La Rencontre

Revue des Amis du Musée Fabre

Elles...

issn : 1155 - 2115

N° 131 - 2021 - 1/3

Peindre les humbles

Dans un décor réduit à sa plus simple expression – mur brun, petit meuble sur lequel est posé un panier à couture dans les mêmes tons – une jeune femme assise coud, absorbée par son travail. Un discret rai de lumière éclaircit le mur et met en valeur la couturière. Il s'attarde sur ses vêtements (veste blanche et robe beige clair) et le tissu qu'elle ravaude. Seule fantaisie, le ruban bleu qui ceint sa coiffe. Le monde des humbles est le sujet d'autres peintres du XVIIIe siècle, comme Chardin. Mais celui-ci inscrit ses personnages dans un décor (cuisine, arrière cour) qui fait la part belle à de nombreux objets. Ici, rien de tel. Le seul but est de porter un regard plein de respect et de tendresse sur le labeur féminin quotidien, et ce regard est celui d'une femme.

Françoise Duparc, née en 1726, est issue d'une famille de sculpteurs marseillais renommés. Son père, Antoine, dont l'art s'exerce en Espagne, en Provence et jusqu'en Normandie, s'est installé à Murcie, sans doute pour échapper à la terrible épidémie de peste qui sévit à Marseille en 1720. Revenu dans sa ville natale en 1730, il fait profiter tous ses enfants de cet environnement artistique : ses deux fils exerçant le même art que lui, ses deux filles initiées par leur père au dessin. Françoise continue sa formation à Aix-en-Provence auprès de Jean-Baptiste Van Loo de 1742 à 1745. Puis elle prend son envol. Quelques écrits permettent de suivre sa carrière à Paris ou à Londres. Il semble que sa renommée en Angleterre entre 1763 et 1766 lui permette d'exposer à la Free Society et à la Society of Artists, associations souhaitant mettre en valeur des artistes contemporains, à l' imitation du Salon parisien. Revenue à Marseille, elle est reçue à l'Académie de peinture et de sculpture de la ville, fondée en 1753. L'inventaire après décès signale quarante et un tableaux dont la majorité n'a pas été retrouvée. Les seules certitudes portent sur quatre œuvres qu'elle lègue à sa mort à la ville de Marseille, exposées au musée des beaux-arts de la ville (*Jeune femme à l'ouvrage*, *La Marchande de tisane*, *La Vieille*, *L'Homme à la besace*) et sur *Tête de jeune fille* du musée Rigaud de Perpignan. Il est probable que sa carrière internationale l'a amenée à peindre le portrait de personnages de la haute société. Mais comment retrouver la trace d'œuvres qui restent souvent dans l'intimité d'une famille et que l'artiste n'a pas signées ? N'oublions pas non plus qu'il est plus difficile d'atteindre à la célébrité et de rayonner à travers les siècles lorsque l'on est cantonnée, ce qui est le cas de la plupart des femmes peintres, aux portraits et bouquets de fleurs.

Monique Morestin

En couverture : Françoise Duparc (Murcie, 1726 - Marseille, 1776), *Jeune femme à l'ouvrage*, XVIIIe siècle, huile sur toile, 78 x 64 cm, musée des beaux-arts de Marseille

Pour proposer un texte à la revue *La Rencontre*
Adressez vos textes, de préférence sous forme de fichier informatique, au responsable de la commission : edouardaujaleu@gmail.com, ou sous forme de texte imprimé à l'adresse postale : Édouard Aujaleu, résidence des Colinnes d'estanove, 47 rue Jacques Tati, 34070 Montpellier.
Les textes ne doivent pas comporter plus de 3 000 mots, avec des intertitres si possible.
Des illustrations doivent être fournies (sous format informatique : fichiers TIFF, 300 dpi éventuellement JPEG, 1 Mo min. ; ou sous forme de photos, reproductions de bonne qualité) ou du moins leurs sources doivent être indiquées. Pour les problèmes d'illustration, contactez : J.P. Spieth, spiethjeanpaul@gmail.com
Le comité de rédaction prend les décisions de publication.

La Rencontre

SOMMAIRE

1 Editorial
Ed. Aujaleu

Au Musée Fabre

2 Germaine Richier, *L'Araignée I*
Ed. Aujaleu

4 Nathalie Gontcharova : *Portrait de Larionov et de son ordonnance*
G. Pallarès

Au Frac Occitanie Montpellier

6 - Sur *Black and White* de Lisa Milroy
E. Latreille

Essais

12 Clara Castagné
M. N. Véran

18 Maruja Mallo, la rebelle
J. Martig

23 Elles, de la Revue ?
A. Millat

24 Note de lecture : Carole Fives, *Térébenthine*
M. Morestin

25 Ayez l'oeil :
Adèle Romanée : *Portrait d'Antoine Valedeau*
M. Morestin

La Rencontre
Revue quadrimestrielle éditée par
l'Association des Amis du Musée Fabre
2bis rue Montpellieret - 34000 Montpellier
Directeur de publication : Edouard Aujaleu.
Comité de rédaction :
Éd. Aujaleu - K. Boudjakdji-Lacoste
A. Diez - A. Millat - M. Molinari - M. Morestin
G. Pallarès - J. P. Spieth - M. N. Véran

Conception graphique : J. P. Spieth
Assistant : A. Diez

Impression : Imp'Act Imprimerie
Dépôt légal janvier 2021.
Ce numéro de **La Rencontre** a été tiré à 1600 exemplaires.
***
Bulletin AMF – INFOS
Supplément joint à La Rencontre

Editorial

Elles

La reconnaissance de la création artistique féminine est une longue histoire qui est loin d'être achevée[1]*. Longtemps, les barrages sociaux et institutionnels ont été des obstacles à l'expression créatrice des femmes, mis à part quelques exceptions notables. Mais la discrimination commence dès la dénomination : pourquoi faut-il, pour les artistes femmes, préciser le genre, alors qu'on ne parle jamais d'artistes hommes ? Y aurait-il une spécificité de la production féminine ? C'est ce qui a prévalu dans le passé. Les femmes, censées être plus émotives et sensibles à l'intime, ne pouvaient créer que des œuvres " gracieuses " : pour les peintres, des portraits de femmes et d'enfants, des natures mortes de fleurs, ou pour les écrivaines, des descriptions des tourments du cœur.*

Les mouvements modernes d'émancipation des femmes ont mis en question cette idée d'une " nature féminine " ; tout le monde a en tête la célèbre expression de Simone de Beauvoir : « On ne naît pas femme, on le devient *», soulignant que l'être-femme est moins affaire de biologie que de représentations et d'habitus sociaux. Dès lors, les expressions d'" art féminin " et d'" art masculin " deviennent des catégories obsolètes. En ce début de XXIe siècle, on peut constater que les artistes utilisent toutes les formes d'expressions stylistiques à leur disposition sans distinction de genre.*

Mais certains courants féministes radicaux revendiquent une spécificité de la nature féminine. Il ne s'agit certes pas d'un retour aux idéologies patriarcales, mais l'idée de formes d'expression spécifiquement féminines porte en germe la conception d'un différentialisme radical qui déterminerait chaque sexe à produire des œuvres impossibles à concevoir par l'autre sexe.

Ce numéro de la revue est consacré à des artistes qui ont seulement en commun le fait d'être des femmes, mais dont les œuvres témoignent de la diversité des sensibilités et des visions du monde. Sans idéologie préconçue, nous voulons simplement témoigner que les artistes femmes sont des artistes comme les autres.

Edouard Aujaleu
Président des AMF

[1] Voir les articles de Monique Morestin dans les numéros 128 et 129 de la revue.

