

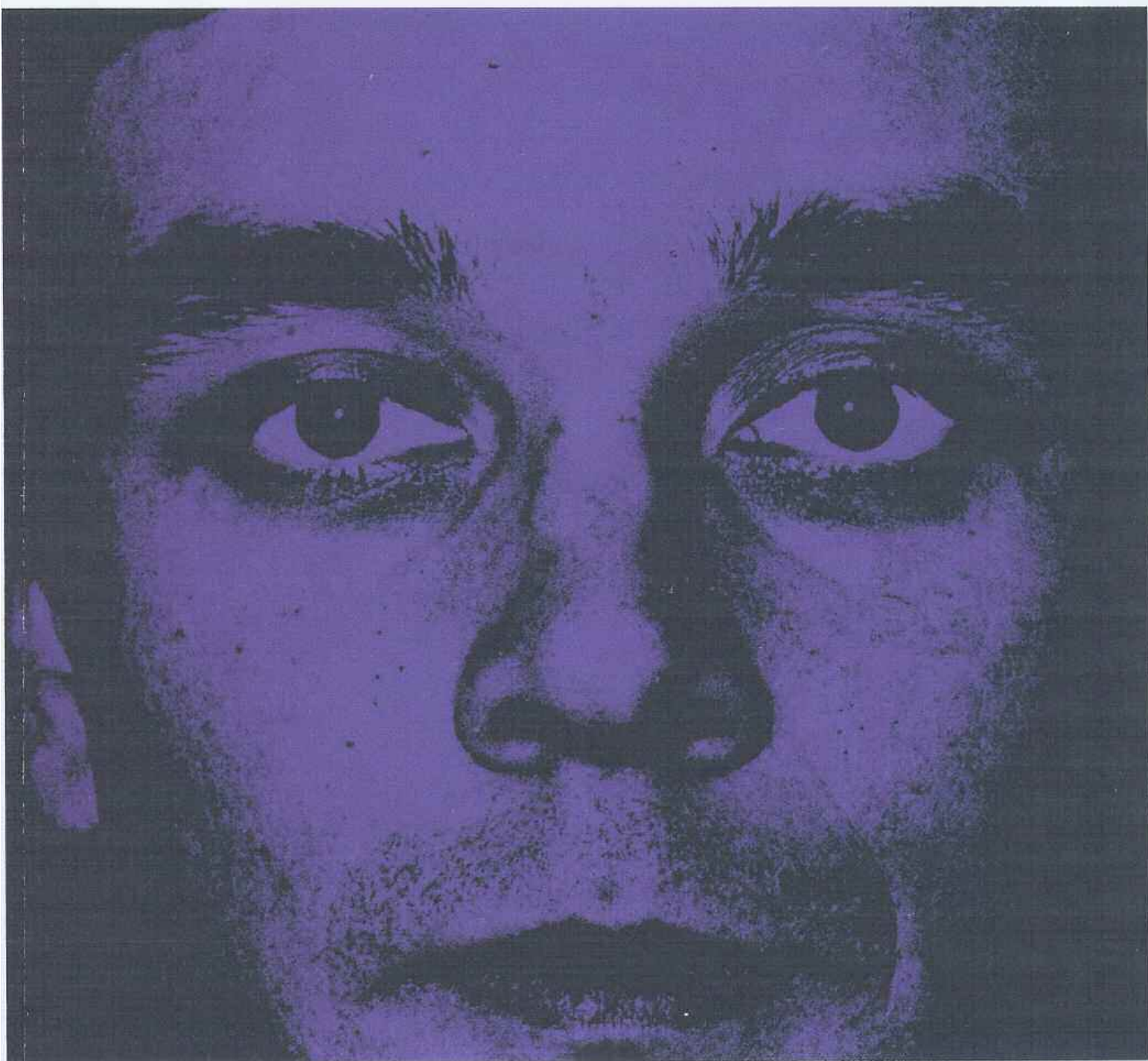
artpress

LONDRES
PARIS CALLING
FRIEZ

DAVID CRONENBERG PARLE DE / ON ANDY WARHOL

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER / JACQUES RANCIÈRE CONVERSATION

