



MADONES ET DÉESSES PARODIÉES, LES MODÈLES DE LA RENAISSANCE ITALIENNE DANS L'ŒIL DES ARTISTES FÉMINISTES

Juliette BERTRON (U. Paris-Est Marne-la-Vallée)

« L'image a toujours été considérée comme un double de la réalité et elle célèbre la femme comme un corps, excluant ainsi cette dernière de la culture. [...] Pour cette raison, les femmes doivent transformer si ce n'est transgresser la culture, puisqu'elles n'ont de fait aucune place dans la culture existante construite par des hommes. La transgression de la culture est le seul moyen pour les femmes de se trouver, de produire de l'art et leur propre image.¹ »

Le triste constat d'un « exil »² des femmes hors du monde culturel est dressé par l'artiste autrichienne connue sous le pseudonyme VALIE EXPORT³ (née en 1940). S'y ajoute un appel aux créatrices, une exhortation non pas à occulter la culture existante mais à se saisir de ses fondements et de ses poncifs afin de mieux la transgresser. Chez VALIE EXPORT, cette lutte contre une culture cantonnant les femmes à leur image de « mère, amante, épouse » pour toujours leur refuser le statut de « corps productif »⁴ se manifeste notamment à travers la parodie de représentations de figures féminines issues de l'histoire de l'art, et ce de manière répétée dans les années 1970 – et plus particulièrement de 1973 à 1977. Une telle démarche n'est pas un fait isolé. Ainsi, dans son essai publié dans l'ouvrage *Art et féminisme*, Peggy Phelan souligne-t-elle à juste titre la fréquence de cette pratique, observant que « les artistes féministes des années 1970 ont mis en exergue, en les réinterprétant, les grands chefs-d'œuvre du passé »⁵. Une observation partagée par Linda Hutcheon, selon laquelle « les stratégies postmodernes parodiques sont souvent utilisées par les artistes féministes pour attirer l'attention sur l'histoire et sur le pouvoir historique de ces représentations »⁶.

À l'instar de VALIE EXPORT, des artistes comme la française ORLAN⁷ (née en 1947) ou encore l'allemande Ulrike Rosenbach (née en 1943) vont elles aussi avoir recours à la parodie dans les années 1970 et, si elles n'ont jamais travaillé collectivement, de fortes affinités existent entre leurs œuvres respectives. ORLAN souligne elle-même cette proximité, affirmant lors d'un

¹ VALIE EXPORT, citée par Christina von Braun, « Why show something that can be seen ? », *Split : Reality, VALIE EXPORT*, (exposition Vienne, Ausstellung, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig), New York, Springer, 1997, p. 204. Sauf indication contraire, les traductions présentes dans cet article sont de notre fait.

² *Ibidem*.

³ Waltraud Höllinger, née Waltraud Lehner, choisit en effet en 1967 le pseudonyme VALIE EXPORT, forgé à partir de la marque de cigarette Austria Export. Selon la volonté de l'artiste, ce patronyme doit être écrit en lettres capitales.

⁴ VALIE EXPORT, citée par Christina von Braun, « Why show something that can be seen ? », *op. cit.*, p. 204.

⁵ Peggy Phelan, « Essai », *Art et féminisme*, (trad. de l'anglais par Marie Hermet), Londres/Paris, Phaidon, 2005, p. 36.

⁶ Linda Hutcheon, *The Politics of Postmodernism*, (2nd édition), Londres, New York, Routledge, 2002, p. 98.

⁷ Née Mireille Suzanne Francette Porte, l'artiste a choisi de créer sous le pseudonyme ORLAN. Tout comme VALIE EXPORT, ce nom doit, selon la volonté de l'artiste, s'écrire en lettres capitales.



entretien en 2009 : « VALIE EXPORT et moi, nous avons fait des choses proches, dans cette période, sans le savoir ni l'une ni l'autre, sans avoir aucun rapport.⁸ » Quant à Ulrike Rosenbach, elle confirme avoir pu sortir d'un « certain isolement »⁹ en étant en contact avec d'autres femmes artistes, parmi lesquelles VALIE EXPORT¹⁰. Leur volonté partagée d'effectuer une captation parodique des grands modèles de l'histoire de l'art va s'exprimer non seulement à travers des procédés similaires, mais également sur des sources voisines. Les représentations de déesses et de madones dans la peinture et la sculpture de la Renaissance italienne apparaissent en effet comme des cibles de choix, convoquées simultanément dans leurs travaux. C'est au corpus constitué par ces parodies que nous souhaitons consacrer cette étude. Nous nous demanderons ce que nous révèlent les œuvres ainsi regroupées quant au regard porté par les artistes féministes sur ces modèles de la fin du Quattrocento et du début du Cinquecento. À ce titre, les parodies en question seront analysées aussi bien comme armes mises au service d'une dénonciation féministe que comme des interprétations portées sur des chefs-d'œuvre de la Renaissance si souvent vus et reproduits, au risque parfois de ne plus être véritablement regardés.

Au-delà de leur statut partagé d'*artistes femmes*, toutes trois se sont avant tout affirmées comme des *artistes féministes*, une étiquette qui, bien que parfois réductrice, a le mérite de faire acte de « déclaration politique »¹¹, pour reprendre les termes d'Ulrike Rosenbach. Leurs démarches artistiques s'inscrivent en effet clairement dans la perspective militante développée activement dans les années 1970. Depuis la fin des années 1960, les questions de genre¹², visant à dénoncer un monde culturel phallocrate où les œuvres sont essentiellement produites par des hommes et pour des hommes, ont été posées dans le champ de l'art. Au cœur de réflexions théoriques, historiques ou sociologiques, elles sont aussi présentes dans les pratiques artistiques. Ce mouvement va principalement s'exprimer sur deux fronts ouverts, d'une part sur la place accordée aux femmes dans l'art d'un point de vue institutionnel, et d'autre part sur la critique des codes de représentation des femmes¹³. L'article de Linda Nochlin, aujourd'hui fort célèbre, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes »¹⁴ – publié pour la première fois en janvier 1971 dans la revue *Art News* – décrypte notamment l'invisibilité des créatrices et les difficultés pour les femmes d'accéder au statut d'artiste. Les œuvres qui nous intéressent ici vont quant à elles prendre en charge la question du corps féminin et de ses représentations, ainsi que les implications sociales et idéologiques véhiculées par ces images.

⁸ Philippe Dagen, « ORLAN, les Hybridations révélatrices », *Le Monde* 2, 1^{er} août 2009.

⁹ Ulrike Rosenbach, « Don't Believe I'm an Amazon, Ulrike Rosenbach talking with Elizabeth Gower, Margaret Rose and Janine Burke » (transcribed by Margaret Rose), *Lip Magazine, Australian Feminist Arts Journal*, s.l., Lip Magazine Co-operative Limited, 1980, p. 85.

¹⁰ Notons par ailleurs que VALIE EXPORT et Ulrike Rosenbach ont toutes les deux exposé conjointement au Stedelijk Museum d'Amsterdam, du 28 mars au 11 mai 1980.

¹¹ Ulrike Rosenbach, *op. cit.*, 1980, p. 86.

¹² Pour un aperçu sur la question, nous renvoyons notamment à Charlotte Foucher Zarmanian, entrée « Arts Visuels », *Encyclopédie critique du genre*, (sous la dir. de Juliette Rennes), Paris, La Découverte, 2016, p. 67-76.

