

ETC



Le « je » féminin

Maïté Vissault

Number 83, September–October–November 2008

Néoféminisme : le politique / *Neofeminisms: politics*

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/34750ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vissault, M. (2008). Le « je » féminin. *ETC*, (83), 14–19.

LE « JE » FÉMININ

« Je veux jouir de ma vie »

Sarah Lucas

uisqu'il est question ici du « je », je jouerai le jeu en affichant une réflexion et des choix totalement subjectifs sur la question. Mon « je » à moi est lui aussi féminin, bien qu'il ne soit imprégné d'aucun discours féministe. Par conséquent, mon propos risque nécessairement d'être équivoque. Toutefois, il me semble que, pour ne distinguer que la partie émergée de l'iceberg, c'est justement ce caractère subjectif et équivoque qui caractérise aujourd'hui la teneur féminine d'un art « politique et social » produit par les femmes, un art issu d'une pensée qui n'est ni féminine à proprement parler, ni féministe. Néanmoins, s'il est question ici de relever ce qui distingue en art une sensibilité féminine de celle des hommes, il semble impossible de ne pas faire retour, ne serait-ce que brièvement, sur l'impact des combats féministes des années 60/70. En effet, notre perception de l'art des femmes est ostensiblement façonnée par cet art d'émancipation frontal, militant, agressif, parodique, accusateur et caricatural – péjorativement nommé aussi « art tampax » –, thématisant les différentes identités sociales de la femme. D'ailleurs, les créatrices d'aujourd'hui, dès qu'elles abordent des catégories ou thématiques un tantinet associées à l'univers des femmes, se retrouvent toutes confrontées à la question lancinante de leurs « intentions » féministes, qu'elles le veuillent ou non.

Dans le monde actuel, pluriel et beaucoup moins polarisé qu'il y a une quarantaine d'années, les créatrices ne se reconnaissent plus

dans un quelconque discours d'émancipation. Dans une entrevue publiée dans *Kunstforum* en 1997, Sarah Lucas rejetait explicitement une filiation intellectuelle avec la pensée féministe, expliquant : « ce que je fais est beaucoup plus terre-à-terre, c'est ce que je pense. [...] Je suis beaucoup moins idéaliste [que la génération précédente], la plupart des artistes de ma génération disent : c'est tel que c'est. [...] Aujourd'hui, c'est tout à fait naturel pour une femme de faire de l'art. La génération précédente devait se battre. [...] Je crois que si un homme faisait ce que je fais, ça ne serait pas aussi bon, pas aussi drôle. »¹

Ainsi, s'il existe quelque chose comme un nouveau féminisme ou, pour reprendre un ouvrage qui vient de sortir sur la question, un post-féminisme, son champ d'action et de réflexion s'est considérablement complexifié². Tout le monde s'accorde à dire qu'il s'est élargi à d'autres causes et englobe un regard plus large sur l'identité et la différence, les rapports de pouvoir, de domination et d'exclusion dans la société. En ce sens, l'art produit par des femmes dans le champ du politique et du social garde quelque chose de la virulence revendicatrice de l'art militant des pionnières et, lorsque les femmes abordent l'espace social, leur art est résolument politique, quoi que d'une manière plus globale, plus marquée par une expérience subjective de l'espace politique et social. Lorsque Šejla Kameřic filme, dans *What do I know*, des enfants jouant en costume d'époque des scènes intimes, ou des histoires amoureuses au dénouement dramatique dans la maison abandonnée de ses grands-parents à Sarajevo, elle ne fait pas qu'évoquer la vie quotidienne, la perpétuation des structures sociales, la mémoire sentimentale des êtres et des choses, elle

Šejla Kameřic, *What do I know*, 2007. Installation vidéo à 4 canaux, 23 pi. Vue de l'installation. O.K. Centrum für Gegenwartskunst, Autriche, Linz, 2007. © Šejla Kameřic.