YVES KLEIN - RAUSCHENBERG À BEAUBOURG RENTRÉE LITTÉRAIRE



327

BILINGUAL (FRENCH/ENGLISH)

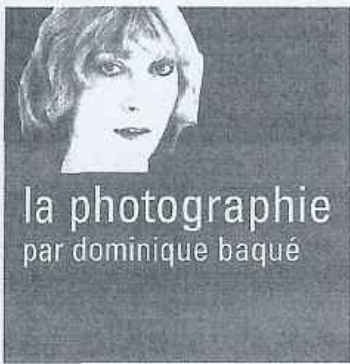
OCTOBRE 2006

FRANCE Métropolitaine : 6,30 €

DOM : 7,50 € - TOM : 1050 XPF
BEL, LUX, ESP : 7,50 €
CAN : 9,95 \$CA - CH : 12,90 FS
UK : 4,40 £ - MAROC : 62 MAD
GR : 8,10 € - PORT. CONT. : 7,20 €

M 08242 - 327 - F: 6,30 €





la photographie
par dominique baqué

réinventer le corps féminin

■ Entre Ibiza, New York, Los Angeles, Londres et Paris, voyageant sans cesse entre les capitales de l'avant-garde, explorant chacune comme un nouveau laboratoire de sa réflexion et de son œuvre, circulant entre les pratiques après un bref passage par la peinture – euphorique, porteuse des utopies d'une époque où le possible devait advenir comme réel –, Nicola L. demeure l'une des plus « vivantes » artistes – à tous les sens du terme, faut-il le préciser – des rayonnantes années 1960 et 1970.

Dessins et collages, objets, photographies, expériences cinématographiques : ce sont peut-être les *Pénétrables* qui demeurent l'emblème de cette artiste dont le projet fut de vouloir croire en un corps commun, partageable. Collectif. Le mot vaut ici d'être entendu à sa juste valeur, tant la dimension collectiviste, utopique et communautaire traverse toute l'œuvre d'une artiste qui connut les grands rassemblements pacifistes rock'n roll de ces années aujourd'hui si dramatiquement défuntés.

De ses *Pénétrables*, Nicola L. dit, en hommage à celui qui fut son compagnon, l'artiste néo-conceptualiste Alberto Greco : « *C'est le cadeau qu'Alberto Greco me laisse.* » Mais aussi : « *Je voulais obliger les gens à participer.* » Participer : le maître mot des artistes engagés de ces années où, après la lutte victorieuse contre le vieil ordre moral répressif, on pourrait réinventer tous les possibles. Imaginer une pensée créative, énergique, délestée des préjugés et des conformismes, y compris théoriques, et, conjointement, vivre un corps infiniment sensuel, ouvert, sexué. Corps de désir et de jouissance...

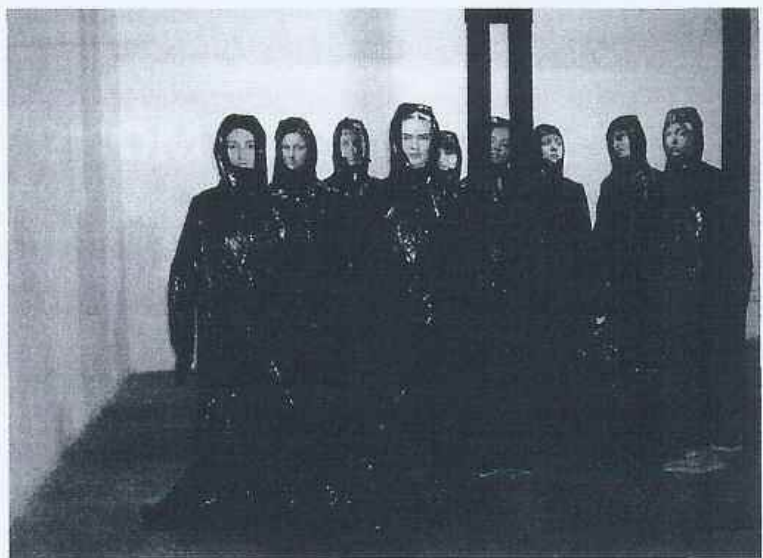
Pénétrables, donc : soit des toiles rectangulaires suspendues librement que Nicola L. façonne de telle sorte que des parties du corps puissent s'y introduire, que des têtes, bras et jambes puissent sortir « au dehors » du tableau : comme si ce dernier devenait une nouvelle peau, tactile, vibrante des désirs de chaque sujet. « *Entrer dans l'œuvre d'art elle-même* », écrit Pierre Rastany. Mais aussi : des chorégraphies improvisées autour de vêtements collectifs et joyeux, sur une place de La Havane, le long de la

