe nécessairement par ce que perçoit et ressent le spectateur.

---

<sup>990</sup> Virginie Despentes, *King Kong Théorie*, p. 141-142.

# *Conclusion*

Conclusion :

*Mes dessins secrets* peuvent ainsi être appréhendés de différentes manières : comme une œuvre autonome, un segment des *Albums-Collections* mais également un témoignage des contextes social et artistique des années 1970. Notre démarche a été d'établir une nouvelle approche de l'Œuvre d'Annette Messenger à travers une série de dessins jusqu'alors peu considérée. Tout au long de notre mémoire, nous avons voulu mettre en évidence les liens entre cet album et les réalités sociales et artistiques du début des années 1970. Nous n'avons pas souhaité faire une description plastique de cette œuvre ni la replacer dans son contexte initial : Les *Albums-Collections*. Se limiter à cette approche aurait dénaturé la démarche même d'Annette Messenger qui souhaite, à travers ses différents carnets, relater son « expérience vécue » de femme et la proclamer comme un témoignage universel. Pour cela, elle combine, associe, rassemble des fragments, des sujets et des « matières premières » du quotidien. Le « langage plastique » qu'elle adopte, en s'amusant avec des découpages, des collages, des photographies est déroutant pour l'époque car il engendre un sentiment d'inquiétante étrangeté et son apparence faussement édulcorée se révèle être une critique sévère de la société patriarcale. Malheureusement, en raison de la volonté d'Annette Messenger qui ne souhaitait pas exposer *Mes dessins secrets*, cette série ne peut être envisagée sous l'angle de la réception critique des contemporains de l'artiste. La créatrice ne la présente que tardivement, une vingtaine d'années après sa réalisation, à un moment où son caractère subversif n'est plus aussi vif. Néanmoins, même si nous ne disposons d'aucune réaction de l'époque vis-à-vis de cette série, il nous a été possible de la concevoir et de l'analyser à travers les bouleversements qui s'opèrent dans les années 1970. L'autofiction, la volonté de mettre en lumière l'expérience quotidienne des femmes et d'interroger la possibilité d'une sexualité féminine ont été nos trois champs d'analyse. Le projet autofictionnel d'Annette Messenger est évident dans ses interviews mais surtout dans l'emploi de la première personne du singulier, par exemple le déterminant possessif « mes » de *Mes dessins secrets*. Si l'autofiction semble plus correspondre à la forme, l'expérience féminine et la quête d'une sexualité longtemps sabordée par l'idée du « continent noir » sont le fond de cette série. Nous avons souligné le choix du dessin, l'un des seuls médiums accessibles aux femmes et de la multiplication des supports pour matérialiser les pulsions sexuelles. Les actes sexuels dépeints sont ceux d'une sexualité monogame et hétérosexuelle traditionnelle, excepté certains dessins plus subversifs, représentant des parties fines ou des actes zoophiles. C'est dans cette subversion délicate et discrète que réside tout l'art (de dupe) d'Annette Messenger. La multiplication d'ébats sexuels sur 76 dessins, souvent de petits formats, laisse penser à l'observateur qu'ils sont tous identiques mais si celui-ci s'attarde sur ces représentations, il se rend compte que plusieurs éléments licencieux se cachent

parmi les images d'une sexualité banale. Ce processus de démultiplication des représentations, cette boulimie d'images sont caractéristiques de l'œuvre d'Annette Messenger : c'est à travers cela qu'elle établit ses revendications et s'amuse de la patience/l'impatience du visiteur. Comme *Mes proverbes*, *Mes dessins secrets* comprennent un nombre impressionnant d'œuvres soulignant, par cet effet de « multiplicité », l'absurdité d'une situation, ici les relations hétérosexuelles qui semblent se concentrer essentiellement sur le plaisir masculin. L'artiste emprunte cette abondance d'images aux médias de masse et en profite pour y glisser des éléments « perturbateurs », qui ne peuvent être perçus que par un observateur attentif. Dans cette société occidentale dominée par une profusion d'images, elle invite à prendre du recul, à s'attarder sur des détails qui semblent insignifiants, à se questionner sur notre rapport au monde et surtout, Annette Messenger souhaite souligner la duperie dans laquelle nous vivons. Elle s'amuse de celle-ci et le revendique dans le titre même de ses expositions : *Faire Parade*, *Comédie-Tragédie*, *Les chimères*, ... Elle accepte le jeu d'être le « produit » d'une société qui est dominée par les hommes, les médias, la sexualité, ... Cependant, elle refuse de se dévoiler et tronque la partie en devenant une autre dans ses *Albums-Collections*. Elle donne en pâture au public une Annette Messenger qui est à la fois elle et une autre, des autres. A la lumière de ces éléments, nous pouvons concevoir *Mes dessins secrets* comme une œuvre qui s'inscrit dans le processus de la *scientia sexualis*, c'est-à-dire la volonté de « tout savoir », surtout l'intime, mais également dans une mascarade qui pervertit la nature même de l'aveu. Dans cette série, il n'est donc pas question de sa sexualité, de son intimité comme le signifient les différents éléments subversifs.

La mise en évidence de liens entre la production artistique d'Annette Messenger et celle d'autres femmes artistes occidentales des années 1970 montre que, malgré l'absence de relations entre ces créatrices, celles-ci s'intéressent, en grande partie, aux mêmes sujets : l'expérience féminine, la difficulté d'être/exister dans la société patriarcale, ... La question du « soi », en tant que femme, est au centre de la réflexion sociale et artistique à la veille des années soixante-dix. Ces femmes artistes expriment leur mal-être ou revendiquent leur féminité dans des performances, des sculptures, des vidéos, ... Parallèlement à cet investissement de sujets « nouveaux » sur la scène artistique se développe une volonté de mettre en évidence un héritage culturel féminin grâce à l'exploitation de la broderie, la couture, ... L'artiste femme dispose de nombreux moyens, sujets et/ou médiums pour se revendiquer en tant que telle sur la scène artistique. De plus, nombre d'entre elles intègrent des groupes de conscience et/ou des groupes d'artistes pour faire part de leur vécu et chercher du soutien auprès de leurs consœurs. Même si cet esprit de sororité est très présent et donne lieu à des actions importantes comme la fondation de galeries indépendantes féministes, il ne permet pas encore une reconnaissance de ces femmes. Cependant, aux Etats-Unis, les groupes d'artistes créent de réelles perspectives pour les créatrices alors qu'en France, ceux-ci

« condamnent » les femmes à rester dans l'ombre de leurs homologues états-uniennes. Fabienne Dumont souligne, dans sa thèse, que le « succès » d'artistes comme Annette Messager ou Claire Bretécher, s'il n'est pas rendu possible en raison de leur absence d'engagement, semble totalement indépendant de leur fréquentation des groupes féministes. Dans les faits, les groupes réunissant des artistes femmes n'ont pas un poids aussi important sur la scène artistique qu'aux Etats-Unis. De plus, nous observons que la plupart des artistes françaises reconnues à l'époque ne les fréquentent pas. Si les noms d'Annette Messager, Nancy Spero, Ana Mendieta, Louise Bourgeois, Niki de Saint-Phalle, Barbara Kruger, Jenny Holzer, VALIE EXPORT, Hannah Wilke, Carolee Schneemann, Betty Tompkins, ... nous sont aujourd'hui familiers, il ne faut pas oublier que ces dernières, dans leur majorité, n'étaient pas connues durant la période que nous avons étudiée. Elles doivent leur reconnaissance à des critiques et historiennes de l'art de l'époque, avec qui elles ont travaillé, notamment Linda Nochlin et Lucy Lippard, mais aussi à des études scientifiques, des ouvrages grand public et des expositions postérieures aux années soixante-dix. Il nous semble essentiel de souligner, encore une fois, le travail qui a été réalisé pour que ces créatrices soient connues et reconnues.

Nous observons une démocratisation de ce « nouveau dynamisme » autour de l'art des femmes avec des expositions grand public très attractives mais également l'absence de nouvelle étude pointue et de traduction des parutions anglo-saxonnes sur ce sujet. L'ouvrage qui reste la référence pour l'art féminin en France au XX<sup>e</sup> siècle est celui de Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes/Artistes Artistes/Femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, édité en 2007. Ainsi, nous constatons d'une part, la floraison d'expositions collectives présentant le travail de femmes artistes et, d'autre part, une bibliographie sur ces questions encore trop « parcellaire » ou vulgarisée. Face à cette contradiction, nous sommes tentées d'accuser d'un éventuel « *feminism washing* »<sup>991</sup> des institutions culturelles qui souhaiteraient profiter du « regain d'intérêt » actuel pour le féminisme. Suite à #MeToo, les expositions sur des thématiques autour de l'art des femmes se multiplient et rassemblent un public très diversifié. Si la démarche originelle est louable, nous pouvons discuter le discours adopté dans ces manifestations. Les expositions collectives autour du travail de différentes artistes femmes semblent souvent rassembler exclusivement des « grands noms. » Ceux-ci sont réunis uniquement par la question du genre et non la proximité et/ou la diversité de leurs réalisations. Il est regrettable de constater la reprise d'étiquettes nébuleuses telles que « muse », « pionnière », « amazone », ... qui sont constamment brandies dès lors qu'est évoquée la

---

<sup>991</sup> Le « *feminism washing* » est une pratique qui consiste à utiliser le genre féminin comme un « étendard » pour prouver la « pseudo » ouverture d'esprit d'une institution, d'une personne, ... L'objectif est de rentabiliser la lutte des femmes en intégrant, à un discours, une dimension qui se veut « féministe. » Cette entreprise est facile à discréditer car le discours servi mobilise uniquement des stéréotypes.

production artistique d'une femme. Cette rhétorique de la pionnière est devenue le paradigme des artistes femmes qui, d'après la visite de plusieurs expositions, semblent toutes avoir inventé quelque chose d'extraordinaire, de subversif, ... Nous sommes évidemment favorables à une revalorisation de l'art dit « féminin » ; notre travail de recherche sur ces deux années en témoigne. Cependant, nous ne voulons pas croire à l'idée que les artistes, par le simple fait d'être une femme dans un contexte peu propice à leur réussite, soient des « pionnières. » Reconnaître la difficulté du statut de femme artiste au début du XX<sup>e</sup> siècle est essentiel mais qualifier toutes ces créatrices de « pionnières » revient, paradoxalement, à invisibiliser leur travail. Par exemple, lors de l'exposition « Elles font l'abstraction » au Centre Pompidou en 2021, la rhétorique mise en place sur tous les cartels visait à présenter chacune des artistes exposées comme une « innovatrice. » Dans les faits, le discours tenu sur ces dernières valorisait davantage leur redécouverte que leurs œuvres : le visiteur sait ainsi que ces artistes sont importantes mais il ne comprend pas les raisons de leur « notoriété » car celles-ci ne sont pas expliquées. Lors de la récente exposition « Pionnières » au Musée du Luxembourg, le visiteur découvrait une accumulation d'idées et d'artistes, souvent détachées les unes des autres, soulignant la modernité de chacune des créatrices – œuvres présentées. Nous pouvons citer l'exemple du traitement de la question du lesbianisme à travers une expression datée, majoritairement employée par les hommes : « les deux amies. » Certes, le propos de ces grandes manifestations est souvent maladroit mais elles favorisent la redécouverte de tout un pan de la création féminine et encouragent ainsi l'organisation d'autres expositions de ce type. C'est grâce à ce nouveau dynamisme, qu'il a été possible de présenter, ces dernières années, des expositions monographiques dédiées au travail de Toyen, Eva Aeppli, Rosa Bonheur, Vivian Maier, Sarah Moon, Paula Rego, Berthe Morisot, Alice Neel, Maria Helena Vieira da Silva, Ana Mendieta, Aloïse Corbaz, Louise Bourgeois, Carolee Schneemann, Berthe Morisot, Meret Oppenheim, Elsa Schiaparelli, Dora Maar, Agnès Thurnauer, Georgia O'keeffe ou encore Annette Messager. De plus, les institutions culturelles françaises font de plus en plus d'efforts pour favoriser l'accrochage d'œuvres de femmes. Ces initiatives sont mises en avant sur les réseaux sociaux via des comptes comme « @accrochee\_s » et permettent d'entretenir ce cercle vertueux qui favorise la valorisation de l'art féminin. A l'instar de Julia Ducournau, dans le discours qu'elle a prononcé après avoir reçu sa Palme d'or, la deuxième remportée par une femme, nous souhaitons remercier les institutions de « laisser rentrer les monstres. »

Si la postérité de toutes les artistes précédemment citées semble acquise, le travail que nous venons de réaliser sur l'une des créatrices les plus connues montre que celles-ci peuvent encore inspirer de nombreux sujets de mémoires et de thèses. Notre recherche a permis de souligner plusieurs manques dont certains mériteraient de faire rapidement l'objet d'un travail scientifique

conséquent. Nous pensons notamment à la relation qu'entretiennent les femmes avec le dessin. Si certains catalogues d'expositions monographiques comme ceux de Louise Bourgeois, Simone Boisecq ou Alina Szapocznikow consacrent un chapitre à cette question, nous n'avons, à ce jour, pas pu identifier d'étude, de mémoire ou d'article, consacrés à ce sujet. Ce vide historiographique met en évidence la persistance d'un clivage entre les productions féminine et masculine. Alors que de nombreuses études sur le dessin des hommes artistes sont répertoriées et que ce sont ces mêmes personnalités qui sont remobilisées lors d'études plus larges sur les arts graphiques, la production des femmes, quant à elle, continue d'être « ignorée. » Il nous semble pertinent d'encourager un travail de recherche qui viserait à étudier les dessins réalisés par les femmes artistes. Une étude des arts graphiques est nécessaire pour comprendre la production de certaines sculptrices comme Eva Hesse ou Louise Bourgeois et elle permet également une plongée dans l'intimité de ces créatrices, qui ont souvent fait du dessin le miroir de leur intimité. Parmi les œuvres étudiées, nous avons mis en évidence la persistance de l'autoportrait dans les arts graphiques féminins. La question de l'identité est un sujet central pour les femmes, qui ont souvent été dépossédées de celle-ci. A travers l'autoportrait, la femme se réapproprie son image, son identité ainsi que sa singularité d'être humain indépendant du genre et des obligations auxquels on l'a assignée. Dans notre mémoire de Master 1, nous avons souligné l'intérêt de travailler à une étude ou une exposition sur les formes que prend cette quête du/de « soi » dans le Surréalisme. Nous sommes heureuses de constater que parmi les sujets de mémoires choisis cette année, une recherche<sup>992</sup> a été dédiée à cette question. Parallèlement à ce travail, de nombreuses jeunes chercheuses continuent de combler les vides de l'histoire de l'art féminin et de l'enrichir. C'est dans cet esprit de sororité et avec la volonté d'aider à la reconnaissance ou à la réinterprétation de l'œuvre de certaines artistes que nous concluons notre master sur cette recherche consacrée à Annette Messenger. Nous espérons ainsi avoir apporté une modeste contribution au monument dédié au talent de toutes ces créatrices, qui se construit à plusieurs mains, à plusieurs plumes et à plusieurs voix.

---

<sup>992</sup> Mémoire de Master 1 de Lola Albessard, *Autoportrait et représentation de soi chez trois artistes femmes surréalistes : Leonora Carrington, Remedios Varo et Leonor Fini*. Ce travail a été dirigé par Marie Gispert.