Šejla Kamerić, *What do I know*, 2007. HD/35 mm, couleur, 15 pi, photo de film. © Šejla Kamerić.

convoque aussi, en arrière plan, Sarajevo, la guerre, la perte, le siège, la claustrophobie, en liant tout cela à un récit personnel imaginaire.

la conquête du « je »

S'il existe aujourd'hui une esthétique féminine spécifique, il s'avère qu'elle n'est plus dépendante d'un quelconque discours féministe, ni d'une spécialisation des femmes dans des sujets féminins. Toutefois, elle a gardé quelque chose de ce rapport à l'émotionnel et à l'autobiographique, une qualité sensible subjective, basée sur l'expérience personnelle³. Il semble, en effet, que les femmes, du fait de leur place dans la société, et peut-être aussi de l'ombre du questionnement féminisme, intègrent presque naturellement, consciemment ou inconsciemment, une problématique liée à l'affirmation du « je » qui, aujourd'hui, peut être définie comme une tendance à l'autoréflexion plutôt qu'à l'auto-affirmation. Si ce « je » féminin n'en est pas moins politique, il diffère foncièrement du « jeu » féministe de la génération précédente.

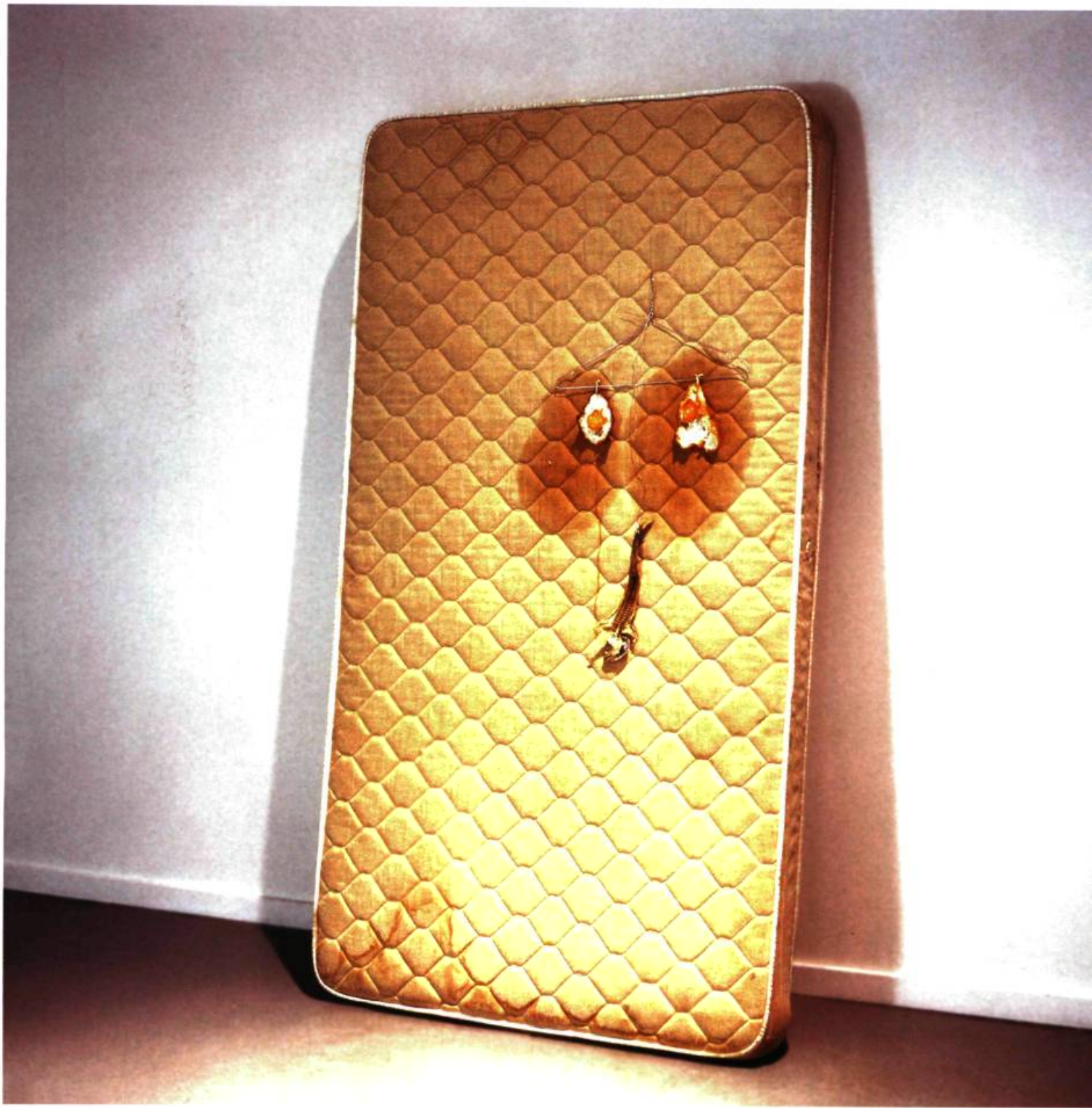
L'art d'aujourd'hui joue de l'attirance, du plaisir, mais aussi d'une sorte de mise à nu qui peut paraître critique, ironique, humoristique, choquante, désœuvrée ou qui peut tout simplement être perçue comme « du n'importe quoi ». C'est l'art des œufs sur le plat de Sarah Lucas, des jolies bulles de savon de Teresa Margolles – innocentes ? – ou encore d'*Ever is Over All*, de Pipilotti Rist, où l'on peut jouir du plaisir, presque sadique, de voir une belle femme en robe bleue, fleur à la main, faire voler en éclats des vitres de voitures. Si l'on s'arrête quelque peu sur ces artistes qui marquent inéluctablement d'une griffe féminine l'art contemporain, cette affirmation personnelle, non maquillée, ou maquillée à l'excès, au point d'en devenir une parodie, reste marquée par une odeur de sexualité et un métadiscours féminin spécifique, car toujours lié à une vision/miroir. Toutefois, elles usent d'une