¹³ Précisons que si ces revendications naissent dans les années 1970, elles ne s'y limitent bien sûr pas. À titre d'exemple, citons la plus célèbre des affiches réalisées par le collectif d'artistes américaines les Guerrilla Girls (fondé en 1985), laquelle offre un concentré des préoccupations des deux fronts décrits précédemment. En 1989, partant de l'examen de la collection d'art moderne du Metropolitan Museum of Art, elles relèvent que moins de 5 % des artistes représentés sont des femmes tandis que 85 % des nus sont féminins. Elles réalisent alors une affiche à partir de la reproduction de *La Grande Odalisque* d'Ingres (1814) agrémentée d'une tête de gorille – érigée en symbole de leur collectif – à laquelle elles ajoutent l'inscription « *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* ».

¹⁴ Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes », traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, reproduit dans *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 201-244.



Au-delà de leurs caractéristiques et enjeux spécifiques, les œuvres d'ORLAN, de VALIE EXPORT et d'Ulrike Rosenbach s'inscrivent dans une dynamique d'une large ampleur, qualifiée par la théoricienne Griselda Pollock de « critique du canon »¹⁵, initiée par « celles et ceux qui se sentaient sans voix et privés de la reconnaissance d'une histoire culturelle qui serait la leur, dans la mesure où le canon exclut les textes écrits, les œuvres peintes ou composées et performées par les membres de leur classe sociale, de leur genre ou de leur communauté culturelle »¹⁶. Dans ses écrits, Griselda Pollock s'applique à définir la notion de *canon* :

« Le canon renvoie aux textes — ou aux objets — que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus significatifs dans les domaines de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la musique. Dépositaires d'une valeur esthétique trans-historique, les canons des diverses pratiques culturelles établissent non seulement ce qui est incontestablement grand, mais aussi ce qui doit être étudié comme modèle par ceux qui aspirent à l'une de ces pratiques.¹⁷ »

Le canon critiqué par les trois artistes féministes et incarné dans les œuvres de la Renaissance parodiées par leur soin, doit ici être compris dans une double acception. En tant qu'artistes, ORLAN, Ulrike Rosenbach et VALIE EXPORT entendent se positionner face à des œuvres patrimoniales, modèles exemplaires de grandeur artistique. Mais il s'agit également de s'attaquer à des canons de beauté et de vertu livrés en héritage, lesquels forgent un modèle de féminité à atteindre.

Dans l'introduction aux actes du colloque « Féminisme, art et histoire de l'art, ça, c'est une autre histoire », organisé en 1990 à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Yves Michaud souligne combien les recherches féministes ont contribué à débusquer cette fonction implicite diffusée par les chefs-d'œuvre de l'art : « Diverses autres recherches ont analysé en quoi les représentations féminines les plus connues étaient, certes, des œuvres d'art aux qualités formelles indiscutables mais, plus pragmatiquement, des modèles proposés aux femmes pour qu'elles s'y conformassent¹⁸. » Il n'est dès lors pas surprenant de constater que les artistes élisent pour cible l'art de la Renaissance, symbole s'il en est d'une période d'accomplissement artistique, où la volonté de transcrire un idéal de beauté tout à la fois physique et morale se voit intimement liée aux représentations du corps féminin.

Dans ses écrits, VALIE EXPORT parle elle-même d'un « canon », exposé par les « mouvements figés du corps »¹⁹ dépeints dans les tableaux du passé. Elle entend « traque[r] ces anciennes postures physiques » en puisant dans ce qu'elle perçoit comme une « archive des positions corporelles »²⁰ fournie par l'histoire de la peinture. « L'analyse du dommage causé au langage corporel des femmes, tel qu'il est particulièrement évident dans les tableaux peints par des hommes »²¹, est conduit par l'artiste sous des formes diverses, aussi bien dans ses

¹⁵ Voir notamment Griselda Pollock, « 1, About Canons and Culture Wars », *Differencing the canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, 1999, p. 2-21. Texte traduit en français par Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, n. 43, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 45-69.

¹⁶ *Ibid.*, p. 48.

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ Yves Michaud, « Introduction », *Féminisme, art et histoire de l'art*, (actes du colloque organisé par l'ENSBA, Paris, janv.-mars 1990), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1994, p. 19.

¹⁹ VALIE EXPORT, « Körperkonfigurationen 1972-1976 », *VALIE EXPORT*, (exposition Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, oct.-nov. 1992), Linz, OÖ Landesmuseum, 1992, p. 68. Cité et traduit par Sophie Delpoux dans *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010, p. 125.

²⁰ *Ibidem.*

²¹ VALIE EXPORT, « Aspects of Feminist Actionism », *New German Critique*, n. 47, Duke University Press, Spring-Summer 1989, p. 83.



photographies et ses films²² que dans ses dessins. C'est sur ces derniers, lesquels constituent sans doute la part la moins commentée de son œuvre, que nous souhaitons nous arrêter dans un premier temps. À leur sujet, l'artiste qualifie elle-même sa pratique de « très académique » avant de déclarer, non sans une certaine ironie, « j'adore dessiner de manière académique »²³. Le style de ses dessins les apparente en effet à des exercices, où l'élève sérieuse appliquerait scolairement des leçons de perspective, parfois quelque peu approximatives, et démontrerait tant bien que mal son savoir-faire dans l'art du modelé, des ombres et des lumières grâce aux teintes de gris crayonnées. Les citations de l'histoire de l'art effectuées par l'artiste rapprochent de plus ses dessins de copies d'apprentissage, où le respect des maîtres est traditionnellement de rigueur. Mais ce serait sans compter sur le fait que ce « trait ingénu et infantile »²⁴, pour reprendre les termes de Juan Vicente Aliaga, gagne précisément sa force dans la négation que lui impose le contenu représenté, par le violent détournement de l'iconographie classique des madones.

Assise nue sur une chaise dans sa cuisine, les cuisses écartées, *La Madone au tuyau de gaz* (1973)²⁵ dirige vers son sexe, maintenu bien ouvert, un tuyau relié à une gazinière présente en arrière-plan. Cette action, que l'on peut aisément interpréter comme un avortement domestique, est d'autant plus brutale que la vierge Marie affiche un doux sourire. Son visage, dans son expression gracieuse et dans le détail de la coiffe, reprend en effet fidèlement bien que sommairement les traits de *La Madone à la prairie* (1506)²⁶ de Raphaël. VALIE EXPORT supprime Jean-Baptiste et Jésus dépeints dans la scène originale, offrant le spectacle oxymorique d'une madone anti-maternelle, en pleine tentative d'interruption volontaire de grossesse. L'attitude affectueuse et protectrice de la mère entourant son enfant de ses mains est ici remplacée par l'exécution d'un geste précis et cru sur les parties génitales de la Vierge, et donc à l'endroit même des origines du Christ. En la déshabillant, l'artiste met l'accent sur son corps, mis en exergue en tant qu'élément central du dessin. Tandis que Raphaël exerçait sa virtuosité picturale sur les ombres et lumières des draperies rouges et bleues, VALIE EXPORT met l'accent sur les volumes et les plis du ventre. Le seul morceau de tissu restant repose sur les genoux de la madone puis recouvre un coin de table, tel une nappe. Il évoque bien plus un drap médical, utilisé pour quelque intervention, qu'un vêtement et nous ramène ainsi à un examen quasi chirurgical du corps. Ce corps féminin dessiné par l'artiste comporte de plus des défauts de proportions – comme la taille exagérément courte des mains – et des malformations, principalement au niveau des jambes. Dépasant du drapé, le pied droit de la