Grande Muraille de Chine, à Los Angeles, etc. Mais encore : ladite *Chambre de fourrure*, conçue pour quinze personnes, dont la dimension érotique se voit pleinement revendiquée tandis que, parallèlement, l'artiste travaille sur des exagérations du corps humain, « *sorte d'obsession sur les mains et les pieds à échelle géante* » (Nicola L.), mais aussi sur des meubles qui ne doivent plus rien, ni au rationalisme, ni à la fonctionnalité, telle cette *Femme commode*, dont les seins, le nombril et le sexe prennent la forme de tiroirs amovibles...

Si l'on retrouve l'expérience du vêtement collectif en plastique noir dans les *Nine Historic Hysterical Women*, c'est davantage à une réflexion combative sur le rôle de neuf femmes extraordinairement diverses que l'on est convié : Madame Bovary, Frida Kahlo, Marilyn Monroe, Mona Lisa, Billie Holiday, Cléopâtre, Eva Hesse, Jeanne d'Arc et Ulrike Meinhof. Toutes mortes avant quarante ans, toutes « historiques » parce qu'elles sont apparues « nécessaires » à un moment donné de l'Histoire occidentale, toutes « hystériques » parce que, peut-être, elles sont allées au bout de leurs désirs et de leurs idéaux, pour le meilleur et pour le pire, comme il est coutume de dire... Portraiturées photographiquement sur des draps – ces draps qui suivent chaque humain de sa naissance à sa mort – expressivement peints de couleurs vives, ces femmes historiques sont toujours accompagnées, à droite, d'une courte notice biographique, tandis qu'un texte manuscrit leur faisant écho court le long de la toile, telle une calligraphie de l'admiration.

Rien de tragique, au demeurant, dans cet éloge qui eût pu être funèbre : ce n'est pas de souffrance ni de martyre qu'il est ici question, mais de la célébration joyeuse d'icônes féministes, de femmes rebelles qui défièrent – dans le champ artistique, social ou politique – les règles du pouvoir viril. En ce sens, les femmes de Nicola L. irradient de toute leur puissance d'exister, de leurs combats et de leurs blessures, de leur générosité enfin.

Plus ambiguë, plus problématique aussi dans son rapport au corps fémi-



Nicola L. «Nine Historic Hysterical Women». Photographie couleur

nin s'avère l'œuvre de Romain Slocombe, compagnon de route du groupe Bazooka fondé par Kiki et Loulou Picasso, fétichiste obsessionnel et inventeur de « l'art médical » qui s'est fait connaître par la bande dessinée puis par un premier album de *bondage*, *Prisonnière de l'armée Rouge*. D'abord focalisé sur la culture japonaise, meurtrie à jamais par la mémoire d'Hiroshima et fascinée par une esthétique du séisme et de l'accident dont le romancier J. G. Ballard constitue le plus magistral emblème, Slocombe, avec l'obsession minutieuse et la ferveur absolue des fétichistes, met dès lors en scène, compulsivement, de jeunes femmes japonaises – toutes consentantes, il faut y insister – dont il décline les outrages corporels : hématomes, plaies, cicatrices, bandages, pansements, voiles de gaze, minerves, corsets orthopédiques, plâtres et béquilles, *ad infinitum*...