# *Bibliographie*

## 1. Sources

### Livres d'artiste :

- MESSAGER Annette, *Mes clichés-témoins*, Liège, Yellow Now, 1973, non paginé.
- MESSAGER Annette, *Les tortures volontaires*, Hatje Cantz, 2013, non paginé [1<sup>ère</sup> édition : Daner Galleriet Kobenhavn, 1974].
- MESSAGER Annette, *D'Approche*, Paris, Jean-Dominique Carré, 1995, non paginé.
- MESSAGER Annette, *Rionsnoir*, Genève, Quiquandquoi, 2003, non paginé.
- MESSAGER Annette, *La Femme et ...*, Paris, Editions Dilecta, 2007, non paginé.
- MESSAGER Annette, *Interdictions*, Paris, Editions Dilecta, 2014, non paginé.
- MESSAGER Annette, *Comme si*, Paris, Editions Dilecta, 2022, non paginé.

### Ouvrages réalisés par/avec Annette Messenger :

- MESSAGER Annette, ZWEITE Armin et METKEN Günter, *Annette Messenger sammlerin. Annette Messenger künstlerin*, Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1973, 63p.
- MESSAGER Annette, *Annette Messenger collectionneuse*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 25 avril – 2 juin 1974], Paris, ARC 2. Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1974, non paginé.
- MESSAGER Annette, HONNEF Klaus, KIERBLEWSKY Gregor et KÜCKELS Barbara, *Die Fortsetzungsromane mit Annette Messenger Sammlerin. Annette Messenger praktische Hausfrau. Annette Messenger trickreiche Frau. Annette Messenger Künstlerin*, Catalogue d'exposition [Bonn, Musée National Rhénan, 22 avril – 21 mai 1978], Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1978, 127p.
- MESSAGER Annette, MARCADE Bernard et VIEVILLE Dominique, *Annette Messenger Chimères, 1982-1983*, Catalogue d'exposition [Calais, Musée des Beaux-Arts de Calais, 24 juin – 9 octobre 1983], Calais, Edition du Musée de Calais, 1983, 71p.
- MESSAGER Annette et PAGE Suzanne, *Les Pièges à chimères*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 8 février – 11 mars 1984], Paris, ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1984, 55p.
- MESSAGER Annette, Schlomoff Jérôme et BORDIER Bertrand, *A.M.*, Bordeaux, capcMusée d'art contemporain de Bordeaux, 1996, non paginé.
- MESSAGER Annette, PAGE Suzanne et PARENT Béatrice (dir.), *Casino*, [Biennale de Venise, 2005], Paris, Editions Xavier Barral et Paris musées, 2005, 168p.

### Entretiens :

- Anonyme, *Zorn und Zärtlichkeit : Annalies Klopheus, Ingeborg Lüscher, Annette Messager, Anna Opperman, Friederike Pezold*, Catalogue d'exposition [Zürich, Galerie Maeght, février – mars 1980], Zürich, Galerie Maeght, 1980, non paginé.
- BERNADAC Marie-Laure, *Annette Messager. Mot pour mot*, Dijon, Les Presses du réel, 2006, 459p.
- STECH Fabian, « Annette Messager – *Pinnocchio au bordel* », *J'ai parlé avec Lavier Annette Messager Sylvie Fleury Hirschhorn Pierre Huyghe Delvoye D. G.-F. Hou Hanru Sophie Calle Ming Sans et Bourriaud*, Dijon, Les Presses du réel, 2007, p. 19-36.

### Catalogues d'expositions :

- DUBUFFET Jean, *L'Art Brut*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée des arts décoratifs, 7 avril – 5 juin 1967], Paris, Musée des arts décoratifs, 1967, 125p.
- UNION DES FEMMES PEINTRES ET SCULPTEURS, *Femmes Peintres et Sculpteurs*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée d'Art moderne, 14 février – 3 mars 1975], Paris, Union des femmes peintres et sculpteurs, 1975, non paginé.

### Revue :

- BESSON Christian (dir.), *Point de vue*, hors-série, Paris, 1982, 56p.
- CUVELLIEZ Marie-Thérèse (dir.), *Les Cahiers du Griff*, Paris, Editions Tierce, 1973-1979.
- GAUTHIER Xavière (dir.), *Sorcières*, Paris, Editions Albatros, 1975-1979.

## 2. Etudes générales

### Généralités histoire de l'art :

- ARRAS Daniel, *Histoires de peintures*, Paris, Gallimard, 2007, p. 19-29, [1<sup>ère</sup> édition : Paris, Editions Denoël, 2004].
- BLANC Jan (Dir.), *Paroles d'artistes. De la Renaissance à Sophie Calle*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2012, p. 412-415, 424-427 et 488-495.
- LE BON Laurent (dir.), *Chefs-d'œuvre ?*, Catalogue d'exposition [Metz, Centre Pompidou-Metz, 12 mai 2010 – 29 août 2011], Metz, Centre Pompidou-Metz, 2010, p. 126-133, 212-213, 233, 289 et 318.

- DAGEN Philippe, *L'art français. Le XXe siècle*, Paris, Flammarion, 1998, p. 313-333 et 358-360.
- DUPRART Arnaud et LOWY Vincent (dir.), *La Maman et la Putain. Jean Eustache. Politique de l'intime*, Lormont, Le Bord de l'Eau, 2020, p. 95-109 et 127-156
- FERRIERES-PESTUREAU Suzanne, « Figures de la violence dans l'art pictural » dans MINAZIO Nicole, *Cahiers de psychologie clinique*, n°39, 2012, p. 11-30.
- LEAL Brigitte (dir.), *Collection Art Moderne*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 58, 70-85, 192-214, 260-271, 410, 510-527 et 604-606.
- PEIRY Lucienne, *L'Art Brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 11-33 et 225-2543.
- SCHAEFFER Jean-Marie, *L'Art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 1992, PXXX

### Contexte artistique :

- ARCHER Michael, *L'art depuis 1960*, Paris, Thames & Hudson, 1997, p. 6-143 [1<sup>ère</sup> édition : édition anglaise].
- BARTHES Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2016, 192p.
- BIRNIE DANZER Jo-Anne, WATSON Scott et MARCADE Bernard, *Luxe, calme et volupté. Aspects of French Art 1966-1986*, Catalogue d'exposition [Vancouver, Vancouver Art Gallery, 8 juillet – 13 octobre 1986], Vancouver, Vancouver Art Gallery, 1986, p. 7-19 et 46-56.
- BISHOP Michael, *Contemporary French Art I. Eleven Studies*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008, p. 21-34, 49-64, 95-110 et 143-158.
- BISSIERE Caroline et BLANCHET Jean-Paul, *Les années 70 : Les Années Mémoire. Archéologie du savoir et de l'être*, Catalogue d'exposition [Meymac, Centre d'Art Contemporain – Abbaye Saint-André, 11 juillet – 27 septembre 1987], Meymac, Centre d'Art Contemporain – Abbaye Saint-André, 1987, p. 5-32, 46-49, 74-77, 94-97 et 151-159.
- BONITZER Pascal, COHEN François, GRENIER Catherine et al., *Vies d'artistes*, Paris, La Différence, 1990, p.7-41 et 225-252.
- BONY Anne, *Les années 70*, Paris, Editions du Regard, 1993, p. 49-162.
- BOURDIEU Pierre (dir.), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1965, p. 38-52, 107-112 et 174-198.
- CHALUMEAU Jean-Luc, *La Nouvelle Figuration. Une histoire de 1953 à nos jours*, Paris, Cercle d'Art, 2003, p. 7-132.

- DEROO Rebecca, *The Museum Establishment and Contemporary Art. The Politics of Artistic Display in France after 1968*, New York, Cambridge University Press, 2006, 271p.
- FERRER Mathilde, COLAS-ADLER Marie-Hélène et LAMBERT-CABREJO Jeanne (dir.), *Groupes mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 2001, [1<sup>ère</sup> édition : 1989], 345p.
- DURAS Marguerite et GODARD Jean-Luc, *Duras/Godard Dialogues*, Paris, Post-Editions, 2014, 158p.
- GUZMAN Antonio et POINSOT Jean-Marc (dir.), *Une scène parisienne 1968-1972*, Rennes, Centre d'histoire de l'art contemporain, 1991, 188p.
- HEINICH Nathalie, *Harald Szeemann un cas singulier. Entretien*, Paris, L'Echoppe, 1995, 75p.
- HONNEF Klaus et ROMAIN Lothar, *Christian Boltanski/ Annette Messager : Modellbilder. Das Glück, die Schönheit und die Träume*, Catalogue d'exposition [Bonn, Rheinisches Landesmuseum Bonn, 25 juin – 1<sup>er</sup> août 1976], Bonn, Rheinisches Landesmuseum, 1976, 119p.
- LEMOINE Serge, *Christian Boltanski, Jean Le Gac, Annette Messager*, Catalogue d'exposition [Dijon, Musée Rude, 2 juin – 30 juillet 1983], Dijon, Musée Rude, 1983, 75p.
- PAGE Suzanne et THIECK Catherine, *Tendances de l'art en France 1968-1978/9*, Catalogue d'exposition [Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 13 septembre – 21 octobre 1979], T.1, Paris ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1979, 105p.
- PAGE Suzanne et THIECK Catherine, *Tendances de l'art en France 1968-1978/9*, Catalogue d'exposition [Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 13 septembre – 21 octobre 1979], T.2, Paris ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1979, 105p.
- PAGE Suzanne et THIECK Catherine, *Tendances de l'art en France 1968-1978/9*, Catalogue d'exposition [Paris, ARC, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 14 décembre 1979 – 20 janvier 1980], T.3, Paris ARC Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1979, 41p.
- PAGE Suzanne et LAFFON Juliette, *ARC 1973-1983*, Paris, Edition Amis du Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1983, p. 3-218.
- PIENS Bernard (dir.), *Actualité des arts plastiques*, n°43, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1978, p. 7-32 et 57-64.
- OLEK Jerzy, *Foto-medium : Annette Messager, Alina Szapocznikow, Christian Boltanski, Zdzisław Jurkiewicz, Jery Olek*, Wrocław, The Center of Culture and Art in Wrocław, 1979, non paginé.

- SZEEMANN Harald, *Ecrire les expositions*, Bruxelles, La lettre volée, 1996, p. 27-70.

### **Le Genre dans l'art :**

- BERNADAC Marie-Laure et MARCADE Bernard (dir.), *Féminimasculin. Le sexe de l'art*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 24 octobre 1995 – 12 février 1996], Paris, Centre Pompidou, 1995, p. 23-263, 291-302, 330-337 et 353-355.
- BRIDET Guillaume et TOMICHE Anne (dir.), *Genres et avant-gardes*, Paris, Edition L'Harmattan, 2012, p. 65-78 et 161-185.
- LARUE Anne, *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Paris, Max Milo, 2014, p. 7-12 et 171-184.

### **Les Femmes artistes :**

- ADLER Laure et VIEVILLE Camille, *Les femmes artistes sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2018, p. 86-87, 104-105, 118-119 et 134-135.
- AUPETTTALLOT Yves, COTTINGHAN Laura, COLLIN Françoise et LETURCQ Armelle, *Vraiment féminisme et art*, Catalogue d'exposition [Grenoble, MAGASIN – Centre National d'Art Contemporain, 5 avril – 25 mai 1997], Grenoble, MAGASIN – Centre National d'Art Contemporain, 1997, p. 26-64.
- AVILA Alin (dir.), *Area revue)s*(, n°10, Paris, SARL area corp, Été 2005, p. 105-108.
- AVILA Alin (dir.), *Area revue)s*(, n°19/20, Paris, SARL area corp, Automne-Hiver 2009, p. 26-38.
- AWARE, « Travaux d'aiguille : d'un art mineur à un art majeur » dans *Art : genre féminin*, Actes de Colloque [Paris, Monnaie de Paris, 2017-2018 et 2018-2019], Paris, AWARE, 2021, p. 83-91.
- BAGI Marie, *L'art au féminin – I. La reconnaissance des artistes femmes dans l'espace artistique*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2019, p. 164-266.
- BAGI Marie, *L'art au féminin – II. Les diverses formes de l'intime dans les œuvres des artistes femmes*, Paris, Editions Le Manuscrit, 2019, p. 9-57.
- BOISCLAIR Isabelle et DUSSAULT FRENETTE Catherine (dir.), *Femmes désirantes. Art, littérature, représentations*, Montréal, Les Editions du remue-ménage, 2013, p. 35-56 et 261-320.
- BONNET Marie-Jo, *Les Femmes dans l'art*, Paris, Editions de La Marinière, 2004, p. 225-253.

- BONNET Marie-Jo, *Créatrices. L'émancipation par l'art*, Catalogue d'exposition [Rennes, Musée des Beaux-Arts de Rennes, 29 juin – 29 Septembre 2019], Rennes, Editions Ouest-France, 2019, 167p.
- BUTLER Cornelia (dir.), *WACKI !. Art and the Feminist Revolution*, Catalogue d'exposition [Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 4 mars – 16 juillet 2007, Washington, D.C., National Museum of Women in the Arts, 21 Septembre – 16 Décembre, New York, P.S.1 Contemporary Art Center, février – juin 2008 et Vancouver, Vancouver Art Gallery, 4 octobre – 18 janvier 2009], Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2007, 512 p.
- CANDILIS-HUISMANS Drina, « Les mutations de la maternité (1945-2015) vues par les artistes contemporaines » dans SUESSER Pierre, COLOMBO Marie-Christine et BAUBY Colette (dir.), *La prévention toujours en récréation*, Toulouse, Erès, 2016, p. 105-125.
- CHADWICK Whitney, *Les femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Chêne, 1996, p. 7-12 et 103-140 [1<sup>ère</sup> édition : 1985].
- COLLIARD Erice, DENIZOT René, DOUROUX Xavier et al., *Le choix des femmes*, Catalogue d'exposition [Dijon, Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, Consortium et l'Usine, 17 novembre 1990 – 12 janvier 1991], Dijon, Le Consortium, 1991, 100 p.
- COTENTIN Régis, *Wonder Women. Ni muses, ni modèles : artistes !*, Paris, Réunion des musées nationaux – Grand Palais, 2021, p. 36-37, 46-47, 50-51, 92-99 et 120-121.
- DALLIER-POPPER Aline, *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009, 213p.
- DAVID Julie (dir.), *Parcours #1 2005-2006. Collection du MAC/VAL musée d'art contemporain du Val-de-Marne*, Vitry-sur-Seine, MAC/VAL, 2005, p. 216-222.
- DIONIGI Laurence, *Féminin en art majeur. Hommage aux femmes « artiste-peintre »*, Nice, LESEDITIONSOVADIA, 2016, p. 19-37 et 99-150.
- DUCHESNE Isabelle, *Réappropriation de l'artisanat traditionnellement féminin par le dessin : petits tracés vers une écriture féminine*, Mémoire de Maîtrise en Art, VALADE Mathieu (dir.), Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2018, 100p.
- DUMAS Marie-Hélène d(ir.), *Femmes & Arts au XX<sup>e</sup> siècle : le temps des défis*, Evreux, Lunes, 2000, p. 73-85, 99-109, 121-129 et 137-145.
- DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, 568p.