²² Dans la performance vidéo *Stille Prache* (Silent Language) (1972-1976) l'artiste, dans un décor réduit au minimum et vêtue très simplement, adopte les postures de quelques grandes figures de l'histoire de l'art, comme les Sibylles du plafond de la Chapelle Sixtine peintes par Michel-Ange. L'image contemporaine est ensuite fusionnée avec la reproduction de la fresque par un jeu de superposition permis par la manipulation du médium vidéo. Cette séquence est introduite par VALIE EXPORT au sein de son film de 1976 *Unsichtbare Gegner* (*Invisible Adversaries*). À ce sujet, voir notamment Roswitha Mueller, *VALIE EXPORT: Fragments of the imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1994, p. 59-60.

²³ VALIE EXPORT, « An apparently orderly affair, VALIE EXPORT speaks to Yilmaz Dziewior about her archive », *VALIE EXPORT: Archiv*, (exposition, Kunsthaus Bregenz, 29 oct. 2011-22 janv. 2012), Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2012, p. 80.

²⁴ Juan Vicente Aliaga, « La vie est entre nos mains, questions de genre, féminisme et violence dans l'œuvre première de VALIE EXPORT », *VALIE EXPORT*, (exposition Paris, Centre national de la photographie, sept.-déc. 2003 ; Séville, Centro Andaluz de arte contemporáneo, janv.-avr. 2004 ; Genève, Mamco, mai-août 2004 ; Londres, Camden arts centre, sept.-nov. 2004 ; Vienne, Sammlung Essl, févr.-avr. 2005), Montreuil, Ed. De l'Oeil, 2003, p. 91.

²⁵ *Madonna mit Gas-Schlauch*, (*La Madone au tuyau de gaz*), 1973, dessin, crayon sur papier, 56 x 80 cm, ©VALIE EXPORT. Cet article étant publié en ligne, nous choisissons d'indiquer des liens vers les œuvres analysées. Reproduction de l'œuvre sur le site officiel de VALIE EXPORT : <http://www.valieexport.at/typo3temp/pics/c421c6bd1.jpg>

²⁶ *La Madone à la prairie* (ou *La Madone du Belvédère*), 1506, huile sur bois de peuplier, 113 x 88 cm, Vienne, Kunsthistorisches Museum. Reproduction de l'œuvre sur la Web Gallery of Art : <http://www.wga.hu/art/r/raphael/2firenze/1/32prato.jpg>



Vierge peint par Raphaël est conservé par VALIE EXPORT, mais se voit étrangement greffé sur une jambe gauche. La jambe droite disparaît mystérieusement derrière le morceau de tissu, donnant ainsi l'impression douloureuse d'un membre amputé. Ces « distorsions de l'anatomie » et « dislocations non naturelles »²⁷ se font le reflet du « degré de déformation des femmes »²⁸ dans nos sociétés et raillent l'idéalisation des corps féminins dans la peinture classique, bien souvent faite en dépit de toute vraisemblance.

Le paysage infini peint dans *La Madone à la prairie*, lequel permettait notamment à Raphaël de rivaliser avec Léonard de Vinci, n'est pas en reste et est soumis lui aussi à un travail de transformation. VALIE EXPORT le limite à un simple rectangle, sorte de fenêtre ou encore de tableau décoratif accroché au mur. Cette petite ouverture vers la nature n'offre que peu de respiration et contribue plutôt à renforcer l'aspect clos et oppressant de la cuisine. Notons que la composition formée avec la figure féminine assise et, à gauche, un paysage logé dans une forme rectangulaire ainsi qu'une table, vient comme une allusion supplémentaire à l'art de la Renaissance en rappelant en mémoire quelques célèbres tableaux, parmi lesquels l'*Annonciation* (1472-1475)²⁹ de Léonard de Vinci ou encore l'allégorie *La Mélancolie* (1532)³⁰ de Lucas Cranach l'Ancien. VALIE EXPORT souhaite ainsi créer un choc, en grande partie de l'ordre de l'anachronique, entre la référence à la peinture et la cuisine équipée dans laquelle elle place sa scène. La majestueuse madone raphaélienne se voit transposée dans un univers contemporain trivial, prosaïque et étriqué.

Une même sensation d'enfermement se dégage du dessin intitulé *Reconstruction* (1973)³¹, où la figure féminine renvoie cette fois-ci à *La Madone à la grenade* (c. 1487)³² de Sandro Botticelli. Tout comme sa consœur, dévêtue et assise face à nous les jambes écartées, cette madone se trouve elle aussi dans un espace proche d'une maison de poupée étouffante, dont la fenêtre est en grande partie occultée par de grands rideaux sombres. Tandis qu'un radiateur à gauche dessine la forme de barreaux de prison, un fauteuil imposant renforce la solitude dans laquelle se trouve cette vierge des temps modernes. Les anges ont disparu et, en lieu et place de l'enfant Jésus, se trouve désormais un aspirateur logé dans les bras de Marie. Dans cette mise en scène où l'accessoire ménager est mis à l'honneur et le cadre religieux supprimé, l'expression spirituelle du visage botticellien détone et prend un accent fortement ironique. Le fil électrique de l'aspirateur est traité avec une attention toute particulière : s'enroulant sur le sol, il évoque – au même titre d'ailleurs que le tuyau de gaz dans le dessin étudié précédemment – une sorte de cordon ombilical électro-ménager. Un rapprochement est ainsi opéré entre le thème de la maternité et celui des tâches ménagères, tout comme entre la grande peinture et la publicité commerciale. Comme l'explique VALIE EXPORT, insérer ces madones de la Renaissance dans un environnement domestique et contemporain permet de « démasquer cette expression humiliante »³³ des poses féminines de l'histoire de l'art, et d'en démontrer la pérennité.

Il est frappant de constater combien la posture de la figure de Marie dans le dessin *Reconstruction* rappelle celle adoptée par VALIE EXPORT elle-même dans sa célèbre

²⁷ VALIE EXPORT, « Aspects of Feminist Actionism », *op. cit.*, p. 88.

