

HISTOIRE  
DES ARTS

TERMINALE  
OPTION  
FACULTATIVE  
TOUTES SÉRIES

# ARTS ET ÉMANCIPATION

### Nicolas Ballet

Docteur en histoire de l'art contemporain et spécialiste des cultures alternatives, de l'art expérimental, des nouveaux médias et des mouvements d'avant-garde, Nicolas Ballet a consacré ses recherches à la culture visuelle des musiques industrielles en Europe, aux États-Unis et au Japon (1969-1995). Il a édité l'ouvrage en deux volumes *Genesis Breyer P-Orridge: Nekrophile* (Timeless Edition, 2018) et a notamment publié l'article « "Alpha females". Transgressions féministes des musiques industrielles » (*Octopus Notes*, 2018). Membre fondateur de l'association ATHAMAS – Art et antipsychiatrie, il est actuellement chercheur post-doc au Labex CAP (Centre Pompidou/CRAL) et enseigne à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

### Bernard Bastide

Docteur en études cinématographiques et audiovisuelles de l'université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, Bernard Bastide est enseignant-chercheur en histoire et esthétique du cinéma. Parmi ses thèmes de prédilection : le cinéma muet français, le cinéma français des années 1960, les rapports cinéma et histoire, la conservation et la restauration des films, le cinéma en Languedoc-Roussillon et Provence. Il a signé ou dirigé des ouvrages consacrés à Louis Feuillade, Léonce Perret, Jacques de Baroncelli, Agnès Varda, Bernadette Lafont, Brigitte Bardot et cosigné un *Dictionnaire du cinéma dans le Gard* (Presses du Languedoc, 1999). Dernière publication : *Chroniques d'Arts-Spectacles* de François Truffaut (Gallimard, 2019).

### Caroline Bouvier

Agrégée de lettres classiques, Caroline Bouvier enseigne en lycée. Elle a rédigé plusieurs dossiers « Pièce [dé]montée » (*Kanata Épisode 1 La controverse*, n° 300, 2018 ; *À vif*, n° 247, 2017 ; *Nkenguegi* n° 244, 2016 ; *Le Dibbouk ou entre deux mondes*, n° 212, 2015 ; *Novecento*, n° 197, 2014) et participe au site Théâtre en acte. Elle intervient aussi comme formatrice auprès des enseignants pour la délégation académique à l'action culturelle de l'académie de Créteil.

### Adam Evrard

Adam Evrard est doctorant en histoire de l'art contemporain. Son projet de thèse porte sur la représentation du sexe dans l'œuvre de Louise Bourgeois. Dans le cadre de ses recherches, en collaboration avec l'Easton Foundation – les archives de l'artiste –, il a effectué trois séjours de recherche à New York et Washington entre 2016 et 2018. De 2018 à 2020, il a été chargé d'enseignement en art actuel au sein de l'université Rennes 2. Enfin, Adam Evrard collabore depuis 2017 à la revue *Critique d'art*.

### Stéphane Hirschi

Professeur de littérature française à l'Université polytechnique Hauts-de-France (Valenciennes) depuis 1999 et ancien doyen de la faculté des lettres, langues, arts et sciences humaines, Stéphane Hirschi a publié ou coordonné une quinzaine d'ouvrages, dont *Jacques Brel, chant contre silence* (Nizet Editions, 1995) ; sur Aragon *Les Voyageurs de l'infini* (Presses universitaires de Valenciennes, 2002) ; *Chanson : l'art de fixer l'air du temps* (Les Belles Lettres, 2008) ; *La Chanson française depuis 1980* (Les Belles Lettres, 2016) et *Paris en chansons* (Charles Massin, 2018), et près de 120 articles parus en France et à l'étranger, dans les revues *NRF*, *RSH*, *ArtPress2*, *Europe*, etc. Inventeur de la « cantologie », il est directeur de la collection « Cantologie » (Les Belles Lettres/PUV), et également fondateur et organisateur du festival Le Quesnoy en chanteurs, créé en 1996.

### Morgan Labar

Docteur en histoire de l'art (université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), Morgan Labar est auteur d'une thèse sur la bêtise comme pratique artistique depuis la fin des années 1960, à paraître aux éditions Les presses du réel en 2021. Spécialiste des pratiques artistiques comiques, il a coordonné le n° 42 de la revue *Humoresques* sur le thème « rire et bêtise » et publie dans des revues universitaires (*Ridiculosa*, *Histoire de l'art*, *Sociétés & Représentations*) et spécialisées (*art press*). Il a enseigné à Columbia University (New York) ainsi que dans le cycle pluridisciplinaire d'études supérieures de l'université Paris Sciences et lettres. Chercheur post-doctorant à l'Institut national d'histoire de l'art, il enseigne l'histoire de l'art contemporain à l'École normale supérieure.

### Lola Lorant

Doctorante en histoire de l'art contemporain à l'université Rennes 2, Lola Lorant mène une thèse portant sur les transferts transatlantiques du Nouveau Réalisme de 1958 à 1973. Au sein de ces circulations, elle étudie les œuvres, leurs diffusions et leurs réceptions, à l'aune du contexte politique, culturel, scientifique et environnemental de la guerre froide.

### Marine Nédélec

Historienne de l'art, Marine Nédélec a soutenu sa thèse en décembre 2019 portant sur la réception critique de Dada et du surréalisme dans la presse française des années 1920, à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Elle enseigne également à Paris 1 sur l'art contemporain, de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Elle a également travaillé sur l'œuvre du surréaliste chilien Roberto Matta qui lui a notamment permis d'aborder les questions de la mythologie artistique, ainsi que de l'héritage artistique familial et de l'amitié en art. Enseignante à l'EAC et à l'École du Louvre, elle poursuit ses recherches sur Dada et le surréalisme.

### Camille Paulhan

Historienne de l'art, critique d'art et enseignante, Camille Paulhan a rédigé une thèse de doctorat portant sur le périssable dans l'art des années 1960-1970. Membre de l'AICA-France, elle publie régulièrement dans des revues spécialisées et des catalogues d'exposition. Elle enseigne en écoles supérieures d'art. Ses recherches en cours portent sur les thématiques suivantes : champignons, petites énergies, œuvres en convalescence, irréproductibilités, mâchouillements, bombe atomique, art castelroussin, scarabées bousiers, livres d'or.

### Directrice de publication

Marie-Caroline Missir

### Directeur de l'édition par intérim

Benjamin Bérut

### Directeur artistique

Samuel Baluret

### Responsable artistique

Isabelle Guicheteau

### Coordinatrice

Léa Saint-Raymond

### Cheffe de projet

Tania Lecuyer

### Chargée de suivi éditorial

Sophie Roué

### Iconographe

Adeline Riou

### Mise en pages

Isabelle Guicheteau

### Conception graphique

Gaëlle Huber

Isabelle Guicheteau

ISSN : 2425-9861

ISBN : 978-2-240-04120-3

© Réseau Canopé, 2020

[établissement public

à caractère administratif]

Téléport 1 – Bât. @ 4

1, avenue du Futuroscope

CS 80158

86961 Futuroscope Cedex

# Avant-propos

**Philippe Galais**  
Inspecteur  
général  
de l'éducation,  
du sport et  
de la recherche,  
en charge  
de l'histoire  
des arts

## « ÉMANCIPATION :

1. Acte juridique qui affranchit un mineur de l'autorité parentale ou de la tutelle, et lui donne l'usage des droits civils attachés à la majorité ; l'état qui en résulte. L'émancipation peut être prononcée dès l'âge de seize ans. Émancipation légale, qui résulte de plein droit du mariage.
2. Action d'affranchir, de s'affranchir d'une domination ou d'une servitude, d'une contrainte. L'émancipation des esclaves. L'émancipation politique des colonies. L'émancipation de la femme.
3. Fig. Action de libérer, de se libérer d'une dépendance d'ordre moral ou intellectuel, de préjugés, d'erreurs. L'émancipation des esprits. »

Dictionnaire de l'Académie française, 9<sup>e</sup> édition, t. 1, Paris, Imprimerie nationale, 1992.

« Comment les arts et les artistes ont-ils participé à – voire, pour certaines expressions artistiques, participé de – ces mouvements d'émancipation, tant politiques que sociaux au sens large, qui ont marqué et continuent de marquer l'époque contemporaine, de 1960 à nos jours ? »

Note de service du 27-04-2020 fixant le programme limitatif pour l'enseignement optionnel d'histoire des arts en classe de terminale à compter de la rentrée scolaire 2020 : « Question transversale : art et émancipation ».

Depuis la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, les avant-gardes successives n'ont eu de cesse de prendre leurs distances, de tourner le dos, de rompre avec les acquis des générations précédentes, avec les tutelles, notamment académiques, et les servitudes esthétiques. L'art moderne puis l'art contemporain ont prolongé cette dynamique en instaurant « l'impératif de singularité<sup>1</sup> ». Les cinq textes qui suivent (émancipation familiale, émancipation de la femme, émancipation des minorités, émancipation politique et émancipation générationnelle) reviennent sur l'évidence du lien qui semble unir « art » et « émancipation » en introduisant une perspective stimulante : il s'agit pour le lecteur de tenter de saisir comment, dans un contexte a priori entièrement orienté vers l'autonomisation de l'artiste et de l'œuvre, l'inscription dans une perspective affirmée d'émancipation rebat les cartes et interroge, en retour, la démarche des avant-gardes : d'une part, en introduisant un nouvel impératif – celui de la transgression (morale, politique), d'autre part, en prenant le risque « d'adhérer » au réel et, dans un mouvement inverse au précédent, de se « soumettre » à une nouvelle autorité morale, celle-là même qui dénonce et s'oppose.

Question de méthode : le double ancrage, politique et esthétique, de ces artistes requiert donc, plus que jamais, de prêter attention tout autant aux mobiles de la création, qu'aux œuvres elles-mêmes ; à la démarche autant qu'au résultat qu'elle engendre (œuvre et effets éventuels de l'œuvre). Parce qu'il s'agit de traiter de l'expression d'une intention, d'une volonté dont l'origine semble davantage se situer dans le champ de la sociologie et de la politique que dans celui de l'esthétique, l'étude de ces productions artistiques doit décrire les formes de la cohabitation de ces deux registres, leurs interactions au service du sens de l'œuvre. Elle prend appui sur l'analyse des moyens plastiques et sémantiques pour interroger l'efficacité de leur mobilisation par les artistes. Tout l'enjeu d'une telle question réside dans notre capacité à décrire les mécanismes esthétiques et les choix procéduraux qui rendent possible cette combinaison, qui font qu'elle atteint sa « cible » idéologique sans trahir son caractère artistique.

Nous remercions les auteurs pour leur engagement à rendre accessibles des démarches hybrides par nature, complexes parfois, mais dont l'un des mérites nombreux réside dans leur capacité à renouveler quelques grandes questions toujours posées à l'art quant à sa nature et à ses fins.

1 Nathalie Heinich, *Le Triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, 1998.

# Sommaire

|    |                                                                   |
|----|-------------------------------------------------------------------|
| 5  | <b>Arts &amp; Émancipation familiale</b>                          |
| 5  | Déconstruire la parenté                                           |
| 6  | Remettre en question les rôles assignés aux femmes                |
| 6  | Interroger les usages faits du corps féminin                      |
| 7  | Notices d'œuvre                                                   |
| 12 | <b>Arts &amp; Émancipation de la femme</b>                        |
| 12 | Des thématiques féminines ignorées par l'art                      |
| 12 | Des médiums jusque-là dévalorisés par l'art                       |
| 13 | La performance pour exprimer la colère des femmes                 |
| 13 | Une façon nouvelle d'aborder la représentation des femmes         |
| 14 | Une voie ouverte à de nouvelles générations d'artistes féministes |
| 14 | Notices d'œuvre                                                   |
| 19 | <b>Arts &amp; Émancipation des minorités</b>                      |
| 19 | Émancipation des minorités sexuelles                              |
| 21 | Émancipation des Afro-Américains                                  |
| 22 | Émancipations autochtones et indigènes                            |
| 23 | Notices d'œuvre                                                   |
| 28 | <b>Arts &amp; Émancipation politique</b>                          |
| 28 | L'art au service de la révolution et de l'émancipation politique  |
| 29 | Un art émancipateur, créateur d'un monde nouveau                  |
| 30 | Notices d'œuvre                                                   |
| 35 | <b>Arts &amp; Émancipation générationnelle</b>                    |
| 35 | La Beat Generation ouvre la voie                                  |
| 35 | La contre-culture popularisée par le mouvement hippie             |
| 36 | En France, la génération Mai 68                                   |
| 37 | Le mouvement punk en rejet de l'optimisme hippie                  |
| 37 | La génération X désenchantée                                      |
| 37 | Notices d'œuvre                                                   |



# Émancipation familiale

✎ Nicolas Ballet

Du mariage pour tous au récent projet de loi sur la bioéthique et sa mesure sur l'extension de la procréation médicalement assistée (PMA) à toutes les femmes, la structure familiale affirme aujourd'hui sa pluralité. Elle devient multiple et incertaine, à l'heure où élever des enfants ou grandir dans une famille recomposée constitue un nouveau modèle, dans lequel certains artistes voient la possibilité de construire une fratrie. Dans son cliché *The Martin-Mason Family*, Düsseldorf (2001), le photographe allemand Thomas Struth se consacre à cette thématique en présentant une famille dont les membres ne se ressemblent pas, pour remettre en question une forme de « conservatisme des représentations dans les images de la parenté <sup>1</sup> ». Cette alternative à la norme familiale traditionnelle remonte aux utopies modernistes de la première partie du xx<sup>e</sup> siècle, et prend de nouvelles formes dans les enjeux contre-culturels des années 1960 et dans les théories antipsychiatriques de David Cooper (*Mort de la famille*, 1971) et de Ronald D. Laing (*La Politique de la famille*, 1971).

## Déconstruire la parenté

Si l'écrivaine Catherine Cusset définit la famille comme origine de l'identité selon les histoires multiples de chacun dans son ouvrage *La Haine de la famille* (2001) – même lorsque l'on est en conflit avec ses parents, ses enfants ou ses beaux-parents –, certains artistes se consacrent pleinement à la déconstruction du rôle du père ou de la mère pour exprimer une émancipation du modèle familial. De la construction complexe de la parenté de Claude Cahun et de sa compagne Suzanne Malherbe, sœurs par alliance qui incarnent très tôt le brouillage des identités sexuelles au sein du mouvement surréaliste, jusqu'aux « actions photographiques » de Michel Journiac, travesti en chacun de ses parents dans *Hommage à Freud* (1972) et *L'Inceste* (1975), de nombreux acteurs emblématiques des arts visuels interrogent les déterminismes liés à la famille. Louise Bourgeois rompt, à cet égard, avec la figure paternelle dans sa première installation intitulée *The Destruction of The Father* (1974), consistant à déconstruire la nature despotique de son père lors d'un repas de famille durant lequel elle le « démembre » pour ensuite le dévorer :

« J'étais terrorisée parce qu'à la table familiale mon père n'arrêtait pas une seconde de parler, de se vanter, de se montrer à son avantage. [...] Soudain, il y a eu un moment de tension effroyable, nous nous sommes jetés sur lui – mon frère, ma sœur, ma mère – [...], nous l'avons si bien déchiqueté que nous l'avons mangé. Fini. C'est un fantasme, mais parfois le fantasme est vécu <sup>2</sup>. »

L'installation, composée d'abcès en plâtre et en latex théâtralisés par une lumière rouge, matérialise ce fantasme décrit par l'artiste pour mieux tenter d'exorciser ses traumatismes et ses peurs, à travers un dispositif qui se transforme en un véritable outil d'émancipation. Cette approche contraste avec la façon dont Louise Bourgeois aborde la figure maternelle. Dans *Maman* (1999 ; voir la notice d'œuvre, page 7), sculpture monumentale d'une araignée en bronze, l'artiste française représente sa mère en une femme puissante pour ne pas se limiter au rôle procréateur du corps féminin, tout en essayant par la même occasion de s'émanciper de la structure familiale, dont le caractère oppressant est symbolisé par le sac d'œufs en marbre disposé sous l'abdomen de l'arachnide. Le thème de la maternité traverse d'ailleurs l'ensemble de l'œuvre de Louise Bourgeois, qui ira jusqu'à interroger « la fécondité et la grossesse, l'accouchement, le rôle de la mère (bonne ou mauvaise), les relations mère-fille, et enfin son

1 Chloé Maillet, « La parenté comme méthode [des portraits de famille à la génération artistique] », *Images Re-vues*, n° 9, 23 novembre 2011. En ligne : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/1687>.

2 Louise Bourgeois, entretien avec Donald Kuspit, 1988, in Marie-Laure Bernadac, Hans Ulrich Obrist (eds.), *Destruction du père, reconstruction du père. Écrits et entretiens 1923-2000*, Paris, Éditions Galerie Lelong & Co, 2000, p. 166.

propre et difficile rôle de mère<sup>3</sup> », sous de nombreuses formes (dessin, gravure, sculpture). Son œuvre *The Bad Mother* (1997), dessin dans lequel une mère laisse son lait couler, donne un exemple de ce type de réflexion autour de l'identité maternelle.

