

# *Art féminin(iste) et couple :*

# La femme artiste au sein du duo créateur

Mémoire de Maîtrise universitaire ès lettres en histoire de l'art

par Justine Ciana

sous la direction du Professeur Kornelia Imesch Oechslin

Session de juin 2013

# AVANT-PROPOS

## REMERCIEMENTS

Je ne saurais donner ce mémoire à lire sans évoquer les personnes qui ont rendu sa réalisation possible. Je tiens à adresser mes premiers remerciements, les plus chaleureux, à ma directrice de mémoire, Mme Kornelia Imesch Oechslin. Je lui suis très reconnaissante pour son enthousiasme, son soutien et ses précieux conseils.

Par ailleurs, je voudrais aussi rendre hommage aux deux institutions muséales, le «Musée Tinguely» de Bâle ainsi que « l'Espace Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely » de Fribourg, et plus particulièrement Mesdames Claire Beltz-Wüest et Caroline Schuster Cordone, respectivement archiviste et conservatrice, qui m'ont ouvert les portes de leurs bibliothèques et m'ont guidé dans mes recherches. Je souhaiterais présenter un appui encore plus appuyé à Mme Schuster Cordone, qui a accepté d'être mon expert pour la défense de ce mémoire. Je lui en suis très reconnaissante.

Un immense merci est aussi adressé à mes amies correctrices pour avoir su dénicher les « coquilles » et tournures de phrases malheureuses. Merci à Amélie Bannwart, Valentina D'Avenia, et Catherine Muller pour ces heures passées à relire les pages de cette étude. Je transmets encore un immense merci à ma sœur Héloïse, qui m'a aidée pour la réalisation stylistique du travail et à Nicolas Mermoud qui m'a soutenu aux dernières heures du rendu de ce travail.

D'un point de vue plus personnel, je tenais à remercier ma famille pour leur soutien accordé tout au long de mes études. Ce mémoire constitue l'accomplissement de ces années de travail. J'espère que vous serez aussi fiers que moi du chemin parcouru. Enfin, je souhaite dédier ce mémoire à un couple exceptionnel, mes grands-parents Marylène et Jean-François Gonet. De la même génération que Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, ils avaient trente ans dans les années 1960. Je suis convaincue que la lecture de ce travail aura pour eux une résonnance particulière.

## Table des matières

### Avant-Propos

REMERCIEMENTS : 2

INTRODUCTION PERSONNELLE : 6-9

*Introduction : années 1960, « Tentative de sortir du cadre »*

### **Chapitre 1 : *Les femmes artistes dans les nouveaux modes d'expression créatifs* : 10-24**

#### **1.1. CADRE HISTORICO-ARTISTIQUE : 10-14**

1.1.1. De Paris à New York, chamboulement des modalités artistiques

1.1.2. De Duchamp à Warhol, en passant par Klein

#### **1.2. LES FEMMES SUR LE DEVANT DE LA SCÈNE : 14-16**

1.2.1. Orlan et les femmes artistes tentent de « sortir du cadre »

#### **1.3. ART FÉMINISTE, DÉVELOPPEMENT ET CONSÉQUENCES : 17-22**

1.3.1. Héritage masculin et posture de rejet

1.3.2. Performances et féminisme : Gina Pane, Valie Export et Carolee Schneemann

1.3.3. Politique et société : retour sur l'émancipation féminine

1.3.4. Femmes artistes entre revendication et provocation

#### **1.4. ART ET AMOUR : 22-24**

1.4.1. Artistes et compagnes de travail dans l'histoire de l'art

1.4.2. Problématique :

*Les artistes féminines (istes) dans le duo créateur*

# *Cas d'étude : Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, les « Bonnie and Clyde de l'art »*

## **Chapitre 2 : *Niki de Saint Phalle, « Feu à volonté » : 25-37***

### **2.1. NAISSANCE DE LA FEMME (D')ARTISTE : 25-30**

- 2.1.1. Niki Mathews devient Niki de Saint Phalle
- 2.1.2. Niki et Jean, la rencontre de deux énergies
- 2.1.3. Déclenchement d'une idée et d'une vocation

### **2.2. LES TABLEAUX TIRS, LA CRÉATION PAR LA DESTRUCTION : 30-37**

- 2.2.1. Analyse idéologique des tirs
- 2.2.2. Le tir comme exorcisme et comme démonstration du pouvoir féminin
- 2.2.3. Analyse détaillée des tirs : de l'intime à l'universel
- 2.2.4. Le tir aux Etats-Unis, l'œuvre privée devient une performance publique

## **Chapitre 3 : *Posture du féminin face au masculin : 38-54***

### **3.1. NIKI DE SAINT PHALLE, DANS LES SPHÈRES ARTISTIQUES ET CULTURELLES : 38-44**

- 3.1.1. La famille artistique de Niki de Saint Phalle
- 3.1.2. Jean Tinguely, l'altérité réconfortante face aux critiques

### **3.2. HON, DE LA DESTRUCTION À LA CRÉATION : 44-54**

- 3.2.1. Niki de Saint Phalle, des tirs aux *Nanas*
- 3.2.2. Présentation de la *Hon*
- 3.2.3. L'exposition dans l'exposition, du *Dylaby* à la *Hon*
- 3.2.4. Entre érotisme et provocation, les réactions de la presse et du public
- 3.2.5. La femme ou l'origine de la création
- 3.2.6. La femme-maison et la femme-cathédrale

# *Analyse comparative*

## **Chapitre 4 : *Le travail en couple, confrontations et conséquences* : 55-69**

### **4.1. DE LA HON AUX AUTRES PRODUCTIONS COLLECTIVES : 55-60**

**4.1.1. La *Hon* ou le dialogue de la machine et de la poupée**

**4.1.2. Un projet à plusieurs mains**

**4.1.3. Réception critique du projet commun**

### **4.2. COUPLES INDÉPENDANTS OU FUSIONNELS : 60-69**

**4.2.1 Annette Messager, l'égocentrique**

**4.2.2. Du couple mythique au mythe individuel**

**4.2.3. Marina Abramovic, du geste viril à la fusion des genres**

**4.2.4. Marina Abramovic et Ulay, une confrontation physique et psychique**

**4.2.4. Conclusion : émancipation et reconnaissance tardive de la femme artiste**

## **Annexes**

*BIBLIOGRAPHIE* : 70-75

*ILLUSTRATIONS* : 76-125

Ce mémoire se consacre à l'émergence de l'art dit « féministe »<sup>1</sup>, c'est à dire aux productions artistiques produites par des femmes, dont le projet créatif se caractérise par une forme de résistance vis-à-vis de la domination patriarcale de l'époque. L'ancrage temporel de l'art féministe s'installe au début des années 1960, et se poursuit de manière prononcée, globalement jusqu'à la fin des années 1970. Durant ces deux décennies, les stratégies de résistances de ces femmes se développent au travers de médiums artistiques variés. Toutefois leurs travaux se distinguent par d'importantes revendications personnelles et reflètent généralement la sphère de l'intime.

Ces artistes interrogent leur féminité ainsi que leur rapport de soumission à l'autorité masculine, sous toutes ses formes. Elles tâchent de déjouer les stéréotypes communément admis sur la place de la femme dans la société. Elles tentent, par exemple, de redéfinir le rôle de la mère et de la femme au foyer, en déconstruisant le concept du mâle dominant et de la jeune fille obéissante. De manière globale, dans le domaine des arts à cette période, on constate que les femmes franchissent le cap de la passivité, c'est-à-dire qu'elles s'échappent de leurs rôles de modèles, de muses ou de compagnes silencieuses pour prendre la place de l'artiste professionnel. Tandis qu'elles commencent à obtenir une certaine visibilité et une légitimité, certaines de ces artistes féministes décident de collaborer avec leur compagnon créateur. Ce choix, apparaissant comme un paradoxe, est l'enjeu principal de cette étude.

Effectivement, je me suis intéressée au couple d'artiste comme unité de production particulière. Et plus spécifiquement, j'ai voulu comprendre pourquoi certaines créatrices, qui se présentent comme soucieuses de la cause féministe, qui cherchent à s'émanciper et à être reconnues dans leurs professions, décident d'associer leurs travaux à ceux de leurs compagnons. Je me suis demandée de quelle manière ces femmes ont géré vie privée et vie publique. Et surtout, comment elles ont réussi à se faire entendre à une période où le public, la presse et les institutions culturelles s'intéressaient en premier lieu à l'artiste mâle. Le postulat principal de ce travail est le suivant : Lorsque l'on est une artiste féministe –répondant à la définition donnée en exergue- n'est-ce pas surprenant et périlleux de créer en duo avec son compagnon masculin ? Dans ce travail, en partant de ce constat contradictoire, il s'agit d'évaluer comment certaines créatrices parviennent à résoudre cette équation risquée. Et enfin, de cerner dans quelle mesure la spécificité du compagnon masculin influence cette réussite. Car bien que cette étude « genre » s'oriente en premier lieu sur le point de vue de l'artiste femme, il faut aussi envisager le rôle et la place de l'homme dans le duo privé et professionnel.

Dans le domaine plus général de l'art féminin, dès la fin des années 1970, et plus spécifiquement à partir des années 2000, on constate que de très nombreux ouvrages et articles ont été publiés tels que : *Les femmes dans l'art*<sup>2</sup>, de Marta Alvarez Gonzalez, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*<sup>3</sup>, de Marie-Jo Bonnet, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*<sup>4</sup>, de Catherine Gonnard et Elisabeth

---

1. Selon Lisa Tickner dans MICHAUD Yves, 1994, p.42, le « féminisme » est une forme politique et non une méthodologie. C'est une idéologie qui traite des rapports de pouvoir entre les sexes. Mais il existe une multitude de forme de féminismes, dont certaines sont incompatibles. Comme le signale Judith Butler : « Il n'existe pas un féminisme mondial sur lequel tout le monde s'accorderait mais des féminismes. C'est un mouvement qui avance en posant un regard critique sur des présupposés. » dans BRUGERE Fabienne & LE BLANC Guillaume, 2009, p.88. D'un point de vue historique le terme est utilisé pour la première fois par Alexandre Dumas, fils, dans son livre « L'homme-femme » publié en 1872. Il est repris par Hubertine Auclert, une militante en faveur du droit de vote des femmes, en 1882. Pour une introduction générale du féminisme lire : RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2008.

2. ALVAREZ GONZALEZ, *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2009

3. BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006

4. GONNARD Catherine & LEOVICI Elisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan.

Lebovici, *Women Artists : femmes artistes du XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècle*<sup>5</sup>, de Uta Grosenick, ou encore *Women artists 1550-1950*<sup>6</sup>, d'Ann Harris et Linda Nochlin. En outre, le Centre Georges Pompidou à Paris, s'est aussi fortement engagé dans la diffusion du travail de celles-ci. L'une des conservatrice du centre, Camille Morineau, signe d'ailleurs un important ouvrage sur la place et la revalorisation des femmes dans le champ artistique : *Artistes femmes de 1905 à nos jours*<sup>7</sup>. En plus de cela, elle est à l'initiative de l'exposition « Elles@centrepompidou : Artistes femmes dans les collections du Musée National d'Art Moderne, centre de création industrielle »<sup>8</sup>, une présentation datée de 2009, qui est née de la volonté de redonner aux créations artistiques féminines l'importance qu'elles méritent :

C'est aussi pour le Centre Pompidou l'occasion de rendre hommage aux artistes femmes, à leur combat passionné pour la liberté de créer, aux innovations dont elles ont été porteuses, à leur créativité, qui sont autant de sources d'inspiration universelles, bien au-delà du seul monde de l'art<sup>9</sup> explique Alain Seban, président du centre culturel et artistique parisien.

Le catalogue de l'exposition recense un grand nombre de noms issus de divers courants et univers créatifs, et révèle la diversité de la production artistique des femmes à travers les siècles. L'exposition italienne de Léa Vergine, « L'autre moitié de l'avant-garde : 1910-1940, Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques »<sup>10</sup>, relève cette même volonté de visibilité des femmes artistes. La commissaire d'exposition souhaite montrer, à une époque où cela se fait encore peu, la face cachée des créatrices issues des mouvements d'avant-gardes. Ces deux expositions sont nées d'une volonté sincère de mise en avant du travail féminin. Cependant, elles se confrontent au problème de la ghettoïsation des femmes artistes, que beaucoup de celles-ci dénoncent et rejettent. Il en va de même de l'exposition de 1996 « Fémininmasculin, Le sexe de l'art »<sup>11</sup>, encore une fois présentée au Centre Georges Pompidou. La mise en parallèle, et la confrontation des genres, que l'exposition propose, sont en effet largement critiquées et combattues. L'ouvrage que l'historienne de l'art et de la culture, Marie-Jo Bonnet consacre aux femmes artistes dans les avant-gardes, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*<sup>12</sup> est la publication la plus complète et la plus pertinente consacrée à ce sujet. L'auteure s'intéresse notamment au couple d'artiste d'un point de vue économique et psychologique, et compare cette unité production au groupe artistique, qui est l'espace de création majoritaire à cette époque. Elle montre à quel point le partenaire est un soutien nécessaire pour la visibilité de la femme artiste dans les sphères culturelles et artistiques de l'époque.

Mais il faut surtout reconnaître que si la bibliothèque de l'art féminin s'est énormément étoffée depuis plusieurs années, peu d'ouvrages scientifiques se consacrent au couple d'artistes dans l'art, et plus particulièrement aux duos émergés à partir des années 1960. Généralement les auteurs, telle Marie-Jo Bonnet, parlent de ce sujet au travers d'un article, ou de quelques pages au sein d'une publication plus générale. Quant au livre, *Les couples mythiques de l'art* d'Alain Vircondelet, rédacteur en chef du magazine

5. GROSENICK Uta (dir), *Women Artists : Femmes artistes du XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècle*, Cologne, Taschen, 2005.

6. HARRIS Ann Sutherland & NOCHLIN Linda, *Women artists 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art, New York, 1976.

7. MORINEAU Camille, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2010.

8. MORINEAU Camille, *Elles@centrepompidou : Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009.

9. MORINEAU Camille, 2009, p.9.

10. VERGINE Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde : 1910-1940, Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Paris, Des Femmes, 1982.

11. BERNADAC Marie-Laure & MARCADE Bernard, *Fémininmasculin, Le sexe de l'art*, Paris, Gallimard/Electra, Centre Georges Pompidou, 1996.

12. BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

Beaux-Arts<sup>13</sup>, il s'agit surtout d'un ouvrage de vulgarisation consacré aux couples artistiques de légende. L'auteur y présente un choix de binômes amoureux célèbres, au travers d'un récit biographique peu problématisé et surtout destiné au grand public. Ici, l'auteur n'adopte pas de réflexion plus générale sur la position de la femme dans le couple. Mais il faut reconnaître que cet ouvrage est à la genèse de ce mémoire puisque c'est suite à sa lecture que ma décision d'étudier les couples d'artistes a été prise. Mon point de vue s'est ensuite affiné, et s'est concentré sur la femme artiste dans le duo créateur, en orientant l'analyse à partir des années d'émergence de la créatrice « féministe ».

Mon cas d'étude principal est celui du couple Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Je me suis axée principalement sur *tableaux tirs*, effectués entre 1960 et 1963, qui signent l'entrée fracassante de la sculptrice sur la scène artistique parisienne. En plus de cela, j'ai étudié le projet commun de la *Hon*, une reproduction de femme géante, présentée au public suédois au Musée d'Art Moderne de la ville de Stockholm en 1966. Le choix de ce couple, et des œuvres sélectionnées, est dicté par le désir de s'intéresser à une artiste pionnière dans le domaine de l'art féministe. Et même si la jeune femme ne se positionne pas comme militante ; les cibles de son action artistique se concentrent sur la dénonciation de l'autorité masculine et l'affirmation du pouvoir féminin. Son exemple est inédit et fait date dans l'histoire de l'art. A l'inverse de tant d'autres de ses consœurs, l'artiste ne s'est pas employée à développer des stratégies activistes corporelles, telles que la mise à nu ou l'automutilation. Car comme le signale Emma Lavigne, dans son article « Corps slogan », les performeuses de cette période utilisent souvent le corps comme vecteur de dénonciation sociale : « Ces artistes mettent en avant la force politique du corps, qui devient le lieu du discours, la scène privilégiée de remise en question des tabous et des stéréotypes liés à la représentation du corps des femmes et à l'ordre patriarcal. »<sup>14</sup>. Dans le cas de Niki de Saint Phalle, le geste parodique, teinté d'humour et d'ironie, me semble plus subtile qu'une action corporelle souvent écœurante et choquante. Les objets et les actions spectaculaires de la jeune femme sont politisés et exorcistes, mais ils sont surtout un réquisitoire englobant sur la société de son temps. Il faut reconnaître qu'elle met en place des stratégies de résistance, mais que son travail ne se plie pas à la catégorisation. Son oeuvre définit plutôt des tendances multiples. Elle y présente une spécificité féminine qui n'est pas synonyme de rejet puisque l'homme y trouve aussi un espace d'échange et de dialogue. C'est une place qu'il acquiert aussi dans sa vie privée.

Le couple qu'elle forme avec le charismatique sculpteur Jean Tinguely se base sur un rapport complexe de besoin et d'indépendance. « Madame » possède son propre espace de création, mais elle partage parfois l'affiche avec son compagnon. Dans le domaine artistique, ils incarnent un duo mythique au-dessus duquel flotte une aura légendaire. Rares sont les couples qui se sont si fortement exposés aux yeux du public. Tous deux se sont d'ailleurs beaucoup exprimés au travers de témoignages, d'écrits et d'interviews. En plus de cela, tant de livres, d'articles et de reportages leur ont été consacrés. Pourtant, très peu de critiques ont cherché à regarder au-delà du mythe. En outre, personne n'avait jusqu'alors tenté d'appréhender le paradoxe de la résistance féminine de Niki de Saint Phalle associée à la dépendance du travail commun. C'est cette brèche que j'ai voulu combler, en concentrant mes recherches autour de leurs productions artistiques, de leurs témoignages ainsi que de la réception critique du travail de Niki de Saint Phalle en regard de celle de son compagnon. La mise en parallèle du couple avec d'autres binômes amoureux, comme les indépendants Annette Messager-Christian Boltanski et les tumultueux Marina Abramovic-Ulay, permet de montrer des enjeux différents sur le

13. VIRCONDELET Alain, *Les couples mythiques de l'art*, Paris, Beaux Arts, 2011.

14. MORINEAU Camille, 2009, p.90.

travail collaboratif à cette période, et d'ouvrir le champ d'étude à des exemples variés. L'idée principale étant toujours de comprendre la volonté d'indépendance de la femme artiste et son épanouissement dans une œuvre collective.

# Introduction : années 1960, « Tentative de sortir du cadre »

« L'homme s'il parvient à se réintégrer au réel,  
l'identifie à sa propre transcendance,  
qui est émotion, sentiment et finalement poésie,  
encore. »

Pierre Restany dans RESTANY  
Pierre, 2007 (1960), p.7.

## Chapitre 1 : Les femmes artistes dans les nouveaux modes d'expression créatifs

### 1.1. CADRE HISTORICO-ARTISTIQUE

#### 1.1.1. De Paris à New York, chamboulement des modalités artistiques

Le 16 avril 1960, Pierre Restany<sup>15</sup>, critique d'art parisien, organise une exposition à la galerie Apollinaire de Milan. Il y rassemble ses amis artistes : Arman, Yves Klein, Jean Tinguely, François Dufrêne, Raymond Hains et Jacques Villeglé. Dans la brochure qui accompagne l'exposition, il écrit les bases d'une nouvelle approche de l'art moderne. Au travers de ce texte, considéré comme le premier manifeste des *Nouveaux Réalistes*, il révèle « la sclérose de tous les vocabulaires établis, de tous les langages, de tous les styles »<sup>16</sup>. Le critique parisien témoigne ici de son intention à faire table rase des normes artistiques actuelles, dépassées selon lui :

La peinture de chevalet (comme n'importe quel autre moyen d'expression classique dans le domaine de la peinture ou de la sculpture) a fait son temps. Elle vit en ce moment les derniers instants, encore sublimes parfois, d'un long monopole<sup>17</sup>.

C'est un pamphlet bref, mais retentissant. Pierre Restany y pose les jalons d'une ère nouvelle dans le domaine de la création. Il formule la thèse d'un art détaché de tous carcans académiques et institutionnels, et souhaite ouvrir le champ des possibles en renouvelant les méthodes de création. Se

15. Pierre Restany est un historien de l'art, un critique d'art, ainsi que le chef de file d'une nouvelle génération d'artistes rassemblés dans le groupe qu'il fonde, les *Nouveaux Réalistes*. En outre, c'est un auteur de référence en ce qui concerne ce groupe et les artistes qui le constitue. Il a non seulement écrit leur premier manifeste : RESTANY Pierre, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Paris, Dilecta, 2007 (1960), mais il est aussi revenu sur le même sujet dans d'autres ouvrages précédents tels que : RESTANY Pierre, *Le Nouveau Réalisme*, France, Transédition, 2007 (1978), RESTANY Pierre, *Nouveau Réalisme : 1960-1990*, Paris, La Différence, 2007. Ou encore : RESTANY Pierre, *L'autre face de l'art*, Nîmes, Chambon, 2000 (1979).

Il est aussi un spécialiste de l'œuvre de Niki de Saint Phalle et de Jean Tinguely, et à collaboré à de nombreux ouvrages les concernant : LE BIHAN Olivier (dir), *Niki de Saint Phalle : la donation*, Nice, Georges Naef, 2002, pp. 27-35, ou la préface de l'ouvrage monographique suivant SCHULZ-HOFFMANN Carla, *Niki de Saint Phalle : My art-my dreams*, Munich, Berlin, Londres, New York, Prestel, 2003, p.6.

16. RESTANY Pierre, 2007 (1960), p.6.

17. RESTANY Pierre, 2007 (1960), p.6.

positionnant « 40° au-dessus de Dada »<sup>18</sup>, il prend pour référence un groupe d'artistes qui s'est illustré par son esprit de dérision, par son usage de matériaux hétéroclites et par sa remise en question de l'œuvre d'art. Le critique cherche à rompre avec le vocabulaire passé qu'il juge trop étriqué, et vivant selon lui « ses derniers instants »<sup>19</sup>. Pour cela, à l'image des dadaïstes, il cherche à promouvoir un travail artistique engagé mais teinté d'ironie, et toujours guidé par une liberté de ton. Il veut repenser à la fois le support artistique et les méthodes d'approche de l'art. Le titre du groupe : *Nouveaux Réalistes*, largement commenté, parfois combattu<sup>20</sup>, exprime l'engagement de ces artistes à s'implanter directement dans le réel et l'immédiateté :

C'est la réalité sociologique toute entière, le bien commun de l'activité de tous les hommes, la grande république de nos échanges sociaux, de notre commerce en société, qui est assignée à comparaître<sup>21</sup> affirme Pierre Restany au sein de ce premier manifeste des *Nouveaux Réalistes*.

En effet, ces créateurs ont l'ambition de diriger l'art vers le grand public et de créer des œuvres populaires, inspirées par les pratiques quotidiennes. Ils proposent un travail ancré dans l'actualité, dialoguant avec la rue dans un esprit d'ouverture et d'échange. Lorsqu'en mai 1960, à Paris, Jean Tinguely organise un cortège et fait défiler des sculptures roulantes à travers la ville, il met concrètement l'art en marche (fig.1). Et il fait littéralement descendre la création dans la rue<sup>22</sup>. Pour lui, comme pour d'autres artistes de sa génération, l'art actuel ne parle qu'aux élites et s'est détaché des préoccupations de la société. Comme le souligne l'historien de l'art Ulrich Krempel, l'art abstrait qui domine la création à cette période s'est retiré « du monde, de la politique, de la réalité quotidienne extérieure. C'était contre cette attitude que se rebellaient les jeunes artistes. »<sup>23</sup>. *Fluxus*<sup>24</sup>, né officiellement deux ans après le *Nouveau Réalisme*, s'inscrit dans le même ordre d'idée de destruction des barrières entre art et vie. L'idée de Georges Maciunas, le théoricien à l'origine du manifeste est de :

*Promouvoir un déluge  
et un courant révolutionnaire  
dans l'art,*

Promouvoir l'art vivant, l'anti-art,

Promouvoir la réalité

du non-art afin qu'il soit

saisi par tout le monde (...) <sup>25</sup>.

Ce mouvement, qui se revendique également héritier de Marcel Duchamp et de *Dada*, se caractérise par l'introduction de la musique dans la production artistique. Les artistes qui y appartiennent<sup>26</sup>

18. RESTANY Pierre, 2007 (1960), P.7.

19. RESTANY Pierre, 2007 (1960), P.6.

20. Yves Klein oppose une forte résistance à employer le terme de *Nouveaux Réalistes* car il juge le titre trop unilatéral et largement éloigné de ses préoccupations artistiques. Selon lui, il reflète davantage le travail de Jean Tinguely.

21. RESTANY Pierre, 2007 (1960), P.7.

22. Après une fête organisée à l'impasse Ronsin, Jean Tinguely fait transporter, un cortège de machines bruyantes montées sur roues, de son atelier à la galerie des Quatre-Saisons à la rue de Grenelle. Le défilé est finalement arrêté par la police, comme c'est encore souvent le cas de ces nouveaux modes d'expressions créatifs à cette période.

23. KREMPEL Ulrich, sur <http://karaartservers.ch/saint.phalle/ulrich.krempel.fr00.html>, consulté le 27 janvier 2013, p.1.

24. Le groupe se forme officiellement durant le quatrième anniversaire du festival Wiesbaden à Cologne. On estime qu'il prend fin en 1976 à Berlin, durant le dernier grand rassemblement du mouvement : SOLIMANO Sandra (dir), 2002, p.13-17.

25. Georges Maciunas, *Manifesto*, tract distribué lors du festival Fluxus à Düsseldorf, 2 février 1963, cité dans KRAMER Antje, 2011, p.223.

26. *Fluxus*, auquel appartient notamment l'artiste performeuse féministe Yoko Ono, l'une des seules femmes du groupe avec par exemple Joseph Beuys, Ben Vautier, ou Daniel Spoerri –celui-ci est également signataire des *Nouveaux Réalistes*–.

privilégient l'expérimentation telle que la destruction ou la manipulation d'instruments de musique. Chez les *Nouveaux Réalistes* comme chez *Fluxus*, la théâtralité ainsi que l'esprit de subversion prime sur une recherche esthétique plus classique :

Depuis les années 1960, une génération d'artistes va associer art et vie dans une expression intime. Expression libre et rejet des formes artistiques traditionnelles. Le corps de l'artiste devient partie prenante de son travail. On parle alors « de démarche artistique »<sup>27</sup>.

Ces deux groupes expriment le climat d'effervescence qui règne dans le monde artistique en ce milieu de XX<sup>ème</sup> siècle. En effet, une nouvelle génération d'artistes, désacralisant l'œuvre d'art et proposant une nouvelle façon de créer, commence à se faire connaître. Il s'agit pour eux de rendre compte de la modernité naissante et de montrer, à travers l'art, les transformations importées par l'industrialisation. En cette période d'après-guerre, le temps n'est plus à la pénurie et le monde occidental s'installe dans cette phase d'abondance, connue sous l'appellation des « trente glorieuses »<sup>28</sup>.

### 1.1.2. De Duchamp à Warhol, en passant par Klein

D'un point de vue historique, il faut rappeler que les avant-gardes européennes du début du siècle se sont attachées à remettre en question les formes créatives. Ces groupes, collectifs ou mouvements ont interrogés la manière de représenter la nature et l'humain, donnant naissance à l'art abstrait. Ainsi le *futurisme*, le *Surréalisme*, *De Stijl*<sup>29</sup>, comme bien d'autres collectifs d'artistes nés entre 1900 et 1940, se sont engagés dans une démarche de déconstruction et de libération des carcans artistiques passés. Mais cela, en maintenant les médiums d'antan : peinture, sculpture, gravure ou encore photographie<sup>30</sup>. Or, à partir des années 1960, tandis que le centre culturel artistique s'est déplacé depuis une vingtaine d'années de Paris à New York<sup>31</sup>, les normes de l'art dit « moderne » sont à nouveau réévaluées. Au moment où la peinture abstraite, et plus spécifiquement *l'Expressionisme abstrait*<sup>32</sup>, né dans les années 1940 à New York, domine la création artistique, le continent européen peine à se renouveler. L'arrivée de nouveaux supports technologiques, de médiums innovants ainsi qu'une phase de chamboulements sociologiques fait souffler un vent de fraîcheur et de liberté sur le monde occidental. Ils donnent une impulsion inédite au monde de l'art. Et offrent la parole à des créateurs plus engagés sociologiquement et politiquement. Durant cette période charnière, le monde artistique change radicalement de visage. Les *Nouveaux Réalistes*, *Fluxus*, comme d'autres créateurs individuels, produisent un art du spectacle, de la surprise et de la communication par le biais de performances<sup>33</sup>, dont l'artiste français Ben donne

27. DE MAISON ROUGE Isabelle, 2004, p.15.

28. On nomme « Les trente glorieuses » les années d'abondance économique et de plein emploi qui suivent la seconde guerre mondiale dans les pays européens, soit dès 1945 jusqu'en 1975, approximativement.

29. Le groupe Dada, né en 1916 dans le cabaret Voltaire de Zürich a, quant à lui, largement dépassé ces voies traditionnelles de création. Notamment par l'utilisation de l'objet banal, du rebut ou encore par des démonstrations artistiques délirantes. Il s'agit du collectif le plus radical de cette période. C'est un groupe exemplaire pour les mouvements de seconde génération des années 1960-1970. En effet, il existe un véritable « esprit Dada » auquel de nombreux artistes de cette période s'identifient.

30. L'Art Vidéo est un moyen d'expression qui commence à être utilisé dans les années 1950, mais sous une forme expérimentale. C'est un médium qui connaît vraiment un développement important au début des années 1960.

31. Comme le signale Catherine Gonnard : « Si les analyses sur l'intérêt du Paris artistique des années 1946-55 divergent, tous et toutes constatent cependant un éparpillement des individus et des groupes, des revues, des pamphlets, des salons et des galeries, sans qu'il soit possible de construire une primauté esthétique, de courants forts et unificateurs. » GONNARD Catherine, 2007, p.238.

32. Sur *l'Expressionisme abstrait* voir l'ouvrage : SANDLER Irving, *Abstract expressionism and the American experience : a réévaluation*, New York, Hudson Hill Press, 2009. Le même auteur signe aussi SANDLER Irving, *Les triomphes de l'art américain : Tome 2, les années soixante*, Paris, Carré, 1990. Ce livre s'intéresse à un art américain plus tardif.

33. La performance associe le travail de l'artiste à l'implication ou la réaction du public. Sa définition est flexible et il est possible de regrouper sous ce terme le *Saut dans le vide* de Yves Klein, certaine production avant-gardistes Dada, telle que *la Fontaine*, ready-made de Marcel Duchamp ou l'œuvre globale de Marina Abramovic. Comme le dit RoseLee Goldberg : « l'art performatif défie en fait tout définition précise ou commode, au-delà de l'affirmation élémentaire qu'il s'agit d'un art vivant mis en œuvre par des artistes. (...) il englobe

une définition simple mais éclairante : « avant il y avait les tableaux avec de la peinture et un jour le tableau a débordé sur l'objet et la vie : c'est le début de la performance »<sup>34</sup>, d'happening<sup>35</sup>, ou d'« actions-spectacles »<sup>36</sup>.

En 1960, lorsque Yves Klein vide entièrement la galerie Iris Clert de Paris<sup>37</sup>, pour une exposition placée sous le signe de la surprise et de la conceptualité, il illustre parfaitement l'état d'esprit de son époque<sup>38</sup>. Pour lui comme pour ses amis, il ne s'agit plus uniquement de créer des œuvres matérielles mais surtout de faire sensation. De marquer les esprits et de communiquer avec inventivité à un large public. Avec les « anthropométries »<sup>39</sup>, soit ces performances publiques pendant lesquelles Yves Klein utilise le corps de la femme comme un pinceau, imprimant directement l'empreinte du corps sur la toile, il poursuit une démarche semblable (fig.2-3). En outre, au travers de cette action, il a aussi une volonté de choquer la pudibonderie bourgeoise.

Ainsi, l'art abstrait, jugé trop nombriliste et prétentieux est abandonné au profit d'une création figurative, conceptuelle, ou parodique, qui s'éloigne des institutions muséales pour s'ancrer davantage dans l'espace public. A ce propos, Jean Tinguely affirme vouloir échapper à la « muséification » et éviter la « piédestalisation » de l'art<sup>40</sup>. Il explique que pour toucher les spectateurs, ceux-ci doivent pouvoir entrer dans l'œuvre, la sentir, la toucher et s'y sentir intégrés. Comme César, Arman ou Daniel Spoerri il réfléchit surtout à l'objet quotidien. Ces derniers composent à partir de matériaux issus de l'industrialisation mais qui sont détournés. Ils travaillent à partir de rebut ou de déchets divers et ils utilisent différentes méthodes de création tel le découpage, l'emballage, la compression ou encore la destruction pour les transformer. Comme le dit Pierre Restany, avec les *Nouveaux Réalistes* « on découvre la beauté de la nature industrielle, urbaine, publicitaire (...) »<sup>41</sup>. L'objet devient œuvre d'art, à l'image du *Ready-made* de Duchamp, mais il est façonné par l'artiste pour lui donner un visuel différent.

Les sculptures *Méta-matiques*<sup>42</sup> (fig.4) de Jean Tinguely sont exemplaires de cet esprit facétieux et ironique. Ses œuvres sont créées à partir de déchets de divers matériaux. Mises en mouvement, les

---

un éventail aussi vaste de préoccupations artistiques et un nombre aussi diversifié de techniques, littérature, poésie, théâtre, musique, danse, architecture et peinture, de même que vidéo, cinéma, photographie, diapositives et textes, en tout combinaison originale. » dans GOLDBERG RoseLee, 1999, p.12.

34. BEN, 2012, p.117.

35. Le terme est utilisé essentiellement pour définir le travail des artistes liés au mouvement *Fluxus*. L'happening est une performance dont la particularité est d'exiger une certaine participation du public. Il se caractérise par son action spontanée. Selon Ben, il s'agit : « d'une suite d'événements insolites dont la trame est prévue et les détails improvisés » dans BEN, 2012, p.119.

36. Le terme est créé officiellement en 1970 par Pierre Restany. Il concerne principalement les acteurs du groupe Nouveaux Réalistes. En 1963, le critique affirme déjà à ce propos : « Ces actions-spectacles sont des démonstrations dont le but est de provoquer la participation spontanée et directe du public, de l'intégrer au processus d'ensemble de la communication. », RESTANY Pierre, *Le Nouveau Réalisme*, Paris, 1978, p.217.

37. La galerie parisienne Iris Clert porte le nom de sa fondatrice, une mécène d'art contemporain d'origine grecque. Le lieu est ouvert en 1955, et se fait connaître pour le caractère spectaculaire de ses vernissages et l'audace des expositions. Iris Clert est une fervente défenseuse de l'art de Yves Klein et de Takis -sculpteur grec installé dès 1955 à Paris-, et malgré des contacts plus difficiles avec Jean Tinguely -qu'elle juge un peu voyou et agressif- elle présente ses sculptures Méta, en 1959 dans sa galerie. Ce sera un triomphe. Elle raconte le récit de cette exposition ainsi les événements plus larges de sa vie dans son passionnant ouvrage autobiographique : CLERT Iris, *Iris Time : L'artventure*, Denoël, Paris, 2003 (1978).

38. Lors de cette exposition en 1960 intitulée « Le vide », Yves Klein vide totalement la galerie, ne laissant que les murs blancs de l'espace à la vue des visiteurs. Le récit du montage de cette exposition ainsi que des réactions du public sont à lire dans CLERT Iris, 2003 (1978), pp.159-172. Quelques mois plus tard, lors son exposition « Le plein », Arman s'engage dans une démarche contraire puisqu'il remplit la galerie d'objets et de déchets, rendant impossible l'ouverture des portes au public.

39. Le terme est inventé par Pierre Restany. « anthropos » signifiant « homme » et « métrie » voulant dire « mesure » en grec. L'association des deux mots rappelle la technique utilisée par Yves Klein. La première performance « anthropométrique » a lieu le 9 mars 1960 en présence d'un orchestre et d'un public nombreux constitué d'artistes, de critiques et de collectionneurs. Elle est produite à la galerie Internationale d'art contemporain de Maurice d'Arquian à Paris. La performance est largement photographiée afin de diffuser et d'expliquer la démarche de l'artiste.

40. FAURE Louise & JULIEN Anne, 2005, 10 min.

41. MABEN Adrian, 2013, 39 sec.

42. Les premiers *Méta-matics* sont créés à partir de 1954. Ces réalisations sont alors appelées des *Méta-Malevitch*. Ce sont des sculptures faites de fils de fer avec des éléments géométriques mouvants. A partir de 1959, Jean Tinguely développe encore davantage ces sculptures qui deviennent des machines à dessin, dotées d'un mécanisme.

sculptures parodient la gestualité de la peinture abstraite. Elles actionnent des crayons de couleurs sautillants qui, guidés par le hasard, dessinent des œuvres non-figuratives. Il s'agit pour ce créateur de critiquer l'art abstrait : *l'expressionnisme abstrait*, *l'art concret*, le *tachisme* ou plus particulièrement *l'action painting* de Jackson Pollock (fig.5). Mais aussi, par l'utilisation de matériaux quotidiens collectés en déchèterie, de porter un regard acerbe et railleur sur la consommation de masse.