- DUMONT Fabienne (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les Presses du réel, 2011, p. 5-89.
- FIDECARO Agnese et LACHAT Stéphanie (dir.), *Profession : Créatrices. La Place des femmes dans le champ artistique*, Actes de colloque [Genève, Université de Genève, 18 et 19 juin 2004], Lausanne, Editions Antipodes, 2007, p. 9-23 et 207-211.
- GONNARD Catherine et LEOVICI Elisabeth, *Femmes/ Artistes Artistes/Femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 6-11, 308-327 et 344-350.
- HEARTNEY Eleanor, POSNER Helaine, PRINCENTHAL Nancy et SCOTT Sue, *After the Revolution Women Who Transformed Contemporary Art*, New York, Prestel, 2007, p. 7-79 et 168-177.
- HESS Thomas B. et BAKER Elizabeth C. (dir.), *Art and Sexual Politics. Women's Liberation, Women Artists and Art History*, New York, Collier Books, 1973, p. 108-119.
- ISAAK Jo Anna, *Feminism & Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*, Londres, Routledge, 1996, p. 1-45 et 48-53.
- JOSSE Béatrice et GUENIN Béatrice (dir.), *2 ou 3 choses que j'ignore d'elles. Pour un manifeste Post(?)-féministe*, Metz, 49 Nord 6 Est Fonds régional d'art contemporain de Lorraine, 2006, p. 12-55.
- MACEL Christine et ZIEBINSKA-LEWANDOWSKA Karolina, *Elles font l'abstraction*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 5 mai – 23 août 2021 et Bilbao, Musée Guggenheim Bilbao, 22 octobre 2021 – 27 février 2022], Paris, Centre Pompidou, 2021, 344p.
- MORINEAU Camille (dir.), *Elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 27 mai 2009 – 21 février 2011], Paris, Centre Pompidou, 2009, 381p.
- MORINEAU Camille, *Artistes Femmes. De 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010, p. 48 et 82-146.
- MORINEAU Camille et PESAPANE Lucia (dir.), *Women House*, Catalogue d'exposition [Paris, 11 Conti, 20 octobre 2017-28 janvier 2018 et Washington D.C., National Museum of Women in the Arts, 9 mars-28 mai 2018], Paris, La Monnaie de Paris et Manuella Editions, 2017, 208p.
- MORRIL Rebecca (dir.), *400 Femmes artistes*, Paris, Phaidon, 2019, p. 8-15, 19, 38, 71, 82, 185, 192, 206, 225, 271, 300, 307, 335, 352, 361, 395, 412, 432 et 446-452.
- NOCHLIN Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021, 111p. [1<sup>ère</sup> édition : édition anglaise].



- NOCHLIN Linda, *Femmes art et pouvoir*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, p. 190-244 [1<sup>ère</sup> édition : 1989].
- POLLOCK Griselda, *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, Londres, 2006, p. 3-40 [1<sup>ère</sup> édition : 1999, édition anglaise]
- QUINBY Diane, « Que veut l'art féministe ? » dans MORIZOT Jacques et POUIVET Roger (dir.), *Dictionnaire esthétique et de philosophie de l'art*, Paris, Armand Colin, 2007, p. 193-195.
- RECKITT Helena et PHELAN Peggy, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p. 1-67, 82, 85, 97, 100-110, 122-127, 134, 150, 152-153, 156 et 176.
- ROBINSON Hilary (dir.), *Feminism Art Theory. An Anthology 1968-2014*, Hoboken, Wiley, 2015, p. 17-26, 223-225 et 345-360.
- ZABUYAN Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 » dans MAINARDI Patricia et YAVUZ Perin Emel (dir.), *Cahiers du Genre*, n°43, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 171-186.

### **Body Art et Performance :**

- AUSINA Anne-Julie, « La performance comme forme de combat dans le féminisme » dans LAMOUREUX Eve et SAINT-GELAIS Thérèse (dir.), *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, 2014, p. 81-96.
- DISSAIS Paul, *Art performance et mise en jeu de la figure féminine : de la mutilation à la métaphore des corps pour un renouveau de la pensée féministe*, Mémoire Master 2 Etudes théâtrales, BOISSON Bénédicte (dir.), Rennes, Université Rennes 2 Haute Bretagne
- FORTE Jeanie, « Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism » dans CASE Sue-Ellen (dir.), *Theater Journal*, vol. 40, n°2, mai 1988, p. 217- 235.
- GOLDBERG Roselee, *La Performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 2012, p. 11-224. [1<sup>ère</sup> édition : 1988, édition anglaise]
- KASSOU Naura, *S'exposer et souffrir. Blessures et nudité dans la performance féminine contemporaines. Avatars et dérives d'une fonction publique*, Mémoire de Master en Arts et Culture, LAHUERTA Claire (dir.), Metz, Université de Lorraine, 2016, 150p.
- MEATS Sandrine, « Le corps comme territoire du féminin : la performance dans l'œuvre des artistes femmes des années 1970 en Grande-Bretagne » dans LISTA Giovanni (dir.), *Ligeia*, n° 121-124, 2013, p. 229-241.
- PERRIN Julie, « Le nu féminin en mouvement » dans BIET Christian et ROQUES Sylvie (dir.), *Communications*, n°92, 2013, p. 173-182.

- PLUCHART François, *L'art corporel*, Paris, Limage2, 1983, 139p.
- ROBERTS Eleanor, « Restless Image : The Feminist Performances of Rose Finn-Kecley » dans *Oxford Art Journal*, vol. 38, n°3, Décembre 2015, p. 387-403.
- ROTH Moira (dir.), *The Amazing Decade. Women and Performance Art in America 1970-1980*, Los Angeles, Astro Artz, 1983, p. 8-38.
- SMITH Sidonie et WATSON Julia (dir.), *Interfaces. Women Autobiography Image Performance*, Ann Arbor, University of Michigan, 2002, p. 49-101.

### **Les Arts graphiques :**

- DE LA BEAUMELLE Agnès (dir.), *Collection Art Graphique*, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 206-208, 236, 315, 328, 369, 398-399, 455, 476, 490-491, 511, 514 et 526.
- BELVEZE Camille, *Mordues : femmes aquafortistes britanniques (1838-1929)*, Mémoire de recherche de master 2, CUGY Pascal et OGEE Frederic (dir.), Paris, Ecole du Louvre, 2018, p. 20-33 et 133-146.
- BERNICE Rose, *Drawing now : 1955-1975*, Catalogue d'exposition [New York, MoMA, 23 janvier – 9 mars 1976], New York, MoMA, 1976, 96p.
- CARRIER Johana et PAGES Marine (dir.), *ROVEN*, n°5, Paris, Roven éditions, Printemps-été 2011, p. 40-63.
- CARRIER Johana et PAGES Marine (dir.), *ROVEN*, n°6, Paris, Roven éditions, Automne-hiver 2011-2012, p. 32-35.
- CARRIER Johana et PAGES Marine (dir.), *ROVEN*, n°10, Paris, Roven éditions, Automne-hiver 2013-2014, p. 10-41 .
- CARRIER Johana et PAGES Marine (dir.), *ROVEN*, n°14, Paris, Roven éditions, 2019, p. 9-13, 28-31 et 107-111.
- FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, « Aux femmes surtout la gravure » dans *Nouvelle de l'estampe*, n°249, hiver 2014-2015, p. 40-52.
- MEUNIER Claire, « Dessiner pour créer. Brève étude de la pratique du dessin » dans JARBOUAI Leïla et MEUNIER Claire (dir.), *Des vies et des visages. Portraits d'artistes du musée d'Orsay*, Catalogue d'exposition [Metz, Musée de La Cour d'Or, 1<sup>er</sup> avril – 3 juillet 2017], Milan, Silvana Editoriale, 2017, p. 15-17.
- MICHAUD Philippe-Alain (dir.), *Comme le rêve le dessin*, Catalogue d'exposition, [Paris, Musée du Louvre et Centre Pompidou, 16 février – 16 mai 2005], Paris, Editions du Centre Pompidou / Editions du Louvre, 2005, p. 6-135.

- PERNOUD Emmanuel, *L'invention du dessin d'enfant en France, à l'aube des avant-gardes*, Paris, Hazan, 2003, p. 28-58 et 161-219.
- PIENS Bernard (dir.), *Actualité des arts plastiques*, n°42, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1978, p. 8-22.
- PIENS Bernard (dir.), *Actualité des arts plastiques*, n° 51, Paris, Centre national de documentation pédagogique, 1980, p. 9-26.
- LE RIDER Jacques, « Ligne et couleur : histoire d'un différend » dans ESPAGNE Michel (dir.), *Revue germanique internationale*, n°10, 1998, p. 173-182.
- SCHWEISGUTH Claude (dir.), *Invention et transgression, le dessin au XX<sup>e</sup> siècle. Collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, Cabinet d'art graphique*, Catalogue d'exposition, [Besançon, Musée des beaux-arts et d'archéologie, 27 avril – 27 août 2017], Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 11-21.
- STOULLIG Claire, DEBIZE Christian, PORTALLEGRI Florence et BAHUON Laetitia, *Drawing time. Le temps du dessin*, Catalogue d'exposition [Nancy, Musée des Beaux-Arts et Galerie Poirel, 7 mai – 16 août 2010], Lyon, Fage, 2010, 137p.
- XURIGUERA Gérard, *Le dessin, le pastel, l'aquarelle dans l'art contemporain*, Paris, Editions Mayer, 1987, p. 5-52.

#### **Contexte littéraire :**

- BARTHES Roland, *Le lexique de l'auteur. Séminaire à l'école pratique des hautes études 1973-1974*, Paris, Seuil, 2010, p. 249-342.
- BURGELIN Claude, GRELL Isabelle et ROCHE Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s)*, Actes de colloque [Cerisy-la-Salle, Centre culture international de Cerisy, 21 – 31 juillet 2008], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2010, p. 5-23 et 397-439.
- COLONNA Vincent, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004, p. 67-147.
- DOUBROVSKY Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988, p. 43-79.
- GASPARINI Philippe, *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Editions du Seuil, p. 7-30, 61-85 et 131-152.
- GASPARINI Philippe, *Poétique du je. Du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 175-211.

- GENON Arnaud et GRELL Isabelle (dir.), *Lisière de l'autofiction. Enjeux géographiques, artistiques et politiques*, Actes de colloque [Cersy-la-Salle, Centre culturel international de Cersy, 16 – 23 juillet 2012], Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, p. 119-178.
- GRELL Isabelle, *L'Autofiction*, Malakoff, Armand Colin, 2014, p. 7-80.
- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes. Lex expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Malakoff, Armand Colin, 2003, p. 109-138.
- JOLIVET Vincent, « Le bestiaire sadien » dans DANDREY Patrick, *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 111, n°3, 2011, p. 577-591.
- LEBRETON Capucine, « Esthétique et politique dans La Nouvelle Héloïse » dans SALEM Jean et CHARRAK André, *Rousseau et la philosophie*, Paris, Editions de la Sorbonne, 2004, p. 117-139.
- MAZALEIGUE-LABASTE Julie, « Bestialité » dans LACOMBE Christian (dir.), *Dictionnaire Sade*, Paris, L'Harmattan, 2021, 644 p.
- OUELLETTE-MICHALSKA Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ, 2007, p. 13-46 et 68-100.

#### **Livres d'artistes :**

- LOEWY Florence, *Fiction ? Non-Fiction ?*, Paris, Editions Florence Loewy, 1995, 69p.
- MOEGLIN-DELCROIX Anne, *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance (1981-2005)*, Marseille, Le mot et le reste, 2006, p. 41-63, 163-169 et 437-447
- ROUSSET ALTOUNIAN Nicole, MOEGLIN DELCROIX Anne, BENTIVOGLIO Mirella et al., *Lives d'artistes/Livres-objets*, Paris, Editions CERPM, 1985, non paginé.

#### **Mythologies personnelles/individuelles :**

- DE MAISON ROUGE Isabelle, *Mythologies personnelles. L'art contemporain et l'intime*, Paris, Editions Scala, 2004, p. 8-31, 54-63, 70-85 et 92-107.
- NACHTERGAEL Magali, *Esthétique des mythologies individuelles. Le dispositif photographique de Nadja à Sophie Calle*, Thèse en littérature, MARTY Eric (dir.), Paris, Université Paris-Diderot, 2008, 514p.
- NACHTERGAEL Magali, « Roland Barthes et les artistes des mythologies individuelles. La création de soi par la photographie entre 1970 et 1975 » dans MONTIER Jean-Pierre, LOUVEL Liliane, MEAUX Danièle et ORTEL Philippe (dir.), *Littérature et Photographie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 349-365.

- YAVUZ Perin Emel, « La mythologie individuelle, une fabrique du monde » dans BAILLET Florence et REGNAULT Arnaud (dir.), *L'intime et le Politique dans la littérature et les arts contemporains*, Paris, Michel Houdiard Editeur, 2011, p. 90-100.

### **La représentation du corps :**

- ARDENNE Paul, *L'image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Editions du Regard, 2010, p. 128-379.
- BAQUE Dominique, *Mauvais genre(s). Erotisme, pornographie, art contemporain*, Paris, Editions du Regard, p. 11-39.
- BELLMER Hans, *Petite anatomie de l'image*, Paris, Allia, 2016, 78p. [1<sup>ère</sup> édition : Paris, Le Terrain Vague, 1957].
- BOUSTEAU Fabrice, *Sexes. Images – pratiques et pensées contemporaines*, Paris, Beaux Arts, 2004, p. 8-63 et 184-191.
- BREY Iris, *Le regard féminin. Une révolution de l'écran*, Paris, Editions Points, 2020, 220p.
- LE BRUN Annie (dir.), *Sade. Attaquer le soleil*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée d'Orsay, 14 octobre 2014 – 25 janvier 2015], Paris, Musée d'Orsay et Gallimard, 2014, 330p.
- COCHARD Bertrand et JEAN Grégori (dir.), *La sexualité en images. Regards croisés sur l'érotisation des corps*, Paris, Hermann, 2018, p. 119-146.
- CORNE Eric, BERNADAC Marie-Laure, RITO Ana et al., *Quel Amour !?*, Catalogue d'exposition [Marseille, Musée d'art contemporain, 10 mai – 2 septembre 2018], Paris, Manuella Editions, 2018, 191p.
- GALET-LALANDE Maud, *Du cul dans l'art (Et de l'art dans le cul)*, Mémoire de maîtrise en arts plastiques, Metz, Université de Metz, 2004, non paginé.
- GERMA Antoine et BAS Frédéric, « « Montrez ce sexe que l'on ne saurait voir » : le cinéma français à l'épreuve du sexe (1992-2002) » dans DELPORTE Christian, *Le Temps des médias*, n°1, 2003, p. 95-107.
- HALL Donald, LAQUEUR Thomas et POSNER Helaine, *Corporal Politics*, Catalogue d'exposition [Cambridge, MIT List Visual Arts Center, 12 décembre 1992 – 14 février 1993], Boston, Beacon Press, 1992, 72p.
- JONES Amelia, *Sexuality*, Londres, Whitechapel Gallery, 2014, p. 48-51, 73-75, 103-106 et 138-140.
- LASCAULT Gilbert, *Figurées, défigurées. Petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris, Le Félin, 2008, 209p.

- LAVAUX Leonie, *Broder la pornographie. A la recherche d'un désir féminin*, Thèse Pratique et Théorie de l'Art Contemporain, FERRET Sandrine (dir.), Rennes, Université de Rennes 2, 2018, 481p.
- LAVIGNE Julie, *La traversée de la pornographie. Politique et érotisme dans l'art féministe*, Montréal, Les Editions du remue-ménage, 2014, 233p.
- LAVIGNE Julie, « La post-pornographie comme art féministe. La sexualité explicite de Carole Schneemann, d'Annie Sprinkle et d'Emilie Jovet », *Recherches féministes*, vol. 27, n°2, 2014, p. 63-79.
- LEGRAND Véronique et VERGNE Philippe (dir.), *L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Catalogue d'exposition [Marseille, Mac, galeries contemporaines des Musées de Marseille, 6 juillet – 15 octobre 1996], Marseille, Musées de Marseille et Paris, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 205-210 et 325-343.
- LEMOINE ANNICK, LAING Alastair, SZANTO Mickël et al., *L'Empire des sens. De Boucher à Greuze*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée Cognacq-Jay, 2 décembre 2020 – 28 mars 2021], Paris, Paris Musées, 2020, 149p.
- MULVEY Laura, « Plaisir visuel et cinéma narratif » dans *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie*, Paris, Editions Mimésis, p. 33-51.
- NERET Gilles, *Erotique de l'Art*, Cologne, Taschen, 1993, 200p.
- PEARL Lydie, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 7-46 et 63-72.
- LE ROY LADURIE Irène, « L'autoreprésentation féminine dans la bande dessinée pornographique » dans DIALLO David (dir.), *Revue de recherche en civilisation américaine*, n°6, 2016, p. 1-21.
- TIO BELLIDO Ramon, ZABUNYAN Elvan, PERREAU David, RIO Carol et ALIN CHRISTELLE (dir.), *Sous-titrée X. La pornographie entre image et propos*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, p. 11-56 et 81-85.
- ZABUNYAN Elvan, « Striptease : désarticuler Duchamp par le genre » dans CHOUCHEAN Nathalie, *Cahiers philosophiques*, n°131, 2012, p. 64-82.
- ZUFFI Stefano et BUSSAGLI Marco, *Art & érotisme*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2002, p. 139-164.