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ Léonard de Vinci, *L'Annonciation*, 1472-1475, huile et détrempe sur bois, 78 x 219 cm, Florence, Galerie des Offices. Reproduction sur la Web Gallery of Art : <http://www.wga.hu/art/l/leonardo/oi/2annunc.jpg>

³⁰ Lucas Cranach l'Ancien, *La Mélancolie*, 1532, Huile sur bois 76,5 x 56 cm, Colmar, Musée d'Unterlinden. Reproduction sur la Web Gallery of Art : http://www.wga.hu/art/c/cranach/lucas_e/10/4melanci.jpg

³¹ *Rekonstruktion (Reconstruction)*, 1973, dessin sur papier, 29 x 40,9 cm ©VALIE EXPORT. Reproduction sur le site artnet : <http://www.artnet.com/artists/valie-export/die-panne-rekonstruktion-RsxvVDP1RpXM-m-znAWUBg2>

³² Sandro Botticelli, *La Madone à la grenade*, c. 1487, tempera sur bois, Florence, Galerie des Offices. Reproduction sur la Web Gallery of Art : http://www.wga.hu/html_m/b/botticel/22/4opomegr.html

³³ VALIE EXPORT, « Aspects of Feminist Actionism », *op. cit.*, p. 88.



photographie/affiche *Action Pants : Genital Panic* (1969)³⁴, réalisée suite à une performance effectuée en 1968 à Munich. Mais la coiffure lisse de la madone botticellienne contraste avec les cheveux ébouriffés de la performeuse, le visage impassible de la première avec le défi lancé par le regard de la seconde, la nudité vulnérable avec le costume outrageux du blouson en cuir et du jean découpé à l'entrejambe pour exhiber le sexe, et enfin l'aspirateur avec l'arme à feu menaçante brandie. En mettant en place un jeu autoréférenciel entre ses œuvres, VALIE EXPORT orchestre la confrontation entre deux représentations de la féminité. À l'image de la soumission féminine liée à l'histoire de l'art, à la religion et à la condition de la femme au foyer des années 1970 véhiculée notamment par la publicité, répond une image d'émancipation délibérément provocante incarnée par le corps même de l'artiste.

Cette connexion établie entre une photographie, en lien avec une performance, et un dessin n'est guère surprenante dans l'œuvre de VALIE EXPORT, ouvert sur des pratiques diverses. En 1976, le travail mené trois ans auparavant autour de l'iconographie classique des madones de l'histoire de l'art se prolonge dans une série de tableaux vivants photographiques³⁵. Un modèle, équipé d'accessoires ménagers en tout genre et vêtu à la mode contemporaine, prend devant l'objectif de l'artiste les poses de figures féminines tirées d'œuvres réalisées par Rogier van Der Weyden, Sandro Botticelli, Michel-Ange, Lucas Cranach l'Ancien ou encore William Blake. Ce recours à la photographie, qui plus est pour la mise en scène d'une image *performée*³⁶, renforce la volonté de faire émerger la représentation d'une femme vivante et contemporaine, à même de révéler l'implicite des images idéalisées de l'histoire de l'art et, ainsi, de les désamorcer. Dans les montages effectués à partir de certains des clichés en noir et blanc de la série, VALIE EXPORT exprime clairement cette conquête en juxtaposant la figure photographiée détournée à une reproduction de l'œuvre source parodiée. La figure originale, peinte ou sculptée, se voit ainsi partiellement masquée et occultée au profit de sa nouvelle version interprétée par un corps charnel. Si la femme photographiée se conforme et se soumet en apparence à l'histoire de l'art en arrangeant son corps pour imiter des poses codifiées, le ton satirique confère à l'image une dimension doublement blasphématoire, aussi bien à l'égard d'œuvres patrimoniales communément admirées que d'une iconographie vénérée.

Erwartung (L'Attente) (1976)³⁷ reprend en partie l'idée du dessin *Reconstruction*. Le modèle photographié en noir et blanc, doté d'un aspirateur et vêtu d'une robe noire, se voit disposé par montage devant une reproduction en couleur de *La Madone à la grenade* de Botticelli et lui fait ainsi de l'ombre, au sens propre comme au figuré. La figure détournée outrepassé d'ailleurs, au niveau de ses genoux et de son aspirateur, les limites du tondo, ce qui en dit long sur le désir de sortir du cadre de cette forme parfaite très exploitée à la Renaissance. L'usage de la photographie et l'introduction de l'aspirateur font de plus sombrer l'image dans le ridicule. Du fait de ce transfert artistique et de cette intrusion anachronique, la pose féminine

³⁴ VALIE EXPORT, *Action Pants : Genital Panic*, 1969, affiches, 67 x 49,8 cm chaque, ©VALIE EXPORT. Reproduction de plusieurs affiches sur le site du MoMA de New York : <https://www.moma.org/collection/works/133675?locale=fr>

³⁵ Au sujet de la pratique du tableau vivant photographique, nous renvoyons notamment à : Carole Halimi, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2012 ; *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*, (sous la dir. de Christine Buisine et Arnaud Rykner), Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2012 ; *Le tableau vivant ou L'image performée*, (sous la dir. de Julie Ramos ; avec la collaboration de Léonard Pouy), Paris, Mare & Martin/INHA, 2014.

³⁶ Nous empruntons cette notion à Michel Poivert, selon lequel la « photographie proposant une pose jouée *performe* une image ». Michel Poivert, « La condition moderne de la photographie », *L'ombre du temps*, (exposition, Paris, Jeu de paume, 28 sept.-28 nov. 2004), Paris, Jeu de Paume, 2004, p. 31. Voir également à ce sujet Michel Poivert, « Notes sur l'image performée, Paradigme réprouvé de l'histoire de la photographie ? », *Le tableau vivant ou L'image performée*, op. cit., p. 215-231.

³⁷ *Erwartung (L'Attente)*, 1976, montage photographique, 142 cm de diamètre, ©VALIE EXPORT. Reproduction sur le site de l'artiste : http://www.valieexport.at/de/werke/werke/?tx_ttnews%5Btt_news%5D=2166&tx_ttnews%5BbackPid%5D=4&cHash=af4f7ded91



apparaît en effet dans toute son artificialité. En supprimant de manière systématique l'enfant Jésus et en ayant recours pour son titre à une expression comme *Erwartung*, utilisée notamment au sujet de grossesses, l'artiste fait le procès des injonctions sociétales et religieuses qui pèsent sur les femmes en termes de maternité.

Comme l'indique son titre, le montage *Die Geburtenmadonna* (*La Madone des naissances*) (1976)³⁸ se présente comme une allégorie, que l'on devine ironique, de la maternité. Sur une photographie en noir et blanc de la célèbre *Pietà* (1498-1499) de Michel Ange³⁹ dans la basilique Saint-Pierre, VALIE EXPORT a collé la figure détournée de son modèle. Vêtue d'un simple T-Shirt et d'une jupe courte fleurie, elle est juchée sur une machine à laver de publicité en lieu et place du rocher du Golgotha. Là encore, le corps du Christ laisse place à un vide et le geste des bras de la vierge perd sa signification première pour prendre une dimension très affectée, inauthentique. L'artiste détourne un à un tous les codes de la représentation : la perfection artistique du marbre blanc semble assimilée à la pureté de la vierge, elle-même mise ici en parallèle avec le monde publicitaire de la machine à laver, lequel promet à des utilisateurs potentiels un linge immaculé. Si la jeunesse et la grâce du modèle photographié peuvent renvoyer pour notre œil contemporain aux diktats de la mode et de la réclame, elles appuient également une réflexion sur l'idéal de beauté incarné par la vierge sculptée. Comme nous en informe Vasari, la jeune apparence de la *Pietà*, critiquée parfois en son temps comme une incohérence, témoignerait selon Michel-Ange d'une pensée théologique. Cette jeunesse des traits ne serait autre que la marque des « êtres vierges, sans souillure », qui « se maintiennent en conservant longtemps leur physionomie intacte »⁴⁰. Dans sa *Vie de Michel-Ange*, Ascanio Condivi se penche lui aussi sur cette question et rapporte à ce sujet les propos du maître, fort évocateurs :