Pendant que Jean Tinguely, Yves Klein ou encore Arman interrogent les certitudes de la création et déploient une intense activité, durant la même décennie, de l'autre côté de l'Atlantique, les artistes pop tels Andy Warhol, Roy Lichtenstein, Claes Oldenburg ou encore Tom Wesselmann s'emparent de la scène médiatique artistique new yorkaise. A la suite de Jasper Jones et de Robert Rauschenberg<sup>43</sup>, ils chamboulent les codes en proposant une création basée sur l'observation de la consommation et des médias de masse, de la publicité et du cinéma. (fig.6-7). Cette génération d'artistes décomplexés se met en scène et propose un art dit « pop »ulaire : coloré et accessible. Le créateur n'est plus isolé dans son atelier, comme c'était encore le cas des artistes abstraits. Effectivement, à l'image du magnétique Andy Warhol, il s'entoure d'amis et de collaborateurs. L'artiste devient une personnalité publique qui soigne ses interventions. Il joue aussi des effets de la gloire et de la célébrité. Dans ce même esprit d'engagement commun, en France, Jean Tinguely collabore avec de nombreux amis artistes et artisans pour son œuvre magistrale, *le Cyclop*<sup>44</sup> (fig.8). De nombreux points de comparaisons sont à relever entre ces deux mouvements. Cependant, si le *Nouveau Réalisme* est généralement considéré comme le versant européen du *Pop Art*, les productions et les démarches artistiques des deux milieux diffèrent largement. Il faut par exemple noter l'abondante utilisation de rebut comme reflet du monde contemporain chez les *Nouveaux Réalistes*. D'un autre côté, il faut constater une esthétique plus colorée et un visuel plus « net » chez les artistes pop que chez les français. Pourtant, globalement, de Paris à New York on constate ce même esprit joyeux et libertaire, ainsi que cette volonté de s'implanter dans la ville. En effet, ces artistes sont tous guidés par l'envie de décloisonner le monde de l'art, en utilisant la culture de masse et la vie quotidienne comme thème ou support artistique.

Ainsi, au terme de cette introduction il s'agit de comprendre le début des années 1960, comme la période d'une intense activité créatrice ou une nouvelle génération d'artistes a en commun le rejet de *l'expressionnisme abstrait* américain et de *l'abstraction lyrique* européenne. Ceux-ci ont la volonté de s'implanter directement dans le réel, de goûter à une expression plus directe et plus spontanée. Enfin, ils partagent en héritage un certain esprit dada.

## 1.2. LES FEMMES SUR LE DEVANT DE LA SCÈNE

### 1.2.1. Orlan et les femmes artistes tentent de « sortir du cadre »<sup>45</sup>

À cette période, justement, les recherches dada concernant l'objet d'art sont relancées et réévaluées.

43. Ces deux artistes, que l'on dit généralement « néo-dada », sont considérés comme des pionniers du Pop Art, sans appartenir clairement au mouvement. Très amis avec les artistes *Nouveaux Réalistes*, ils font notamment le lien entre Paris et New York. Ce lien est exploré dans l'ouvrage : DUPLAX Sophie & PERLEIN Gilles, *De Klein à Warhol : Face à face, France / Etats-Unis*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

44. Le Cyclop est une sculpture métallique de grande échelle. Elle est élaborée sous la direction de Jean Tinguely, entre 1969 et 1994, en collaboration avec Niki de Saint Phalle et de nombreux amis du couple. On y trouve notamment des installations d'Arman, de Daniel Spoerri ou de César. Concernant cette œuvre, le documentaire de Louise Faure et Anne Julien est particulièrement intéressant : FAURE Louise & JULIEN Anne, *Le rêve de Jean*, film documentaire, Quatre à quatre films, 57 min, 2005.

45. « Sortir du cadre » est la reprise du nom d'une performance réalisée par Orlan en 1965.

L'art ne se limite plus au cadre du tableau mais s'imagine, se renouvelle, et se réinvente alors au travers de théories, de médiums et de méthodes innovantes. Aussi, des supports de narration, plus en phase avec les nouveautés technologiques et sociétales de l'époque, sont bientôt imaginés, tels que l'Art vidéo<sup>46</sup>, le Body Art<sup>47</sup> ou la performance. Yves Klein, dont nous avons évoqué les œuvres performatives (ch.1, fig.2-3), a été l'un des premiers à dénuder et à utiliser le corps de la femme comme support artistique. Sans complexe, à une époque où la nudité est jugée pornographique, il assume avec humour et cocasserie l'exhibitionnisme de son geste. Cet artiste ouvre la voie à d'autres expressions créatives concordantes. Nombres d'entre elles sont imaginées par des femmes. Celles-ci, très peu intégrées dans les groupes masculins de l'époque tels que *Nouveaux Réalistes*, *Fluxus*, *Pop Art*, *Group Zero* ou encore *Op Art*, prennent des initiatives individuelles et osent se confronter aux regards masculins. Elles commencent à renverser l'idée répandue qu'un grand artiste est forcément un homme, qu'une grande œuvre d'art est toujours celle « d'un grand maître » et que le « génie » est réservé à l'artiste masculin<sup>48</sup>. Les femmes artistes cherchent à prouver que l'art n'est pas seulement un passe-temps et exigent considération, comme le signalent Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici dans leur ouvrage *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1980 à nos jours*:

Un double mouvement se crée : d'une part, des artistes femmes formées à des médiums conventionnels comme la peinture ou la gravure sortent du champ traditionnel : d'autre part, des femmes deviennent artistes en développant les possibilités créatives de ces nouveaux médias<sup>49</sup>.

Selon cette définition, la performance photographique *Sortir du cadre* créée en 1965 par l'artiste française Orlan<sup>50</sup> (fig.9), se situe dans la deuxième catégorie. Son travail est une illustration métaphorique de cette volonté de chamboulement. Dans cette œuvre de jeunesse, l'artiste se met en scène dénudée, dans un autoportrait en noir et blanc. Elle pose à l'intérieur d'un cadre ovale de bois doré duquel elle est en train de s'extraire. Ce châssis ancien rappelle ceux que l'artiste Niki de Saint Phalle utilisent quatre ans plus tôt lors de l'une de ses séances de tirs sur tableaux<sup>51</sup> (fig.10). Ce qui crée une résonance symbolique particulière. Au cours de cette action performative -que nous analyserons ensuite plus en profondeur- elle détruit le cadre, ainsi que la toile, à l'aide d'un fusil. Orlan, elle, le brise symboliquement. Et elle le rend obsolète en cherchant littéralement à s'en « extraire ». Au-delà du caractère mimétique du geste de la photographie, l'œuvre ouvre des pistes de lectures multiples. L'artiste questionne les normes de l'œuvre d'art : Qu'est-ce qui est art ? Uniquement un tableau ou une sculpture ? A l'heure où de

46. L'Art vidéo est né officiellement en 1963, en Europe et aux États-Unis. A ce moment-là, la vidéo permet essentiellement de garder une trace des performances, Body Art et happening. A partir des années 1980, l'Art vidéo est exploité comme support spécifique et expérimental. On crée des installations, des multiplications d'écran ou d'images et on travaille plus spécifiquement sur ce nouveau médium. Informations collectées dans DE MAISON ROUGE Isabelle, 2004, p.121.

47. Le Body Art américain ou l'Art corporel européen, sont deux mêmes termes qui désignent les pratiques artistiques mettant en scène le corps humain. A la différence de la performance, elles ne sont pas forcément produites en public. C'est l'artiste Michel Journiac, l'un des pionniers du mouvement, qui utilise le terme pour la première fois en 1968. François Pluchard, critique et théoricien le définit ainsi : « Une multitude de pratiques utilisant le corps comme matériel et souvent la photographie comme média (...). Le corps est la donnée fondamentale du Body Art, simultanément chair socialisée et océan de déraison ». Selon la définition trouvée dans DE MAISON ROUGE Isabelle, 2004, p.121.

48. ARCHER Michael, 1997, p.124. Sur ce sujet, il faut aussi signaler l'importance des travaux de Linda Nochlin qui s'attaque aux présupposés de l'histoire de l'art, à savoir que les femmes ne possèdent pas de « génie » artistique. Son article « Pourquoi n'y a-t'il pas eu de grandes artistes femmes ? » publié en 1971 et traduit en français en 1993 répond à cette question par le biais d'une analyse du manque d'éducation des femmes.

49. GONNARD Catherine & LÉBOVICI Elisabeth, 2007, p.312.

50. Lydie Pearl consacre un chapitre très intéressant et très complet sur l'œuvre d'Orlan « Inventer son corps et son genre : Orlan ». Elle rappelle l'impact de ses recherches sur le développement de l'art féministe. PEARL Lydie, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001, pp.87-97.

51. Lors de sa sixième séance de tableau tir, organisée dans le cadre de son exposition personnelle « Feu à volonté », à la galerie J de Paris : Collectif, Niki de Saint Phalle, Catalogue raisonné, Vol. 1, peintures, tirs, assemblages, 1949-2000, 2001, p. 109.

nouveaux moyens d'expression font leur apparition, elle évoque la fin de la suprématie de la peinture de chevalet. De plus, en se mettant en scène personnellement, elle fait intervenir le corps de l'artiste comme un élément possible de l'objet d'art. Son travail propose une réflexion sur les stéréotypes liés au corps féminin. En posant dénudée, elle joue des codes et des diktats sociaux exercés sur ce corps. Enfin, elle révolutionne le rapport de l'artiste face à l'outil photographique en se positionnant devant et derrière l'objectif.

Il faut rappeler que la photographie n'est pas un nouveau médium dans le domaine de la création artistique puisqu'il est utilisé dès le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>52</sup>. Sa rapide évolution technologique, ainsi que la simplification de son utilisation, en font un outil majeur de la création à partir du début du XX<sup>ème</sup>. Il est particulièrement apprécié des femmes puisque : « il pouvait apporter beaucoup de plaisir à quiconque devait rester au foyer »<sup>53</sup> rappellent Annie Metz et Florence Rochefort dans leur ouvrage, « Photo/Femmes/Féminisme : 1860-2010 ». De plus, c'est un médium artistique qui nécessite un savoir technique restreint et qui peut se pratiquer très librement. A cette période, il constitue un terrain d'expérimentation privilégié et, à l'inverse de la peinture, de la sculpture ou de la gravure, il n'est pas encore accaparé par des « maîtres » masculins. Or, si de nombreuses artistes se sont emparées de ce médium, comme c'est par exemple le cas de Dora Maar ou de Bérénice Abbott dans le contexte des avant-gardes parisiennes, très peu d'entre elles ont osé diriger l'objectif sur elles-mêmes. De plus, pour ces artistes il était impensable de se portraitiser dans une tenue déshabillée. Effectivement, avant la libération des mœurs des années 1970, il est exigé des femmes une décence vestimentaire et comportementale. Leur nudité n'est acceptée que si elle est véhiculée par le regard de l'homme.

Or, les femmes et le féminin ont toujours été, et sont encore, au cœur des stratégies normatives de ce qui est licite ou non de dévoiler aux yeux de tous. Etre photographié ou se représenter à travers la photographie, avec une maîtrise plus ou moins aboutie, emprunte un langage visuel longtemps hérité de la peinture (...) <sup>54</sup> remarquent encore Annie Metz et Florence Rochefort.

En se présentant dans le plus simple « appareil », Orlan fait référence à l'art pictural mais elle dépasse les frontières de la présentation et de la représentation. Le corps devient à la fois oeuvre et support. Ainsi, parce qu'il soulève le tabou de la chair, de la nudité et du sexe féminin, son travail est particulièrement provoquant. Or, au-delà du caractère indiscipliné et emblématique de cette série photographique, Orlan véhicule un message subtil. En effet, comme le feront remarquer plus tardivement, en 1985, les *Guerillas Girls*<sup>55</sup> « Less than 5% of the artists in the Modern Art sections are women, but 85 % of the nudes are women » (fig.11). Aussi, la stratégie d'émancipation artistique d'Orlan est visionnaire. Puisque, elle conscientise et métaphorise très tôt le manque de représentativité des femmes dans la profession « artiste ». En effet, dans *Tentative de sortir du cadre* elle symbolise leur libération en s'extrayant du rôle de muses qui leur est attribué. Elle y pose telle un modèle révolté s'accaparant la place de l'artiste.

52. Sur l'impacte de la pratique photographique dans le développement de l'expression créative chez les femmes, lire : METZ Annie & ROCHEFORT Florence, *Photo/Femmes/Féminisme : 1860-2010*, Paris, Galerie des bibliothèques, 2011.

53. METZ Annie & ROCHEFORT Florence, 2011, p. 93.

54. METZ Annie & ROCHEFORT Florence, 2011, p. 20.

55. Les *Guerillas Girls* est un collectif de femmes artistes féministes constitué en groupe à New York en 1985. Elles se sont fait connaître pour leurs actions de dénonciation du système sexiste du monde de l'art. Affublées d'un masque de gorille, elles s'expriment par des événements potestatifs au sein de musées ou de lieux culturels. En 2005, Jeffrey Tobbin journaliste au *New Yorker* consacre un article « Girls behaving badly » à l'action globale des *Guerillas Girls*. Il explique l'évolution du groupe et son importance dans la dénonciation du manque de représentativité des femmes dans les milieux culturels et artistiques.

## 1.3. ART FÉMINISTE, DÉVELOPPEMENT ET CONSÉQUENCES

### 1.3.1. Héritage masculin et posture de rejet

Alors que les femmes ont été trop longtemps cantonnées à une position passive, Orlan annonce et conduit la révolution des mœurs des années 1970. En outre, elle présente une libre expression d'elle-même et de son art. Par la performance, et la mise en scène de soi comme moyen d'expression, l'artiste propose un langage avec le public. Celui-ci est intégré à l'œuvre. Il ne s'agit plus de montrer l'artiste comme un personnage solitaire, coupé du monde et tenu à l'écart des préoccupations de son temps, mais de montrer que l'artiste est totalement intégré à la société. Elle cherche à faire descendre le créateur de son pied d'estable en fracassant le mythe de l'artiste solitaire et masculin...

En effet, les femmes artistes ne cherchent plus forcément à intégrer les formes et les styles du passé, car ceux-ci sont déjà monopolisés par des artistes mâles. Or, il ne s'agit plus non plus de réinterpréter ce que les hommes ont déjà fait auparavant, en se positionnant par rapport à cet héritage. Et, à l'image de l'artiste française Annette Messager, les femmes de cette période regrettent souvent la prédominance des références masculines :

J'ai commencé à déchanter à l'école, lorsque j'ai vu que toutes les références étaient masculines. (...) Je lisais Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, et je me demandais pourquoi il n'y avait pas de femme équivalente en peinture<sup>56</sup> explique la plasticienne.

Cette prise de conscience est une première étape de l'émancipation des artistes femmes. Leur volonté sera alors d'aller à l'encontre des attentes de leurs sexes et de s'en affranchir. Ainsi, lorsqu'elles s'emparent de ces nouveaux médiums et méthodes expressives, elles le font notamment parce qu'elles sont encore vierges de cette influence. Comme ce fut le cas de la photographie durant les siècles précédents. La performeuse autrichienne Valie Export révèle à ce titre le caractère libérateur de ces nouveaux outils de travail:

Je crois que quitter les voies traditionnelles d'expression est émancipateur pour les femmes. Bien sûr, il y a aussi le fait que cette forme de territoire n'était pas encore étiquetée territoire masculin, mais c'est surtout la souplesse temporelle et spatiale de la vidéo qui m'a attirée : je pouvais voir tout de suite les images<sup>57</sup>.

L'artiste révèle une double émancipation : sociologique et artistique, puisqu'elle manipule un nouveau médium performatif qui lui sert de support idéologique, son action étant davantage politique que privée. En effet, cette nouvelle expression artistique, moins codifiée et moins techniques que les précédentes, lui permet de régler ses comptes avec un héritage traditionnel passé, dominé par le « génie » masculin. Il permet en outre une plus grande liberté d'action.

56. GONNARD Catherine & LÉBOVICI Elisabeth, 2007, p.316.

57. MORINEAU Camille, 2010, p.106.

### 1.3.2. Performances et féminisme : Gina Pane, Valie Export et Carolee Schneemann

La remise en question de l'œuvre d'art, et de la posture de l'artiste, intéresse notamment la pionnière du *Body Art*, Gina Pane. En 1968, cette dernière fait évoluer sa carrière d'artiste en abandonnant la peinture abstraite et en entamant une forme d'expression nouvelle. Plus éclaté, son travail se manifeste par des actions qui impliquent directement le corps (le sien) dans la création de l'œuvre (fig.12). L'idée étant de communiquer sans phares, directement avec le public : « C'est à VOUS que je m'adresse parce que vous êtes cette « unité » de mon travail : L'AUTRE : »<sup>58</sup>, dit-elle en 1974 dans « Lettre à un(e) inconnu(e) ». Les blessures volontaires qu'elle s'inflige, dans des performances corporelles troublantes, sont des actions qui réduisent la distance affective entre l'artiste et la société<sup>59</sup>. Bien que Gina Pane se soit de manière générale défendue de donner à son travail une revendication « féministe »<sup>60</sup> elle a, comme tient à le rappeler Sophie Duplaix qui lui consacre un récent ouvrage monographique, « toujours destiné les points de son discours exclusivement aux femmes »<sup>61</sup>. De façon générale, ses premières performances s'adressent à la gente féminine. En plus de cela, la question de la pression psychique que subissent les femmes est au centre de son propos<sup>62</sup>.

Effectivement, si de nombreuses artistes interrogent les mœurs de leur temps, ainsi que le rôle et la place de la femme dans cette société, elles ne se revendiquent pas toutes clairement « féministes » ou militantes. Toutefois, bien qu'il existe autant de courants et d'idées féministes qu'il existe de femmes, le fait que les artistes de cette période s'emparent de ce sujet est révélateur d'une volonté générale d'opposition vis à vis de la société patriarcale de l'époque. Cela démontre également que ces dernières tentent de faire évoluer la société par l'expression artistique. Ainsi, beaucoup d'entre elles se mettent en scène pour exprimer une volonté libertaire face à un rôle cloisonné qui les oppresse. Celles qui se font le plus remarquer se caractérisent par une forme de rébellion, teintée d'ironie ou de provocation. C'est notamment le cas de l'artiste autrichienne Valie Export<sup>63</sup>, dont le pseudonyme associe « féminité et commercialisation ». Cette dernière assume une œuvre sulfureuse. Elle se met en scène dans des performances qui interrogent le regard de l'homme sur le corps féminin. En 1968, dans un cinéma munichois, elle s'exhibe en public et, par delà le découpage de son pantalon, elle dévoile son sexe<sup>64</sup> (fig.13). Le dispositif de l'action est de se montrer et de prouver anatomiquement son identité de femme. Particulièrement subversive, Valie Export est la première artiste qui dévoile directement son appareil génital. Son identité féminine est alors « la matière de son art »<sup>65</sup>. Dans cette performance, tandis qu'elle évolue parmi les rangées des spectateurs pris en otage de son exhibitionnisme, elle tient à la main un fusil mitraillette et les menace. Je suis une femme mais j'ai autant de pouvoir qu'un homme, semble-t-elle dire. En exhibant son sexe et en prenant simultanément une posture virile, elle contredit les stéréotypes et déroute les « genres »<sup>66</sup>.

58. DUPLAIX Sophie, 2012, p.69.

59. DUPLAIX Sophie, 2012, p.108-109.

60. Voir la définition du féminisme dans l'introduction personnelle.

61. DUPLAIX Sophie, 2012, p.109.

62. C'est notamment le cas de sa performance *Azione sentimentale*, exécutée en 1973 à la galleria Diagramma de Milan. Durant l'action, Gina Pane invite des femmes à participer à la performance. Assises en cercle autour de l'artiste, elles assistent à des gestes de violence que Gina Pane s'inflige avec un bouquet de rose et une lame de rasoir. Le public féminin est à la fois voyeur et acteur de l'action. Ici, l'artiste joue des clichés féminin-masculin, en mettant au centre de l'action des objets sexués comme le rasoir et les roses rouges.

63. Concernant Valie Export, il faut lire l'ouvrage monographique que Caroline Bourgeois lui consacre. Traduit dans en français, allemand et anglais, il possède un intéressant entretien avec l'artiste : BOURGEOIS Caroline (dir), *Valie Export*, Montreuil, L'Oeil, 2003.

64. L'action s'intitule *Action Pants : Genital Panic*, soit en français « pantalon d'action : panique génitale » est analysé dans BOURGEOIS Caroline (dir), 2003, pp.38-40.

65. BOURGEOIS Caroline (dir), 2003, p.35.

66. La notion de « genre », est une notion essentielle introduite par Judith Butler en 1990 dans son ouvrage philosophique *Trouble dans le genre*. Dans ce texte, elle exprime le caractère performatif du genre. Elle examine et réévalue les théories de Simone de Beauvoir, de Claude Lévi-Strauss ou de Sigmund Freud. Aujourd'hui, le « sexe » est devenu un terme biologique, tandis que le « genre » désigne son

L'américaine Carolee Schneemann s'engage dans une voie très similaire puisque cette précurseuse de l'art performatif utilise son propre corps dans des mises en scènes particulièrement dérangeantes, voire écœurantes. A l'image de Gina Pane, au début de sa carrière jugeant la peinture trop lente elle abandonne rapidement la toile et cherche une expression plus directe : « I needed the implicit energy of abstract expressionism to become more materialized, more dimensional. »<sup>67</sup> dit-elle. Dès le début des années 1960, dans des formes plastiques non picturales, elle dénonce les tabous du corps et de la sexualité, et elle questionne le genre par le biais d'une œuvre allégorique et subversive. Elle devient rapidement le fer de lance d'une génération d'artistes militantes féministes newyorkaises, qui se produisent en marge des avant-gardes masculines.

Carolee Schneemann travaille différents médiums artistiques tels que les performances, les images photographiques ou audiovisuelles, et les installations. Son travail, dont la portée féministe est incontestable, utilise la nudité du corps pour exprimer le désir ou la sensualité. L'idée étant aussi de différencier le corps masculin du corps féminin. Selon l'historienne de l'art Lydie Pearl, son œuvre est « de l'ordre du mélange orgiaque du corps dénudé »<sup>68</sup>. L'emblématique série photographie *Eye/body* de 1963 (fig.14), se caractérise effectivement par une forte charge érotique. Au travers de trente-six photographies en noir et blanc, le corps de l'artiste est utilisé comme support et comme matériel. Il est peint, on y colle des plumes ou on l'encorde. Les formes voluptueuses de l'artiste sont travesties. Dans cette œuvre, tandis que deux serpents ondulent sur son torse, elle prend tour à tour l'aspect d'une déesse ou d'une divinité grecque. Ces manipulations interrogent le rôle social du corps féminin. En assumant la sensualité de la chair, Carolee Schneemann joue des artifices de la séduction. Or elle refuse de prendre une posture virile de contre pied, comme ce fut le cas de Valie Export (ch.1, fig.13), et met plutôt en avant un corps sexué et excessivement voluptueux. Son geste artistique est un objet référentiel clair pour la charismatique artiste serbe Marina Abramovic. A partir du début des années 1970, cette dernière cherche à repousser les potentialités physiques et psychologiques de l'humain, au travers de performances solitaires puis accompagnées par son compagnon Ulay (fig.15). Les limites du corps sont examinées dans un dialogue à deux, en incluant parfois le public à l'action. La question féminine est consultée dans sa confrontation au masculin et à autrui. D'autres artistes telles Louise Bourgeois ou Annette Messager proposent une réflexion féministe dans un mode d'expression moins provoquant. Leurs travaux se développent par le biais d'une allusion détournée, comme le confie Annette Messager : « pour ma part, j'ai toujours préféré les chemins de traverse, une position plus indirecte et plus perverse. »<sup>69</sup>. Dans son œuvre, cette dernière examine le pouvoir des images de la culture populaire. Par exemple, elle hachure, colle et retravaille des photographies de femmes (fig.16). Ainsi, son travail transcende une certaine esthétique féminine, et en diffuse une intimité biaisée. Son œuvre est engagée sur la voie de la caricature comme celui de sa collègue plasticienne. Lorsque cette dernière pose, l'air goguenard, avec une de ses sculptures, soit un phallus géant intitulé avec sarcasme *Fillette* (fig.17), elle rejoint ce même esprit de dérision<sup>70</sup>.

Ainsi, ces artistes passent d'une expression de soi totale, à des propositions plus pudiques. Dans les

---

aspect psychologique et social. Il s'oppose au terme « Queer ».

67. JUHASZ Alexandra, 2001, p.69.

68. PEARL Lydie, 2001, p.112.

69. Propos d'Annette Messager rapportés dans un entretien de 2002, publié dans GONNARD Catherine & LEBOVICI Elisabeth, 2007, p.318.

70. L'œuvre est exécutée en 1968, mais elle est surtout rendue célèbre par la photographie de Robert Mapplethorpe prise en 1982. Louise Bourgeois y pose souriante et effrontée, tenant la sculpture phallique sous son bras. Au travers de cette image, elle désacralise la virilité masculine. Comme le dit Marie-Jo Bonnet « Le signe du pouvoir viril est ainsi féminisé et francisé » dans BONNET Marie-Jo, 2006, p.188.

différents cas explorés, elles interrogent les liens du féminin et du masculin et questionnent le rapport de soumission de la femme face à ce que Pierre Bourdieu intitule « La domination masculine »<sup>71</sup>. Ces artistes tâchent de faire évoluer ce rapport inégalitaire, soit par la violence, soit par la diversion, mais en faisant toujours entendre leurs voix.

### 1.3.3. Politique et société : retour sur l'émancipation féminine

A l'image de Gina Pane, d'Orlan ou de Carolee Schneemann, dans les années 1960 les femmes artistes ne veulent plus se fondre dans la masse. Elles cherchent à influencer le cours de l'art et veulent désormais obtenir une place, une visibilité et une liberté dans le domaine artistique, qui correspond à celle qu'elles sont en train d'obtenir dans la société. En effet, tandis que le monde occidental évolue et s'ouvre à la modernité, les femmes sortent dans la rue et exigent des changements de mœurs. Très schématiquement, on considère les années 1960 comme des années de luttes et de revendications, et on conçoit que celles-ci aient permis d'aboutir à de nouveaux droits dans les années 1970.

En France, la libération politique des femmes débute en 1944, tandis que le droit de vote leur est accordé sous la présidence du général de Gaulle<sup>72</sup>. Cinq ans plus tard, Simone de Beauvoir publie *Le deuxième sexe*<sup>73</sup> et provoque une véritable onde de choc idéologique, qui secoue le monde. Dans cet ouvrage, l'auteure ambitionne de remettre en question la condition féminine en expliquant anthropologiquement, historiquement, sociologiquement et d'un point de vue littéraire, l'état d'asservissement de la femme à l'homme. Par ce célèbre aphorisme : « On ne naît pas femme on le devient »<sup>74</sup>, elle appelle à la libération des mœurs. Simone de Beauvoir franchit les tabous de la sexualité, et elle évoque notamment son libre choix de ne pas enfanter. En outre, l'union libre qu'elle forme avec le philosophe Jean-Paul Sartre offre un nouveau modèle de couple égalitaire. Il a une grande influence sur la génération de mai 1968. Il est un modèle de liberté artistique et personnel fortement identitaire pour les couples d'artistes formés à cette période.

Le livre est un succès planétaire mais il est aussi jugé outrageux et pamphlétaire, et il suscite de vifs débats au sein de la classe politique comme dans l'opinion publique. Mais il permet d'éveiller les consciences à une période où les disparités de sexe sont encore majeures. L'auteure lance un pavé dans la marre et devient le fer de lance de toute une génération de femmes. Il faudra cependant attendre encore plusieurs années avant que les libertés réclamées puissent aboutir à de véritables améliorations. Par exemple, il faut savoir que l'indépendance économique et professionnelle, qui sont les clés de l'émancipation féminine, sont obtenues en France le 13 juillet 1965. Les femmes sont désormais autorisées à ouvrir un compte en banque sans l'accord de leurs époux. Elles peuvent également décider de travailler librement, sans que ce dernier ne puisse s'y opposer. Cependant, elles demeurent asservies à leurs rôles de mères et à une maternité qu'elles ne peuvent contrôler. Le combat pour une procréation facilitée ainsi qu'une maîtrise de la contraception sont des engagements d'un grand nombre de femmes durant les années 1970. Ils sont ceux menés par Simone Veil. En 1975, cette politicienne brave courageusement les contestations, et fait voter une loi qui permet la légalisation de l'interruption

71. En 1998, Pierre Bourdieu écrit « La domination masculine », un ouvrage philosophie qui donne une prédestination à la domination des hommes. Dans cet ouvrage, il tâche de comprendre l'origine des divisions sexuelles en les expliquant comme les produits des « habitats » de la société, et par conséquent créés par elle.

72. A titre de comparaison les anglaises et les allemandes obtiennent ce même droit bien avant, en 1918 et 1919 soit la même année que les États-Unis. En revanche la Suisse est l'un des derniers pays européen à l'accepter en 1971 !

73. DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I*, Les faits et les mythes, 2012 (1949).

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II*, L'expérience vécue, 2012 (1949).

74. La citation est présente dans le tome II de l'ouvrage, dans les premières ligne du premier chapitre intitulé « enfance » : DE BEAUVOIR Simone, 2012 (1949), p.13.

volontaire de grossesse en France. La même année, le pays autorise la libéralisation du divorce. De plus, la pilule contraceptive, conçue en 1960 aux Etats Unis, est introduite sur le marché français depuis 1967. Au fil des années, les femmes obtiennent des libertés et des droits privés et publics, qui leur permettent de s'exprimer davantage. Ces bouleversements permettent une égalité grandissante vis à vis des hommes<sup>75</sup> et l'accès à des charges professionnelles plus importantes.

#### 1.3.4. Femmes artistes entre revendication et provocation

Mais dans les années 1960, le milieu artistique et culturel du début est toujours très fortement dominé par les hommes. Les femmes sont en effet très peu représentées comme artistes, comme critiques<sup>76</sup> ou dans l'enseignement. Par conséquent, elles doivent batailler et redoubler d'inventivité pour arriver à se faire connaître. Or, comment obtenir une visibilité lorsque l'on est une femme ? Comment s'imposer dans l'espace public lorsque l'on fait partie du sexe dit « faible » ? Nous l'avons exemplifié, jusqu'à la fin des années 1970 en Europe et aux Etats-Unis, la provocation et l'exubérance extrême permettent d'entrer en contact avec le grand public. Désormais, les femmes occidentales ne sont plus soumises au porte-voix. Mais il faut rappeler que jusqu'à la deuxième moitié du XX<sup>ème</sup> siècle, de nombreuses artistes choisissent -ou sont contraintes de choisir- un mode d'expression percutant. La provocation permet de se faire voir et de se faire entendre. Elle contredit l'idée que la femme doit demeurer discrète et silencieuse. Elle permet de faire voir un visage plus combatif, comme c'est le cas dans l'action politique.

Dans le domaine politique justement, les féministes françaises trouvent rapidement leur mode d'expression et font une entrée remarquée sur la scène médiatique. Lors de leur première manifestation du 26 août 1970<sup>77</sup>, les militantes du MLF<sup>78</sup> scandent haut et fort : « Il y a plus inconnu, que le soldat inconnu : sa femme » (fig.18). Au travers de cette action audacieuse, elles cherchent à donner une voix à celles qui n'en ont pas et s'emparent de l'espace public. L'année suivante, elles publient le manifeste des « 343 salopes »<sup>79</sup>. Le texte est rédigé par Simone de Beauvoir et paraît dans le *Nouvel Observateur*. Dans cette lettre, des femmes célèbres comme inconnues, affirment avoir avorté clandestinement. Au travers de ce texte militant, elles réclament un accès libre à l'interruption de grossesse. Ces deux actions sensationnelles montrent la nécessité de trouver un moyen d'expression déterminé, parfois choquant, qui donne un écho retentissant à leur révolte. Elles expriment aussi le climat de solidarité féminine qui règne à cette époque.

D'un point de vue politique, l'union fait la force. Pour faire valoir leurs droits les femmes se réunissent en groupe et en collectif. Marie-José Bonnet reconnaît à ce propos que l'impact et la réussite de l'action du MLF est expliqué par son choix de rester en groupe<sup>80</sup>. Paradoxalement, en ce qui concerne les artistes l'énergie collective n'a pas vraiment lieu. En effet, la peur d'une ghettoïsation féminine, et l'envie de se mesurer à la gent masculine, les condamne à se produire seules sur le devant de la scène. « Well, there was no women's movement in the '1960s, of course. (...) We were like wild cats. » confirme

75

76. L'anthologie de Robin Hilary est un condensé exhaustif de ces théories féministes, qui débutées dans les années 1970 : ROBINSON Hilary, *Feminism-Art-theory : an anthology*, 1968-2000, Oxford, Blackwell, 2001.

77. Durant cette action, une dizaine de militantes du MLF se réunissent sur la tombe du soldat inconnu. Elles viennent y déposer une gerbe à l'attention de son épouse, encore plus inconnue que lui, affirment-elles avec ironie.

78. Le MLF est « le mouvement de libération de la femme ». Il est créé en France 1970. Les femmes du groupe se consacrent entre autre à la lutte pour le droit à l'avortement ou à une contraception libérée.

79. C'est le MLF qui publie ce coup d'éclat. Des femmes célèbres telles que Françoise Sagan, Delphine Seyrig ou encore Nadine Trintignant, s'associent à des inconnues, et bravent la justice en osant reconnaître leur avortement en public.

80. Elle dit à ce propos : « Comment, en si peu de temps, et avec si peu de moyens ont-elles un impact sur la société ? Probablement parce qu'elles ont choisi de rester entre femmes. Rien que des femmes. Toutes les femmes, quelle que soit leur origine sociale, leur âge, leur nationalité ou leur pratique sexuelle. » BONNET Marie-José, 2012, p.97.

l'artiste Carolee Schneemann<sup>81</sup>. En effet, globalement, il faut constater, que les femmes artistes de cette période ne collaborent pas ensemble<sup>82</sup>. Elles « participent à des tendances distinctes, ne se regroupent, ni se recourent »<sup>83</sup> remarquent Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici. Ainsi, l'individualité est privilégiée comme moyen de se faire entendre personnellement, même si le couple, lorsqu'il est basé sur un rapport d'égalité, peut permettre un certain épanouissement artistique.

## 1.4. ART ET AMOUR

### 1.4.1. Artistes et compagnes de travail dans l'histoire de l'art

Parmi ces artistes, en effet, certaines partagent la vie d'un compagnon créateur. Depuis qu'elles ont accès à la formation artistique, et par extension au métier artistique, des femmes artistes ont vécu des histoires d'amour avec des collaborateurs. Il n'y a rien d'étonnant à cela si l'on considère que la majorité des rencontres amoureuses se font sur le lieu de travail. Dès lors, à partir du début du XX<sup>ème</sup> siècle<sup>84</sup>, l'histoire de l'art voit fleurir un grand nombre de couples tels que ceux formés par Claude Rodin et Camille Claudel, Pablo Picasso et Dora Maar ou encore Frida Kahlo et Diego Rivera. Cependant, à cette période -soit de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle pour Camille Claudel et Auguste Rodin jusqu'au milieu des années 1950 pour Frida Kahlo et Diego Rivera- lorsqu'une femme artiste sort du néant et entre sur la scène artistique, c'est généralement pour être écrasée par le génie artistique de son compagnon. En effet, les cas cités sont révélateurs de ce décalage. Ils dévoilent les difficultés d'existence des femmes artistes à la fois dans le couple et au sein de la société. Aujourd'hui, si la reconnaissance du travail de ces trois créatrices est effective, il ne faut pas oublier que leur succès commercial, comme public, est apparu tardivement. Parfois même à titre posthume. De leur vivant, elles ont toutes trois souffert de l'ombre du « demiurge » qui les accompagnaient. Elles étaient perçues comme les femmes du « maître », avant d'être reconnues comme de véritables artistes. Or, il est légitime d'interroger les raisons de ce décalage. Est-ce la faute de leurs partenaires créateurs si elles demeurent en retrait? Aucune réponse n'est unanime, mais à contrario, hormis le cas particulier de Picasso<sup>85</sup>, il faut reconnaître que ce sont Auguste Rodin et Diego Rivera qui ont découvert le talent de leur compagne. Ce sont encore eux qui les ont encouragés dans leur démarche artistique. Mais étaient-ils plus précisément prêts à céder leurs places ? Certainement pas, et ce à l'image d'une société encore craintive et réticente en ce qui concerne les productions artistiques féminines. D'un point de vue idéologique, jusqu'au début des années 1960, le monde occidental n'est pas encore disposé à vivre cette révolution égalitaire. Aussi, elle accompagnera, petit à petit les bouleversements sociologiques et politiques émergés durant la période des sixties et des seventies.

En conséquence, pour comprendre l'émergence de ces artistes femmes dans ces années-là, il faut revenir

81. JUHASZ Alexandra, 2001, p.68.

82. Les américaines semblent moins frileuses à l'idée de se réunir entre femmes. En 1970 Judy Chicago fonde par exemple le premier atelier d'art féminin en Californie. Elle collabore également avec Miriam Schapiro sur l'exposition « Womanhouse », en 1972, organisée avec un collectif d'étudiantes : GOLDBERG RoseLee, 1999, p.24.

83. GONNARD Catherine & LEOVICI Elisabeth, 2007, p.238.

84. Nous faisons ici l'impasse sur les couples d'artistes des siècles précédents, tels Lavinia Fontana, une femme peintre appartenant à l'école de Rome, qui à la fin du XVI<sup>ème</sup> siècle qui se marie avec le peintre Giovan Paolo Zappi, avant que celui-ci décide de mettre un terme à sa carrière pour devenir l'assistant de son épouse. L'exemple de ce couple est suffisamment exceptionnel pour avoir marqué les esprits. Effectivement, si nous connaissons des exemples d'artistes femmes qui ont vécu en couple avec un collaborateur, les exemples sont rares et bien souvent, nous disposons très peu de connaissances à leur sujet.

