

Inter
Art actuel



Du féminisme au féminin

Catherine Froment, *L'origine du monde*, Niaux, France, 7 octobre 2010

Évelyne Goupy

Number 108, Spring 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/63957ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN

0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Goupy, É. (2011). Review of [Du féminisme au féminin / Catherine Froment, *L'origine du monde*, Niaux, France, 7 octobre 2010]. *Inter*, (108), 64–65.

Tous droits réservés © Les Éditions Intervention, 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Du féminisme au féminin

PAR ÉVELYNE GOUPY

Présenté en octobre 2010 dans le cadre de l'événement *What about Performance ?*, ce travail de Catherine Froment prend *L'origine du monde* de Courbet pour point d'ancrage. Le sujet, initialement considéré comme obscène, a valu au célèbre tableau de longtemps disparaître de la circulation, puis d'être volontairement dérobé à la vue¹, avant d'intégrer les collections du musée d'Orsay en 1995.

Si l'on comprend bien pourquoi, six ans avant cette date, Orlan, dans sa démarche revendicatrice, avait de bonnes raisons d'en fournir une version masculine² intitulée *L'origine de la guerre*, il est légitime de se demander ce qui justifie encore, au XXI^e siècle, cette pratique de la citation – et plus spécifiquement la citation de cette œuvre-là.

Didascalies

Un moment particulier : le crépuscule. Un lieu : l'extrémité de la passerelle de Massimiliano Fuksas, à l'orée de la grotte de Niaux. Le corps d'une femme allongée, dont la partie supérieure est recouverte d'un drap blanc, visage caché, sexe offert, orienté vers le point où apparaîtra le public. Une mise en scène étrange – un entrelacs de cordelettes blanches formant une toile d'araignée – semble servir d'antichambre au personnage. En éblouissant partiellement les spectateurs, la lumière de divers projecteurs double l'effet de contre-jour.

Action

Ce corps, étendu sur le dos, fait face à la roche renfermant tout un lacs de galeries investies voilà quelque dix-sept mille ans par les Magdaléniens qui en ont orné les parois. C'est dans l'espace constitué par ce face à face que le public s'introduit. Il est donc amené à s'immiscer dans un entre-deux, « acculé » entre ces deux entités se répondant physiquement de cavité à cavité. Entre l'invisible réseau souterrain et l'enchevêtrement fragile des ficelles se manifeste un moment d'hésitation : peut-il aller plus loin ? Est-il autorisé à s'approcher ? Halte, regard interrogateur. Oui, il en a le droit. La performance ne pourra, de toute façon, atteindre son acmé que dans la proximité des corps... Il s'avance lentement, veillant à ne pas troubler l'ordonnement de ces fils qui ralentissent sa progression.

Nouveau rebondissement : cette approche lui dévoile peu à peu la source de cette souple structure formant délicate architecture. Elle s'échappe du sexe de notre anonyme dévêtue.

La localisation du corps se précise, il est – une fois de plus – question ici de mise en écho : la performeuse a choisi de prendre place dans une partie spécifique de l'édifice de Fuksas³. Ce « lieu de passage destiné à mener

vers un beau point de vue » se présente comme un corridor, en forme d'entonnoir, s'achevant par une étroite ouverture ; cette dernière donne accès à un promontoire muni de garde-corps permettant au regard seul de jouir du paysage dans toute son étendue. Rigoureusement installée à la lisière entre l'espace fermé et l'espace ouvert de la passerelle, l'artiste, entre intérieur et extérieur, contraint le spectateur à faire l'expérience d'une mise en abyme de « fente à fente ».

« Je crée des échappées dans le sens où l'échappée est un espace ménagé pour un passage. Et un passage est un endroit inqualifiable qui sert à arriver à un autre endroit », précise Catherine Froment.

La progression étant conditionnée par un goulet d'étranglement se terminant en « cul-de-sac », plusieurs centaines de personnes, soumises à un voyeurisme obligé, n'ont d'autre solution que de se masser devant un con. Or, devant un con, qu'attend-on ? Gros plan sur la raie, arrêt sur image.