### **Sexualité et genre :**

- ANDOKA Florence, « Machine désirante et subjectivité dans l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari » dans UCIANI Louis (dir.), *Philosophiques*, n°15, 2012, p. 85-94.

- ASSOUN Paul-Laurent, *Le Fétichisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006, p. 10-22 et 68-81.
- AUMONT Jacques, « L'idée du beau, la valeur du plaisir », *De l'esthétique au présent*, Paris, De Boeck Supérieur, 1998, P. 83-106.
- BATAILLE Georges, *L'Erotisme*, Paris, Les Editions de Minuit, 2020, 284p. [1<sup>ère</sup> édition : 1957].
- BATAILLE Georges, *Les larmes d'Eros*, Paris, 10/18, 2020, 117p. [1<sup>ère</sup> édition : Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1961].
- BATAILLE Georges, *L'histoire de l'érotisme*, Paris, Gallimard, 2015, 232p. [1<sup>ère</sup> édition : 1976]
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I. Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2008, 408 p. [1<sup>ère</sup> édition : 1949].
- DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II. L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2008, 652 p. [1<sup>ère</sup> édition ; 1949].
- BONNET Gérard, « Quand le sadisme devient une perversion » dans *Revue française de psychanalyse*, vol. 66, 2002, p. 1043-1053.
- BOURCIER Marie-Hélène, *Queer Zones. Politique des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Editions Amsterdam, 2011 [1<sup>ère</sup> édition : Paris, éditions Balland, 2001], p. 13-50.
- CONSTANCE Jean, « Imaginaire pornographique et morale sexuelle. Une analyse du cas français », *Ethique publique*, vol. 4 n°2, 2002, p. 1-19.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Felix, « Les machines désirantes », *L'Anti-Œdipe*, Paris, Les Editions de Minuit, 2018, p. 9-61 [1<sup>ère</sup> édition : 1972].
- DESPENTES Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Grasset, 2020, 151p. [1<sup>ère</sup> édition : 2007].
- FLOC'H Isabelle et PELLE Arlette, « Du traumatisme au fantasme », *L'inconscient est-il politiquement incorrect ?*, Toulouse, Erès, 2008, p. 153-18.
- FREUD Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle 1905-1924*, Paris, Flammarion, 2019, p. 85-144. [1<sup>ère</sup> édition : 1923, Paris, Gallimard édition française].
- FREUD Sigmund, *La vie sexuelle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 28-46 et 123-155 [1<sup>ère</sup> édition : 1969, édition française].
- FREUD Sigmund, *Sexualité*, Paris, Presses Universitaires de France, 2018, p. 123-158, 203-213 et 231-256.
- DI FOLCO Philippe (dir.), *Dictionnaire de la pornographie*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005, 581p.

- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 2019, 211p. [1<sup>ère</sup> édition : 1976].
- FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité IV. Les aveux de la chair*, Paris, Gallimard, 2018, 426p.
- LACOMBE Christian, *Dictionnaire Sade*, Paris, L'Harmattan, 2021, 627p.
- MARTIN-MATTEA Patrick, LEVY Alexandre et SAÏËT MATHILDE, « Le fétiche comme condition de la perversion. Tous sujets pervers est-il fétiche ? Exemples cliniques » dans GORI Roland (dir.), *Cliniques Méditerranéennes*, n°89, 2014, p. 227-241.
- MAYER Andreas, « *Eros et Thanatos* : métapsychologie et théorie culturelle », *Introduction à Sigmund Freud*, Paris, La Découverte, 2020, p. 79-98.
- OGIEN Ruwen, *Penser la pornographie*, Paris, Presses universitaires de France, 2008, p. 23-51.
- SCOTT Joan et VARIKAS Eléni, « Genre : Une catégorie utile d'analyse d'histoire », dans DE COLLIN Françoise, *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, p. 125-153.
- VÖRÖS Florian (dir.), *Cultures pornographiques. Anthologie des Porn Studies*, Paris, Editions Amsterdam, 2015, p. 4-44 et 61-80.
- WITTIG Monique, *La Pensée straight*, Paris, Editions Amsterdam, 2018, 153p. [1<sup>ère</sup> édition : Boston, Beacon Press, 1992, édition américaine].

### **Sexualité féminine :**

- ANDRE Jacques, *La Sexualité féminine*, Paris, Presses Universitaires de France, 2022, 127p. [1<sup>ère</sup> édition : 1994].
- COURBET David, *Féminismes et pornographie*, Paris, La Musardine, 2017, 300p.
- DE DARDEL Julie, *Révolution sexuelle et mouvement de libération des femmes à Genève (1970-1977)*, Lausanne, Editions Antipodes, 2007, 157p.
- FROIDEVAUX-METTERIE Camille, *Le Corps des femmes. La Bataille de l'intime*, Paris, Points, 2021, p. 45-55.
- GROULT Benoîte, *Ainsi soit-elle*, Paris, Editions Grasset, 1975, 228p.
- HANS Marie-Françoise et LAPOUGE Gilles, *Les femmes, la pornographie, l'érotisme*, Paris, Editions du Seuil, 1978, 340p.
- IRIGARAY Luce, *Speculum. De l'autre femme*, Paris, Les Editions de Minuit, 1974, 463p.
- IRIGARAY Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977, 217p.



- JURANVILLE Anne, *Demain sera féminin. Indifférence et différence des sexes*, Maroëuil, Les Contemporains favoris, 2020, 336p.
- PLAQUEVENT Blanche, « Penser la révolution sexuelle dans les années 1960 : intellectuel-le-s et étudiant-e-s en quête de subversion » dans KREFA Abir et BARRIERES Sarah (dir.), *Ethnologie française*, vol. 49, 2019, p. 277-292.
- REBREYEND Anne-Claire, « Sexualités vécues. France 1920-1970 » dans THEBAUT Françoise et ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), *CLIO. Femmes Genre, Histoire*, n°18, 2003, p. 209-222.
- RUAULT Lucile, « Libération sexuelle ou « pression à soulager ces messieurs » ? Points de vue des femmes dans les années 68 en France » dans KREFA Abir et BARRIERES Sarah (dir.), *Ethnologie française*, vol. 49, 2019, p. 373-389.

### **Histoire du féminisme :**

- ALBISTUR Maïté et ARMOGATHE Daniel, *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours*, Paris, Editions des femmes, 1977, p. 455-476.
- BANTIGNY Ludivine, « Dans les cuisines et les usines. Féminisme et politique du quotidien après 1968 » dans FAUBERT Samantha et JEDLICKI Fanny (dir.), *L'art est une arme de combat féministe*, Mont-Saint-Aignan, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2020, p. 13-32.
- BARD Christine, *Les Femmes dans la société française au 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 242-253.
- BARD Christine (dir.), *Les féministes de la première vague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 31-46 et 167-177
- BARD Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 61-96.
- BARD Christine (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2017, p. 75-77, 985-988.
- BESSAÏH Nesrine et BOGIC Anna, « « Nous les femmes » de 1970 à 2017 à travers les traductions et adaptations de *Our Bodies, Ourselves* en français » dans FRASER Ryan (dir.), *TRR*, Vol. 29, n°2, 2016, p. 43-71.
- CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir 1945-1970*, Paris, Fayard, 2000, 379p.
- MOSCONI Nicole, « Mai 68 : le féminisme de la « deuxième vague » et l'analyse du sexisme en éducation » dans VERGNIOUX Alain (dir.), *Les Sciences de l'éducation – pour l'ère nouvelle*, vol. 41, n°3, 2008, p. 117-140.

- PAVARD Bibi, ROCHEFORT Florence et ZANCARINI-FOURNEL Michelle, *Ne nous libérez pas, on s'en charge. Une histoire des féminismes de 1789 à nos jours*, Paris, La Découverte, 2020, p. 221-352.
- PICQ Françoise, *Libération des femmes. Les années-mouvements*, Paris, Seuil, 1993, p. 11-73.

### 3. Etudes monographiques

#### ACIER Raymonde :

- DUMON Fabienne, « Implication féministe et processus créatif dans les années 1970 en France : les œuvres de Raymonde Acier et Nil Yalter » dans CAMUS Marianne (dir.), *Création au féminin*, vol.2, Dijon, Editions Universitaires de Dijon, 2006, p. 47-55.

#### BELLMER Hans

- DE LA BEAUMELLE Agnès (dir.), *Hans Bellmer. Anatomie du désir*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 1<sup>e</sup> mars – 22 mai 2006, Munich, Staatliche Graphische Sammlung, 21 juin – 20 août 2006, Londres, Whitechapel Art Gallery, 18 septembre – 19 novembre 2006], Paris, Editions Gallimard / Centre Pompidou, 2006, 258p.
- DE LABERGE Etienne, « Hans Bellmer et Sade : le monde comme représentation du désir », dans LA CHANCE Michaël, *Inter*, n° 132, printemps 2019, p. 22-25.
- ROUQUETTE Sylvie, « Hans Bellmer, la femme poupée » dans ALLAIN-DUPE Brigitte, *Cahiers jugiens de psychanalyse*, n°117, 2006, p. 17-24.

#### BEUYS Joseph

- ADAMS David, « Joseph Beuys : Pioneer of a Radical Ecology » dans BROOKNER Jackie (dir.) *Art Journal*, vol. 51, n°2, 1992, p. 26-34.
- ROSENTHAL Mark, RAINBIRD Sean et SCHMUCKLI Claudia, *Joseph Beuys. Actions, Vitrines, Environments*, Houston, The Menil Collection, 2004, p. 58-80.
- WIEGAND Wilfried, STAECK Klaus, SCHUSTER Peter-Klaus et al., *Joseph Beuys ? Pour la mort de Joseph Beuys : Nécrologie / Essais / Discours*, Bonn, Inter Nationes, 1986, 72p. [1<sup>ère</sup> édition : édition allemande].

### **BOLTANSKI Christian**

- BOLTANSKI Christian et BLISTENE Bernard (dir.), *Boltanski*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée national d'art moderne, 1<sup>er</sup> février – 26 mars 1984], Paris, Centre Georges Pompidou, 1984, 123p.
- BOLTANSKI Christian et GRENIER Catherine, *La vie possible de Christian Boltanski*, Paris, Seuil, 2007, 264p.
- Boltanski Christian et ALDER Laure, *Récits*, Paris, Flammarion, 2021, 169p.
- CALLE Bob, *Christian Boltanski. Livres d'artistes 1969-2007*, Paris, Editions 591, 2008, 128p.
- FRANZKE Andreas, *Christian Boltanski Reconstitution*, Paris, Chêne, 1978, 123p.
- GRENIER Catherine, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 2009, 207p.
- GRENIER Catherine, MARTIN Jean-Hubert et MEDELSON Daniel, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 2011, p. 8-146 et 170-188.
- GUMPERT Lynn, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 1992, 189p.

### **BOIFFARD Jacques-André**

- CHEROUX Célemt et AMAO Damarice (dir.), *Jacques-André Boiffard, la parenthèse surréaliste*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 5 novembre 2014 – 2 février 2015], Paris, Centre Pompidou, 2014, 140p.

### **BOISECQ Simone**

- ALKEMA Hanna, DANIEL Hugo, DUBBELS Sabrina et LONGUET MARX Anne, *La sculpture en face. Dessins de Simoine Boisecq*, Catalogue d'exposition [Dunkerque, LAAC, 8 novembre 2020 – 7 novembre 2021], Dunkerque, Ville de Dunkerque, 2020, p. 4-18.

### **BOURGEOIS Louise**

- BERNADAC Marie-Laure, *Louise Bourgeois. Sculpter l'émotion*, Paris, Flammarion, 2006, 207p. [1<sup>ère</sup> édition : 1995].
- JAUSSAUD Jean-François, *Louise Bourgeois Femme Maison*, Paris, Albin Michel, 2019, 192p.

### **CHICAGO Judy**

- CHICAGO Judy, *Thought the Flower. My Struggle as a Women Artist*, Bloomington, iUniverse, 2006, p. 54-92 et 112-132.

- CHICAGO Judy, *The Dinner Party. From creation to preservation*, Londres, Merrell Publishers Limited, 2007, 308p.
- GOURBE Géraldine, *Judy Chicago : to sustain the vision*, Nice, Villa Arson Nice, 2019, p. 61-83.

## **EXPORT VALIE**

- BOURGEOIS Caroline, MICHEL Régis, ALIAGA Juan Vicente et LEBOVICI Elisabeth, *VALIE EXPORT*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre national de la photographie, septembre – décembre 2003, Séville, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, janvier – avril 2004, Genève, MAMCO, mai – août 2004, Londres, Camden arts center, septembre – novembre 2004 et Vienne, Sammlung Essl, février – novembre 2004], Montreuil, Editions de l'œil, 2003, 192p.
- HUCK Brigitte et FABER Monika, *VALIE EXPORT. EXPANDED ARTS*, Vanves, Hazan, 2019, 119p.

## **FRYDMAN Monique**

- COUSSEAU Henry-Claude et CHASSEY Eric, *Monique Frydman l'œuvre sur papier*, Catalogue d'exposition [Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, décembre 2002 – février 2003, Céret, Musée d'Art Moderne, mars – mai 2003 et Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, automne 2003], Bourg-en-Bresse, Musée de Brou, Céret, Musée d'Art Moderne, et Tourcoing, Musée des Beaux-Arts, 2002, 102p.

## **LE GAC Jean**

- ARTAUD Evelyne, *L'Atelier de Jean Le Gac*, Paris, Thalia Edition, 2010, 77p.
- AUER Michèle, *Jean Le Gac et le photographe*, Neuchâtel, Ides & Calendes, 1998, 109p.
- FRANCLIN Catherine, *Jean Le Gac*, Paris, Flammarion, 1984, 80p.
- MORSILLO Sandrine, *Habiter la peinture. Expositions, fiction avec Jean Le Gac*, Paris, L'Harmattan, 2001, 173p.
- PAGE Suzanne, FRANCLIN Catherine, NURIDSANY Michel et al., *Jean Le Gac « Un peintre de rêve »*, Catalogue d'exposition [Paris, ARC Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 4 Juillet – 23 Septembre 1984], Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1984, 71p.

## **IVEKOVIC Sanja**

- PEJIC Bojana, « Monument, mémoire et scepticisme féministe » dans LUNGHI Enrico, PEJIC Bojana et GALLOIS Christophe, *Sanja Ivekovic. Lady Rosa of Luxembourg*, Catalogue d'exposition [Luxembourg, MUDAM, 02 juin – 23 septembre 2012], Luxembourg, Mudam Luxembourg, 2012, p. 27-49.

### **JOURNIAC Michel**

- LABAUME Vincent (dir.), *Michel Journiac*, Catalogue d'exposition [Strasbourg, Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, 19 février – 9 mai 2004], Strasbourg, Editions des Musées de Strasbourg, 2004, 195p.
- LEGER Armance et GAILLARD Christophe (dir.), *Michel Journiac. Le corps travesti*, Paris, Galerie Christophe Gaillard, 2018, 248p.

### **LYDIS Mariette**

- GUILLARD Pauline, *Mariette Lydis à travers le fonds Marc Vaux (1926-1939)*, Mémoire de Master 1 en histoire de l'art, SCHULMANN Didier et GHERGHESCU Mica (dir.), Paris, Ecole du Louvre, 2021, 66p.