85. Considéré comme un demiurge omnipotent, les femmes de sa vie ont toutes souffert de son ego surdimensionné. De Dora Maar à Jacqueline Roque, en passant par Françoise Gilot, toutes ses compagnes ont reconnu leur difficulté à exister auprès d'un homme aussi unanimement considéré comme un « génie » hors normes.

quelques décennies plus tôt. Ainsi, dans le Paris du début du siècle, tandis que de nombreux artistes se réunissent, développent des groupes et des mouvements avant-gardistes, certaines d'entre elles arrivent à se frayer un chemin jusqu'aux ateliers montmartrois. Elles y obtiennent une relative reconnaissance artistique. Quelques unes sont intégrées à des collectifs comme Sophie Tauber-Arp (fig.19), l'une des signataires du groupe *Dada* ou Sonia Delaunay (fig.20), une figure majeure de l'abstraction et cofondatrice du mouvement pictural *l'orphisme*<sup>86</sup>. Toutes deux font carrière en France. Mais il faut relever que ces dernières sont mariées à des artistes influents grâce auxquels elles sont intégrées à ces groupes. Sans leur soutien, et leur collaboration artistique, auraient-elles pu exercer leur art ? Rien n'est moins sûr puisque il faut constater que la grande majorité des artistes féminines reconnues à cette période sont justement en couple avec un artiste avant-gardiste. Viera Da Silva, Sonia Delaunay, Sophie Tauber-Arp, Dorothea Tanning, Georgia O'Keeffe, Susanne Valadon ou encore Natalia Gontcharova sont autant de noms d'artistes, reconnues aujourd'hui comme des figures marquantes de ces avant-gardes. Pourtant, celles-ci n'auraient certainement jamais pu obtenir cette relative visibilité sans l'aide de leur compagnon. Marie-José Bonnet rappelle à ce propos l'importance de leur relation amoureuse :

Faute d'égalité entre les sexes, et avec un marché qui dévalorise les œuvres de femmes, le mariage est chargé, comme au XIX<sup>ème</sup> siècle, d'assurer la sécurité économique des femmes. D'où l'importance des couples d'artistes chez les modernes qui constituent des unités de production artistique assumant une double fonction : économique bien sûr et de légitimation...<sup>87</sup>

Le travail en couple et la collaboration semble être un pré requis essentiel permettant aux artistes féminines de cette période d'exister et de créer. A l'heure ou en Europe, peu de femmes exercent une activité professionnelle -étant plutôt cantonnées à un rôle ménager- la présence d'un homme à leurs côtés apparaît encore comme une nécessité. Or, qu'en est-il du temps où les créatrices décident de mener une lutte pour pouvoir créer et obtenir une visibilité égale à celle des hommes ? Telle est la question principale de cette étude.

#### **1.4.2. Problématique :**

##### ***Les artistes féminines (istes) dans le duo créateur***

En 1964, dans son journal intime la sculptrice américaine Eva Esse déclare : « Puis-je revendiquer ma nature de femme ? Puis-je réussir une démarche artistique, et les deux peuvent-ils coïncider ? »<sup>88</sup>. Par ce questionnement, elle pointe du doigt le dilemme de toute femme qui entame une carrière artistique au début des années 1960. A-t-on le droit de revendiquer sa féminité, son intimité, sans avoir à sacrifier sa réussite professionnelle ? A une époque où, pour être apprécié le geste artistique doit être jugé viril plutôt que féminin, les femmes artistes décident de prendre le contre pied de ce qui est attendu d'elles ; jouer des codes de la féminité, en exagérant les stéréotypes ou en travestissant les gestes dits masculins. Certaines se feront remarquer de façon directe et provocante. D'autres passent par des chemins de traverses, par une dénonciation discrète mais tout aussi résolue.

Nous les avons évoquées, Gina Pane, Orlan ou Carole Schneemann notamment, se présentent courageusement seules devant le public. Elles dévoilent leur féminité face aux artistes masculins, face aux

86. Le terme est employé dès 1912 par le poète Apollinaire pour illustrer la peinture du couple Delaunay.

87. BONNET Marie-José, 2006, p. 45

88. BERNADAC Marie-Laure & MARCADE Bernard, 1996, p.35.

critiques d'art masculins, face aux galeristes et directeurs de musées masculins, et face aux institutions dirigées par des hommes. Seules contre tous. D'autres choisissent de se confronter aux mâles en face à face soit en s'intégrant à des groupes ou des mouvements à majorité masculine, ou par le biais du travail à deux. Ainsi, il est intéressant de se demander comment ces artistes concilient revendication féministe et couple. Comment font-elles pour exister en tant que créatrices alors leurs noms sont si intimement associés à celui de leurs partenaires? La démarche collaborative est-elle, comme au temps des avant-gardes du début du siècle, une nécessité pour être acceptée sur la scène artistique ? La collaboration est-elle davantage un atout ou une tare ? Comment concilier vie d'artiste, vie de femme et, dans le cas d'Eva Hesse, de Niki de Saint Phalle, d'Annette Messager, de Yoko Ono, de Nancy Spero et de tant d'autres compagnes d'artistes, vie de « femme de » ?

Ces interrogations se sont appliquées à toutes ces femmes, lorsqu'elles ont envisagé de travailler, ou non, avec un partenaire créateur. Certaines, comme Annette Messager ont décidé de renoncer à la collaboration par crainte d'une identification commune. Cette dernière regrettant sans cesse d'être dénigrée, et considérée avant tout comme la petite amie du créateur Christian Boltanski. Valie Export, elle, s'est d'abord exprimée en duo avec l'actionniste viennois Peter Weibel<sup>89</sup> (fig.21) mais elle a reconnu des difficultés à être entendue individuellement en tant qu'artiste. Yoko Ono a souffert du même complexe. Pourtant, elle choisit tout de même d'abandonner une carrière artistique prometteuse pour s'engager dans le militantisme politique, au côté du très populaire John Lennon (fig.22). Dans leur cas, le duo devient une unité. Yoko Ono choisit de privilégier son couple, et de mettre en avant la carrière de son compagnon plutôt que la sienne. L'immense célébrité de celui-ci exige ce sacrifice. Il faut alors constater que derrière chaque coupe mythique se cache une réalité plus nuancée, voire plus sombre que l'image véhiculée au grand public. Entre désir d'indépendance et épanouissement de soi au sein du duo créateur, l'harmonie entre ces deux volontés semble ténue.

Dans cette étude, il s'agit de cibler la question de la femme artiste au sein du couple, à partir des combats féministes des années 1960 jusque dans les années 1970, voire au début des années 1980 principalement en Europe mais aussi, plus faiblement, aux Etats Unis. Cette délimitation chronologique et géographique est pertinente, puisqu'elle vise essentiellement des créatrices qui intègrent à leurs recherches artistiques, les chamboulements sociologiques de leurs temps. Les artistes Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely s'intéressent plus particulièrement aux préoccupations de cette période. En outre, leur vision du couple est pertinente : « C'était mon copain de travail, mon amour, mais aussi mon rival. »<sup>90</sup> raconte-t-elle (fig.23). Dans ce travail, il s'agit alors de comprendre la complexité de cette relation amoureuse et professionnelle, au travers d'une analyse ciblée des *tableaux tirs* (fig.24) et de la *Hon*<sup>91</sup> (fig.25). Soit d'explorer un projet solitaire puis une œuvre collaborative. La mise en parallèle de ce dernière œuvre avec celle d'autres couples, tels que ceux formés par Annette Messager et Christian Boltanski ainsi que Marina Abramovic et Ulay, permet de pointer du doigt des problématiques communes ainsi que des divergences et, d'expliquer les enjeux du travail en binôme amoureux.

---

89. Le duo Valie Export et Peter Weibel fonctionne en duo professionnel, mais n'est pas un couple à la ville.

90. Dans une lettre témoignage publié dans HULTEN Pontus, 1987, p. 203.

91. La *Hon* est plus précisément un projet à six mains, puisque le duo est accompagné sur le projet par l'artiste suédois Per Olof Ultvedt.

# Cas d'étude : Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, les « Bonnie and Clyde de l'art »

« On est dépendant de l'amour,  
on donne et on prend. L'amour est  
absolument nécessaire. »

Jean Tinguely dans THÜMENA  
Thomas, 2011, 78 min.

## Chapitre 2 : Niki de Saint Phalle, « Feu à volonté »<sup>92</sup>

### 2.1. NAISSANCE DE LA FEMME (D')ARTISTE

#### 2.1.1. Niki Mathews devient Niki de Saint Phalle

Niki de Saint Phalle est une artiste franco-américaine née en 1930 à Neuilly-sur-Seine. Elle grandit à New York, avant de rejoindre Paris dans les années 1950. Issue d'un milieu aristocratico-bourgeois ultra catholique, elle est contrainte à une éducation particulièrement stricte qui ne l'encourage pas à développer ses qualités créatives. Au moment où elle s'échappe de cet environnement familial, l'art entretient dans sa vie comme une « thérapie »<sup>93</sup>. En effet, à la suite d'une dépression nerveuse qui l'a conduite à l'internement, elle s'investit dans une voie artistique par nécessité<sup>94</sup> : « I become an artist because I had no choice, so I didn't need to make a decision. It was my fate. (...) I embraced art as my deliverance and a necessity. »<sup>95</sup> explique-t-elle.

L'expression artistique est un engagement profond qui permet à la jeune femme de s'exprimer en évacuant colère et frustration. Elle s'aperçoit rapidement que le médium artistique lui permet de se libérer des attentes de sa classe sociale. Mais surtout, après quelques années, elle constate que le métier d'artiste lui offre la possibilité de se faire une place, un nom et d'obtenir une reconnaissance, qu'elle ne peut obtenir en demeurant cantonnée à son rôle de femme au foyer. Elle serait alors retirée au sein de la sphère familiale et dépendante de la maternité. Rapidement, elle prend conscience de sa vocation et décide de cet avenir professionnel. Le constat d'échec qu'elle pose très jeune sur les obligations quotidiennes des femmes de son temps, et notamment le modèle imposé par sa mère, exprime son esprit combatif : « Sa vie reposait sur l'illusion qu'elle était indispensable à son mari et à ses enfants. Elle voulait que je partage avec elle cette illusion, et je ne le pouvais pas. »<sup>96</sup> dit-elle dans son ouvrage de

92. « Feu à volonté » est le nom d'une exposition dédiée aux tirs de Niki de Saint Phalle, qui a eu lieu le 30 juin 1961 à la galerie J de Paris.

93. Niki de Saint Phalle utilise elle-même le terme de « thérapie » pour décrire les vertus du geste artistique. « Pendant les deux années passées au TIRS je ne fus pas malade une seule fois. Quelle thérapie ce fut pour moi ! » : Lettre de Niki de Saint Phalle publiée dans HULTEN Pontus, 1995, p.161.

94. « En 1952, j'avais alors 22 ans je sortis d'une clinique psychiatrique de Nice après avoir subi électrochocs et un traitement à l'insuline. Ce séjour fut profitable, et je me mis à peindre avec acharnement (...) » DE SAINT PHALLE Niki, 1994, pp.11-12.

95. SIBEN Isabelle, 2005. p.34.

96. DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p.89.

confession « Traces »<sup>97</sup>. Dès l'enfance, cette volonté d'affranchissement et de renversement du système de valeurs inculquées est déjà présente en germe, dans l'esprit de cette jeune femme rebelle<sup>98</sup>. Refusant très rapidement le rôle de jeune fille rangée qu'on souhaite lui imposer, elle affirme rapidement des tendances féministes dérivées notamment d'une formation reçue en internat : « A Brearley, je suis devenue féministe. On nous inculquait l'idée que les femmes pouvaient et devaient accomplir de grandes choses. »<sup>99</sup> raconte-t-elle. En outre, elle partage les idées révolutionnaires de Jean-Paul Sartre ainsi que celles de sa compagne Simone de Beauvoir. La lecture du *Deuxième sexe* confirme ses idées sur la place de la femme dans la société<sup>100</sup>. Elle souhaite justement s'affranchir d'une éducation et d'une société qui relèguent les femmes en marge.

Mauvaise élève, impertinente et combative, elle quitte prématurément le foyer familial. A dix huit ans elle s'installe avec Harry Mathews, un jeune écrivain avec qui elle se marie (fig.1), a deux enfants, et mène une vie à la fois rangée mais désinvolte. Elle élève sa famille dans « un libéralisme excessif »<sup>101</sup> qui tranche radicalement avec les règles imposées par ses parents. Durant les dix années que durent leur mariage, le couple mène une existence nomade et bohème : « Nous ne voulions pas grandir et avoir une vie qui ressemble à celle de nos parents et de nos amis. Devenir riches n'était pas notre but. Nous avons trouvé un autre dieu à vénérer : L'ART. »<sup>102</sup> explique-t-elle en soulignant ses divergences avec les ambitions parentales.

Le premier mariage de Niki de Saint Phalle n'est pas une union de convenance. Mais, comme c'est encore souvent le cas à cette époque, sa précipitation est guidée par une volonté de se libérer de l'emprise familiale, tout en correspondant aux convenances de la société. Cependant, en épousant un artiste<sup>103</sup>, bien que celui-ci soit riche et brillant, Niki de Saint Phalle engage un premier pas vers son émancipation de femme. Elle constate rapidement que celle-ci n'est pas suffisante et qu'elle ne se satisfait pas uniquement d'une existence d'épouse et de mère. A la naissance de sa fille Laura, elle remarque son insatisfaction : « I was frustrated and I felt I could not develop myself under these conditions. »<sup>104</sup>. Son esprit rebelle est particulièrement caractéristique de ses jeunes années, jusqu'à une rencontre qui concrétise son désir d'émancipation...

### 2.1.2. Niki et Jean, la rencontre de deux énergies

En 1955, tandis que les époux fréquentent le milieu artistique et littéraire de la capitale parisienne, Niki de Saint Phalle rencontre Jean Tinguely et sa femme Eva Aeppli. Le couple vit misérablement dans leur atelier de l'impasse Ronsin, un lieu insalubre et sans chauffage (fig.2). Ils accumulent relations adultères et précarité de la création. Pourtant, à leur rencontre, la jeune femme tombe sous le charme. Elle est fascinée par leur esprit libertaire et par l'inventivité de leur travail. Elle-même a déjà commencé à peindre et son intérêt pour l'art est grandissant. Rapidement une amitié se noue

97. DE SAINT PHALLE Niki, *Traces : une autobiographie-remembering 1930-1949*, Lausanne, Acatos, 1999.

98. Dès son jeune âge, Niki de Saint Phalle rejette le modèle marital et hiérarchisé formé par ses parents. Elle raconte une anecdote à ce propos, expliquant qu'adolescente, lors d'une dispute portant sur les tâches quotidiennes d'une femme au foyer, elle dit à sa mère : « Je ne veux pas être comme vous. Je ne perdrai pas mon temps à compter des draps. » et ajoutant « L'idée de devenir comme elle me terrorisait ». DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p.89. Au cours de sa vie, elle choisit de ne pas répondre aux obligations que la société de son temps siècle exige des femmes, mais se consacre avant tout à son épanouissement personnel et à son accomplissement professionnel.

99. DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p.71.

100. DE SAINT PHALLE Niki, 2006, p.30. A l'image de ce couple légendaire, elle forme tout au long de sa vie une union libre avec Jean Tinguely, en maintenant malgré la distance, une adéquation spirituelle et artistique.

101. DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p.127.

102. DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p.162.

103. Harry Mathews est poète et écrivain.

104. DE SAINT PHALLE Niki, 2006, p.22.

avec le sculpteur. Celui-ci repère son talent et se met tout de suite au service de son travail. Il propose son aide à la réalisation de ses premières sculptures : « Tu aimais ma peinture, tu la pris au sérieux, et aussi mes projets mal dessinés sur des petits bouts de papier. »<sup>105</sup> s'enthousiasme-t-elle. Jean Tinguely apprécie effectivement la poésie de ses premières toiles. Il les considère avec attention et prend son activité créatrice très au sérieux. Conscient de ses capacités il l'encourage et l'entraîne sur le chemin de la production artistique. Comme le souligne justement Carla Hoffmann-Schutz dans son livre : *Niki de Saint Phalle : my art-my dreams*, Au sein de cet univers créatif : « she found the environment that helped her to transform her emotional difficulties into creative energy (...)»<sup>106</sup>.

La connivence d'esprit entre les deux jeunes gens est immédiate. L'envie de travailler ensemble est tout aussi prompte. Leur relation se base d'abord sur une passion mutuelle pour le travail artistique<sup>107</sup>, ainsi qu'un besoin de canaliser leurs violences par ce biais<sup>108</sup>. Leur rapport à la création est en effet énergique et vitale. Ce mode d'expression est au centre de la vie de Jean Tinguely depuis sa formation de décorateur à Bâle, au début des années 1950. Ce moyen expressif est en train de prendre la première place dans celle de Niki de Saint Phalle. D'ailleurs, lorsqu'ils se rencontrent pour la première fois, le sculpteur perçoit « l'artiste » avant de s'intéresser à la femme. Elle-même dit d'abord être tombée amoureuse du travail du créateur avant de s'intéresser à la personne<sup>109</sup>.

Jean Tinguely est issu d'un milieu ouvrier et prolétaire. De tendance politique anarchique, son absence de bienséance et de tabous sociaux tranche radicalement avec l'univers aristocratique dans lequel Niki de Saint Phalle a baigné. Mais son esprit rebelle l'attire aussitôt : « Je crois que je suis tombée amoureuse de Jean le soir où il m'a invitée à dîner et où, à la fin, il a écrasé sa cigarette dans le beurrier. » se souvient-elle<sup>110</sup>. En effet, son éducation désordonnée la libère de son conformisme social. Le couple est issu d'un milieu aussi antagoniste que complémentaire. Mais les contraires s'attirent, et de cette différence naît leur complicité. Après plusieurs années d'amitié et d'échange, les deux jeunes gens se rapprochent et deviennent amants. Niki de Saint Phalle est séparée depuis moins d'un an de son mari lorsqu'elle s'installe dans l'atelier de Jean Tinguely décidant d'y mener une vie dédiée à l'art. Après plus de dix années consacrées à son rôle d'épouse et de mère, elle quitte le foyer familial et une existence de femme d'intérieur qu'elle juge incompatible à sa nouvelle voie professionnelle. Elle confie, non sans culpabilité<sup>111</sup>, l'éducation de ses enfants à son mari, et débute sa carrière artistique. Niki de Saint Phalle tourne la page de son existence passée en faisant fi des convenances, et en contredisant l'idée que la femme est destinée à l'éducation des enfants. Elle effectue un choix radical<sup>112</sup>. Et petit à petit, elle passe de la sphère privée à la sphère publique.

---

105. DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.1.

106. SCHULZ-HOFFMANN Carla, 2003, p.10.

107. DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.2.

108. Niki de Saint Phalle dit à ce propos : « En 1961, j'ai tiré sur des tableaux parce que tirer me permettait d'exprimer l'agressivité que je ressentais. » DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p.24. Et Jean Tinguely affirme que l'art lui a permis de ne pas devenir un « criminel » tant son agressivité était forte et ne pouvait être canalisée que par la création. Propos rapportés dans THÜMENA Thomas, 2011, 10 min.

109. Comme elle l'affirme : « Je me souviens très bien de ma première rencontre avec Eva et toi en 1955. J'avais 25 ans. Je tombais instantanément amoureuse de votre travail. » DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.1.

110. CHASSOT Isabelle (dir), 2010, p.10.

111. « Mais j'ai payé très cher ma passion pour l'art. Pour elle, j'ai fait la pire des choses qu'une femme puisse faire : J'ai abandonné mes enfants. Je les ai abandonné comme le font souvent les hommes pour leur travail. » dit-elle dans son autobiographie : DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p.90.

112. A ce propos notons que lorsqu'ils partent s'installer à Paris, le couple Eva Aeppli et Jean Tinguely se délèguent également de l'éducation de leur fille Myriam. Ils confient l'enfant aux parents de Jean Tinguely. La précarité de la création et le misérabilisme dans lequel ils vivent, sont jugés incompatibles avec l'éducation de celle-ci. En renonçant à l'éducation de son enfant Jean Tinguely fait le même choix familial que Niki de Saint Phalle. Mais il ne témoigne pas de la même culpabilité. A cette époque, l'implication de la femme et de l'homme vis-à-vis de l'éducation des enfants n'est pas égalitaire. Elle ne l'est d'ailleurs toujours pas aujourd'hui.

A cette période, Jean Tinguely ne vit pas encore des revenus de son travail, mais bien qu'il mène une existence indigente, il croit en la force de l'art. Après plusieurs années de doute et de difficulté, il commence à trouver une voie d'expression possible. La jeune femme apparaît à une période charnière de sa carrière, à un moment où, dit-il, « elle contribue à le décontracter »<sup>113</sup>. Il reconnaît qu'elle a joué un rôle déterminant dans l'évolution de son travail, lui apportant un nouveau souffle, l'encourageant à la rêverie, au dessin, à la couleur et à la joie : « Avec Niki, je crois que je me suis plus assis, immédiatement, parce qu'elle était quelqu'un qui réfléchissait plus longuement, qui rêvait davantage et qui exprimait ses rêves en dessinant »<sup>114</sup> confie le sculpteur, reconnaissant l'influence apaisante de sa compagne. En outre, elle l'ouvre à de nouvelles idées. Elle l'encourage par exemple à utiliser des plumes et des petites clochettes dans ses installations<sup>115</sup>. L'importante série des *Baluba*<sup>116</sup> (fig.3-4), ces sculptures et accrochages de petits objets bruyants et sautillants, est créée sous son influence. Ces œuvres « bricolées », tranchent avec les sculptures plus conceptuelles, plus géométriques et plus sombres des années précédentes (fig.5).

Le sculpteur, en perpétuel déploiement énergétique, ne perçoit pas les propositions de sa compagne comme une menace. Malgré une personnalité forte et agressive, parfois répulsive - Iris Clert le décrivant comme un artiste génial mais revêche et dictatorial<sup>117</sup>, « J'ai peur de lui ; je ne sais pas pourquoi, il me terrorise »<sup>118</sup> confie-t-elle-, le sculpteur intègre au final des suggestions venant de tiers. Il a besoin de ces confrontations. Elles le stimulent. Le bouillonnement artistique qui caractérise son travail s'accompagne d'échange et de discussions animées sur la création. Le sculpteur recherche les divergences et le frottement de pensées. Et avec les femmes de sa vie, il ne veut pas de relations tièdes. Niki de Saint Phalle explique à ce propos : « Il a horreur de la faiblesse, surtout chez les femmes. »<sup>119</sup>. Il aime heurter ses idées à celles de ses compagnes et recherche cette altérité confrontante. Lors de la première rencontre avec Niki de Saint Phalle, cette dernière avait critiqué ses créations avec audace. Ce jugement avait d'abord fâché Jean Tinguely mais cela permit surtout de le convaincre de la force de conviction de la jeune femme. En effet, à sa rencontre il trouve une partenaire à sa taille, un véritable alter ego sur un plan sentimental et artistique : « Pour moi la femme est une personne très créative, je la veux vivante et en tant que partenaire de même valeur. »<sup>120</sup> explique justement le plasticien. D'ailleurs Jean Tinguely s'est toujours entouré de compagnes indépendantes au fort tempérament, pour la plupart artistes comme Milena Palakarkina<sup>121</sup> et Niki de Saint Phalle<sup>122</sup> et Eva Aeppli, dont il est resté marié dix ans<sup>123</sup>.

Cette dernière, épouse à dix-neuf ans et mère à vingt ans, a, comme Niki de Saint Phalle, fuit la vie conjugale pour mener une existence bohème avec le sculpteur. Il faut reconnaître que ces deux jeunes mères frondeuses possèdent beaucoup de similitudes<sup>124</sup>. Toutes deux partagent des idées

113. MABEN Adrian, 2013, 21 : 24 min.

114. Extrait d'une interview de Jean Tinguely de juin 1976 publié dans HULTEN Pontus, *Tinguely*, 1989, p.348.

115. « Quand j'ai connu Niki en 1955, elle m'a lancé tout de suite deux choses à la figure. D'abord elle me dit que je devrais mettre des plumes à mes sculptures (...) et deuxièmement qu'il y avait un sculpteur nettement meilleur que moi : le facteur Cheval. J'étais vexé. Quelle insolence ! » raconte Jean Tinguely dans DUCREUX Anne-Claire, 2002, p. 47.

116. La série des *Balubas*, constituée de dix-neuf pièces, est effectuée l'année 1961, un an après l'installation de Niki de Saint Phalle à l'impasse Ronsin.

117. CLERT Iris, 2003 (1978), p.152.

118. CLERT Iris, 2003 (1978), p.192.

119. Niki de Saint Phalle (1987) dans HULTEN Pontus, 1989, p.358.

120. Interview de Jean Tinguely publié dans DUCREUX Anne-Claire, 2002, p.18.

121. Milena Palakarkina est sa dernière maîtresse, elle partage les cinq dernières années de sa vie. C'est une artiste-peintre d'origine bulgare. Le sculpteur collabore avec elle sur plusieurs installations. Elle lui donne un fils en 1991, Jean-Sébastien, né six mois après sa mort.

122. Sur les relations amoureuses et collaborations de Jean Tinguely et de ses diverses compagnes, lire : DUCREUX Anne-Claire, *Jean Tinguely & cie, collaborations artistiques : Eva Aeppli, Niki de Saint Phalle, Milena Palakarkina*, Mantes-la-Jolie, catalogue d'exposition de l'Hôtel-Dieu, 2002. C'est un ouvrage très complet, bien documenté et doté de nombreuses citations.

123. Il a une fille avec Eva Aeppli, née en 1953 à Bâle.

124. Elles sont d'ailleurs très amies.

révolutionnaires sur la place de la femme dans le couple et la société : « Eva ne pouvait pas envisager de devenir une épouse modèle, restant au foyer afin d'élever ses enfants. »<sup>125</sup> explique à son propos Anne-Claire Ducreux dans son ouvrage « Jean Tinguely & cie, collaborations artistiques : Eva Aeppli, Niki de Saint Phalle, Milena Palakarkina ». Malgré leurs points communs, les deux femmes sont de caractères très différents. La suisse ne possède notamment pas une vitalité ni une frénésie créative aussi développées que Niki de Saint Phalle. Jean Tinguely se plaignait d'ailleurs fréquemment qu'elle ne soit pas davantage engagée dans son travail, regrettant son manque d'implication et d'entrain. Il rejetait aussi ses œuvres qu'il jugeait « gothiques » et « vieillottes »<sup>126</sup>. L'œuvre et le tempérament de Niki de Saint Phalle semblent lui correspondre davantage. Elle est une artiste entière, exubérante et jusqu'aboutiste. Ses préoccupations artistiques sont proches des siennes. Aussi, malgré leur différence de milieu, d'éducation et de statut social, la relation est plus égalitaire. Auprès d'elle, il trouve une compagne qui poursuit le même projet de vie. Tous deux ont décidé de tourner entièrement leur existence vers la création. A son contact, Niki de Saint Phalle quitte peu à peu l'esthétique féérique de ses premières toiles et entame une nouvelle phase de travail. Jean Tinguely la présente à sa famille artistique, qui l'ouvre à de nouvelles perspectives esthétiques et idéologiques.

### 2.1.3. Déclenchement d'une idée et d'une vocation

Grâce à son nouvel amour, en effet, elle rencontre les membres du groupe des *Nouveaux Réalistes* auquel il est lui-même intégré depuis sa formation initiale en 1960. Jean Tinguely est particulièrement proche de Daniel Spoerri, son ami suisse et de Yves Klein avec qui il vit une amitié sincère mais tumultueuse, oscillant entre fascination et jalousie:

Tu m'emmena voir ce que faisait Daniel Spoerri et cela me fascina : il capturait la vie en collant les objets sur les tables où l'on avait mangé. Cette attitude envers l'art, nouvelle pour moi, était très stimulante. Tu me présentas à Arman et à Yves Klein<sup>127</sup> confie Niki de Saint Phalle dans une lettre fictive qu'elle adresse à son compagnon après son décès.

L'encouragement de son compagnon ainsi que l'énergie créatrice qui se dégage du groupe éveillent la curiosité de la jeune Niki, confirment son intérêt pour l'art, et lui donne envie de devenir l'un des leurs. Auprès d'eux, elle trouve un terrain favorable au développement de son activité artistique, ce qui lui permet de s'ouvrir au monde « plutôt que s'adonner à l'auto-thérapie dans l'isolation »<sup>128</sup>. Avec enthousiasme, son nouveau partenaire lui ouvre les portes de son univers. Il est ravi de faire connaître le travail de sa compagne et lui donne en outre des conseils dans l'exécution de ses travaux : « (Jean Tinguely) encouragea Niki de Saint Phalle, artiste autodidacte, à ne jamais douter d'elle-même, et à ne pas se laisser intimider par la technique, la préséance devant être donnée au rêve. »<sup>129</sup> confirme l'historienne de l'art Janice Prente. Jean Tinguely, qui se considère lui-même comme un « poète »<sup>130</sup>, recommande à sa compagne de ne pas étudier l'art mais de poursuivre ses propres essais afin de maintenir l'intuition de cette démarche et la fraîcheur de son regard. « N'ayant pas reçu de formation théorique,

125. DUCREUX Anne-Claire, 2002, p.10.

126. Selon les dires de Guido Magnaguagno, commissaire de l'une de ses expositions qui a bien connu le sculpteur, dans THÜMENA Thomas, 2011, 31 min.

127. DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, P2.

128. Collectif, 2000, p.14.

129. Janice Prente participe à l'écriture de l'ouvrage collectif : *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, 2001, p.83.

130. C'est ce qu'il confie à un journaliste dans une interview, repris dans le film documentaire suivant : THÜMENA Thomas, *Tinguely*, 2011.

elle intègre avec bonheur dans son univers toutes les trouvailles, sans être embarrassée par le sens des valeurs que l'on inculque aux étudiants. »<sup>131</sup> souligne le critique et ami de l'artiste Pontus Hulten<sup>132</sup>. Avant sa rencontre avec le sculpteur, son approche artistique est d'abord vitale mais innocente. Si elle crée depuis de nombreuses années, son œuvre n'a encore jamais été montrée au public. Jusqu'à ses peintures à l'huile, ou à la gouache, encore naïves, présentent des personnages souvent sans visages, évoluant dans des univers féériques et colorés (fig.6-7). L'artiste cherche son style, sa patte. Elle s'essaie à la figuration comme à l'abstraction. Dans ses œuvres de jeunesse, la jeune femme expérimente son travail créatif en jouant avec les matériaux, en collant divers objets dans le plâtre et la peinture. Comme tout autodidacte, elle débute par des expériences créatives qui l'amènent à trouver sa voie. Le travail de Niki de Saint Phalle est spontané et très personnel. Mais après plusieurs années d'apprentissage, il s'agit pour elle de gagner son expression artistique propre. C'est par la destruction que la jeune femme trouve sa formule la plus aboutie. En 1960, suite à une expérience sentimentale douloureuse, elle décide d'exorciser sa peine, ainsi que le sentiment de dépendance qui la lie à son ancien amant (fig.8) :

Un jour, j'eus l'idée de faire son portrait. J'achetai une cible dans un magasin de jouets, une cible pour lancer des fléchettes, et je lui demandai de me donner une de ses chemises. Je mis une cravate à la chemise et collais le tout sur du bois. Je l'appelais *Portrait of my lover*<sup>133</sup>.

L'œuvre est une réussite personnelle et professionnelle puisqu'elle permet à Niki de Saint Phalle de tourner la page de cette histoire d'amour, mais aussi parce que l'assemblage plaît à Jean Tinguely et à Daniel Spoerri. Ils décident, en effet, de la présenter dans une exposition consacrée aux *Nouveaux Réalistes*<sup>134</sup>. Le succès de cette œuvre performative, sur laquelle l'artiste et les visiteurs sont invités à lancer une série de fléchettes destructrices, ouvre la voie aux premiers *tableaux tirs*. C'est en observant *Portrait of my Lover*, placé au côté d'un monochrome blanc de Bram Bogart, qu'elle a l'idée de créer une toile immaculée. En la criblant de balles, la toile se colorait et serait détruite d'un même geste<sup>135</sup>. Si ces premières œuvres ne sont pas collaboratives, il faut reconnaître que Jean Tinguely prend rapidement le rôle de promoteur de ces toiles. En outre, lors de cette entrée sur la scène artistique parisienne, il est un important soutien moral et technique.

## 2.2. LES TABLEAUX TIRS, LA CRÉATION PAR LA DESTRUCTION

131. Pontus Hulten, « La fureur et le plaisir du travail » dans LE BIHAN Olivier (dir), 2002, p.37.

132. Pontus Hulten est un historien d'art et critique de référence en ce qui concerne le couple Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. Il rencontre Jean Tinguely en 1954 à Milan, comme il le confirme dans ses écrits : « Quant à moi, c'est à la galerie Arnaud que j'ai découvert les deux expositions de Tinguely : j'en ai été si enthousiaste que j'ai écrit immédiatement à l'artiste, afin de faire sa connaissance » : HULTEN Pontus, 1989, p.27. Six ans plus tard, après avoir noué une solide amitié, Jean Tinguely lui présente Niki de Saint Phalle. Commissaire d'exposition au Musée d'Art Moderne de Stockholm entre 1959 et 1972 -période durant laquelle il expose *Hon-*, il devient le premier directeur du Centre Georges Pompidou de Paris, entre 1977 et 1981. Pontus Hulten a une importance majeure dans la diffusion de leur travail, en écrivant nombreux ouvrages les concernant tels que : HULTEN Pontus, *Une magie plus forte que la mort*, Paris, Le chemin vert, 1987. HULTEN Pontus, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989. HULTEN Pontus, *Niki de Saint Phalle : Tableaux éclatés*, Paris, La Différence, 1993. HULTEN Pontus, Niki de Saint Phalle, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Verlag Gerd Hatje, 1995. Ainsi que des articles et des interviews sur l'art des années 1960. Signalons à ce propos l'interview qui lui est accordée dans l'ouvrage : DUPLAX Sophie & PERLEIN Gilles, *De Klein à Warhol : Face à face, France / Etats-Unis*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

133. DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.3.

134. « Tu vins un jour dans mon studio avec Daniel Spoerri. Vous avez vu ce relief, en étiez fous tous les deux et vous avez immédiatement décidé de le montrer dans une exposition consacrée aux *Nouveaux Réalistes*, j'étais aux anges. » DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.3. Jacques Villeglé, membre du groupe, confirme qu'il a découvert l'œuvre de Niki de Saint Phalle lorsque cette première œuvre est présentée au Salon des Comparaisons : peintures-sculptures à Paris en février 1961. Voir son témoignage à ce propos : ABSALON Patrick, 2010, p.42.

135. Voir cette anecdote dans HULTEN Pontus, 1995, p.160.

### 2.2.1. Analyse idéologique des tirs

La jeune femme en imperméable noir se tient debout, fière et déterminée. D'un geste frondeur, elle pointe une mitrailleuse en direction d'un « panneau de bois à armature métallique recouvert d'une épaisseur de plâtre »<sup>136</sup>. Le missile touche la toile, il la perce et fait exploser des ballons de couleurs dissimulés sous le plâtre. Durant plusieurs minutes, l'œuvre est criblée de balles. Au gré des tirs de fusil, le tableau éclate, se craquèle, se colore. Une œuvre d'art naît (Ch.1, fig.25) (fig.9).

Nous sommes le 12 février 1961, dans la cour de son atelier de l'impasse Ronsin, Niki de Saint Phalle fait ses premiers pas dans le milieu de l'art contemporain français. Ce premier happening, renouvelé à une vingtaine de reprises dans divers lieux<sup>137</sup>, est perçu comme un acte fondateur d'une certaine incarnation de la femme artiste engagée et militante<sup>138</sup>. Ce geste suscite des réactions diverses et engage des pistes de lectures multiples. Cette action guerrière peut être analysée comme une dénonciation de la guerre en Algérie. Pour l'historien d'art Philippe Dagen, notamment, les tirs « ne sont pas sans relation avec cet état de guerre »<sup>139</sup>. Il est vrai qu'en 1961, le conflit algérien, et ses phases de combat, sont particulièrement intenses. Sur le sol français, le FLN<sup>140</sup> organise de nombreuses manifestations de soutien pour l'indépendance du peuple. Politiquement, la France connaît une période d'intense tension qui ne laisse pas les artistes indifférents. Si cette interprétation militante et politique de l'action artistique de Niki de Saint Phalle est valable, elle est plutôt de l'ordre de l'évocation<sup>141</sup>. En effet, dans le parcours de la jeune femme, la volonté de créer est certes née d'une nécessité mais elle est apparue à un moment opportun, captant l'état d'esprit de cette période, faisant écho aux revendications politiques de son temps et s'intégrant parfaitement dans sa réalisation, son ton et son concept aux *Nouveaux Réalistes*. Cela a été dit, les artistes du groupe s'attachent, à dépasser l'abstraction, mode d'expression majoritaire à cette période. Aussi, les tirs de Niki de Saint Phalle peuvent être perçus comme un prolongement parodique des tableaux *Méta-matique* de Jean Tinguely (ch.1, fig.4). Dans ces œuvres, le sculpteur s'amuse à caricaturer le caractère hasardeux de l'art abstrait. Il souhaitait affectivement faire chuter l'art abstrait de son pied d'estable : « Tu parlais beaucoup des dadaïstes. Yves Klein et toi considérez les expressionnistes abstraits comme des ennemis à abattre. Tu voulais que votre vision de l'univers remplace la leur. »<sup>142</sup> raconte sa compagne. Cette interprétation est donc significative mais il serait abusif de la considérer comme volonté première. En effet, l'artiste possède une opinion sur l'art qui diffère souvent de celle de son compagnon. Lorsqu'elle crée les *tableaux tirs*, Niki de Saint Phalle est encore une novice en peinture, mais elle est particulièrement curieuse de connaître les productions artistiques de son temps. A ce propos, elle juge *l'expressionnisme abstrait* stimulante et fascinante :

136. Selon les dires de Pierre Restany, présent à cet événement, et rapportés dans Collectif, 2001, p.155.

137. Dans le catalogue raisonné de Niki de Saint Phalle : *Collectif, Niki de Saint Phalle, Catalogue raisonné, Vol. 1, peintures, tirs, assemblages, 1949-2000*, Lausanne, Acatos, 2001, on dénombre vingt-six séances de tirs, s'échelonnant sur une période de deux ans, du 12 février 1961 à l'été 1963, mais il est difficile d'être totalement exacte et exhaustif puisque toutes les séances de tirs ne sont pas rendues publiques. De plus, pour certaines d'entre elles, nous ignorons leur date exacte, parfois le jour est même ajoutée tardivement. Dès lors, il est difficile de savoir si certaines œuvres ont été exécutées lors d'une même séance de tir ou produites à la même période durant plusieurs séances de tirs différentes.