La déconstruction de la parenté apparaît également dans le domaine du cinéma lorsque la cinéaste française Anne Fontaine développe des anti-modèles familiaux dans ses films (*Comment j'ai tué mon père*, 2001) pour contrer les effets délétères de la famille traditionnelle. La cinéaste considère à ce titre la notion de famille « comme une menace, comme une entrave à la liberté : elle restreint l'espace mental de l'individu, l'oblige à se plier à des règles. Il faut s'en libérer<sup>4</sup> ». Une forme d'émancipation que l'on retrouve jusque dans le champ des musiques expérimentales avec l'album *The Desire To Castrate Father* (1985), composé par l'artiste américaine Debbie Jaffe pour son projet Master/Slave Relationship.

## Remettre en question les rôles assignés aux femmes

L'émancipation familiale se manifeste également dans l'art féministe depuis les années 1960, remettant en question les rôles assignés aux femmes par le système patriarcal. En témoigne l'exposition « Women House » dans laquelle certaines performeuses, photographes et plasticiennes « remettent en cause avec force les notions conventionnelles du foyer », trop souvent perçu comme un « espace féminin<sup>5</sup> ». La libération de ces conventions familiales se fait dès lors par un refus des rôles domestiques préétablis au sein de structures traditionnelles. Annette Messenger va pour cela broder le proverbe « Que le balai de la mort frappe toutes les femmes sauf ma mère » sur du coton blanc naturel en 1973-1974, afin d'exprimer ce rejet de l'assignation de la femme à la fonction d'épouse-ménagère. La photographe américaine Laurie Simmons met en scène en 1978-1979 une figurine de femme au foyer dans une maison de poupée, effectuant diverses tâches domestiques comme dans certains collages de Martha Rosler (*Woman with Vacuum, or Vacuuming Pop Art*, 1966-1972) ou certains dessins de l'artiste autrichienne Birgit Jürgenssen (*Nettoyage du sol*, 1975). L'artiste allemande Annegret Soltau expose, quant à elle, l'ambivalence de l'attachement familial dans sa série de photographies cousues *Joie de la maternité* (*Mutter-Glück*, 1977-1994), composées de portraits de mères hybridés avec ceux de leurs enfants par des fils pour révéler la nécessité de se libérer du lien maternel. Ce rapport à l'enfermement est exploré dès 1976 par Birgit Jürgenssen lorsqu'elle se photographie en épouse modèle s'appuyant contre une vitre sur laquelle est apposée la mention « Je veux sortir d'ici ! », tandis que l'artiste néerlandaise Lydia Schouten apparaît au milieu d'une cage en 1978 pour incarner l'isolement du foyer familial dans le champ de la performance.

## Interroger les usages faits du corps féminin

Ces différentes initiatives trouvent un écho dans les innovations formelles et conceptuelles de la performeuse Cosey Fanni Tutti, qui s'éloigne très tôt de la sphère domestique pour se libérer de l'autorité quotidienne de son père, « émotionnellement distant, dominateur et souvent violent<sup>6</sup> ». L'artiste anglaise intègre dès le début des années 1970 le collectif COUM Transmissions, créé par Genesis P-Orridge, et infiltre au même moment l'industrie pornographique de manière à interroger les différents usages faits du corps féminin dans les sociétés occidentales à partir des standards de beauté diffusés par les médias de masse, régis par un pouvoir patriarcal oppressant. L'artiste s'approprie son propre corps lors de sessions photographiques à destination de revues érotiques – avant de jouer dans des films pornographiques – pour l'élaboration de performances subliminales (les photographes n'étant pas informés de sa démarche). Ces clichés viennent illustrer les histoires sordides de magazines de « charme », dans lesquelles Cosey Fanni Tutti incarne le rôle de personnages fictifs et fantasmés qu'elle entend

3 Marie-Laure Bernadac, *Louise Bourgeois*, catalogue d'exposition, 5 mars 2008-2 juin 2008, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 197.

4 Anne Fontaine citée par Nathalie Crom, Émilie Gavaille, Jacques Morice, Fabienne Pascaud, « La famille, inspiration d'artistes », *Télérama*, le 28 février 2014. En ligne : [telerama.fr/idees/la-famille-inspiration-d-artistes.109205.php](http://telerama.fr/idees/la-famille-inspiration-d-artistes.109205.php).

5 Susan Fisher Sterling, « Préface », in Camille Morineau, *Women House*, catalogue d'exposition, Monnaie de Paris, 20 octobre 2017-28 janvier 2018, Paris, Manuella Éditions, 2017, p. 5.

6 Entretien d'Alexis Petridis avec Cosey Fanni Tutti, *The Guardian*, 14 mars 2017. En ligne : [theguardian.com/music/2017/mar/14/cosey-fanni-tutti-throbbing-ghost-coum-art-sex-music-hull-2017](http://theguardian.com/music/2017/mar/14/cosey-fanni-tutti-throbbing-ghost-coum-art-sex-music-hull-2017).

déconstruire par des tactiques de détournement pour renverser le *male gaze* (ou regard masculin)<sup>7</sup>. L'exposition « Prostitution », conçue avec COUM Transmissions (ICA, Londres, 19-26 octobre 1976), atteste de cette démarche dans le monde de l'art contemporain de l'époque. L'initiative radicale de Cosey Fanni Tutti propose ici une libération des corps, qui trouve son origine dans une relation parentale conflictuelle, source d'une émancipation familiale traversant diverses pratiques artistiques.



#### POUR ALLER PLUS LOIN

- Morineau Camille, *Women House*, catalogue d'exposition, Monnaie de Paris, 20 octobre 2017-28 janvier 2018, Paris, Manuella Éditions, 2017.
- Tutti Cosey Fanni, *Art Sex Music*, Londres, Faber & Faber, 2017.
- Battista Kathy, *Renegotiating the Body: Feminist Art in 1970s London*, Londres, I. B. Tauris, 2013.

## Notices d'œuvre

### LOUISE BOURGEOIS, MAMAN, 1999

 Adam Evrard



Louise Bourgeois, *Maman*, sculpture, environ 10 mètres de hauteur, Canada, Ottawa, National Art Gallery, octobre 2015.

© The Easton Foundation/ADAGP, Paris 2020.  
Photo : © Labrynthe/Shutterstock

Sculpture aux dimensions hors normes, plus de neuf mètres de hauteur et dix mètres de largeur, *Maman* (1999) représente une araignée, l'un des thèmes favoris de Louise Bourgeois entre 1995 et le milieu des années 2000. Née en France le jour de Noël 1911, Louise Bourgeois arrive aux États-Unis en 1938 et y réalise l'ensemble de sa carrière artistique. Elle acquiert la nationalité américaine par naturalisation le 11 mars 1957. Elle représente les États-Unis à la Biennale de Venise de 1992, symbole d'une reconnaissance tardive initiée par sa rétrospective au MoMA de New York dix ans plus tôt. Si la première occurrence du symbole arachnéen est présente dans l'œuvre de l'artiste dès 1947 avec un dessin au fusain, ce n'est qu'à partir de la seconde moitié des années 1990 par de multiples sculptures de toutes tailles que l'araignée devient indissociable de la pratique de Louise Bourgeois. *Maman* constitue la version la plus monumentale de ce thème qui renvoie directement à son enfance et sa famille. Le titre, transparent, évoque la mère de l'artiste qui dirigeait l'entreprise familiale de restauration de tapisseries anciennes : l'araignée qui tisse sa toile symbolise la mère tisseuse de tapisserie. Dans un texte intitulé *Ode à ma mère* (1995), Louise Bourgeois présente les qualités de l'araignée (intelligente, apaisante, délicate, subtile, etc.) communes à sa mère. Pourtant l'œuvre n'est pas sans duplicité, derrière les éléments positifs et l'hommage rendu à sa mère, un aspect sombre surgit, notamment avec le thème de l'emprisonnement dans la structure familiale. Entre les huit pattes, accrochée en dessous de l'abdomen, une cage claustre dix-sept œufs en marbre. La mère et par extension la famille protègent les enfants, mais aussi les enferment,

<sup>7</sup> Voir dans aussi la note 15 de la page 13 la définition proposée du *male gaze* : « Théorisé par la critique de cinéma Laura Mulvey au milieu des années 1970, le *male gaze* désigne un stéréotype récurrent de la culture visuelle (cinéma, photographie, publicité...) imposant aux spectateurs une perspective d'homme hétérosexuel, réifiant le corps féminin. » Voir également Laura Mulvey, « Plaisir visuel et cinéma narratif » [1975], *CinémaAction*, n° 67, « Vingt ans de théories féministes sur le cinéma », 1993, p. 17-23.

les étouffent. De plus, les dimensions démesurées de la sculpture renforcent un sentiment de menace et d'angoisse. C'est par l'art que Louise Bourgeois échappera à l'emprise familiale. Après la mort de sa mère, elle entreprend des études artistiques dans divers ateliers parisiens avant de partir pour New York. Alors celle qui se définit comme une *runaway girl* (fugueuse) se consacre pleinement à l'art loin de sa famille, tout en faisant sans cesse référence à son enfance. Louise Bourgeois conte son passé, s'en inspire, le réinvente parfois, dans un processus qui peut être rapproché de la démarche de Marcel Proust avec *À la recherche du temps perdu*. Éditée en sept exemplaires (un en acier et six en bronze), *Maman* a été exposée à travers le monde entier (Paris, Moscou, Rio de Janeiro, Doha, Tokyo, etc.) marquant ainsi la réussite de l'artiste et de son émancipation.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Questionner le rapport à l'espace et au corps du spectateur.

Comparer des images présentant les versions de *Maman* installées à Ottawa, Londres, Bilbao ou encore Tokyo.

Mettre en regard *Maman* [1999] et *Spider* [1997] : quelle part d'effroi ou de jubilation peut susciter chez le spectateur le fait de se retrouver en présence de ces arachnides en fonction de leur mise en scène ?



### POUR ALLER PLUS LOIN

Dossier pédagogique réalisé à l'occasion de l'exposition « Louise Bourgeois » au Centre Pompidou en 2008 : <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bourgeois/ENS-bourgeois.html>

Entretien avec Jerry Gorovy, assistant de Louise Bourgeois, et vues de l'exposition : [centrepompidou.fr/id/cL9gERr/rrgkp9X/fr](http://centrepompidou.fr/id/cL9gERr/rrgkp9X/fr)

## LA SAGA « ANTOINE DOINEL » DE FRANÇOIS TRUFFAUT, 1959-1979

 Bernard Bastide



*L'Amour en fuite*, film réalisé par François Truffaut en 1979, avec Jean-Pierre Léaud.

   Everett Collection/Aurimages

« Mieux qu'une confession geignarde et complaisante, un vrai film<sup>8</sup>. » C'est ainsi qu'en 1958, François Truffaut définit son projet de premier long métrage, *Les quatre cents coups*. Il conte les mésaventures d'Antoine Doinel, un enfant mal aimé de douze ans et demi, en butte à l'autorité familiale et scolaire. Truffaut produit son film au sein de sa société, Les Films du Carrosse et avec l'appui bienveillant de son beau-père, le distributeur Ignace Morgenstern. Le matériau puise largement dans l'adolescence

8 Lettre de François Truffaut    Marcel Moussy, 21 juin 1959, in François Truffaut, *Correspondance*, Paris, Hatier/5 Continents, 1988, p. 44-145.

chaotique du cinéaste, de ses premières fugues à l'école parisienne de la rue Milton (1943) à son internement au Centre d'observation des mineurs de Villejuif (1948). Truffaut transpose l'action dans les années 1950, modifie la passion du père (de l'escalade à l'automobile) et brosse un portrait à charge de la mère, « terroriste en chambre<sup>9</sup> », qu'il assassine dans une réplique cinglante. Par contre, il épargne à dessein Antoine, craignant de le rendre trop antipathique. Soucieux de dépasser l'anecdote, Truffaut se documente sur l'enfance délinquante auprès de l'éducateur Fernand Deligny et de deux juges des enfants. Pour l'épauler, il engage le scénariste Marcel Moussy, remarqué par la série télévisée *Si c'était vous* et le chef opérateur attitré de Jean-Pierre Melville, Henri Decaë. Lors d'un casting d'enfants, il recrute pour le rôle principal Jean-Pierre Léaud, 14 ans, fils de la comédienne Jacqueline Pierreux et du scénariste Pierre Léaud. Au douzième Festival de Cannes, *Les quatre cents coups* se voit décerner le Prix de la mise en scène et rencontre un succès public lors de sa sortie, en juin 1959. Le film surprend moins par son innovation formelle que par sa justesse de ton, la sensibilité à fleur de peau et la vérité de ses personnages, Antoine Doinel en tête. Placé au centre du film, le thème de l'émancipation familiale va poser problème à Truffaut qui – pour protéger ses propres parents, encore vivants – niera farouchement le caractère autobiographique de son œuvre. « Si le jeune Antoine Doinel ressemble parfois à l'adolescent turbulent que je fus, ses parents ne ressemblent absolument pas aux miens qui furent excellents », ira même jusqu'à prétendre le cinéaste<sup>10</sup>.

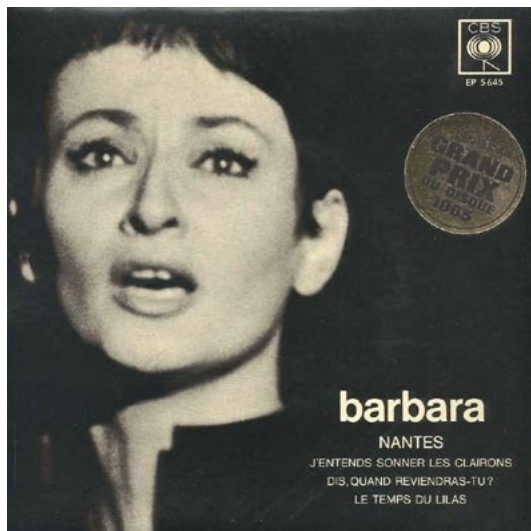
Affectivement très attaché à ce double aussi vaillant qu'immature, François Truffaut contera la suite des aventures d'Antoine Doinel dans quatre comédies étalées sur deux décennies : le premier flirt dans *L'Amour à 20 ans* (film à sketches collectif), l'amour dans *Baisers volés* (1968), le mariage dans *Domicile conjugal* (1970) et enfin le divorce dans *L'Amour en fuite* (1978).

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Étude comparative des personnalités du père et de la mère d'Antoine à travers trois scènes emblématiques : la dispute des parents au dîner, la sortie au cinéma, la conduite au commissariat.

## BARBARA, NANTES, 1963

Adam Evrard



Barbara, *Nantes*, disque vinyle 45 tours, CBS, 1964.

© 1964. Photo : J.-P. LELOIR/BMG Rights Management sous licence exclusive Sony Music Entertainment France

Le 5 novembre 1963 dans le cadre des Mardis de la chanson au théâtre des Capucines à Paris, Barbara interprète pour la première fois en public *Nantes*, chanson qu'elle a finie de composer et d'écrire la veille. Les paroles retracent un rendez-vous manqué, celui d'un père mourant qui, après des années d'absence,

<sup>9</sup> François Truffaut, Fiches des personnages des *Quatre cents coups*, cité par Carole Le Berre, *François Truffaut au travail*, Paris, Cahier du cinéma, 2004, p. 24.

<sup>10</sup> François Truffaut, « Je n'ai pas écrit ma biographie en quatre cents coups », *Arts*, n° 715, 2-8 avril 1958.

souhaite revoir une dernière fois sa fille, mais celle-ci arrive trop tard, il est déjà mort. Barbara, Monique Serf de son vrai nom, était une chanteuse en dehors des usages médiatiques. De nature discrète, elle ne s'exprimait que très rarement et n'évoquait jamais sa vie personnelle. Longtemps, la véritable histoire derrière la chanson *Nantes* fut ignorée, c'est la publication des mémoires inachevées de l'artiste, puisque leurs écritures furent interrompues par sa mort en novembre 1997, qui en dévoila le sens profond. Dans ses récits publiés à titre posthume, Barbara y révèle pour la première fois l'inceste subit à partir de l'âge de 10 ans et se poursuivant pendant plusieurs années. Pudiquement, elle évoque son « univers qui bascule dans l'horreur » et « des humiliations infligées à l'enfance<sup>11</sup> ». Lors d'une fugue l'été 1946, elle raconte les crimes de son père à un gendarme, celui-ci l'incite à retourner chez ses parents puis appelle son père, dès lors Barbara gardera le silence. De ces faits, on ne constate qu'une seule référence implicite dans *Nantes* : l'adresse fictive « 25 rue de la grange au loup » avec la symbolique du prédateur. Dans ses mémoires, Barbara présente également la réalité autour de la mort de son père en décembre 1959. Si elle a effectivement reçu un appel téléphonique, elle savait déjà en arrivant à Nantes que son père était décédé, et, contrairement aux paroles, Jacques Serf n'a jamais réclamé sa fille sur son lit de mort. Avec *Nantes*, Barbara réalise ce qu'elle n'a pu faire dans la réalité, accorder son pardon : « Je m'en veux d'être arrivée trop tard. J'oublie tout le mal qu'il m'a fait, et mon plus grand désespoir sera de ne pas avoir pu dire à ce père que j'ai tant détesté : "tu peux dormir tranquille. Je m'en suis sortie, puisque je chante"<sup>12</sup>. » La musique sera une catharsis pour la chanteuse : par la création, Barbara se libère des traumatismes du passé et s'émancipe d'un père criminel.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Réfléchir sur ce que les chansons incarnent de l'histoire personnelle des artistes.