### **MENDIETA Ana**

- BLOCKER Jane, « Ana Mendieta and the Politics of the Venus Negra » dans *Cultural Studies*, vol. 12, n°1, 1998, p. 31-50.
- FEMAN ORENSTEIN Gloria, « Une vision gynocentrique dans la littérature et l'art féministes contemporains » dans BLAIS Jacques (dir.), *Etudes littéraires*, vol. 17, n°1, avril 1984, p. 143-160.
- WERTHEIM JOSEPH Laura, LUKKAS Lyn, MENDIETA Cecilia et al., *Ana Mendieta. Le temps et l'histoire me recouvre*, Catalogue d'exposition [Paris, Jeu de Paume, 16 octobre 2018 – 27 janvier 2019], Paris, Jeu de Paume, 2018, p. 16-51 et 204-257.

### **MESSAGER Annette :**

- CONKELTON Sheryl et ELIEL Carol S., *Annette Messenger*, Catalogue d'exposition [Los Angeles, County Museum of Art, 15 juin – 3 septembre 1995, New York, The Museum of Modern Art, 12 octobre 1995 – 16 janvier 1996 et Chicago, The Art Institute of Chicago, 17 février – 5 mai 1996], New York, Harry N. Abrams, 1995, 96p.

- COUSSEAU Henry-Claude et VERDIER Aurélie, *Annette Messenger. Melo-Meli*, Catalogue d'exposition [Paris, Ecole nationale supérieur des beaux-arts, 19 mai – 18 juillet 2008] Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2008, 64p.
- DAGEN Philippe, « Annette Messenger. Art d'aiguiser », *Artistes et ateliers*, Paris, Gallimard, 2016, p. 207-212.
- DUPLAIX Sophie, SIMON Joan, SABLE Erick et al., *Annette Messenger. Les messagers*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 6 juin – 17 septembre 2007], Paris, Centre Pompidou et Editions Xavier Barral, 2007, 608p.
- FLOHIC Jean-Luc (dir.), *Eighty*, n°32, Mars/Avril 1990, p. 2-32.
- GRENIER Catherine, *L'envers des choses. Annette Messenger, Cindy Sherman, Georges Kuchar*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée national d'art moderne, 7 septembre – 11 octobre 1993], Paris, Editions du Centre Pompidou, 1993, non paginé.
- GRENIER Catherine et KRAVTSOVA Maria, *Annette Messenger*, Catalogue d'exposition [Moscou, ЕКАТЕРИНА, 24 juillet – 15 août 2010], Moscou, Musée « Maison de la Photographie de Moscou », 2010, 145p.
- GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2012, 239p.
- LARONDE Anne-Claire, FOREST Barbara, VIEVILLE Dominique et al., *Annette Messenger. Dessus-dessous*, Catalogue d'exposition [Calais, Musée des Beaux-Arts de Calais et Cité de la Dentelle et de la Mode, 17 octobre 2015 – 15 mai 2016], Paris, Editions Dilecta, 2015, 120p.
- LASCAULT Gilbert, *Cinq musées personnels*, Catalogue d'exposition [Grenoble, Musée de Grenoble, 9 mars – 21 avril 1973], Grenoble, Musée de Grenoble, 1973, non paginé.
- LECOINTRE Yves et MORIN André (dir.), « Annette Messenger. Faire figures », *Prototypes 1990-2003. Œuvres et exposition du Fonds régional d'art contemporain de Picardie*, Amiens, Fonds régional d'art contemporain, 2004, p. 68-73.
- LEMOINE Serge (dir.), *Annette Messenger. Comédie Tragédie 1971-1989*, Catalogue d'exposition [Grenoble, Musée de Grenoble, 16 décembre 1989 – 12 février 1990, Bonn, Bonner Kunstverein, 4 mars – 16 avril 1990, La Roche-sur-Yon, Musée de La Roche-sur-Yon, 6 avril – 10 juin 1990 et Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 9 juin – 15 juillet 1990], Grenoble, Musée de Grenoble, 1989, 209p.
- MICHELON Olivier, « La Chimère : Inventer la vie qui va avec » dans OTTINGER Didier (dir.), *Chimères*, Catalogue d'exposition [Monaco, Salle du quai Antoine I<sup>er</sup>, 17 octobre 2003 – 4 janvier 2004], Arles, Actes Sud, 2003, p. 83-101.

- PAGE Suzanne, LEBOVICI Elisabeth, STORR Robert et PARENT Béatrice, *Annette Messenger. Faire Parade 1971-1995*, Catalogue d'exposition [Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 23 mars – 21 mai 1995], Paris, Paris-Musées, 1995, 220p.
- PINON Hélène, *Les Albums Collections. Annette Messenger Collectionneuse*, Mémoire de maîtrise en histoire de l'art, DA COSTA Valérie (dir.), Strasbourg, Université Marc Bloch, 2003, 110p.
- LE POMMERE Marianne et MATHIEU Caroline, « Quartier de l'Opéra Annette Messenger », *Correspondances Musée d'Orsay/ Art contemporain*, n°10, Paris, Musée d'Orsay et Argol éditions, 2006, 63p.
- PRADEL Jean-Louis, *5<sup>e</sup> Biennale de Sydney. François Boisrond, Annette Messenger, Annick Nozati, Georges Roussel*, Paris, Association Française d'Action Artistique, 1983, non paginé.
- SCHMITZ-GRUCKER, « Annette Messenger », *Artistes à l'œuvre. L'art contemporain en pratique*, Paris, Eryolles, 2013, p. 24-35.
- SEMIN Didier, « Annette Messenger » dans Emmanuel Latreille, Anne Tronche, Yves-Michel Bernard et al., *Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne 1984-2000*, Dijon, Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, 2000, p. 276-277
- SPINRAD Norman, *Annette Messenger. Continents noirs*, Paris, Editions Xavier Barral, 2012, 80p.
- TAITTINGER Thierry (dir.), « Annette Messenger. Conteuse, truqueuse, ensorceleuse », *Beaux-Arts*, Hors-Série, 2007, 65p.
- THURMES Florence (dir.), *Exhibition – Exposition. Annette Messenger*, Catalogue d'exposition [Düsseldorf, Kunstammlung Nordrhein-Westfalen, 27 septembre 2014 – 22 mars 2015], Düsseldorf, Kunstammlung Nordrhein-Westfalen, 2014, 87p.
- TOSATTO Guy, GRENIER Catherine et DARRIEUSSECQ Marie, *Annette Messenger. Hors-jeu*, Catalogue d'exposition [Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 8 novembre 2002 – 27 janvier 2003], Arles, Actes Sud, 2002, non paginé.
- VERGINE Lea et STORR Robert, *Annette Messenger. Pudique, publique*, Catalogue d'exposition [Sienne, Palazzo delle Papesse, 7 décembre 2002 – 2 mars 2003], Siena, Gli Ori, 2002, 173p.
- WINGATE Ealan, *Annette Messenger Penetrations*, Catalogue d'exposition [New York, Gagosian Gallery, 18 Janvier – 22 février 1997], New York, Gagosian Gallery, 1997, 80p.

**PANE Gina :**

- Le BRETON DAVID, « Body Art : la blessure comme œuvre chez Gina Pane » dans BIET Christine et ROQUES Sylvie (dir.), *Communications*, n°92, 2013, p. 99-110.
- TRONCHE Anne, *Gina Pane Actions*, Paris, Fall édition, 1997, 141p.

### **PICASSO Pablo :**

- Le BRUN Annie, CLAIR Jean, QUIGNARD Pascal et al., *Picasso érotique*, Catalogue d'exposition [Paris, Galerie nationale du Jeu de Paume, 19 février – 20 mai 2001, Montréal, Musée des Beaux-Arts, 14 juin – 16 septembre 2001 et Barcelone, Musée Picasso, 15 octobre 2001 – 27 janvier 2002], Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 2001, 364p.
- DUPUIS-LABBE Dominique, *Picasso Erotique*, Paris, Gallimard, 2001, non paginé.
- OTTINGER Didier (dir.), *Picasso.Mania*, Catalogue d'exposition [Paris, Grand Palais, 7 octobre 2015-29 février 2016], Paris, Editions de la Réunion des musées, 2015, p. 247-255 et 276-289.

### **PIENE Chloe**

- PIENE Chloe, *Dessins*, Catalogue d'exposition [Nîmes, Carré d'art – Musée d'art contemporain, 26 octobre 2007 – 20 janvier 2008], Nîmes, Carré d'art – Musée d'art contemporain, 2007, 103p.

### **ONO Yoko**

- BIESENBACH Klaus et CHERIX Christophe, *Yoko Ono One Woman Show 1961-1971*, Catalogue d'exposition [New York, MoMA, 17 mai – 7 septembre 2015], New York, MoMA, 2015, p. 29, 42-46 et 78-109.

### **ORLAN**

- CHAVANE Blandine, MORINEAU Camille et BUCI-GLUCKSMANN Christine, *Un bœuf sur la langue ORLAN*, Catalogue d'exposition [Nantes, Musées des Beaux-Arts de Nantes, 1<sup>er</sup> juin – 25 septembre 2011], Lyon, Fage Editions, 2011, 65p.

### **RODIN Auguste**

- MAGNIEN Aline, *Rodin et l'érotisme*, Paris, Hermann et Musée Rodin, 2016, 149p.
- SOLLERS Philippe et KIRILI Alain, *Rodin dessins érotiques*, Paris, Gallimard, 1987, 109p.



### **ROSLER Martha**

- DE ZEGHER Catherine (dir.), *Martha Rosler : Positions in the life world*, Catalogue d'exposition [Birmingham, Ikon Gallery, 5 décembre 1998 – 30 janvier 1999, Lyon-Villeurbanne, Institut d'Art Contemporain, 10 février – 30 avril 1999, Vienne, Generali Foundation, 12 mai – 8 août 1999 et Barcelonne, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 19 octobre 1999 – 9 janvier 2000], Birmingham, Ikon Gallery, Vienne, Generali Foundation et Cambridge, The MIT Press, 1998, p. 23-55 et 146-172.

### **SAINT PHALLE Niki**

- MORINEAU Camille (dir.), *Niki de Saint Phalle 1932-2002*, Catalogue d'exposition [Paris, Grand Palais, 17 septembre 2014 – 2 février 2015 et Bilbao, Musée Guggenheim, 27 février – 7 juin 2015], Paris, Réunion des musées nationaux, 2014, 368p.

### **SHERMAN Cindy**

- DURAND Régis et DABIN Véronique (dir.), *Cindy Sherman*, Catalogue d'exposition [Paris, Jeu de paume, 16 mai – 3 septembre 2003, Bregenz, Kunsthau, 25 novembre 2006 – 14 janvier 2007, Humlebaek, Louisiana Museum of Modern Art, 9 février – 13 mai 2007 et Berlin, Martin-Gropis-Bau, 15 juin – 10 septembre 2007], Paris, Flammarion et Jeu de paume, 2006, 320p.
- PAGE Suzanne (dir.), *Cindy Sherman*, Catalogue d'exposition [Paris, Fondation Louis Vuitton, 23 septembre 2020-3 janvier 2021], Paris, Hazan, 2020, p. 11-43 et 72-91.

### **SCHNEEMANN Carolee**

- LUSSAC Olivier, « Performances et Rituels corporels féminins. L'exemple de Carolee Schneemann » dans FERGOMBE Amos (dir.), *Art'in*, n°1, 2004, P. 1-9.
- SCHNEEMANN Carolee, *Imaging her erotics. Essays, Interviews, Projets*, Cambridge, MIT Press, 2003, 347p.

### **SPERO Nancy**

- STORSVE Jonas (dir.), *Nancy Spero œuvres sur papier*, Paris, Gallimard, 2010, 160p.

### **SZAPOCZNIKOW Alina**

- FILIPOVIC Elena et MYTKOWSKA Joanna (dir.), *Alina Szapocznikow Sculpture Undone 1955-1972*, Catalogue d'exposition [Bruxelles, WIELS Centre d'Art contemporain, 10

septembre 2011 – 8 janvier 2012, Los Angeles, Hammer Museum, 5 février – 29 avril 2021, Columbus, Wexner Center for the Arts, 19 mai – 5 août 2012 et New York, Museum of Modern Art, 7 octobre 2012 – 28 janvier 2013], Bruxelles, Fonds Mercator, 2011, 214p.

- STORVSE Jonas (dir.), *Alina Szapocznikow du dessin à la sculpture*, Catalogue d'exposition [Paris, Centre Pompidou, 27 février – 20 mai 2013], Paris, Centre Pompidou, 2013, 177p.

### **TOMPKINS Betty**

- BOURRIAUD Nicolas, M. GINGERAS Alison, HARRISON Anya et GOURBE Géraldine, *Betty Tompkins : raw material*, Catalogue d'exposition [Montperllier, MO.CO, 26 juin – 5 septembre 2021], Paris, Jean Boîte Editions, 2021, 103p.

### **TOYEN**

- LE BRUN Annie, PRAVDOVA Anna et GÖRGEN-LAMMERS Annabelle, *Toyen l'écart absolu*, Catalogue d'exposition [Prague, Galerie nationale de Prague, 9 avril – 15 août 2021 Hamburg, Kunsthalle, 24 septembre 2021 – 13 février 2022 et Paris, Musée d'Art moderne de Paris, 25 mars – 24 juillet 2022], Paris, Paris Musées, 2022, p. 313-325.

### **TWOMBLY Cy**

- VARNEDOE Kirk, « Your Kid Could Not Do This, and Other Reflections on Cy Twombly » dans *MoMA*, n°18, 1994, p. 18-23.

### **WILKE Hannah**

- PRINCENTHAL Nancy, *Hannah Wilke*, New York, Prestel, 2010, p. 7-69.

## **4. Ouvrages**

- ARENDT Hannah, « Le domaine public et le domaine privé », *Condition de l'homme moderne*, Paris, Calman-Lévy, 2019, p. 58-120 [1<sup>ère</sup> édition : 1958, Chicago, University of Chicago Press, édition américaine].
- BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Editions du Seuil, 2014, 272p. [1<sup>ère</sup> édition : 1957].
- BARTHES Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Editions du Seuil, 2007, 157p. [1<sup>ère</sup> édition : Genève, Albert Sirka, 1970].
- BAUDELAIRE Charles, *Le peintre de la vie moderne*, Paris, Mille et une nuits, 2015, 100p. [1<sup>ère</sup> édition : *Le Figaro*, 1863 et *L'Art romantique*, 1869].

- BATAILLE Georges, *Histoire de l'œil*, Paris, 10/18, 2002, p. 87-178 [1<sup>ère</sup> édition : 1928].
- BRETON André, *Les Pas Perdus*, Paris, Gallimard, 1949, 222p. [1<sup>ère</sup> édition : 1924].
- DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Editions Galilée, 1977, 468p.
- DURAS Marguerite et GAUTHIER Xavière, *Les Parleuses*, Paris, Les Editions de Minuit, 2000, 243p. [1<sup>ère</sup> édition : 1974].
- REAGE Pauline, *Histoire d'O*, Paris, Fayard, 2012, 268p. [1<sup>ère</sup> édition : 1954].
- DE SADE Donatien Alphonse François (Le Marquis), *Les 120 journées de Sodome*, Paris, 10/18, 2021, 447p. [1<sup>ère</sup> édition : Paris, Club des bibliophiles, 1904].
- WITTIG Monique, *Les Guérillères*, Paris, Les Editions de Minuit, 2019, 200p. [1<sup>ère</sup> édition : 1969].