Germaine Richier, *L'Araignée I*

Un hybride étrange et inquiétant

« *À mon goût, ce sont presque uniquement quelques femmes qui sauvent aujourd'hui la peinture, et c'est Richier qui sauve la sculpture.* » (André Pieyre de Mandiargues, lettre adressée à René de Solier, en 1948)

Germaine Richier, *L'Araignée I*, 1946, bronze patiné, socle en bois, H. 30 ; L. 46 ; P. 23 cm, photo F. Jaulmes, © ADAGP 2021, don des Amis du musée et de M. Bousquet lors de la réouverture du musée Fabre

Situation

À l'École des beaux-arts de Montpellier, Germaine Richier a reçu un enseignement traditionnel auprès du sculpteur Louis Jacques Guigues. Mais c'est dans l'atelier de Bourdelle, avenue du Maine à Paris, qu'entre 1926 et 1929, elle apprend à concevoir la sculpture comme une architecture de lignes et de plans. Elle y produit essentiellement des bustes. Après son exil à Zurich, pendant la guerre, où elle réalise notamment *L'Escrimeuse* (1943) et *Pomone* (1945), elle retourne s'installer à Paris

Dans le contexte de l'après-guerre, après la révélation de ce que l'homme peut faire à l'homme dans l'exercice d'une violence inhumaine, la prise de conscience d'une déchirure au sein de l'homme se fait plus vive chez les artistes. C'est une époque où, dans la sculpture, les effets de matière agressifs, les surfaces accidentées, corrodées, et les formes lacérées font leur apparition. Chez Giacometti ou Dubuffet, entre autres, les pratiques sculpturales s'éloignent des formalisations géométriques avec leur langage de sphères, de prismes et de cônes.

Dans son atelier parisien que les visiteurs décrivent rempli de vitrines poussiéreuses abritant des boîtes d'insectes, Germaine Richier crée des êtres hybrides, mi-humains, mi-animaux. La même année, 1946, naissent sous ses doigts, *L'Araignée, La Mante* et *La Chauve-souris*. Georges Limbour, parle d'« *êtres aux membres longs et grêles, susceptibles de bonds ou de vols*. » (Catalogue d'exposition, galerie Creuzevault, Paris, 1959)

L'hybride

Dans la littérature, l'araignée est une figure tout à la fois fascinante et répulsive[1]. Mais cet animal est aussi l'objet de nombreuses représentations plastiques ; pour ne citer que des réalisations modernes : le fusain d'Odilon Redon (1881), une étrange araignée au visage de femme souriant de manière sarcastique, le monumental " stabile " d'Alexandre Calder, *L'Araignée rouge* (1976), et la gigantesque *Maman* (1999) de Louise Bourgeois.

L'Araignée de Germaine Richier a l'aspect d'une forme hybride, à la fois femme et animal : un torse démesurément long, des mains disproportionnées et des mamelles pendantes. Le visage, en forme de galet plat, est une " figure défigurée ". On songe à un être des origines fabuleuses, antérieur à la séparation des règnes, un être imaginaire plus qu'une copie de la nature. La forme naturelle devient méconnaissable et rejoint le bestiaire fantastique.

[1] Voir une imposante anthologie de textes : S. Ballestra-Puech et E. Stread, *Dans la toile d'Arachné. Contes d'amour, de folie et de mort*, ed.Millon, 2019

Le bronze, juché sur un billot de bois est en situation de déséquilibre. Dans cette sculpture à l'aspect cinétique, l'artiste élargit le répertoire des formes possibles et rend sensible le mouvement ; mais un mouvement arrêté, entre attaque et défense, avancée et recul. Dans un poème daté de ces mêmes années, Francis Ponge donne une sorte d'équivalent littéraire de l'œuvre de Germaine Richier :

« *Mais d'abord, comment agit-elle ? Est-ce d'un bond hardi ? Ou se laissant tomber sans lâcher le fil de son discours, pour revenir plusieurs fois par divers chemins ensuite à son point de départ, sans avoir tracé, tendu une ligne que son corps n'y soit passé – n'y ait tout entier participé – à la fois filature et tissage ?* » (Francis Ponge, *L'Araignée*, in *Pièces*, 1942-1948)

Cette sculpture " accidentée " repousse l'appel de la main qui voudrait la caresser. Elle est le produit d'une double technique à la fois de modelage et d'assemblage. Les fils sont des projections de la forme dans l'espace et un moyen de matérialiser ce dernier. Le réseau linéaire, qui part de chaque pied et aboutit au pouce de la main gauche, dessine un triangle et géométrise l'espace. Le vide devient un élément de la sculpture. La toile de l'araignée n'est pas reproduite mais signifiée. « *Les fils des sculptures de Germaine Richier sont des pattes, des mandibules ou des antennes abstractisées*. » écrit Denis Chevalier (cité par Valérie da Costa, *Germaine Richier*, Norma édition.)

Comme toute sculpture en ronde bosse, mais plus particulièrement ici, l'œuvre exige des points de vue multiples par lesquels apparaissent la complexité de la construction et les détails de la matière. Le regard du spectateur doit se fragmenter par le changement de position.

Le destin de l'araignée

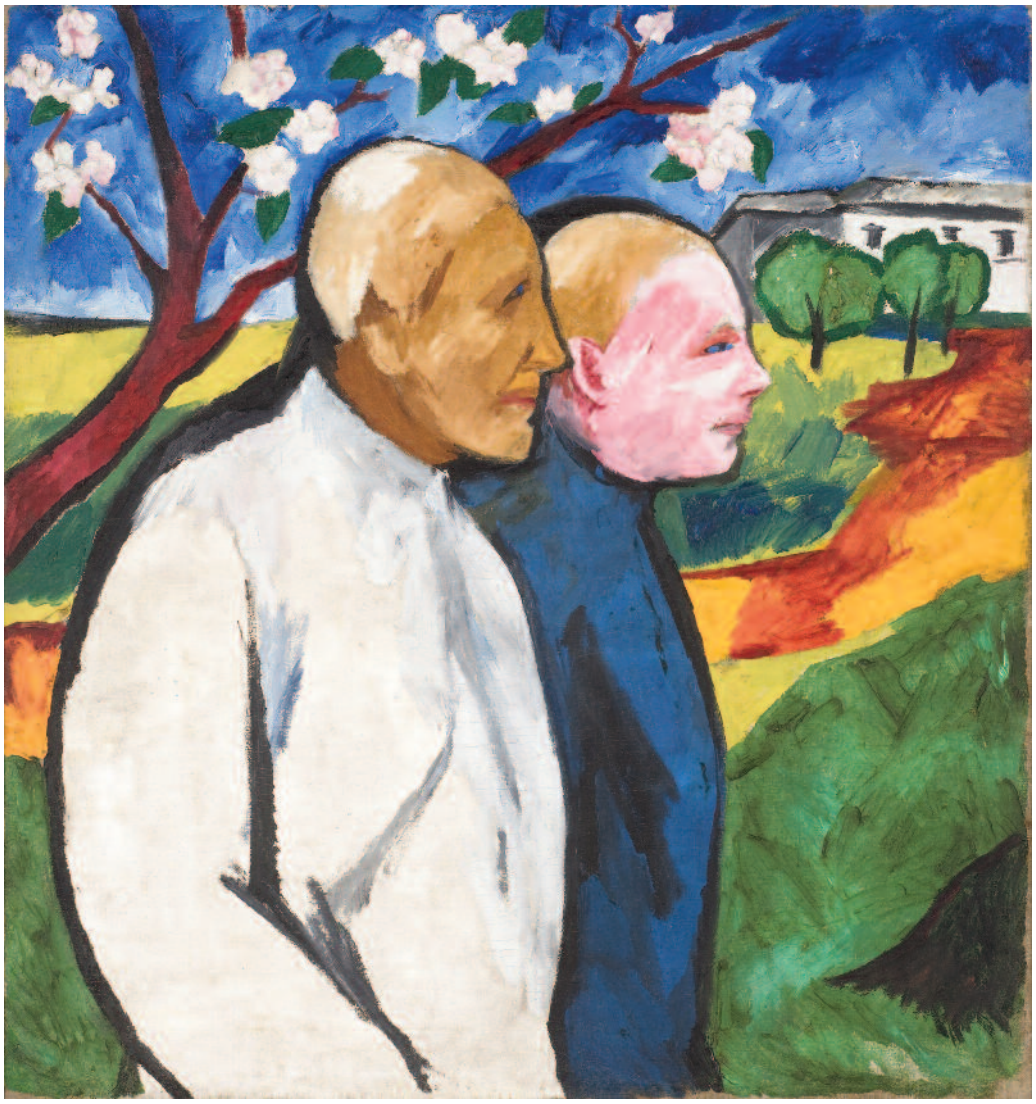
Dans l'imaginaire, l'araignée est perçue de deux façons, comme menaçante au centre de sa toile, mais aussi comme l'ouvrière qui tisse un fin réseau géométrique de fils " arachnéens ". Elle peut être venimeuse et tueuse (comme la tarentule, la mygale ou la recluse du roman homonyme de Fred Vargas) ou artiste (comme dans les toiles d'araignées exposées par Tomas Saraceno) ou encore protectrice comme la *Maman* de Louise Bourgeois portant ses œufs sous son abdomen et qui constitue une ode à sa propre mère tisserande.