138. MORINEAU Camille, 2010, p.94.

139. DAGEN Philippe, 2012, p.130.

140. Le FLN est le front de libération nationale, un parti politique algérien qui souhaite obtenir l'indépendance du pays auprès de la France, pays colonisateur. Le parti est créé en 1954, en pleine guerre d'Algérie. Ce conflit civil dure jusqu'en 1962.

141. Niki de Saint Phalle fait allusion à la guerre d'Algérie de façon anecdotique dans une lettre écrite à Pontus Hultén. Elle y raconte que pendant la première séance de tirs qui eut lieu à l'impasse Ronsin, un policier à la retraite, intrigué par le bruit des tirs vint assister au spectacle mais, comme elle le souligne ironiquement : « (il) ne nous demanda jamais si nous avions un permis de port d'arme. C'était en pleine guerre d'Algérie ! » HULTÉN Pontus, 1995, p.161.

142. DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.4.

À la même époque, il y eut une énorme exposition d'art américain à Paris. Pour la première fois je voyais des Jackson Pollock, des de Kooning, etc...

J'étais complètement bouleversée. Mes peintures me semblaient bien petites. J'allais avoir ma première grande crise artistique. Je la résoudrais comme je le ferais toujours à l'avenir : par la métamorphose<sup>143</sup>.

Ces dires confirment l'intérêt qu'elle porte à la création sous toutes ses formes, et plus particulièrement à l'abstraction. D'ailleurs, dans une œuvre de jeunesse effectuée entre 1957 et 1958, elle pasticheait *l'expressionnisme abstrait* (ch.1, fig.5) au travers d'une toile intitulée *Abstract à la Jackson Pollock*<sup>144</sup> (fig.10). Ce style n'apparaît pas pour elle comme un modèle à abattre, mais plutôt comme une expression artistique fascinante mais dépassée. Niki de Saint Phalle se distancie en effet de cette influence et poursuit des projets artistiques qui s'inspirent avant tout de sa propre vie. Comme tient à le rappeler Pontus Hulten, elle est une artiste spontanée qui « privilégie l'intuition au détriment de la réflexion, l'émotion au détriment de l'analyse »<sup>145</sup>. Le critique envisage également les *tableaux tirs* selon une lecture de revendication personnelle. Effectivement, bien qu'elle soit intégrée au groupe des *Nouveaux Réalistes*, elle conserve une démarche artistique très personnelle et un esprit critique : « Pourquoi avoir des règles ? »<sup>146</sup> exprime-t-elle justement. Pierre Restany confirme à ce propos : « Niki s'est rapprochée du *Nouveau Réalisme*, mais par un chemin qui lui est propre »<sup>147</sup>. En effet, nous l'avons dit, ses idées s'opposent souvent à celles de son partenaire. Leurs désaccords sont fréquents. Aussi, l'abstraction est essentiellement un sujet de contestation pour les *Nouveaux Réalistes* et pour Jean Tinguely, mais plus faiblement pour Niki de Saint Phalle qui se consacre plus spécifiquement à ses démons privés. L'agressivité exprimée par ses tirs est en effet capable d'exorciser ses peines.

### 2.2.2. Le tir comme exorcisme et comme démonstration du pouvoir féminin

Il faut comprendre que ces œuvres sont d'abord produites avec l'impulsion d'un besoin direct et spontané de s'exprimer. En premier lieu, la performance doit être examinée sur un double plan de libération personnelle et de démonstration publique. Effectivement, il s'agit pour Niki de Saint Phalle de conjurer les démons du passé, de libérer une agressivité enfouie en elle par l'exigence de bienséance de son éducation, et par la morale d'une société puritaine étouffante<sup>148</sup>. Mais aussi d'évacuer la douleur de l'inceste. Car il faut savoir qu'à l'âge de onze ans, Niki de Saint Phalle est violée à plusieurs reprises par son père : « Ce même été, mon père -il avait 35 ans- glissa sa main dans ma culotte comme ces hommes infâmes dans les cinémas qui guettent les petites filles. »<sup>149</sup> raconte-elle en 1994 dans son livre de confession « Mon secret »<sup>150</sup>. Dans cet ouvrage elle décrit l'impact de ce drame sur son existence de jeune fille, et les conséquences de ce traumatisme sur sa vie sentimentale et artistique : « J'appris à assumer et à survivre avec mon secret. Cette solitude créa en moi l'espace nécessaire pour écrire mes premiers poèmes et pour développer ma vie intérieure, qui plus tard ferait de moi une artiste. »<sup>151</sup>.

143. DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.2.

144. Voir Collectif, *Niki de Saint Phalle, Catalogue raisonné, Vol. 1, peintures, tirs, assemblages, 1949-2000*, 2001, p.41.

145. HULTEN Pontus, 1995, p.14.

146. DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.2.

147. Collectif, Niki de Saint Phalle, *Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, 2001, pp.156-157.

148. « Il faut se souvenir de l'époque. J'avais été élevée dans la honte de mon corps et dans l'idée catholique du péché. » se rappelle Niki de Saint Phalle dans DE SAINT PHALLE Niki, 1994, p.20.

149. DE SAINT PHALLE Niki, 1994, p.5.

150. DE SAINT PHALLE Niki, *Mon secret*, Paris, La Différence, 1994.

151. DE SAINT PHALLE Niki, 1994, p.30.

Lorsqu'elle s'engage sur une voie de la création, son histoire personnelle n'est pas encore dévoilée mais après des années de silence<sup>152</sup> et d'oppression, elle a besoin d'évacuer la colère qu'elle n'a pu exposer auparavant<sup>153</sup>. La rage du désespoir est détournée en énergie positive. Elle trouve le moyen de s'exprimer à travers la créativité. Après des années de repli sur soi, Niki de Saint Phalle veut faire entendre sa voix. « Il existe dans le cœur humain un désir de tout détruire. Détruire c'est affirmer qu'on existe envers et contre tout. »<sup>154</sup> confie-t-elle dans ce récit confessionnel saisissant. Ses œuvres performatives permettent de pousser le geste cathartique à son paroxysme puisqu'elle crée tout en démolissant. Le geste parodie la violence faite aux femmes. Dans une citation restée célèbre, Niki de Saint Phalle évoque les démons personnels, et universels, qui sont visés par ces tirs.

La fumée dégagée évoquait la guerre. La peinture était la victime. Qui était la peinture ? Papa ? Tous les hommes ? Petits hommes ? Grands hommes ? Les hommes ? Mon frère John ? Ou bien la peinture était-elle MOI ? Me tirais-je dessus selon un RITUEL qui me permettrait de mourir de ma propre main et de me faire renaître ? En tirant sur moi, je tirais sur la société et SES INJUSTICES. En tirant sur ma propre violence, je tirais sur la VIOLENCE du temps<sup>155</sup>.

L'assassinat métaphorique du père, de soi-même, et de la société, est particulièrement libérateur. Il provoque son « extase »<sup>156</sup>, et lui permet de sortir victorieuse d'une lutte qu'elle engage dans un premier temps contre la domination masculine puis, au fur et à mesure, plus généralement sur les oppressions de la femme dans la société. Car ses premières actions belliqueuses, expriment plus globalement une volonté de rébellion féminine qui est dans l'air du temps. Aujourd'hui sa performance est reconnue comme un acte fondateur du militantisme féministe. Elle est désormais comprise comme une démonstration sociale de leur émancipation. L'artiste n'est pas une activiste politique, comme le confirme le critique Denys Riout : « Elle traduit ses hantises, ses fantasmes ou ses espoirs, mais elle se défie de tout ce qui pourrait entraver sa liberté »<sup>157</sup>. Mais, comme nous l'avons vu, elle est soucieuse de la situation des femmes dans la société. C'est une cause qui lui tient à cœur depuis son enfance et l'inceste subit à cette période est l'une des raisons de son attachement au féminisme : « Ce viol me rendit à jamais solidaire de tous ceux que la société et la loi excluent et écrasent »<sup>158</sup> confie-t-elle.

Dans les actions de tirs, elle a recouru à des actes d'émancipation multiples. C'est l'une des premières fois qu'une femme artiste se montre en public et se met en scène dans une gestuelle contestatrice. Son action intervient avant la performance provocatrice de 1969 de Valie Export, dirigeant une mitrailleuse en direction du public (ch.1, fig.13); avant la posture ironique de Louise Bourgeois posant, en 1982, une sculpture phallique à la main (ch.1, fig.17); avant la photographie outrageuse de Linda Benglis posant nue, brandissant un godemiché entre ses jambes<sup>159</sup> (fig.11). Niki de Saint Phalle s'affirme effectivement comme une pionnière sur le front de l'art féministe. Par le jeu subtil de la métaphore

152. « Je ne dis rien du viol à personne. Mon silence était une stratégie de survie. » raconte Niki de Saint Phalle dans DE SAINT PHALLE Niki, 1994, p.22.

153. Le film *Daddy*, réalisé en 1972, après le décès de son père est une façon pour elle de faire le deuil de leur relation. Un moyen de « tuer le père », pour reprendre le concept freudien du complexe d'Oedipe. Mais elle reconnaît l'échec de cette entreprise en affirmant, je cite : « (...) la violence de mes sentiments contre lui et contre les hommes m'avait moi-même accablée ». DE SAINT PHALLE Niki, 1994, p.18.

154. DE SAINT PHALLE Niki, 1994, p.7.

155. HULTEN Pontus, 1995, p.161.

156. « J'ai tiré pour parvenir à cet instant magique, cet extase » dit-elle dans DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p.24.

157. Denys Riout « Un art polyphonique, populaire » dans LE BIHAN Olivier (dir), 2002, p.53.

158. DE SAINT PHALLE Niki, 1994, p.26.

159. La photographie est publiée dans les pages de *Artform* en 1974.

guerrière, elle s'oppose « au stéréotype de la femme-poupée, mannequin passif et servile pour fantasmes masculins »<sup>160</sup>, comme le remarquent Maire-Laure Bernadac et Bernard Marcade, dans le catalogue de l'exposition « Fémininmasculin : Le sexe de l'art », au Centre Georges Pompidou. Assumant et révélant ses failles, elle adopte une attitude masculine et tire sur ses œuvres d'art dans une position de domination soit une posture jusqu'alors réservée aux mâles. En ce sens, elle pastiche le rôle de l'homme. Elle s'inscrit plus spécifiquement dans une tradition de la chasse qui lui est réservée. Alain Testart, dans son article « La femme et la chasse »<sup>161</sup>, constate que dans presque toutes les civilisations et les sociétés, ce sont aux hommes que revient le devoir et le droit de chasser et ce, pour plusieurs causes pratiques telles que l'immobilité des femmes en raison de l'éducation des enfants, ou pour des explications plus symboliques : « la femme, dit-on, donne la vie ; comment pourrait-elle donc tuer, c'est-à-dire donner la mort ? »<sup>162</sup>. La question de la fertilité et de la maternité, très présente dans l'œuvre de Niki de Saint Phalle, exprime cette ambivalence. Dans ce cas particulier, l'artiste debout, fusil à la main, inverse le statut des hommes et des femmes. Elle met à mal les stéréotypes qui leur sont habituellement attribués, ceux de la tempérance, de la discrétion ou encore de la timidité et refuse plus généralement de jouer un rôle secondaire. Comme l'indique plus clairement Ulrich Kaempel : « (...) l'artiste Saint Phalle pénètre de façon délibérée et arrogante en terrain masculin, ouvre une brèche dans l'exclusivité de la guerre et des rituels d'exécution que détiennent les hommes. »<sup>163</sup>. Le geste est une critique et une parodie du pouvoir destructeur du masculin.

### 2.2.3. Analyse détaillée des tirs : de l'intime à l'universel

Lors de sa première action publique, la jeune artiste produit quatre tirs tandis que l'assemblée est invitée à prendre part à la création -ou à la destruction-<sup>164</sup> de l'œuvre. Ainsi, Pierre Restany, Jeannine de Goldschmidt, son épouse, et Jean Tinguely, s'emparent du geste artistique et fusillent la peinture plâtrée (fig.12-13). Pour ce premier « baptême du feu », le comité d'assistance ne comprend que six personnes<sup>165</sup>. La production finale est réduite à quelques toiles ; trois canevas de bois suspendus au mûr ainsi qu'un morceau de plâtre accroché au sol. Ce sont des œuvres de petit format.<sup>166</sup> Elles sont ensuite détruites.

Durant cet happening inaugural, Niki de Saint Phalle porte un manteau noir, un pantalon tâché de peinture tandis que ses cheveux sont attachés et cachés derrière un gros bonnet de couleur sombre. Elle semble tout juste sortie de son atelier. La mise en scène est sommaire. Les œuvres obtenues par les tirs ne sont pas conservées. Seul le geste compte. Cette simplicité de la mise en scène perdure durant les premières séances de tirs. Le dispositif d'action demeure relativement similaire durant les

160. BERNADAC Marie-Laure & MARCADE Bernard, 1996, p.121. Marie-Jo Bonnet a des mots très durs à l'encontre de cette exposition qui, dit-elle « Il s'agissait d'organiser une exposition des artistes femmes en puisant dans la riche collection nationale. Mais le projet fut enterré deux ans plus tard, au profit d'une exposition centrée sur « le sexe de l'art ». Et bien sûr les genres. Par son titre même, l'exposition renverserait les positions féministes des années 1970 qui parlaient des femmes en tant que sujet de leur discours et de leur travail artistique et non du genre féminin forcément réducteur et mystificateur (...) » BONNET Marie-Jo, 2006, pp.136-137.

161. L'article est paru dans HERITIER Françoise, *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Paris, Le Pommier, 2010. pp.144-154.

162. TESTART ALAIN, « La femme et la chasse », dans HERITIER Françoise, 2010, pp.141-154.

163. Collectif, *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, 2001*, p.57.

164. Selon la définition que l'on donne à ce geste.

165. Les photographies de l'époque montrent un comité plus important mais les personnes supplémentaires sont certainement des voisins qui, attirés par le bruit des tirs, qui viennent assister à l'action.

166. Les œuvres ayant été perdues ou détruites, nous ne connaissons pas leurs dimensions exactes et, pour évaluer leurs dimensions, nous nous référons aux photographies prises durant cet événement : Collectif, *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, 2001*, pp.181-182.

deux premiers happenings de l'impasse Ronsin<sup>167</sup> (fig.14), ainsi qu'au deux suivantes d'Amsterdam<sup>168</sup> (fig.15-16), puis de Stockholm<sup>169</sup> (fig.17-18). A partir de la septième séance de tir du 20 juin 1961, qui a lieu à l'ambassade des Etats-Unis à Paris<sup>170</sup>, le processus créatif est proche d'une « action-spectacle »<sup>171</sup> puisque Niki de Saint Phalle est accompagnée sur scène par d'autres artistes proposant différentes sortes de performances théâtrales (fig.19).

La prestation scénique évolue et s'enrichit. L'artiste passe d'un happening confidentiel à action plus proche de l'esprit festif des *Nouveaux Réalistes*. La séance de tir rejoint l'idée d'une fête foraine<sup>172</sup>. Puis, à partir de 1962, lorsque Niki de Saint Phalle présente ses *actions tirs* aux Etats-Unis, l'action prend une dimension encore plus spectaculaire. Le public est plus dense. Les cibles rectangulaires de plâtres changent de format, grandissent. Sous la matière, des objets hétéroclites sont dévoilés (fig.20). La toile révèle désormais des chaussures à talons, des roues de vélos, des poupées démembrées, des ustensiles de cuisine, de la ferraille ainsi qu'une multitude d'autres objets brisés, et accrochés aux tableaux. De plus, les œuvres produites sont désormais conservées. Le geste créatif n'est plus le seul intérêt. Il faut constater à ce propos que l'œuvre, désormais figurative, se dote d'une signification plus universelle et passe d'une revendication privée à une histoire plus générale de la femme. La cible visée par ce tir mêle « étroitement les préoccupations personnelles et intimes de l'artistes à des problématiques sociales, politiques et esthétiques »<sup>173</sup> confirme Camille Morineau. D'un geste personnel, accompli sous une impulsion destructrice et spontanée, la séance de tir s'organise et prend une ampleur internationale. Le tir ne vise plus uniquement les démons de sa vie privée mais s'ouvre à des perspectives plus amples : « De plus en plus clairement, l'objet de sa colère devint la situation sociale de la femme et non plus la situation personnelle de celle-ci. «Niki confronta le monde et « conquis» le monde »<sup>174</sup> confirme Yoso S. Masuda, directrice du Musée Niki au Japon. Effectivement, elle rapidement réclamée par des galeristes à travers le monde. Niki de Saint Phalle voyage de Paris à New York, en passant par Stockholm, Amsterdam ou Copenhague. Au cours des différentes actions de tirs, d'importantes transformations sont imaginées. Après un an de travail intensif, Niki de Saint Phalle maîtrise le processus de fabrication de ses actions, la posture même de l'artiste est chamboulée.

#### 2.2.4. Le tir aux Etats-Unis, l'oeuvre privée devient une performance publique

En mars 1962, elle se produit sa première action de tir aux Etats Unis, à Los Angeles. L'événement est sponsorisé par la galerie Everett Ellin<sup>175</sup>, mais elle se déroule devant la maison de la galeriste Virginia

167. Pour cette deuxième séance de tir, le public, qui participe à l'action, est constitué de douze personnes : Jean Tinguely, Elisabeth de Saint Phalle (sœur de Niki), John Ashbery (un poète américain), Shirley Goldfarb (une peintre abstraite américaine mariée à l'artiste Gregory Masurovsky), Vera Spoerri, le peintre Gérard Deschamps, Hugh et Sabine Weiss, Eva Aeppli l'ancienne compagne de Jean Tinguely et son nouveau compagnon Sam Mercer, Jimmy Metcalf (un sculpteur américain) et le propriétaire du fusil. Sept tirs sont réalisés.

168. La séance de tir a lieu en parallèle de l'exposition « Bewogen Beweging » qui a lieu du 10 mars au 17 avril 1961. Cinq tirs ont lieu durant cette séance. Sept personnes suivent et participent à l'action dont Jean Tinguely, Pontus Hulten et Per Olof Ultvedt que Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely retrouvent six ans plus tard pour la collaboration commune de la *Hon*. Ainsi que Anna Lena Wibow, qui assistera Niki de Saint Phalle dans la réalisation extérieure de la sculpture.

169. Deux séances de tirs ont lieu en Suède, toutes deux sont liées à l'exposition « Rörelse i konsten » de Stockholm, présentée du 17 mai au 3 septembre 1961. Durant la première séance de tir du 14 mai 1961, filmée pour la télévision suédoise, trois tirs sont tirés par Jean Tinguely et Niki de Saint Phalle, seuls présents ce jour-là. Durant la seconde séance du 23 mai 1961, l'assemblée comprend huit personnes dont Jean Tinguely, Pontus et Klara Hulten ainsi que Robert Rauschenberg et le critique d'art suédois Ulfé Linde. Seulement deux tirs sont tirés.

170. La séance de tir a lieu après une performance scénique de Robert Rauschenberg, et du pianiste David Tudor, jouant une œuvre de John Cage.

171. Cela a déjà été signalé, le terme « d'action-spectacle » est imaginé par Pierre Restany. Pour compléter cette définition, il faut remarquer que les tirs de Niki de Saint Phalle correspondent parfaitement à la définition du critique.

172. Il faut remarquer à ce propos que le fusil utilisé par Niki de Saint est, dans un premier temps, emprunté à la personne qui tient la baraque du stand de tir dans une fête foraine. Ici, l'utile rejoint le démonstratif.

173. Comme l'écrit Camille Morineau, spécialiste de la question des femmes dans l'art dans MORINEAU Camille, 2010, p.93.

174. Collectif, Niki de Saint Phalle, *Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, 2001, p.350.

175. Cette galerie porte le nom de son fondateur, le marchand d'art Everett Elin. Ce dernier ouvre sa seconde galerie en 1960 à Los

Dwan<sup>176</sup> à côté d'une plage de Malibu (fig.21-22). Le cadre d'exécution de l'œuvre est insolite et l'artiste fait une entrée remarquée. Elle est vêtue d'une nouvelle combinaison blanche, dotée de bandes noires aux extrémités des bras, des jambes et du cou. La tenue ajustée, minimaliste et futuriste rappelle les collections « haute couture » de l'époque : Mary Quant, Courrège ou Paco Rabanne. Niki de Saint Phalle correspond à l'air du temps. Elle se présente comme une femme forte, consciente de son pouvoir de séduction, et elle joue des regards masculins posés sur elle. L'habit qu'elle porte est à la fois couvrant et moulant mais il dissimule autant qu'il épouse les formes de cet ancien mannequin<sup>177</sup> (fig.23). De plus, la couleur du tissu rappelle la blancheur de la toile. Elle est debout sur une échelle et fait dos au public. Son geste est clair et précis. Niki de Saint Phalle crible de balles une immense installation de bois, sur laquelle sont placés des objets aussi divers qu'une roue de vélo, une échelle ou une poupée démembrée. Le tableau-cible fait environ deux mètres de hauteur et plusieurs mètres de largeur<sup>178</sup>, il forme un grand porche blanc. Le public est constitué d'une vingtaine de spectateurs, parmi eux John Cage, le musicien expérimental américain, intégré aux actions artistiques du mouvement *Fluxus*<sup>179</sup>. Elle est assistée de Jean Tinguely, et de Robert Rauschenberg. L'artiste et galeriste américain Edward Kienholz<sup>180</sup> est son assistant technique. Il est vêtu d'un complet noir et d'une cravate fine, telle que les hommes du public sont invités à en porter ce jour-là<sup>181</sup>.

Un mois plus tard, elle reproduit l'action dans l'immensité des collines de Malibu (fig.24). Cette performance est encore plus spectaculaire que la précédente. Le décor qui entoure la scène est somptueux. La cible est un immense cadre blanc de 2,438 mètres de haut sur 4,876 mètres de large représentant un *King Kong* géant –monstre récurrent de ces assemblages. Autour de la bête sont disposés entre autre, des cornes de cerfs, des avions militaires, des missiles et un oiseau en cage vivant. La scène représente une scène de guerre évoluant entre réalité et fiction. L'artiste tire sur une combinaison de ses obsessions enfantines ainsi que sur ses angoisses d'adulte (fig.25). De plus, comme le confirme Simon Groom, qui consacre un ouvrage ciblé sur les tirs de l'artiste, la présence de l'oiseau crée : « a certain tension »<sup>182</sup>. Cet arrangement insolite ne fait qu'augmenter l'effet de surprise du dispositif scénique. L'action oscille entre un spectacle violent et humoristique.

L'installation est placée dans un cadre de verdure, au sommet d'une constellation de montagnes. Niki de Saint Phalle s'installe face à un public constitué d'une trentaine d'artistes, de critiques d'art et de gens du cinéma. Ces derniers ont été invités par l'actrice Jane Fonda<sup>183</sup> à un pique-nique dominical en l'honneur du réalisateur américain d'origine britannique, John Houseman. L'action artistique a lieu en fin de repas. La réaction des spectateurs est très enjouée, l'ambiance est « bonne enfant ». L'artiste est encore une fois habillée de sa combinaison moulante blanche. Elle est à la fois virginale et glamour.

---

Angeles.

176. Virginia Dwan est une galeriste et collectionneuse américaine. Elle a fondé deux galeries à Los Angeles puis à New York. Elle y présente des œuvres de Robert Rauschenberg, Yves Klein ou encore Joan Mitchell, des artistes que côtoie aussi Niki de Saint Phalle. A l'issue de l'action tir qui se déroule en avril 1962, sur les collines de Malibu, elle achète la toile produite. Quelques années plus tard, l'œuvre est ensuite détruite.

177. De dix-huit à vingt-six ans, Niki de Saint Phalle travaille comme mannequin, ses photos paraissent dans *Vogue*, *Life Magazine* et *Harpers Bazaar*.

178. Le catalogue raisonné ne donne pas d'indications plus précises, l'évaluation est faite à partir de photographies prises durant l'événement.

179. John Cage, très intéressé par le travail de Niki de Saint Phalle a déjà assisté à une action de tir de Niki de Saint Phalle en juin 1961, à l'ambassade américaine de Paris.

180. Edward Kienholz est un artiste américain. Comme Niki de Saint Phalle il a cessé la peinture abstraite à la fin des années 1950 pour se consacrer à des œuvres d'assemblage. Son travail est marqué par un important engagement politique et militant.

181. « On the 6th, Kienholz's tableau, *Roxy's*, opened at the Ferus Gallery with boilermakers (bourbon with beer chasers) served to the visitors who had been invited to wear black tie. » GROOM Simon, 2008, p.54.

182. GROOM Simon, 2008, p.55.

183. Jane Fonda est une actrice américaine connue pour son engagement politique et son attachement au féminisme. En 1962, elle est encore une jeune actrice qui entame sa carrière cinématographique.

A ses côtés, Edward Kienholz l'assiste à nouveau, toujours vêtu de son complet noir et de ses lunettes de soleil. Il lui tend les fusils qu'elle désigne, dans le film documentaire réalisé durant l'action, comme « des instruments de travail »<sup>184</sup>. Jean Tinguely est présent mais en retrait. Il l'observe et intervient en fin de performance, l'aidant à rajouter de la couleur dans un canon qu'ils chargent de peinture explosant finalement sur la toile, comme un feu d'artifice final.

Du premier tir de Niki de Saint Phalle à l'impasse Ronsin à celui-ci, le décor, la gestuelle, l'habillement, la mise en scène et la toile ont changé de dimension. D'un petit groupe d'amis et d'amateurs d'art<sup>185</sup>, invités à découvrir cette artiste en devenir, le public est désormais mondain. Il est constitué de grands noms du monde institutionnel artistique américain. Durant les premières actions, sans mise en scène étudiée, les tableaux de petits formats sont littéralement détruits. À partir de la fin de l'année 1961, Niki de Saint Phalle tire sur d'immenses cibles, et les œuvres produites –si elles ne sont pas détruites en raison de leur grandeur– sont désormais acquises par de grands mécènes<sup>186</sup>. Les dimensions toujours plus immenses de ces œuvres, laissent percevoir la folie des grandeurs qui caractérise la suite de la carrière de Niki de Saint Phalle. Ainsi, si dans une première phase d'action, il semble que le geste artistique n'ait pas eu une portée démonstrative, les performances s'enchaînant et évoluant, Niki de Saint Phalle prend confiance. Elle libère « des forces créatives en elle. Après la série des tirs, tout était possible »<sup>187</sup> conclut Pontus Hulten. Durant les actions de tirs initiales, les spectateurs sont en effet invités à prendre part à l'action, comme le souhaite les *Nouveaux Réalistes*, mais au fur et à mesure, l'artiste commence à s'exprimer seule sur scène. Le public est positionné en retrait, derrière elle (ch.2, fig.24). La mise en scène, c'est-à-dire sa posture, sa gestuelle, son habillement, devient aussi importante que la cible perforée. On passe d'un happening, ou plutôt d'une action-spectacle pendant laquelle le public participe clairement à la création de l'œuvre, à une véritable performance solitaire. À la fin des trois ans de tirs, le public n'est plus acteur, il est uniquement spectateur<sup>188</sup>.

---

184. Inconnu, *Niki de Saint Phalle Schießbilder : 1961*, <http://www.youtube.com/watch?v=jlP5xn0gyDk>, mise en ligne le 9 mars 2009, 4 min 53.

185. Le premier tir du 12 février 1961 a lieu en présence de Jean Tinguely, Pierre Restany, son épouse Jeannine de Goldschmidt, Daniel et Vera Spoerri, Hugh Weiss et le propriétaire du fusil.

186. Un an plus tard, les tirs visent des autels, des sortes de retables imaginaires. La religion jugée trop stricte et oppressante par l'artiste est visée par le biais de ces cathédrales virtuelles. L'action de tir revêt alors un aspect christique.

187. HULTEN Pontus, 1995, p.15.

188. Pour reprendre la définition donnée dans le premier chapitre, la performance associe le travail de l'artiste à la réaction du public tandis que le happening l'inclut directement.

## Chapitre 3 : *Posture du féminin face au masculin*

«Je voulais être indépendante, LIBRE.  
Je n'avais pas l'intention de refaire un couple. (...)  
Mais la vie n'est jamais comme on l'imagine.  
Elle vous surprend, vous étonne, elle vous fait rire  
ou pleurer quand vous ne l'attendez pas. »  
*Niki de Saint Phalle dans*  
*DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.5.*

### 3.1. NIKI DE SAINT PHALLE, DANS LES SPHÈRES ARTISTIQUES ET CULTURELLES

#### 3.1.1. La famille artistique de Niki de Saint Phalle

Dès sa rencontre avec Jean Tinguely, et plus particulièrement à partir des premières séances de tirs, Niki de Saint Phalle est intégrée à une famille artistique dont elle devient bientôt l'unique représentante féminine. En effet, à l'issue de la première performance publique des *tableaux tirs* (ch.1, fig.24 et ch.2, fig.9-12-13), Pierre Restany « fasciné par le côté spectaculaire du rite et son effet métamorphique, mais aussi par le côté absolutiste du geste qui rejoint l'extrémisme irréparable et définitif du geste d'appropriation des Nouveaux Réalistes »<sup>189</sup> lui propose de devenir membre du groupe<sup>190</sup>. Elle est accueillie avec enthousiasme. L'intégration au collectif s'accompagne très rapidement d'une mise en avant de son travail, puisque seulement quatre mois après les avoir rejoint, le critique parisien lui consacre une exposition personnelle : « Feu à volonté », à la galerie J de Paris<sup>191</sup>, en juin 1961 (ch.1, fig.10). Pour cette première exposition, elle est aidée par ses amis newyorkais, le couple « Néo-Dadas »<sup>192</sup>, Robert Rauschenberg et Jasper Johns<sup>193</sup> à qui elle rend hommage, en leur offrant la possibilité de tirer deux toiles conçues en leur hommage<sup>194</sup> (fig.1).

Durant les trois années que dure le groupe des *Nouveaux Réalistes*, Niki de Saint Phalle occupe une place unique. Plus que la compagne de Jean Tinguely -avec qui elle vit encore en concubinage- elle est considérée comme une artiste à part entière par ses collègues. Totalement intégrée à cette communauté bigarrée et délurée, elle évolue avec aisance au milieu d'eux. Dès le début de sa carrière, Niki de Saint Phalle est entourée d'un groupe d'artistes, de critiques d'art<sup>195</sup> et de collaborateurs<sup>196</sup> masculins. Les présences féminines sont rares. Ce sont généralement des personnalités de second plan<sup>197</sup>, des « femme

189. Collectif, 2001, p.155.

190. Le groupe comprend dans un premier temps : Arman, Jean Tinguely, César, Yves Klein, Raymond Hains, François Dufrêne, Mimmo Rotella, Martial Raysse, Daniel Spoerri, Jacques Villeglé puis viendront Gérard Deschamps et ponctuellement Christo.

191. Cette galerie est fondée par Pierre Restany et son épouse Jeannine Goldschmidt, afin de présenter et promouvoir les œuvres des *Nouveaux Réalistes*. Elle se situe au numéro 8, de l'avenue Montfaucon. Elle joue un grand rôle dans la diffusion des œuvres de ces artistes.

192. Comme cela a été remarqué, le terme de « Néo-dada » fait débat, il est autant discuté par la critique que par les artistes eux-mêmes. Il est employé ici pour différencier ces peintres des artistes Pop et réalistes.

193. Elle les rencontre en 1961 et elle est rapidement fascinée par la grâce et l'intelligence qui émane du couple.

194. « Je fis un relief en hommage à Jasper. Il était peint dans ses couleurs et muni d'une cible et d'une ampoule électrique. (...) Plus tard j'en consacrais un à Bob (...) ». HULTEN Pontus, 1995, p.162.

195. Tels que Pontus Hulten et Pierre Restany, dont nous avons déjà évoqué l'importance.

196. HULTEN Pontus, 1995, p.145.

197. Comme le confirme Marie-Jo Bonnet, Simone de Beauvoir a tâché de « détruire le mythe de la féminité, responsable, selon elle,

de » comme Vera Spoorri, femme de Daniel, sa grande amie Clarice Rivers, épouse de Larry, Sabine Weiss l'épouse de Hugh Weiss, ou encore Eva Aeppli, qui est l'une des rares femmes artistes qu'elle fréquente. Enfin, les seules présences féminines actives sont des galeristes telles Iris Clert<sup>198</sup>, Jeannine Goldschmidt, Denise René<sup>199</sup>, Collette Allendy<sup>200</sup> ou les américaines Virginia Dwan et Betty Parsons<sup>201</sup>. Il faut alors souligner que durant cette période, comme ce fut le cas les siècles précédents<sup>202</sup>, quelques femmes arrivent à se hisser à des rôles ou des postes de pouvoirs en devenant mécènes, galeristes ou collectionneuses. En effet, elles conquièrent cet espace institutionnel, et la reconnaissance qui l'exige, avant d'être véritablement acceptées en tant qu'artistes. A l'époque des avant-gardes du début du XX<sup>ème</sup> siècle, ces actrices de premier plan ne cherchent pas à mettre en avant le travail des artistes femmes, demeurant concentrées sur les hommes qui possèdent les pouvoirs. Le cas de Gertrude Stein est à ce titre révélateur, puisque sa compagne Alice Toklas rapporte : « Seuls les hommes excitaient le génie de Gertrude tandis que les femmes créatrices subissaient un ostracisme affiché. »<sup>203</sup>.

La nouvelle génération de mécènes, des années 1960, ne dénie plus la création féminine mais fournit un encouragement timide. Niki de Saint Phalle est exposée à la galerie J, à la galerie Iris Clert, et elle est soutenue par Virginia Dwan, mais les deux galeries parisiennes sont très étroitement liées au groupe des *Nouveaux Réalistes*<sup>204</sup>. Aurait-elle été appuyée par ces deux femmes si elle n'avait pas appartenu à cette collectivité masculine, qui la légitimait ? Relevons par exemple qu'Iris Clert<sup>205</sup>, pourtant décrite comme « une galeriste audacieuse et parfois visionnaire »<sup>206</sup> et dont les coups d'éclats témoignent « de son goût pour le scandale et l'anticonformisme »<sup>207</sup>, expose peu de femmes dans sa galerie<sup>208</sup>. Et ce, malgré une tendance féministe marquée<sup>209</sup>. Et son exposition de 1959 consacré à Eva Aeppli, à une époque où cette dernière partage encore la vie de Jean Tinguely, est surtout un geste amical :

Le succès de son mari, quoique la comblant de fierté, accentuait sa solitude en tant qu'artiste.  
Dès mon retour de Paris et pour lui donner confiance en elle, je lui ouvris une exposition.  
C'était vraiment à contre-courant<sup>210</sup> raconte-t-elle.

Mais cet encouragement demeure un cas isolé. La galeriste pressée par des enjeux économiques est

---

d'une pensée qui réduit la femme à la figure de l'inessentiel et de l'Autre tandis que l'homme incarne l'essentiel, le sujet et l'absolu. » BONNET Marie-Jo, 2006, p.18. Cependant, au début des années 1960, cette forte disparité commence à se fissurer.

198. Iris Clert ouvre sa première galerie parisienne en 1956, au 3, rue des Beaux-Arts. Elle y expose principalement les œuvres des *Nouveaux Réalistes*.

199. Denise René est une galeriste parisienne qui démarre son activité en 1944 au numéro 124, rue de la Boétie. Elle expose Jean Tinguely à la fin des années 1950, mais concentre son intérêt sur les artistes abstraits.

200. Collette Allendy possède une galerie dans le XVI<sup>ème</sup> arrondissement de Paris jusqu'en 1960, année de sa mort. Elle y expose des artistes de l'avant-garde abstraite, ainsi que Yves Klein, au début de sa fulgurante, et furtive carrière.

201. Betty Parsons est une artiste et marchande d'art américaine. Dans les années 1940, elle ouvre une galerie sur l'île de Manhattan dans laquelle elle présente des artistes issus essentiellement de l'*Expressionisme abstrait*. Elle la conservera jusqu'à sa mort en 1982.

202. Les exemples sont multiples : Peggy Guggenheim, galeriste, collectionneuse et mécène américaine, installée à la fin de sa vie à Venise où elle fonde un musée. Sa passionnante autobiographie retrace son destin hors du commun : GUGGENHEIM Peggy, *Ma vie et mes folies*, Paris, Perrin, 2004. Gertrude Stein, écrivaine et mécène homosexuelle, qui reçut chez elle, au début du XX<sup>ème</sup> siècle, les futurs grands noms de la peinture abstraite. Ou encore Berthe Weil qui ouvrit une galerie à Paris en 1917. Ces femmes sont de grandes défenseuses de l'art moderne et participent, comme mécènes, au développement des avant-gardes. Mais, elles ne tentent pas – ou peu – de mettre en avant les artistes femmes.

203. Propos rapportés dans BONNET Marie-Jo, 2006, p.60.

204. En effet, Iris Clert est la meilleure amie de Yves Klein et expose principalement des artistes du groupe dans sa galerie, et Jeannine Goldschmidt et Pierre Restany sont les fers de lance du groupe.

205. Sur Iris Clert, à lire son ouvrage autobiographique qui parle notamment de ses années de galeriste parisienne: CLERT Iris, *Iris Time : L'artventure*, Denoël, Paris, 2003.

206. Dans la préface de Vassili Clert : CLERT Iris, 2003 (1978), p.1.

207. Dans la préface de Vassili Clert : CLERT Iris, 2003 (1978), p.1.

208. La galerie est ouverte de 1945 à 1972.

209. Iris Clert est notamment l'une des signataires du manifeste des « 343 salopes » publié en 1971.

210. CLERT Iris, 2003 (1978), p.203.

souvent contrainte de présenter des artistes plus vendeurs, ceux-ci sont principalement des artistes masculins. À cette période, Niki de Saint Phalle est exposée en galerie mais c'est une exception<sup>211</sup>. Et de manière globale, elle est principalement entourée d'hommes. Cela s'explique en premier lieu parce que ceux-ci constituent l'immense majorité des membres actifs de la communauté artistique de cette époque. Cependant, la jeune femme s'en accommode plutôt facilement. Pontus Hulten explique pourquoi :

Niki de Saint Phalle aime se mesurer avec les hommes et sortir victorieuse de cette lutte. (...) Récemment encore elle refusait de participer à une exposition réservée exclusivement aux femmes. Il lui faut la confrontation et la comparaison avec des artistes hommes, tout le reste est inacceptable<sup>212</sup>.