## Sitographie :

- ANONYME, « Mes dessins secrets » [en ligne], *mfc-michèle didier*, 2011, [consulté le 23 janvier 2022], Disponible sur : <https://www.micheledidier.com/fr/expositions/presentation/3/mes-dessins-secrets>
- ANONYME, « Aloïse Corbaz en constellation » [en ligne], *LAM*, 2015, [consulté le 28 juillet 2022], Disponible sur : <https://www.musee-lam.fr/fr/aloise-corbaz-en-constellation>
- ANONYME, « Faire œuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles » [en ligne], *AWARE*, 2019, [consulté le 22 juillet 2022], Disponible sur : [https://awarewomenartists.com/nos\\_evenements/faire-oeuvre-la-formation-et-la-professionnalisation-des-artistes-femmes-au-xixe-et-xxe-siecles/](https://awarewomenartists.com/nos_evenements/faire-oeuvre-la-formation-et-la-professionnalisation-des-artistes-femmes-au-xixe-et-xxe-siecles/)
- BENHAMOU-HUET Judith, « Niki entre violence et joie » [en ligne], *Les Echos*, 26 septembre 2014, [consulté le 10 juin 2022], Disponible sur : <https://www.lesechos.fr/2014/09/niki-entre-violence-et-joie-1103952>
- BERNARD Laure, « Femmes et fil. Les anti-Pénélope » (Partie 1) [en ligne], *Hypotheses*, 2 décembre 2018, [consulté le 23 juin 2022], Disponible sur : <https://paragone.hypotheses.org/3546>
- BERNARD Laure, « Femmes et fil. Les anti-Pénélope » (Partie 2) [en ligne], *Hypotheses*, 9 décembre 2018, [consulté le 23 juin 2022], Disponible sur : <https://paragone.hypotheses.org/3825>
- BERNARD Laure, « Femmes et fil. Les anti-Pénélope » (Partie 3) [en ligne], *Hypotheses*, 16 décembre 2018, [consulté le 23 juin 2022], Disponible sur : <https://paragone.hypotheses.org/4151>
- DE BOIS Mathilde, « Lustmord : Sexual Murder in Weimar Germany (1995) » [en ligne], *Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art*, 2 mars 2016, [consulté le 28 juillet 2022], Disponible sur : <https://blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/lustmord-sexual-murder-in-weimar-germany.html>
- BONNEVILLE Lînah et DUMINIL Juliette, « Mai 68, une libération sexuelle ratée ? » [en ligne], Groupe Socialiste Universitaire, 23 mars 2021, [consulté le 7 juillet 2022], Disponible sur : <https://socialistesuniversitaires.fr/mai-68-une-liberation-sexuelle-ratee/#:~:text=Le%20sexe%20est%20devenu%20une,coups%20d'un%20soir%20%C2%BB.>

- BOUDIER Laurent, « Christian Boltanski : « Emouvoir et évoquer le drame » [en ligne], *Télérama*, 22 janvier 2010, [Consulté le 5 mai 2022], Disponible sur : <https://www.telerama.fr/scenes/la-mort-l-absence-et-la-destinee-au-grand-palais,51796.php>
- BOUVARD Emilie, « Annette Messenger » [en ligne], *AWARE*, 2013, [consulté le 23 janvier 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/annette-messenger/>
- BREERETTE Geneviève, « Annette Messenger, sous le voile de l'histoire » [en ligne], *Le Monde*, 17 juin 2004, [consulté le 10 mars 2022], Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/06/17/annette-messenger-sous-le-voile-de-l-histoire\\_369375\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2004/06/17/annette-messenger-sous-le-voile-de-l-histoire_369375_1819218.html)
- BREMER Maria, « La documenta 5. Interroger la réalité comme critique de l'idéologie et comme moteur de subjectivation » [en ligne], *Perspectiva*, 2016, [consulté le 28 avril 2022], Disponible sur : [https://perspectivia.net/receive/pnet\\_mods\\_00000131](https://perspectivia.net/receive/pnet_mods_00000131)
- CAZAUX Marion, « Le travestissement comme une imposture du genre ? » [en ligne], *MHKZO*, 29 mars 2019, [consulté le 27 juin 2022], Disponible sur : <https://mhkzo.com/portfolio/le-travestissement-comme-imposture-du-genre-conf-29-03-19/>
- DE COPPET Catherine, « De la IIIe République à #Metoo : la fabrique du mot « féministe » » [en ligne], *FranceCulture*, 26 janvier 2018, [consulté le 22 juin 2022], Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/de-la-iii-e-republique-a-metoo-la-fabrique-du-mot-feministe-5928346>
- DAGEN Philippe, « Annette Messenger joue avec Pinocchio » [en ligne], *Le Monde*, 26 août 2020, [consulté le 18 mars 2022], Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/26/annette-messenger-joue-avec-pinocchio\\_6050003\\_3451060.html](https://www.lemonde.fr/series-d-ete/article/2020/08/26/annette-messenger-joue-avec-pinocchio_6050003_3451060.html)
- DAGORN de GOÏTISOLO Johanna, « Les trois vagues féministes : une construction sociale ancrée dans une histoire » [en ligne], *HAL*, non daté, [consulté le 11 juin 2022], Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053657/document>
- DAUMAS Cécile, « Le « male gaze », bad fiction » [en ligne], *Libération*, 18 septembre 2019, [consulté le 3 juin 2022], Disponible sur : [https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction\\_1752173/](https://www.liberation.fr/debats/2019/09/18/le-male-gaze-bad-fiction_1752173/)
- DUMONT Fabienne, « Barbara Kruger » [en ligne], *AWARE*, 2013, [consulté le 22 février 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/barbara-kruger/>

- DUMONT Fabienne, « Jenny Holzer [en ligne], *AWARE*, 2013, [consulté le 22 février 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/jenny-holzer/>
- DUPONCHELLE Valérie, « Carolee Schneemann, l'art le plus à fleur de peau » [en ligne], *Le Figaro*, 10 mars 2019, [consulté le 10 mai 2022], Disponible sur : <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2019/03/10/03015-20190310ARTFIG00124-carolee-schneemann-l-art-le-plus-a-fleur-de-peau.php>
- EKCHAJZER François, « « Jeanne Dielman », film d'action domestique de Chantal Akerman » [en ligne], *Télérama*, 11 février 2021, [consulté le 24 mai 2022], Disponible sur : <https://www.telerama.fr/cinema/jeanne-dielman-film-daction-domestique-de-chantal-akerman-6812627.php>
- FALGUIERES Patricia, « Fée d'artifice » [en ligne], *Marian Goodman Gallery*, non daté, [consulté le 12 mai 2022], Disponible sur : [https://www.mariangoodman.com/usr/library/documents/main/messenger\\_feedartifice\\_mcaaustralia.pdf](https://www.mariangoodman.com/usr/library/documents/main/messenger_feedartifice_mcaaustralia.pdf)
- GIL Marie-Dominique, « Performances de femmes en cage dans les années 1970 : étude d'une stabilité formelle à l'aune des études du genre. », *Les chantiers de la création* [en ligne], 1<sup>er</sup> avril 2020, [consulté le 10 mai 2022], Disponible sur : <https://journals.openedition.org/lcc/3149>
- GONNARD Catherine, « Aloïse » [en ligne], *AWARE*, 2013, [consulté le 24 juin 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/aloise-aloise-corbaz-dite/?from=search>
- GRANT Simon, « Georgiana Houghton » [en ligne], *AWARE*, 2021, [consulté le 27 juillet 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/georgiana-houghton/>
- GREENBERG Alex, « Natalia LL, Pioneering Artist Who Brought Feminist Ideas to Poland's Art Scene, Dies at 85 » [en ligne], *ARTnews*, 12 août 2022, [consulté le 12 août 2022], Disponible sur : <https://www.artnews.com/art-news/news/natalia-ll-dead-1234636486/>
- GUSH Rose-Anne, « VALIE EXPORT : image et espace du corps » [en ligne], *AWARE*, 6 Novembre 2017, [consulté le 27 juin 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/magazine/valie-export-image-espace-corps/>
- HALPERN Catherine, « L'Anti-Œdipe : Libérer les flux du désir » [en ligne], *Sciences humaines*, Juin 2005, [consulté le 17 juillet 2022], Disponible sur :

[https://www.scienceshumaines.com/l-anti-oedipe-liberer-les-flux-du-desir\\_fr\\_14352.html](https://www.scienceshumaines.com/l-anti-oedipe-liberer-les-flux-du-desir_fr_14352.html)

- JOHNSON Dominic, « Betty Tompkins : Fuck Paintings, ect. » [en ligne], *Art Monthly*, Avril 2019, [consulté le 9 mai 2022], Disponible sur :  
<file:///E:/M%C3%A9moire%20/Articles/Betty%20Thompkins%20-%20Fuck%20Paintings.pdf>
- JOUVAL « Sylvie, Robert Fillou dans les collections du musée » [en ligne], *Centre Pompidou*, Avril 2012, [consulté le 5 mai 2022], Disponible sur :  
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Filliou/index.html>
- KOREICHO Nicolas, « Eros et Thanatos : d'Empédocle à Freud – les deux théories des pulsions » [en ligne], *Institut français de psychanalyse*, Octobre 2020, [consulté le 10 juin 2022], Disponible sur : <https://institutfrancaisdepsychanalyse.com/eros-et-thanatos-dempedocle-a-freud-les-deux-theories-des-pulsions/>
- LACUVE Jean-Luc, « Jeanne Dielman, 23 quai du commerce, 1080 Bruxelles » [en ligne], *Cinéclub de Caen*, 3 mai 2007, [consulté le 12 juillet 2022], Disponible sur :  
<https://www.cineclubdecaen.com/realisateur/akerman/jeannedielman.htm>
- LAPOUGE Gilles, « Pornographie » [en ligne], *Encyclopedia Universalis*, [consulté le 21 avril 2022], Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pornographie/1-probleme-de-definition/>
- LANGLOIS Cassandre, « Sa vie en scène : Autofictions d'artistes femmes » [en ligne], *AWARE*, 30 mars 2019, [consulté le 23 janvier 2022], Disponible sur :  
<https://awarewomenartists.com/decouvrir/sa-vie-en-scene-autofictions-dartistes-femmes/>
- LEHAM Maria Rosa, « La métamorphose de l'objet : la nouvelle représentation de la femme dans l'art de la performance « féministe » des années 1960/1970 » [en ligne], *HAL*, 16 décembre 2017, [consulté le 26 mars 2022], Disponible sur :  
<file:///E:/M%C3%A9moire%20/Articles/Performance%20f%C3%A9ministe%201960%2070.pdf>
- LEPRINCE Chloé, « Montrer l'art des femmes : créneau opportuniste ou histoire de l'art volontariste ? » [en ligne], *FranceCulture*, 28 novembre 2018, [consulté le 3 juillet 2022], Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/montrer-l-art-des-femmes-creneau-opportuniste-ou-histoire-de-l-art-volontariste-3387523>
- LEONI-FIGNI Margherita, « Le corps dans l'œuvre d'art » [en ligne], *Centre Pompidou*, août 2007, [consulté le 16 mai 2022], Disponible sur :

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-corps-oeuvre/ENS-corps-oeuvre.htm>

- LESAUVAGE Magali, « Les dessins d'enfants, un statut à part » [en ligne], *Le Quotidien de l'art*, 21 août 2021, [consulté le 22 juillet 2022], Disponible sur : <https://www.lequotidiendelart.com/articles/20241-les-dessins-d-enfants-un-statut-%C3%A0-part.html>
- LICHTENSTEIN Jacqueline et POLLOCK Griselda, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art » [en ligne], *Perspectives*, 31 mars 2018, [consulté le 16 mai 2022], Disponible sur : <https://journals.openedition.org/perspective/3564?lang=en>
- LIEBERT Emily, « Eleanor Antin [en ligne], *MoMA*, 2016, [consulté le 9 juin 2022], Disponible sur : <https://www.moma.org/artists/8183>
- LINTON Jennifer, « The art of Hannah Wilke : “Feminist Narciss” » [en ligne], *Academia*, 2009, [consulté le 17 mai 2022], Disponible sur : [https://www.academia.edu/16833314/The\\_art\\_of\\_Hannah\\_Wilke\\_Feminist\\_Narcissism\\_and\\_the\\_reclamation\\_of\\_the\\_erotic\\_body](https://www.academia.edu/16833314/The_art_of_Hannah_Wilke_Feminist_Narcissism_and_the_reclamation_of_the_erotic_body)
- MANCHESTER Elizabeth, « *Untitled (Rape Scene)* » [en ligne], *Tate*, Octobre 2009, [consulté le 12 juin 2022], Disponible sur : <https://www.tate.org.uk/art/artworks/mendieta-untitled-rape-scene-t13355>
- MARCADE Bernard, « Ana Mendieta » [en ligne], *AWARE*, non daté, [consulté le 26 juin 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/ana-mendieta/>
- MERCIER Clémentine, « La vie d'une femme pas si ordinaire par Michel Journiac [en ligne], *Libération*, 6 novembre 2018, [consulté le 8 juin 2022], Disponible sur : [https://www.liberation.fr/arts/2018/11/06/la-vie-d-une-femme-pas-si-ordinaire-par-michel-journiac\\_1690068/](https://www.liberation.fr/arts/2018/11/06/la-vie-d-une-femme-pas-si-ordinaire-par-michel-journiac_1690068/)
- MOISDON Stéphanie « Betty Tompkins » [en ligne], *AWARE*, 2013, [consulté le 6 mai 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/betty-tompkins/>
- MONPETIT Caroline, « La pornographie, simple variation de l'érotisme ? » [en ligne], *Le Devoir*, 6 août 2014, [consulté le 25 avril 2022], Disponible sur : <https://www.ledevoir.com/societe/415248/la-pornographie-simple-variation-de-l-erotisme>
- NACHTERGAEL Magali, « Annette Messenger – Morceaux choisis » [en ligne], *Les Inrockuptibles*, 29 décembre 1999, [consulté le 10 février 2022], Disponible sur : <https://www.lesinrocks.com/musique/annette-messenger-morceaux-choisis-97253-29-12-1999/>



- NACHTERGAEL Magali, « Les mythologies personnelles dans les années 70 : la naissance de l'esthétique de soi » [en ligne], *HAL*, 22 janvier 2011, [consulté le 6 avril 2022], Disponible sur : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00558561>
- NACHTERGAEL Magali, « L'émergence des mythologies individuelles, du brut au contemporain » [en ligne], *HAL*, 9 avril 2014, [consulté le 4 avril 2022], Disponible sur : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00975924>
- PANICOT Léo, « Comment la plasticienne Hessie a-t-elle inventé le « survival art ? » » [en ligne], *Antidote*, 21 mars 2019, [consulté le 8 juin 2022], Disponible sur : <https://magazineantidote.com/art/artiste-hessie-survival-art/>
- PAVARD Bibi, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes » [en ligne], *Itinéraires*, 10 mars 2018, [consulté le 20 juin 2022], Disponible sur : <https://journals.openedition.org/itineraires/3787>
- PETIT Pauline, « Comment on a inventé le dessin d'enfant, de l'école aux avant-gardes » [en ligne], *FranceCulture*, 16 juin 2021, [consulté le 22 juillet 2022], Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/comment-on-a-invente-le-dessin-d-enfant-de-l-ecole-aux-avant-gardes-7655432>
- PETRESIN-BACHELEZ Nataša, « Sanja Iveković » [en ligne], *AWARE*, 2013, [consulté le 19 mars 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/sanja-ivekovic/>
- PIERSON Mickaël, « Niki de Saint Phalle entre la France et les Etats-Unis » [en ligne], Grand Palais, 2 décembre 2014 [consulté le 10 mai 2022], Disponible sur : <https://www.grandpalais.fr/fr/article/niki-de-saint-phalle-entre-la-france-et-les-etats-unis>
- PIGUET Philippe, « Dessin contemporain » [en ligne], *Encyclopedia Universalis*, [consulté le 18 juillet 2022], Disponible sur : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/dessin-contemporain/>
- QUINBY Diane, « De l'art et du féminisme en France dans les années 1970 » [en ligne], *Archives du Féminisme*, 9 mai 2014, [consulté le 9 mars 2022], Disponible sur : <https://www.archivesdufeminisme.fr/sommaires-des-bulletins/bulletin-08/quinby-d-lart-du-feminisme-en-france-les-annees-1970/>
- RELINGER Marine, « Lynda Benglis : le goût du scandale et de la liberté » [en ligne], *Télérama*, 1 juillet 2015, [consulté le 16 mai 2022], Disponible sur : <https://www.telerama.fr/sortir/lynda-benglis-le-gout-du-scandale-et-de-la-liberte,128651.php>