Dans le mythe raconté par Ovide (*Les Métamorphoses*), Arachné est une habile tisseuse qui défie Athéna. La déesse, courroucée par l'attitude de la jeune fille, la transforme en araignée. La métamorphose est alors le châtiment de l'hubris humaine. Dans *La Métamorphose*, Franz Kafka décrit l'angoissante transformation d'un homme en un insecte repoussant. Mais ces références ne sont guère pertinentes pour *L'Araignée* de Germaine Richier qui ne représente pas une métamorphose mais un hybride. La métamorphose est le passage d'une forme à une autre, l'hybride est la combinaison de plusieurs formes.

Il serait plus juste d'évoquer une notion forgée par Sigmund Freud, " l'inquiétante étrangeté " (" Unheimliche " en allemand) : quelque chose de familier mais qui n'est devenu étranger que par le refoulement ou « *Quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti* » (Schelling cité par Freud). Germaine Richier transforme cette bête familière des jardins, des caves et des greniers en un être étrange, mi-femme mi-animal. Au-delà de l'invention plastique, l'œuvre provoque chez le spectateur un trouble certain : s'agit-il d'exorciser la peur de la nature ? ou de révéler l'ambivalence de la femme-araignée, à la fois dangereuse et créatrice ? Le sens reste indécidable ; mais c'est le propre des œuvres " ouvertes ", c'est-à-dire inépuisables.

ÉDOUARD AUJALEU

Natalia Gontcharova : *Portrait de Larionov et de son ordonnance*



Natalia Gontcharova, *Portrait de Larionov et de son ordonnace*, 1911, 106,8 x 100 cm, musée Fabre, dépôt du Musée National d'art moderne

Née en 1881 en Russie, elle est morte en 1962 à Paris où elle s'est installée avec Larionov dès 1919. Ils ont tous deux été naturalisés français, lui en 1938, elle en 1939. On peut signaler au passage, pour l'anecdote, qu'elle est l'arrière-petite-nièce de l'épouse de Pouchkine.

De son père architecte, elle prend peut-être très vite le goût des constructions solides et appliquées. Dès 1901 elle étudie à Moscou la peinture et la sculpture, (qu'elle abandonnera dès 1904, après sa rencontre avec Michel Larionov avec qui elle partagera et sa vie et toutes ses aventures artistiques, jusqu'aux années de guerre où, tous deux ignorés du public et des autres artistes, ils se séparent).

Elle a pourtant eu ses heures de gloire, comme dessinatrice, peintre, costumière et décoratrice de théâtre, scénographe, créatrice d'affiches. Elle a longtemps travaillé pour les Ballets russes en particulier pour Diaghilev, comme Larionov d'ailleurs (qui était lui-même chorégraphe). Tous deux, ils lancent en 1910 le néo-primitivisme, à la tête du groupe du *Valet de Carreau* (où se manifestent les influences de Cézanne et des Fauves) puis d'un autre groupe au joli titre de *Queue d'âne*. En 1911, ils initient un mouvement futuriste, centré sur le livre objet. Puis le mouvement rayonniste (voir l'encadré). Bref, ils veulent innover, ils touchent à tout, explorent, abandonnent, se lancent vers d'autres découvertes, privilégiant, quel que soit leur intérêt du moment, les formes simples et, surtout, la couleur.

Leurs amis travaillent dans des directions semblables, Malevitch par exemple qui est très lié avec Larionov. En France, ils reçoivent l'appui d'artistes éminents qui leur permettent de participer à d'importantes expositions, tel le Salon des Indépendants en 1914. Robert et Sonia Delaunay leur apportent tout leur appui.

Après des années d'oubli, de grandes expositions ont été consacrées à Gontcharova. Citons les plus importantes :

- en 1961, une importante rétrospective à Londres organisée par le Conseil d'Etat de la Grande-Bretagne
- après sa mort, au Musée d'art moderne de la ville de Paris
- et surtout, une rétrospective de son œuvre présentée par la Tate Modern en 2019

Nathalia Gontcharova, *Portrait de l'artiste Michel Larionov et son commandant de peloton*, 1911, 119 x 97 cm, Musée Russe St Pétersbourg

Le Portrait de Larionov et de son ordonnance

Ce tableau, presque carré, attire immédiatement l'attention sur les deux personnages particulièrement soulignés par le contraste blanc / bleu des deux costumes. Des traits noirs, plus ou moins épais, cernent les vêtements, la pliure de la manche, le haut des crânes et les branches de l'arbre fleuri. Un léger décalage permet aux deux profils de se détacher. Chacun des visages traité avec très peu de détails, mis en valeur par des coiffures similaires, est presque plus esquissé que travaillé ; l'un, même, est estompé par des taches de blanc. Si l'on comprend que ces personnages marchent, ils sont comme arrêtés dans une pose statique qui renforce leur dignité. Ils n'occupent pas, dans la construction, le centre de l'image qu'ils envahissent pourtant, laissant place au paysage dont le vert des champs et des arbres permet de mettre en valeur le jaune, l'orangé et surtout le brun rouge de ce qui semble être un chemin qui permettrait de rejoindre, au fond à droite, la maison blanche au moins entrevue. Il passe derrière les deux hommes qui, eux, ne semblent pas aller quelque part. Gontcharova et Larionov ont toujours accordé une place importante à la couleur. Le bleu intense du ciel, qui délimite une sorte de bande en haut du tableau, vient confirmer cette règle.

Mais le plus intéressant me semble provenir de cette branche d'arbre en fleurs qui, en diagonale, occupe le quart haut gauche. Elle recouvre la tête des deux hommes, comme si elle les frôlait. Cela me permet de rappeler l'importance que Gontcharova accorde à la construction de ses tableaux. On la retrouve presque à l'identique dans le tableau exposé à Saint Pétersbourg (*Portrait de l'artiste Michel Larionov et son commandant de peloton*) qui, bien que très proche de celui qui est présenté ici, témoigne d'importantes modifications (vêtements, cabanes blanches…).

Le tableau exposé au musée Fabre me paraît plus réussi. La masse des personnages est moins lourde, elle est plus délicatement traitée. Et les couleurs vibrent, en contrastes et en subtilités.

GABY PALLARÈS

Quelques mots sur le primitivisme :

C'est un mouvement qui veut privilégier les formes naïves et primitives de l'art. Il accorde beaucoup d'intérêt à la culture paysanne, à la culture populaire, y compris religieuse, en particulier aux icônes. En fait, c'est une sorte de réaction nationaliste contre l'influence, alors dominante, de la peinture française, de l'impressionnisme, du fauvisme (qui ont beaucoup marqué les premières œuvres de Larionov).

Il faut noter l'impact qu'a eu le *Manifeste* de Chevtchenko qui, en 1913, exprime une violente réaction contre le naturalisme et, en même temps et contradictoirement, contre les effets de raffinement. La ligne à suivre est celle de la simplicité, voire de l'austérité.

Sur le rayonnisme :

Quand le primitivisme s'enlise, le couple s'oriente vers ce qu'ils ont appelé le " rayonnisme " qui prône un retour aux cultures orientales. En fait, il s'agit plus simplement et pour l'essentiel, de quelques pas vers ce qui s'appellera l'abstraction.

Mais aussi bien Gontcharova que Larionov reviendront à l'art figuratif.

Sur *Black and White* de Lisa Milroy

(collection Frac Occitanie Montpellier)

Lisa Milroy, *Black and White*, huile sur toile, 2040 x 180 cm. Photo Pierre Schwartz, prise dans l'exposition. Vue de l'œuvre coté “ black ”

Une œuvre aussi monumentale que *Black and White* impose que l'on examine son sens à partir de sa composition générale et d'une attention portée aux motifs dans ses différentes parties. Compte tenu de l'horizontalité de la peinture, il s'agira de mener une enquête sur son “ sens de lecture ”. Faut-il la lire de droite à gauche (en considérant comme le critique Eckhard Schneider[1] que l'on “ entre ” par la porte représentée à droite) ou de gauche à droite, allant du plus sombre au plus clair et en obéissant à l'orientation scripturale en Occident ?