Procéder à des écoutes comparées avec des titres qui relèvent de la même démarche (celle de l'émancipation sociale ou de l'émancipation familiale). S'appropriier les textes par le chant, inventer un couplet en « se racontant ».



### POUR ALLER PLUS LOIN

Archives SACEM à consulter : <https://musee.sacem.fr/index.php/Detail/entities/2527>

Consulter deux dossiers thématiques « Les Enfants de la zique »

([reseau-canope.fr/les-enfants-de-la-zique.html](http://reseau-canope.fr/les-enfants-de-la-zique.html)) :

- « *Ce que la chanson dit de nous* », et notamment le titre *Mes épaules* par Albin de la Simone ;
- « *La voix de l'engagement* » et notamment le titre *Ma Gueule* de Camélia Jordana.

## JEAN-LUC LAGARCE, *JUSTE LA FIN DU MONDE*, 1990

**Caroline Bouvier**

Jean-Luc Lagarce écrit *Juste la fin du monde*, à Berlin, en 1990, lors d'une résidence hors les murs que lui a accordée la Villa Médicis. La pièce est unanimement rejetée et cet échec conduit l'artiste à ne plus écrire pendant deux ans pour ne se consacrer qu'à son travail de mise en scène. La pièce n'a donc connu le succès qu'après la disparition de son auteur, mort en 1995 du sida. D'abord avec la première mise en scène de Joël Jouanneau en 1999, mais surtout en 2007 avec celle de François Berreuer, ami et collaborateur de Jean-Luc Lagarce. L'entrée de la pièce au répertoire de la Comédie Française, grâce à Michel Raskine, a achevé en 2008 l'acceptation de l'œuvre. Quant au film de Xavier Dolan en 2016, en reprenant la trame ainsi que le texte exact de certaines scènes, il a popularisé la pièce et ouvert son audience.

Si cette reconnaissance a été aussi difficile, c'est que la singularité de l'œuvre a longtemps dérouté. Car à partir d'une trame simple (un jeune homme revient dans sa famille pour lui annoncer sa maladie et sa mort prochaine), Jean-Luc Lagarce brouille les attentes du spectateur : l'annonce n'a jamais lieu, Louis ne parvient pas à délivrer son message. Il écoute, tandis que chaque membre de sa famille exprime

11 Barbara, *Il était un piano noir*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 24.

12 *Ibid.*, p. 106.

ses reproches, face à celui qui est parti et dont l'absence n'a cessé de les hanter. La présence d'un « prologue » et d'un « épilogue » directement adressés au public et la rupture induite par un « intermède » réduisent à néant toute chronologie ou cadre spatial précis. L'écriture fondée sur la reprise et la précision du langage échappe au réalisme et interroge la difficulté de communiquer avec l'autre.



*Juste la fin du monde*, texte de Jean-Luc Lagarce et mise en scène de François Berreuer, 2007.  
De gauche à droite : B. Wolkowitch (Antoine), C. Mollet (Catherine), D. Lebrun (la mère) et H. Pierre (Louis).

© Jean-Pierre Maurin

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Confronter les mises en scènes, s'approprier le texte par le jeu ou la lecture à haute voix, imaginer une scénographie permettent à une classe de questionner la notion d'émancipation familiale : quelle place la famille assigne-t-elle à chacun ? Aîné, benjamin, « petite sœur », sort-on jamais de ces rôles ? S'émancipe-t-on de sa famille ou ne fait-on que la fuir ? Comment seulement dire et parler ?



### POUR ALLER PLUS LOIN

Le dossier *Juste la fin du monde* de Jean-Luc Lagarce sur Théâtre en acte : [reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/oeuvre/jean-luc-lagarce-1/juste-la-fin-du-monde.html](https://reseau-canope.fr/edutheque-theatre-en-acte/oeuvre/jean-luc-lagarce-1/juste-la-fin-du-monde.html)



# Émancipation de la femme

✎ Camille Paulhan

De la même manière que le mouvement #metoo ne consiste pas en une libération de la parole (des victimes), mais plutôt en une libération de l'écoute, l'art féministe, qui a émergé à partir des années 1960, ne vise pas à la libération de la femme, mais bien en une capacité des femmes à s'organiser collectivement et à investir de nouveaux champs de l'art. L'art féministe est difficile à appréhender, il n'est pas une catégorie spécifique de l'histoire de l'art, ni un style ou un mouvement, mais plutôt, ainsi que le définit la critique d'art Lucy R. Lippard, « un système de valeurs, une démarche révolutionnaire, un mode de vie<sup>13</sup> ». Il s'envisage d'abord comme une façon différente d'appréhender l'art, du point de vue de ses sujets mais aussi de ses matériaux ou de ses modes de diffusion ; il a pour but de transformer de l'intérieur le monde de l'art, en transcendant les mouvements des époques qu'il traverse.

## Des thématiques féminines ignorées par l'art

Les premières artistes féministes ont été influencées par des écrits majeurs tels *Le Deuxième Sexe* (1949) de Simone de Beauvoir ou *La Femme mystifiée* (1963) de Betty Friedan : grâce à ces ouvrages, les femmes se regroupent en collectifs et rompent avec l'isolement qui prévalait jusqu'alors, afin de travailler ensemble à déconstruire la façon dont les systèmes politiques et moraux régissaient leurs vies. Le slogan féministe « Le personnel est politique » imprègne dès lors les œuvres de nombreuses créatrices, aussi bien dans le domaine de la danse, du cinéma que des arts plastiques. Des artistes se penchent plus précisément sur des thématiques spécifiques aux femmes, jusqu'alors méprisées par l'art : citons par exemple la grossesse, l'accouchement, les menstruations, les violences sexuelles ou les activités domestiques. Léa Lublin expose son fils de sept mois au musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1968, mettant l'accent sur le travail souterrain des femmes, tandis que Mary Kelly réalise au début des années 1970 *Post-Partum Document*, une œuvre austère et conceptuelle sur son expérience de la maternité ; trente ans plus tard, Louise Bourgeois relate son ressenti face à la grossesse et à la maternité à travers des séries d'aquarelles et de sculptures en tissu. Judy Chicago invente la *Menstruation Bathroom* en 1972, installation montrant une salle de bains aseptisée au milieu de laquelle trône une poubelle remplie de tampons rougis. Ana Mendieta, marquée par le viol et l'assassinat d'une de ses camarades à l'université, convie ses amis à une action intitulée *Rape Scene* en 1973 dans son appartement, où ils peuvent la découvrir nue jusqu'à la taille, maculée de sang. La même année, Mierle Laderman Ukeles imagine des performances au cours desquelles elle se propose de se livrer à des activités d'entretien de différents lieux publics, insistant sur le caractère invisible des personnes préposées à ces tâches.

## Des médiums jusque-là dévalorisés par l'art

Ces mêmes années, d'autres artistes vont souhaiter valoriser des matériaux ou des savoir-faire jusque-là considérés comme indignes du grand art, moins pour mettre en valeur une supposée « pratique féminine » que pour critiquer le discours général sur l'investissement de moyens supposés plus techniques ou plus intellectuels. Raymonde Arcier réalise d'immenses sculptures en tricot dénonçant le patriarcat, tandis que Magdalena Abakanowicz détourne le tissage afin d'installer ses tapisseries monumentales, les *Abakans*, qui reprennent des formes de sexes féminins, et que Faith Ringgold, au cours des années 1980, réinvestit la courtépointe (ou *quilt*) des femmes afro-descendantes américaines dans un but nettement

13 Lucy R. Lippard, 1980, citée dans Helena Reckitt et Peggy Phelan, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005 [2001], p. 20.

politique. Dans leur volonté de remettre en question les systèmes de l'art glorifiant l'artiste de génie, individualiste et luttant contre la matière, vision héritée de la Renaissance occidentale, certaines artistes mettent en avant la broderie, la couture, les travaux de tissu ou de crochet, mais aussi l'aquarelle, la miniature et, de manière générale, des pratiques considérées délicates et précieuses. Mal comprises à l'époque, elles ont été perçues comme une essentialisation de la création propre aux femmes, alors qu'elles étaient au contraire une façon de s'éloigner du canon. Parler de finesse, de discrétion ou de fragilité pour évoquer des œuvres ne devrait jamais être pensé dans un but de dépréciation. Or l'histoire des femmes créatrices montre bien qu'elles ont toujours été prises dans une double contrainte : trop raffinées, elles ont été accusées de surjouer une prétendue féminité. À l'inverse, trop violentes, elles ont été suspectées de singer la virilité de leurs confrères, telle Niki de Saint Phalle quand elle déclarait :

« Enfant, je ne pouvais pas m'identifier à ma mère, à ma grand-mère, à mes tantes ou aux amies de ma mère. [...] Je ne voulais pas devenir comme elles, les gardiennes du foyer, je voulais le monde et le monde alors appartenait aux HOMMES. [...] Je compris très tôt que LES HOMMES AVAIENT CE POUVOIR, ET CE POUVOIR JE LE VOULAIS. OUI, JE LEUR VOLERAI LE FEU<sup>14</sup>. »

## La performance pour exprimer la colère des femmes

Toutefois, au cours des années 1960 puis 1970, certaines artistes choisissent délibérément la performance comme médium afin de pouvoir exprimer leur colère face à l'ordre établi. Yoko Ono invite, en 1964, les spectateurs de *Cut Piece* à venir découper à l'aide d'une paire de ciseaux ses vêtements, jouant sur le cliché de la femme japonaise soumise diffusé par la publicité ou le cinéma. VALIE EXPORT entre, en 1969, dans un cinéma diffusant des films pornographiques, une arme à la main, son pantalon déchiré à l'entrejambe laissant entrevoir ses parties génitales, les cheveux ébouriffés, et déclare aux hommes que son sexe est à disposition du public. Marina Abramović met son corps à l'épreuve, notamment avec son compagnon Ulay, au cours de performances qui se concluent par leur épuisement mutuel. Françoise Janicot, pour *L'Encoconnage* (1972) se recouvre le visage de fil épais jusqu'à étouffement. Les pratiques spectaculaires oscillent aussi avec d'autres plus intimes ou plus furtives. Gina Pane performe devant un nombre restreint de spectateurs ou de spectatrices, et considère son corps blessé comme un mode de communication. Adrian Piper réalise des performances dans l'espace public, au cours desquelles elle insiste sur sa condition d'artiste femme noire, victime conjointe du sexisme et du racisme. De manière générale, de nombreuses artistes féministes ont cherché à se saisir des techniques propres à leur époque afin de réaliser leurs œuvres : la performance a ainsi été un médium privilégié, de même que la vidéo, avec des artistes majeures telles Dara Birnbaum ou Joan Jonas. D'autres développent des œuvres relativement inclassables, empruntant aux formes documentaires comme Nil Yalter, avec son travail sur la prison de femmes de la Roquette en 1974, ou faisant du langage leur matière première à l'instar de Barbara Kruger, Jenny Holzer ou Andrea Fraser.

## Une façon nouvelle d'aborder la représentation des femmes

Enfin, pour les artistes fidèles aux techniques plus canoniques de l'art, leur engagement passe par les sujets abordés ou la façon de les envisager : en sculpture, pensons aux formes molles d'Eva Hesse et de Yayoi Kusama ou aux fragments de corps dégoulinants d'Alina Szapocznikow. En peinture, des artistes renouvellent la pratique picturale en représentant des femmes enceintes ou âgées (Alice Neel), massives, puissantes ou violentes (Paula Rego) ou en pleine action sexuelle d'après leur propre point de vue et non selon le *male gaze*<sup>15</sup> (Joan Semmel, Betty Tompkins). La photographe Cindy Sherman déconstruit elle aussi les clichés liés aux représentations des femmes dans ses *Untitled Film Stills* (1977-1980), se grimant en bourgeoise esseulée, jeune fille perdue dans la ville ou femme au foyer délaissée dans une série grinçante.

<sup>14</sup> Niki de Saint Phalle, 1999, citée in Camille Morineau, *Women House*, catalogue d'exposition, Monnaie de Paris, 20 octobre 2017-28 janvier 2018, Paris, Manuella Éditions, 2017, p. 13.

<sup>15</sup> Théorisé par la critique de cinéma Laura Mulvey au milieu des années 1970, le *male gaze* désigne un stéréotype récurrent de la culture visuelle [cinéma, photographie, publicité...] imposant aux spectateurs une perspective d'homme hétérosexuel, réifiant le corps féminin.

## Une voie ouverte à de nouvelles générations d'artistes féministes

À la suite des pionnières des années 1960 et 1970, de nouvelles générations d'artistes féministes se mettent en place : à la fin des années 1980, la chercheuse Kimberlé Williams Crenshaw met au point le concept d'intersectionnalité<sup>16</sup>, offrant à de nombreuses créatrices la possibilité de remettre en question la domination des femmes blanches hétérosexuelles au sein du féminisme. L'épidémie du sida engage par ailleurs des réflexions inexplorées sur le corps, engageant certaines artistes sur la piste du cyborg – ORLAN notamment, avec les opérations du visage qu'elle s'impose au début des années 1990 –, d'autres évoquant plutôt l'abjection, à l'instar de Jana Sterbak, qui conçoit une robe en viande (*Vanitas*, 1987). La photographe Nan Goldin investit à cette époque le champ de la photographie couleur pour montrer des corps méprisés par la société américaine – homosexuels, marginaux, prostitués ou malades – non envisagés comme des objets de curiosité mais bien replacés dans un contexte amical, amoureux, profondément affectif, à l'encontre d'une supposée neutralité ou distance due au médium.

Les années 2000 voient advenir dans le monde de l'art une revalorisation de la création des artistes femmes, et un intérêt nouveau pour les premières générations de créatrices féministes. Pour autant, rien n'est jamais acquis, et le but du féminisme étant de se voir un jour disparaître au profit de sociétés dans lesquelles le sexisme aurait été évincé, il est fort probable que nous continuerons à avoir besoin de ces œuvres engagées. En attendant, peut-être faudrait-il conclure en insistant sur le merveilleux humour de nombre d'œuvres féministes, des *Tortures volontaires* (1972) d'Annette Messager, s'amusant de la parenté entre les objets visant à embellir les femmes et les outils de persécution, aux performances absurdes d'Esther Ferrer, un chou ou une ventouse sur la tête, en passant par les mimiques de Martha Rosler en cuisinière blasée, dessinant dans l'air un alphabet inquiétant avec des outils de cuisine (*Semiotics of the Kitchen*, 1975).

## Notices d'œuvre

### NIKI DE SAINT PHALLE, *BLACK VENUS*, 1965-1967

 **Lola Lorient**

*Black Venus* est une femme noire allègre. Tenant une balle au-dessus de sa tête, le pied gauche décollé du sol, elle batifole et donne à voir son corps aux dimensions imposantes. Son maillot de bain, couvert de motifs floraux et de cœurs colorés, attire le regard. Sa tête, en revanche, est petite et simplifiée.

Niki de Saint Phalle choisit le terme « Nana », familier, voire péjoratif, pour désigner ses sculptures de femmes polychromes en trois dimensions, aux formes plantureuses, dans des postures acrobatiques. Ces figures, qui lui ont été inspirées par la grossesse de son amie Clarice Rivers, succèdent à la violence des tirs et aux assemblages de corps féminins torturés réalisés par l'artiste dans la première moitié des années 1960. Mais sous leur apparente frivolité, le critique d'art Pierre Descargues ne manqua pas d'observer la virulence de ces femmes. Il écrit dans le catalogue de leur première exposition en 1965 à la galerie Iolas à Paris :

« Elles font la fête. On ne fait bien la fête qu'aux dépens de quelqu'un. Et c'est à nos dépens, Messieurs, que ça se passe. Elles nous piétinent le ventre, l'armée, la morale ; elles nous sautent sur la philosophie ; elles nous font le grand écart sur la patrie<sup>17</sup>. »

<sup>16</sup> L'intersectionnalité désigne la situation de personnes subissant au sein d'une société différentes formes de domination, liées notamment à leur genre, leur origine raciale, leur âge ou leur sexualité.

<sup>17</sup> Niki de Saint Phalle, *Nanas*, préface de Pierre Descargues, New York, Galerie Alexandre Iolas, 1965, n. p.

Les Nanas affirment leur féminité face à la domination masculine dont elles s'émancipent. *Black Venus*, qui est réalisée entre 1965 et 1967, témoigne de la solidarité de Niki de Saint Phalle pour les mouvements des droits civiques des Afro-Américains. Par ailleurs, l'artiste avait rendu hommage à Rosa Parks à travers sa *Nana Black Rosy* ou *My Heart Belongs to Rosy* créée en 1965. Mais les Nanas noires n'incarnent pas seulement une forme d'activisme contre la ségrégation raciale. L'artiste voit à travers elles un renversement du pouvoir patriarcal lorsqu'elle déclare en 1969 :

« Nous avons bien le Black Power, alors pourquoi pas le Nana Power ? C'est vraiment la seule possibilité. Le communisme et le capitalisme ont échoué. Je pense que le temps est venu d'une nouvelle société matriarcale<sup>18</sup>. »



Niki de Saint Phalle, *Black Venus*, 1965-1967, sculpture, polyester peint, 279,4 cm x 131,1 cm x 78,3 cm, États-Unis, New York, Whitney Museum of American Art.  
© 2020 Niki Charitable Art Foundation/ADAGP, Paris. Photo : © 2020 Digital Image Whitney Museum of American Art/Licensed by Scala

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Rapprocher *Black Venus* d'œuvres emblématiques ayant contribué à faire évoluer le regard porté sur les groupes de population considérés comme des minorités, par exemple : Picasso, *Les Femmes d'Alger* (O. J. 1967) ; Man Ray, *Noire et Blanche* (1926) ; Yinka Shonibare, *The Three Graces* (1996).