Si cette série érotique sur les femmes japonaises trouve son sens manifeste eu égard à un pays pour qui « traumatisme » et « réparation » ne sont pas de vains mots, en revanche, le récent travail consacré à deux jeunes femmes bourgeoises de Neuilly, Célia et Clara, ouvre à d'autres interrogations : certes, Slocombe réintroduit, dans l'univers surcodifié de la bourgeoisie française, d'autres codes tout aussi stricts – celui

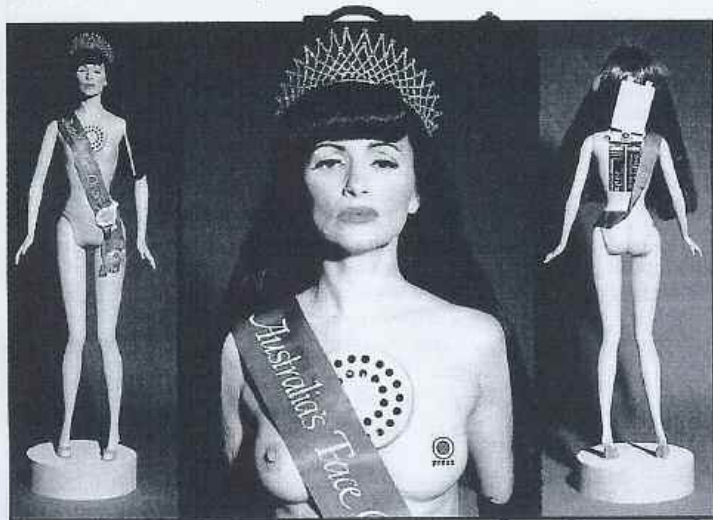
de son « art médical » –, mais les postures sont explicitement théâtralisées pour l'une des jeunes femmes, dont les ongles vernis, la belle chevelure sensuellement lâchée et le port altier de la tête manifestent une extrême conscience de la scénographie qui se joue autour de son corps ; tandis que l'autre, dont les postures « médicalisées » se voient déclinées sous une douce lumière claire qui n'est pas sans évoquer la picturalité flamande, tient avec dévotion son bras plâtré comme si elle portait un fragile nourrisson, réinvestissant ainsi la figure sacrée de la maternité.

Cependant, au-delà de l'incontestable beauté plastique de ces scénographies de corps martyrs, demeure une question principielle, incontournable : de fait, on peut pointer, avec Jacques Henric, le « *lien ambigu* » de la sexualité et de la souffrance, du pur et de l'impur, de l'innocence et de la perversité, « *du pire trash et de la plus haute métaphysique* ». Mais le regard d'Henric demeure malgré tout ce que les féministes américaines nomment le gaze masculin. Comment regarder ces images – hors de toute condamnation morale, cela va de soi – lorsqu'on est une femme ? Ne se sent-on pas soudain infiniment lasse de cette violence toujours infligée au corps féminin et de la jouissance qu'elle suscite chez le regardeur ? N'e... on

pas d'emblée exclue, de ce qui se joue là, pour et par les hommes, devant ces femmes modèles auxquelles on peine à s'identifier – ou, plus exactement, auxquelles on refuse de s'identifier, estimant que la jouissance féminine se déploie ailleurs, rebelle, en d'autres lieux, selon d'autres imaginaires ?