En effet, très tôt elle s'aperçoit que le pouvoir est aux mains des hommes. Si elle s'offusque des disparités entre les sexes, ainsi que des règles de bienséance que cette hiérarchie impose, elle cherche d'abord à intégrer leurs stratégies activistes afin de se faire une place à leurs côtés. Etant consciente que cette espace n'est pas accoutumée à la présence féminine, elle choisit de prouver qu'elle possède une force semblable aux mâles. Pour elle, ce défi est plus attrayant que décourageant : « Oui, je leur volerai leur feu, je n'accepterais pas les frontières que Maman voulait m'imposer du seul fait que j'étais femme. Je les franchirais et pénétrerais dans le monde des hommes, qui me semblait plus aventureux, plus mystérieux, plus excitant »<sup>213</sup> confie-t-elle.

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que cette jeune femme audacieuse et impétueuse conquiert ce milieu artistique en pionnière. Son ambition est sans failles, et très vite elle se fait une place et un nom auprès de cette communauté masculine, devant l'amie et la collaboratrice d'artistes à la fois européens et américains. À la fin de la deuxième moitié des années 1960, tandis que le *Nouveau Réalisme* est disloqué, Niki de Saint Phalle constitue un véritable groupe de travail récurrent et fidèle. Encore une fois, elle demeure seule femme parmi un groupe d'hommes. C'est à nouveau par le biais de Jean Tinguely qu'elle rencontre une équipe, des collaborateurs qui l'entourent régulièrement pour des projets de grande envergure. Ce sont des amis soudeurs, mécaniciens ou fondeurs, soit des professionnels de la construction, pratiquants des activités considérées comme viriles. Parmi eux, Niki de Saint Phalle trouve finalement une place qui lui convient. Elle appelle affectueusement ses amis mon « All Star Swiss Team »<sup>214</sup> et les engage pour la construction du *Golem*<sup>215</sup> (fig.2-3) et du *Cyclop* (ch.1, fig. 8) (fig.4) : « C'était un temps magique, en dehors du temps »<sup>216</sup> dit-t-elle évoquant de ce dernier projet. En effet, pour la construction de la tête dans la forêt de Milly-la-forêt, Niki de Saint Phalle raconte la bonne humeur du groupe et la joie du travail commun. Très à l'aise, elle explique: « J'étais leur princesse. Ils me faisaient souvent des blagues. »<sup>217</sup>, soulignant le rapport amical qu'ils entretiennent.

Dans le travail, loin de vouloir pasticher une activité réservée jusqu'alors aux hommes, les rôles

211. C'est d'ailleurs un constat que formule Annette Messager. Elle regrette le manque de représentativité des femmes artistes dans les galeries, en France à cette période. Au contraire de Niki de Saint Phalle, c'est un constat qui la révolte et lui pose problème.

212. HULTEN Pontus, 1995, p.145.

213. DE SAINT PHALLE Niki, 1999, p. 90.

214. Témoignage de Niki de Saint Phalle dans CHASSOT Isabelle (dir), 2010, p.14.

215. Le *Golem* est une aire de jeu installé à Jérusalem et commandée par l'état israélien en 1971 à Niki de Saint Phalle. Pour la construction de cette vaste sculpture, elle s'accompagne de Jean Tinguely, Seppi Imhof et Rico Weber comme collaborateurs. Ces trois noms sont aussi présents, parmi d'autres sculpteurs et soudeurs, sur le projet du *Cyclop* proposé par Jean Tinguely auquel Niki de Saint Phalle participe aussi.

216. TINGUELY Jean (dir), *Tinguely par Jean Tinguely*, Turin, Cataloga, 1988, p.57.

217. Texte de Niki de Saint Phalle, dans TINGUELY Jean (dir), 1988, p.59.

sont définis mais se complètent ; Jean Tinguely et ses assistants –Rico Weber, Sepp Imhof, Bernard Lüginbühl<sup>218</sup>- s'occupent de la partie technique, métallique et mécanique, tandis que Niki de Saint Phalle propose ses idées artistiques par le biais de dessins ou de croquis. Comme le confirme Pontus Hulten : « Elle ne sépare jamais le masculin du féminin. Au contraire, elle se plaît à les réconcilier en leur laissant leurs particularités, et à donner à chacun la place qui lui revient. »<sup>219</sup>. Jean Tinguely partage cette conviction : « J'aime la femme créatrice, pas la femme soumise »<sup>220</sup> confirme-t-il. Mais, au-delà des points positifs du travail collectif, la maîtrise professionnelle des collaborateurs est une nécessité. L'aide de ces artistes-artisans est indispensable pour Niki de Saint Phalle puisque ces derniers, géniaux ingénieurs et habiles techniciens<sup>221</sup>, rendent possible la réalisation de ses projets monumentaux. Dénuée de formation technique, elle a besoin du soutien de Jean Tinguely et de ses assistants pour mettre en forme ses délires artistiques. Généralement elle dessine ou fait des maquettes que ses collaborateurs agrandissent et réalisent en ferraille (fig.5-6).

Ainsi, si au début de sa carrière, elle poursuit une démarche d'abattage symbolique de la domination masculine, dans sa vie quotidienne elle ne poursuit pas ce même dispositif destructeur. Dès le milieu des années 1960, tandis qu'elle entame la construction des *Nanas*, mettant ces femmes girondes « au pouvoir »<sup>222</sup>, elle commence à assumer sa part de féminité. Elle la revendique même. Et dans le travail collaboratif, elle se présente comme LA fille parmi les garçons mais travaille de concert avec eux. Niki de Saint Phalle prenant toujours la place du chef d'orchestre<sup>223</sup>, ou du premier violon en duo avec Jean Tinguely.

### 3.1.2. Jean Tinguely, l'altérité reconfortante face aux critiques

Niki de Saint Phalle, frondeuse et entrepreneuse, mais exempte de technicité et de santé mentale et physique fragile, aurait-elle pu débiter une telle carrière artistique sans le soutien attentif de son amoureux ? Si Jean Tinguely ne l'avait pas aidée, et présentée au monde de l'art, aurait-elle rencontré une adhésion aussi rapide au sein de cet univers masculin et encore si misogyne<sup>224</sup> ? La question mérite d'être soulevée. Il s'agit de se demander si, à cette époque, à l'image des parcours professionnels de Sonia Delaunay ou de Sophie Tauber-Arp<sup>225</sup> (ch.1, fig.19-20), la présence d'un compagnon est encore

218. Rico Weber est l'assistant et le collaborateur de Jean Tinguely et de Niki de Saint Phalle depuis 1966, année où il est recruté par Pontus Hulten pour la réalisation de la *Hon*. Dès lors il demeure leur complice tout en poursuivant également son travail d'artiste. Sepp Imhof est un soudeur professionnel recruté par Jean Tinguely pour la construction du *Cyclop*. Bernard Lüginbühl est ami sculpteur de Jean Tinguely. Originaires de Suisse alémanique, les deux derniers collaborateurs cités rencontrent Niki de Saint Phalle par le biais de son compagnon. Tous ont collaboré à la réalisation du *Cyclop*, du *Golem* et du *Jardin des Tarots*, ainsi que sur des projets divers du couple.

219. HULTEN Pontus, 1993, p.14.

220. Jean Tinguely cité dans DUCREUX Anne-Claire, 2002, p.70.

221. Tinguely se définit comme un « poète » et non comme un artiste ou un technicien. La technique doit être selon lui « au service de l'art ». Voir le documentaire qui lui est consacré et dans lequel il explique son rapport à la technique et sa définition de l'artiste. Il se considère lui-même comme un « poète » : THÜMENA Thomas, 2011, 2 min. Évoluant invariablement dans son bleu de travail couvert de suie, il passe volontiers pour un mécanicien. Pourtant, sans formation technique particulière, son travail de soudeur est jugé rudimentaire mais son ingénuité est saluée par tous.

222. En 1967, elle crée une exposition au musée de Stockholm intitulée « Les *Nanas* au pouvoir ».

223. Elle est le chef de chantier pour la construction de son *Jardin des Tarots* et doit s'imposer pour diriger une équipe d'hommes : ouvriers, maçons et électriciens. Nous pouvons aisément imaginer les difficultés d'exécution qu'elle rencontrera, ces hommes étant peu habitués à fonctionner sous les ordres d'une femme, ce que Niki de Saint Phalle confirmera : « Cela n'avait rien à voir avec la relation de travail que j'avais eue avec des artistes. » HULTEN Pontus, 1995, p.175. Mais elle résout le problème en prenant une posture maternante, « les Italiens sont habitués à recevoir des ordres de la mère » dit-elle avec cocasserie. HULTEN Pontus, 1995, p.175.

224. Marie- José Bonnet confirme à ce propos : « La rareté des françaises dans les avant-gardes ne s'explique pas par le fait qu'elles sont moins douées que les étrangères, mais par un système artistique français particulièrement misogyne, même, et surtout lorsqu'il se veut révolutionnaire. » BONNET Marie-Jo, 2004, p.77. Elle ajoute : « Si tous les artistes semblent avoir leur chance et se sentent partie prenante de renouveau artistique, le climat misogyne qui s'est insidieusement réintroduit après la libération a comme effacé les conquêtes de l'entre-deux-guerres. » BONNET Marie-Jo, 2004, p.80.

225. Durant la période des avant-gardes parisiennes, nous l'avons évoqué, ces dernières ont réussi à se faire un nom et à être intégré à des groupes artistiques masculins grâce au couple qu'elles formaient avec leurs maris peintres.

une nécessité. L'artiste mâle facilite-t-il l'intégration d'une femme artiste dans un groupe, forcément masculin ? Marie-José Bonnet offre un élément de réponse :

En fait, le statut des femmes dans les avant-gardes est soumis à une tutelle masculine dans la mesure où le couple d'artistes demeure une unité de production au sein de laquelle l'homme garde le premier rôle de par son statut social. Et cela est valable jusque dans les années 1970, à quelques rares exceptions près, comme Arpad Szenes et Vieira da Silva, où le mari est resté dans l'ombre de la sa femme<sup>226</sup>.

Il faut reconnaître que dans le cas de Niki de Saint Phalle, l'accompagnement d'une personnalité masculine à ses côtés, bien que celle-ci soit encore émergente dans le champ de l'art, joue un rôle déterminant. En effet, les encouragements et la mise en évidence de son travail par son compagnon a facilité son entrée sur la scène artistique. Il faut rappeler à ce propos que c'est lui qui l'introduit au monde de l'art. Lors de son premier tir public du 26 février de l'année 1961 (ch.1, fig.24 et ch.2, fig.9-12-13), c'est Jean Tinguely qui a invité le critique Pierre Restany et son épouse, ainsi que le couple Spoerri<sup>227</sup>. Dès le début de sa carrière artistique, son compagnon est très impliqué dans la visibilité de son œuvre, ainsi que dans le processus créatif de son travail. Et c'est en duo qu'ils organisent le premier relief, « on trouva du plâtre et une vieille planche » et « on planta quelques clous »<sup>228</sup> confirme-t-elle. C'est encore à deux qu'ils dénichent un fusil à la fête foraine, et imaginent la réalisation de cette première action.

Sur les vingt-six séances de tirs, dénombrées dans le catalogue raisonné, la présence de Jean Tinguely est mentionnée à seize reprises. En outre, il est intégré à l'œuvre de diverses façons, soit comme spectateur, assistant technique ou créateur, en construisant par exemple les décors du stand de tir ou en élaborant un canon faisant un jet de couleur sur la toile<sup>229</sup>. Sur les photographies en noir et blanc prises lors de ce premier événement<sup>230</sup>, il est intéressant de considérer sa présence discrète mais passionnée (ch.2, fig.9-13). Le sculpteur suisse est à ses côtés, observant avec intensité le travail de sa nouvelle compagne. Jamais intrusif, toujours attentif et surtout captivé par l'énergie créatrice de sa partenaire, il s'implique à des niveaux multiples et primordiaux. Ce rôle de protecteur, presque paternel, se perpétue durant toute son existence. Ils travaillent à de nombreux projets communs, tel le projet de la *Hon* (ch.1, fig.25). Mais Jean Tinguely est aussi un appui presque permanent ses projets solitaires. Sa présence est vraiment essentielle lorsque Niki de Saint Phalle décide de se lancer seule dans la périlleuse aventure du *Jardin des Tarots* (fig.7). « Quand les choses devenaient très dures. Jean venait à mon secours. »<sup>231</sup>. Il demeure la béquille protectrice dont elle ne peut se passer<sup>232</sup>. Il a indéniablement joué un rôle capital tout au long de sa carrière.

Au départ, son regard, son intérêt et ses connaissances ont surtout légitimé le travail de sa compagne auprès du milieu artistique parisien dans lequel il commence lui même à se faire une place. Mais il

226. BONNET Marie-Jo, 2004, p.77.

227. La jeune artiste, elle, a convié son ami l'artiste américain, Hugh Weiss, qu'elle connaît depuis de nombreuses années. Et c'est d'ailleurs ce dernier qui, le premier, l'a encouragée à poursuivre son travail créatif.

228. Lettre de Niki de Saint Phalle à Pontus Hulten dans HULTEN Pontus, 1995, p.160.

229. Il est aussi possible que Jean Tinguely ait été impliqué dans davantage de séances de tirs malgré que sa présence ne soit pas toujours signalée. Malheureusement, les informations dont nous disposons sont souvent partielles et non exhaustives.

230. Les photographies sont prises par des amis du couple que Jean Tinguely a invité afin de conserver une trace de ce premier événement.

231. HULTEN Pontus, 1995, p.179.

232. Son aide et son attention sont signalés à de nombreuses reprises. C'est auprès de son compagnon que Niki de Saint Phalle se tourne lorsqu'elle a l'idée de « faire saigner une peinture ». « Jean fut emballé par l'idée : il suggéra que je commence tout de suite » ajoute-t-elle dans HULTEN Pontus, 1995, p.160.

faut aussi souligner la rapidité avec laquelle la jeune artiste est accueillie dans le groupe des *Nouveaux Réalistes*. Son travail est directement pris au sérieux. Notons par exemple qu'il suffit d'une seule séance de tir pour que Pierre Restany soit conquis et l'invite à intégrer le groupe. Ce n'est alors pas le cas de la presse qui la critique très durement, en particulier lors de sa première exposition publique<sup>233</sup> (ch.1, fig.10 et ch.3, fig.1). Niki de Saint Phalle est alors encore considérée comme l'épouse de l'écrivain Harry Mathews, dont elle porte toujours le nom. Son travail est présenté comme le divertissement d'une femme mariée. Son implication créative est minimisée : « For Niki de Saint Phalle who is married to American Harry Mathews, painting is a communal affair »<sup>234</sup> écrit John Ashberry dans un article publié dans *Le Petit Marocain*, le 9 juin 1961. Dans cette critique, son œuvre est dévalorisée et le journaliste parle davantage de son rôle de mère et d'épouse, ainsi que de son passé de mannequin (ch.2, fig.23) plutôt que de sa production artistique. Son art est jugé risible. Dans le même article, le critique insiste sur l'aide, imaginaire, de son mari. Il infantilise encore son activité créatrice et atténue son implication véritable :

First of all, it is up to her husband to lug home the heavy bags of plaster. Their two Young children, Philip and Laura, help fill the bags with paint and grudgingly contribute an occasional toy of garment for the picture<sup>235</sup> peut-on y lire.

Le journaliste et critique d'art Pierre Descargues, dans une *Feuille d'avis officielle* de la même année, ridiculise le propos de Niki de Saint Phalle et tâche de convaincre de l'absurdité de son projet. D'un ton moqueur, et par une ironie tranchante, il présente le travail de la jeune femme comme « une justification artistique aux marchands de fusils »<sup>236</sup>. Et il s'attaque ensuite à son physique, la décrivant avec sévérité et dérision : « (...) une jeune femme à l'œil vague, aux cheveux courts, au nez pointu, très digne dans son pantalon de toile. ». Enfin, il finit par affirmer que le projet n'est qu'un jeu, « une foire », puisqu'il considère que seule la peinture est art. « Ce n'est pas peindre que d'assembler sur un plateau de déjeuner ou sur le montant de bois d'un lit des objets hétéroclites (...) »<sup>237</sup> fustige-t-il encore. Ces critiques visent d'abord l'œuvre puisque l'exubérance de son geste, à l'heure du tout abstrait, choque. Mais au-delà de l'expression créative<sup>238</sup>, le fait qu'une femme ose se mettre en scène, s'oppose à une très forte résistance. Niki de Saint Phalle souligne avec colère l'inégalité des jugements vis à vis des deux sexes et s'offusque de la teneur des critiques qui la condamnent :

Le tir se situe avant le Mouvement de libération des femmes. C'était très scandaleux – mais on en parlait- de voir une jolie jeune femme tirant avec un fusil et râlant contre les hommes dans ses interviews. Si j'avais été moche, on aurait dit que j'avais un complexe et on m'aurait vite oubliée<sup>239</sup>.

233. A la galerie J de Paris, du 30 juin au 12 juillet 1961.

234. Article présenté dans Collectif, *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, 2001, p.508.

235. Article présenté dans Collectif, *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, 2001, p.508.

236. Article présenté dans Collectif, *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, 2001, p.509.

237. Article présenté dans Collectif, *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, 2001, p.509.

238. De façon générale le travail des *Nouveaux Réalistes* était critiqué et souvent mal compris du public. Par exemple, ce même journaliste, Pierre Descargues écrit le 30 octobre 1960, un article publié dans la Tribune de Lausanne, intitulé « Yves Klein, l'homme qui a vendu du vide ».

239. Confie-t-elle à Pontus Hulten dans Collectif, *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, 2001, p.164.

Aussi, c'est justement par ce qu'elle une femme, belle qui plus est, qu'elle n'est pas prise au sérieux. D'ailleurs le journaliste Pierre Descargues utilise cette même distance ironique et machiste à l'égard de toutes les femmes de pouvoir. Il les considère sur un plan esthétique sans les prendre intellectuellement au sérieux. Au sujet de la galeriste Iris Clert, il écrit par exemple : « Mlle Clert est jolie, on peut donc lui pardonner de se mettre en vedette »<sup>240</sup>. Ses saillies cassantes démontrent la misogynie des institutions culturelles de l'époque : Critiquerait-on aussi délibérément le physique d'un homme? Insisterait-on aussi grossièrement sur l'appui de son mari, et le rôle de ses enfants, si le créateur avait été masculin? Pierre Descargues n'est qu'un exemple<sup>241</sup>, mais son machisme exprime un point de vue largement rependu à cette période. Le journaliste ponctue son article avec une réflexion sarcastique qui prouve les différences de jugements adoptés pour parler d'une femme ou d'un homme. Avec la raillerie qui le caractérise, il tient à ajouter qu'il espère que les amateurs du travail de Niki de Saint Phalle ne se tromperont pas de tableau lors d'une séance de tir, et ne viseront pas, par erreur, les « maîtres » de l'art abstrait, Braque ou Picasso. Cette comparaison dévalorisante présente la femme artiste comme une pâle copie de son collègue masculin.

Pourtant, malgré les critiques, le climat machiste de cette époque, et compte tenu d'une décennie particulièrement fermée aux créations féminines, il faut reconnaître que Niki de Saint Phalle s'est fait connaître avec une étonnante rapidité. En effet, elle réussit à obtenir très rapidement une légitimité du milieu artistique, avant de conquérir les critiques<sup>242</sup> et ce, grâce à la sincérité de sa vocation artistique, à la fraîcheur de son travail ainsi qu'à la spontanéité de son geste créatif. Elle obtient cette attention avant de recevoir l'adéquation du public<sup>243</sup>. Jean Tinguely a permis le dé clic d'une reconnaissance, son soutien était, au départ, indispensable, mais le talent de Niki de Saint Phalle a ensuite su faire le reste. Avec lui, elle est à la fois libre et dépendante. En se positionnant sur un même pied d'égalité qu'un artiste masculin, elle obtient une reconnaissance inédite pour une artiste femme à cette époque. Cette lutte pour l'égalité des sexes, dans le travail, dans la vie sentimentale, comme dans le niveau économique est caractéristique d'une forte personnalité qui défie toutes entraves à sa liberté. Niki de Saint Phalle, après la destruction symbolique du patriarcat, s'attachera alors à glorifier le pouvoir féminin sous une forme plus apaisée.

## 3.2. HON, DE LA DESTRUCTION À LA CRÉATION

---

240. Article de Pierre Descargues cité dans CLERT Iris, 2003 (1978), p.123.

241. Paradoxalement, ce critique d'art qui, en 1961, jugeait avec tant de sévérité le travail de Niki de Saint Phalle devient l'un de ses amis et défenseur de son travail, ainsi que celui de Jean Tinguely et d'Iris Clert. Il consacre de nombreux articles à Niki de Saint Phalle et participe notamment à l'écriture de SCHULZ-HOFFMANN Carla, *Niki de Saint Phalle : My art-my dreams*, Munich, Berlin, London, New York, Prestel, 2003. Il rédige aussi le texte du catalogue de l'exposition « Les Nanas au pouvoir » en 1967: DESCARGUES Pierre, *Les Nanas au pouvoir*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1967. Pourtant, dans ce dernier ouvrage, dernière la veine humoristique pointe encore l'ironie machiste du critique. Il semble toujours suspicieux à l'égard de l'esprit frondeur de cette jeune femme décomplexée: « il y'a de la vacherie dans ces nanas qui dansent la bamboula comme des sauvages » dit-il, ajoutant plus loin : « On ne fait bien la fête qu'au dépens de quelqu'un. Et c'est à nos dépens, Messieurs, que ça se passe. ». DESCARGUES Pierre, 1967, p.3. Dans cet article, il renvoie constamment Niki de Saint Phalle à son identité féminine. Et l'hommage qu'il prétend lui rendre possède un goût douteux.

242. La réception critique du début de carrière de Niki de Saint Phalle est mouvementée. Elle est rapidement acceptée par Pierre Restany, Pontus Hulten, le galeriste américain Léo Castelli, mais elle est souvent critiquée dans les journaux comme le prouve l'article de Pierre Descargues. Son travail choque une grande partie de l'opinion publique, et certaines institutions muséales. Bill Seitz du MoMa décrète par exemple que son travail fait reculer l'art moderne de trente ans, comme elle le confie avec amertume dans HULTEN Pontus, 1995, p.165.

243. Au début de sa carrière, le public est plutôt retissant à son art et, notamment lors de sa prestation publique à la galerie J, elle est huée et sifflée. HULTEN Pontus, 1995, p.162. Elle conquiert le cœur du grand public plus tardivement, principalement grâce aux *Nanas* qui la font connaître et apprécier du grand public. En 1982, on lui propose d'ailleurs de créer un parfum à son nom. Elle accepte ce projet afin de financer la construction du *Jardin des Tarots*. A ce moment-là, elle est devenue une artiste célèbre et reconnue.

### 3.2.1. Niki de Saint Phalle, des tirs aux *Nanas*

Durant ses premières années de création, Niki de Saint Phalle s'engage dans une œuvre très personnelle, particulièrement prenante physiquement et idéologiquement. L'artiste se met en scène et s'affirme sur le front de l'agressivité. Le geste créateur est libérateur. Il lui permet d'exprimer sa voix mais aussi de trouver sa voie. Pourtant, après trois ans d'intense activité créatrice et destructrice, la démarche artistique s'épuise. Le pastiche d'acte guerrier arrive à son achèvement. La colère semble vaincue. Les tirs exigent une forte dépense énergétique, l'artiste décide d'y mettre un terme :

Je me sentais droguée. Après une séance de tir j'étais complètement sonnée. Je devenais dépendante de ce rituel macabre, même s'il était joyeux. J'en arrivai au point où je perdais le contrôle de moi-même, mon cœur battait la chamade pendant que je tirais. Je tremblais avant et pendant la séance. J'étais dans une sorte de transe extatique<sup>244</sup>.

En effet, les tirs sont un moyen thérapeutique qui lui permettent d'évacuer sa rage. Leur exécution correspond à une période d'introspection personnelle pendant laquelle l'artiste se consacre pleinement à l'expression créatrice, à la manière d'un malade s'auto-médicant. Mais, à partir de 1963, après avoir tué « l'autre » soit le père, les hommes, et la société en générale, il s'agit pour elle de revenir à soi. Niki de Saint Phalle achève les *tableaux tirs* et ouvre une nouvelle phase dans sa carrière artistique. Son travail prend un virage très différent. Il se concentre plus particulièrement sur son identité de femme. L'œuvre demeure ciblé sur la sphère de l'intime mais s'opère dans un registre plus apaisé. Ses angoisses étant maîtrisées, et les démons du passé semblant vaincus, elle s'engage dans une œuvre de renaissance. La violence du geste artistique des premières années fait bientôt place à un travail coloré, ironique et non-violent. Il ne s'agit plus d'abattre la domination du masculin, mais de montrer la puissance féminine en révélant différentes entités de femmes : « De la provocation je passai à un monde plus intérieur, plus féminin. »<sup>245</sup> confirme-t-elle. Après des années de revendication, tandis qu'elle commence à obtenir une relative visibilité publique, elle s'engage dans l'affirmation de son « moi » intime. Celui-ci s'incarne au travers d'œuvres métamorphosées.

Dès 1963, Niki de Saint Phalle entame la construction de ses sculptures les plus célèbres, les *Nanas*<sup>246</sup> (fig.8-9). Ces drôles de dames aux formes exagérément plantureuses, font d'abord une entrée discrète dans son univers artistique. L'artiste commence par moduler des femmes accouchant, des mariées, des araignées, des visages ainsi que de larges assemblages en forme de cœurs (fig.10-11-12). Puis, elle trouve un modèle qu'elle reproduit ensuite à l'infini. En effet, les couleurs, les dimensions, les ornements et les postures des créatures modulées évoluent mais l'idée générale de la sculpture s'arrête bientôt sur une physionomie identique et reconnaissable. Inspirées des femmes enceintes<sup>247</sup> (fig.13-14), elles sont dotées de ventres ronds, de seins et de fesses bombés. Les attributs de la féminité sont intensifiés à l'extrême. Ces courbes plantureuses font apparaître les *Nanas* comme des emblèmes de maternité et de fertilité. Elles symbolisent l'origine de la création.

244. HULTEN Pontus, 1995, p.164.

245. HULTEN Pontus, 1995, p. 165.

246. Ce nom comporte des allusions multiples. D'abord, il renvoie au roman de 1980 d'Emile Zola, « Nana ». L'ouvrage porte le nom de son héroïne, une jeune prostituée au destin tragique. Dans le langage courant, le terme de « nana » est aussi utilisé pour désigner une jeune femme. Bien que peu valorisante, cette appellation est plutôt amicale et amusante. De manière générale, nous constatons que le terme de « Nana » renvoie au féminin, sous des formes multiples. En ce sens il correspond parfaitement au projet de diversification de Niki de Saint Phalle.

247. La sculpture de la *Nana* est imaginée par Niki de Saint Phalle lorsqu'elle découvre son amie Clarice Rivers enceinte. Cette dernière est la femme de l'artiste américain Larry Rivers qui possède un atelier voisin à celui de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely à l'impasse Ronsin. Les deux couples sont proches et très complices.

Ces étranges créatures sont engluées dans un magma de laine, de fils barbelés, de papier mâché et de plâtre. La plupart du temps, les œuvres sont accrochées sur de larges panneaux de bois. Ce sont des assemblages en volumes blancs<sup>248</sup> ou colorés par des tirs de carabine, derniers vestiges d'une activité exutoire qui s'éteint. A partir de 1965, l'artiste emploie un nouveau matériau pour la confection de ces sculptures : le polyester<sup>249</sup>. Sous cette épaisse matière plastique brillante, les formes des *Nanas* sont lissées avant d'être recouvertes de couleurs chatoyantes (ch.3, fig.8-9). L'esthétique obtenue est bien éloignée des tableaux de bois plâtrés, rugueux, constitués d'objets hétéroclites brisés de la première période de création de l'artiste (ch.1, fig.10, ch.2, fig.8-16-19-20-25). Les formes des *Nanas* sont douces, arrondies et « féminines »<sup>250</sup>. Dorénavant Niki de Saint Phalle refuse l'angle droit qu'elle juge trop masculin<sup>251</sup>. L'aspect général de ses œuvres exprime désormais une idée de joie et de douceur, certains critiques parlent d'une esthétique naïve. Son œuvre prend un virage stylistique et, semble-t-il, idéologique, très différent. Cette tournure interroge : Comment passe-t-on d'une œuvre agressive, jugée masculine, à la production de ces sculptures girondes et délurées ? L'artiste s'est-elle finalement adaptée aux attentes de la société en créant des « poupées », soit des caricatures du féminin ? Niki de Saint Phalle relègue-t-elle à nouveau la femme à son rôle d'objet ?

Etre une nana artiste et faire des *Nanas*, ce pourrait être une manière de s'excuser d'être une artiste en montrant bien qu'on est une nana : satisfaire les mecs et leur dire qu'on ne veut pas prendre leur place, qu'on ne veut pas leur voler la vedette, le phallus<sup>252</sup> remarque Anne Creissels dans son article « La danse des Nanas ».

La question est pertinente, mais elle est facilement invalidée car au contraire, sous couvert de cette esthétique plus innocente, l'artiste s'attaque aux stéréotypes de la société sur les femmes. Les *Nanas* sont des représentations idéalisées et modernes de celles-ci. Exubérantes, elles ne sont plus soumises mais décomplexées. En outre, ces poupées délirantes, dansantes et charnues peuvent aussi être considérées comme l'incarnation métamorphique de l'artiste. Certes, elles ne sont pas une version fidèle du corps de Niki de Saint Phalle, mais elles possèdent cette même fureur de vivre, cette même capacité de renouvellement et de renaissance. Comme leur créatrice, elles resplendissent de liberté. À cette période, Niki de Saint Phalle est plus que jamais le modèle d'une féminité victorieuse et accomplie. Les *Nanas* sont produites à son image. Au-delà de ce mimétisme, leurs formes variées permettent surtout d'incarner de multiples versions de femme. Aussi, ces sculptures traduisent une aspiration plus globale. En éternelle pionnière, l'artiste exprime le climat d'émancipation corporelle et sexuelle qui est en germe dans les années 1960. Convaincue de la portée de son geste, elle affirme : « En exprimant moi-même avec toutes mes possibilités j'exprime automatiquement la situation de la femme dans le monde d'aujourd'hui. »<sup>253</sup>. En effet, les *Nanas* doivent être considérées sous l'angle d'une manifestation féminine. Ces sculptures exemplifient le modèle de la femme active et en mouvement. Elles symbolisent le pouvoir maternel et féminin : « Les *Nanas* représentaient le symbole de la femme libre, sûre d'elle-même, c'était les femmes au pouvoir. »<sup>254</sup> explique-t-elle. Aussi, encore une fois elle

248. On appelle justement cette phase de travail « la période blanche ».

249. Ce produit lissant devient sa marque de fabrique, mais a aussi un impact désastreux sur sa santé puisque le produit est toxique. Lorsqu'elle découvre ce nouveau matériau, elle l'utilise sans protection et brûle alors une partie de ses poumons, ce qui l'handicape pour toujours. Niki de Saint Phalle meurt d'une inflammation des poumons des suites de cette intoxication.

250. L'artiste affirme à ce propos : « Je pense que la rondeur est féminine » dans FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 40 min. Et malgré les dires de Pontus Hukten qui affirme que « son esthétique n'est pas une esthétique féminine », HULTEN Pontus, 1995, p. 145, son œuvre peut être considérée comme féminine de par son esthétique mais aussi par l'idéologie féministe auquel il fait écho.

251. FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 15 min.

252. ABSALON Patrick (dir), 2010, p.61.

253. Propos rapportés dans FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 11 min.

254. Propos de Niki de Saint Phalle repris dans FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 14 min. Le terme « Les Nanas au pouvoir », est

exprime une volonté libertaire, une envie de prise de parole, de libération des tabous et des carcans, qui correspond à une prise de conscience générale en adéquation à cette période de chamboulements sociologiques.

### 3.2.2. Présentation de la *Hon*

Après plusieurs années d'explorations créatives, Niki de Saint Phalle est davantage consciente de la portée de son œuvre. D'un point de vue personnel, sa vie privée est plus apaisée. Depuis sa rencontre avec Jean Tinguely elle est devenue une artiste professionnelle. En ce milieu des années 1960, sa vitalité artistique est débordante et sa hargne créative est en train de combattre la colère du ressentiment intime. L'altérité masculine n'apparaît plus comme une figure à abattre. Elle souhaite désormais s'y confronter directement et est prête à associer des partenaires masculins à la réalisation d'une sculpture. Ce projet séduisant voit le jour durant l'été 1966. Une *Nana* géante, démesurée, dont les dimensions dépassent toutes les autres est présentée au monde du 6 juin au 4 septembre dans le hall d'entrée du Musée d'Art Moderne de Stockholm<sup>255</sup> (ch.1, fig.25). La *Hon*, « Elle » en suédois, est la représentation la plus monumentale d'une *Nana* jamais imaginée par Niki de Saint Phalle. Pour la réalisation de cette installation, elle est accompagnée par Jean Tinguely et le sculpteur avant-gardiste suédois Per Olof Ultvedt<sup>256</sup> (fig.15). La *Hon* est une sculpture de femme enceinte couchée sur le dos, nue, les jambes largement écartées, le sexe ouvert face aux visiteurs (fig.16). Elle mesure 6,10x26,70x9,15 mètre. C'est une sculpture-monument, qui accueille les visiteurs à leur venue au musée. Elle les invite à entrer par son vagin ouvert comme un porche, avant de s'aventurer dans les différents espaces qui la constitue (fig.17). Si l'œuvre, dans son aspect extérieur, est caractérisée par la patte saintphallienne, l'effervescence créatrice de l'intérieur s'inscrit davantage dans un esprit de foire propre à l'œuvre de Jean Tinguely. Dans le corps de la *Nana*, il a aménagé différentes attractions (fig.18). On y trouve une petite salle de cinéma diffusant un film de Greta Garbo *Luffarpetter*, dans le bras gauche -un choix dicté par Pontus Hulten-, un planétarium sous le sein gauche, un milk-bar et un réducteur de bouteille sous le sein droit. Une sculpture radiophonique, est placée dans la hanche gauche et plus bas, dans le genou, un « banc des amoureux » soit un vieux sofa de deux places doté d'écouteurs qui capte les conversations des personnes qui s'y placent, et les diffusent ensuite dans une autre partie de la sculpture. Dans la jambe droite, les artistes ont aménagé une exposition de faux tableaux de Paul Klee, d'Henri Matisse ainsi que d'autres grands maîtres de la peinture moderne. Ces copies sont toutes peintes par le critique d'art suédois Ulfe Linde. Enfin, la participation de Per Olof Ultvedt inclut principalement l'installation

---

le nom de l'exposition qui a eu lieu du 26 août au 15 octobre 1967 au Musée d'Art Moderne d'Amsterdam.

255. Le Musée d'Art Moderne (Moderna Museet) de la ville de Stockholm a ouvert ses portes en 1958, Pontus Hulten est le troisième directeur de l'institution qu'il dirige de 1960 à 1973.

En 2013, le musée revient sur la carrière de Niki de Saint Phalle et une nouvelle exposition lui est consacrée, du 20 avril au 1<sup>er</sup> décembre 2013. Elle a pour titre « The Girl, the Monster and the Goddess ».

256. Très peu d'informations sont diffusées sur cet artiste. Celles que nous possédons sont très partielles car il n'existe pas d'ouvrage monographique le concernant. Signalons cependant que Per Olof Ultvedt est un créateur suédois né en 1927 et mort en 2006. Il a étudié la peinture et la gravure à l'école des Beaux-Arts de Stockholm. En 1968, il y devient ensuite enseignant. Per Olof Ultvedt est un artiste proche du groupe *Nouveau Réaliste*, avec qui il partage le goût de la machine et des éléments mécaniques. Dans l'article qui lui est consacré au sein de l'encyclopédie Bénézit, il est écrit : « En 1954, il renonce à la peinture et commence la construction de machines qui, parallèlement à celles de Tinguely visaient à la fois un acte d'appropriation du monde mécanique, en même temps que tourner celui-ci en dérision par la folie des éléments mis en action et l'inutilité agitée de leurs mouvements. » BENEZIT Emmanuel, tome 13, Paris, Gründ, 1999, p.904.

D'un point de vue stylistique, Per Olof Ultvedt utilise des matériaux divers comme le bois et le métal pour des assemblages, en ronde-bosse, non figuratifs, qui rappellent fortement l'esthétique de Jean Tinguely, mais dans des dimensions qui demeurent plus petites. Nos connaissances étant peu nombreuses, nous pouvons par contre nous référer à la côte de l'artiste pour évaluer son succès public. Pour se faire une idée de chiffre de vente de ses œuvres, notons qu'une sculpture en bois de 130X97X1970cm datée de 1959 est attribuée pour 11'660 Euro par une maison de vente suédoise en novembre 2012. A titre de comparaison, à la même période, pour des sculptures de Niki de Saint Phalle et de Jean Tinguely, de matériaux différents mais de format proches, il faut compter six à douze fois plus. Selon des informations collectées sur le site <http://web.artprice.com/artist/31761/per-olof-ultvedt/fr> en avril 2013.

d'un cerveau mobile en bois, actionné par un moteur, dans la petite tête de la sculpture. Les deux artistes ont encore installé une terrasse en hauteur sur le ventre de la mère, ce qui permet aux visiteurs de contempler l'entrée et la sortie des visiteurs par le sexe de la grosse dame (fig.19). Au sein de cette sculpture règne un « joyeux bordel » : des pièces en mouvement, des installations bruyantes, un parcours labyrinthique à travers les membres du corps humain. L'imagination est sollicitée constamment. C'est un foisonnement d'émotions et de réactions diverses qui traversent le visiteur, en pénétrant dans la sculpture.