Audace ? Provocation ? Geste subversif ? À l'heure où la pornographie est librement accessible, donnant à voir du sexe en très gros plan, il se trouve encore, paradoxalement, quelques commères pour râler : « Y s'croient tout permis, ces artistes ! »

Soulignons, une fois n'est pas coutume, que le mâle, lui, reste coi... pantois, couillu couillon, peut-être. Il ne la ramène pas : pour lui, cette vision-là est affaire courante... mais découle, d'ordinaire, de l'intimité. Par contre, la femme, elle, ne peut espérer avoir vue sur son essence qu'à la condition de multiplier les postures incongrues devant un miroir. Or, elle n'a pas forcément d'aptitudes circassiennes. Reconnaître, chez l'autre, cette part d'elle-même qui lui demeure inconnue, ce dévoilement s'opérant, en prime, dans l'espace public, a de quoi, au XXI^e siècle encore, chahuter sa tolérance et provoquer ses exclamations... Rappelons cette *sentence* de Richard Martel : « L'intimité est cette zone des tabous où le public trouve sa potentielle opposition⁴. »

Le tableau de Courbet s'incarne : ce déplacement, de l'image à la présence bien réelle d'un corps, dérange. De la représentation à la présentation, le filtre de la mise à distance est aboli. Si, comme l'écrit si bien Philippe Sollers dans l'article *Ce sexe qui dérange*⁵, l'original, après avoir tant choqué, devient comme invisible à force d'être montré, sa transposition, en chair et en os, pose, de troublante façon, la question du regard.

Mais comment parler d'« action » alors que Catherine Froment, immobilisée dans une posture cambrée, ne met rien d'autre en œuvre que la présentation de son anatomie ? Ce statisme, rappelant la statuaire ou la

représentation picturale, explique que certains membres du public soient bientôt conviés à se mouvoir et à dévoiler, du même coup, la « machinerie » de cette performance-installation. L'inertie de ce corps féminin exposé implique donc que l'action échoit à d'autres : il leur est demandé de se saisir de l'extrémité d'une cordelette et de la tirer. Cette traction libère des entrailles de l'artiste un fin ruban blanc, long de plusieurs mètres, recouvert d'écriture. Le processus se répète plusieurs fois, impliquant de nouveaux « maïeuticiens »⁶. Pas moins de huit bandelettes sont ainsi mises à jour, portant mention d'individus et de leurs supposées dates de naissance et de décès. Pour établir cette abondante liste, Catherine Froment a recherché les prénoms usités dans le monde entier jusqu'à l'époque la plus reculée possible. Ainsi son sexe devient-il le centre de l'humanité par lequel s'écoule métaphoriquement la succession des générations, depuis les origines. En partant d'une référence artistique ayant fait scandale, l'artiste s'empare avant tout de la signification première du titre : la femme enfante, depuis l'aube des temps.

La présence du drap, par ailleurs, n'autorise pas uniquement l'exhibition hardie de son intimité sous couvert d'anonymat. L'identification ainsi rendue impossible conduit à évoquer *la* femme : cette mise en scène, empruntée au tableau de référence, implique le passage du particulier au générique. La question essentielle de l'identité (et non celle de l'identification) demeure sous-jacente, *la* femme se définissant, du coup, comme source d'immortalité⁷ et de mémoire.

L'aspect des choses est parfois trompeur : si l'on s'en tient au premier regard, la prestation de la performeuse est empreinte d'une théâtralité exaltant des qualités esthétiques (maniérisme et baroque étant largement repérables) pouvant paraître désuètes à l'aune de l'art contemporain. Or, le sens de cette performance-installation découle de l'intérieur – et non de la surface – livré au spectateur. Elle ne révèle l'étendue de son dessein qu'au moment du surgissement de cette collecte de noms, eu égard au lieu dans lequel elle s'inscrit et qui en renforce l'impact. Or, l'aveuglement procède, dans la relation au réel, d'une vision « neutralisée ». Ici, il atteint aussi bien le public – dont la vue est troublée par la lueur des projecteurs – que la « parturiente » – dont les yeux sont couverts d'une étoffe. Il vient donc, auprès de celui-là, redoubler l'idée d'une vérité cachée dont la beauté du corps pourrait détourner. Il rappelle, du côté de celle-ci, la phylogénie – si souvent *insue* – dont nous sommes tous issus.

Dernier acte

Une fois tous ces noms révélés, le public est invité à déambuler selon un circuit imposé, avant de s'éloigner, puis de quitter la place. Le parcours effectué, l'ordonnance du lieu et l'emplacement central occupé par l'« officiante » relèvent d'une topologie mystique : endossant bien involontairement l'attitude de pèlerins, les membres de l'assistance déambulent autour d'un autel improvisé, à proximité d'une grotte réputée pour avoir hébergé « l'enfance du monde ». Cette ronde de nuit, associant tout autant désir de « toucher du regard » que dévotion face à une idole, est, sans conteste, porteuse de vestiges rituels.