Et si la posture critique féministe, après tout le travail effectué solidairement dans les années 1970, semble

Le terrifiant formatage normatif des corps, des postures et des *habitus* se voit ainsi scénographié de façon extrêmement troublante dans la série *Flesh and Plastic* (2006) : des diptyques y confrontent ce que Jean-Pierre Klein appelle un « enfant copieur » et une « poupée archétype ». De la petite fille au regard d'un bleu magnétique au nourrisson extatique qui ne bave ni ne pleure, de la jeune Japonaise à la bouche fardée comme pour un rituel



Julianne Rose. «Autoportrait chantant». Photographie couleur

ne plus susciter aujourd'hui que rires et sarcasmes, assimilée à une forme de « réaction » moralisante, alors un nouveau féminisme est à inventer, à revendiquer, qui, dans le champ social mais aussi artistique, s'aventurerait vers les terres inconnues du désir et de la jouissance. Peu, rétorquera-t-on, s'y sont essayées : il est vrai. Mais Claude Cahun, Ana Mendieta, Eva Hesse, Barbara Kruger, Orlan ou Catherine Breillat – pour ne citer qu'elles – se sont engagées dans un autre devenir-femme. Il est urgent que d'autres encore, pour reprendre la belle formule de Spinoza, s'enquière de « ce que peut » leur corps.

En ce sens, si l'on excepte la magnifique rétrospective de Cindy Sherman au Jeu de Paume, l'une des expositions les plus stimulantes quant à la figuration du corps féminin, entre aliénation et résistance, fut, à n'en pas douter, *The Flesh and Blood Toy Store* de l'Australienne Julianne Rose. Nul hasard à ce que Julianne Rose ait préalablement travaillé, sur commande, pour la mode et la publicité : son œuvre photographique protéiforme se veut une réflexion active et corrosive sur la modélisation du corps, de l'enfant, les codes de la normalité, les processus – explicites ou occultes – de formatage et d'aliénation du corps féminin dans les sociétés industrielles avancées.

de théâtre Nô à la parfaite jeune métisse noire dont la souveraine beauté évoque celle du top Naomi Campbell, toutes sont confrontées à leur double/poupée, au point que le dialogue visuel tourne au cauchemar eugéniste : de quel monde, de quel type d'existence surgissent ces petits visages à la perfection si glaçante, à l'aura maléfique ? Est-ce le nôtre ? Est-ce nous, parents, qui engendrons de tels monstres sublimes ? Question qui se voit redoublée par les *Live Dolls* (2006) et surtout les *Kids for Sale* (2005) : d'un côté, des gros plans sur de pâles visages d'albâtre, dont la perfection se voit à peine entamée par quelques fissures dans l'artificialité du derme. Les yeux traduisent une sorte d'inquiétant vide intérieur, les visages, fermés, n'expriment aucune joie enfantine. De l'autre, comme en vis-à-vis, ce que l'on pourrait appeler des « kits » d'enfants-poupées, proposés avec les panoplies complètes qui les renvoient, sans écart possible, aux modèles induits par les médias : ainsi « Biker Betty », *santiags kitsch* ou *platform shoes* en vernis noir qui connotent inmanquablement l'univers des sex-shops, bas résille roses, chaînes métalliques et invraisemblable cape de mousseline blanche. Mais aussi « Selina Secretary » : tailleur, escarpins à talons stiletto, ordinateur, portable et panoplie complète de maquillage pour