### 3.2.3. L'exposition dans l'exposition, du *Dylaby* à la *Hon*

Pontus Hulten, dont nous avons déjà évoqué l'importance ainsi que le lien qui le lie au couple, est aux commandes du projet. A cette période, il est le directeur du Musée d'Art Moderne de la ville de Stockholm. En vue d'une prochaine exposition, il a convié les artistes Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle et Martial Raysse<sup>257</sup>, ainsi que le créateur Claes Oldenburg<sup>258</sup>, pour la construction d'une œuvre commune. Ce dernier est connu pour ses reproductions gigantesques d'objets du quotidien. Son œuvre plastique s'inscrit dans une démarche de critique de la société de consommation proche de celle de Jean Tinguely, tandis que l'esthétique chatoyante et colorée de ses sculptures fait plus précisément écho au travail de Niki de Saint Phalle et de Martial Raysse. Malheureusement, l'artiste pop annule sa venue au dernier moment<sup>259</sup>. De plus, le peintre niçois, décline également l'invitation. Il est chargé de représenter la France à la Biennale de Venise et cette responsabilité requiert toute son attention. En outre, Jean Tinguely n'est pas très enthousiasmé par le projet, préférant poursuivre la production de projets solitaires. Mais, guidé par les encouragements de sa compagne, il finit par s'engager également. Le couple arrive en Suède le 27 avril 1966, ils y retrouvent l'artiste suédois Per Olof Ultvedt, convié à la dernière minute par Pontus Hulten (fig.20). L'artiste n'est pas un inconnu puisque le couple l'a déjà rencontré lors d'une des séances de tir de Niki de Saint Phalle<sup>260</sup> (ch.2, fig.15-16). En outre, ils ont aussi collaboré avec lui sur le projet commun *Dylaby* en 1962 (fig.21-22). Cette exposition labyrinthique expérimentale, offerte en carte-blanche à Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Robert Rauschenberg, Martial Raysse, Niki de Saint Phalle, et Per Olof Ultvedt, était présentée du 30 août au 30 septembre 1962 au Musée d'Art Moderne de la ville d'Amsterdam<sup>261</sup>. L'idée de cette exposition collective avait pour but de déstabiliser le visiteur, en remettant en question les voies traditionnelles de représentations muséales et notamment le *White Cube*. Le *Dylaby* présentait une mise en scène labyrinthique constituée de plusieurs salles totalement délirantes et déstabilisantes dans lesquelles le public était invité à s'aventurer (fig.23-24): « La visiteur n'a pas le choix ; comme dans les happenings, l'œuvre d'art exige sa participation active. »<sup>262</sup> raconte Pontus Hulten. Quatre ans plus tard, la *Hon* s'engage sur une problématique voisine, puisque le projet est également « une exposition dans l'exposition ». De plus, elle s'éloigne aussi des mises en scènes de musée classique par son aspect ludique et insolite.

Jean Tinguely, qui participe aux deux projets, est habitué de la relégation de son œuvre aux cours ou aux jardins des musées. La grandeur, le mouvement et le bruit de ses constructions s'accommodent

257. Tous sont des anciens membres des *Nouveaux Réalistes* qui ont déjà collaboré sur le projet du ballet « L'éloge de la folie » de 1966.

258. Cet artiste suédois est natif de Stockholm mais a grandi aux Etats-Unis. Il est issu du *Pop Art* newyorkais.

259. Pontus Hulten lui consacre néanmoins une rétrospective l'année suivante, ce qui lui permet, lors de la préparation de cette exposition, de suivre depuis son atelier les allées et venues des visiteurs à l'intérieur de la sculpture : « Moi, anti-Américain convaincu, je pense qu'il est bien d'accepter la chatte comme entrée et sortie et de voir cela de plus près. (...) Depuis mon atelier au Moderna Museet, j'avais une vue directe sur la chatte de Hon. Tous les jours, je voyais clairement des citoyens rentrer et sortir. » Propos rapportés dans *Collectif*, 2012, p. 408.

260. En effet, il est présent lors de la séance de tir qui a eu lieu en marge de l'exposition « Bewogen Beweging » au printemps 1961.

261. Per Olof Ultvedt possède aussi son espace consacré au sein du projet du *Cyclop* de Jean Tinguely.

262. HULTEN Pontus, 1987, p.121.

mal aux structures rigides des salles intérieures<sup>263</sup>. Déjà, le 2 octobre 1959, lors de l'exposition de sa *Méta-matic n°17*, créée pour la Biennale de Paris et présenté au Musée d'Art Moderne de la ville, sa présentation ne dépassait pas la cour d'entrée du musée (fig.25). Elle est pourtant un immense succès<sup>264</sup>. Il en est de même de son *Hommage à New York* présenté au public dans les jardins du MoMa<sup>265</sup> en mars 1960 (fig.26). De nombreux autres exemples peuvent encore être cités. Ils correspondent à une incompatibilité de présentation mais relèvent aussi de la volonté du sculpteur de créer la surprise, de déstabiliser le spectateur et d'exposer ses œuvres à la vue du plus grand nombre<sup>266</sup>. Jean Tinguely préfère les lieux d'exposition décalés, davantage ancrés dans la réalité quotidienne que dans les espaces fermés. Aussi, lorsqu'il fait la connaissance de Pontus Hulten, il évoque son rejet des espaces traditionnels de présentation et reçoit auprès de lui un écho favorable. De leurs volontés communes naît l'idée d'une œuvre collective :

Dès notre première rencontre à Stockholm en 1955, Tinguely et moi avons formé le projet d'une énorme construction, que plusieurs artistes créeraient ensemble, à l'intérieur d'un édifice ou à l'air libre. Nous voulions supprimer les barrières qui entourent l'art, afin de pousser le spectateur à se transformer en participant<sup>267</sup> explique Jean Tinguely.

Ce projet s'incarne d'abord par le *Dylaby* (ch.3, fig.21-22-23-24) puis voit le jour autour de la construction de la *Hon* (ch.1, fig.25 et ch.3, fig.17-18-19-20), quatre ans plus tard. Au départ de ce projet, Pontus Hulten souhaite réunir quatre artistes déjà impliqués dans la construction du labyrinthe. L'idée d'une œuvre de collaboration éphémère est claire, mais son contenu est encore imprécis. Jusqu'aux derniers moments de lancement, rien n'est encore concrétisé. Les premiers jours de travail sont d'abord consacrés au choix d'un sujet. Après des heures de recherche, les discussions s'enlisent et aucune proposition pertinente n'est suggérée. L'exposition doit être présentée dans moins de deux mois, le temps est compté et les tensions sont vives. Finalement, Pontus Hulten propose la construction d'une femme géante, comme celles que construit Niki de Saint Phalle depuis quelques années. L'idée rencontre l'enthousiasme de cette dernière ainsi que l'adhésion de Jean Tinguely, mais Per Olof Ultvedt est plus réticent. Il préférerait construire le corps d'un homme. La revendication féministe l'effraie-t-il ? Craint-il de s'associer à une œuvre provocatrice ? Il faut en effet remarquer qu'il n'est d'abord pas enthousiaste à l'idée de travailler sur un projet qui soit si fortement marqué par le féminin. Pourtant, malgré ses réticences, le projet de la *Hon* est conclu par votation, selon les désirs de la majorité. Les artistes se mettent directement au travail dans un véritable esprit d'engagement collectif. Le trio consacre quinze à vingt heures de travail par jour à la réalisation du projet durant six semaines<sup>268</sup> (fig.27). Pour Jean Tinguely, et plus spécialement pour Niki de Saint Phalle, ce travail commun exprime le début d'une nouvelle dynamique professionnelle.

### 3.2.4. Entre érotisme et provocation, les réactions de la presse et du public

263. Sa volonté de faire sortir les créations artistiques en dehors des grandes institutions culturelles et des lieux trop formatés, se concrétise plus spécifiquement avec la réalisation du *Cyclop* de Milly-la-forêt. C'est un projet qui est installé dans un espace non-conventionnel car implanté en pleine nature. De plus, il est autofinancé, et il est débuté sans accord de l'état. Ce projet est l'incarnation d'une volonté de chamboulement longtemps germé dans l'esprit du sculpteur.

264. Pontus Hulten ajoute : « C'est un triomphe absolu. Tinguely se voit invité à faire une démonstration de sa machine dans les salles de la Biennale, ce qui provoque la colère des autres artistes présents. On autorise alors à Tinguely d'exposer son œuvre dans la cour devant le musée. » HULTEN Pontus, 1987, p.56.

265. MoMa ou l'acronyme de « Museum of Modern Art », à New York.

266. Comme son cortège de sculptures roulantes qui a eu lieu dans les rues de Paris en 1960, ou ses deux études pour la fin du monde de 1961 et 1962.

267. HULTEN Pontus, 1987, pp.120-121.

268. Voir le descriptif du projet par Pontus Hulten dans HULTEN Pontus, 1987, p.161.

« Honi soit qui mal y pense », c'est en passant au travers de cet avertissement ironique, tatoué sur la cuisse dodue de la sculpture géante, que les visiteurs pénètrent au cœur de la *Hon*. Cette *Nana* grandiose est une œuvre riche qui offre des pistes de lecture multiples. Malgré la teneur du présage choisi par les trois artistes, elle s'inscrit dans une démarche de libération des tabous et des mœurs. À cette date, la révolution sexuelle que connaîtra bientôt l'Europe n'est pas encore engagée et les révoltes de mai 1968 ne sont qu'une musique d'avenir. Aussi, afin de ne pas provoquer les esprits critiques, Pontus Hulten suggère de maintenir la discrétion sur ce projet, et impose de travailler derrière un écran couvrant : « Autrement les autorités auraient pu mal interpréter les rumeurs et interdire l'exposition avant son ouverture »<sup>269</sup> explique Niki de Saint Phalle, saluant au passage la prise de risque de son commissaire d'exposition. Les craintes de Pontus Hulten sont compréhensibles car il s'engage dans la promotion d'une sculpture dont la charge érotique est évidente. « Il n'y avait rien de pornographique dans la *Hon* »<sup>270</sup> se défend pourtant Niki de Saint Phalle. Certes, l'œuvre n'est pas clairement érotique, puisque ses couleurs chatoyantes et ses rondeurs amicales lui donnent une apparence enfantine, mais les visiteurs sont tout de même invités à la pénétrer en traversant son sexe ouvert (ch.3, fig.16-17). Il est donc préférable de tenir sa construction secrète, et de ne pas dévoiler la sculpture avant son vernissage.

Pourtant, malgré ses craintes, l'exposition rencontre peu de critiques et remporte un vrai triomphe public. L'exploration de la *Hon* est entreprise par plus de 100'000 visiteurs durant trois mois -dont un de prolongation en raison de son succès. La presse européenne s'enflamme pour le projet. *La Tribune de Lausanne* datée du 1<sup>er</sup> janvier 1967, considère la *Hon* comme : « la réalisation la plus audacieuse de l'année »<sup>271</sup>. Dans un article du *New Statesman* daté du 22 juillet 1966 le journaliste Richard Boston manque de superlatifs pour qualifier la sculpture :

(...) *Hon* is an erotic creation and a Rabelaisian one. (...) *Hon* is, to my mind, the most ambitious example of *Pop Art* so far, and the most successful, but she is also an object of considerable therapeutic value. No one who has entered her will ever be quite the same again<sup>272</sup>.

Le livre du making off de *Hon*, publié par Pontus Hulten un an après l'exposition, recense de nombreux articles aux propos dithyrambiques. Le fascicule contient un condensé d'articles du musée, de la presse locale et étrangère qui semblent particulièrement charmés: « The reaction of the public to HON has been very positive. Most of them seem to appreciate her gay generosity. Her nakedness and sexuality is felt as something very stimulating and positive. »<sup>273</sup>. De manière générale, les critiques étrangères comme locales sont conquises. L'engouement des visiteurs est aussi indéniable. Sur les photographies prises durant l'exposition on découvre une foule joyeuse, rassemblée autour de cette grande dame fédératrice de gaieté et de générosité. Les images d'archives montrent aussi de nombreux bambins accompagnant leurs parents pour une visite « familiale » de la sculpture (ch.3, fig.19) et (fig.28). L'état d'esprit qui y règne est très léger : « J'ai vu des enfants jouer à cache-cache dans la « Hon », descendant à toute vitesse le toboggan qui leur est destiné, sortant par le côté sous la poitrine. »<sup>274</sup>

confie amusée Catherine Valone dans l'article de *La Tribune de Lausanne* du dimanche 28 août 1966.

269. C'est ce que dit Niki de Saint Phalle dans une lettre adressée à son amie Clarice Rivers dans HULTEN Pontus, 1995, p.168.

270. Lettre de Niki de Saint Phalle Pontus Hulten dans HULTEN Pontus, 1995, p.168.

271. Dans cette édition du premier jour de l'an 1967, le journaliste fait un bilan des événements culturels de l'année passée : INCON-NU, *Tribune des arts et du spectacles*, dans *Tribune de Lausanne*, 1<sup>er</sup> janvier 1967.

272. Un extrait d'artiste du journaliste Richard Boston dans le *New Statesman* daté du 22 juillet 1966 est publié dans HULTEN Pontus (dir), 1967.

273. Bilan conclusif de l'exposition par les institutions et daté d'août 1966 dans HULTEN Pontus (dir), 1967.

274. VALONE Catherine, 22 août 1966.

« On photographie beaucoup la *Hon* car on peut photographier librement au Musée d'Art Moderne de la ville, à Stockholm. C'est très gai, il y a un air de fête. Tout semble normal. Et d'ailleurs tout l'est pour ceux qui viennent voir la *Hon*. »<sup>275</sup> ajoute-t-elle encore, conquise par la liberté d'esprit de ce pays scandinave et par son absence de tabous. Il convient en effet de replacer ce projet dans le contexte de la Suède en ce milieu des années 1960. Car si l'Europe n'a pas encore clairement entamé sa révolution sociologique et sexuelle, il faut comprendre que ce pays fait figure d'exception. La Suède est une nation particulièrement progressiste en terme de libération des moeurs. Comme il l'est écrit dans l'article « La *Hon*- cathédrale et le musée de Stockholm » dans *Les Lettres françaises* daté du 1<sup>er</sup> septembre 1966 : « (...) il y a plus que de la provocation dans leur œuvre, car elle offre, avec amusement, un sujet de réflexion. En tout cas, dans le grand bouleversement sexuel que vit la Suède, la *Hon* tient son rôle. »<sup>276</sup>. Depuis de nombreuses années, les citoyens de ce pays sont sensibilisés à la question sexuelle par le biais d'une grande campagne d'information<sup>277</sup>. A cette période, le peuple a déjà rejeté de nombreux tabous tels que le divorce, la virginité ou la contraception. De manière générale, les états scandinaves sont bien plus éloignés de la morale latine des pays du sud de l'Europe. L'opinion publique du pays est donc plus disposée que ses voisins européens à aborder le sujet de la sexualité, et à l'envisager selon une approche plus détendue. Aussi, concernant la réception critique de la *Hon*, il faut se rendre compte que l'exposition a grandement bénéficié de ce soulèvement des dictats moraux. Comme le constate aussi Niki de Saint Phalle : « Le choc et la surprise étaient tellement grands que personne n'a osé rien dire. Il faut rappeler que nous étions en Suède où il y avait une liberté sexuelle pas connue ailleurs, en 1966. »<sup>278</sup>. Cette adhésion du grand public a sans aucun doute conduit les journalistes étrangers à davantage d'ouverture, faisant fi des convenances et exprimant librement leur enthousiasme.

### 3.2.5. La femme ou l'origine de la création

Mais, malgré l'adhésion des visiteurs, amusés par cette sculpture ronde et colorée. La *Hon* ne saurait gruger totalement son public. Il ne nous aura pas échappé que le dispositif scénique mime un gigantesque coït (ch.3, fig.19). Sa position ne pourrait être plus explicite. Aussi, il faut remarquer que cette œuvre fait écho<sup>279</sup> au sulfureux tableau de Gustave Courbet, *L'origine du monde* (fig.29). Cette petite peinture à l'huile, signée par le maître du réalisme et présentée en 1866 au Musée d'Orsay,<sup>280</sup> a provoqué scandale et indignation au moment de son exposition. Au XIX<sup>ème</sup> siècle, une reproduction aussi frontale et détaillée du sexe féminin était jugée scandaleuse. L'artiste soulevait le voile sur ce qu'il était alors convenable de laisser dans l'ombre. Ce tableau, dont le déchaînement critique ne connaît pas son pareil, fait encore couler beaucoup d'encre. Dissimulé en 1955 par son acquéreur puis redécouvert par le public newyorkais en 1988, il est présenté au Musée d'Orsay depuis 1995. Niki de Saint Phalle et ses collaborateurs ne pouvaient connaître son existence. Pourtant, précisément un siècle plus tard, la *Hon*, et sa représentation frontale de la vulve, possède des similitudes troublantes. Marie-Jo Bonnet en résume les pistes de réflexions communes : « Elle renvoie à la création du monde, à l'éternel conflit entre l'homme et la femme, à l'œuf et à la poule, à Dieu lui-même, dont on a dit dans la genèse qu'il

275. VALONE Catherine, 22 août 1966.

276. « La *Hon*- cathédrale et le musée de Stockholm » dans *Les Lettres françaises* daté du 1<sup>er</sup> septembre 1966 article repris et publié dans HULTEN Pontus (dir), 1967, p.11970.

277. Sur cette question, il convient d'écouter le reportage radiophonique de la RTS, daté de 1965, par le journaliste français Yves de Saint-Agnès, qui parle de la révolution sexuelle en Suède : SAINT-AGNES Yves, 30 novembre 1965.

278. Propos de Niki de Saint Phalle rapportés par Pontus Hulten dans HULTEN Pontus, 1987, p.168.

279. Les deux œuvres sont analysées côte à côte dans l'ouvrage de Marie-Jo au chapitre « Regards croisés sur la vulve : *L'Origine du monde*, par Courbet et La *Hon* de Niki de Saint Phalle » dans Bonnet Marie, 2004, pp.19-21.

280. Sur ce sujet, lire la biographie de Gustave Courbet par Gilles Plazy et plus précisément le chapitre XIV intitulé « L'origine du monde » pp.179-190 : PLAZY Gilles, *Gustave Courbet, un peintre en liberté*, Paris, Le Cherche Midi, 1998.

avait « fait » le monde. »<sup>281</sup> explique-t-elle. Les deux œuvres font référence à l'origine : Origine du monde ou origine de la création. En voulant rendre hommage à la créativité naturelle de la femme, les trois créateurs de la *Hon* s'inscrivent dans une démarche proche de celle de Gustave Courbet<sup>282</sup>. Il s'agit pourtant d'une copie involontaire. Et surtout l'esthétique et l'idéologie de la *Hon* est éloignée du « modèle » de base. En effet, dans la *Hon*, le sexe féminin est débarrassé de son aura charnelle ; pas de poils pubiens ni de lèvres entrouvertes. L'œuvre ne se focalise pas sur l'appareil génital mais présente un corps de femme en entier. En outre, l'échelle est agrandie, les formes sont imprécises et grossies, et l'épiderme de tissu est peint à l'image d'un œuf de pâques<sup>283</sup>. La sculpture est une interprétation d'une femme vive et pleine d'allégresse. Si l'œuvre est moralement provocante, elle ne cherche pas à déclencher le désir. A l'inverse de *L'origine du monde*, le vagin est déssexualisé. Ici, il représente un large orifice coloré. C'est une porte ouverte sur un intérieur chatoyant. Il n'est qu'un symbole qui évoque le passage d'un monde à l'autre. De plus, le visiteur n'est plus uniquement voyeur mais acteur, puisqu'il est invité à s'aventurer dans son fort intérieur (ch.3, fig.19). Le visiteur ne s'attarde pas sur la vulve, celle-ci n'est que la partie visible d'un horizon mystérieux à découvrir. Le visiteur pénètre l'invisible, passe par une phase de gestation, puis s'extrait de la sculpture au travers du même orifice par lequel il est entré. En conséquent, à l'allusion à l'acte sexuel, vient s'ajouter l'allégorie de l'accouchement, ou plus précisément.

La *Hon* rend effectivement hommage à la fertilité de la femme, à ses qualités maternelles : « Elle était comme une grande Déesse de la fertilité, accueillante et confortable dans son immensité et sa générosité »<sup>284</sup> explique Niki de Saint Phalle. Ses formes, volontairement exagérées, font allusion aux attributs de la procréation. Ventre et seins sont excessivement agrandis, tandis que la tête, siège des pensées, est atrophié. La *Hon* ne pense-t-elle pas ? Est-elle, selon les critères de l'époque, une femme donc uniquement un ventre ? La femme couchée est-elle uniquement dédiée à la maternité ? Niki de Saint Phalle renverse justement ces clichés. Elle s'amuse de l'idée que la femme soit cantonnée à la maternité et ne puisse être une artiste. Et revalorisant ses qualités naturelles, elle ne fait qu'affirmer sa plénitude et son pouvoir créateur. Sa capacité d'enfanter dépasse tous ses autres dons. Il est celui que les hommes ne pourront jamais lui emprunter. Cette sculpture qui donne la vie, doit alors être analysée comme une métaphore de la création artistique. Niki de Saint Phalle s'est souvent, et largement, exprimée à ce sujet, analysant le pouvoir fertilisant du féminin comme un défi permanent à la stérilité masculine : « Les hommes sont jaloux que la femme puisse enfanter donc créer »<sup>285</sup>. Serait-ce la raison pour laquelle la création artistique leur a été réservée jusqu'alors ? Les artistes mâles ont-ils cherché, par la création d'objets d'arts, à surpasser le don d'enfanter ? Si tel est le cas, Niki de Saint Phalle, à la fois mère et artiste, est doublement créatrice et sort largement vainqueur d'une lutte de pouvoir engagée contre la domination masculine. Par son action artistique, elle prouve qu'elle est une bâtisseuse, et qu'elle peut aussi convaincre sur le front de l'agressivité et de la rage productrice. Ces différentes dispositions mettent à mal l'idée rependue de la fragilité de la femme. Niki de Saint Phalle se présente comme l'incarnation de cette complétude. Son exemple est incitatif, et sa détermination à dépasser les limites de la prétendue « supériorité » masculine s'affirme de façon croissante tout au long de sa carrière. La

281. BONNET Marie-Jo, 2004, p.19.

282. Notons à ce propos que l'œuvre de Gustave Courbet inspire de nombreux artistes et plus particulièrement la performeuse et plasticienne Orlan, dont nous avons déjà évoqué le travail axé autour de l'identité et du corps féminin. En 1989, cette artiste signe une œuvre qui condamne la domination et la violence masculine. Dans *Origine de la guerre*, elle parodie le tableau de Gustave Courbet en présentant un sexe masculin dans une posture et un format similaire à l'œuvre du peintre. Si le sexe de la femme est symbole de la création, celui de l'homme est présenté ici comme celui qui engendre la destruction. L'œuvre fait aussi écho, dans son idéologie à la *Hon*.

283. Comme le confirme l'artiste : « Elle n'avait rien de pornographique. Elle était peinte comme un œuf de Pâques avec les couleurs très vives que j'ai toujours aimées et utilisées. » HULTEN Pontus, 1987, p.163.

284. Lettre de Niki de Saint Phalle à Pontus Hulten dans HULTEN Pontus, 1995, p.168.

285. Propos rapportés dans FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 12 min.

*Hon* ouvre d'ailleurs la voie à d'autres créations de grande échelle, parvenant à son achèvement ultime avec le *Jardin des Tarots* (ch.3, fig.7) : « J'avais le besoin impératif de prouver qu'une femme pouvait assumer un travail aussi fou et grand. La folie des grandeurs ! »<sup>286</sup> confie en 1995 Niki de Saint Phalle, après plus de vingt ans d'une intense activité productive pour achever ce projet. L'artiste s'évertue, sa vie entière, à prouver sa capacité à assumer tous les rôles<sup>287</sup>. Ses *Nanas* (ch.3, fig.8-9), qui associent la force et la résistance « masculines » aux rondeurs jugées plutôt féminines, sont produites selon cette idée. La *Hon* en est l'incarnation ultime.

### 3.2.6. La femme-maison et la femme-cathédrale

Le corps charnel, et englobant, de la sculpture est particulièrement chaleureux. Franchir l'espace de ses cuisses, c'est y découvrir un univers hors du monde et du temps. A l'entrée, une grande roue tournoyante accueille le badaud, tandis qu'une musique d'orgue envoûtante retentit à ses oreilles. Cette sonorité déstabilise d'abord, puis elle enjôle ensuite. La musique adoucit les mœurs, dit-on. Dans ce cas précis, elle crée une atmosphère christique. Les trois artistes lui ont donné pour sous-titre le nom de « cathédrale »<sup>288</sup>, l'élevant au même rang que ces majestueux édifices religieux. La sculpture accomplit le rapprochement d'une basilique *Sainte-Sophie* moderne<sup>289</sup> au culte païen. Son ventre rond et ses seins flamboyants sont des pastiches de couples, auréolés d'une couronne mystique. La *Hon* rend hommage au Dieu créateur. Dans son for intérieur le visiteur vit une forme de renaissance symbolique : « La *Hon* avait quelque chose de magique. Près d'elle on ne pouvait que se sentir bien. Tous ceux qui l'approchaient ne pouvaient s'empêcher de sourire. »<sup>290</sup> constate charmée Niki de Saint Phalle. Elle confirme aussi l'allusion au culte de la fécondité chrétienne. Pour elle, la *Hon* est une invitation à retrouver l'origine, à rentrer dans l'œuf de cette grosse mère poule : « La joyeuse et géante créature représenta pour beaucoup de visiteurs comme pour moi le rêve du retour à la Grande Mère. »<sup>291</sup>. Ce retour à la matrice est un fil rouge que l'artiste tisse durant toute sa carrière artistique. L'idée se concrétise véritablement lorsque elle s'installe dans une de ses sculptures, à l'intérieur de *l'impératrice* du *Jardin des Tarots*. « Je voulais inventer une nouvelle mère, une déesse mère, et dans ses formes, renaître. »<sup>292</sup> confie-t-elle (fig.30-31). A ce moment-là, elle s'épanouit au sein de cette maison et s'intègre à cet espace tout en rondeurs. Si l'art apparaît pour la jeune femme sous la forme d'un acte de renaissance, vivre à l'intérieur même de ses créations incarne cette résurrection artistique. L'art devient un abri ou un cocon d'hibernation :

J'étais enfermée dans le *sphinx*, dans le ventre de *l'impératrice*, cette mère retrouvée<sup>293</sup> (...) ce fut mon refuge pendant des années. Mon lit était dans un sein, la cuisine dans l'autre sein, et son ventre était mon atelier-salon-salle à manger<sup>294</sup>.

Le lieu est apaisant. Il invite à la contemplation et au repli sur soi. Mais, dans le cas de la *Hon*, le retour

286. DE SAINT PHALLE Niki, août 1997, p.18.

287. Evidemment, c'est une exigence à laquelle les artistes masculins de sa génération, ne doivent pas se plier aussi fermement.

288. Le nom exact inscrit sur le prospectus de l'exposition est « *Hon*, une cathédrale créée par Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt ».

289. La basilique de Sainte-Sophie ou *Haya Sophia* qui signifie « Sagesse divine » est créée en VI<sup>ème</sup> siècle sous l'impulsion de l'empereur byzantin Justinien. C'est un lieu saint chrétien doté d'une large coupole surmontée par des centaines de petites fenêtres qui lui donne l'impression de flotter dans les airs.

290. Lettre de Niki de Saint Phalle à Pontus Hulten dans HULTEN Pontus, 1995, p.169.

291. Lettre de Niki de Saint Phalle à Clarice, publié dans HULTEN Pontus, 1995, p.168.

292. Lettre de Niki de Saint Phalle à Marella dans HULTEN Pontus, 1995, p.175.

293. DE SAINT PHALLE Niki, août 1997, p.14.

294. DE SAINT PHALLE Niki, août 1997, p.14.

à l'origine n'est pas exempt d'un imaginaire effrayant. La créature n'est-elle pas aussi une machine à dévorer ? « Elle absorbait, mangeait et faisait renaître »<sup>295</sup>, relève à ce titre Pontus Hulten<sup>296</sup>. De plus, les théories sexuelles freudiennes, largement diffusées à cette période, présentent l'organe génital féminin comme déclencheur d'angoisse : « Freud pensait que la vue du sexe féminin inspirait une terreur qui était liée selon lui à l'angoisse de castration »<sup>297</sup> relève Marie-Jo Bonnet. L'imposante sculpture est donc à la fois fondatrice et destructrice, généreuse et absorbante. En outre, cette œuvre collective, fruit de l'imagination de trois artistes ; deux hommes et une femme, réconcilie et oppose à la fois les formes féminines et masculines.

---

295. HULTEN Pontus, 1987, p.163.

296. Le sujet de la maternité destructrice, en opposition au rassurant duo christique de la vierge et du poupon, est une image récurrente dans le champ de l'histoire de l'art. Dans l'univers créatif de Niki de Saint Phalle, le sujet réapparaît dès le début des années 1970. Il s'incarne sous les traits de grands-mères décrépies mais colorées. Par ce thème, l'artiste ne s'attaque pas clairement à l'éducation rigoriste de sa mère mais fait plutôt allusion à la puissance destructrice de toutes filiations. Le sujet préoccupe aussi Louise Bourgeois qui, à partir des années 1990 et à de nombreuses reprises, réalise une immense sculpture d'araignée de fer qu'elle intitule *Maman*. La figure de la mère est un élément récurrent dans l'œuvre de l'artiste. Elle est représentée dans son travail par une araignée géante, féroce et effrayante, protégeant ses œufs dans sa poche ventrale. Après la surprise du phallus titré *Fillette*, la française maîtrise parfaitement l'art du détournement. Dans ce cas précis, l'animal métaphorique personnifie la mère de l'artiste ainsi que la propre férocité maternelle de cette dernière. Informations collectées dans STORR Robert, HERKENHOFF Paulo & SCHWARTZMAN Allan, Louise Bourgeois, 2003, p.42.

297. BONNET Marie-Jo, 2004, p.17.

# Analyse comparative

## Chapitre 4 : *Le travail en couple, confrontations et conséquences*

« Un artiste doit éviter de  
tomber amoureux d'un autre artiste. »  
(scandé trois fois)  
*Marina Abramovic lors d'une conférence donnée  
à la Biennale de Florence en 2010.*  
*Dans AKERS MATHEWS, 2012, 25 min.*

### 4.1. DE LA HON AUX AUTRES PRODUCTIONS COLLECTIVES

#### 4.1.1. La *Hon* ou le dialogue de la machine et de la poupée

La *Hon* incarne la confrontation de deux univers stéréotypés, celui de la machine et celui de la poupée. Elle réalise un affrontement pacifique des genres. La rencontre de ces deux esthétiques apparaît à la fois comme un contraste et une union. Dans cette œuvre, les artistes recherchent précisément le mélange des variétés sexuelles. Anne-Claire Ducreux, qui consacre un ouvrage aux collaborations artistiques de Jean Tinguely, rappelle l'importance de l'apport du féminin dans son œuvre :

Aux yeux de Jean Tinguely : la tendance féminine et la tendance masculine devait s'opposer, se combiner, se mélanger, sinon le monde était promis à l'immobilisme de la torpeur du principe féminin protecteur, à l'éternel retour naturel ou au contraire à un progrès historique déchaîné et à une fluidité radicale et négatrice de toute forme vitale persistante<sup>298</sup>.

La nécessité d'un rapport d'insertion et de collaboration du féminin et du masculin est omniprésent dans le travail des deux artistes. Les *Nanas* (ch.3, fig.8-9) sont justement la réaffirmation d'une féminité présente en chaque être humain, tandis que les plumes et les grelots sautillant des sculptures métalliques de Jean Tinguely (ch.2, fig.3-4) figurent l'association de deux qualités sexuées, celles de la force et la fragilité. Pour le sculpteur, ces réunions sont nécessaires : « (...) je sais, un artiste est toujours constitué par des éléments féminins et masculins. Et c'est très dommage quand un homme devient seulement homme. C'est bien, le mélange des deux ; et il y a le mélange des deux dans toute personne. »<sup>299</sup> La *Hon* (ch.1, fig.25) incarne spécifiquement cette association. Cependant le féminin concerne la partie extérieure, visible et superficielle, tandis que l'espace intérieur, celui des pensées et de l'intelligence, est laissé aux artistes masculins. En effet, comme dans toutes les collaborations communes du couple, la répartition des sexes est clairement délimitée. Niki de Saint Phalle dessine le croquis de la *Hon*, et

298. DUCREUX Anne-Claire, 2002, p.16.

299. DUCREUX Anne-Claire, 2002, p.17.

Jean Tinguely agrandit le dessin dans ses proportions réelles. Il crée la structure métallique que la jeune femme recouvre de morceaux de tissu et peint ensuite (fig.1). De leur côté, à l'intérieur les deux artistes masculins construisent différentes machines. Au delà de ces répartitions très formelles, Jean Tinguely, comme c'était déjà le cas du projet du *Dylaby* (ch.3, fig.21-22-23-24), prend la direction technique de la construction. Il organise la charge de travail et pilote l'équipe de volontaires<sup>300</sup>. Ses responsabilités multiples laissent penser à une domination despotique. Anne-Claire Ducreux explique à ce propos l'exigence de Jean Tinguely :

Il faut se défaire de l'image d'une entente idyllique, d'un accord parfait. En général Jean venait toujours à la fin, décidant de la destinée du travail de sa collaboratrice : il ne faut pas envisager une collaboration avec Jean comme une simultanéité d'action, comme une co-création réciproque<sup>301</sup>.

Effectivement, les relations du couple ne sont pas toujours tendres. Niki de Saint Phalle ne nie pas l'exigence, ni les colères de son compagnon. Son caractère explosif s'exprime souvent par des saillies cassantes. Si il maintient une distance entre l'aide et la direction, son assistance ne s'accompagne pas de flatteries inutiles. En effet, lorsqu'il n'aime pas son travail, il peut se montrer extrêmement cruel. Dans les créations communes, il laisse généralement la sculptrice débiter seule. Puis, il vient ensuite « faire son marché »<sup>302</sup>, choisissant ce qui lui plaît et rejetant ce qu'il juge moins bon. A partir de là, le travail commun peut commencer. La rigueur de cette gouvernance, présentée comme virile et phalocrate, interroge la pertinence de cette collaboration du point de vue de la sculptrice. En effet, comment celle qui a toujours refusé la domination masculine, qui a sans cesse rejeté l'emprise patriarcale, et a très tôt relevé un esprit d'indépendance, peut-elle accepter ce comportement ? Elle s'en accommode pourtant. D'abord parce qu'ils sont -ou ont été- un couple, et que les automatismes de la vie privée retirent les barrières de la convenance. Ensuite parce que pour elle, la création à deux est un jeu d'amour sans complaisance. La complicité du duo est basée sur un rapport de stimulation, oscillant entre aide et affrontement. Le terme de « rivalité positive »<sup>303</sup> est employé fréquemment pour évoquer leur relation. Isabelle Sieben, qui leur consacre un ouvrage, confirme cette observation : « L'extraordinaire complicité conceptuelle entre les deux artistes se poursuivra lorsque les voies respectives de leur destin sentimental auront divergé, au delà de leur mariage formel de 1971. »<sup>304</sup>. En effet, au fil des années, leur relation amoureuse se distendra, mais la création gardera la première place. Elle conservera la primauté qu'elle occupe depuis ses débuts. Aussi il faut envisager les liens qui unissent les deux artistes comme multiples. Si leur vie personnelle et professionnelle est indissociable, le couple est à la fois amants, amis, collaborateurs, rivaux, mentors parfois même ennemis. Ces différents rôles évoluent tout au long de leur vie, devenant tour à tour amis plutôt qu'amants, rivaux plutôt que collaborateurs. Une constante demeure ; le besoin de se surprendre. La folie des grandeurs qui caractérise la fin de leurs carrières illustre ce défi permanent<sup>305</sup>. Ils ont besoin du regard et du jugement de l'autre pour évoluer et se stimuler. Niki de Saint Phalle affirme à ce propos que Jean Tinguely est « son plus grand critique »,

300. Cette équipe est constituée autour du jeune suisse Rico Weber, qui devient par la suite un de leur collaborateur régulier.

301. DUCREUX Anne-Claire, 2002, p.25.

302. Propos tenus par Niki de Saint Phalle dans FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 48 min.

303. C'est un terme qui est employé par Pierre-Marie Lejeune, un collaborateur de Niki de Saint Phalle pour le *Jardin des Tarots*. Il juge Jean Tinguely particulièrement rude et sans complaisance avec sa compagne dans FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 47.

304. SIBEN Isabelle, 2005, p.9. Il faut aussi signaler que le couple se marie en 1971 pour que Niki de Saint Phalle puisse bénéficier du passeport suisse. Pourtant, à ce moment-là, leur histoire d'amour bat de l'aile et Jean Tinguely est déjà en train de former un autre foyer en suisse, avec Micheline Gyax. Cette dernière lui donnera un fils, Milan, né en 1973.

305. Ainsi, *le Jardin des Tarots* et *le Cyclop*, les deux œuvres majeures de fin de carrière des artistes, sont des travaux magistraux et particulièrement ambitieux.

espérant « le rester aussi pour lui »<sup>306</sup>. Marella Caracciolo Chia, une grande amie de l'artiste, raconte avec cocasserie l'art de la séduction qui lie les deux amants. Elle montre que si Niki de Saint Phalle accepte souvent de jouer le rôle de la jeune fille éplorée, c'est parce qu'elle est amusée de voir Jean Tinguely déployer sa virilité réconfortante :

Voilà une belle femme qui ne craignait pas les années, qui envisageait la vie sans concessions et n'avait guère besoin des hommes, même s'il faisait aucun doute qu'elle aimait en être entourée ! (...) La seule fois où j'ai vu Niki dans un rôle plus conventionnel, un rôle de femme -mais aussi une comédie-, c'était avec Jean. On pouvait deviner son arrivée imminente rien qu'en la regardant, bien maquillée, superbement habillée et un peu distante. Je pense qu'il se jouait entre eux une sorte de pièce de théâtre : Niki jouait la demoiselle en détresse, restaurant ainsi la confiance de Jean dans son pouvoir de Prince charmant<sup>307</sup>.