- SABAU Julie, « L'art textile » [en ligne], *AWARE*, 1<sup>er</sup> janvier 2018, [consulté le 15 mars 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/decouvrir/textile-art/>
- SENECHAL Louise, « Œuvres féministes monumentales dans l'espace public » [en ligne], *AWARE*, 9 août 2018, [consulté le 10 mars 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/decouvrir/oeuvres-feministes-monumentales-dans-lespace-public/>
- SILAMO Sabrina, « Annette Messenger : « En exhibant leurs seins nus, les FEMEN ont bousculé la société » » [en ligne], *Télérama*, 13 décembre 2016, [consulté le 23 janvier 2022], Disponible sur : <https://www.telerama.fr/sortir/annette-messenger-en-exhibant-leurs-seins-nus-les-femen-ont-bouscule-la-societe,151371.php>
- SPERO Nancy, « Torture of Women » [en ligne], *Guernica*, 1 septembre 2010, [consulté le 17 juillet 2022], Disponible sur : [https://www.guernicamag.com/spero\\_9\\_1\\_10/#:~:text=Nancy%20Spero's%20Torture%20of%20Women,hand%2Dprinted%20and%20typewritten%20words.](https://www.guernicamag.com/spero_9_1_10/#:~:text=Nancy%20Spero's%20Torture%20of%20Women,hand%2Dprinted%20and%20typewritten%20words.)
- STOLZ Joëlle, « Mes actions sur le corps avaient un contenu féministe » [en ligne], *Le Monde*, 9 octobre 2003, [consulté le 4 juin 2022], Disponible sur : [https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/10/08/entretien-avec-valie-export-artiste\\_337187\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/2003/10/08/entretien-avec-valie-export-artiste_337187_1819218.html)
- STROSVE Jonas, « Nancy Spero » [en ligne], *AWARE*, 2013, [consulté le 6 avril 2022], Disponible sur : <https://awarewomenartists.com/artiste/nancy-spero/>
- SUSANA Mado, « « I wanna be a man, an manclub ... » - Du Male Impersonator au Drag King : une pratique de « père » en « fils » ? » [en ligne], *Hypotheses*, 29 novembre 2021, [consulté le 5 juillet 2022], Disponible sur : <https://arqueer.hypotheses.org/358>
- SZYLAK Aneta, « Natalia LL » [en ligne], FRAC Lorraine, non daté, [consulté le 3 juillet 2022], Disponible sur : <http://collection.fracloorraine.org/collection/print/384?lang=fr>
- TURNER Christopher, « Through the eyes of a child » [en ligne], *Tate*, Ete 2019, [consulté le 23 juillet 2022], Disponible sur : <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-19-summer-2010/through-eyes-child>
- YOUSSE Yasmine, « Annette Messenger : Sans l'art, j'aurais été insupportable » [en ligne], *Télérama*, 13 décembre 2018, [consulté le 24 janvier 2022], Disponible sur : <https://www.telerama.fr/scenes/annette-messenger-sans-lart%2C-jaurais-ete-insupportable%2Cn5928084.php>

## Emissions radiophoniques, podcasts et conférences :

- CHATREFOU Laure, « Museum Fiction : Héroïnes », épisode 13, *ArteRadio* [en ligne], 21 novembre 2018, Disponible sur : <https://www.arteradio.com/son/61660557/heroines>
- ERNER Guillaume, « Annette Messenger : désirs et désordres », L'invité(e) des matins sur *FranceCulture*, 24 février 2017, Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-des-matins/annette-messenger-desirs-et-desordres>
- DE FONT-REULX Dominique et DARY Anne, « Les chalcographies d'Annette Messenger et de Rosanna Lefeuvre », *Musée du Louvre*, 22 octobre 2021, Disponible sur : [https://www.youtube.com/watch?v=A4FYQdS\\_tgY](https://www.youtube.com/watch?v=A4FYQdS_tgY)
- LEOVICI Elisabeth, « Nancy Spero : *The War Series, Victims* (1967) », *Centre Pompidou*, 2005, Disponible sur : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/Efq1iHk>
- DE LOISY Jean, « Annette Messenger ou la magie de la fiction », L'art est la manière sur *FranceCulture*, 29 mai 2022, Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/l-art-est-la-matiere/annette-messenger-comme-si-1446870>
- JOSSE Vincent, « Dans l'atelier d'Annette Messenger », Le Grand atelier sur *FranceInter*, 12 juillet 2021, Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/le-grand-atelier/le-grand-atelier-du-lundi-12-juillet-2021-7631311>
- PIGEAT Anaël et MESSAGER Annette, « La Masterclass d'Annette Messenger », *FranceCulture*, 23 janvier 2019, Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=MHpgwRjYbr0>
- RENARD Camille et GENAND Stéphanie, « Sade : à l'origine des *120 journées de Sodome* », *Franceculture*, 2 avril 2021, Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=ptjYt0AmqSY&t=248s>
- DE SAINT-MAURICE Thibaut, « Contre la pornographie, vive l'érotisme », *FranceInter*, 18 octobre 2018, Disponible sur : <https://www.radiofrance.fr/franceinter/podcasts/la-petite-philos/contre-la-pornographie-vive-l-erotisme-6740811>
- SZIDON Pascal et GISPERT Marie, « Le genre dans l'art de Weimar », *France TV Arts*, 20 juin 2022, Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=3a24oqddFWw>

## Films et Documentaires :

- AKERMAN Chantal, *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1975, 201 min.
- AKERS Matthew, *Marina Abramovic : The Artist is Present*, 2012, 106 min.
- Le CLAIR Frédéric, « Annette Messenger », *L'art et la Manière*, 2005, 26 min.
- CLOUZOT Henr-Georges, *La Prisonnière*, 1968, 106 min.
- EUSTACHE Jean, *La Maman et la Putain*, 1973, 220 min.
- SCHWERFEL Heinz Peter, *Les vies possibles de Christian Boltanski*, 2010, 52 min.
- VARDA Agnès, *Agnès de ci de là Varda*, épisode 3, 2011, 45 min.

### **Annexes :**

- Dossier Documentaire Vies d'artistes (IN-4 16437), Paris, Bibliothèque Kandinsky.
- Fonds Annette Messenger (BVAP MESSAGER 1-2), Paris, Bibliothèque Kandinsky.

# *Annexes*

# COLLECTIONNER

## LE SOUVENIR

Fluide  
Yves Kovacs

BV LES MAGES, A 25-39h Combat

Les enfants du design n'ont plus de souvenirs. La modernité, animée d'une sorte de frénésie hygiénique, s'est mise en tête de laver les rides de la vieillesse et la poussière du temps. L'éclat du neuf doit nous faire oublier l'usure des choses, la fuite des heures et la menace de la mort. Consommateurs béats et imbéciles, nous ne jouissons que des objets plastifiés et vernis, de ceux qui s'offrent sur le champ et qui, pour avoir ainsi épuisé tous leurs charmes, ne savent pas longtemps séduire. Tous ceux qu'indisposent cette avidité glotonne, cette religion indigeste du prêt-à-jeter, tous ceux qu'encre que chagrinent cette castration de la mémoire, seront heureux dans les salles du Musée des Arts Décoratifs (1).

Surgies de l'ombre des cabinets privés, voici des collections intrinsèques, secrètes et presque confidentielles. Il y en a pour tous les goûts et pour tous les rêves : vous y retrouverez la collection de cap-sules que vous aviez commencée dans votre enfance, vous y rencontrerez celle des instruments de musique à laquelle vous aviez parfois songé, mais que vous n'aviez jamais eue le courage ni la patience de réaliser. Rien ne peut échapper à cette manie du répertoire : on peut collectionner, comme Marie Annick Tiné, du sable, pourquoi pas ? Dans de ravissants bocaux de verre, elle a recueilli tous les sables du monde, d'Ouranopolis jusqu'à Tobago Key. Il n'y en a pas deux dont le grain soit semblable. Chacun a sa teinte. On peut collectionner encore des masques à gaz, des armes à feu, des bouchons de radiateurs aussi — ceux qui trônaient autrefois comme des victoires au sommet des calendres chromées — on peut collectionner toujours, c'est imprévu mais rien ne s'y oppose, des faire-part de deuil. On collectionne jusqu'aux étiquettes de boîtes à fromage. Ne riez pas, c'est une chose sérieuse : monsieur Jean Guy, vice-président du Club Tyrosémiophile de France, n'apprécierait pas cette ironie. La collection, cette passion de la classification, ne connaît pas de bornes. Face à cette excroissance des choses, envahis par ce bazar farfelu et incongru, comment ne pas être désespérés ? Et comment ne pas interroger cette ardeur cachée, cette flamme dissimulée qui brûle dans le regard du collectionneur ?

Etrange et inquiétant personnage ; mais aussi attirant : tout le contraire du consommateur. Préserver s'oppose à détruire comme collectionner à consommer. Par le seul fait qu'il vient s'intégrer dans une série, l'objet convoité perd toute valeur marchande pour n'avoir qu'une valeur d'usage. Un consommateur achète. Un collectionneur goûte. Témoin cette collection de billets de monnaie : la valeur de l'une quelconque de ces pièces est bien supérieure sans doute à la valeur réelle du billet, et n'est vraiment commensurable qu'avec l'intensité d'un désir, celui qui poussait son actuel propriétaire à compléter sa collection. Le consommateur possède pour détruire, puisqu'il ne peut jouir de son acquisition qu'en l'utilisant et en la consommant. A l'inverse, le collectionneur détruit pour posséder : Mau-

cette curieuse, mais très véritable anecdote. Un bibliophile heureux possédait un exemplaire unique et fort précieux. Ce pauvre homme apprit un jour qu'un libraire de New York mettait en vente un exemplaire identique au sien. Il fit aussitôt le voyage, acquit l'ouvrage pour une fortune, le fit enfin brûler devant huissier et put goûter à nouveau aux délices de l'exclusivité. Ces objets réunis dans leur vitrine, épinglés comme des papillons, sont dépourvus de toute utilité : pures choses, ils se suffisent à eux-mêmes et ne se justifient que par le plaisir qu'ils procurent à leur maître et possesseur.

Le plus souvent ce plaisir vient de loin. Il peut trouver naissance, comme pour René Perrot, dans le regard d'une chouette : pour avoir dans son enfance sauvé l'un de ces oiseaux de nuit d'une mort certaine, pour avoir pressenti dans « ses grands yeux dorés » comme un remerciement, René Perrot accumule depuis des années, les effigies en tous genres de son animal fétiche. Paul Chaland aligne une impressionnante série de « stylos à plume rentrante », répliques approximatives d'un original inimitable et sacré : son premier stylo, acquisition virile qui ouvre les portes de l'âge d'homme, outil que ne dédaigne pas de taquiner encore son propriétaire, écrivain de son état.

C'est dans l'enfance que les collections trouvent leur source. Françoise et Guy Selz ont amassé depuis leur plus jeune âge 30.000 pièces diverses dont ils ont extrait pour nous « une petite sélection » qui occupe néanmoins près du tiers de cette exposition : reliquaires, ex-voto, chromos, oiseaux, papiers découpés, poupées, c'est toute une enfance monifiée, découverte dans le fond du grenier, qui nous est livrée avec cette narée de pacotilles.

Alors, du fond de la mémoire remontent des images lointaines : ce jouet, cette image, ce calendrier font revivre soudain notre enfance, et nous errons dans ces salles comme dans un palais du souvenir. Car les plus émouvantes de ces collections ne sont pas celles qui réunissent les objets les plus précieux, mais celles qui savent convoquer le passé. Amasser ces dérisoires trésors, les préserver de l'usure et du temps : c'est de l'effroi de la mort que naissent le désir du collectionneur et sa nostalgie d'éternité. Anette Messenger — la plus héroïque dans ce refus de la disparition — collectionne sa propre vie : un dossier pour les hommes aimés, un autre pour les femmes haïes, un troisième pour les enfants chéris. Les documents s'amoncellent dans un désordre paperassier propre aux commissariats et aux sous-préfectures. Anette Messenger espère-t-elle, pour avoir mis ainsi sa vie en sûreté, répertoriée, et préservée, échapper à la mort ? Les collectionneurs sont de grands ambitieux : ils ont le désir de l'immortalité.

Jacques DARRIULAT.

(1) Arts décoratifs, 107 rue de Ri-



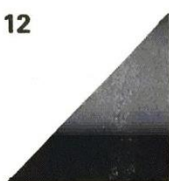
## Centre Beaubourg

DOCUMENTATION ARTS PLASTIQUES

*Le Quotidien de Paris*

6 MAI 1974

12



### ARTS

● L'arsenal conceptuel qu'élabore la nouvelle critique d'art depuis quelques années n'aide encore que les spécialistes. Car c'est tout un langage qu'il faut apprendre, toute une série de nouveaux raisonnements auxquels il faut se plier.

Le plus ennuyeux c'est que l'étiquette « artistique » n'a plus grande signification tant elle recouvre des démarches différentes. A l'art s'est ajouté le non-art. C'est-à-dire que la plastique, l'esthétique ne sont plus les qualités nécessaires de l'art. C'est, en fait, un simple problème de vocabulaire, de définition : il serait plus simple de garder le mot « art » pour les œuvres qui ne refusent pas d'avoir un sens esthétique. Et d'inventer un mot nouveau pour le reste. Une telle définition devrait finir par s'imposer. Mais quand ?

L'œuvre d'Annette Messenger ne relève pas de l'art. Si ce n'est qu'elle est exposée au Musée de la Ville de Paris où il faut payer (sauf le dimanche) pour la voir ; si ce n'est que des critiques d'art en parlent. S'ils en parlent c'est qu'elle les intéresse et, puisqu'ils ont l'occasion d'en parler, ils ont bien raison de le faire car d'autres ne le font pas. Annette Messenger est collectionneuse.

« Dans la chambre, loin de « l'atelier », là où se trouvent les « travaux de la chambre » je m'appelle Annette Messenger Collectionneuse ; continuellement je dépouille, je rassemble, j'ordonne, je classe, je trie et je réduis tout à l'état de nombreux albums-collections ».

Ainsi se présente Annette Messenger qui en tire la signification : « je cherche et m'approprie la vie et les événements dont j'ai connaissance ».

« Mes jalousies », ce sont des photos de visages féminins striés de grossières rides surajoutées. « Mes travaux d'aiguille » : des bouts de tissus gris collés sur papier blanc après avoir été cousus de points divers. « Ma vie illustrée » : des images de bandes dessinées dramato-érotico-sentimentales. « Ma collection de châteaux » : des croquis malhabiles de somptueuses demeures. « Les tortures volontaires » : l'arsenal de la beauté féminine découpé dans des magazines... Citons encore : « Les hommes que j'aime » : « Les hommes que je n'aime pas », « Les approches », « Mes hommes de protection », « Les livres qui me font frémir », « Annette Messenger pendant neuf mois », « Mes dessins secrets », « Le mariage de Mille Annette Messenger », « J'apprends le dessin », « Les enfants aux yeux rayés », « Le carnet du jour », « Mes dépenses quotidiennes pendant un mois », « Mes croquis d'oiseaux », « Mes dessins d'enfants », « Mes propositions de bonheur », « Petite pratique magique quotidienne », « Les moyens de protection », « Les hommes-femmes et les femmes-hommes », « Comment mes amis feraient mon portrait »...