« Ne sais-tu pas que les femmes qui sont chastes restent infiniment plus fraîches que les femmes qui ne le sont pas ? Et cela est d'autant plus vrai de la Vierge, qui jamais n'éprouva le moindre désir lascif qui aurait pu altérer son corps. Et laisse-moi ajouter qu'une telle fraîcheur, une telle jeunesse lui furent maintenues par la puissance divine afin de manifester au monde entier la virginité et la perpétuelle pureté de la Sainte Mère.⁴¹ »

Faisant acte de profanation à l'égard de cette conception religieuse, la machine à laver avec son hublot entrouvert offre au regard l'image d'un « sexe électroménager béant »⁴², pour reprendre les termes de Sophie Delpoux. Elle fait en outre probablement allusion à un jeu érotique stéréotypé, diffusé par une imagerie populaire du plaisir féminin. La serviette éponge rouge qui s'échappe du hublot apparaît de surcroît comme une illustration explicitement outrageuse des menstruations⁴³ de la vierge. L'artiste opère ainsi un violent nettoyage idéologique des représentations du corps féminin, toutes époques et tous types d'images confondus.

Tout comme nous avons pu l'observer précédemment au sujet de la composition de *La Madone au tuyau de gaz*, VALIE EXPORT semble ne pas vouloir se limiter à une référence à

³⁸ *Die Geburtenmadonna* (*La Madone des naissances*), 1976, photographie noir et blanc et collage en couleur, 183,5 x 141 cm © VALIE EXPORT. Reproduction sur le site Media Kunst Netz : <http://www.medienkunstnetz.de/werke/die-geburtenmadonna/>

³⁹ Michel-Ange, *La Pietà*, 1498-1499, 174 x 195 x 69 cm, Basilique Saint-Pierre, Vatican. Reproduction sur la Web Galley of Art : <http://www.wga.hu/art/m/michelan/isculptu/pieta/pietao.jpg>

⁴⁰ Giorgio Vasari, *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (éd. commentée sous la dir. d'André Chastel), Paris, Berger-Levrault, 1985, p. 195.

⁴¹ Ascanio Condivi, *Vie de Michel-Ange*, (intro., trad. et notes de Bernard Faguet), Paris, Ed. Climats, 2006, p. 92.

⁴² Sophie Delpoux, « Valie Export, Semper et Ubique », *Art Press*, n. 293, sept. 2003, p. 38.

⁴³ Souvent considéré à raison comme un tabou, le thème des menstruations a été traité à plusieurs reprises par VALIE EXPORT, avec notamment l'inaugural *Menstruation*, film perdu de 1967, décrit par l'artiste dans un entretien avec Élisabeth Lebovici, « Entretien avec VALIE EXPORT », *VALIE EXPORT, op. cit.*, 2003, p. 145.



l'œuvre singulière parodiée, ici la *Pietà*, mais bien vouloir convoquer en bloc les codes de l'art de la Renaissance. En effet sa *Madone des naissances*, avec la superposition de deux figures de mères l'une sur les genoux de l'autre, toutes les deux pareillement jeunes, rappelle aussi le chef-d'œuvre de Léonard de Vinci *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte-Anne* (1503-1519)⁴⁴. Le rapprochement entre ces deux allégories de la maternité, aux significations diamétralement opposées, est étayé par des détails : la petite pelote de laine présente sur la machine à laver pourrait bien nous informer sur le devenir de l'agneau transposé dans un univers ménager, tandis que la serviette aux allures de menstruations se substitue à Jésus, tuant pour ainsi dire dans l'œuf la possibilité même d'enfanter.

Malgré un forte récurrence de ce thème, il est intéressant de préciser que VALIE EXPORT ne consacre pas exclusivement ses parodies à l'iconographie de la vierge Marie. Dans la même série de tableaux vivants parodiques, la déesse représentée par Botticelli dans *Vénus et Mars* (c. 1483)⁴⁵ connaît un sort identique à celui des madones⁴⁶. Ce traitement dépasse donc le seul cadre iconographique de la peinture sacrée et vient accuser l'uniformisation des représentations féminines, régies par un même canon idéal. Peut-être est-ce aussi l'occasion pour l'artiste de mettre l'accent sur le système de pensée propre à l'humanisme et à la pensée néo-platonicienne, qui conduit à doter les figures mythologiques ou bibliques d'une même grâce et d'une même pureté, véritable manifestation physique d'une spiritualité et d'une exemplarité en termes de vertu morale. De nombreux historiens d'art ont mis l'accent sur ce point en étudiant les grandes peintures mythologiques réalisées par Botticelli. On peut relever, à titre d'exemple fameux et éloquent, l'analyse d'André Chastel :

« L'un des traits caractéristiques de l'adhésion de Sandro à la poétique humaniste est, en tout cas, son souci de valoriser les personnages de la fable antique en les évoquant comme des apparitions religieuses, porteuses des mêmes valeurs symboliques que les figures de l'art sacré : Minerve a la démarche d'une sainte, Vénus surgit comme une madone sous l'arcature que lui ménage la courbe opportune des orangers du bois et, quand elle apparaît sur sa conque, les nymphes la servent avec l'inflexion et la grâce des anges dans un baptême du Christ.⁴⁷ »

Cité par Chastel, le tableau de Botticelli *La Naissance de Vénus* (c. 1485)⁴⁸ est bien souvent loué pour le « canon de la beauté féminine idéale »⁴⁹ qu'il propose, pour reprendre les termes de Cristina Acidini. C'est à ce titre qu'il va constituer une cible appréciée des parodistes, parmi lesquels ORLAN et Ulrike Rosenbach.

⁴⁴ Léonard de Vinci, *La Vierge, l'Enfant Jésus et Sainte Anne*, 1503-1519, huile sur bois, 168 x 130 cm, Paris, musée du Louvre. Reproduction sur le site du Louvre : <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-vierge-lenfant-avec-sainte-anne>

⁴⁵ Sandro Botticelli, *Mars et Vénus*, c. 1483, tempera sur bois, 69 x 173,5 cm, National Gallery, Londres. Reproduction sur la Web Gallery of Art : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/4ovenusm.jpg>

⁴⁶ Reproduction de la reproduction de la parodie de *Vénus et Mars* par Valie Export, datant de 1976, sur le site Media Kunst Netz : <http://www.medienkunstnetz.de/works/venus-und-mars/>

⁴⁷ André Chastel, « Introduction », *Tout l'œuvre peint de Botticelli*, Paris, Flammarion, 1968, p. 6.

⁴⁸ Sandro Botticelli, *La Naissance de Vénus*, c. 1483, tempera sur toile, 172,5 x 278,5 cm, Florence, Galerie des Offices. Reproduction sur la Web Gallery of Art : <http://www.wga.hu/art/b/botticel/5allegor/3obirth.jpg>

⁴⁹ Cristina Acidini, « Sandro Botticelli, un peintre de la Renaissance entre les Médicis et Sarvonarole », *Botticelli, poète du détail*, Paris, Flammarion, 2010, p. 20.