jolie jeune fille soumise. Mais encore : « Steve Fashion Photographer », décontraction étudiée du *all-dress jean*, *Ray-Bans*, multiples appareils photographiques équipés de téléobъекts exagérément phalliques, stock de pellicules photographiques... Malaise généré par ces « enfants à vendre », dont il faut entendre le titre à tous les sens du terme, de la prostitution symbolique infligée à ces petits corps que la société occidentale frappe du sceau de la marque, du logo et érotise de façon obscène, à celle, bien réelle, de corps vendus sur catalogue ou sur le réseau pour pédophiles en quête de peaux vierges et soumises... Se révolter ? C'est ce que donne à espérer la série *Expired* (2006) : poupées sous plastique, toutes assorties d'un code barre, d'un nom ridicule et d'un slogan formaté – « Peggy Sue, I Love You », « Adorable Annabelle, Best Friend Forever », « Cecilia, So Shy », « Spider Man, Your Lifetime Hero », « Action Alexis, A Winner », *ad nauseam*... – et toutes épouvantablement massacrées, comme si elles avaient été soumises à un *crash*, à un écrasement d'une brutalité inouïe, démembrées, brûlées, mutilées comme dans les faits divers les plus abjects. Révolte de l'enfant contre la stupidité de ce qu'on lui impose ? L'artiste, évoquant une anecdote personnelle, balaye cette illusion d'un revers de main : « *Quand j'avais 8 ans, ma poupée préférée a brûlé lors d'un incendie à la maison. Mes parents m'ont consolée en promettant de m'acheter pour la remplacer une nouvelle poupée* [...]. *Ils m'ont même affirmé que l'ancienne était déjà trop vieille et usée et que, finalement, ce n'était pas une grande perte.* » La « vieillesse » du jouet, quand bien même celui-ci serait aimé, se doit d'être remplacée par un produit nouveau, nécessairement plus attractif, car qui pourrait aimer la vieillesse ? Métaphore de la pitoyable éthique des sociétés contemporaines...

Dès lors, ne restent que les armes, comme semble le signifier la série *Armada Response* (2006) : des enfants en armes, photographiés ou sculptés, petits automates meurtriers au regard vide d'assassins impitoyables, tels ces enfants enrôlés dans les guérillas contemporaines ou par les régimes totalitaires, qui tuent sans remords et souffrent sans plainte ni mots pour le dire. Une forme de désespoir absolu semble ainsi traverser l'œuvre de Julianne Rose : que les enfants soient modélisés ou eugénisés, bourreaux ou victimes, que les corps s'avèrent définitivement aliénés, séparés de leur subjectivité et disjointes du réel, photographies et installations symptomati-

sent la pathologie mortifère de nos sociétés. Et pourtant, à travers le triptyque intitulé *Autoportrait chantant* (2006), se lève comme un espoir, même si cet espoir fragile n'est pas dénué d'ambiguïté : élue « Australia's Face of 85 », Julianne Rose a personnellement connu la gloire éphémère et vaine des concours de beauté, dont elle a très vite compris l'idéologie aliénante : « *Quand on t'appelle pour ta plastique* », énonce-t-elle avec une lucidité brutale, « *on ne te demande pas ce que tu as à dire...* »

D'où ce triptyque magistral dont la partie centrale figure l'artiste, buste ceint de l'écharpe gagnante et plastifié comme celui des poupées Barbie, contrastant avec un visage de quadragénaire outrageusement fardé – bouche carmin, paupières turquoises, longs cheveux de jais auréolés d'un diadème du plus parfait kitsch ; et dont les volets gauche et droit exhibent le corps entier en poupée de plastique aux piles ridiculement apparentes. Mais que l'on presse le sein droit et se déclenche le refrain si connu de Gloria Gaynor, *I Will Survive*. Si l'on se prend d'abord à sourire, comme devant une installation ludique, très vite cependant les mots eux-mêmes font sens et modifient radicalement la perception du triptyque : *I Will Survive*. Quel que soit l'outrage que vous me ferez subir, quelle que soit l'aliénation à laquelle vous voudrez soumettre mon corps et mon identité, je survivrai. Blessée, opprimée, modélisée, formée, séparée de mes désirs et de ma conscience, brisée enfin, je survivrai encore. Quoi que vous fassiez de moi, je me dresserai, me redresserai, tête haute, légère, altière et jouissante. Femme enfin. ■

Nicola L., *Nine Historic Hysterical Women*, galerie Patricia Dorfman (11 mai - 24 juin).
Romain Slocombe, *Medical Love*, galerie Hors Sol (12 mai - 22 juillet).

Julianne Rose, *The Flesh and Blood Toy Store*, galerie 13 Sévigné (13 mai - 1^{er} juillet).



«Romain Slocombe. «Celia». Photographie couleur