Le titre de l'œuvre est la première indication quant à la composition générale : deux parties, l'une “ *black* ” (noire) et l'autre “ *white* ” (blanche) sont juxtaposées de part et d'autre d'une ligne de séparation nette. La partie blanche présente une seule grande scène (l'atelier de l'artiste sur 4 panneaux environ), et celle de gauche, sombre et deux fois plus longue (8 panneaux environ), suggère au contraire diverses “ scènes ” apportant des contenus relatifs aux sources de sa création comme à la multipolarité de l'œuvre (par exemple la relation du spectateur à l'espace de l'artiste, elle-même absente du tableau).

Voici ma proposition relative à la partie gauche, “ *black* ”, que je considère comme initiale dans l'ordre du sens :

1. Un premier ensemble figure des objets entassés dans une sorte de chaos sombre et confus. Lisa Milroy elle-même (et Schneider à sa suite) a signalé le rapport de ces motifs à ses peintures antérieures, surtout celles des années 1980, à sa production sérielle de toiles représentant des objets de toute sorte, également peints en variations thématiques. C'est cette *double* sérialité que le projet de *Black and White* a voulu suspendre, au moins le temps de sa réalisation : « *tenter une œuvre qui*

Une nouvelle exposition de Lisa Milroy sera présentée durant l'été 2021 au Frac OM

Lisa Milroy, *Black and White*, huile sur toile, 2040 x 180 cm. Photo Pierre Schwartz, prise dans l'exposition. Vue de l'œuvre coté " white "

resterait unique, que je ne pourrais jamais refaire » (Milroy) a été l'intention fondamentale de cette immense toile. Mais le projet semble avoir dépassé le simple changement de méthode. Affirmant sa fascination pour *Les Ménines* de Velasquez, Lisa Milroy se serait retrouvée en situation d'*expliciter* la création d'un tableau à l'orée du XXIe siècle : qu'en est-il de l'espace pictural ? Où le peintre contemporain est-il placé par rapport à sa peinture ? Et par conséquent : comment l'espace du spectateur est-il relié à l'espace pictural ? On peut concevoir que l'apparition de tels enjeux a découlé de la suspension de la productivité, incitant la peintre à examiner de fond en comble l'espace contemporain de la représentation comme celui de la simple présentation. Ainsi, dans la première scène de *Black and White*, l'accumulation de ses propres motifs dans un chaos innommable est d'abord la mise en pièces de sa façon antérieure de mener son art.

Mais on ne peut s'en tenir à une lecture personnelle de ce chaos. C'est aussi, avec évidence, la mise en morceaux de l'histoire de la peinture occidentale (voire au-delà) qui est suggérée dans cette obscure caverne. Le spectateur retrouvera des objets rappelant Vermeer (le globe terrestre), Chardin, l'art chinois (la pierre de philosophie noire, référence redoublée à Léonard puisque ce dernier évoque dans ses carnets ces pierres dans lesquelles l'esprit imagine mille choses), Fantin-Latour et d'autres peintres d'intérieur (l'abat-jour), Manet et, plus proches de nous, Matisse (le bocal à poissons), Picasso (la guitare), ou encore Duchamp (la roue de bicyclette) et Warhol (les boîtes de conserves, les piles d'objets sur les étagères).

Pour ma part, je ne vois que le livre d'Anton Ehenzweig, *L'Ordre caché de l'art*[2], pour nous permettre de comprendre la fonction créatrice de ce morcellement. Dans la quatrième partie de son livre, le théoricien et pédagogue autrichien examine ce qu'il nomme « *le thème du dieu mourant* ». La création véritablement " nécessaire "[3] passe par un " démembrement " du corps divin et l' " enfouissement " de ses parties dans quelque " matrice créatrice " que la

théorie psychanalytique (Ehrenzweig se réfère très souvent à Freud) lui avait permis de conceptualiser. C'est à ce type de " mise en pièces " (personnelle et collective) que je rattache cette première section du tableau. La fonction destructrice y est mise en acte et généralisée, étant *fondatrice*. C'est pourquoi on doit revenir sur la " roche de lettré " d'origine chinoise posée sur le clavier d'un piano dont il écrase quelques touches. Bien que Milroy en rende compte comme une suggestion de l'espace sonore, ce motif contrasté et presque brutal (masse noire sur touches blanches, valant déjà comme métaphore de l'œuvre dans sa globalité, nous allons y revenir…) rappelle trop l'un des topics de l'art moderne et contemporain : la destruction de l'instrument musical par excellence, le Piano, condensation symbolique des valeurs sociales de l'art, de l'abstraction harmonieuse et de la maîtrise dans toute composition. Se pourrait-il que *Black and White* obéisse à une double dynamique de " destruction-création " ?

Cette première section s'achève un peu au-delà du second panneau : une ligne grisée d'une vingtaine de centimètres de large coupe verticalement l'espace du tableau sur les trois quarts de la hauteur. Une seconde partie va s'ouvrir.

2. Cette ouverture est signifiée par la ligne grisée elle-même. En effet, celle-ci " coupe " un rectangle également gris et en éclaire une mince section (environ 1/5e). Or, ce rectangle est redoublé par un autre placé un peu plus haut à droite, monochrome entièrement noir cette fois, puis il est triplé par un rectangle du même format encore, totalement blanc, résultant du faisceau lumineux d'un projecteur de film Super 8. Or le blanc de ce dernier rectangle représente certes une projection filmique mais il correspond aussi à la présence d'une toile vierge, celle que Lisa Milroy a peint. Ainsi, cette série de formes rectangulaires évoquant des tableautins, peut être lue comme une figuration analytique de la dualité de *Black and White*, la schématisation de son idée globale. A travers eux, c'est une *conscientisation* de ce qu'elle a entrepris (ce grand tableau précisément, divisé en plusieurs parties noires ou blanches) qui s'ébauche. C'est aussi pourquoi le matériel technique sur lequel apparaissent, dans notre tradition occidentale, les images peintes – une toile – est représenté aussi par le troisième rectangle blanc, ce " tableau " en puissance (métaphore visuelle) étant encadré dans la toile de projection (métonymique) d'un écran filmique sur pieds.

La thématique de cette seconde section en découle logiquement : il s'agit des techniques de production de représentations, des instruments de création de l'artiste. Eckhard Schneider suggère par ailleurs dans son texte que les paysages peints renvoient au travail de Milroy dans les années 1990, où les voyages et la photographie prirent une grande importance. Cette interprétation est peu contestable, d'autant que l'artiste en a donné dans ses notes[4] une justification à plusieurs niveaux.

Mais le principe du " tableau dans le tableau "est bien plus ancien et son usage dans les " ateliers d'artistes "

(par exemple chez Vermeer) mériterait une analyse spécifique. Pour ma part, je voudrais attirer l'attention sur un autre motif : le tas composé des déchets d'un repas (emballages de sandwiches, boîtes de conserve ouvertes, cartons éventrés et renversés). Il est assez discret et on pourrait le croire anecdotique, la part résiduelle d'une activité nécessitant l'énergie d'une consommation, d'une *alimentation*. Et pourtant, on peut alors le mettre en lien avec la première section toute entière : n'est-il pas la transposition active et immédiatement disponible de ce qui, du point de vue du

subconscient créateur, était enfoui dans les profondeurs d'une mémoire endormie et sans prise ? La figure du " tas " est d'une grande importance dans l'art contemporain ; elle provient à mon sens de l'identification plus forte de l'espace de l'art à l'espace de vie où les choses mêmes sont les instruments des artistes, échappant alors aux codifications et compositions traditionnelles (le cadre du tableau, le socle des sculptures, l'écran du cinéma, la salle blanche de l'exposition, etc.). Dans *Black and White*, le tas va prendre plusieurs états. *Somme* (dans les deux sens du mot en français, addition et sommeil) dans la première partie, il est poubelle dans la seconde ; une poubelle que l'artiste montre sans fausse honte devoir produire, mais aussi " faire " (comme " *on fait les poubelles* "), c'est-à-dire fouiller, à la recherche des résidus de la mémoire intime et familiale.

Ces deux liens aux déchets, le premier mécanique et le second exploratoire, relèvent de fonctions différentes dans l'activité créatrice. La conscience accède à une représentation du déchet *matériel* (avant de devenir corporel, comme on verra plus loin), revers simple et imparable de l'amour de l'art, des souvenirs d'enfance, des impulsions qui nous invitent à extraire les rêves de la nuit intérieure et à leur donner consistance. Puis à les produire dans la lumière.