vision/miroir déformante, non narcissique, bien au contraire, et projettent à travers l'excès de mise en scène le subjectif, le personnel, l'intime, voire l'autobiographique, dans l'espace général, politique et social.

Est-ce là le signe d'un manque de prise de risques ?

Du côté masculin, l'un des présupposés les plus courants est que l'homme est possédé par un esprit de conquête qui reste étranger aux femmes. Cliché ancestral s'il en est, que l'on retrouve néanmoins tant du côté des discours à teneur féministe – comme, par exemple, chez Judy Chicago, qui affirme : « Le regard masculin contient plus que de la pure observation. Il implique toujours une part d'action et de prise de possession. Les femmes peuvent saisir un regard et y répondre, mais elles ne peuvent pas y réagir activement »⁴ – que chez les hommes : dans une discussion entre Christine Macel, Xavier Veilhan et Jean Marc Bustamante, publiée en 2005, Bustamante affirmait encore que les hommes étaient imprégnés de la conquête de nouveaux territoires et, par conséquent, prenaient plus de risques, les femmes ayant du mal à tenir la distance⁵. Le débat reste ouvert, les femmes artistes sont-elles moins conquérantes que leurs compères ou bien le sont-elles différemment ? Est-ce là encore un relent de l'héritage féministe des années 70 – cf. *Genital Panic*, de Valie Export – qui fait penser que les femmes s'inscrivent absolument dans la radicalité ? Mais par cette image radicale, Export n'agissait-elle pas, ne réagissait-elle pas ? Et l'art de Teresa Margolles, lorsqu'elle expose des morceaux de peau tatoués ou des couvertures ayant servi à transporter les morts, ne constitue-t-il pas une réaction à l'indifférence plutôt qu'une réponse ?

Il me semble que ce qui caractérise la manière dont les femmes s'engagent dans un art politique et social n'est ni une question de radicalité, ni une question de stratégie militaire, mais de puissance subjective et d'une certaine physicalité.⁶



Sarah Lucas, *Spinster*, 2000. © 2006 Sarah Lucas.



Teresa Margolles, *127 cuerpos*, 2006. Vue de l'installation. Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf. Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf 2006.



Margolles extrait ainsi l'eau, les fils et autres éléments périphériques, physiques en l'excellence, ayant servi à l'autopsie de corps morts, pour « comprendre la mort dans sa dimension sociale »⁷. Elle engage une œuvre qui traite radicalement de l'art, de la pauvreté, de l'anonymat, de la violence, une œuvre à la fois matérielle, réelle et organique, mais aussi une œuvre qui donne une parole « physique » aux exclus, aux anonymes et aux sans droits, victimes de la violence sociale. À propos de *127 cuerpas*, une installation réalisée au Kunstverein de Düsseldorf en 2006,

composée de 127 fils ayant servi à recoudre 127 corps-morts, Margolles dira : « L'œuvre c'est ce que les fils ont absorbé : des vies interrompues, des familles déchirées, des villes détruites. Chaque fil provient d'un corps et est un homme, une histoire, une réalité. »⁸

le « je » de scène

Comme beaucoup de femmes artistes, Margolles raconte des histoires – pas nécessairement les siennes – et propose au specta-