À partir de dix-huit clichés en noir et blanc pris en 1974 puis assemblés en 1975⁵⁰, ORLAN compose une séance de déshabillage, intitulée *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*⁵¹. Dans cette suite de tableaux vivants, l'artiste passe progressivement du rôle de madone, inspiré selon ses propres dires des sculptures de « madones bourguignonnes »⁵², à une figure reprenant la pose de la célèbre Vénus de Botticelli. Comme l'indique le titre de l'œuvre, les drapés dont ORLAN se défait peu à peu pour laisser apparaître son corps nu sont les draps du trousseau offerts par sa mère, employés à plusieurs reprises par l'artiste⁵³ en tant que symbole d'un asservissement domestique du rôle de bonne épouse transmis de mère en fille. Mais cette transformation progressive de madone à déesse, de mère à figure érotique, ne peut être lue univoquement comme une libération. En effet, en prenant la pose d'une image peinte canonisée, l'artiste démontre à nouveau combien le corps féminin est contraint à se conformer à des modèles préconçus. Aux citations des chefs-d'œuvre de l'histoire de l'art semble par ailleurs s'ajouter une référence aux photographies érotiques diffusées au XIX^e siècle, lesquelles servaient aux peintres⁵⁴ tout autant qu'elles récupéraient les codes de la grande peinture afin de gagner en respectabilité. Comme le souligne ORLAN, l'action du strip-tease répond à un constat sur l'omniprésence des images qui recouvrent le corps féminin :

« L'idée était [...] que, en tant que femmes, nous ne pouvons jamais nous "strip-teaser" complètement, qu'il reste toujours quelque chose, que nous sommes habillées d'images qui nous précèdent, dont on nous enveloppe, qu'on nous fout sur le corps et sur la gueule, qui font écran. Il n'y a donc jamais de nudité possible. Ce strip-tease passe par ce que j'ai toujours fait dans mon travail : un rapport à l'histoire de l'art, à l'historicité des choses.⁵⁵ »

C'est finalement dans la dernière photographie de la série que le strip-tease intégral, véritable émancipation vis-à-vis de ces images, semble enfin trouver son aboutissement. Le corps y a entièrement disparu, et seuls les draps restent au sol, tels un coquillage ou encore une « chrysalide dont on ne sait quel corps va naître »⁵⁶. Ainsi le strip-tease orchestré par ORLAN porte en lui un élan et se clôt sur une ouverture, à suivre donc.

En incorporant et en incarnant elle-même ces archétypes de la féminité, ORLAN opère, de force et activement, une passation de pouvoir et met la main sur ces représentations « forgé[e]s et figé[e]s par l'imagerie d'un pouvoir historique masculin »⁵⁷, où la femme est bien souvent réduite à un objet passif de délectation visuelle et à la projection de fantasmes, ces « tableaux où on mettait le corps de la femme comme un objet, non comme un sujet »⁵⁸.

⁵⁰ Précisons que l'artiste a aussi utilisé quelques uns de ces clichés pour d'autres projets. Ainsi la 2^e photographie de la série, où l'artiste pose en madone, est utilisée en tant qu'élément de décor pour sa célèbre performance de 1977 *Le Baiser de l'artiste*. L'avant-dernière image, d'après *La Naissance de Vénus* de Botticelli, est utilisée de manière indépendante et détournée pour *La Naissance d'ORLAN sans coquille* de 1974. La même image sera à nouveau utilisée dans les années 1990 comme élément de décor pour des *performances chirurgicales*.

⁵¹ ORLAN, *Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau*, 1974-1975, dix-huit photographies en noir et blanc, 44 x 60 cm ©ORLAN. Reproduction sur le site officiel de l'artiste : http://www.orlan.eu/wp-content/gallery/strip-tease-occasionnel-a-laide-des-draps-du-trousseau/orlan_strip-tease-occasionnel.jpg

⁵² ORLAN, citée par Brigitte Hatat, « Entretien avec ORLAN », *L'en-je lacanien*, n. 3, Ramonville-Saint-Agne, Ed. Eres, 2004, p. 174.

⁵³ En effet, ces draps apparaissent de manière récurrente dans l'œuvre d'ORLAN, notamment dans *Les draps du trousseau souillures* en 1966 ou encore dans *Broderies des taches de sperme, sur les draps du trousseau* en 1967.

⁵⁴ On connaît entre autres l'usage fait par Delacroix des photographies de Eugène Durieu, ou par Courbet des clichés de Vallou de Villeneuve.

⁵⁵ ORLAN, citée par Brigitte Hatat, « Entretien avec ORLAN », *op. cit.*, p. 175.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ « La Situation-Citation », texte écrit avec Hubert Besacier, paru dans le *Journal de l'E.L.A.C.*, mai 1977, reproduit dans ORLAN, *Le récit* (exposition, Saint-Etienne, Musée d'art moderne, 26 mai-26 août 2007), Milan, Charta, 2007, p. 112.

⁵⁸ ORLAN, citée par Brigitte Hatat, « Entretien avec ORLAN », *op. cit.*, p. 176.



L'usage de son propre corps permet d'acter clairement ce passage d'objet à sujet. La pratique du nu contribue à cette démarche en déjouant la tradition académique des XVIII^e et XIX^e siècles où les femmes pouvaient poser nues en tant que modèles, mais se voyaient refuser l'accès aux cours de nus en tant qu'artiste, selon l'adage dénoncé par Linda Nochlin : « Toujours un modèle, jamais un artiste »⁵⁹. Précisons que si VALIE EXPORT choisit quant à elle de faire poser des modèles habillés pour sa série de tableaux vivants parodiques, elle n'en opère pas moins une déconstruction critique, comme le relève avec justesse Sophie Delpoux : « VALIE EXPORT a construit en amont la possible permutation de son corps avec celui d'autres femmes en suspendant son individualisation, mais en continuant de conférer à l'image de ce corps la même fonction critique.⁶⁰ » Pour ces artistes féministes le corps intime, devenu support et matériau contestataire, s'affirme comme corps social.

Il n'en reste pas moins que cette expérience dans sa propre chair est essentielle à la démarche citationnelle d'ORLAN. L'artiste rend compte des implications de ce geste dans son texte manifeste « Situation-Citation », publié en 1977 :

« Il s'agit d'investir une œuvre référentielle, de se couler dans le moule du Mythe, de l'enfiler comme un gant. CITER, c'est refaire le chemin de l'ART-HISTOIRE, en refranchir les Étapes-musées en refaire, dans une certaine mesure, l'expérience à travers sa chair, et se remplir ainsi d'un regard passé [...] Renouer avec le modèle academico-scolaire du modèle et de la "pose". "CITER" c'est me situer en figeant momentanément ma propre réalité et mon corps vivant pour lui infliger la froideur du marbre la densité de l'objet, en sentir un instant, dans une aliénation complète de ma substance, la solennité et l'ankylose.⁶¹ »

Par son ambiguïté, en tant qu'image à la fois performée et figée, le tableau vivant permet à l'artiste de redonner vie à ces images préétablies tout en soulignant leur pétrification, de les « profaner » en les « réanimant »⁶². Dans la suite narrative d'images du [Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau](#), mises en mouvement par une lecture de gauche à droite et de haut en bas, se lit une référence à la recherche picturale menée par Botticelli dans sa [Naissance de Vénus](#), analysée notamment par Aby Warburg :

« Cette tentative remarquable de fixer les mouvements éphémères des chevelures et du vêtement [...] correspond à un courant qui s'était imposé dès le premier tiers du XV^e siècle dans les milieux artistiques de l'Italie du Nord, et qui s'exprime avec la plus grande netteté dans le *Liber de pictura* d'Alberti.⁶³ »

En mettant l'accent sur un déplacement, de la recherche de l'animation picturale d'un corps idéal aux mouvements du corps vivant performatif enregistrés par la photographie, l'artiste souligne combien ce transfert de médium est essentiel à sa démarche militante et parodique.