Lire des écrits d'artistes de l'époque contemporaine sur leur engagement à travers leur posture artistique, notamment Claude Lévêque, Gina Pane, Judy Chicago.



### POUR ALLER PLUS LOIN

Dossiers pédagogiques et séries de documents consacrés à Niki de Saint Phalle sur le site du Centre Pompidou : [centrepompidou.fr/cpv/resource/cl9ebkp/ryA9Bz](http://centrepompidou.fr/cpv/resource/cl9ebkp/ryA9Bz)

Labar Morgan, Durand Bruno, *Le Monde est leur atelier. Ai Weiwei, Gabriel Orozco et Pascale Marthine Tayou*, Chasseneuil-du-Poitou, Réseau Canopé, 2016. Ouvrage : [reseau-canope.fr/notice/le-monde-est-leur-atelier.html](http://reseau-canope.fr/notice/le-monde-est-leur-atelier.html) et synthèse en ligne : [reseau-canope.fr/outils-bacs/le-monde-est-leur-atelier/introduction.html](http://reseau-canope.fr/outils-bacs/le-monde-est-leur-atelier/introduction.html)

<sup>18</sup> Citation de Niki de Saint Phalle in C. Phelan, *The Houston Post*, Houston, Texas, 25 mars 1969, citée in Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle : la révolte à l'œuvre*, Paris, Éditions Hazan, 2013, p. 133.

JOANA VASCONCELOS, *A NOIVA*, 2001-2005

Morgan Labar



Joana Vasconcelos, *A Noiva*, 2001-2005, tampons hygiéniques, acier inoxydable, fil de coton, câble en acier, 600 cm x 300 cm, Portugal, Lisbonne, Palais national d'Ajuda.

© Joana Vasconcelos/ADAGP, Paris, 2020.

Photo : © Luis Vasconcelos/Atelier Joana Vasconcelos

Dans de nombreuses sociétés structurées par la domination masculine, la femme a été considérée comme impure pendant ses menstrues. Dans les années 1970, plusieurs artistes féministes s'emparent de ce tabou pour l'exposer et le déconstruire<sup>19</sup>, comme ORLAN, VALIE EXPORT ou Judy Chicago. Cette dernière évoque crûment les menstruations en 1971 avec *Red Flag* [Drapeau rouge], photolithographie d'un gros plan sur un entre-jambe d'où est retiré un tampon hygiénique ensanglanté. Un geste banal féminin est ainsi transformé en manifeste pour la réappropriation de leur corps par les femmes. L'artiste portugaise Joana Vasconcelos hérite de cette tradition, mais le combat pour l'émancipation des femmes passe chez elle par des œuvres humoristiques ou ludiques.

Dans *A Noiva* [*La Jeune Mariée*], le sang menstruel est absent alors que les règles sont paradoxalement omniprésentes : cette sculpture monumentale représente un lustre du XVIII<sup>e</sup> siècle, haut de 5 mètres et composé de 14 000 tampons hygiéniques. Le luxe entre en tension avec le quotidien, la monumentalité avec l'intimité. Les règles sont exposées à la fois avec magnificence et tout en subtilité, car le spectateur ne comprend qu'il s'agit de tampons qu'en s'approchant au plus près de l'œuvre.

D'un blanc immaculé (qui signifie étymologiquement « sans tache »), cette « jeune mariée » est donc idéale. Elle appartient à un imaginaire patriarcal où les menstrues souillent. Par le choix de ce titre, Vasconcelos rend donc son œuvre ironique et corrosive, dénonçant l'idéal de « pureté » comme une projection masculine et une injonction à ne pas s'émanciper.

Signe que l'émancipation des femmes est un combat permanent et que les règles sont un tabou qui perdure, cette œuvre est refusée pour l'exposition de Vasconcelos au château de Versailles en 2012. L'artiste déplora beaucoup ce refus, d'autant plus qu'*A Noiva* aurait puissamment résonné avec la tradition de faste et de prestige de Versailles – non sans ironie.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Interroger les tabous sociaux et politiques liés au corps féminin.

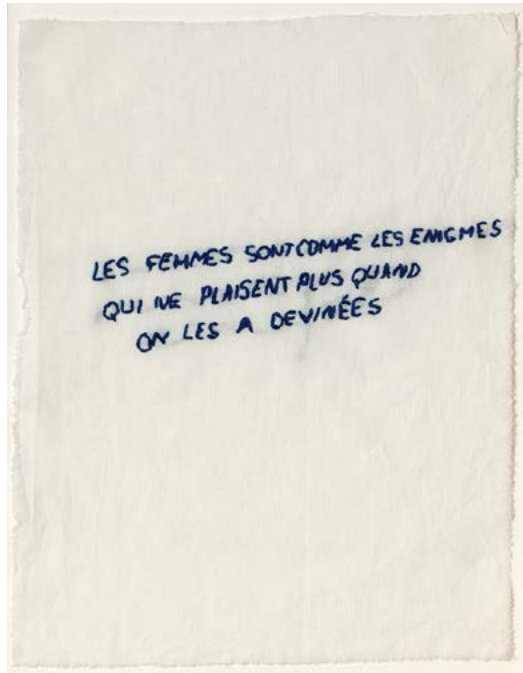
Discuter les jeux de tensions et de contrastes dans l'œuvre (ex. : intime/public, grandiose/quotidien).

19 Voir à ce sujet Émilie Bouvard, « Présence réelle et figurée du sang menstruel chez les artistes femmes : les pouvoirs médusants de l'auto-affirmation », communication dans le cadre de la journée d'études « Les fluides corporels dans l'art contemporain », Paris, INHA, 29 juin 2010. En ligne : <https://hicsa.univ-paris1.fr>.

## ANNETTE MESSENGER, *MA COLLECTION DE PROVERBES*, 1974

📄 Morgan Labar

Avec *Ma collection de proverbes*, Annette Messenger met en tension une pratique traditionnellement considérée comme féminine – la broderie – avec des stéréotypes généralement formulés par des hommes. Une phrase comme « Les femmes sont comme les énigmes qui ne plaisent plus quand on les a devinées » est par exemple d'un sexisme violent, assignant les femmes à devoir plaire, masqué sous une formulation poétique (l'énigme) qui rappelle le sexisme latent du poème « Aube spirituelle » de Baudelaire.



Annette Messenger, *Ma collection de proverbes*, 1974, tissus brodés, un des 30 éléments, 35 x 28 cm, Metz, FRAC Lorraine.

© ADAGP, Paris, 2020.

Photo : © Collection 49 Nord 6 Est – FRAC Lorraine

*Ma collection de proverbes* s'inscrit dans la lignée des collections interrogeant les clichés qui infériorisent les femmes par rapport aux hommes. La série des *Tortures volontaires* montre par exemple, en 1972, que les injonctions à la féminité comme « sois belle ! » ou « épile-toi ! » sont en réalité des instruments de pouvoir qui prennent place dans un dispositif de servitude volontaire : pour plaire dans le monde de la domination masculine, les femmes se soumettent volontairement à ces « tortures volontaires » que sont les canons de beauté standardisés que diffusent le cinéma et les magazines. Messenger propose également une collection de petits noms donnés aux femmes. Mignons ou vulgaires, tous disent, en bout de course, la réification et l'objectivation du corps féminin. Mais ils le disent sans didactisme – sans donner de leçon. L'artiste récusé d'ailleurs le qualificatif « féministe » à propos de son travail et dit préférer soulever des interrogations que dénoncer quoi que ce soit : une manière douce et efficace de susciter des prises de conscience.

« Il s'agissait pour moi de renvoyer le spectateur à ses propres contradictions, à sa propre grandeur comme à sa propre médiocrité. Devant la sentence populaire brodée et encadrée soigneusement au mur : « Si la femme avait été bonne, Dieu aussi en aurait pris une », certains spectateurs acquiescent au contenu de la phrase, d'autres s'insurgent, d'autres sourient<sup>20</sup>... »

### PISTES PÉDAGOGIQUES

Cette œuvre peut être l'occasion de s'interroger sur la manière dont on peut formuler la critique acerbe d'un système de domination patriarcale sans pour autant tenir un discours militant. Elle permet aussi de réfléchir sur les clichés et stéréotypes de genre et de se questionner sur ce que serait une version actualisée de l'œuvre de Messenger.

<sup>20</sup> Entretien avec Bernard Marcadé, « Annette Messenger ou la taxidermie du désir » [1989], in Serge Lemoine (dir.), *Annette Messenger, comédie tragédie, 1971-1989*, Grenoble, Musée de Grenoble, 1989.

## ROGER VADIM, *ET DIEU... CRÉA LA FEMME*, 1956

 **Bernard Bastide**

Consulter en ligne la photographie de Brigitte Bardot dans *Et Dieu créa... la femme* [de Roger Vadim, 1956] prise par Leo Mirkine, photographe de plateau sur le film : [mirkine.com/brigitte-bardot-1956-photo-1816-fr.html](http://mirkine.com/brigitte-bardot-1956-photo-1816-fr.html).

Le 28 novembre 1956, la sortie sur les écrans français de *Et Dieu... créa la femme* de Roger Vadim fait l'effet d'une bombe. « Tout Paris l'a vu, tout Paris en parle, commente François Truffaut. Il y a ceux qui se lamentent – “Ce n'est même pas cochon !” – et ceux qui s'offusquent – “C'est indécent !”<sup>21</sup>. » Le scénario s'inspire d'un fait divers, survenu peu de temps avant dans un village : l'histoire de trois frères se disputant les faveurs d'une surprenante créature. Dans le film, l'intrigue principale – assez conventionnelle – importe peu. Ce qui focalise l'attention, c'est le personnage de Juliette, incarné par Brigitte Bardot, 22 ans, Mme Vadim à la ville. Le cinéaste la décrit comme :

« Un personnage réel de très jeune femme dont le goût du plaisir n'est plus limité ni par la morale, ni par les tabous sociaux. Dans la littérature ou le cinéma d'avant, on l'aurait peinte comme une simple putain. Ici c'est un personnage sans excuses, certes, mais qui conserve malgré tout celles du cœur, de la générosité, un personnage désaxé et inconscient<sup>22</sup>. »

À des années-lumière des stars corsetées du cinéma français des années 1950 – Danielle Darrieux, Michèle Morgan, etc. – Bardot impose soudain sa démarche chaloupée, sa moue boudeuse et son phrasé lent. Mais ce ne fut pas sans mal. Avant sa sortie, le film subit les foudres de la commission de censure, frôlant de peu l'interdiction totale avant d'être mutilé par quinze minutes de coupes. « Il y avait, par exemple, une longue scène sur une plage où Christian Marquand faisait glisser ma robe en me caressant. Il n'en reste plus rien et je le regrette », raconte Bardot<sup>23</sup>. La scène où, se sachant observée par le frère cadet de son mari, Juliette passe nue devant lui, est également supprimée. Par contre, quelques scènes de nudité suggérées et une provoquante séquence de mambo fiévreux et suggestif échapperont aux ciseaux d'Anastasie. Aux États-Unis aussi, les toutes puissantes ligues de vertus tenteront vainement de faire interdire le film. L'archevêque de Lake Placid (New York) ira même jusqu'à menacer les spectateurs du film d'excommunication !

Dans une société française sclérosée, *Et Dieu... créa la femme* galvanise la jeune génération désireuse de se libérer des carcans moraux et provoque une onde de choc qui, au-delà du cinéma, influencera durablement les mentalités, la mode et les mœurs. Le mythe BB était né !

### PISTES PÉDAGOGIQUES

La représentation de la femme dans le cinéma français de la fin des années 1950. Comparer Juliette avec les héroïnes de *Lola Montès* de Max Ophüls (1955), *Les Amants* de Louis Malle (1958) et *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959).

21 Arts n° 596, 5-11 décembre 1956. Repris dans François Truffaut, *Chroniques d'Arts-spectacles 1954-1958*, Paris, Gallimard, 2019, p. 299-300.

22 Roger Vadim, in Dossier de presse de *Et Dieu... créa la femme*, 1956.

23 Brigitte Bardot in Claude de Givray, « Nouveau traité du Bardot, suivi du petit ABB Cédaira », *Cahiers du cinéma*, n° 71, mai 1957, p. 44.



# Émancipation des minorités

✉ Morgan Labar

Une minorité est un regroupement de personnes liées entre elles par des affinités, englobé à l'intérieur d'un groupe plus important, la majorité. Ces affinités peuvent être ethniques, politiques, linguistiques ou religieuses. Les minorités peuvent être intégrées dans la majorité ou bien être victimes de discrimination, voire d'oppression. Deux éléments doivent être rappelés : les mouvements d'émancipation des minorités ne sont pas une invention des années 1960 et l'histoire est parcourue de tentatives, par différentes minorités, de s'émanciper. Ce qui doit retenir l'attention au sein de la chronologie est l'ampleur prise par ses mouvements à partir des années 1960, leur visibilité et leurs victoires culturelles et politiques, même si certains combats pour la reconnaissance ou l'égalité des droits sont, aujourd'hui encore, loin d'être achevés.

## Émancipation des minorités sexuelles

Les combats pour la reconnaissance des droits des personnes homosexuelles sont anciens, mais c'est dans les années 1960, à l'unisson des mouvements de contre-culture et d'émancipation générationnelles, qu'une nouvelle vague de protestation a lieu. En France, le Front homosexuel d'action révolutionnaire (FHAR) est fondé en 1971. Il entend poursuivre le projet d'émancipation de Mai 68 en combattant les valeurs machistes et homophobes présentes dans une partie de la gauche et de l'extrême gauche. Aux États-Unis, c'est dans la foulée des émeutes de Stonewall – un bar de Greenwich Village à New York dont la clientèle homosexuelle s'est rebellée contre une descente de police en juin 1969 – qu'est fondé le Gay Liberation Front qui organise l'année suivante la Christopher Street Liberation Day Parade, ancêtre de toutes les *gay prides* puis Marches des fiertés.

Jusque dans les années 1960, l'homosexualité est relativement **taboue** dans le monde de l'art :

- la relation amoureuse entre Jasper Johns et Robert Rauschenberg est systématiquement passée sous silence ;
- Andy Warhol est rejeté par ces derniers car trop flamboyant, « trop homo » ;
- en Grande-Bretagne, Gilbert & George sont ambigus sur leur relation. Ils n'ont jamais revendiqué leur homosexualité, mais dès 1970, c'est à demi-mot leur propre relation qu'ils mettent en scène par la présentation d'une homosexualité simple et non revendicative ;
- les toiles de David Hockney sont à peine plus explicites, montrant parfois un homme nu sortant d'une piscine ou prenant le soleil. Chez Francis Bacon, seules de rares toiles présentent un rapport homosexuel.

Dans les années 1970, de plus en plus de lesbiennes et d'homosexuels sont présents dans **la culture populaire** :

- l'opéra-rock *Starmania* présente un personnage ouvertement homosexuel, Ziggy, inspiré de Ziggy Stardust de David Bowie, lui-même ne cachant pas sa bisexualité ;
- Les Cockettes, troupe de théâtre psychédélique et avant-gardiste fondée à San Francisco en 1969, sont des représentants de l'esthétique *camp* définie par l'écrivaine Susan Sontag, à l'instar de l'actrice Divine dans les films de John Waters.

L'un des combats féministes et lesbiens est la réappropriation du motif de la vulve par les femmes elles-mêmes, dans un monde dominé par l'iconographie phallique ou par une vision dans laquelle le sexe féminin n'est qu'un objet du désir masculin :

- Tee A. Corinne publie ainsi en 1975 le *Cunt Coloring Book*, un livre d'artiste constitué de dessins de vagins en noir et blanc. L'ouvrage ludique rappelle les coloriages d'enfant, mais il est surtout destiné à

apprendre au lecteur l'anatomie féminine. Corinne partait en effet du constat que, si au cours de ses études d'art elle avait appris à dessiner un appareil génital masculin, elle était incapable de dessiner un appareil féminin, le sien ;

- la performeuse et militante pro-sexe Annie Sprinkle, quant à elle, propose, en 1989, au public du *Post Porn Modernist Show* de venir observer l'intérieur de son vagin à l'aide d'un spéculum.

La question de la **visibilité** (être out, « hors du placard », ne pas se cacher) est un enjeu essentiel pour l'émancipation homosexuelle.

En 1978, a lieu à New York l'exposition « A Lesbian Show », organisée par l'artiste et écrivaine Harmony Hammond. L'objectif n'est pas de définir les caractéristiques d'un art lesbien mais plus simplement de donner de la visibilité à 18 artistes femmes, dans un monde de l'art où ces dernières sont quasiment absentes. Dans la foulée a lieu à Los Angeles, en 1980, l'exposition « Great American Lesbian Art Show » (GALAS), organisée au Women Building. La même année, le numéro 8 du magazine californien *High Performance* présente *An Oral Herstory of Lesbianism* (Lesbian Art Project).