teur/voyeur une expérience de l'être au monde qui se conjugue sous la forme du « je » générique. Que ce soit directement ou indirectement, les créatrices usent très souvent de mises en scène qui sont le lieu de structures narratives. À ce sujet, l'une des plus emblématiques est peut-être l'artiste finlandaise Eija-Liisa Ahtila. Ses films et vidéos sont autant de moments fictifs de psychoses sociales, de « drames humains »⁹, toujours racontés sur le mode du « je », celui du narrateur ou du protagoniste. Dans *Consolation Service*, réalisé en 1999, l'artiste raconte l'histoire d'un jeune couple en train de divorcer. Le film, déployé sur deux écrans, mêle langages documentaire et fantastique, créant une complexité déconcertante, chargée de multiples tensions et d'émotions. C'est dans les décalages, les ruptures tant narratives que formelles, au fil d'une mise en scène aiguisée comme une lame de rasoir, qu'apparaît la mort physique et métaphorique qui vous regarde en face, droit dans les yeux.

Ainsi, plus encore que de l'identité de la femme, les créatrices aujourd'hui parlent de l'identité des relations humaines. Leur contribution au discours « engagé » dans ce monde du capitalisme tardif est d'humaniser la politique, d'entrevoir l'espace sociopolitique du côté de la *polis*, comme un espace où advient toujours une relation entre l'humain et la société, où se joue une comédie ou un drame humains. C'est là toutefois une opinion toute personnelle.

MAÏTÉ VISSAULT

Maité Vissault est historienne de l'art contemporain, critique et commissaire d'exposition, et partage son temps entre Paris et Berlin. Diplômée en Science politique et en Histoire de l'art, elle a soutenu une thèse sur la question de l'identité allemande à travers la réception de l'œuvre de Joseph Beuys. Ses multiples travaux sont plus particulièrement motivés par une approche critique de l'art contemporain et des relations que celui-ci entretient avec le contexte politique, économique et social qui l'entoure.



NOTES

- ¹ Sarah Lucas, entretien avec Noemi Smolik, « *Es ist nicht alles perfekt in dieser Welt, aber trotzdem will ich mich gut fühlen* », *Kunstforum International*, n° 139, 1997, p. 268.
- ² Béatrice Josse (dir.), *2 ou 3 choses que j'ignore d'elles. Pour un manifeste post(f)-féministe*, Metz, Frac Lorraine, Éditions 49 Nord & Est, 2008. Cet ouvrage est le catalogue étendu d'une exposition qui eut lieu en avril-juin 2007, au FRAC Lorraine.
- ³ Dans son ouvrage *Social Strategies by Woman Artists*, paru en 1980, Lucy Lippard définissait, entre autres, l'introduction d'un contenu émotionnel et autobiographique comme l'un des apports féministes déterminants en art.
- ⁴ Judy Chicago, citée par Antje Olivier, « *Von der passiven Muse zur aktiven Künstlerin* », *Kunstforum International*, n° 154, 2001, p. 213. Judy Chicago a réalisé pour la première fois en 1979, à San Francisco, une célèbre installation intitulée *Dinner Party*. Cette installation est composée d'une table de banquet triangulaire en pierre, tissu et porcelaine, supportant 39 assiettes, chacune étant attribuée à une grande femme de l'histoire; les noms de 999 femmes de toutes les époques et de tous les continents sont gravés dans la pierre au centre du triangle. Judy Chicago est aussi l'auteure de plusieurs ouvrages portant sur l'héritage des femmes dans la société.
- ⁵ Jean Marc Bustamante, « Discussion entre nous. Propos recueillis le 25 mars 2004 au restaurant l'Annexe », in Bustamante, *La création contemporaine*, Paris 2005, p. 165-170. Cette discussion a été reprise sous forme de performance par Cécile Proust et Jacques Hoepffner, www.femmeuses.org.
- ⁶ Cette physicalité peut aussi être lue comme l'un des éléments issus de la représentation frontale du corps et de la sexualité adoptée par les positions féministes des années 70.
- ⁷ Teresa Margolles, interviewée par Amine Haase in *Kunstforum International*, n° 182, 2006, p. 278. Les fils noués les uns aux autres étaient tendus à travers la salle d'exposition.
- ⁸ *Ibid.*
- ⁹ Ahtila définit elle-même ses œuvres comme des « drames humains ».