A la ville comme à la scène, Jean Tinguely est celui qui dirige, qui protège et qui aide. De leur première rencontre jusqu'à la fin de sa vie, il n'aura de cesse de revêtir un rôle de mentor, encourageant constamment le potentiel créatif de sa femme. Niki de Saint Phalle accepte ce soutien car il ne s'accompagne pas de dévalorisation. En fait, le décalage n'est pas autoritaire car on ne retrouve pas chez cet homme une volonté de prouver une supériorité phallocrate. Son aide n'est jamais abrutissante. Son exigence est à la hauteur de l'espoir de réussite qu'il place en elle. Par la confrontation, il souhaite extraire le meilleur d'elle-même. En outre, il poursuit cette même exigence avec lui-même. Et pour revenir à la *Hon*, il faut relever que Jean Tinguely occupe, certes, une charge dirigeante, mais celle-ci le contraint à « réduire sa contribution personnelle »<sup>308</sup>. Si il prend la direction technique du projet c'est aussi pour mieux laisser sa compagne déployer ses aspirations artistiques. Il faut aussi constater que l'artiste accepte de s'associer à un projet qui, dans sa forme et son idéologie, est plus proche des idées de Niki de Saint Phalle que des siennes. A ce propos, Pierre Restany souligne ce qu'il considère comme un tour de force : « Quelle victoire pour Niki d'avoir associé ces deux artistes hommes à cette célébration globale de la vie à travers la majestueuse image de la femme en position de partition ! »<sup>309</sup>

Effectivement, la *Hon* incarne et concentre tous les thèmes chers à la sculptrice ; à savoir l'affrontement entre le féminin et le masculin, la maternité (ch.3, fig.12-14), la religion, la femme-maison (ch.3, fig.30-31) et les monstres (ch.3, fig.2-10). Et puis surtout, il s'agit de présenter l'une de ses *Nanas*. Le projet est démesuré et consécuteur. Mais est-ce vraiment une « victoire » pour Niki de Saint Phalle que de réunir ces deux hommes à la réalisation d'un projet si personnel ? Car si l'idée d'une *Nana* géante l'enchantait, elle aurait souhaité en assumer seule la responsabilité de sa construction. A la genèse du projet, elle est effectivement déçue de devoir « partager » son œuvre. C'est une frustration que Jean Tinguely conscientise pleinement : « Je me disais que c'était seulement une œuvre pour Niki »<sup>310</sup> remarque-t-il. Mais tous deux reconnaissent l'obligation du travail collectif pour une œuvre d'une telle envergure. Depuis les *tableaux tirs* et l'apparition des *Nanas*, la *Hon* est la plus grande sculpture de l'artiste. Peu familiarisé avec l'aspect technique de la création, le soutien de Jean Tinguely – et de Per Olof Ultvedt- est une nécessité.

#### 4.1.2. Un projet à plusieurs mains

306. THÜMENA Thomas, 2011, 50 min 20.

307. JOHNSTON Jill & CARACCILO CHIA Marella, 2010, p.20.

308. HULTEN Pontus, 1987, p.161.

309. Collectif, Niki de Saint Phalle, *Monographie-monographie : Peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000, 2001*, p.153.

310. FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 16 min.

Après six ans de vie commune, *La Hon* est véritablement la première œuvre commune du couple<sup>311</sup>. Sa construction ouvre la voie à toute une famille de projets monumentaux imaginés en duo. Le *Paradis fantastique*<sup>312</sup> (fig.2) suit directement la création de la sculpture. Le couple propose à nouveau un dialogue entre les formes féminines et masculines mais cette fois-ci mis en scène autour d'un ensemble de différentes sculptures. Dès le début des années 1970, le couple vit séparé et travaille chacun de son côté, mais ils se rejoignent pour des projets communs. Ils réalisent alors des projets collectifs telles que *la Fontaine Stravinsky*<sup>313</sup> (fig.3) commandée par la ville de Paris est installée sur la place Stravinsky en 1983 à côté du Centre Georges Pompidou ou *la Fontaine de Château-Chinon*<sup>314</sup> (fig.4) commandée par François Mitterrand et inaugurée en mars 1988. En outre, le sculpteur s'engage –ou est engagé– comme assistant pour des projets solitaires de Niki de Saint Phalle. Ses connaissances, ainsi que son savoir technique, sont requis pour la construction du *Golem*, un espace de jeu commandé à Niki de Saint Phalle par la ville à Jérusalem 1972, le *Dragon* de Knokke-le-Zoute<sup>315</sup>, (fig.5) crée en 1973 en Belgique et pour le *Jardin des Tarots*, (ch.3, fig.7) de Garaviccchio, son projet solitaire d'envergure imaginé entre 1979 et 1993. Jean Tinguely est présent comme assistant technique et structural sur la majorité des projets d'envergure de sa femme.<sup>316</sup> L'omniprésence du sculpteur pose un certain nombre de questions psychologiques et identitaires, que relèvent à juste titre Jill Johnston et Chia Caracciolo, accompagnateurs du projet toscan :

En tant que seul mâle matériellement présent dans le Jardin, Tinguely a rendu un service qui allait bien au-delà de son offre d'œuvres artistiques et de son travail de soudure des armatures, qui allait même au-delà de son soutien moral et de sa foi dans le Jardin. Comment interpréter sa présence pour qu'elle soit cohérente avec un espace destiné à neutraliser un patriarcat encore dominant ? Dans quel but Saint Phalle sollicitait-elle sa collaboration ? Ou s'était-il de lui-même mis à son service<sup>317</sup> ?

Le couple, amoureux ou complices -la distinction n'est finalement pas essentielle- dialogue et échange en permanence. Jean Tinguely est un soutien autant technique que psychologique. Et malgré les difficultés identitaires qu'engendre le travail commun, Niki de Saint Phalle collabore toujours avec enthousiasme : « La collaboration est excitante (...) je l'ai toujours ressentie comme positive. »<sup>318</sup>. En effet, les deux artistes ne conçoivent pas la création comme un acte solitaire. Leurs idées surgissent de la confrontation avec d'autres. Chacun expérimente de son côté mais il a besoin de la stimulation d'autrui pour avancer. « J'ai toujours essayé, de travailler avec d'autres artistes, rien que déjà afin d'aller au delà de moi-même. Car des fois on est coincé en soi-même. »<sup>319</sup> explique le sculpteur. Tous deux sont à la

311. Auparavant Jean Tinguely a aidé Niki de Saint Phalle pour différents projets mais ce n'était pas de véritables collaborations. Ils ont, par contre travaillé avec Martial Raysse, pour le décor et les costumes du ballet « Eloge de la folie », présenté au Théâtre des Champs-Élysées à Paris en 1966, ainsi que pour le projet du *Dylaby*, précédemment évoqué. Mais il s'agissait davantage de décors, de costumes et de scénographie plutôt que d'œuvres d'art à proprement parler. En outre ces projets réunissaient une importante bande d'artistes, la *Hon* est le premier projet qui comprend un nombre restreint de collaborateurs.

312. En effet, la même année, le gouvernement français commande au couple un projet pour le pavillon français à la biennale de Venise. Ils créent une installation de plusieurs sculptures où les machines sombres et tranchantes de Jean Tinguely attaquent les rondeurs des *Nanas* de Niki de Saint Phalle. Après l'exposition, le couple confie l'œuvre à la ville de Stockholm qui l'installe à côté du Musée d'Art Moderne. La boucle est ainsi bouclée.

313. L'ensemble est composé de seize sculptures. Elle comprend des jets d'eaux, et des effets de lumière dès la nuit tombée.

314. La fontaine est destinée à la place, en face de la mairie de la ville, dont François Mitterrand a été le maire durant plusieurs années.

315. Le *Dragon* de Knokke-le-Zoute est un projet réalisé par Niki de Saint Phalle pour lequel elle sollicite l'aide de Jean Tinguely, de Rico Weber et de Paul Wiedermer.

316. Cette dernière, elle, n'a pas ce même rôle de soutien technique pour son compagnon mais il requiert néanmoins son travail d'artiste pour la construction du *Cyclop*, le projet collectif de Milly-la-Forêt. Après la mort de Jean Tinguely en 1991, Niki de Saint Phalle reprend la direction du projet, gérant sa réalisation finale et son inauguration.

317. JOHNSTON Jill & CARACCILO CHIA Marella, 2010, pp.43-44.

318. FAURE Louise & JULIEN Anne, 2011, 28 min.

319. Dixit Jean Tinguely dans DUCREUX, 2002, p.16.

recherche de l'énergie collaborative qui les stimule. Cependant, si les tiraillements psychologiques de la collaboration peuvent être dépassés, un projet artistique connaît une seconde vie lorsqu'il est présenté au monde. Le déchaînement médiatique qui entoure la *Hon* relève un certain nombre de décalage entre la réception critique de la femme et de l'homme. Il exprime d'autres difficultés, telle que la difficile reconnaissance du travail féminin en regard de celle de son compagnon.

#### 4.1.3. Réception critique du projet commun

La *Hon* est un projet signé par trois noms (ch.1, ch.25). Elle est présentée au public comme une œuvre de collaboration. Pourtant l'œuvre est souvent attribuée uniquement au sculpteur suisse. Le 27 juin 1966, un journaliste allemand écrit dans le *Rhein-Necktar-Zeitung* d'Heidelberg, que l'œuvre est le fruit du travail d'un homme et de ses collaborateurs : « der Schweizer Jean Tinguely und zwei andere « Avantgardisten » »<sup>320</sup>. Les noms de Niki de Saint Phalle et Per Olof Ultvedt ne sont révélés qu'en fin d'article, comme il serait d'usage de le faire pour de simples assistants techniques. Cette occultation est récurrente. Même « oublié » dans une *Feuille d'avis de Lausanne* daté du samedi et du dimanche 4-5 février 1967. La télévision suisse romande consacre une émission à Jean Tinguely<sup>321</sup>, dans l'encart de présentation du reportage, il est inscrit : « Jean Tinguely, c'est, pour tout Suisse « La machine de l'expo 64 ». Pour les gens avertis, il est le créateur de la *Hon* de Stockholm »<sup>322</sup>. Ici les noms de ses collaborateurs sont clairement effacés. Dans les deux cas, l'œuvre est présentée comme un projet d'abord solitaire. Ce déni est-il dû à la différence de reconnaissance des artistes ? En effet, au milieu des années 1960 la carrière du suisse explose. Son *Hommage à la ville de New York* qui a eu lieu le 17 mars 1960 (ch.3, fig.26) a fait grand bruit, elle lui a offert une posture internationale. *L'étude pour la fin du monde n° 2* (fig.6), produite en 1962 dans le désert du Nevada a confirmé sa reconnaissance publique et médiatique. En plus de cela -bien qu'elle connaît une réception contrastée- sa participation à l'exposition nationale suisse de 1964, le fait connaître dans son pays natal. Aussi, lorsqu'il s'engage dans la construction de la *Hon*, les commandes sont nombreuses et son succès est déjà énorme. Ce n'est pas encore le cas de Niki de Saint Phalle<sup>323</sup>.

L'œuvre de la plasticienne est davantage méconnue, certes, mais la *Hon*, représente si fortement la patte de l'artiste. Il paraît inconcevable d'occulter son apport artistique. Comment cette oeuvre peut-elle être attribuée uniquement au roi de la ferraille et des sculptures mouvantes ? Il convient en effet de se demander si l'affaiblissement du travail de la sculptrice s'explique par un succès artistique plus faible, ou plutôt par la dévalorisation perpétuelle des artistes de son sexe. Il est évident que la seconde affirmation permet d'expliquer la première constatation. Nous l'avons relevé, si Niki de Saint Phalle est rapidement estimée et acceptée par ses paires, elle est largement dévalorisée par la critique. Son succès public est plus tardif. Elle connaît le triomphe artistique au début des années 1980, à une période où Jean Tinguely est alors moins sollicité. Pourtant, même au sommet de sa gloire, la participation artistique dans le duo, continue à être dévalorisée ou mise de côté.

A sa mort, en 2001,<sup>324</sup> un collectif écrit son catalogue raisonné, soit un répertoire le plus complet

320. Article repris et publié dans le livre d'histoire du making off de la *Hon*, publié un an après son exposition : HULTEN Pontus (dir), 1967.

321. RTS, du 4 février 1967.

322. Article retrouvé dans les archives du journal et consulté sur Internet. Dans <http://SCRIPTORIUM.bcu-lausanne.ch/#>, Consulté entre le 1<sup>er</sup> janvier et le 1<sup>er</sup> juin 2013.

323. Et encore moins de Per Olof Ultvedt qui n'obtiendra jamais la reconnaissance publique des deux autres. Nous l'avons vu, sa côte est honorable mais elle est bien en deçà de celle de Niki de Saint Phalle et de Jean Tinguely. Hormis le projet du *Dylaby* et de la *Hon*, l'artiste ne travaille pas à d'autres projets d'envergure.

324. En 2001, la côte de l'artiste est ascendante. Niki de Saint Phalle est placée, selon la position de l'artiste dans le classement des chiffres d'affaires, au numéro 450 tandis que Jean Tinguely est plus bas au rang 662. Pour des données plus actuelles, en 2012 Niki de Saint est placée au rang 331 et Jean Tinguely au rang 872. Il faut alors constater qu'aujourd'hui la côte de la sculptrice est évaluée de deux à trois

possible de son œuvre. En tournant les pages de l'ouvrage, il faut pourtant relever que le projet de la *Hon* (ch.1, fig.25) n'y figure pas. Cette constatation est la même pour le *Paradis Fantastique* (ch.4, fig.2), la *Fontaine Stravinsky* (ch.4, fig.3), le *Dragon* de Knokke-le-Zoute (ch.4, fig.5), ou même le *Cyclop* (ch.1, fig.8) de Jean Tinguely, pour lequel elle s'est aussi engagée. Tous ces projets communs figurent pourtant dans le catalogue raisonné du sculpteur suisse. Dans cet ouvrage daté de 1982 sont même inscrits le *Dragon* (ch.4, fig.5) et le *Golem* (ch.3, fig.2), qui sont pourtant des projets de commande de Niki de Saint Phalle. Ces carences font débat. Lorsqu'ils font œuvre commune doit-on considérer que Jean Tinguely en est l'unique représentant ? Cette interrogation ironique soulève les complications du travail collaboratif et plus particulièrement des défis relevés par les femmes artistes pour se faire connaître. Et plus particulièrement lorsqu'elles sont en couple. En travaillant fréquemment avec Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle n'a pas totalement correspondu aux aspirations libertaires qui étaient les siennes lorsqu'elle a débuté sa carrière artistique : « Je voulais être libre, je ne voulais pas refaire un couple »<sup>325</sup> confie-t-elle dans les années 1990. Elle est apparue sur la scène artistique parisienne au moment où les femmes commencent à peine à pouvoir travailler librement, tentant encore faiblement de se défaire de la domination économique, professionnelle et sexuelle du patriarcat en place. Aussi, elle a légitimement craint pour son indépendance. Mais, les sentiments amoureux sont irrationnels et incontrôlables. Et, il faut surtout reconnaître qu'elle s'est épanouie dans l'œuvre commune. Elle y a trouvé sa place car Jean Tinguely, sous une carapace revêche et virile, a constamment encouragé son développement créatif. Toujours enthousiasmé par l'énergie collective, il s'est mis à son service pour l'aider à la création d'œuvres encore plus belles et encore plus grandes. A la même période, d'autres couples d'artistes voient le jour. Certains comme « les Lalanne »<sup>326</sup>, qui possèdent un atelier dans le même quartier que Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, incarnent une fusion créative totale. Dans les mêmes sphères artistiques et culturelles, le couple Christo et Jeanne-Claude<sup>327</sup> se forme. Eux aussi créent et signent sous un même nom. D'autres duos sont plus indépendants. L'historienne Sylvie Buisson relève la multiplicité de ces modes de fonctionnement : « Si pour certains, la fusion de deux personnalités au sein d'une même démarche permet l'affirmation de l'égalité, de nombreux couples d'artistes revendiquent au contraire une parfaite indépendance. »<sup>328</sup>. En effet, d'autres couples se forment à la ville mais refusent la fusion à la scène. Ce sera le cas d'Annette Messenger et Christian Boltanski.

## 4.2. COUPLES INDÉPENDANTS OU FUSIONNELS

### 4.2.1 Annette Messenger, l'égocentrique

Née en 1943, et survenue sur la scène artistique parisienne au début des années 1970, la plasticienne française Annette Messenger suit le parcours de Niki de Saint Phalle d'une décennie. Elle débute une

fois plus que celle du sculpteur. Informations collectées sur <http://artprice.com>, le 10 mai 2013.

325. DE SAINT PHALLE Niki, 1992-1993, p.5.

326. Le couple François-Xavier et Claude Lalanne se fait connaître dans le domaine des arts décoratifs. Ils se rencontrent en 1952 et commencent à travailler ensemble en 1956. Évoluant dans le même milieu culturel que les *Nouveaux Réalistes*, ils exposent par exemple à la galerie J en 1962. Alain Vircondelet décrit leur relation comme « joyeuse et pleine d'humour » et les dits « moins tourmentés » que Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely. VIRCONDELET Alain, 2011, p.104.

327. Christo est un artiste bulgare né en 1935, il fait partie de la seconde génération d'artistes qui rejoindront le groupe des *Nouveaux Réalistes*. Il rencontre sa compagne, Jeanne-Claude en 1958 et décident directement de collaborer, pourtant, durant plus de trente ans, le duo signe sous le nom de « Christo », Jeanne-Claude étant considérée comme le soutien organisationnel. À partir de 1994, les projets extérieurs communs sont inscrits sous leurs deux noms.

328. BUISSON Sylvie, 2012, p.135.

carrière artistique peu de temps après les émeutes de mai 1968 et, dans ses premières années de création, ses préoccupations artistiques s'intègrent parfaitement aux combats féministes de cette époque. Elle trouve dans le féminisme non pas une cause mais « un support »<sup>329</sup>. Son travail interroge la question de l'identité de la femme en dénonçant les stéréotypes qui y sont liés. Elle ironise notamment des pressions esthétiques que subit son sexe, en pointant du doigt les stratégies d'embellissement qu'il déploie afin de convenir aux regards masculins. Dans son œuvre les *Tortures volontaires*<sup>330</sup> de 1972, (fig.7) elle collecte des photographies de gestes de beauté rituels. Et, sur une grande installation placée en mosaïque contre un mur blanc, elle accumule différentes images de ces cérémoniaux esthétiques. Les photographies présentent un échantillon de soins cosmétiques, tels que la pose du vernis à ongle ou du masque de beauté, soit des gestes de coquetterie réservés aux femmes. Le titre de l'œuvre exprime le caractère grotesque de ces pratiques. L'artiste les présente comme ridicules et dégradantes :

Toutes les femmes semblent belles, inatteignables et sans soucis dans les revues. Mille remèdes sont proposés pour être aussi attirante et désirable qu'elles, les moyens sont de véritables supplices multiples et très coûteux acceptés par les femmes. Je frémis en regardant ces femmes se martyriser elles-mêmes<sup>331</sup> explique-t-elle.

L'œuvre est à lire comme un manifeste de la situation de la femme, dans une société que celle-ci considère comme machiste et misogyne : « *L'Annette Messenger femme pratique* des années 1970 était une femme combattante. »<sup>332</sup> affirme-t-elle, assumant à cette époque un œuvre à la portée politique et provocateur. Ses stratégies de dénonciation diffusent un message clair mais sont véhiculées par un médium de détournement subtil. Elle décrypte les images du quotidien, se les réapproprie et appose une narration qui mêle réel et illusion. Comme son aînée Niki de Saint Phalle, il ne s'agit pas de se déshabiller devant l'objectif et d'infliger à son propre corps des « tortures volontaires »<sup>333</sup> pour en exprimer la barbarie, mais, par la force de l'accumulation, d'attirer le regard vers un phénomène déroutant. Elle veut confronter le public à ce qu'il voit -ou justement ne voit pas- dans son quotidien. Le placer face à ses propres contradictions par le biais de l'humour ou de la parodie. En somme, parler de soi pour parler des autres ou, plus spécifiquement dans son cas, de brouiller les pistes entre l'intime, le privé, le réel, le vécu et la pure invention. L'artiste utilise l'intimité comme matériaux, et comme médium artistique, mais elle s'approprie la vie des autres et mélange ces existences à la sienne pour former des autobiographies faussées :

Grâce aux diverses identités que je me suis attribuées, je puis être à la fois sujet et objet, rapport qui m'a toujours intrigué et intéressé. Plus que masculin-féminin, je parlerai de féminin-masculin-neutre<sup>334</sup> dit-elle.

Si l'œuvre d'Annette Messenger invente l'idée d'égo multiple, l'artiste fonctionne seule. Elle nomme ses œuvres *Le mariage de Mademoiselle Annette Messenger*<sup>335</sup>, *Les hommes que j'aime*<sup>336</sup>, ou encore *Ma*

329. GRENIER Catherine, 2000, p.49.

330. L'œuvre fait partie de la période de travail autour des Albums-Collections, occupant l'artiste de 1972 à 1974.

331. Annette Messenger, Städtliche Galerie im Lebenbachhaus, Munich, 1973 dans MESSAGER Annette, 2006, p.355.

332. Annette Messenger, entretien avec Jean-Louis Froment dans MESSAGER Annette, 2006, p.418.

333. Le terme est une reprise du titre de son œuvre. Il correspond aux démarches artistiques de Gina Pano ou Carolee Schneemann, deux artistes issues de l'Art Corporel européen ou le Body Art américain.

334. Annette Messenger, Petit journal de l'exposition, « Féminin-Masculin », Centre Georges Pompidou, Paris, 1995, dans MESSAGER Annette, 2006, p.370.

335. Il s'agit d'un album de collection de photographies de mariés, découpées dans les journaux, et sur lesquelles l'artiste a substitué le nom de l'épouse pour y apposer le sien. L'œuvre date de 1971.

336. C'est une collection de portraits d'hommes, datée de 1972, au dessous desquels l'artiste a écrit ce qui lui plaît dans leur physique.

*vie illustrée*<sup>337</sup>. Tous ces titres sont inscrits à la première personne, et ces *Collections* sont des jeux dont elle est la seule ordonnatrice<sup>338</sup>. C'est un « moi », ou un « je », qui désigne toujours Annette Messenger. Même si l'identité est tronquée, le « je » ne laisse pas la place à un « nous », duo ou collectif. Elle ne s'intègre d'ailleurs à aucun collectif artistique. L'héritage de l'artiste masculin, qu'elle s'est fortement attachée à dénoncer, est-il trop prégnant au sein d'un groupe ? Ne permet-il pas l'épanouissement d'une femme artiste ? Les raisons de son indépendance relèvent d'une intention de ne pas s'intégrer à un modèle ou à un système existant. Elle se positionne en permanence en décalage. En décalage avec les artistes de son temps, avec le sexe opposé et avec le sien. En outre, elle n'intègre pas non plus la participation du public à ses œuvres. À l'inverse des *tableaux tirés* (ch.1, fig.24) ou de la *Hon* (ch.1, fig.25), qui exigent la contribution d'un visiteur devenu acteur, Annette Messenger focalise le regard uniquement sur sa personne<sup>339</sup>. Sa démarche est égocentrique, au sens littéral du terme. Elle construit sa propre « mythologie »<sup>340</sup>. Pour cette dernière, revendiquer son statut d'artiste, c'est se concentrer sur une expérimentation personnelle, et en aucun cas inclure une tierce personne au sein de cet univers.

#### 4.2.2. Du couple mythique au mythe individuel

En couple depuis 1970<sup>341</sup> avec l'artiste français Christian Boltanski, les deux plasticiens font le choix de séparer clairement leur vie commune de leur art. Ils travaillent dans des ateliers séparés, ne cherchent pas le regard de l'autre, et surtout ils ne collaborent presque jamais ensemble<sup>342</sup>. « Avec Christian, on ne parle pratiquement jamais de nos œuvres en cours. Je ne vais jamais dans son atelier et on a rarement fait des pièces ensemble. Ça ne se partage pas les risques et les périls de chacun »<sup>343</sup> confie l'artiste. Effectivement, c'est seulement à de très rares occasions que le couple fait exposition commune<sup>344</sup> et, même lorsque c'est le cas, les œuvres sont présentées de façon nettement séparées. Il faut cependant ajouter que la plasticienne emploie des matériaux accessibles, maniables et demandant peu de technicité. Dans son travail, l'aide d'un tiers n'est généralement pas nécessaire. En plus de cela, Annette Messenger, qui s'exprime abondamment dans la presse par le biais d'interviews, ou de discussions, évoque très peu son mari et la relation qui les lie<sup>345</sup>. Ainsi, tandis que son œuvre évoque si fortement la sphère de l'intime, elle refuse de se confier sur des sujets personnels. Ce refus est idéologique, puisqu'elle

---

Elle écrit par exemple : « J'aime son visage joufflu ».

337. C'est un nouveau un album de collection. Cette méthode d'accumulation ritualisée est récurrente dans le début de carrière d'Annette Messenger. Ici, il s'agit d'un roman-photo détourné, c'est-à-dire que le texte a été supprimé et remplacé par une histoire écrite par l'artiste. La force du décalage donne un ton parodique et ridicule à l'ensemble.

338. GRENIER Catherine, 2000, p.51.

339. Ce sera surtout le cas de ses œuvres de début de carrière. En effet, dans un entretien accordé à Jean-Louis Froment en 1996, l'artiste déclare vouloir décloisonner son travail et inclure la participation du visiteur : « J'aimerais que le spectateur ne soit plus seulement voyeur, mais plus actif, pénétrant. Acteur en quelque sorte » dans MESSAGER Annette, 2006, p.416.

340. La notion de « mythologie individuelle » est employée la première fois en 1946 puis elle est reprise par Harald Szeemann, directeur de la Kunsthalle de Berne, au début des années 1970. Elle désigne un courant artistique que de nombreux artistes de cette époque partagent. Cela concerne notamment Christian Boltanski, Joseph Beuys, Sarkis et de certains représentants du mouvement *Fluxus*, mais plus particulièrement les femmes artistes. Annette Messenger confie : « Si c'est vrai qu'on travaillait beaucoup sur la mythologie, bon nombre de femmes dans les années 1970 ont choisi de se représenter « à la première personne du singulier » afin de corriger les représentations généralisées façonnées par les hommes. » Annette Messenger, entretien avec Robert Storr dans MESSAGER Annette, 1995, p.79. Isabelle de Maison Rouge signe un intéressant ouvrage à ce sujet : DE MAISON ROUGE Isabelle, *Mythologies personnelles : L'art contemporain*, Paris, Scala, 2004.

341. Le couple se rencontre au salon de Mai de 1970 à Saint-Germain-en-Laye.

342. On dénombre trois œuvres communes, la première œuvre date de 1975. Elle est présentée dans le cadre de la Biennale de Venise. Ils imaginent le déroulement d'un faux voyage de noces. Puis, en 1976, à Bonn ils se retrouvent à nouveau et exposent deux séries d'images créés par l'un et l'autre, qui dialoguent et se répondent. L'œuvre s'intitule *Images modèles*. Ils se retrouvent enfin plus de dix ans plus tard, en 1990, au Musée de Rochechouart dans le Limousin et présentent le *Grenier du château*, une installation commune de draps et de photographies. Informations collectées dans GRENIER Catherine, 2000, pp.127-128.

343. « Mes années 1970 », biographie d'Annette Messenger par Cyril Thomas et Annette Messenger dans Collectif, 2007, p.172.

344. Au tout début de sa carrière, et de son couple, en 1972, elle expose aux côtés de Christian Boltanski, Bertrand Borgeaud, André Cadere, Jean Le Gac, Sarkis et Laurent Sauerwein au Salon de Pâques de Paris.

345. L'ouvrage : MESSAGER Annette, *Mot pour mot*, Dijon, Les Presses du réel, 2006, contient un grand nombre d'écrits et d'entretiens établis avec l'artiste. Il constitue une importante source de connaissances de ses pensées et de l'idéologie véhiculée par son travail.

considère que l'artiste masculin n'a jamais à répondre de questions privées. Selon elle, la femme est condamnée à justifier son statut, sa réussite et sa volonté de ne pas enfanter<sup>346</sup>. Et elle refuse d'entrer dans le jeu de « l'étalonnage maniaque »<sup>347</sup> en utilisant les mêmes stratégies d'affirmation de soi des artistes de son temps. Comme l'explique Catherine Grenier<sup>348</sup>, qui lui consacre une monographie, elle prend le contre-pied d'un art « qui s'impose »<sup>349</sup> et, de par son genre, se positionne directement comme une artiste dévaluée. En définitive, pour cette dernière il ne s'agit pas de s'exposer de façon spectaculaire, en pastichant une posture masculine, ou en expérimentant la douleur et le dégoût sur son propre corps. Elle fait le choix de se placer en marge de ces tendances dominantes<sup>350</sup>, mais constate sa mise à l'écart : « A cette époque, je n'intéressais aucun galeriste français, tous me considéraient juste comme la petite amie de Christian Boltanski. De plus, on n'exposait pas de femme-artiste à l'exception de Niki de Saint Phalle et un peu Gina Pane. »<sup>351</sup> confie l'artiste amer.

Son refus de s'exposer<sup>352</sup> et de s'imposer, se concrétise également dans sa vie de couple. Elle veut être reconnue pour ce qu'elle fait. Cela a été dit, le travail commun pose des problèmes psychologiques et d'identification. Annette Messenger en est consciente. Et elle conteste une reconnaissance qui pourrait être liée à sa relation de couple. Renonçant au jeu de la médiatisation du sentiment, et refusant la confiance, elle se distancie du « tout visible » de Niki de Saint Phalle. C'est une évidence, cette dernière a fait exploser les barrières du privé et du public. Par l'exposition permanente de soi et de son couple, elle a construit la légende d'un duo d'artistes bohèmes, passionnés, et libres. Elle a volontairement fourni du rêve au public, même si la réalité n'y correspondait pas forcément. En comparaison, que savons-nous du couple Annette Messenger et Christian Boltanski, sinon qu'ils sont mariés depuis plus de quarante ans, n'ont pas d'enfants et vivent à Malakoff. Soit des informations formelles. Pas d'anecdotes, de gestes d'exubérances communes, de détails des premiers émois ou de récits enflammés. Rien pour entretenir l'image d'un couple mythique. Or les relations plus discrètes, moins turbulentes –d'ailleurs cette relation l'est-elle moins, nous l'ignorons- ne provoque pas les fantasmes le public. Chacun est friand des histoires d'amour excessives et passionnées. Mais Annette Messenger a toujours refusé de correspondre à cette espérance publique. Sans doute l'a-t-elle payé cher lors de ses premières années de carrière.

Cependant, toujours subtile, elle n'évacue pas totalement le masculin de son œuvre et, à l'image de la *Hon*, fait associer les deux genres dans une œuvre commune. En 1977, l'installation, *Le portrait des amants*, (fig.8) s'intéresse plus particulièrement au couple d'amoureux. Elle assemble des images, et place dans un même cadre des portraits photographiques de femmes, en noir et blanc, dans lesquels sont insérés de petits visages d'hommes dessinés au crayon et entourés par un filet rouge. Au centre, un

346. Très proche des théories féministes de Simone de Beauvoir, Annette Messenger décide de ne pas devenir mère et, comme la philosophe, refuse de fournir des explications à ce choix, puisque cette justification lui apparaît comme une pression sociale, agressive et machiste. « Tout le monde me posait cette question, est-ce que vous attendez un enfant, quand donc aurez-vous un enfant ? Ce sont toujours les autres qui vous en parlent. Mais jamais on ne posait cette question à mon compagnon. » Annette Messenger dans un entretien avec Marie-Laure Bernadac en 2002 dans MESSAGER Annette, 2006, p.436.

347. GRENIER Catherine, 2000, p.76.

348. Catherine Grenier est spécialisée dans l'art d'Annette Messenger et de Christian Boltanski puisqu'elle signe deux éditions monographiques sur la plasticienne : GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2000 et GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2012 (nouvelle édition). L'ouvrage de 2012 est une édition complétée. Ainsi que GRENIER Catherine, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 2009.

349. GRENIER Catherine, 2000, p.66.

350. « (...) j'ai toujours marché en opposition et en contradiction. J'ai un esprit de contradiction très poussé. » confie-t-elle en 2002 dans un entretien qu'elle donne à Marie-Laure Bernadac dans : MESSAGER Annette, 2006, p.435.

351. Collectif, 2007, p.174.

352. Il s'agit surtout d'un refus de début de carrière puisqu'en 1995, ayant obtenu une posture et une reconnaissance internationale, elle intitule « Faire Parade », une rétrospective qui lui est consacrée. Suzanne Pagé, dans l'introduction de ce catalogue écrit : « Aujourd'hui, ce qu'elle ose, c'est l'exhibition » dans MESSAGER Annette, 1995. Or, cette exhibition s'est développée avec le temps et grâce à l'assurance qu'elle a obtenu les années durant.

paysage exotique se déploie sur un fond de coucher de soleil. Des visages de femmes en transparence forment une constellation de regards. L'ensemble procède d'une esthétique à la fois kitch, désuète, mais aussi intrigante. L'artiste s'attaque fréquemment aux clichés du romantisme et de la sentimentalité « fleur-bleue », véhiculée par les cultures médiatiques de son époque. Ici, l'image centrale rappelle ces cartes postales colorées, que les touristes achètent sur les plages des vacances. L'installation d'Annette Messenger est parodique mais elle transmet aussi l'idée d'un bonheur factice et fabriqué. Étonnamment, tandis qu'elle s'empare généralement d'images déjà produites, dans *Le portrait des amants* les clichés sont ceux de véritables couples d'amis. Elle-même pose lascive, un portrait de Christian Boltanski placé devant ses seins dénudés. La trame narrative déployée ici présente des couples lointains et solitaires : « Le portrait de l'un, cerné de rouge, inséré dans celui de l'autre, unit les deux modèles représentés de manière dramatique : victimes l'un de l'autre. »<sup>353</sup> confirme l'artiste. L'installation illustre le paradoxe entre le lien et l'affrontement des deux sexes, et finalement la méconnaissance de l'un et l'autre. Le couple Messenger-Boltanski est ici exposé, mais timidement, puisqu'il est noyé parmi les douze autres amants présentés. Encore une fois l'artiste brouille les pistes et se révèle au travers d'identités multiples.

#### 4.2.3. Marina Abramovic, du geste viril à la fusion des genres

Le geste artistique de Marina Abramovic est moins fuyant. Cette artiste serbe, née à Belgrade en 1946, fait partie d'une génération de femmes artistes qui s'exprime plus librement que ses aînés Niki de Saint Phalle et Annette Messenger sur des sujets intimes. En outre, elle appartient à une génération de femmes artistes qui osent aussi évoquer des thématiques plus larges, comme la politique et la religion. Poursuivant une carrière internationale, elle est moins soumise à la morale rigoriste de la France, qu'Annette Messenger décrit comme : « un vieux pays avec des traditions plus fortes et lourdes qu'en Amérique. »<sup>354</sup>. Dans ses performances, le corps est l'objet d'une action autant politique que personnelle. Elle n'adopte pas le même ton revendicateur et féministe que la franco-américaine, et ne se positionne pas comme la française, telle une artiste femme donc dévaluée. Marina Abramovic est originaire d'un pays qui magnifie la puissance féminine : « In our country, the female, the woman, is very strong. She is at the same level as the men. »<sup>355</sup> confie-t-elle. L'artiste n'est donc pas particulièrement en conflit avec une société patriarcale, mais s'exprime avec force selon les voies traditionnelles de son éducation. Il faut cependant souligner qu'émergeant sur la scène artistique à une période où celle-ci est encore dominée par la figure masculine, sa prise de pouvoir artistique ne peut échapper à une interprétation féministe. En effet, son travail exprime la puissance du féminin. Cette prise de position n'est une stratégie d'action involontairement conscientisée car son travail entre précisément en résonance avec les préoccupations de son temps. Mais, il faut reconnaître qu'elle est plus détachée que les françaises, les italiennes, ou encore les américaines vis-à-vis de la politique sociétale de l'époque. En effet, Marina Abramovic se dote d'une liberté d'action et de ton relativement inédite à cette période.

Dans les premières années de création, à partir de 1971, dans la lignée du travail de Gina Pane<sup>356</sup> (ch.1, fig.12), de Carolee Schneemann (ch.1, fig.14) ou de Valie Export<sup>357</sup> (ch.1, fig.13), elle s'exhibe aux

353. « Mes années 1970 », biographie d'Annette Messenger par Cyril Thomas et Annette Messenger dans Collectif, 2007, p.173.

354. Entretien d'Annette Messenger avec Robert Storr dans MESSAGER Annette, 1995, p.79.

355. Marina Abramovic, entretien avec Pablo J.Rico, avril 1998 dans BISENBACH Klaus, 2010, p.27.

356. Au mois de novembre 2005, Marina Abramovic reproduit sur sept jours, sept actions historiques de prédécesseurs performeurs. L'artiste prend place au Musée Guggenheim de New York. Elle intitule cet hommage *Seven easy pieces*. Le 12 novembre, durant trente minutes, elle rejoue une action de 1973 de Gina Pane, intitulée à l'époque *The conditioning, first action of self-portrait(s)*.

357. Le 11 novembre 2005, Marina Abramovic rejoue la performance munichoise de Valie Export : *Action Pants : Genital Panic* (ch.1, fig.15). A la différence de l'action de 1969, elle prolonge la performance qui dure désormais sept heures. Le message et l'impact du geste sont alors détournés. Il s'agit d'un hommage qui met davantage l'accent sur la performance physique que sur la provocation de la posture,

travers de performances radicales, souvent dérangeantes et masochistes<sup>358</sup>. En effet, à cette période ses actions correspondent à une revendication personnelle. Et, comme Niki de Saint Phalle au début de sa carrière, elle pastiche le geste viril et agressif. Et s'entraîne vers un penchant autodestructeur : « And I think that i had continued my work as it was going at some point I would have been killed. »<sup>359</sup>. La série des *Rhythms –Rhythm 10, Rhythm 5, Rhythm 2, Rhythm 4, Rhythm 0-* qui a lieu de 1973 à 1974 est particulièrement risquée. Au travers de différentes performances, elle explore les barrières du danger et de la douleur. Par exemple, l'artiste se mutile à l'aide de couteaux tranchants, ou ingère des médicaments hallucinatoires (fig.9). Finalement, à l'issue du cycle expérimental, elle se met à la merci d'un public à qui elle donne le plein pouvoir<sup>360</sup> (fig.10). Sur une table, elle place septante-deux objets tels que des cachets d'aspirine, un pistolet chargé, un couteau ou encore une bouteille de vin. Durant six heures, elle se place comme objet vulnérable, une sacrifiée, face à des visiteurs invités à utiliser à leur guise des éléments mis à leur disposition. Dans cet happening, elle vérifie la cruauté de l'humain, et sa capacité destructrice inconsciente. Elle ressort meurtrie de cette dernière expérience.