L'émancipation homosexuelle est rendue visible également dans **l'œuvre photographique** :

- Peter Hujar photographie la scène homosexuelle et travestie new-yorkaise des années 1970 et 1980 ;
- Alvin Baltrop immortalise la drague au soleil sur les quais de l'Hudson river ;
- Robert Mapplethorpe témoigne des pratiques homosexuelles BDSM ;
- le travail de Rotimi Fani-Kayode donne une visibilité aux hommes noirs homosexuels ;
- l'œuvre de Glenn Ligon, plus conceptuelle, examine les images que la société renvoie, en l'occurrence ce que signifie être perçu dans la société comme homme noir et gay ;
- Catherine Opie développe pour sa part, depuis les années 1980, un travail de photographe caractérisé par la présence de couples de lesbiennes et de personnes transgenres. *Being and Having* (1991) joue sur les identités de genre en présentant des femmes portant des moustaches, un cliché de virilité détourné et réapproprié.

En 1986, le collectif Act Up lance l'importante campagne militante contre l'épidémie de sida, « Silence = Death », qui s'accompagne d'un **travail artistique d'affichage** :

- en 1989, pastichant une œuvre de Barbara Kruger, qui elle-même reprenait une célèbre citation de Descartes, Adam Rolston crée l'autocollant « I AM OUT THEREFORE I AM » ;
- l'année précédente, Keith Haring avait dessiné le poster du National Coming Out Day, où un personnage schématisé, typique du style de Haring, sortait de la porte (d'un placard ?) avec énergie et enthousiasme ;
- alors que l'épidémie de sida ravage la communauté homosexuelle dans les années 1980, Keith Haring crée l'affiche *Safe Sex* (1987), où un pénis en érection souriant encourage l'usage des préservatifs. L'année suivante, il crée une toile également intitulée *Safe Sex* présentant deux figures masculines en train de se masturber mutuellement ;
- en 1988, le collectif Gran Fury engage une bataille contre Stephen Joseph, commissaire à la santé de la ville de New York, qui voulait réduire de moitié les financements pour la lutte contre le sida. Gran Fury publie alors l'affiche *The Government Has Blood on Its Hands* ;
- l'année suivante David Wojnarowicz présente la performance *ITSOFOMO* (*In the Shadow of Forward Motion*), collaboration avec le musicien Ben Neill intriquant texte, projection vidéo et musique pour parler de l'intensité de la crise du sida.

## DU JEU SUR LE GENRE À LA VISIBILITÉ TRANS

Le **travestissement** est une pratique très ancienne, particulièrement présente lors des moments d'inversion de l'ordre social comme le carnaval. Il perturbe ainsi l'ordre patriarcal en place, fondé sur la distinction des sexes et la domination masculine.

- En 1920, Marcel Duchamp s'invente un alter ego féminin, Rrose Sélavy. Ce procédé sera repris par l'artiste Michel Journiac, se travestissant en femme dans la série *24 heures de la vie d'une femme ordinaire* où il caricature l'assignation des femmes aux tâches domestiques et leur soumission à leurs maris.
- La perspective de Pierre Molinier est différente : ses autoportraits en travesti sont affaire de désir et d'érotisme fétichiste plus que de dénonciation politique.

La tradition du travestissement perdure dans la **culture des cabarets et dans la scène artistique underground**. Dans les années 1960 et 1970, elle est liée au développement de pensées et de comportements de la non-conformité de genre et à l'identité trans :

- le Ridiculous Theater Company de Charles Ludlam ou la Factory d'Andy Warhol sont fréquentés par une population trans. On pense par exemple à Jackie Curtis dans les films de Warhol, ou en France à Coccinelle (Jacqueline Dufresnoy) et Bambi (Marie-Pierre Ysser), figures incontournables du monde du spectacle ;
- En 1970, Sylvia Rivera fonde avec Marsha P. Johnson le STAR (Street Transvestite Action Revolutionaries), un groupe activiste social et culturel accueillant notamment de jeunes trans de couleur ;
- les réalisateurs de films underground Mike et George Kuchar, John Waters, James Bidgood mettent en scène des figures travesties et trans, non-conformes aux normes sociales ;
- participant au mouvement La Movida en Espagne dans les années 1980, Pedro Almodóvar porte à l'écran de nombreux personnages trans et travestis avec joie et intensité, dans *Pepi Luci Bom y otras chicas del monton* (1980) ou *Todo sobre mi madre* (1999), par exemple.

Dans les années 1970, des artistes remettent également en question **les identités genrées** :

- Paul McCarthy rend son corps androgyne dans plusieurs performances filmées (*Heinz Ketchup Sauce*, 1974, *Sailor's Meat*, 1975) ;
- Adrian Piper se travestit dans la série *The Mythic Being* (1973-1975).

Dans les années 2000, la revendication de visibilité et de reconnaissance trans prend de l'importance, alors que l'ouvrage *Gender Trouble [Trouble dans le genre]* de Judith Butler connaît un important succès. L'universitaire américaine y affirme que le genre est une pure construction, qu'il convient de toujours réinventer à partir des identités marginales :

- l'artiste britannique Grayson Perry fait désormais ses apparitions publiques habillé en femme ;
- dernière œuvre puissante en date qui défie les conventions de genre, le film *Swinguerra*, proposition de Barbara Wagner et Benjamin de Burca pour le pavillon brésilien lors de la Biennale de Venise de 2019.

## Émancipation des Afro-Américains

En 1969, le combat pour l'émancipation des Noirs aux États-Unis a été marqué par d'importantes victoires politiques : abolition de la ségrégation et obtention du droit de vote pour les Noirs. Mais le racisme reste un phénomène qui traverse la société américaine et la structure :

- l'artiste afro-américain David Hammons traite de cette question avec éloquence dans *The Door (Admissions Office)* [*Bureau d'admission*]. Cette œuvre de 1969 consiste en l'empreinte du corps de l'artiste sur une porte. Elle rappelle la lutte pour pouvoir entrer dans les lieux publics tout autant qu'elle dénonce un racisme plus latent, dans le monde du travail en particulier, celui des portes qui restent closes en raison de la couleur de peau. En 1973, *Injustice Case* de David Hammons fait référence au procès de Bobby Seale, un des fondateurs des Blacks Panthers. Bâillonné et attaché sur une chaise, il est impossible au personnage de parler, de s'exprimer, de se défendre. La figure est bordée par un cadre aux couleurs du drapeau américain, une allusion au déroulement du procès : Bobby Seale avait insulté le juge et refusé de se taire, le juge l'avait alors fait ligoter à la chaise et bâillonner pendant la durée du procès ;
- en 1969, la poétesse et artiste Barbara Chase-Riboud érige une stèle en hommage à Malcom X ;
- à la même époque et jusqu'à aujourd'hui, Betye Saar dénonce dans ses assemblages les discriminations dont sont victimes les Afro-Américains. *The Liberation of Aunt Jemina* (1972) met en avant la femme noire en tant que rebelle et non comme esclave ;
- les sculptures en métal d'Edward Lynch (*The Fragment Series*) articulent depuis 1963 l'héritage de l'oppression de Noirs aux États-Unis et leurs racines africaines, s'inscrivant dans ce que l'historien Paul Gilroy a désigné comme l'« Atlantique noir », une culture de la diaspora spécifique, à la fois américaine, africaine, britannique et caribéenne ;
- Robert Colescott peint, depuis les années 1960, des figures joyeuses et grotesques, réappropriation par l'humour et l'érotisme de figures noires. Dans les années 1980, Kerry James Marshall a pallié le peu de visibilité des artistes noirs dans l'art américain en se consacrant quasi exclusivement à des portraits et scènes de genre de grand format représentant des Afro-Américains ;

- depuis les années 1990, Kara Walker propose en silhouettes noires et blanches des scènes grotesques et horribles dans un imaginaire de Louisiane coloniale et esclavagiste ;
- du côté de la performance, William Pope.L moque depuis la fin des années 1970 les stéréotypes associés aux Afro-Américains et dénonce la place marginale que leur accorde la société américaine, en dépit de l'égalité des droits. Ses performances sont délibérément ridicules et il s'auto-désigne avec ironie « *The friendliest black artist in America* » ;
- dans les années 1980, les performances de Mona Hatoum, notamment *Them and Us.... And Other Divisions* (1984), abordent la question du racisme de manière plus abrupte.

On ne peut écrire sur la question de l'émancipation, en particulier celle des minorités, sans aborder une question sous-jacente : celle des inégalités sociales qui y sont profondément intriquées. Depuis les années 1990 a émergé une nouvelle forme d'art participatif, un art par projet qui vise à l'émancipation sociale. L'une des propositions fondatrices est celle de Mark Dion à Chicago avec le Chicago Urban Ecology Action Group, un projet impliquant des lycéens dans un quartier déshérité de la ville. L'émancipation est profondément un enjeu social.

## Émancipations autochtones et indigènes

Depuis les années 1960, certains artistes luttent pour la reconnaissance et la représentation des natifs américains :

- en 1985, l'œuvre de Jimmie Durham *Pocahontas' Underwear* [*La Petite Culotte de Pocahontas*], une culotte en dentelle rouge recouverte de signes stéréotypés « d'indianité » (plumes et graines), satirise la vision romantique et exotique des Amérindiens ;
- au Canada, Kent Monkman interroge dans ses toiles les clichés liés à la représentation des Amérindiens dans l'histoire de l'art ;
- dans *Native Beating* (2011), Michael Patten recouvre une batte de baseball de perles de verre rouges et blanches, évoquant ainsi la violence dont sont victimes les traditions autochtones.

Revisiter le passé colonial est également un enjeu important, en particulier en Australie ou en Nouvelle-Zélande où les populations natives ne représentent qu'un faible pourcentage de la population. En témoignent par exemple les œuvres de Tracey Moffatt, Rosanna Raymond, Lonnie Hutchinson ou Lisa Reihana :

- *In Pursuit of Venus* (2017) de Lisa Reihana est une installation vidéo qui anime un papier-peint à la mode au XIX<sup>e</sup> siècle, *Les Sauvages de la mer du Pacifique*, et propose de relier l'histoire coloniale depuis le point de vue des anciens colonisés ;
- en faisant incarner *Le Radeau de la Méduse* de Géricault par des Maoris en 2015, l'artiste néo-zélandais Greg Semu interroge les représentations stéréotypées et idéalisées des Maoris au XIX<sup>e</sup> siècle ;
- en Australie, certains peintres aborigènes perpétuent la tradition ancestrale de la peinture de « rêves », quand d'autres conservent ce style pour dépeindre des scènes de violence quotidienne dont sont victimes les Aborigènes, comme *My Life My Family* (2013) de l'artiste Shirley Purdie.

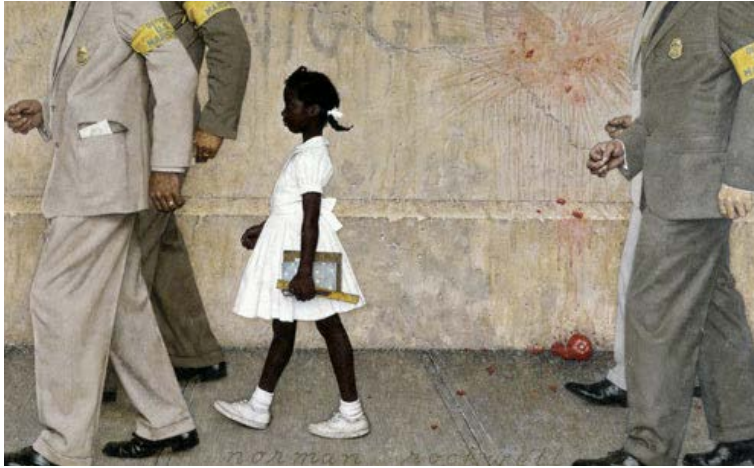
Les histoires sont radicalement différentes, et il convient de bien distinguer l'émancipation des Afro-Américains de l'émancipation homosexuelle, par exemple. Au sein de cette dernière histoire, émancipation des homosexuels et émancipation des lesbiennes sont deux histoires parallèles bien qu'elles se recoupent souvent. De même, l'histoire des Noirs américains n'est pas la même que celle des Noirs en France. Les combats pour l'émancipation doivent se nourrir de ces histoires singulières et spécifiques, sans les amalgamer ni les confondre.

Concluons donc sur les pratiques riches et complexes qui appellent à des émancipations tous azimuts : Kent Monkman et son alter ego Miss Chief Eagle Testickle, qui perturbe tout à la fois les représentations dominantes des Amérindiens du Canada et l'ordre patriarcal fondé sur le modèle familial et hétérosexuel ; le collectif australien Hot Brown Honey qui propose des spectacles burlesques abordant les thèmes de la race, du genre et de la sexualité ; ou encore Rebecca Chaillon en France, dont les performances interrogent ces mêmes questions en revendiquant une esthétique *queer* : non « normale », non conforme, marginale, où se réinventent les identités émancipées du poids des représentations dominantes.

## Notices d'œuvre

### NORMAN ROCKWELL, *THE PROBLEM WE ALL LIVE WITH*, 1963

✎ Morgan Labar



Norman Rockwell, *The Problem We All Live With*, 1963, huile sur toile, 91,40 cm x 147,30 cm, illustration publiée dans le magazine *Look*, 14 janvier 1964, États-Unis, Massachusetts, Stockbridge, Norman Rockwell Museum.

© Norman Rockwell Estate.  
Photo : © Norman Rockwell Museum

*The Problem We All Live With* [*Le Problème avec lequel nous vivons tous*] est un tableau du peintre et illustrateur américain Norman Rockwell, figure majeure du dessin de presse aux États-Unis. Cette œuvre représente une petite fille noire marchant entre quatre hommes. Rockwell illustre l'arrivée à l'école de Ruby Bridges en 1960, première enfant noire à intégrer une école auparavant réservée aux Blancs. Pour être protégée des manifestants racistes favorables à la ségrégation, Ruby a dû être escortée par des *marshalls*, des officiers fédéraux, car la police de Louisiane et celle de la Nouvelle-Orléans avaient refusé de le faire.

La violence des manifestants est figurée par la tomate écrasée au mur et les inscriptions NIGGER (« nègre », une insulte raciste) et KKK, sigle du Ku Klux Klan, groupe d'extrême droite favorisant les actions violentes à l'encontre des Afro-Américains, jusqu'au lynchage.

Rockwell oppose la petite fille dans sa robe blanche, son cahier et sa règle sous le bras, à l'incroyable violence des partisans de la ségrégation raciale. Ils sont invisibles mais la scène est présentée de leur point de vue. Le cadrage à hauteur de l'enfant, laissant le visage des *marshalls* hors champ, renforce la tension et la violence de la scène. En faisant de Ruby Bridges la protagoniste de cette histoire, Rockwell met en scène un geste de résistance qui a contribué à l'émancipation des Noirs aux États-Unis : faire valoir l'égalité, l'accès aux mêmes espaces, face aux démonstrations de haine et à la menace physique.

L'épisode est devenu un symbole du mouvement pour les droits civiques après que Norman Rockwell a publié l'œuvre dans le magazine *Look* en 1964, qui tire alors jusqu'à 7 millions d'exemplaires. Sur une double page centrale, Rockwell met en avant l'action individuelle des Afro-Américains, incarnés ici par Ruby Bridges, comme acteurs centraux du processus de déségrégation et d'émancipation. Le caractère brutal et rigide de l'œuvre s'explique par sa destination, qui n'est pas d'être exposée dans un musée mais de devenir une illustration, visuellement puissante, iconique, reproduite à des millions d'exemplaires. En 2011, sous la présidence de Barack Obama, l'œuvre originale est exposée à la Maison Blanche.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Interroger l'efficacité visuelle de l'œuvre et insister sur l'importance de sa destination (une publication).

JOHNNY CLEGG, *ASIMBONANGA*, 1987
 Stéphane Hirschi


Johnny Clegg et Savuka, *Asimbonanga*, disque vinyle 45 tours, EMI, 1988.

Avec l'aimable autorisation  
de Warner Music UK Ltd

*Asimbonanga* est une chanson créée en 1986 par Johnny Clegg (né en 1953 et mort en 2019) et son groupe Savuka, en Afrique du Sud, puis reprise en 1987 dans son album *Third World Child*. À l'époque, le pays est encore régi par les lois de l'apartheid entre les populations noires et blanches. Ces lois sont combattues par le parti de l'ANC, dont le dirigeant Nelson Mandela est emprisonné depuis 1964 sur l'île prison de Robben Island par le pouvoir blanc. Son nom même est censuré dans son pays.

La chanson connaît un immense succès, particulièrement en France où les musiques du monde connaissent un essor durant les années 1980. La réussite du morceau tient à deux facteurs majeurs qui se rejoignent : une musique métissée et des paroles appelant à l'unification d'une population déchirée par la ségrégation raciale.

Musicalement, *Asimbonanga* fait découvrir un groupe multiethnique, Savuka, dont les huit membres associent la culture pop rock aux chants et rythmes zoulous. Les publics du monde entier reprennent en chœur son refrain comme un hymne aux paroles magiques, sans nécessairement en comprendre le sens. Car l'autre particularité du morceau, c'est son bilinguisme : couplets en anglais, refrains en zoulou, manifestation en acte d'une harmonie entre les deux cultures.