Ricochets

Usant de métaphores, de mises en abyme et de multiples résonances, la lecture renouvelée à laquelle nous a conviés Catherine Froment justifie sa pratique de la citation. En restant fidèle au sujet tout en le situant dans un nouveau contexte, elle exacerbe la qualité de sa réception et dote cette référence artistique d'une ampleur dont l'original, accroché à ses cimaises parisiennes, ne bénéficie plus. « J'ai tiré tant de choses qui n'étaient pas tirables parce que quelque chose finit toujours par se passer. Je suis un déménageur de la vie, un déplaceur. [...] Il faut sans cesse déplacer, surtout ne pas s'arrêter de tirer et faire tout cela comme si de rien n'était. » Cet extrait du *Déplaceur*⁸ explicite grandement sa démarche artistique.

Nous sommes bien loin des actions réalisées par Shigeo Kubota – créant une peinture « vaginale » rouge à New York en 1965 – ou par Carolee Schneemann qui, en 1975, lut à haute voix la glose de critiques masculins relative à son œuvre, ces textes étant transcrits sur des bandelettes qu'elle extirpait de son vagin. Si ces deux performances entretiennent un lien de « ressemblance » avec la prestation de Catherine Froment, c'est juste parce qu'il y est question de faire de l'art avec son sexe.

Si la mise en œuvre convoquée à Niaux procède d'une filiation incontestable avec celle utilisée par la deuxième performeuse évoquée ci-dessus, il semble cependant qu'un glissement se soit opéré de l'autobiographie rageuse vers l'universel, de la figure singulière vers une posture transhistorique, du discours politique vers une dimension poétique.

Pour Catherine Froment, l'heure n'est plus au féminisme, mais au féminin.

Philippe Sollers a manqué le rendez-vous. C'est dommage, il aurait exulté.

Sans doute n'avait-il pas été convié ◀

PHOTOS : ÉVELYNE GOUPY

Notes

- 1 Lacan, un temps détenteur de l'œuvre, avait demandé à André Masson de peindre un tableau sur le panneau coulissant qui l'occultait...
- 2 Un pénis en érection et des cuisses écartées y parodient l'iconographie de Courbet.
- 3 Rappelons que l'enveloppe de cette architecture-sculpture combine deux caractéristiques essentielles : la hauteur des plaques verticales en acier Corten va en s'accroissant au fur et à mesure qu'on s'éloigne de la grotte, tandis que, parallèlement, l'espace clos dans lequel on avance rétrécit régulièrement.
- 4 Richard Martel, « Les tissus du performatif », *Art-Action*, Les presses du réel, 2005 (coll. L'écart absolu).
- 5 Philippe Sollers, « Ce sexe qui dérange », *Le nouvel observateur*, 15 juin 2006.
- 6 Du grec ancien *μαϊευτική*, *maïeutiké* : « art de faire accoucher » ; la maïeutique se rencontre dans les ouvrages de Platon ; Socrate y explique qu'à l'instar de la sage-femme qui n'enfante pas elle-même, mais se contente de faire accoucher la femme, le philosophe tend à faire surgir les idées de ses interlocuteurs. Ainsi, la maïeutique est-elle appliquée aux personnes qui ignorent qu'elles savent – plus précisément, qui ignorent leurs capacités de savoir, leur potentiel de vérité. Ces possibilités internes, personnelles, ne s'enseignent pas (au sens de la transmission), mais se découvrent.
- 7 Voir, à ce sujet, le discours de Diotime dans *Le banquet* de Platon.
- 8 Texte de Catherine Froment.

Évelyne Goupy est née en 1963 à Paris, elle vit et travaille à Toulouse comme professeure d'arts plastiques et formatrice en arts visuels à l'École interne de l'Université Toulouse II. Chargée de mission au sein du Musée d'art moderne et contemporain des abattoirs, elle rédige les dossiers mis en ligne. Parallèlement à ces diverses facettes professionnelles liées à la pédagogie et à la didactique, en tant que cofondatrice de l'association Les Connivences, elle fréquente les festivals d'art action et entretient des relations régulières avec les performeurs. Elle constitue progressivement des archives photographiques afférentes à ces manifestations artistiques.