Cette seconde section du tableau rencontre sa limite précisément marquée juste après l'ultime projection du dernier carrousel à diapositives, qui figure comme en écho au tout premier, un rectangle blanc d'égale dimension (début du sixième panneau). C'est cette fois un tissu qui, comme un ironique rideau de théâtre, signale la fin de ce second acte ; il tombe depuis la tringle qui, depuis l'extrémité gauche, a accompagné le spectateur jusqu'à lui à travers l'espace horizontal du tableau.

3. La ligne qui met un terme à la seconde partie du tableau passe aussi par une bouteille de vin ! Tout en bas, elle accompagne deux verres qu'elle a permis de remplir et une assiette chargée de gâteaux, de raisins et d'un bon fromage bleu. Une nature morte. Les informations que donne Lisa Milroy sur l'importance de ce genre, qu'elle place avec Manet au fondement de la peinture, suffisent à indiquer que la section qui s'ouvre sera le " cœur " de l'œuvre. Ou en tout cas, celle où elle sera représentée dans son accomplissement. Il s'agira, la précédente partie nous en a avertis, d'une mise en abîme, le contenu total de *Black and White* devant se déployer nécessairement comme un dispositif créatif " en acte " et comme sa représentation " finie ", selon deux niveaux savamment emboîtés.

Une première remarque porte sur la structure de tas qu'est aussi une nature morte ; un tas certes organisé, agencé, composé, mais un tas quand même. Une seconde concerne le caractère *d'offrande au spectateur* que suggère celle que Lisa Milroy a peinte ici. Les beaux raisins rouges et verts débordent généreusement de l'assiette, dans laquelle ont été rangés les rondelles de pâte cuite et le fromage. Ces bonnes choses sont destinées à la restauration de celles et ceux qui ont déjà parcouru plusieurs mètres et se sont consacrés à un déchiffrement dense ! Placées à la limite inférieure de la toile, elles tendent vers eux leurs séductions illusoires, comme celles de Zeuxis que les oiseaux venaient picorer. La peintre aspire à partager *réellement* quelque chose avec ses amateurs. Car l'œuvre est cet effort d'un partage, et l'exigence impérieuse d'une rencontre.

C'est la raison pour laquelle cette troisième partie doit aller jusqu'à la chaise qui termine aussi la partie sombre de *Black and White* (début du panneau 9) : cette chaise, l'artiste l'a signalé, n'est pas plus sa propre place – qui se trouve mieux symbolisée par la petite araignée " tisseuse de toile " et captive d'un bol en verre – que celle du spectateur qu'elle invite à s'asseoir. Tournée comme la nature morte vers l'espace des regardeurs, elle est une seconde invitation à se projeter dans la peinture, à y risquer son être. Bien sûr, le redoublement de la chaise dans le miroir, tournée cette fois vers le fond

de l'image, est une suggestion de plus dans ce jeu du dedans-dehors. L'échelle qui sort par le haut du tableau est une proposition supplémentaire dans celui-ci. On reste toutefois dans l'ordre des symboles et des métaphores visuelles, à l'exception notable du miroir qui, peint avec une authentique peinture réfléchissante, capture la lumière de l'espace réel, et permet au visiteur de deviner son propre reflet physique dans la toile qu'il longe.

Enfin, il faut en venir au vase qui trône en majesté dans cette section. Bien entendu, il est la figuration précieuse et protégée (comme l'artiste-araignée est protégée sous son bol, tous deux mis en lumière) de l'œuvre d'art, non pas au sens commun mais à celui du chef-d'œuvre intemporel. Nul besoin de commenter davantage le dragon comme symbole du Retour du Temps, ni le vase et sa richesse fonctionnelle et symbolique dans l'histoire humaine. C'est pourquoi il est, comme de juste, placé au centre exact du long tableau, au tout début du septième panneau. Si Eckhard Schneider a considéré cette partie de *Black and White* comme étant « *l'espace de vie de l'artiste* », on pourrait l'interpréter aussi bien comme celle de l'accomplissement complet de l'œuvre d'art classique, au cœur des fonctions symboliques qui manifestent ses divers " agents ", pour utiliser le mot d'Alfred Gell[5], à savoir l'artiste-producteur et le spectateur-destinataire mais aussi l'objet " indiciel " qu'est l'œuvre d'art. Elle est la partie du tableau où se réalise une condensation des éléments et du travail accompli dans les parties 1 et 2, et dont Lisa Milroy nous donne à voir l'accomplissement avec une grande clarté.

Les trois sections de la partie gauche du tableau étant analysées, il reste à examiner maintenant celle de droite. " *White* " propose une véritable rupture par rapport aux trois autres. Une bande blanche coupe littéralement la suite des motifs et rompt la continuité de l'espace pictural. Or, comme l'a reconnu l'artiste elle-même, il s'agit d'une " abstraction ", qui lui a posé problème. Jusqu'alors, elle n'avait peint que des choses tangibles, des objets, du réel : pourquoi cette rupture ? D'où provenait-elle ?

Cependant, sous cette bande blanche radicale, on voit que le miroir qui termine la partie " *black* " se prolonge et devient… une toile blanche posée au fond d'un atelier. En étant attentif, on devine sur celle-ci, à peine esquissé, le

motif d'une troisième chaise. Par conséquent, cette esquisse renvoie inévitablement à l'esquisse générale en quoi consiste toute la scène de l'atelier, toute la partie droite du grand tableau. Autrement dit, on a affaire maintenant à une troisième mise en abîme de *Black and White*. De fait, Lisa Milroy ne représente pas seulement un atelier avec un tableau en cours d'exécution, elle présente *son propre tableau* non terminé, et l'offre réellement au spectateur qui, alors, se trouve introduit dans son atelier, face à une peinture à peine commencée. C'est alors à lui d'engager sa " responsabilité " (Milroy) dans la détermination des couleurs qui, par petits tas, sont posées sur la table de travail. Ou, comme disait Duchamp : « *C'est le regardeur qui fait le tableau.* »

On comprend, dès lors, certains aspects de cette grande œuvre. En premier lieu, l'artiste elle-même (contrairement à Velázquez dans *Les Ménines*) n'a pas pu s'y représenter : cela aurait été une contradiction manifeste. L'espace réel prend la suite de l'espace fictionnel, et tous les êtres qui " vivaient " dans le tableau en sont en quelque sorte éjectés (c'est l'ironie de la petite araignée sous son bol en verre, où elle est comme un plongeur dans son scaphandre en milieu étranger). En second lieu, la porte qui termine la peinture sur la droite ouvre sur deux espaces à la fois : celui de la peinture elle-même, où le spectateur est susceptible de replonger en prenant le couloir illusionniste qui dirige de nouveau vers le " fond " du tableau ; et celui de l'espace du mur qui, blanc contre blanc, prolonge la toile et accompagne le regardeur dans l'espace réel où il est déjà.

Black and White est alors une paradoxale démonstration de la sortie de la peinture, sans pour autant la déconstruire matériellement, comme l'ont fait d'autres mouvements d'avant-garde[6]. Elle n'en est pas moins une peinture contemporaine au sens où elle invite à sortir de la " nature morte " qu'est devenu l'art pictural du passé, tout en étant un formidable hommage rendu à ses capacités à forger des fictions spatiales et des symboles de différents ordres. Désormais, un autre enjeu s'invitera dans l'art, et produira d'autres complexités : c'est celui de l'espace immédiat, ultime pas vers le Réel, " objet " de toutes nos enquêtes et convoitises. C'est pourquoi, l'art contemporain est moins le lieu des antiques illusions qu'un espace ouvert à de multiples installations où des êtres, des choses, des langages et des idées se confrontent et se renouvellent en permanence.

EMMANUEL LATREILLE
DIRECTEUR DU FRAC OM

[1] Eckhard Schneider, « *Painting as Seeing* » , Zurich, Galerie Lelong Zurich, 2006 (exposition du 22 avril au 27 mai 2006). Texte original en allemand et traduction en anglais « *Painting as Seeing* » par Volker Ellerbeck.

[2] Anton Ehrenzweig, *L'Ordre caché de l'art*, Gallimard, Paris, 1991.