Les couplets célèbrent Nelson Mandela, sortant de l'ombre le vieux prisonnier caché : le titre refrain, « *Asimbonanga* », signifie « Nous ne l'avons pas vu », et précise :

**Asimbonang' uMandela thina [...] Laph'ehleli khona**

*Nous n'avons pas vu Mandela [...] À l'endroit où on le retient prisonnier*

Au dernier refrain, son nom est relayé par celui de trois militants anti-apartheid assassinés dans les années 1980 : Steve Biko, Victoria Mxenge, Neil Aggett. La chanson veut s'opposer à la disparition de leur mémoire et propose, en retour, dans ses couplets en anglais, un horizon, auquel son succès donne corps. À l'exil, les mots opposent la réunion : « Regarde de l'autre côté de l'île dans la baie/Nous sommes tous des îles. [...] Je rêve que se taise le silence. [...] Quand arriverons-nous à destination ? »

Cette convergence des paroles et de leur mise en musique permettra à *Asimbonanga* de rester un hymne anti-apartheid dans la mémoire collective, bien après la libération de Nelson Mandela en 1990.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Différentes utilisations du bilinguisme en chanson comme mode d'expression de l'universalisme. Il permet aussi bien la manifestation d'un métissage – *Né quelque part* de Maxime Le Forestier, *Barrio Barbès* de Mano Solo – que d'une opposition entre deux univers qui ne se comprennent pas – *La Corrida* de Francis Cabrel.



### POUR ALLER PLUS LOIN

Deux chroniques de Bertrand Dicale sur *Asimbonanga* à consulter :

- <https://eduscol.education.fr/chansonsquifontlhistoire/Asimbonanga#nav>
- <https://eduscol.education.fr/chansonsquifontlhistoire/Asimbonanga-2#nav>

## PIERRE ET GILLES, *LES AMOUREUX/JOHAN ET LÉO*, 1998

👤 Nicolas Ballet



Pierre et Gilles, *Les Amoureux/Johan et Léo*, 1998, impression chromogène peinte à la main, 100 cm x 78,70 cm, collection particulière.

© Pierre et Gilles

Le travail de Pierre et Gilles se caractérise par des photographies retouchées à la peinture, que les deux artistes français réalisent depuis la seconde partie des années 1970 en abordant les thèmes de la religion, de l'érotisme et de la culture gay. Inspirés par le travail du photographe américain James Bidgood, mais également par le cinéma expérimental de Kenneth Anger et le Bollywood, Pierre et Gilles mettent en scène de nombreuses personnalités du monde de l'art, de la mode et de la musique populaire. Marc Almond, Catherine Deneuve, Nina Hagen, Marilyn Manson, Amélie Nothomb et Siouxsie Sioux, entre autres, apparaissent dans des photographies peintes sur toile, dont la conception en studio rappelle l'intérêt des deux plasticiens pour certains stéréotypes cinématographiques, transformés en de véritables tableaux vivants. C'est le cas du cliché *Les Amoureux/Johan et Léo*, conçu la même année que l'une des rares séries en noir et blanc intitulée « La Rose et le Couteau » (1998). Le baiser échangé entre les jeunes modèles Johan Soudanne et Léoméo Caradang, dans un cadre verdoyant, valorise un amour naturel et romantique entre deux hommes. La marinière portée par l'un d'entre eux rappelle le portrait de Jean-Paul Gaultier que le duo artistique avait déjà réalisé en 1990, mais aussi celui du *Marin* photographié en 1985 pour le magazine japonais *X-Man*. La figure du marin traverse en effet le parcours de Pierre et Gilles, et transite souvent à travers « la figure de l'adolescence en modèle, [magnifiée] dans une

pose pour l'éternité » et destinée à lutter « contre les outrages du temps<sup>24</sup> », selon l'historienne de l'art Sophie Duplaix. Ce rapport à la lutte se retrouve en tout point dans la représentation d'un amour libre, omniprésent dans l'univers édulcoré de Pierre et Gilles.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

L'analyse de cette œuvre en classe peut ouvrir sur la façon dont certains plasticiens dialoguent avec les mondes de la mode et de la musique, mais aussi sur les techniques mixtes en art (photographie/peinture).



### POUR ALLER PLUS LOIN

- Duplaix Sophie, *Pierre et Gilles. Clair-obscur*, catalogue d'exposition, Musée d'Ixelles, Bruxelles, 16 février-14 mai 2017, Bruxelles, Éditions Racine, 2017.
- Garcin Milan, *Pierre et Gilles. La fabrique des idoles*, catalogue d'exposition, Philharmonie de Paris, 19 novembre 2019-23 février 2020, Paris, Éditions Xavier Barral, 2019.

## XAVIER DOLAN, *LAURENCE ANYWAYS*, 2012

 **Nicolas Ballet**



*Laurence Anyways*, film réalisé par Xavier Dolan en 2012, avec Melvil Poupaud.

© Shayne Laverdière/Lyla Films.  
Photo : © BBQ\_DFY/Aurimages

Après avoir réalisé *J'ai tué ma mère* (2009), puis *Les Amours imaginaires* (2010), le jeune cinéaste québécois Xavier Dolan propose avec son troisième long-métrage *Laurence Anyways* d'aborder le thème du transgenre à travers le personnage de Laurence Alia, incarné par Melvil Poupaud. Professeur de littérature et auteur de poèmes et de romans, Laurence annonce dans les années 1990 à sa petite amie Fred Belair (Suzanne Clément) qu'il est une femme dans un corps d'homme. Son besoin de changer d'identité, de s'émanciper au mieux de la personne qu'il montre aux autres depuis le début de sa vie, l'oriente vers une phase de transition qui bouleverse son quotidien. Exclu du Cégep dans lequel il enseigne et jugé par son entourage, Laurence devient la cible d'attaques transphobes et se fait agresser dès lors qu'il se rend dans des lieux publics travesti en femme. Le film s'étale sur une dizaine d'années : des premières transformations physiques de Laurence, durant lesquelles Fred l'accompagne avant de partir pour fonder une famille, en passant par leurs retrouvailles et leur rupture finale, jusqu'au tournant définitif de l'identité féminine du personnage principal. Entre son désir de devenir une femme et l'amour qu'il porte pour Fred tout au long du film, Laurence finit par assumer pleinement la fin d'une histoire qui marque la naissance d'une nouvelle personne : une femme transgenre talentueuse qui espère la « fin d'une démarcation entre la norme et la marge », selon la journaliste s'entretenant avec Laurence à la fin du

<sup>24</sup> Sophie Duplaix [dir.], *Pierre et Gilles. Clair-obscur*, catalogue d'exposition, Bruxelles, musée d'Ixelles, 16 février-14 mai 2017, Bruxelles, Éditions Racine, 2017, p. 22.

long-métrage, à l'occasion de la parution de son dernier roman. Xavier Dolan prouve combien l'évolution du corps trans peut avoir des conséquences sociologiques et culturelles directes dans l'espace intime et public. Le réalisateur propose ainsi une histoire d'amour qui interroge le « lien entre l'amour et le corps, entre la sensualité et l'amour [...] dans l'espace de l'intimité<sup>25</sup> », écrit Louis Dupont.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

L'étude de ce film en classe peut être l'occasion de discuter de la question paradoxale de l'intime au cinéma, mais également des modes de représentation du genre et de l'identité sexuelle dans l'écriture cinématographique.



### POUR ALLER PLUS LOIN

Beurdeley Laurent, *Xavier Dolan. L'indomptable*, Montréal, Éditions du CRAM, 2019.

<sup>25</sup> Louis Dupont, « Laurence Anyways ou le corps trans dans ses espaces », *Géographie et cultures*, n° 83, 2012. En ligne : <https://journals.openedition.org/gc/2098>.



# Émancipation politique

 **Marine Nédélec**

Parmi les slogans qui s'étalent sur les murs lors de la révolte poético-politique de Mai 68, certains se distinguent avant tout par leur volonté d'action : « Autrefois nous n'avions que le pavot. Aujourd'hui le pavé » ou « La barricade ferme la rue mais ouvre la voie » ou encore « Le combat est père de toute chose » (Héraclite). En cette fin des années 1960, tous témoignent du désir de s'émanciper, c'est-à-dire de s'affranchir, de se libérer de ce qui est ressenti comme un carcan social, politique et économique.

Ainsi, certains artistes accompagnent les grands mouvements internationaux d'émancipation de l'époque contemporaine, des années 1960 à nos jours. Mais ils ne se contentent pas seulement de se mettre à leur service, croyant aussi au pouvoir émancipateur et révolutionnaire de l'art.

## L'art au service de la révolution et de l'émancipation politique

En ce début des années 1960, la guerre coloniale française en Algérie s'achève avec les accords d'Évian (1962). Mais ces années sont encore marquées par la guerre du Vietnam, qui fait suite à celle d'Indochine. Cette guerre occupe une place centrale dans la contestation des années 1960-1970 et conduit à une mobilisation anti-impérialiste internationale. Tandis qu'elle est couverte sur le terrain par des photoreporters qui en livrent des photographies en noir et blanc et en couleurs, à l'instar de Gilles Caron en 1967, d'autres artistes s'emparent du sujet, à l'arrière. L'intérêt de la série de l'Américaine Martha Rosler, *Bringing the War Home*, réalisée de 1967 à 1972, est justement de faire pénétrer le conflit aux États-Unis. Elle réalise des photomontages qui mêlent des photographies du Vietnam à celles de paisibles intérieurs américains. En jouant sur le décalage, elle introduit la violence de ce conflit mené au nom des citoyens américains, mais qui ne se matérialise chez eux que par le biais du petit écran.

Les années 1960-1970 sont aussi celles de la suite du combat pour les droits civils des Afro-Américains (on pense notamment aux poings levés, gantés de noir, de Tommie Smith et de John Carlos, sur le podium des Jeux olympiques de Mexico en 1968), de la Chine de Mao Zedong, du Cuba de Castro, de l'Espagne de Franco, de la médiatisation du terrorisme palestinien (notamment de la prise d'otages de Septembre noir lors des Jeux olympiques de Munich de 1972), de l'arrivée au pouvoir d'Allende et du coup d'État de Pinochet au Chili en 1973. Puis, dans les années 1980, la résistance contre l'apartheid se poursuit, tandis que sont réprimées dans le sang les manifestations de Tian'anmen et que chute le mur de Berlin...

Nombreux sont les artistes qui réagissent contre ou en faveur de ces régimes et de ces événements. Sans être nécessairement militants, ils cherchent à s'émanciper, à repousser les frontières par leur art. Ils résistent par exemple au capitalisme et à ses conséquences écologiques, sociales et économiques, au patriarcat ou au racisme et à l'homophobie. Ils se placent parfois dans un champ idéologique défini, souvent situé à l'extrême gauche (parmi les multiples tendances anarchistes, libertaires, communistes, trotskistes, maoïstes...). D'autres, en revanche, souhaitent conserver leur autonomie et refusent toute affiliation politique. Le peintre Roberto Matta n'a, par exemple, jamais pris sa carte dans un parti ou n'a même jamais revendiqué son appartenance à une tendance politique définie. Il a pourtant fréquenté bon nombre de membres du parti communiste italien ou français, exposé dans des mairies communistes, fait le voyage dans le Cuba de Castro ou dans le Chili d'Allende, où il réalise une fresque avec la Brigada Ramona Parra en 1971, *El primer gol del pueblo chileno*.

La résistance artistique passe alors par des actions concrètes, par des prises de position publiques, à l'instar de Gordon Matta-Clark, refusant de participer à la Biennale de São Paulo en 1971, en réaction

à la dictature militaire. L'émancipation politique se concrétise également dans les sujets traités par ces artistes. Parmi ceux associés à la figuration narrative, Bernard Rancillac présente par exemple, en 1967, à la galerie Blumenthal-Mommato, une série de dix-huit toiles sur *L'Année 1966*. Y figurent les événements qu'il estime les plus marquants de 1966, de la guerre du Vietnam à la révolution culturelle chinoise, à l'apartheid en Afrique du Sud et à la lutte pour le droit à la contraception.

Ce choix d'un art engagé a pu amener à repenser la représentation et les réseaux de diffusion. Les artistes s'emparent parfois de moyens de communication de masse, pour tenter de toucher un large public. À Cuba par exemple, l'art descend dans la rue et prend la forme d'affiches<sup>26</sup>. La volonté de parler au plus grand nombre et la contrainte d'une production dans un temps limité peuvent conduire à une simplicité formelle. Les affiches de l'atelier populaire des Beaux-Arts en 1968 en témoignent. Elles s'inscrivent dans la lignée de l'affiche révolutionnaire en étant réalisées collectivement, en restant anonymes et en associant images et slogans, dans un graphisme épuré et efficace.

## Un art émancipateur, créateur d'un monde nouveau

Si l'art peut accompagner les bouleversements sociétaux, il peut aussi constituer le lieu de ces bouleversements. Certains artistes engagés ont ainsi fait de leur art le creuset d'expérimentations et de déconstructions. À la fin des années 1960 et au début des années 1970, par le biais de l'abstraction, le groupe Supports/Surfaces engage par exemple une réflexion sur la peinture, en affirmant sa matérialité et en rendant visibles ses modes de production.

Plus encore qu'une réflexion sur la matérialité, d'autres artistes recherchent un art total, non dissocié de la vie. Cet art peut alors se comprendre comme politique, puisqu'il concerne la vie dans son ensemble, et donc la société et les affaires publiques. À l'image du slogan de Mai 68, « Tout est politique », certains artistes ne différencient pas l'art (qui découlerait pourtant de l'individu créateur, selon le mythe romantique) et la (ou le) politique. L'activiste chinois contemporain Ai Weiwei estime ainsi qu'« art et politique sont les fragments d'un même ensemble » et que « les deux concernent une certaine compréhension du monde qui nous entoure<sup>27</sup> ».

L'art pourrait alors être en lui-même émancipateur, ouvrant la voie à un monde et à un homme nouveaux. C'est cette recherche qui a conduit la plupart des avant-gardes du début du <sup>xx</sup>e siècle, à l'instar du surréalisme, dont les mots d'ordre en 1935 reprennent ceux de Marx et de Rimbaud : « Transformer le monde » et « Changer la vie »<sup>28</sup>. L'art a alors pour but d'éveiller les consciences, de parvenir à ce que Paul Éluard nomme « l'émancipation totale de l'homme<sup>29</sup> ».

Cet art révolutionnaire, dont bon nombre d'artistes après la Seconde Guerre mondiale sont les héritiers, s'attache à repenser son propre rôle. Dans cette volonté profonde de reconquête, l'art et donc l'artiste disparaissent, et le « regardeur » doit reconquérir son pouvoir d'action, sortir de la position passive qui lui a été jusque-là dévolue. Comme le déclare le critique Alain Jouffroy en 1968 :

« Mais si nous prenons au contraire conscience que nous sommes tous des producteurs, et que c'est de nous, et de nous seuls que dépendent le sens et la fonction de tout ce que nous produisons [...], alors l'art servira à rendre visible les nouvelles possibilités qui nous sont offertes, et l'utopie qui préside à l'art deviendra enfin la propagande la plus immédiate et la plus efficace pour une vérité à conquérir et qui changera l'erreur de l'impuissance en la tranquille certitude de reprendre l'histoire dans nos mains<sup>30</sup>. »

26 Cf. l'exposition « Affiches cubaines. Révolution et cinéma », 31 octobre 2019-2 février 2020, Paris, musée des Arts décoratifs.

En ligne : <https://madparis.fr/francais/musees/musee-des-arts-decoratifs/expositions/expositions-terminees/affiches-cubaines-revolution-et-cinema>.

27 Ai Weiwei cité par Nicolas Martin et Éloi Rousseau [dir.], *Art et politique. Quand les artistes veulent changer le monde*, Paris, Palette, 2013, p. 58.

28 André Breton, « Discours au Congrès des écrivains », juin 1935, in André Breton, « Position politique du surréalisme », *Bibliothèque Volante*, n° 2, mai 1971, p. 18.

29 Paul Éluard, « L'Évidence poétique », in *La Vie immédiate, suivi de La Rose publique et Les Yeux fertiles*, Paris, Gallimard, 1995, p. 16.

30 Alain Jouffroy, « Que faire de l'art ? De l'abolition de l'art à l'individualisme révolutionnaire », in *Art et Contestation*, Bruxelles, La Connaissance, 1968, p. 177-178.

Outil d'émancipation, l'art permettrait dans cette optique (et, il y en a autant qu'il y a d'artistes) de découvrir de nouveaux rapports humains, de redéfinir le monde, en somme, de le réinventer.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

La notion d'« émancipation politique » peut être l'occasion d'interroger la définition même de l'art et de discuter du rôle que chacun lui attribue, selon son imaginaire personnel et selon son époque.

Elle permet également de questionner les notions de « politique », de « révolution », d'« engagement », de « lutte », de « militantisme », d'« activisme » et de « résistance », entre pensée collective et pratique individuelle.