Et, puisqu'il s'agit d'une collectionneuse, le meilleur moyen de parler de sa collection de collections

n'est-il pas d'en donner la liste complète ? Alors continuons : « La semaine prochaine », « Mes clichés témoins », « Mes informations pour trouver une voiture », « Les animaux du monde entier », « Ma collection de bagues », « Avant-après », « Collection d'exercices philosophiques », « Carnet de voyage », « Les qualificatifs donnés aux femmes ».

Peut-être à cet inventaire manque-t-il une ou deux collections. Mais le lecteur aura compris combien obsessionnelle, aberrante, est l'activité d'Annette Messenger. Et c'est, bien sûr, ce qui en fait l'intérêt. Les cahiers-livres qui en résultent sont de curieux documents qu'on aura, un jour, grand intérêt à consulter pour comprendre ce qui pouvait se passer dans la tête d'une petite bonne femme du XXe siècle soumise au feu roulant des « mass media » et qui ne trouve pour s'en échapper que cette solution hautement narcissique : collectionner et montrer ses collections — c'est-à-dire une certaine image d'elle-même.

Tout ceci n'a rien à voir avec ce qu'on appelle communément l'art. Mais les psychologues y trouveront leur compte. Ainsi que ces curieux que nous sommes tous, d'autant plus qu'en chacun de nous veille ou sommeille un collectionneur.

Gilles PLAZY

(ARC II, Musée d'art moderne de la ville de Paris. Jusqu'au 2 juin).



EXPOSITION

# L'image et la mémoire

Des artistes qui  
donnent au métal la douceur  
de la soie

BARBARA CHASE-RIBOUD, JACQUES POLI,  
ALEXANDRE DELAY, ANNETTE MESSEGER  
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris,  
A.R.C. 2.



Barbara Chase-Riboud présente des sculptures à son image : d'une impériale, rituelle, sensuelle beauté. Du fond de l'Afrique noire émane une culture hors du temps, en marge des écritures (ou alors l'écriture n'est pas pour être lue, c'est une pictographie inventée). De l'Occident moderne, la haute technique a pu « retrouver » ces métaux d'allure primitive, aux coloris changeants, ou ces cordons mêlés de laine, de soie et de fibres synthétiques, tantôt plus souples, tantôt plus bruts que nature.

Tout cela est « cultivé », soit. Mais par magie le métal et les fibres s'échangent, voici la soie robuste et le bronze fragile, la laine métallique et l'aluminium moelleux. Devant ce « Manteau » en plaquettes de bronze multicolore, fils de laiton, cordages de chanvre, je pensais au linceul de la princesse chinoise Téou-Wan, vieille de deux mille ans, avec ses deux mille plaquettes de jade cousu d'or. « *Ce n'est pas surprenant* », me répondit Barbara ; son mari, en Chine, avait été le premier à photographier la prodigieuse découverte, il la lui avait décrite en cinq pages si enthousiastes qu'elle en fit un poème, puis le « Manteau ». En un temps où la beauté n'est guère de mode en art, ces sculptures n'ont pas honte d'être belles.

En « première lecture », ce que Jacques Poli « donne à voir » se nomme vis, écrou, boulon, mais ces objets sont devenus abstraits parce que « peindre » est souverain, que l'image obéit au cadrage, que les formes au jeu complexe mettent leur spectateur à distance.

Sur le fond, une toile cirée à usage ménager, Poli vaporise au pistolet des encres vinyliques. Les formes, empruntées à des catalogues de pièces détachées, sont composites. La vision est brouillée par plusieurs perspectives simultanées : on ne sait plus très bien ce qui fait creux ou saillie, est concave ou convexe, plan ou courbe ; on ne pourrait restituer en volume cet objet pourtant si sculptural. Le dessin aux arêtes nettes (elles ont été tranchées par des caches) fait contraste avec l'aspect satiné du coloris en dégradé. Le métal aux dents agressives s'oppose à de tendres arrondis, sa dureté vire à la sensualité des lèvres, des seins, d'un ventre de femme. L'ensemble est presque monochrome, à un détail près : quelque part, toujours, un tout

petit coin est d'une différente couleur, souvent celle d'une chair à vif, ou meurtrie, ou légèrement pourrissante.

Ce tout petit coin-là, c'est celui où la mécanique est cassée. Ainsi le métal apparaît vulnérable. L'objet, monumental, a l'impersonnalité d'une icône — mais quel lieu saint voudrait d'une madone ébréchée ? Et cela nous rappelle que dans les tableaux plus anciens les vis énormes étaient faussées, les étriers maltraités par leurs ressorts, les poulies en train de tomber. En deçà de la mécanisation industrielle et de la formalisation picturale, il y a toujours eu le déchirement, la rupture. L'apparente froideur joue d'un humanisme blessé.

Alexandre Delay appose à un grand cliché photographique une feuille de papier Japon, que le collage rend translucide. Sur l'image devenue floue il dessine au crayon, tantôt avec une précision « académique », tantôt par contours bâclés. On lui avait tant appris, à l'École, comment « unifier » le tableau qu'il l'a pris en salutaire horreur. Ce qui l'attire, c'est plutôt l'hétérogène, le jeu du continu et du discontinu, les univers pluriels : ainsi un corps d'homme se rapporte à son ombre sur le trottoir, à son reflet dans la vitrine. Dans les dessins de nus, les sexes masculins et féminins s'entremêlent ; ce n'est jamais un couple, c'est une humanité semblable à l'hermaphrodite de Lautréamont, *dédoublée*.

Souvent ce corps a été photographié devant un ancien tableau de Delay. Tout devient ambigu : le rapport de l'ancienne peinture à la nouvelle, de la photo au dessin, de la féminité à la virilité. L'image s'enfouit, le nu est vu du dedans, radiographie confuse. Le présent fait retour vers l'arrière pour freiner la durée.

## Cahier de coquillages

Annette Messager présente ses pieux albums de collections. Voilà des photos d'enfants aux yeux biffés, des enfants qui auraient deux ans, trois ans, des enfants que d'autres femmes ont eus, qui sont morts ; voilà les châteaux dont Annette rêve, ou ses bijoux, ses cahiers de champignons ou de coquillages, dessinés avec application ; ses « hommes de protection », de l'infirmier au cosmonaute, au scaphandrier ; « sa vie illustrée » par les couvertures de magazines à sensation, ses « travaux d'aiguille » de bonne ménagère, ses « clichés-témoins » sur les baisers de la midinette qu'elle est loin d'être, les « tortures volontaires » du maquillage dont elle n'a guère besoin, ou la « jalousie » marquée sur ses rides imaginaires : Annette collectionne pour apprendre le dessin, la cuisine, le tricot, pour s'informer sur les grandes énigmes du monde, pour rêver mariage avec des messieurs très très distingués.

Art conceptuel ? Si l'on veut ; mais la mémoire prévaut sur le concept. Une mémoire impersonnelle ? Si l'on veut ; Annette collectionne les « rêves de femme » qu'elle ne rêve pas. Les femmes sont mères ou pas, ménagères ou pas, romantiques ou pas, Annette est femme. Les femmes vieillissent, Annette vieillira. L'art, c'est toujours un peu terrible.

BERNARD TEYSSEDRE



# ANNETTE MESSAGER, COLLECTIONNEUSE

Annette Messenger est affligée d'une curieuse manie : elle collectionne sa vie. On s'en était rendu compte, il n'y a pas si longtemps, aux Arts Décoratifs, devant cette vitrine où s'accumulaient, dans le désordre savant et poussiéreux des fichiers de sous-préfectures, des dossiers pleins de promesses. On avait disposé là tous les chapitres d'une existence. Seule une étiquette laissait imaginer le contenu du classeur : « Les hommes que j'aime », « Mon mariage », « Mes jalousies », « mes dessins d'enfant »... Ces différents albums constituaient le programme d'une vie dont nous ne connaissions au demeurant que le nom. Notre curiosité aurait aimé en savoir davantage. On imaginait une vieille maniaque acharnée à sauver de l'oubli les épisodes de son passé. Il y avait quelque chose de pathétique dans cette entreprise, la révolte inutile mais non sans grandeur, d'une existence menacée, contre sa propre disparition.

## DES SECRETS DE POLICHINELLE

C'était le premier acte. On pouvait le croire tragique. Le second nous prend au dépourvu : il serait plutôt bouffon ; du moins, le paraît-il... Cédant cette fois à notre voyeurisme, et n'ayant rien à nous refuser, Annette Messenger ouvre maintenant ses dossiers. Elle les étale sur les murs ; elle les livre à notre regard (1). Nous nous précipitons pour déshabiller le mystère d'une existence, et nous ne découvrons que des secrets de Polichinelle. Annette Messenger n'existe pas. C'est un nom d'emprunt pour désigner une femme quelconque, le lien commun, le lien géométrique de toutes les banalités qui dessinent, dans les magazines à deux sous, sur les pages de nos journaux, sur nos placards publicitaires, l'image la plus traditionnelle de la féminité. Voici la mythologie des roman-photos, les silhouettes athlétiques des Don Juan gonifiés, la rengaine de l'amour-romance et le spectacle fasciné de la richesse insolente et du luxe mesuré. Voici le bas, la collection triste et minable, l'opium de médiocrité dont sont farcies les réverberations de toutes les Madame Bovary. Le retournement est spectaculaire. On attendait avec délice le strip-tease d'Annette Messenger ; on se trouve brutalement confronté à l'exhibition dérisoire d'une existence impersonnelle qui n'appartient à personne et qui pourrait être à tous.

## UNE « COLLECTION-PIEGE »

Annette Messenger retourne avec humour au voyeur son propre désir : il espérait, par le trou de la serrure, surprendre l'autre dans son intimité ; mais il n'y a derrière la porte qu'un miroir qui réfléchit sans la flatter l'image stupide et ridicule du curieux frustré. Méritait-il cette ironie ? Sans doute, car on ne pénètre pas dans le cabinet du collectionneur sans le désir inavoué de ravir à l'autre son secret. Le voyeur n'était pas innocent, et seul son propre refoulement le conduisait à se pencher avec tant de fièvre sur ces archives intimes. Comme le poisson à l'appât, le voici pris par la collection-piège d'Annette Messenger : l'autre se dérobe et la curiosité fourvoyée demeure seule avec elle-même.

## SOIXANTE ALBUMS

Ces albums, Annette Messenger les a multipliés. On en compte près de soixante — on pourrait tout aussi bien en dénombrer le double — Toute collection suppose un postulat : la série qu'elle énumère, aussi précise et rare soit-elle, n'est jamais exhaustive. La liste en est indéfinie. Aussi laisse-t-elle le sentiment d'un inachèvement. Il est toujours possible d'ajouter quelque chose. Cette femme-mystère, cette silhouette anonyme dans sa banalité à laquelle — par inadvertance ? — Annette Messenger a prêté son nom, n'est en fait qu'une femme inachevée, une esquisse, un projet, une créature embryonnaire, une ombre, et, pour tout dire, presque une inexistence.

A ce niveau, la grisaille quotidienne que ces mauvais chromos mettent involontairement sur la scène, cesse d'être bouffonne. Voici le constat d'une vie — n'importe laquelle — manquée, écrasée, baillonnée. Si Annette Messenger parvient, par le détour de cette collection, à nous renvoyer notre image, c'est parce que nous sommes devenus nous-mêmes les collectionneurs involontaires des clichés et des mythes qui nous aliènent. Peut-on dire encore de notre contemporain qu'il est un homme ? N'est-il pas plutôt un fatras de phrases toutes faites et d'images conventionnelles ? Annette Messenger n'existe pas, avons-nous dit... Mais existons-nous nous-mêmes ? Et qu'avons-nous lu dans ces dossiers, sinon l'inventaire de notre propre médiocrité ? Dans ce ramassis sans âme, où se trouve encore la part de notre liberté ? Le jeu n'est pas seulement drôle, il est aussi cruel, et se livre sans pitié à l'autopsie dérisoire de notre imaginaire.

## « INTERROGER LA MEMOIRE »

Par les temps qui courent, il est de bon ton d'interroger la mémoire et de questionner le passé. Annette Messenger dénonce l'individualisme truqué de cette attitude. Avant d'avoir un passé, il faut d'abord être un présent ; sommes-nous bien sûr de posséder encore un si grand privilège ? Certains artistes rassemblent aujourd'hui avec passion les vestiges d'une enfance disparue, d'un temps révolu : d'où tiennent-ils que cette recherche du temps perdu peut les conduire à la découverte d'eux-mêmes ? L'ironie agressive et mordante d'Annette Messenger pose cette question : notre passé, notre identité sont-ils encore à nous ? Ne se sont-ils pas déjà laissés dissoudre par cet assemblage incohérent de clichés vulgaires et pitoyables ? Et ne sommes-nous pas déjà, comme Annette Messenger, mais sans le savoir, des collectionneurs ?

Jacques DARRIULAT.

27.5.74  
COMBAT

♦ ARC 2, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris —  
jusqu'au 2 juin.

# LES SPECTRES D'ALINA

ANNETTE MESSAGER

Petite femme vive et lutine, c'est ainsi qu'Alina m'apparut pour la première fois sur une île de Yougoslavie. Très agitée, elle parlait beaucoup avec ses bras, ses mains, son corps, triturait sans cesse quelque chose : des morceaux de papier, des journaux, des cailloux, des détritrus de la mer qui semblaient l'intéresser.

Je la retrouvais rapidement dans son atelier situé en proche banlieue parisienne, elle riait : « Quand je dis en France que je m'appelle Szapocznikow et que j'habite Malakoff, ça fait fuir tout le monde ! »

Petit démon espiègle et malicieux, elle débordait d'humour – la grande politesse des désespérés. Alina était boulimique de nouvelles, d'actualités, à l'affût d'informations artistiques. Avec Roman Cieślewicz, son deuxième mari, ils avaient pour amis à Paris le groupe Panique, constitué de gens de théâtre, de peintres, d'écrivains dont un artiste d'origine polonaise, Roland Topor.

Je ne connaissais rien de sa vie et de son travail réalisé en Pologne. Une seule et unique fois, un après-midi, elle me parla du drame de sa jeunesse et de son premier cancer. Je compris alors que de nombreux spectres étaient blottis dans sa chair. Sentait-elle l'urgence ? On peut dire qu'elle avait toujours « quelque chose sur le feu », elle voulait tout essayer, tout tenter, ne rien rater de la vie et de la création. C'est une très bonne leçon qu'elle me transmet...

Vivre et travailler à Paris a été déterminant dans l'évolution de sa création. De même que Chagall découvre le cubisme et cela transforme sa peinture, Alina rencontre les Nouveaux Réalistes et son travail alors se développe très vite.

Elle s'empare de nouveaux matériaux, d'inclusions plastiques, de photographies. Un jour elle me parle des formes sculpturales du chewing-gum ! Roman Cieślewicz était très attentif, toujours admiratif de son travail ; immense graphiste du xx<sup>e</sup> siècle, il photographia sublimement ces petits tas informes de latex, c'est la série *Fotorzeźby*.

Alors cette question que je me suis posée souvent : pourquoi ce silence autour de son œuvre pendant des décennies, particulièrement en France où elle avait choisi de vivre ?

Travail trop expressionniste ?

Trop féminin ?

Trop sexuel ?

Trop de proliférations ? de tumeurs photographiques semblant en fusion ?

Lave noire mélangée à du marbre trop blanc, trop lisse...

Alina chérie, pour toi cette phrase de Giorgio Agamben : « Contemporain est celui qui reçoit en plein visage le faisceau de ténèbres qui provient de son temps<sup>1</sup>. »

<sup>1</sup> Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, traduit par Martin Rueff, Payot & Rivages, 2007.