C'est en mêlant la [vidéo](#) à la [performance](#) qu'Ulrike Rosenbach va choisir quant à elle de parodier à plusieurs reprises [La Naissance de Vénus](#) de Botticelli, avec ses *Reflexionen über die Geburt der Venus (Réflexions sur la naissance de Vénus)*⁶⁴ (1976-1978). Le développement de

⁵⁹ Linda Nochlin, *op. cit.*, p. 231.

⁶⁰ Sophie Delpoux, *op. cit.*, 2010, p. 128.

⁶¹ ORLAN, « La Situation-Citation », *op. cit.*, p. 112.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Aby Warburg, « *La Naissance de Vénus* et le *Printemps* de Sandro Botticelli », *Essais florentins*, (trad. De l'allemand par Sibylle Müller), Malakoff, Hazan, 2015, p. 56.

⁶⁴ Photographie d'une performance réalisée en 1976 sur le site officiel de l'artiste : http://www.ulrike-rosenbach.de/aktuell/151124_VenusPerformance.jpg Extrait de sa vidéo de 1978 sur le site de LIMA : <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/ulrike-rosenbach/reflexionen-uber-die-geburt-der-venus-1978/367>.



ces formes d'art émergentes dans les années 1970 n'est pas sans lien avec la pensée et l'action féministes menées simultanément, comme l'explique l'artiste :

« La vidéo n'a aucun antécédent dans l'histoire culturelle où, pendant des siècles, les critères de qualité ont presque sans exception été définis par les hommes. Encore vierge et relativement exempt de préjugés, ce médium possède un champ d'expérimentation très ouvert. La multitude des combinaisons techniques possibles, plus maniables qu'avec le cinéma, les combinaisons de sons, les sujets variés, la possibilité d'insérer des photos ou d'autres éléments en une sorte de collage... tout ceci encourage vivement les femmes à formuler les nouveaux concepts qu'elles veulent transmettre.⁶⁵ »

L'artiste entend bien exploiter dans son travail toutes ses nouvelles possibilités, notamment pour revisiter l'histoire de l'art dans une visée féministe. Dans ses [Réflexions sur la naissance de Vénus](#), la recherche picturale de l'animation de la figure propre au tableau de Botticelli se voit supplantée par l'usage des nouvelles formes d'art du mouvement que sont la performance et la vidéo. Tandis qu'Alberti appelait de ses vœux une peinture où les cheveux « s'enroulent [...] comme s'ils allaient se nouer, [...] ondulent dans l'air en imitant les flammes, [...] se glissent comme des serpents sous d'autres cheveux » ou encore « se soulèvent de côté et d'autre »⁶⁶, c'est ici le corps bien réel de l'artiste qui se meut.

Debout, vêtue d'une combinaison moulante dont la face est entièrement blanche et le dos noir, l'artiste tourne lentement sur son axe durant quinze minutes. Sur son corps, devenu écran, est projetée la reproduction de la figure de Vénus, mise à son échelle. Sur la face blanche du vêtement, l'image lumineuse est clairement lisible, mais elle disparaît dès que l'artiste nous tourne le dos. Alternativement, Ulrike Rosenbach se montre en train de « fusionner » avec la Vénus puis de la « bloquer »⁶⁷. Le corps peint par Botticelli, dématérialisé par sa projection et réduit à l'état de reflet⁶⁸, est ainsi désigné comme un cadre idéal sur lequel le corps bien réel doit tenter de s'aligner, et dans le même temps comme un élément à absorber pour mieux éradiquer son rayonnement. Ce corps/écran de la performeuse devient ainsi le symbole de ces images de féminité ancestrales qui collent littéralement à la peau des femmes, mais auxquelles il devient possible de faire barrage.

Cette dualité est liée à un constat porté par Ulrike Rosenbach sur le devenir de la figure mythologique de Vénus : « J'étais très agressive à ce sujet parce que j'aimais les histoires sur Vénus et je la percevais comme une belle image de déesse. Je me suis élevée contre sa réduction cynique dans la publicité moderne à un objet sexuel.⁶⁹ » Ce n'est donc pas la déesse matriarcale de la fertilité en elle-même qui est visée, mais bien son devenir dans nos sociétés contemporaines en tant que cliché mis au service des « demandes sexuelles d'un monde patriarcal »⁷⁰. La vidéo est de plus accompagnée de la chanson de Bob Dylan *Sad-eyed Lady of*

Précisons que la performance diffère par quelques détails de la vidéo. Dans la performance, s'ajoute au corps de l'artiste un triangle de sel disposé sur le sol ainsi qu'un coquillage muni d'un moniteur vidéo où sont diffusées des images de ressac. Outre la forme de la performance, la présence d'un élément matériel comme le sel ainsi que d'images filmées viennent remplacer sur scène ce qui était évoqué par la peinture de Botticelli.

⁶⁵ Ulrike Rosenbach, « La vidéo comme outil d'émancipation, 1963-1982 », (texte traduit de l'allemand par François Grumbacher), *La vidéo entre art et communication*, (édition de textes critiques établie et préfacée par Nathalie Magnan), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997, p. 70-71.

⁶⁶ Leon Battista Alberti, *De Pictura*, II, 45, (traduction Jean-Louis Schefer), Paris, Macula-Dédale, 1992, p. 187.

⁶⁷ Ulrike Rosenbach, *op. cit.*, 1980, p. 85.

⁶⁸ En utilisant le terme *reflexionen*, l'artiste joue sur sa double acception, similaire à celle du mot *réflexion* en français. Elle nous livre ses pensées sur le tableau et le thème mythologique, mais met également en évidence la construction d'une image, d'un reflet désincarné qui se voit mis à l'épreuve du corps de la performeuse.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Ulrike Rosenbach, citée par Günter Berghaus, « From Video art to Video Performance : The Work of Ulrike Rosenbach », *Avant-garde film*, (Ed. by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann), Amsterdam ; New York,



the Lowlands (1966), établissant ainsi un parallèle entre l'idéal féminin et poétique décrit par le chanteur et celui peint par le maître de la Renaissance, tous deux mis à rude épreuve par la présence du corps de la performeuse.