### POUR ALLER PLUS LOIN

- Artières Philippe et Chassey Éric de (dir.), *Images en lutte. La culture visuelle de l'extrême gauche en France (1968-1974)*, catalogue d'exposition, Paris, Beaux-Arts de Paris, 2018.
- Lemoine Stéphanie et Ouardi Sonia, *Artivisme. Art, action politique et résistance culturelle*, Paris, Alternatives, 2010.
- Martin Nicolas et Rousseau Éloi (dir.), *Art et politique. Quand les artistes veulent changer le monde*, Paris, Palette, 2013.

## Notices d'œuvre

### GILLES AILLAUD, VIETNAM, LA BATAILLE DU RIZ, 1968

📄 Nicolas Ballet



Gilles Aillaud, *Vietnam, la bataille du riz*, 1968, huile sur toile, 200 cm x 200 cm, collection privée.  
© ADAGP, Paris, 2020. Photo : © ADAGP Images

Acteur emblématique de la figuration narrative depuis les années 1960 – mouvement artistique français proposant un retour à la figuration pour contrer l'abstraction et le pop art, alors en vogue –, Gilles Aillaud représente dans *Vietnam, la bataille du riz* un soldat états-unien escorté par une combattante vietnamienne. Il s'agit du sous-officier et mécanicien William Andrew Robinson, détenu par les forces armées vietnamiennes suite au crash de l'hélicoptère de recherche et de secours dans lequel il avait pris bord : l'équipage de l'appareil est fait prisonnier en territoire nord-vietnamien le 20 septembre 1965. Aillaud s'inspire ici d'une photographie de presse datée de la même année, et remplace l'environnement dans lequel est pris le cliché – une forêt tropicale – par une rizière cultivée par des paysans. En confrontant les activités du peuple vietnamien à une présence militaire réelle, le peintre français entend révéler la menace qui pèse sur l'ensemble d'une population locale. La présence du soldat américain sur le sol vietnamien atteste de l'enlèvement des États-Unis et du contexte oppressant dans lequel les habitants exercent leur travail. La toile d'Aillaud interroge ainsi les aspects les plus problématiques de la guerre du

Vietnam, et incarne dès lors une œuvre militante, dans la lignée du mouvement international de contestation s'opposant au conflit durant les années 1960 et 1970. Une grande majorité de citoyens américains estiment en effet que l'implication des forces armées américaines au Vietnam est une erreur. Si Aillaud produit son œuvre dans un contexte propice à un art engagé, en participant notamment à la manifestation de soutien au peuple vietnamien « Salle rouge pour le Vietnam » au musée d'Art moderne de la ville de Paris en 1968, l'artiste consacre également une grande partie de son travail à la représentation d'animaux en captivité. Dépourvues de déclarations engagées, les œuvres d'Aillaud témoignent néanmoins de l'aliénation du monde animal dans des espaces qui reproduisent un milieu naturel artificiel inquiétant.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Cette œuvre témoigne de la façon dont l'art peut s'emparer de sujets politiques en reprenant le domaine de la photographie de presse dans le champ de la peinture. L'étude de cette représentation peut ouvrir sur l'activisme en art qui cible, à l'époque, la guerre du Vietnam.



### POUR ALLER PLUS LOIN

Aillaud Gilles, *Écrits 1965-1983*, Valence, Éditions 127, 1987.

## AI WEIWEI, *DROPPING A HAN-DYNASTY URN*, 1995

📖 Morgan Labar

L'œuvre d'Ai Weiwei, *Dropping a Han-Dynasty Urn* [1995, triptyque, noir et blanc], est visible sur : [jeudepaume.org/?page=article&idArt=1500](http://jeudepaume.org/?page=article&idArt=1500).

Le titre de ce triptyque illustre littéralement l'action captée par les photographies : l'artiste laisse tomber un vase de la dynastie Han (206 av. J.-C.-220 apr. J.-C.) qui se brise au sol. Ai Weiwei détruit ainsi un objet qui représente plus de 2 000 ans de civilisation chinoise et de patrimoine. Chacune des trois photographies est composée de façon très classique, comme s'il s'agissait d'un portrait en pied : une manière pour l'artiste d'inscrire son « geste » dans l'histoire de l'art et de confronter, en une forme de pied-de-nez, le respect d'une tradition (artistique) au rejet d'un système (politique) symbolisé par le vase. La situation est violente mais cette violence est contenue ; le geste lui-même n'exprime pas de colère. Weiwei ne jette pas le vase, il le laisse simplement tomber, impassible. Comme Duchamp lorsqu'il élit un objet au rang de ready-made, Ai Weiwei met en scène son absence d'empathie avec l'objet qu'il détruit sciemment.

La révolution culturelle promue par Mao en 1966 visait à détruire les « quatre vieilles » : idées, culture, coutumes, habitudes. Des spectacles traditionnels sont interdits et des artistes assassinés. Dans les années 1980, après la mort de Mao, la Chine s'ouvre progressivement. Les années 1990 voient un regain d'intérêt dans les pays occidentaux pour les objets culturels chinois. Le marché se développe et les expositions se multiplient, ce dont on trouve des échos jusque dans le cinéma comique hollywoodien (*Rush Hour*, 1998). *Dropping a Han-Dynasty Urn* peut sembler de la pure provocation, du vandalisme, voire un sacrilège pour certains, mais l'œuvre peut également être lue comme une manière de prendre ses distances avec la fétichisation culturelle de ces objets et leur récupération commerciale. Si, dans *Rush Hour*, Jackie Chan se contorsionne tout en se battant pour empêcher un immense vase de se briser, Ai Weiwei le laisse tomber délibérément.



Par ce geste provocateur, Ai Weiwei ne dit pas qu'il rejette la culture traditionnelle chinoise ou qu'il veut faire table rase. Il affirme plutôt qu'il faut savoir s'en émanciper, parfois au risque de la destruction, pour ne pas rester prisonnier de ses origines ou d'un art « officiel ». La dimension politique de cette œuvre réside probablement autant dans son sujet que dans sa forme : l'agent de la destruction est insensible au drame qu'il engendre (ce qui vaut alors également pour les agents du gouvernement chinois lui-même).

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Cette œuvre peut être l'occasion de discuter en classe la question de la destruction comme processus créatif mais également d'interroger le poids des traditions et les possibilités d'émancipation de chacun par rapport à ses racines ou son histoire nationale.

## ABBAS KIAROSTAMI, *CLOSE-UP*, 1990

📖 Bernard Bastide

*Close-up* s'inspire d'un fait divers révélé à l'automne 1989 dans les colonnes du magazine iranien *Sorush*. Hossain Sabzian, un jeune imprimeur d'origine turque, s'est fait passer pour le cinéaste Mohsen Makhmalbaf auprès d'une famille aisée de Téhéran qui, l'ayant démasqué, le fit arrêter et porta plainte contre lui. Très touché par cette histoire, le cinéaste iranien Abbas Kiarostami (1940-2016), révélé en occident par *Où est la maison de mon ami ?* (1987), décide d'en faire un film avant même que l'affaire ne soit jugée. Mais plutôt qu'un réquisitoire à charge, le cinéaste décide d'esquisser « le portrait d'un jeune homme amoureux de cinéma<sup>31</sup> ». *Close-up* conte donc le destin d'un être pour qui le cinéma est toute sa vie et qui, pour parvenir à ses fins, est prêt à voler l'identité de son cinéaste préféré.



*Close-up* [Nema-ye Nazdik], film iranien réalisé par Abbas Kiarostami en 1990, avec Hossain Sabzian et Mohsen Makhmalbaf.

© Farabi Cinema Foundation

La force de l'œuvre est d'avoir, dans une tension permanente entre réalité et fiction, mixé deux films en un. Le premier, d'approche documentaire (image sale, grain épais), retranscrit le procès, filmé à deux caméras, dont l'une filme l'usurpateur en gros plans (« close-ups »). Paradoxalement, c'est la partie du film dans laquelle Kiarostami est le plus intervenu : il a fait avancer la date du procès, obtenu qu'il dure dix heures au lieu d'une et a incité le prévenu à revenir sur certains points.

Le second film, esthétiquement plus soigné (image lisse, mise en scène), se compose de quelques scènes de « fiction » pour lesquelles le cinéaste a demandé à quelques protagonistes de cette histoire de rejouer leur propre rôle devant sa caméra<sup>32</sup>.

31 Abbas Kiarostami, dossier de presse de *Close-up*.

32 Ce procédé avait déjà été expérimenté par les cinéastes du néoréalisme italien, notamment dans *L'Amour à la ville* (film à sketches collectif, 1953).

À l'aide de ce dispositif, Kiarostami apporte un témoignage sans pitié sur l'état de la société iranienne et le désarroi de ses déshérités. Refusant le discours théorique, il incarne de manière concrète les barrières sociales et les institutions (police, justice, prison). S'il vénère tant le cinéaste dont il a usurpé l'identité, c'est parce que Sabzian se retrouve dans un de ses personnages : un garçon qui ne parvient pas à assister à une compétition sportive. S'il a échafaudé ce plan, c'est pour échapper à sa modeste condition et éprouver la puissance que lui confère ce nouveau statut de metteur en scène.

Fraîchement accueilli lors de sa présentation en Iran, en 1990, *Close-up* va gagner ses galons dans quelques festivals internationaux (Montréal, Rimini) et recevoir un accueil chaleureux en France. Avec ce film, Kiarostami s'impose comme le chef de file d'une nouvelle vague de cinéastes iraniens qui, dix ans après la révolution iranienne, célèbre le retour de l'Iran dans le « concert des nations » du cinéma.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Cinéma du réel/cinéma de fiction : où se situe la ligne de démarcation ? Jusqu'où un cinéaste a-t-il le droit d'aller sans dénaturer le réel ?

« J'accepte d'être filmé si vous réussissez à exprimer ma souffrance à travers votre film », telle est la condition posée par l'usurpateur d'identité au cinéaste Abbas Kiarostami. La liberté d'un créateur peut-elle se concilier avec de telles exigences ?

## JOAN BAEZ, *HERE'S TO YOU*, 1971

📺 Stéphane Hirschi



Joan Baez et Ennio Morricone, bande originale du film *Sacco et Vanzetti* (1971) réalisé par Giuliano Montaldo, disque vinyle 45 tours, RCA, 1971.

Droits réservés

*Here's to you* est une chanson créée en 1971 par Joan Baez qui en a écrit les paroles sur la musique d'Ennio Morricone pour le film *Sacco et Vanzetti*. La chanson, aussi appelée *La Ballade de Sacco et Vanzetti*, ne comporte que quatre vers, répétés de manière obsédante par le timbre clair de la chanteuse, sur une mélodie composée en montée chorale.

La chanson commence par la répétition à l'orgue des quatre accords de base pendant plus de quarante secondes, comme un début de requiem : la dynamique de l'hymne est celle d'un élargissement, puisque la voix de la chanteuse est rejointe par des chœurs plus nombreux à chaque reprise des quatre vers. L'offrande, sur un mode d'abord recueilli, de cette chanson en hommage aux deux condamnés politiques, se déploie au fil du morceau comme un chant partagé, propagé, jusqu'à devenir une cause universelle, facile à mémoriser et donc à propager.

Cette dynamique musicale crescendo donne ainsi raison aux paroles, adressées aux deux martyrs anarchistes, « Nicola et Bart », et qui affirment « *That agony is your triumph* » [« Cette agonie est votre triomphe »].

Il s'agit donc d'une dynamique de transfiguration dont la simplicité et l'évidence ont permis de faire un hymne politique très efficace et de diffusion universelle, en particulier lors des combats pour les droits civiques dans l'Amérique des années 1970. Elle a aussi été reprise et adaptée dans de nombreuses langues (en français par Georges Moustaki), et même en Tunisie, en 2011, lors de la révolution de jasmin.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Comparer l'effet d'entraînement du crescendo avec celui purement instrumental du *Boléro* de Ravel par le Béjart Ballet Lausanne : [youtube.com/watch?v=8vgZZprcQkc](https://youtube.com/watch?v=8vgZZprcQkc) ; et avec celui porté par la véhémence de Brel dans *Amsterdam* : [youtube.com/watch?v=V3BSj1cHX-M](https://youtube.com/watch?v=V3BSj1cHX-M)

Comparer l'hommage à des victimes politiques dans le poème d'Aragon à propos du groupe Manouchian dans *Strophes pour se souvenir* et sa mise en chanson presque *a capella* par Léo Ferré, sous le titre *L'Affiche rouge* : [youtube.com/watch?v=u-h0e-5HU15U](https://youtube.com/watch?v=u-h0e-5HU15U)



# Émancipation générationnelle

✎ Morgan Labar

L'expression « émancipation générationnelle » renvoie à un groupe d'individus d'une même classe d'âge qui rejettent les valeurs dominantes de leur époque incarnées, notamment, par la génération de leurs parents. L'histoire de l'art est ponctuée de phénomènes de ce type. Les romantiques parisiens vers 1830 (la « bataille d'Hernani ») sont un exemple de conflit esthétique où l'identification à une génération, celles et ceux nés après la Révolution française, joue un rôle prépondérant. La différence majeure avec le phénomène d'émancipation générationnelle, à partir de la fin des années 1950, est son ampleur, liée à l'émergence d'une nouvelle figure : l'adolescent. La constitution de l'adolescence en tant que classe d'âge spécifique, avec ses rites, ses codes, sa culture et ses modes de consommation, d'abord aux États-Unis à partir des années 1940 puis en Europe à partir des années 1950, explique l'importance du phénomène d'émancipation générationnelle, qui touche l'ensemble du champ culturel. C'est notamment avec le baby-boom et la massification de l'enseignement secondaire tout au long des Trente Glorieuses que prennent forme les différentes cultures jeunes qui se caractérisent par leur opposition aux valeurs de la génération précédente. L'anthropologue Margaret Mead a désigné la fin des années 1960 comme le premier moment, dans l'histoire de l'humanité, de « fossé des générations » à l'échelle mondiale. Signe de la violence de ce fossé, l'expression « *Don't trust anyone over 30* » [« Ne croyez personne de plus de 30 ans »] aura un retentissement considérable à cette période.

## La Beat Generation ouvre la voie

Aux États-Unis, émerge, dès les années 1950, la Beat Generation, qui désigne un groupe de poètes et d'artistes dont les aspirations sont en rupture avec les valeurs morales et idéologiques de leur temps. Ses figures de proue sont Allen Ginsberg, Neal Cassady, William S. Burroughs et Jack Kerouac, célèbre pour son ouvrage *Sur la route*, dont le manuscrit est tapé sur un rouleau continu de machine à écrire, devenant métaphoriquement la route que prennent ces personnages faisant le choix de la marginalité et s'opposant à l'idéologie du travail et de la famille. Au cinéma, James Dean dans *Rebel Without a Cause* [La Fureur de vivre] (1955) est devenu l'archétype de cette génération pour le grand public : un jeune homme de la classe moyenne supérieure, beau et séduisant, qui, en dépit de toutes ses qualités et d'un avenir prometteur, s'ennuie. Le cinéma des années 1950 est marqué par des figures nouvelles de jeunes hommes (il leur manque souvent, hélas, leur pendant féminin) caractérisées par leur révolte et leur absence d'engagement. Le personnage de Johnny Strabler (Marlon Brando) dans *The Wild One* [L'Équipée sauvage] incarne, en 1953, la même rébellion sans objet : lorsqu'on lui demande à quoi il s'oppose, contre quoi il se révolte, il se contente de répondre « *what have you got?* », stance d'opposition systématique et nihiliste, réplique cool par excellence pour toute une génération.

## La contre-culture popularisée par le mouvement hippie

La notion de « contre-culture » est popularisée en 1969 par l'historien Theodore Roszak qui l'oppose à la culture dominante « technocratique<sup>33</sup> ». Le mode de vie bohème de la contre-culture s'oppose donc directement aux valeurs de l'*American way of life* : capitalisme, individualisme, consommation et famille. La contre-culture se présente également comme antimatérialiste, à la recherche de valeurs

33 Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse* [1969], Paris, Stock, 1970.

d'authenticité dans une société aliénée. La forme la plus visible de ce mouvement de contre-culture est le développement du mouvement hippie à San Francisco, sur fond de rejet de la guerre du Vietnam, de libération sexuelle et de rejet des valeurs traditionnelles. Les états de conscience modifiés induits par la consommation de psychotropes participent de la même dynamique d'émancipation, tout comme la vie en communauté, de sorte à réinventer les rapports humains et générationnels en particulier. Le groupe de rock psychédélique Merry Pranksters sillonne le pays dans un bus bariolé et encourage la consommation de LSD. L'opposition à la guerre du Vietnam rassemble une génération entière et déclenche une vague de grève sur les campus universitaires en 1967. Des dizaines de milliers de jeunes affluent alors à San Francisco et participent à ce qui a été désigné comme le *Summer of love*. À Monterey, 100 km au sud, le Festival international de musique pop rassemble pour la première fois des styles musicaux du monde entier. Jimi Hendrix y termine sa performance en mettant le feu à sa guitare. Le Festival de Monterey et le *Summer of love* marquent le passage de la contre-culture marginale à un véritable phénomène de masse. Le Festival de Woodstock en 1969, avec ses 500 000 participants, est l'acmé du mouvement de contre-culture, dont l'une des images fortes est Jimi Hendrix distordant l'hymne national américain à la guitare électrique. En 1970, le documentaire de Michael Wadleigh (*Woodstock*) transforme le festival en mythe générationnel.