[3] Par exemple : « *Puisque cette discipline ne peut s'analyser en termes rationnels, nous sommes rejetés vers notre sensibilité souterraine, seule capable de faire la distinction entre les trucs irresponsables d'un savoir-faire et un art véritablement créateur, que règle une nécessité intérieure.* » Ibid., page 111.

[4] « *Les* " *Notes sur* Black and White " *est un texte toujours en évolution qui contient les réflexions de l'artiste sur l'art, la vie et la peinture tels qu'ils apparaissent dans le temps à travers la loupe qu'est sa peinture* Black and White *de 2005* » Lisa Milroy. La première version de ce *text in progress* a été traduite en français par Valentine Leys en janvier 2020. Diffusion sous forme de livret photocopié dans l'exposition au Frac OM en 2020.

[5] Alfred Gell, *L'Art et ses agents, une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009.

[6] En France, le groupe Supports/Surfaces a été l'acteur de cette révolution, toujours mal " digérée " par de nombreux amateurs d'art.

Toutes les photos sont de Pierre Schwartz ou de Frac OM, prises dans l'exposition *Ensemble/Together - Peintures de Lisa Milroy*, du 14 février au 15 mars 2020 au Frac Occitanie Montpellier.

Clara Castagné

revisiter les mythes de notre culture commune

« Trois femmes dans la ville ». C'est dans ce cadre qu'à l'été 2018 l'espace Bagouet à Montpellier a offert un mur à Clara Castagné pour confronter son travail à celui de deux autres artistes de la région. Les temps qui courent invitent à reconnaître enfin la place forte des femmes dans la création artistique comme dans d'autres domaines. Le public montpelliérain l'a retrouvée dans la salle Pagézy en mars 2020 dans le cadre de la vente d'art annuelle du Secours Populaire Français, *Solid'art*. Femme et engagée donc. Ces deux rencontres m'ont donné envie de faire sa connaissance et nous avons commencé une conversation à distance dans le temps suspendu du confinement imposé par une épidémie hors normes.

Fig. 1 : *Scènes de famille n°2*[1], 30 x 30 cm, collage et gouache sur papier

Un don pour l'évasion

« *Dans ma mémoire, j'ai toujours dessiné, au moins à partir de trois ans* ». Née en 1968 à Mazamet, élevée à Montpellier avec deux sœurs d'un âge proche dans une famille d'entrepreneurs actifs, elle se réfugie instinctivement dans le dessin pour échapper à une vie familiale qu'elle qualifie d'« *intranquille* ». Ce sera le sujet de ses premières séries. Ses *Scènes de famille* sont prises depuis un angle qui laisse percevoir quatre des six faces d'un cube, entièrement recouvertes de motifs qui saturent l'espace, damier au sol, rayures ou rameaux sur les murs, évoquant jusqu'à la caricature le décor des logements d'autrefois. Des meubles disposés sur les côtés réduisent encore cet espace où l'on ne distingue ni porte ni fenêtre. Des familles qui semblent sorties d'un album pour enfants y sont rassemblées, grand-père dégarni, père en pantalon sombre, mère en escarpins sages, deux ou trois enfants, filles et garçons, dont les vêtements ajoutent leurs impressions à celles du décor. Les couleurs vives ne parviennent pas à animer ces scènes figées (Fig. 1) .

Fig. 2 : *Portrait n°15*[1], 24 x 32 cm, collage et gouache sur papier

Plus tard, dans ses *Portraits*, des femmes, le plus souvent cadrées en plan rapproché, posent devant des murs rayés dans leurs plus jolies tenues aux tissus savamment travaillés. On sent une fascination de l'artiste pour cet art du quotidien dont elle reproduit la complexité, « *simple goût pour le motif* » dit-elle. Formes simplifiées, murs et tissus chamarrés, on pourrait croire parfois Clara Castagné invitée chez Matisse. Mais ces portraits aux tons bruns dominants présentent des femmes à lunettes trop sérieuses, à la mine ennuyée. L'humour s'insinue pourtant via la légende du support initial : *Buste d'un romain* (Fig. 2).

Ayant exploré ses réminiscences d'enfermement, Clara fait ensuite sortir ses personnages dans la série des *Bic* (parce que dessinés au stylo Bic) qu'elle nomme parfois *Scènes d'extérieur*, seule série dont le support est vierge. Les familles campées en noir et blanc

[1] Les n° renvoient au référencement des œuvres de Clara Castagné sur son site : http://www.castagne-pommier.com/category/clara-castagne-peintures

Fig. 3 : *Les Bic* ou *Scènes d'extérieur n°8*[1], 24 x 34 cm, stylo Bic sur papier

posent pour une photo familiale dans des scènes de loisirs en occupant tout l'espace du tableau. Subsiste un carrelage qui rappelle le cadre limité de cette évasion. Les scènes évoquent l'univers de Fernand Léger : pose figée, personnages en maillots rayés (dont un bonnet noir fait penser à une publicité fameuse des Galeries Lafayette), maillots de bain, shorts, gestes d'affection. Mais Clara glisse insidieusement des êtres étranges connotant l'univers de Jérôme Bosch, danseuse à tête de tartare, homme avec seins et ventre de femme enceinte, enfants obèses ou étiques, mère qui allaite des cochons, inversant le lien entre l'homme et l'animal inspiré du mythe de la louve romaine. L'univers familial peut engendrer des monstres (Fig. 3).

Mais pour l'instant, Clara est encore chez ses parents. Les enfants laissent volontiers divaguer leur imagination sur les objets du quotidien, le feuillage qui s'inscrit dans le cadre de la fenêtre de leur chambre, les aspérités d'un meuble du salon ou les défauts d'un carreau sur le sol de la cuisine. La jeune Clara, elle, donne vie aux personnages suggérés par les impressions du linoléum et en garde la trace en dessinant dessus. Et jamais elle n'abandonnera cette envie de faire surgir ces êtres sans identité particulière, sortis d'un ailleurs du temps ou de l'espace. Sa famille l'encourage dans cette pratique où elle paraît douée ; vers 12 ans, elle partage des cours avec des retraités appliqués. À 15 ans, elle est sûre de vouloir poursuivre sa passion, sans imaginer en faire un métier. Après un bac d'économie préparé au lycée Clemenceau, elle envisage vaguement de devenir styliste. L'occasion lui est donnée de suivre les cours du montpelliérain Michel Riboulet qui lui permettra de réussir le concours d'entrée à l'École des Beaux-Arts de Toulouse. Elle poursuit ensuite sa formation dans celle de Nîmes, alors dirigée par les fondateurs du mouvement Support Surface. Ses maitres ont nom Viallat ou Clément. Sans parvenir à la convaincre de renoncer au figuratif, ils l'apprécient suffisamment pour fermer les yeux sur son absentéisme. En effet, elle profite surtout de cette période de liberté pour se distraire et se former directement au contact des œuvres, en particulier via les expositions. Pourtant, elle décide d'abandonner les cours, « *Je n'étais pas mûre à cette époque pour profiter vraiment de cette formation* », explique-t-elle.

Une page est tournée, que faire désormais ? Paradoxalement, c'est en se retrouvant seule face à sa vocation qu'elle se met à travailler sérieusement, pour lui donner sens et corps, des heures chaque jour. En terminant ses études, elle aurait pu bénéficier d'un réseau et du soutien du milieu artistique. Malgré cela, dès ses premières expositions, elle rencontre la faveur du public. Toutes débouche-ront sur des ventes. Quelle est la recette de ce succès ?