Loin d'une simple négation ou éradication de [La Naissance de Vénus](#) de Botticelli, cette éclipse par le tissu noir contient en elle la possibilité d'une nouvelle apparition, telle une émergence après l'immersion. Tout comme le drap/coquillage/chrysalide de la dernière photographie du [Strip-tease occasionnel à l'aide des draps du trousseau](#) d'ORLAN, l'œuvre d'Ulrike Rosenbach est ouverte au renouvellement. Ainsi la valeur positive de Vénus se voit rétablie par Ulrike Rosenbach :

« J'ai eu beaucoup de discussions à ce sujet, et reçu quelques réactions négatives de la part de féministes [...], disant que nous n'avions plus besoin de cette merde. Elles voulaient repartir de zéro sans ces anciennes images, mais je voulais tout d'abord les exposer et les comprendre. Je ne veux pas être juste destructive, mais aussi positive.⁷¹ »

La structure de la parodie, parce qu'elle fonctionne paradoxalement sur une intégration et une distanciation d'une source préexistante, apparaît comme une arme adéquate pour mener cette entreprise à la fois destructive et positive. C'est en sa qualité de « violence symbolique dirigée contre une forme symbolique dominante »⁷², pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu au sujet des peintures d'Edouard Manet, que la parodie va être largement mobilisée par les artistes féministes dans les années 1970. Entre leurs mains, elle devient une arme pour bousculer notre regard sur ces chefs-d'œuvre de la Renaissance, pour déplacer notre attention non plus sur leur grandeur, mais sur des valeurs inhérentes à ces représentations bien souvent passées sous silence cependant. Ces artistes pointent un doigt militant sur les structures d'oppression que l'admiration pour ces sculptures et ces peintures tendait à passer à la trappe. Au-delà de toutes leurs nuances et inflexions particulières, les œuvres des années 1970 ici regroupées partagent un même désir de refonte complète des images. Si elles marquent par leur positionnement critique – voire virulent dans le cas de VALIE EXPORT – à l'égard des iconographies de la Vierge Marie ou de Vénus, ces œuvres semblent également les réinvestir politiquement et artistiquement, leur insuffler une vie nouvelle. La naissance dont il est question ici est celle d'une figure active et productive, où l'artiste devient maîtresse des représentations du corps féminin.

Rodopi, 2007, p. 329.

⁷¹ Ulrike Rosenbach, *op. cit.*, p. 85.

⁷² Pierre Bourdieu, *Manet, une révolution symbolique, cours au Collège de France, 1998-2000*, Paris, Raisons d'agir-Seuil, 2013, p. 376.



BIBLIOGRAPHIE

Sur ORLAN

DAGEN Philippe, « ORLAN, les Hybridations révélatrices », *Le Monde* 2, 1^{er} août 2009.

HATAT Brigitte, « Entretien avec ORLAN », *L'en-je lacanien*, n. 3, Ramonville-Saint-Agne, Ed. Eres, 2004, p. 165-184.

- Catalogue d'exposition :

ORLAN, *Le récit*, (exposition, Saint-Etienne, Musée d'art moderne, 26 mai-26 août 2007), Milan, Charta, 2007.

Sur Ulrike Rosenbach

BERGHAUS Günter, « From Video art to Video Performance : The Work of Ulrike Rosenbach », *Avant-garde film*, (Ed. by Alexander Graf and Dietrich Scheunemann), Amsterdam ; New York, Rodopi, 2007, p. 321-337.

« Don't Believe I'm an Amazon, Ulrike Rosenbach talking with Elizabeth Gower, Margaret Rose and Janine Burke » (transcribed by Margaret Rose), *Lip Magazine, Australian Feminist Arts Journal*, s.l., Lip Magazine Co-operative Limited, 1980, p. 85-88.

La vidéo entre art et communication, (édition de textes critiques établie et préfacée par Nathalie Magnan), Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1997.

Sur VALIE EXPORT

DELPEUX Sophie, « Valie Export, Semper et Ubique », *Art Press*, n. 293, sept. 2003, p. 36-41.

MUELLER Roswitha, *VALIE EXPORT : Fragments of the imagination*, Bloomington, Indiana University Press, 1994.

VALIE EXPORT, « Aspects of Feminist Actionism », *New German Critique*, n. 47, Duke University Press, Spring-Summer 1989, p. 69-92.

- Catalogues d'expositions :

VALIE EXPORT, (exposition Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, oct.-nov. 1992), Linz, OÖ Landesmuseum, 1992.

Split : Reality, VALIE EXPORT, (exposition Vienne, Ausstellung, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig), New York, Springer, 1997.

VALIE EXPORT, (exposition Paris, Centre national de la photographie, sept.-déc. 2003 ; Séville, Centro Andaluz de arte contemporáneo, janv.-avr. 2004 ; Genève, Mamco, mai-août 2004 ; Londres, Camden arts centre, sept.-nov. 2004 ; Vienne, Sammlung Essl, févr.-avr. 2005), Montreuil, Ed. de l'Oeil, 2003.

VALIE EXPORT : *Archiv*, (exposition, Kunsthaus Bregenz, 29 oct. 2011-22 janv. 2012), Bregenz, Kunsthaus Bregenz, 2012.

Autres articles et ouvrages

ACIDINI Cristina (dir.), *Botticelli, poète du détail*, Paris, Flammarion, 2010.



- ALBERTI, Leon Battista, *De Pictura*, (préf., notes et trad. par Jean-Louis Schefer), Paris, Macula-Dédale, 1992.
- BOURDIEU Pierre, *Manet, une révolution symbolique, cours au Collège de France, 1998-2000*, Paris, Raisons d'agir-Seuil, 2013.
- BUIGNET Christine et RYKNER Arnaud (dir.), *Entre code et corps : tableau vivant et photographie mise en scène*, Pau, Presses universitaires de Pau et des pays de l'Adour, 2012.
- CHASTEL André (préfacier), *Tout l'œuvre peint de Botticelli*, Paris, Flammarion, 1968.
- CONDIVI Ascanio, *Vie de Michel-Ange*, (intro., trad. et notes de Bernard Faguet), Paris, Climats, 2006.
- DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra : le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.
- École nationale supérieure des beaux-arts (organisé par), *Féminisme, art et histoire de l'art*, (actes du colloque, Paris, janv.-mars 1990), Paris, ENSBA, 1994.
- FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, entrée « Arts visuels », *Encyclopédie critique du genre*, (sous la dir. De Juliette Rennes), Paris, La Découverte, 2016, p. 67-76.
- HALIMI Carole, *Le tableau vivant de Diderot à Artaud, et son esthétique dans les arts visuels contemporains*, Lille, Atelier national de Reproduction des Thèses, 2012.
- HUTCHEON Linda, *The Politics of Postmodernism*, (2nd edition), Londres, New York, Routledge, 2002.
- NOCHLIN Linda, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes », (1971), traduit de l'anglais par Oristelle Bonis et reproduit dans *Femmes, art et pouvoir*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993, p. 201-244.
- PHELAN Peggy (essai), RECKITT Helena (conçu par), *Art et féminisme*, (trad. de l'anglais par Marie Hermet), Londres/Paris, Phaidon, 2005.
- POLLOCK Griselda, « 1, About Canons and Culture Wars », *Differencing the canon, Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, London, Routledge, 1999, p. 2-21. Texte traduit en français par Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, n. 43, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 45-69.
- RAMOS Julie (dir.) avec la collaboration de POUY Léonard, *Le tableau vivant ou L'image performée*, Paris, Mare & Martin/INHA, 2014.
- VASARI Giorgio, *La Vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, (éd. commentée sous la dir. d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1985.
- WARBURG Aby, *Essais florentins*, (trad. de l'allemand par Sibylle Müller), Malakoff, Hazan, 2015.
- Catalogue d'exposition :
L'ombre du temps, (exposition, Paris, Jeu de paume, 28 sept.-28 nov. 2004), Paris, Jeu de Paume, 2004.