Entre le 26 mai et le 2 juin 1969, John Lennon et Yoko Ono organisent un « *bed-in for peace* » à Montréal : ils restent au lit, en pyjama, pendant huit jours, pour dénoncer la guerre du Vietnam, devant les caméras de la presse. Entre 1967 et 1973, la comédie musicale *Hair* (voir la notice d'œuvre, page 38) est jouée sans interruption à Broadway, ce qui marque l'importance du mouvement hippie, de la libération sexuelle et du rejet de la guerre du Vietnam. Le succès est également international, et conduira Miloš Forman à réaliser un film du même nom en 1979.

## En France, la génération Mai 68

En France, le mouvement yé-yé désigne l'immense succès, au début des années 1960, d'une musique inspirée des rythmes anglo-saxons contenant l'onomatopée « *yea yea* », dont Michel Polnareff est l'un des principaux représentants. En 1963, l'ambiguïté de cette vague yé-yé était soulignée par Edgar Morin dans le journal *Le Monde* :

« Il peut y avoir dans le yé-yé les ferments d'une non-adhésion à ce monde adulte d'où suinte l'ennui bureaucratique, la répétition, le mensonge, la mort [...]. L'exaltation du yé-yé peut porter en germe la fureur du blouson noir, le refus solitaire du beatnik, mais elle peut aussi être la préparation purificatrice à l'état de salarié. »

Mais le véritable moment d'émancipation générationnelle en France est Mai 68. Selon l'historien Pierre Nora, la génération de Mai 68 est la première à s'auto-identifier comme une génération singulière et à avoir suscité autant de travaux sur la notion même de génération. Les affiches imprimées dans les « ateliers populaires » de la très traditionnelle École nationale supérieure des beaux-arts alors en grève témoignent du désir d'utopie (« sous les pavés la plage ») de toute une génération. On sait que ce qui a mis le feu aux poudres au printemps 1968 était le refus de mixité dans les dortoirs de l'université de Nanterre : la libération des mœurs était un enjeu central. L'année précédente, Jean-Luc Godard faisait le portrait d'une génération aux engagements politiques radicaux, anarchistes ou maoïstes, celles et ceux qui allaient activement participer au déclenchement des événements de Mai depuis Nanterre (*La Chinoise*, 1967).

En 1972, le film *L'An 01* de Jacques Doillon présente une révolution remettant en cause le travail, la famille, la propriété et l'école sur fond de libération sexuelle. Coluche, Jacques Higelin, Miou-Miou ou encore Cabu y participent. En 1970, le magazine *Actuel* promeut la contre-culture hippie en France, avec pour slogan « sexe, rock'n roll, drogue, fête et révolution ». Avec la commercialisation de cette contre-culture et les crises du milieu des années 1970, ces espoirs s'effiloquent peu à peu. Claire Bretécher en rend magistralement compte en 1975 dans *Les Frustrés*, portrait subtil et hilarant d'une génération tout à la fois très engagée et déjà désengagée.

## Le mouvement punk en rejet de l'optimisme hippie

Le mouvement punk marque une autre étape d'émancipation générationnelle : rejetant l'optimisme hippie, les punks héritent de la vieille idée de l'art d'avant-garde selon laquelle l'art et la vie se confondent. Tout le monde peut être artiste. Tout le monde peut former un groupe, pour peu qu'on ait une guitare. Si dans les années 1950 la marginalité est incarnée par quelques icônes de cinéma, James Dean ou Marlon Brando, il ne s'agit pas d'un phénomène culturel de grande ampleur. Dans les années 1970, cette posture de rébellion devient un phénomène d'ampleur planétaire avec le développement du punk à Londres, New York ou Los Angeles, dont le slogan « No Future » signale le scepticisme radical à l'égard des utopies de la génération précédente. Certains artistes s'imposant sur la scène internationale dans les années 1980, comme Martin Kippenberger ou Mike Kelley, affichent dans leurs pratiques artistiques le même scepticisme à l'égard du sérieux et de la vocation messianique des avant-gardes artistiques.

Au même moment, l'opéra-rock *Starmania* met en scène le conflit des générations entre le dictateur Zéro Janvier et la jeunesse rebelle ou blasée. En France, le collectif artistique Bazooka hérite de cet esprit tout en infiltrant la presse papier, publiant nombre de fanzines provocateurs. Les peintres Robert Combas et Hervé di Rosa sont qualifiés de « punks de la palette », abolissant la frontière entre peinture, enseigne de magasin et bande dessinée.

## La génération X désenchantée

Les années 1960 et 1970 ont vu se développer un phénomène d'émancipation générationnelle de masse, qui a très vite été récupéré par les circuits commerciaux et détourné de ses perspectives utopistes ou révolutionnaires. Le capitalisme néolibéral des années 1980 s'est approprié les multiples critiques qui lui avaient été adressées par ces générations mais n'en est pas pour autant devenu plus humain, bien au contraire<sup>34</sup>. La fin des années 1980 voit l'émergence d'une nouvelle génération qui ne se caractérisera plus par une dynamique d'émancipation par rapport aux précédentes ou à la génération de leurs parents : la génération X, définie selon l'écrivain Douglas Coupland par son anxiété face à l'avenir et son rejet des anciens modèles de réussite fondés sur la famille, le statut social et la richesse<sup>35</sup>. Opposons tout de même à ce tableau pessimiste le développement de multiples cultures urbaines singulières, d'abord marginales puis gagnant en popularité comme le rap, le hip-hop ou le *krump*, qui sont également des lieux d'émancipation, tout autant générationnelle que sociale et raciale, voire sexuelle dans le cas du *voguing*.

## Notices d'œuvre

### BASQUIAT, *DOS CABEZAS*, 1982

 Morgan Labar

Jean-Michel Basquiat (1960-1988) réalise en 1982 un double portrait : lui-même à droite et Andy Warhol (1928-1987) à gauche. Basquiat n'a que 22 ans quand il peint cette toile et commence à exposer dans d'importantes galeries ; Warhol, figure historique du pop art, règne sur l'underground new-yorkais. Le marchand Bruno Bischofberger organise une rencontre autour d'un déjeuner. Basquiat les quitte rapidement pour retourner à son atelier et peindre, en moins de deux heures, *Dos Cabezas*, qu'il envoie à la Factory de Warhol alors que la peinture n'est pas encore sèche. Ce geste marque le début de leur amitié.

*Dos Cabezas* est à la fois un hommage appuyé à Warhol et une prise de distance avec son esthétique. Là où Warhol cultivait un style lisse et liché, d'apparence impersonnel voire anonyme (« je veux être une

34 Voir Luc Boltanski et Ève Chiapello, *Le Nouvel Esprit du capitalisme*, Paris, Gallimard, 1999.

35 Douglas Coupland, *Generation X: Tales for an Accelerated Culture*, New York, Saint Martin Press, 1991.

machine ») avec des œuvres en série réalisées par des assistants, la peinture de Basquiat est gestuelle, énergique et violente. Cette opposition se traduit dans le traitement des figures : Warhol a les lèvres closes et se tient dans sa pose emblématique, le menton soutenu par sa main. Basquiat, en revanche, arbore un grand sourire. Ses cheveux noirs hirsutes contrastent avec la coupe iconique de Warhol dont les cheveux fins retombent sur le visage.



Jean-Michel Basquiat, *Dos Cabezas*, 1982, acrylique et bâton de peinture à l'huile sur toile, 151,80 cm x 153 cm, collection privée.

© The Estate of Jean-Michel Basquiat/ADAGP, Paris 2020.  
Photo : © Christie's Images, London/Scala, Florence

La toile est d'un grand format et les deux têtes occupent quasiment toute la hauteur, traitées comme des esquisses plus que grandeur nature, avec des coups de brosse visibles et des coulures de peinture. Basquiat se met en scène comme l'égal de son mentor, peignant les deux têtes de la même taille. Selon le critique José Esteban Muñoz, en intitulant l'œuvre *Dos Cabezas* Basquiat « fait parler Warhol en espagnol », qui est pour lui la langue de l'intimité, celle de sa mère d'origine portoricaine qui était elle-même artiste. Muñoz désigne cela comme un geste d'« interculturelation ». Ce mélange de culture blanche et culture noire, de pop art et de peinture néo-expressionnisme, d'homosexualité *queer* et de masculinité, de langues et de générations devait donner lieu à une amitié féconde et à des œuvres de collaboration entre Warhol et Basquiat.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Cette œuvre peut être l'occasion de discuter la fertilité des collaborations artistiques, et les échos que peuvent rencontrer différentes situations de « marginalité » (être afro-américain, être homosexuel) et les points de convergence esthétique possibles. Comparer cette œuvre avec des œuvres de Warhol, et les mettre en perspective avec les collaborations Basquiat/Warhol.

## HAIR, LET THE SUNSHINE IN, 1967

📖 Stéphane Hirschi

*Let the Sunshine In* est une chanson créée en 1967 par James Rado et Gerome Ragni, sur une musique de Galt MacDermot, pour leur comédie musicale *Hair*. Ce spectacle, qualifié d'histoire d'amour « rock tribale », inspiré des théories millénaristes du New Age, va symboliser à la fois la contre-culture hippie, avec sa libération sexuelle, et la lutte des pacifistes contre la guerre du Vietnam : l'ère du « *peace and love* ».

Sa chanson finale, *Let the Sunshine In*, est composée comme une marche, dont la mélodie ascendante du couplet permet l'adjonction finale de chœurs dans le refrain répété *ad libitum*. Cette dynamique de groupe en facilite la reprise par le public : le refrain sera souvent entonné comme un hymne pacifiste, aussi bien en anglais qu'en français.



*Hair*, disque vinyle 45 tours, RCA, 1968.  
Avec l'aimable autorisation de Sony Music Entertainment

Les paroles en appellent au règne de la lumière, mais en tant qu'espoir, car le tableau initial est presque apocalyptique. Cette noirceur est encore plus sensible dans la version française de Jacques Lanzmann : « Pétrifiés dans nos manteaux d'hiver/Refoulés aux frontières du mensonge/Des nations qui crèvent [...] Dans un monde glacé de solitude. » L'élan de la chanson permet de faire partager ce rêve d'une vie déployée en harmonie avec le cosmos, grâce au mouvement même de la chanson, mots et mélodie en harmonie.

On peut retenir quatre versions qui en scandent la diffusion, depuis les marges de la contre-culture jusqu'aux relais hollywoodiens :

- *Hair*, la version scénique originale de 1967 ;
- les reprises aux États-Unis en 1968 ; versions en disques et diffusion sur les ondes radio et TV ;
- l'internationalisation, notamment la version française en 1969 avec des paroles de l'auteur à succès, Lanzmann, et un interprète en plein essor, Julien Clerc. Le succès est à la fois scénique et discographique ;
- enfin le film de Miloš Forman, en 1979, qui souligne le drame de la guerre du Vietnam. L'hymne voit sa diffusion démultipliée.

## PISTES PÉDAGOGIQUES

Comparer différentes versions et leurs effets : spectacle, participation au chant, identification par l'émotion d'un récit.

Exercice de caractérisation des émotions ressenties : poignant, liesse, célébration, énergie...

- Version originelle de la comédie musicale : [youtube.com/watch?v=bYDrgLRK\\_p4](https://youtube.com/watch?v=bYDrgLRK_p4)
- Insertion dans une trame narrative dans le film de Miloš Forman : [youtube.com/watch?v=0mH23CAV7jE](https://youtube.com/watch?v=0mH23CAV7jE) (à visionner à partir de 2'49)
- Dimension de pur hymne, à faire reprendre par le public (à partir de 2'20), par exemple lors d'un concert de Julien Clerc : [youtube.com/watch?v=fEQsHvx7tgw](https://youtube.com/watch?v=fEQsHvx7tgw)
- Reportage sur les répétitions de la version française de la comédie musicale avec Julien Clerc : [youtube.com/watch?v=-z6YLQ-f7mbw](https://youtube.com/watch?v=-z6YLQ-f7mbw)
- Dimension chorale d'un soul psychédélique : enregistrement par le groupe The fifth dimension, en mix avec Aquarius (à visionner à partir de 2'17) : [youtube.com/watch?v=06X5HYnP5E](https://youtube.com/watch?v=06X5HYnP5E)

## STANLEY KUBRICK, *ORANGE MÉCANIQUE*, 1971

✎ Nicolas Ballet



*Orange mécanique*, film réalisé par Stanley Kubrick en 1971, affiche.  
© Warner Bros/Archives du 7<sup>e</sup> Art/Photo12

Le cinéaste américain Stanley Kubrick adapte en 1971 le roman d'Anthony Burgess intitulé *A Clockwork Orange* [*L'Orange mécanique*] (1962). La fiction met en scène un groupuscule composé de jeunes ultraviolents, les *droogies*, dirigés par Alex DeLarge (Malcolm McDowell) dans une Angleterre dystopique. Les quatre membres de la bande se droguent aux amphétamines et s'expriment dans un argot anglo-russe inventé par Burgess, le « nadsat ». Ces derniers se battent contre un gang rival dans un contexte urbain décadent et molestent des inconnus au sein de leur domicile avant de voler leur fortune. Si la première partie du film de Kubrick se consacre aux actions criminelles du groupe, la seconde se concentre sur la tentative de réhabilitation d'Alex DeLarge par l'emploi d'une méthode de conditionnement psychologique expérimentale : la « technique Ludovico », consistant en une thérapie par aversion. Le personnage principal devient la cible d'un lavage de cerveau radical, sous couvert d'un traitement médical visant à tempérer ses excès de violence, suite au décès de l'une de ses victimes. Kubrick aborde ici l'emploi d'images violentes, de sons répétitifs et de drogues dans des séances prolongées de contrainte psychologique. Le réalisateur interroge les retombées directes d'une torture acoustique, dans laquelle les bourreaux maltraitent « sans laisser de traces physiques<sup>36</sup> », tout en déconstruisant intégralement l'autonomie du supplicié. La violence contenue dans *Orange mécanique* soulève ainsi le débat autour des conséquences que peuvent avoir ces traitements de manipulation mentale sur la prise en charge de la délinquance et le libre-arbitre.

### PISTES PÉDAGOGIQUES

Les sujets abordés dans ce film permettent d'étudier la façon dont le cinéma peut explorer et mettre en scène certaines recherches scientifiques expérimentales tout en contestant les protocoles habituels de la psychiatrie institutionnelle.



#### POUR ALLER PLUS LOIN

Bernardi Sandro, *Le Regard esthétique ou La Visibilité selon Kubrick*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1994.

<sup>36</sup> « Torturers have used noise [...] to cause pain without leaving traces. », in Darius Rejali, *Torture and Democracy*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 360.

## ROBERT MAPPLETHORPE, PATTI SMITH [WITH NECK BRACE], 1977

📖 Nicolas Ballet



Robert Mapplethorpe, *Patti Smith (with Neck Brace)*, 1977, épreuve à la gélatine argentique, 35,20 cm x 35,20 cm, collection particulière.

© Robert Mapplethorpe Foundation.  
Reproduit avec leur autorisation

Les portraits photographiques sont omniprésents dans le répertoire de Robert Mapplethorpe, parmi ses clichés de nus masculins, venant en deuxième position dans l'ensemble de son parcours. De nombreux portraits proviennent de commandes et comprennent des figures tutélaires de l'art contemporain et de la contre-culture américaine : Andy Warhol, Cindy Sherman, Laurie Anderson, Debbie Harry, ou encore Susan Sontag et William S. Burroughs sont autant de personnalités qui ont retenu le regard du photographe américain. Hormis Lisa Lyon, Patti Smith est la célébrité dont Mapplethorpe a pris le plus de photographies. On compte à ce jour près de cent vingt portraits de Smith réalisés par l'artiste depuis le début des années 1970 jusqu'à sa mort, en 1989. Un portrait de la chanteuse est devenu particulièrement célèbre, puisqu'il figure sur la couverture de son premier album studio intitulé *Horses* (1975), qui connaît un succès immédiat. Cette image prouve combien le champ de la musique peut avoir un impact direct dans le monde de l'art contemporain, plus confidentiel. Étant donné que la production de Smith contribue à faire connaître le nom de Mapplethorpe, ce dernier participe également à renforcer la légende de la musicienne américaine. Sa photographie *Patti Smith (with Neck Brace)* revient en effet sur un incident de concert qui marque un tournant dans la carrière de Smith : le cliché est pris après une chute accidentelle de la chanteuse américaine du haut d'une scène à Tampa, en Floride, le 23 janvier 1977. L'artiste se brise plusieurs vertèbres et est contrainte de prendre une longue période de convalescence. Mapplethorpe aborde cet événement marquant dans l'histoire du Patti Smith Group, en photographiant Smith tenant d'une main sa minerve face à l'objectif, comme pour déjouer le traumatisme subi.

### PISTES PÉDAGOGIQUES

L'étude de cette œuvre en classe est l'occasion d'aborder la façon dont le monde de l'art contemporain des années 1970 et 1980 peut dialoguer avec celui de la musique, en particulier le rock, le punk et les musiques expérimentales.



#### POUR ALLER PLUS LOIN

- Levas Dimitri, *Mapplethorpe Robert, Pictures*, New York, Arena Editions, 1999.
- Wolf Sylvia, *Polaroids: Mapplethorpe*, catalogue d'exposition, Whitney Museum of American Art, New York, mai 2008, New York, Prestel, 2013.