Réécrire la culture populaire

Poursuivant son regard critique sur l'univers familial étriqué, elle retouche des photos officielles pour les subvertir dans la série des *Cartes de visite*, l'enfant porté fièrement par sa maman est doté de deux têtes, la digne épouse debout

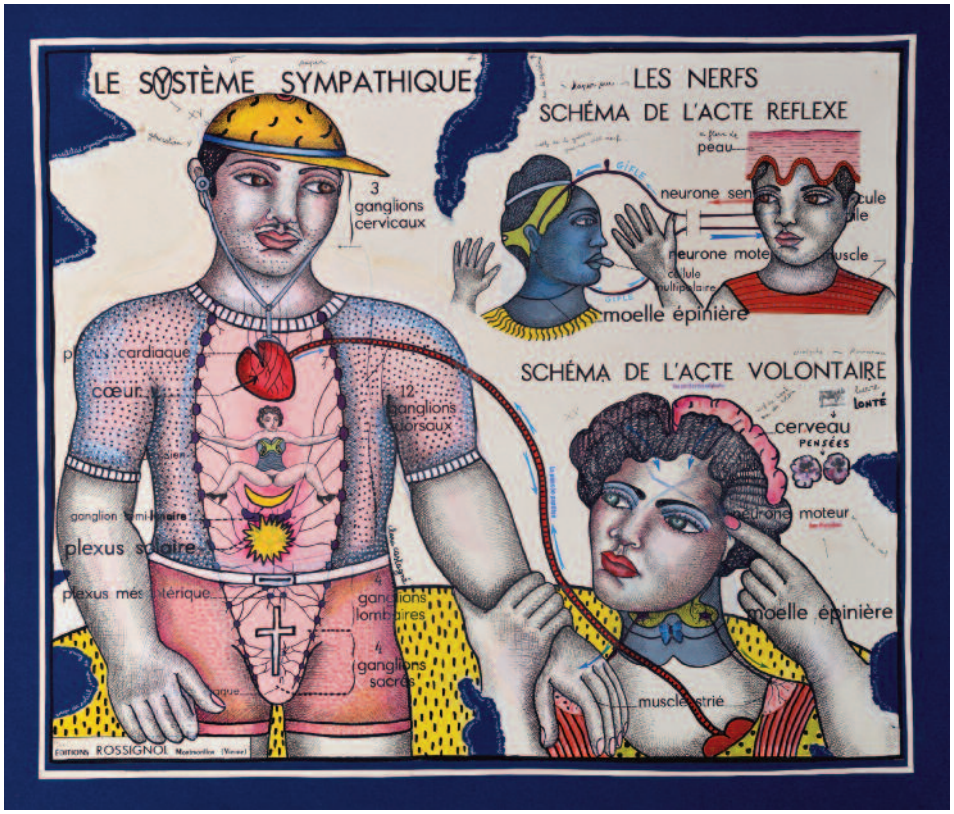


Fig. 4 : *Anatomie n°27*[1], « Le système sympathique », 82 x 96 cm, technique mixte

à côté de son mari ne porte que ses sous-vêtements, certains êtres sont hybrides, moitié homme, moitié femme… Clara perturbe avec malice l'image que chacun veut offrir à la bonne société. Elle fait surgir ce que chacun recèle de faiblesse, de désirs obscurs, voire de tares.

Un jour, plongée dans le calendrier des Postes, objet de culture populaire s'il en est, elle commence à griffonner sur un plan de ville et dessine des personnages à partir du tracé des rues. Intéressée par cette exploration, elle s'en prend à un atlas scolaire et ne s'arrête plus. À partir de là, elle chine dans les marchés aux puces de grandes cartes scolaires *Rossignol* ou des portfolios d'histoire de l'art des années 50. Ses amis participent à la collecte et alimentent sa créativité. On pense à ceux de Viallat qui lui fournissent les tissus où il imprime ses éponges… Que disent les supports de Clara Castagné ?

Prenons l'exemple des *Anatomies* et des *Géographies*. Ce sont des représentations pédagogiques qui simplifient et figent des connaissances, sur le corps humain et sur le monde qui l'entoure. Autrement dit, qui parlent de l'identité physique intérieure et extérieure des hommes, tout au moins telle que l'a définie une culture académique destinée au grand public français, voire européen. Des représentations rassurantes, diffusant une vérité commune. Ces représentations ont une dimension historique émouvante. Elles connotent les classes avec estrade, tableau noir et encriers, humbles blouses égalitaires. Nostalgie assurée, comme l'a montré le succès du film *Être et avoir*, il y a quelques années. Cette nostalgie se nuance d'une distance critique face à la naïveté de ces documents dépassés par les connaissances actuelles. On lit dans les explications figurant sur ces documents que le cancer du sein peut être une maladie bénigne mais provoque toujours de la crainte

Fig. 6 : *Anatomies n°7,* « Dame de cœur », 40 x 50 cm, technique mixte

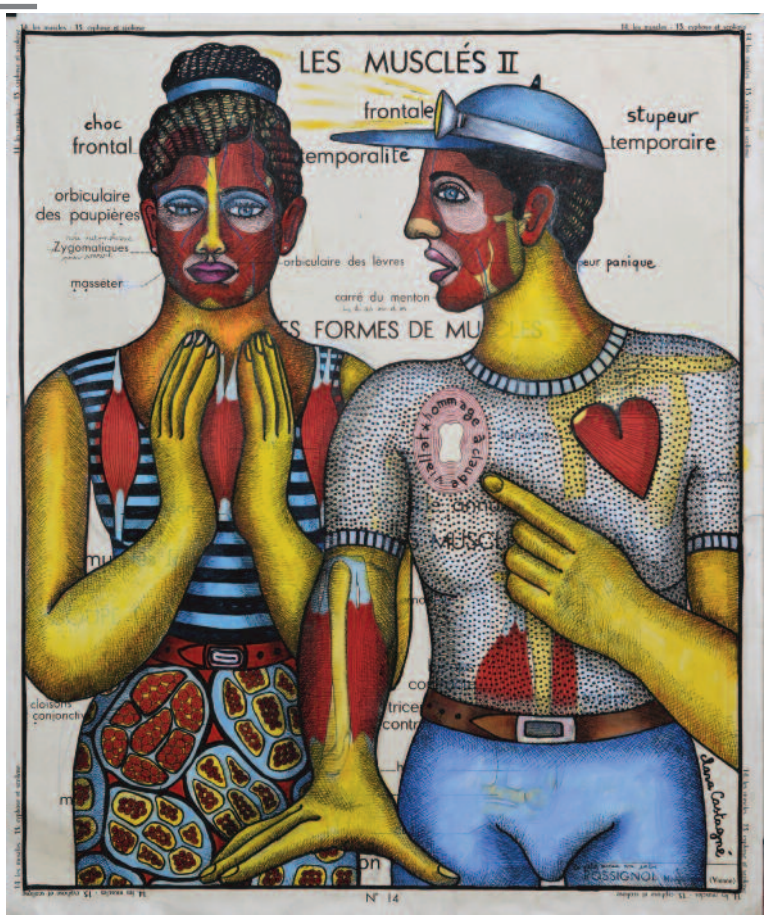


Fig. 5 : *Anatomies n°10,* « Les musclés II », 75 x 90 cm

chez la femme, que l'arthritisme et la goutte sont « *logiquement attribués à un vice du sang* », que la syphilis est « *le reflet hideux de la passion* » … Le fond des tableaux de Clara Castagné reflète un monde disparu, associé aux certitudes morales d'une époque que les spectateurs les plus anciens ont connue. Ce support ne disparaît presque jamais totalement sous son travail. Sans projet a priori, sans idée préconçue ni volonté démonstrative, elle se plonge dans ce support et y inscrit les formes que lui inspire le tracé des lignes. « *Son geste s'aventure à la découverte d'une forme dont elle s'étonne elle-même. Les personnages entrent en scène, seuls ou à plusieurs. Le temps s'arrête, fixé par ces figures en surimpression. Dans l'absence de mouvement, l'acte de peindre devient un moment en suspens, atemporel. Il maintient l'artiste dans un état second, entre réalité et méditation.* », écrit Karin Espinosa dans la préface du catalogue des *Anatomies*. Clara transforme un écorché en plongeur et lui adjoint deux sirènes, un autre devient gendarme encadré par des gendarmettes en tenue légère. Les vêtements sont transparents, parfois bariolés comme des tissus africains ou couverts de points. « *Tracer des points, c'est un peu obsessionnel chez moi*, confie-t-elle, *j'en mets aussi sur mes sculptures. C'est un moment où ma conscience se met en suspens.* » L'artiste reste fidèle à une stylisation de ses personnages qui en fait des types généraux, tout comme les figures pédagogiques qu'ils réinterprètent (Fig. 4).

Fig. 8 : *Mythologie n°29,* « Sacrifice » 56 x 27 cm, encre et gouache sur papier

Une représentation satirique de l'universel

Ce graphisme rond, ces formes pleines confirment la parenté de l'univers de Clara avec celui de Fernand Léger. Qu'il mette en scène des ouvriers de chantier, les vacanciers des premiers congés payés ou des cyclistes, celui-ci parle en effet de l'histoire de tous, dans une approche humaniste optimiste. Clara Castagné se reconnaît une parenté avec ce grand peintre sans qu'il fasse directement partie de ses références esthétiques personnelles. C'est aussi le cas, dit-elle, du travail découvert sur le tard de Michel Lablais (1925-2017) qui venait de temps en temps à Montpellier. Les grands artistes qui l'ont le plus émue, ce sont les primitifs allemands, Le Greco, Goya, Le Bernin, Topor, Balthus, Jean Hugo et jusqu'à Picasso, « *même si cela peut paraitre prétentieux* », commente-t-elle. Mais oui, avec l'hiératisme de l'un, la " naïveté " d'un autre, on sent des parentés.