#### 4.2.4. Marina Abramovic et Ulay, une confrontation physique et psychique

Un an plus tard, elle fait la connaissance d'Ulay, s'installe avec lui et débute leur collaboration amoureuse et professionnelle. Dans le duo qu'ils forment entre 1976 et 1988, ils se penchent sur la question du rapport des corps et de ses potentialités physiques ainsi que psychiques. Le duo permet une confrontation corporelle directe. Les limites de la résistance du charnel et du mental sont testées dans un rapport de force avec l'autre. La jeune femme s'épanouit d'abord pleinement à travers cette confrontation au masculin. Elle qualifie leur coup de foudre amoureux et professionnel de renaissance<sup>361</sup> : « So i met Ulay and it was the day I was born, my birthday, and his birthday. »<sup>362</sup>. Suite à cette rencontre, elle quitte l'approche plus « féministe »<sup>363</sup> de ses premières années de création. Ulay occupe un rôle de canalisateur et de confrontation. Par un habile effet de miroir, il crée une séparation entre l'artiste et le spectateur. Dès leurs premières collaborations, Marina et Ulay incarnent une fusion hybride du masculin et du féminin : « And then with Ulay I really saw that I could act out my femal part »<sup>364</sup> explique-t-elle. La performeuse n'étant plus condamnée à s'affirmer comme une puissance masculine puisque Ulay exprime désormais le rôle de l'homme. Isabelle de Maison-Rouge explique l'émergence de ce rapport à l'autre, abolissant la confrontation entre le sujet et l'objet s'accaparant les deux rôles :

Le lien homme-femme, ou homme-homme, devient objet d'étude dans sa complexité vitale et non plus dans son ancien rapport de force. Le couple d'artiste abolit la confrontation entre le sujet et l'objet, entre l'artiste et son modèle : ils sont les deux à la fois<sup>365</sup>.

---

puisque la surprise de la première fois n'a plus lieu.

358. Elle décide directement de tester son corps et de passer tout de suite par le médium performatif : « This was when I realized that the subject of my work should be the *limits* of the body. I would use performance to push my mental and physical limits beyond consciousness. » Entretien de Marina Abramovic avec Thomas McEvelley dans BHATTACHARYA-STRELLER Therese, 1998, p.15.

359. Entretien de Marina Abramovic avec Thomas McEvelley dans BHATTACHARYA-STRELLER Therese, 1998, p. 16.

360. La performance *Rhythm 0*, a lieu de vingt heures à deux heures du matin au Studio Morra de Naples. L'artiste est seule face au public.

361. Elle rencontre Ulay le 30 novembre 1975, alors que ce dernier présente une action pour une émission télévisée d'Amsterdam. Ils tombent tout de suite amoureux et décident de travailler ensemble.

362. Entretien de Marina Abramovic avec Thomas McEvelley dans BHATTACHARYA-STRELLER Therese, 1998, p. 16.

363. Bien qu'elle refuse totalement cette appellation « I never had anything to do with feminism. » Marina Abramovic, entretien avec Pablo J.Rico, avril 1998 dans BISENBACH Klaus, 2010, p.27. Elle explique ses postures agressives et revendicatrices par la seule raison de son origine yougoslave, plus émancipée sur ce sujet.

364. Entretien de Marina Abramovic avec Thomas McEvelley dans BHATTACHARYA-STRELLER Therese, 1998, p. 16.

365. DE MAISON ROUGE Isabelle, 2004, p.41.

De 1976 à 1988, Marina Abramovic et Ulay effectuent quarante-trois performances communes. A la différence de Jean Tinguely et de Niki de Saint Phalle, leur fusion est totale puisque durant douze ans ils ne se produisent que par deux. Le couple teste la relation du corps dans l'espace, fait référence aux mythes bibliques en jouant la *Pieta* (fig.11), ou conceptualise leur tolérance à la violence, au bruit, au temps ou à l'immobilisme. Le duo visite inlassablement la métaphore de la relation amoureuse. Vie privée et vie publique sont indissociables. Ils imaginent et mettent en formes leurs idées ensemble. Leurs expérimentations artistiques sont en résonance avec leur quotidien de couple.

La suite d'œuvres *Nightsea Crossing* (fig.12) qui a lieu de 1981 à 1987 exprime la confrontation et la similarité du féminin et masculin. Durant ce cycle de vingt-deux performances, assis, faces à faces, séparés par une table, dans le silence le plus complet, le duo se regarde, statique, stoïque, jusqu'à seize jours durant<sup>366</sup>. A l'issue de l'une de ces performances Ulay, épuisé, abandonne. Considérant sa présence comme un pré requis pour la continuation de l'expérience, il ordonne à Marina Abramovic de s'arrêter également. Elle poursuit cependant seule. Dépassant ses propres limites et celles de son compagnon, et va jusqu'au bout d'elle-même :

I was thinking that we were working with different limits and we should show them, we should allow the public to see everything, without embarrassment. But he wanted to draw a line between the private and the public. (...) I finally figured out that the only way I could get over the separation and survive the pain and get on with things was to stage my own life<sup>367</sup>.

En apparence anodin, ce geste exprime concrètement les rapports de force, de dépendance et les enjeux émotionnels du travail en couple, déjà soulignés dans le duo Saint Phalle-Tinguely. Dans ce cas précis, la synchronisation artistique est rompue. L'artiste poursuit la performance face à une chaise vide. Les tensions de la vie privée prennent le pas sur l'œuvre commune. Un an plus tard, Ulay et Marina Abramovic décident de se séparer. Au même moment, après huit ans de négociations, ils reçoivent un accord des autorités chinoises pour s'aventurer sur la grande muraille de Chine. Ils transforment la performance qu'ils avaient initialement prévue, en conclusion épique :

But anyway we would decid, no matter what, we will walk this wall but it would not be walking in the opposit direction and coming together and creating one work of art. It would be just coming from opposit direction, meating each other, and just saying good bye<sup>368</sup> explique-t-elle, avec émotion, au micro de Klaus Biesenbach, en 2010.

Ce qui, à la base devait être un grand projet métaphysique et politique, devient une expérience symbolique et mystique. *The Lovers : The Great Wall Walk*, (fig.13-14) débute le 30 mars 1988. Marina Abramovic se place à Shan Hai Guan près de la mer jaune, tandis qu'Ulay entame sa marche à l'autre bout de la muraille de Chine, dans le désert de Gobi. Après un processus de trois mois, ils se retrouvent et se quittent concrètement<sup>369</sup>. L'expérience est cathartique. Elle métaphorise les directions opposés

366. La performance a lieu dans différents lieux sur plusieurs années de 1981 à 1987. Le record de seize jours est obtenu à Sydney. Ils performent douze jours à Amsterdam, sept jours à Kassel durant la Documenta, trois jours à Düsseldorf, à Berlin et à New York, deux à Helsinki, à Sao Paulo et à Lyon. À Mal, à Toronto, à Middelburg et à Ushimado elle dure seulement un jour.

367. Entretien de Marina Abramovic avec Thomas McEvelley dans BHATTACHARYA-STRELLER Therese, 1998, p.17.

368. Commentaires audio de Marina Abramovic, page 34 sur *The Lovers : the Great Wall Walk* CD inclu dans BIENBACH Klaus, 2010.

369. A leur rencontre, Ulay annonce à Marina que sa maîtresse est enceinte. Le duo décide de se séparer. Ulay épouse sa nouvelle compagne et Marina Abramovic reprend sa vie en solitaire.

que ces deux êtres prennent dans leur vie. Cette dernière performance a lieu hors des institutions culturelles et muséales. Elle va au-delà des frontières temporelles et géographiques imposées jusqu'alors. Et surtout, pour la première fois depuis douze ans, elle se déroule en solitaire, sans public. La muraille est symbolique. Elle évoque la concrétisation des limites, et illustre le passage entre vie privée et vie publique. Au travers de cette œuvre, le duo exprime leur séparation amoureuse et artistique, ainsi que le retour à l'expérience personnelle. Comme l'exprime à juste titre Bojana Pejic dans son article « Bodyscenes : an Affair of the flesh » : « What Abramovic seems to shamefully admit is that her profession belongs to public sphere : art is a public affair. »<sup>370</sup>. Si le couple est le matériel de leur art, la rupture amoureuse est une affaire publique. C'est la raison pour laquelle ils s'offrent sans pudeur au regard du spectateur.

Mais on ne ressort pas indemne d'une expérience de vie aussi intense. Lorsque la fusion amoureuse et professionnelle est pareillement mélangée, c'est son identité propre qu'il faut reconstruire. Il faudra deux ans à Marina Abramovic pour reprendre confiance en elle, et pour retrouver l'envie de s'exprimer en solitaire. La relation triangulaire que le couple entretient avec le public est alors repensé. Dans le documentaire que Mathews Akers consacre à l'artiste et à son exposition rétrospective au MoMa de New York<sup>371</sup>, il présente une femme forte, charismatique et déterminée. En trente ans, l'artiste s'est créée son propre mythe. Un mythe en solitaire, à mi-chemin entre la rock star et la déesse antique. Au fil des années, entre le public et l'artiste s'est noué un rapport complice, passionné, presque amoureux : « She involves the spectator in a relationship of empathy, a multi-sensory relationship in which all of the senses are activated and in which it is possible to remain extraneous to the action. »<sup>372</sup> confirme l'historienne de l'art Francesca Alfano Miglietti. Ulay a totalement disparu de sa vie privée et de ses créations artistiques. Le visiteur l'a remplacé dans son rôle de catalyseur et de projecteur. L'énergie n'est plus puisée auprès de l'amoureux mais dans le rapport à l'autre ; une identité neutre et universelle. Désormais, face à elle ne se tient plus son double masculin mais une succession de visages. *The artist is present*, (fig.15-16) son travail de confrontation direct avec les visiteurs du MoMa, est la consécration d'un « Moi » qui s'affirme seul, sans complexe. Il n'est plus focalisé sur le binôme. C'est une performance de partage, ou plutôt un happening qui se connecte à l'auditoire et finalement au monde.

#### 4.2.4. Conclusion : émancipation et reconnaissance tardive de la femme artiste

La carrière de Marina Abramovic interroge avec pertinence la dualité entre le désir d'émancipation, et l'implication dans une relation amoureuse fusionnelle. De 1971 à aujourd'hui, elle a alterné une expression artistique personnelle et collaborative. En effet, débutant une carrière en solitaire, elle s'est ensuite impliquée dans une relation intense à la vie et à la scène puis, finalement, a repris son travail en solitaire, rencontrant le succès triomphale que nous lui connaissons aujourd'hui. A l'inverse de Niki de Saint Phalle ou d'Annette Messager, son désir de reconnaissance personnelle ne s'est pas déclenché au début de carrière. Très à l'aise dans l'expérience partagée avec son compagnon Ulay, elle affirme : « Pour moi, notre collaboration devait durer toujours. »<sup>373</sup>. Dès lors, son ambition professionnelle s'est davantage développée à l'issue de sa rupture amoureuse. A ce moment-là, elle choisit de se faire entendre au travers d'une autre voie que celle du duo. Dès 1988, soit à une période où le combat féministe a obtenu de nombreux acquis, elle crée son propre personnage, celui d'une matriarche forte et envoutante. Les

370. BHATTACHARYA-STRELLER Therese, 1998, p.28.

371. AKERS MATHEWS, *Marina Abramovic : the artist is present*, film documentaire, Pretty Picture, 106 min, 2012.

372. ALFANO MIGLIETTI Francesca, 2003, p.95.

373. AKERS MATHEWS, 2012, 27 min.

cheveux longs, noirs corbeaux, les lèvres et les seins gonflés par la chirurgie esthétique, elle se présente soit nue ou vêtue d'un costume sombre ou rouge sang. Marina Abramovic incarne à la fois le rôle de la vierge et celui du messie. Elle est une fusion ultime du masculin et du féminin. Dans ces œuvres récentes<sup>374</sup>, elle exagère la théâtralité de ses actions, performe crucifiée ou dans des postures extatiques. Elle s'affirme plus généralement au travers de performances à la dimension mythique ou religieuse. L'affirmation de soi passe désormais par une posture extrême, qui n'est plus celle de l'expérimentation corporelle mais celle de la création d'un mythe personnel. Son autopromotion résonne comme un acte de vengeance. Il apparaît comme une prise de pouvoir artistique et privée. Aujourd'hui, qui se souvient encore de Ulay ? Evacué de la scène artistique et médiatique, il est désormais passé à la postérité, tandis que son ancienne compagne est reconnue et consacrée.

Moins de dix ans après leur séparation, en 1997, elle reçoit le Lion d'or de la meilleure installation à la Biennale de Venise<sup>375</sup>. Huit ans, plus tard, en 2005, c'est Annette Messager qui est récompensée pour le meilleur pavillon national. Ainsi, si nous remarquons que les artistes féminines sont toujours minoritaires au sein des institutions culturelles mondiales et dans le marché de l'art, elles y ont cependant fait leur place. Beaucoup d'entre elles y ont obtenu une reconnaissance, même si celle-ci a souvent été tardive. « Il faut du temps pour être prise au sérieux. » confirme Marina Abramovic<sup>376</sup>. En effet, à plus de huitante ans, en 1993 puis en 1999, Louise Bourgeois a reçu la mention spéciale ainsi que le prix de la Biennale de Venise pour l'ensemble de son œuvre. Ces prix obtenus à un âge avancé témoignent d'une consécration extrêmement lente.

Et lorsque les femmes artistes se produisent en couple, il faut reconnaître que les enjeux de la visibilité et de la reconnaissance sont encore plus prononcés. A partir des années 1960, l'état d'esprit des créatrices évolue. En effet, elles cherchent à obtenir un rôle actif dans le domaine artistique et doivent batailler pour être acceptées comme artistes, parmi une communauté souvent misogyne. En outre, elles doivent aussi tenter d'échapper à l'association permanente au partenaire masculin. La fuite en solitaire de Niki de Saint Phalle dans les années 1980, partie s'installer en Italie puis aux Etats-Unis, démontre que son besoin de « voler de ses propres ailes » était devenu une nécessité. Durant les vingt premières années de sa carrière, elle évolue sous la tutelle bienveillante de son compagnon. Le grand public la connaît mal. Elle est avant tout la compagne de Jean Tinguely. Mais au fil des années, elle parvient finalement à se faire un nom. Elle devient un artiste de premier plan, dont le succès dépasse même celui de son mari. Cette reconnaissance et cette notoriété publique n'ont pas provoqué de tiraillement dans le duo. La fascination mutuelle des deux artistes ne s'est jamais accompagnée de jalousie. Jean Tinguely n'a pas freiné ses ambitions. Il ne l'a jamais écrasée. A ce niveau, l'état d'esprit du partenaire joue un rôle important.

Par contre, lorsque les couples ne fonctionnent que par deux il est presque impossible d'obtenir une reconnaissance personnelle. On ne peut dissocier les deux noms. Dans ces duos, la femme artiste ne manifeste pas de tendances féministes. Elle fait délibérément le choix de fonctionner par paire associative. Et, elle est intégrée à un binôme à l'accord parfait, dont le travail commun est une

---

374. Soit à partir de 1988.

375. La Biennale de Venise est l'institution la plus prestigieuse dans le domaine de l'art contemporain en Europe. Instaurée en 1895, la fondation décerne véritablement des prix dès 1986. Le « Lion d'or » en est la distinction la plus importante. Marina Abramovic est la première femme à recevoir cette plus haute distinction. Avant elle, Jenny Holzer, en 1990, recevait le prix du meilleur pavillon national pour les Etats-Unis et Louise Bourgeois, recevait en 1993, une mention spéciale pour le pavillon du même pays.

376. AKERS MATHEWS, 2012, 2 min.

association de leurs deux styles<sup>377</sup>. Dans ces duos fusionnels, il est souvent impossible de repérer la part de l'un et de l'autre. A l'image des inséparables binômes Christo et Jeanne-Claude (ch.3, fig.11) et les Lalanne (ch.4, fig.10). Ces duos collaborent pour la conception et la réalisation de leurs oeuvres. Si nous savons par exemple, que Jeanne-Claude est davantage organisatrice qu'artiste, dans le processus créatif nous ignorons véritablement son implication. Le public l'associe toujours à l'artiste Christo.

Or le binôme atteint son plus haut niveau de mimétisme lorsque des couples homosexuels s'associent et se mettent en scène. Le duo italo-anglais Gilbert et Georges, ainsi que le couple français Pierre et Gilles, en sont les exemples les plus probants. Dans les duos, les couples gays cherchent la fusion totale. Bien souvent, ils tentent de se ressembler pour former une seule unité. Ils souhaitent la reformation d'une entité nouvelle hybride, qui fonctionne par paire. Dans ces cas-là, pas de revendication personnelle, d'affirmation du « moi », ou d'expression artistique unique. Puisque la société reconnaît d'abord le rapport amoureux d'un homme et d'une femme, les amants se portraitisent et se révèlent au grand jour. Se montrer ensemble est une façon de légitimer son union. Dans ces cas particuliers, le combat est déplacé du « moi » au « nous ». Plus tardifs, ces duos soulèvent des questions qui correspondent davantage aux débats de société de notre époque.

Pour finir, il faut se demander si il est véritablement possible d'échapper à l'association commune. Même lorsque toutes les précautions sont prises pour montrer ses différences, l'indépendance l'est-elle véritablement ? Annette Messager a toujours eu la volonté de se distancier de son époux. Pourtant, les correspondances de son œuvre, et de celle de Christian Boltanski sont frappantes. L'univers et le vocabulaire formel de ces deux artistes sont extrêmement proches. Leurs travaux ont très souvent été comparés. Involontairement, lorsque l'on vit avec quelqu'un, l'influence du partenaire se fait ressentir. La proximité du quotidien favorise les échanges d'idée. Les aspirations se côtoient. Aussi, il faut reconnaître que malgré une détermination sans failles, il est presque impossible d'échapper à la comparaison. Par contre, les exemples de Niki de Saint Phalle, de Marina Abramovic et d'Annette Messager présentés dans cette étude, prouvent qu'il est possible d'obtenir une visibilité et une reconnaissance. Il faut pour cela, s'armer de patience, posséder une détermination sans failles, et s'accompagner d'un amoureux attentif et ouvert. Dans le domaine artistique, mélanger amour et travail demeure cependant un pari risqué. Ne faudrait-il donc jamais tomber amoureux d'un artiste, comme le conseille Marina Abramovic<sup>378</sup> ? Serait-il plus prudent de ne pas courir ce risque ? Ou l'art ne consiste-t-il pas, justement, à se mettre en danger...

---

377. Ce qui n'est par exemple pas le cas de Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely, dont les œuvres s'associent parfaitement mais dont l'esthétique est si dissemblable. Il est effectivement toujours évident de repérer la part de l'un et de l'autre dans leurs œuvres communes.  
378. AKERS Mathews, 2012, 25 min.

**Sources :**

DESCARGUES Pierre, *Niki de Saint Phalle : les Nanas au pouvoir*, catalogue n°419, Amsterdam, Musée Stedelijk, 1967.

DE SAINT PHALLE Niki, « Lettre de Niki de Saint Phalle à Jean Tinguely », dans le catalogue de l'exposition Niki de Saint Phalle : Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1992-1993.

DE SAINT PHALLE Niki, *Mon secret*, Paris, La Différence, 1994.

DE SAINT PHALLE Niki, « Niki de Saint Phalle se raconte », dans *Beaux Arts Magazine*, N°159, août 1997.

DE SAINT PHALLE Niki, *Traces, une autobiographie-remembering 1930-1949*, Lausanne, Acatos, 1999.

DE SAINT PHALLE Niki, *Harry and me, the family years*, Zürich, Benteli, 2006.

HULTEN Pontus (dir), *Hon-en Katedral-historia, Livre d'histoire du making off de Hon*, Stockholm, Musée d'Art Moderne, 1967.

INCONNU, « Tribune des arts et du spectacles » dans *Tribune de Lausanne*, 1<sup>er</sup> janvier 1967.

RESTANY Pierre, *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Paris, Dilecta, 2007 (1960).

TINGUELY Jean, *Manifeste « Für Statik »*, 1500 manifestes lancés par avion au-dessus de Düsseldorf, 1959.

TINGUELY Jean (dir), *Tinguely par Jean Tinguely*, Turin, Cataloga, 1988.

VALONE Catherine, « La défolement scandinave » dans *Tribune de Lausanne*, 22 août 1966.

**Sources audiovisuelles :**

DE MENIL François, « *Hon* » *Zeichnungen der Hon-grosse Gesamtansicht-im Innern-Demontierung/ Ausstellung Bonn-Fontaine Stravinsky*, reportage, 23 min, 1966-1983.

HEINIGER Florence, *Niki de Saint Phalle : grand entretien*, reportage et interview, RTS, 33 min 42, 1999.

Inconnu, *Mon père est formidable*, visionné sur <http://www.notrehistoire.ch/video/view/497/>, émission documentaire, RTS, 28, 12 min, du 4 février 1967.

Inconnu, *Niki de Saint Phalle Schießbilder : 1961*, sur <http://www.youtube.com/watch?v=jlP5xn0gyDk>, film documentaire, 4 min 53, mise en ligne le 9 mars 2009.

WIBOM Magnus & ÖSBÖK Lüfti « *The making of HON* » *Moderna Museet Stockholm : Aufbau der Hon mit guten Innenansichten der Verschiedenen Räume und Plastiken*, film d'archive, langue suédoise, 24 min, 1966.

**Sources radiophoniques :**

SAINT-AGNES Yves, *Sexe en Suède : chemins de la vie*, émission culturelle, RTS, 30 min 50, 30 novembre 1965.

**Films documentaires :**

AKERS MATHEWS, *Marina Abramovic : the artist is present*, film documentaire, Pretty Picture, 106

min, 2012.

FAURE Louise & JULIEN Anne, *Le rêve de Jean*, film documentaire, Quatre à quatre films, 00 min 57, 2005.

FAURE Louise & JULIEN Anne, *Niki de Saint Phalle et Jean Tinguely : les Bonnie and Clyde de l'art*, film documentaire, Zorn Production international, 52 min, 2011.

MABEN Adrian, *Mode d'emploi : les Nouveaux Réalistes*, film documentaire, Paris, Montparnasse, 71 min, 2013.

THÜMENA Thomas, *Tinguely*, film documentaire, Hugofilm en coproduction avec Schweizer Radio & Fernsehen, RTS, SRG SSR, 88 min, 2011.

### **Sites internet :**

<http://artprice.com>, site internet qui répertorie tout les artistes dont les œuvres sont mises aux enchères. Le site permet de connaître les prix de vente de ces œuvres, de connaître la côte de l'artiste et de procéder à des comparaisons entre divers artistes. Consulté entre le 1<sup>er</sup> janvier et le 1<sup>er</sup> juin 2013.

<http://www.modernamuseet.se>, site internet du Musée d'Art Moderne de la ville de Stockholm. Consulté entre le 1<sup>er</sup> janvier et le 1<sup>er</sup> juin 2013.

<http://www.nb.admin.ch>, site internet qui répertorie les revues et articles de presse suisse, numérisés. Consulté entre le 1<sup>er</sup> janvier et le 1<sup>er</sup> juin 2013.

<http://scriptorium.bcu-lausanne.ch/#>, site internet de recherches d'archives suisses. Consulté entre le 1<sup>er</sup> janvier et le 1<sup>er</sup> juin 2013.

### **Méthodes, Théories et encyclopédies de l'histoire de l'art:**

BENEZIT Emmanuel, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, tomes 1-14, Paris, Gründ, 1999.

D'ALLEVA Anne, *Méthodes et Théories d'histoire de l'art*, Paris, Thalia, 2006 (2004).

D'ALLEVA Anne, *Look !, The Fundamentals of Art History*, Londres, Laurence King, 2006.

DANTO Arthur, *Après la fin de l'art*, Paris, Seuil, 1996 (1992).

FRANCASTEL Pierre, *Etude de sociologie de l'art*, Paris, Denoël, 1970.

GOMBRICH E.H., *En quête de l'histoire culturelle : conférence Philip Maurice Deneke, 1967*, Paris, Gérard Monfort, 1992 (1969).

### **Art dès 1960 :**

ARCHER Michael, *L'art depuis 1960*, Paris, Thames & Hudson, 1997.

BEN, *La vie ne s'arrête jamais : 50 ans de performances*, Lausanne, Favre, 2012.

BRANDSON Michel (dir), *Le Nouveau Réalisme, conférences et colloques*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1999.

CLERT Iris, *Iris Time : l'artventure*, Denoël, Paris, 2003 (1978).

DAGEN Philippe, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012.

DUPLAX Sophie & PERLEIN Gilles, *De Klein à Warhol : face à face, France / Etats-Unis*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997.

GUGGENHEIM Peggy, *Ma vie et mes folies*, Paris, Perrin, 2004.

HEGYI Lòrànd, *Zéro : avant-garde internationale des années 1950-60*, Clermont-Ferrand, Hatje Cantz, 2006.

KRAMER Antje, *Les grands manifestes de l'art des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècle*, Paris, Beaux-Arts, 2011.

MORINEAU Camille & KREMPEL Ulrich, *Les Nouveaux réalistes*, Paris et Hanovre, Centre Georges Pompidou et Musée Sprengel, 2007-2008.

RESTANY Pierre, *Le Nouveau Réalisme*, France, Transédition, 2007 (1978).

RESTANY Pierre, *L'autre face de l'art*, Nîmes, Chambon, 2000 (1979).

RESTANY Pierre, *Nouveau Réalisme : 1960-1990*, Paris, La Différence, 2007.

ROBINSON Julia (dir), *New Realisms : 1957-1962, Object Strategies Between Readymade and Spectacle*, Madrid, Musée National d'Art Reina Sofia, 2010.

SANDLER Irving, *Les triomphe de l'art américain, Tome 2 : les années soixante*, Paris, Carré, 1990.

SANDLER Irving, *Abstract expressionism and the American expérience, a réévaluation*, New York, Hudson Hill Press, 2009.

SOLIMANO Sandra (dir), *The Fluxus constellation*, Gènes, Musée d'Art Contemporain, 2002.

### **Art et Amour:**

AESCHLIMANN Catherine et TSCHOPP Walter, *Pas tout seul : Couples d'artiste*, Triennale Visarte, Neuchâtel, 2006.

CARDENAS Bloum (dir), *Niki & Jean : l'art et l'amour*, Niki Charitable Art Foundation, Musée Sprengel et Musée Tinguely, Hanovre et Bâle, Prestel, 2005.

GISBOURNE Mark, *Double act : kunstler Paare*, Munich, Prestel, 2007.

LYON Christopher, *Couples in art*, artworks selected by Colin Eisler in collaboration with Caroline Kelly, Munich, Prestel, 2011.

SCHAEFER Barbara, *Künstlerpaare : liebe, Kunst und Leidenschaft*, exposition au Musée Wallraf-Richartz et à la Fondation Corboud, Cologne, 31. Octobre 2008 - 8. Février 2009.

VIRCONDELET Alain, *Les couples mythiques de l'art*, Paris, Beaux Arts, 2011.

### **Femmes et art :**

ALVAREZ GONZALEZ Marta, *Les femmes dans l'art*, Paris, Hazan, 2009.

BERNADAC Marie-Laure & MARCADE Bernard, *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Paris, Gallimard / Electra, Centre Georges Pompidou, 1996.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes dans l'art*, La Martinière, 2004.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

BUISSON Sylvie, *Femmes artistes, passions, muses, modèles*, Paris, Alternatives, 2012.

CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*, Paris, Félin, 2009.

DE PIZAN Christine, *La cité des dames*, Paris, Stock-Moyen Age, 2005.

GONNARD Catherine & LEBOVICI Elisabeth, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

GROSENICK Uta (dir), *Women Artists : femmes artistes du XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècle*, Cologne, Taschen, 2005.

HARRIS Ann Sutherland & NOCHLIN Linda, *Women artists 1550-1950*, Los Angeles County Museum of Art, New York, 1976.

JUHASZ Alexandra, *Women of vision : histories in feminist film and vidéo*, Minneapolis, University of

Minnesota Press, 2001.

MATT Gerald & STIEF Angela, *POWER UP-female Pop art*, Kunsthalle Vienne, Museumsquartier hall 1, Dumont, 2011.

MCNEILLIE Andrew, *Feminism-Art-Theory : an anthology 1968-2000*, Oxford, Blackwell, 2001.

METZ Annie & ROCHEFORT Florence, *Photo/Femmes/Féminisme : 1860-2010*, Paris, Galerie des bibliothèques, 2011.

MICHAUD Yves (dir), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, Ecole Nationale des Beaux-Arts, 1994.

MORINEAU Camille, *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2009.

MORINEAU Camille, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Georges Pompidou, 2010.

NOCHLIN Linda, « Why Have There Been no Great Women Artists ? » dans *Art News* 69 (1971), pp. 22-36 et 67-71.

NOCHLIN Linda, *Femmes, Art et pouvoir et autres essais*, Chambon, Nîmes, 1993.

POLLOCK Griselda & PARKER Rozsika, *Old mistresses : women, art and ideology*, Pandora, Londres, 1981.

POLLOCK Griselda, *Vision and différence : feminity, feminism and histories of Art*, Routledge, Londres, New York, 1990.

SAUER Marina, *L'entrée des femmes à l'Ecole des beaux-arts, 1880-1923*, Beaux-arts histoire, Paris, 1992.

SAWELSON-GORSE Naomi, *Women in Dada : essays on sex, gender and identity*, Cambridge, Press Paperback, 2001 (1998).

TOOBIN Jeffrey, « Girls behaving badly », article de presse dans *New Yorker*, 30 mai 2005.

VERGINE Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde : 1910-1940, Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, Paris, Des Femmes, 1982.

WEIDEMANN Christiane, LARASS Petra & KLIER Melanie, *50 women artists you should know*, Munich, Londres, New York, Prestel, 2008.

### **Etudes genre :**

BONNET Marie-Josèphe, *Histoire de l'émancipation des femmes*, Rennes, Ouest-France, 2012.

BOURCIER Marie-Hélène, *Queer Zones : politiques des identités sexuelles et des savoirs*, Paris, Amsterdam, 2006 (2001).

BOURDIEU Pierre, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

BRUGERE Fabienne & LE BLANC Guillaume, Judith Butler, *Trouble dans le sujet, trouble dans les normes*, Paris, Presse universitaire de France, 2009.

Collectif pour la santé des femmes, *Notre corps, nous-mêmes : écrit par les femmes pour les femmes*, Paris, Albin Michel, 1977.

D'EAUBONNE Françoise, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, Paris, La Différence, 1977.

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe I, Les faits et les mythes*, Paris, Gallimard, 2012 (1949).

DE BEAUVOIR Simone, *Le deuxième sexe II, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 2012 (1949).

DERMENJIAN Geneviève, JAM Irène, ROUQUIER Annie & THEBAUD Françoise, *La place des femmes dans l'histoire : une histoire mixte*, Mnémosyne, association pour le développement de l'histoire des femmes et du genre, Belin, Paris, 2010.

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin I : la pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.

- HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin II : dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- HERITIER Françoise, *Hommes, femmes : la construction de la différence*, Paris, Le Pommier, 2010.
- PERROT Michelle, *Les femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion 1998.
- PERROT Michelle, *Mon histoire des femmes*, Paris, Seuil, 2006.
- RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, 2008.
- ROBINSON Hilary, *Feminism-Art-theory : an anthology, 1968-2000*, Oxford, Blackwell, 2001.

### **Etudes thématiques:**

- ALFANO MIGLIETTI Francesca, *Extreme Bodies : the use and abuse of the body in the art*, Milan, Skira, 2003.
- DE MAISON ROUGE Isabelle, *Mythologies personnelles : l'art contemporain*, Paris, Scala, 2004.
- DUROZOI Gérard, « L'utopie de l'art et les utopies rivales dans l'art du XX<sup>ème</sup> siècle » dans BERTHET Dominique, *L'utopie : art, littérature et société*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- GOLDBERG RoseLee, *Performances, l'art en action*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- PEARL Lydie, *Corps, sexe et art : dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001.
- VERGINE Lea, *Body Art and Performance : the Body as Language*, Milan, Skira, 2000.
- WARR Tracey, *Le corps de l'artiste*, Paris, Phaidon, 2005.

### **Etudes monographiques :**

- ABSALON Patrick (dir), *Niki de Saint Phalle*, Metz, Serpenoise, 2010.
- BELISLE Josée, *The Lovers : la marche sur la grande muraille*, cat. d'exposition, Montréal, Musée d'Art Contemporain, du 24 février au 21 avril 1991.
- BHATTACHARYA-STRELLER Therese, *Marina Abramovic, Artist Body : performances 1969-1998*, Milan, Charta, 1998.
- BISCHOFBERGER Christina, *Jean Tinguely : catalogue raisonné, sculptures and reliefs 1954-1968*, Zürich, Galerie Bruno Bischofberger, Küsnacht, 1982.
- BISENBACH Klaus, *Marina Abramovic : the artist is present*, New York, MoMa, 2010.
- BLISTENE Bernard, *Jean Tinguely, Méta-reliefs, Méta-matics, 1955-1961*, Paris, Galerie Georges-Philippe et Nathalie Vallois, 2012.
- BOURGEOIS Caroline (dir), *Valie Export*, Montreuil, L'œil, 2003.
- CHASSOT Isabelle (dir), *Niki de Saint Phalle, Aventure suisse*, Fondation pour l'Art Moderne et Temporaire Fribourg, Berne, Sulgen, Zürich, Benteli Verlag, 2010.
- CHAVANNE Blandine, *Gina Pane*, Dijon, Les Presses du Réel, 2011.
- Collectif, *Niki de Saint Phalle : liebe protest, Phantasie*, Rein, Musée Ulmer, 2000.
- Collectif, *Niki de Saint Phalle : catalogue raisonné, Vol. 1, peintures, tirs, assemblages, 1949-2000*, Lausanne, Acatos, 2001.
- Collectif, *Niki de Saint Phalle, Monographie-monograph : peintures, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000*, Lausanne, Acatos-Benteli, 2001.
- Collectif, *Annette Messager : les messagers*, Paris, Xavier Barral, Centre Georges Pompidou, 2007.
- Collectif, *Musée Tinguely Bâle, La collection*, Bâle, Kehrer, 2012.
- DUCREUX Anne-Claire, *Jean Tinguely & cie, collaborations artistiques : Eva Aeppli, Niki de Saint Phalle, Milena Palakarkina*, Mantes-la-Jolie, catalogue d'exposition de l'Hôtel-Dieu, 2002.

- DUPLAIX Sophie, *Gina Pane : terre-artiste-ciel*, Paris, Acte Sud, 2012.
- GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2000.
- GRENIER Catherine, *Christian Boltanski*, Paris, Flammarion, 2009.
- GRENIER Catherine, *Annette Messenger*, Paris, Flammarion, 2012 (nouvelle édition).
- GROOM Simon, *Niki de Saint Phalle*, Tate, Liverpool, 2008.
- HERMANN Valérie, *L'art chez Niki de Saint Phalle, hasard ou prédestination ?*, mémoire d'histoire de l'art sous la direction du prof. Michel Thévoz, Université de Lausanne, 1996.
- HULTEN Pontus, *Une magie plus forte que la mort*, Paris, Le Chemin vert, 1987.
- HULTEN Pontus, *Tinguely*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- HULTEN Pontus, *Niki de Saint Phalle : tableaux éclatés*, Paris, La Différence, 1993.
- HULTEN Pontus, *Niki de Saint Phalle*, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, Paris, Verlag Gerd Hatje, 1995.
- JOHNSTON Jill & CARACCILO CHIA Marella, *Niki de Saint Phalle et le Jardin des Tarots*, Paris, Hazan, 2010.
- KREMPEL Ulrich (dir), *Werke von 1952-2001 aus der schenkung Niki de Saint Phalle an der Sprangel Museum Hannover*, Bâle, Musée Jean Tinguely, 2001.
- KREMPEL Ulrich, « L'univers politique dans l'art de Niki de Saint Phalle », sur <http://karaartservers.ch/saint.phalle/ulrich.krempele.fr00.html>, consulté le 27 janvier 2013.
- LE BIHAN Olivier (dir), *Niki de Saint Phalle : la donation*, Nice, Georges Naef, 2002.
- MESSAGER Annette, *Faire Parade : 1971-95*, Paris, Musée d'Art Moderne, 1995.
- MESSAGER Annette, *Mot pour mot*, Dijon, Les Presses du Réel, 2006.
- PLAZY Gilles, *Gustave Courbet, un peintre en liberté*, Paris, Le Cherche Midi, 1998.
- SCHULZ-HOFFMANN Carla, *Niki de Saint Phalle : my art-my dreams*, Munich, Berlin, London, New York, Prestel, 2003.
- SIBEN Isabelle, *Niki de Saint Phalle & Jean Tinguely : posters*, Munich, Berlin, London, New York, Prestel, 2005.
- STORR Robert, HERKENHOFF Paulo & SCHWARTZMAN Allan, *Louise Bourgeois*, New York, Phaidon, 2003.
- STRAUSS Anne L., *Christo and Jeanne-Claude : the Gates, Central Park, New York City*, Cologne, Taschen, 2005.
- TAITTINGER Thierry, *Annette Messenger : conteuse, truqueuse, ensorceleuse*, n°hors série de Beaux-Arts Magazine, TTM, 2007.
- TOLNAY Alexandre, *Christo and Jeanne-Claude : early Works, 1958-1969*, Cologne, Taschen, 2001.
- VON FÜRSTENBERG Adelina (dir), *Marina Abramovic : balkan Epic*, Belgrade, Skira, 2005.