Au fond, il s'agit de retrouver l'homme et la femme des origines, tels que la culture issue des religions du Livre les ont imaginés. On ne s'étonne donc pas de trouver trois portraits d'Adam et Eve dans les *Anatomies*. Mais ce couple mythique est décliné avec les libertés de notre époque : à côté du couple originel s'affirment comme tout aussi légitimes *Ada et Eve* ainsi qu'*Adam et Steve*, deux couples homosexuels. Et, pour approfondir la remise en cause du modèle qui interroge notre temps, il y a des êtres bisexués, tel ce *Corps étrange* dont un pied porte une chaussure à talon tandis que l'autre est chaussé d'un genre de Pataugas, ou encore ce *Puzzle* où les éléments d'un enfant semblent en train de sortir du ventre d'un homme. Dystopie inquiétante.

Mais dans les *Anatomies*, le plus souvent, Clara Castagné met en scène un homme et une femme dans une relation affectueuse ou érotique convenue. La femme porte des bas à résilles et des chaussures à talons ou de grandes bottes noires, l'homme une casquette ou toute autre coiffe caractéristique, un béret ou un bonnet de marin. Ils se tiennent la main ou bien marquent leur possession de l'autre par un geste symbolique : la femme pose son pied sur la cuisse de l'homme (*Les Musclés II* Fig. 5), l'homme pose sa main sur la cuisse de la femme (*La Circulation du sang*), l'un tire la langue, l'autre pose un doigt sur son nez… Pourquoi cette image désuète et provocatrice de la femme ? « *Je trouve que les femmes restent prisonnières de l'image sexuée qu'on veut leur assigner. Même les petites filles suivent une mode qui n'est pas de leur âge.*

Fig. 7 : *Anatomies n° 83,* Sans titre, 30 x 40 cm, gouache sur papier lithographié

– Vous avez donc une volonté satirique ? - *Oui. Quant à l'homme, il a quelque chose d'enfantin* ».

La satire se fait parfois cruelle. Dans *Les grands maux et les grands remèdes*, de la série des *Anatomies*, l'artiste accentue les marques de la maladie. Elle ajoute des cigarettes ou des cigares à des patients insouciants pour suggérer d'où vient leur mal.

Les *Anatomies* se terminent par la série *Matrix* peinte sur des planches anatomiques d'organes de la reproduction. Ici, se déploie une fantaisie encore plus libre, proche du surréalisme, dans un registre beaucoup plus adouci, aux tons rosés pastel, estompés comme au papier buvard, qui fait surgir des figures féminines étranges des dessins représentant les organes. Des enfants en maillots rayés bleu et blanc leur sont reliés, parfois par un cordon, parfois par une ficelle, ou jouent à côté d'elles. Chaque organe se transforme en une femme complète par un jeu de métonymie, cette figure de style par laquelle une partie de l'objet peut renvoyer au tout. Ailleurs, on trouve des cœurs transformés en visages de femmes. Le cœur et les organes qui se font femmes, les enfants qu'elles mettent au monde, cela souligne le caractère charnel de l'Eve ancré dans notre culture. Mais son étrangeté interroge : mission merveilleuse ou assignation accablante ? (Fig. 6 et 7)

Regards mythiques sur l'humanité

Avec les *Mythologies*, Clara Castagné revisite l'histoire antique, en travaillant sur des images issues des portfolios d'histoire de l'art avec de l'encre et de la gouache bleutées. Elle en garde le hiératisme, la théâtralité, l'exemplarité.

Fig. 10 : *Géographies n°97,* « Europe centrale », 22 x 30 cm, encre sur papier

Fig. 9 : *Géographies n°5*, « La Grèce politique » ou « Sans titre », 40 x 40 cm, encre sur papier

Des scènes de groupes apaisées, harmonieuses le plus souvent, des formes féminines généreuses, des hommes musclés, avec un clin d'œil aux stéréotypes qu'elle souligne en ajoutant quelques talons hauts par ci, des slips moulants par là… et des enfants en slips de bain ou en maillots rayés. Serait-ce que la culture classique imprègne encore notre imaginaire comme un modèle indépassable ? (Fig. 8)

Avec les *Géographies*, Clara Castagné s'évade depuis quelques années des univers clos de la famille et des entrailles humaines pour s'épanouir dans la largeur de l'espace. La profondeur du temps n'est pas abandonnée pour autant, ni la culture commune. Le passé s'inscrit à la fois dans l'ancienneté des supports et dans ce qu'ils disent de notre culture. Il offre une profondeur aux représentations en deux dimensions de son terrain de jeu et de Je.

Pour les grands formats, devant la raréfaction des supports, elle travaille d'abord sur des photocopies pour construire son travail, la démarche est moins ludique que dans les *Anatomies*. Elle revisite les allégories que lui suggèrent les cartes anciennes. Elle reprend à son compte, par exemple, le mythe d'Europe, princesse de Phénicie enlevée par Zeus métamorphosé en taureau, en inscrivant leurs deux figures sur la carte du continent auquel la princesse a donné son nom (*Enlèvement* ou *La nueva Europa*). Mais pour représenter l'enlèvement des femmes des Lapithes, elle s'amuse à mettre des chaussures féminines au centaure (Fig. 9). Ces quelques scènes de couples manifestent la violence des relations entre l'homme et la femme dans les mythes. D'autres mettent en scène des groupes, telle cette femme qui serre ses proches dans ses bras pour les protéger de la menace du monde, guerre, exil, souffrances de la nuit des temps (*Maroc*). Elle revisite le fameux *Déjeuner sur l'herbe* de Manet sur une reproduction de la célèbre carte de France de Cassini, ici la région des châteaux de la Loire (*Le Dé jeté sur l'herbe*). La majorité des tableaux perd son caractère satirique au profit d'allégories lumineuses ou poétiques. Nouvelles métonymies où un espace prend souvent le visage d'une femme qui le symbolise (*Europe centrale*, Fig. 10). Mais dans la carte de France s'inscrit souvent celui d'un homme, questionnant en passant l'identité de genre à laquelle nous sommes habitués. Beaucoup de ces allégories magnifient la grandeur d'un pays, d'un continent ou du monde, et suscitent tout simplement une émotion qu'on pourrait nommer l'amour de l'humanité, avec parfois une discrète allusion à l'actualité, comme cette embarcation minuscule au large de la côte italienne (*L'Italie*, Fig. 11).

Fig. 11 : *Géographies n°70,* « Italie », 32 x 45 cm, encre sur carte ancienne

Géographies, « Les cinq parties du monde », 140 x 110 cm, encre sur carte ancienne

Paul Éluard évoquait pour la femme aimée « *l'œil qui devient visage ou paysage* » et ce que lui inspire « *La grille des routes* » ; le langage du poète établit des liens insoupçonnés entre les êtres. Par une démarche proche, Clara Castagné libère des êtres imaginaires prisonniers des représentations familiales, sociales et culturelles, tels autant d'Icare s'évadant du dédale imaginé par son père pour le palais de Minos.

Elle a choisi de vivre dans un presbytère de village, n'est-ce pas significatif de ce lien jamais rompu avec le passé ? « *Peut-être,* sourit-elle, *mais si j'avais construit une maison j'aurais choisi un carré blanc, quelque chose de radical.* » Un rêve d'évasion, encore.

MARIE-NOËLLE VERAN

Maruja Mallo, la rebelle

La Sorpresa del trigo (La Surprise du blé), 1936, huile sur toile, 66 x 100 cm, collection particulière

Maruja Mallo, entre Verbena y Espantajo toda la belleza del mundo cabe dentro del ojo, sus cuadros son los que he visto pintados con más imaginación, emoción y sensualidad.[1]
(Federico García Lorca)

Parcours

Maruja Mallo est née à Viveíro (Lugo), le 5 janvier 1902 ; elle est décédée à Madrid le 6 février 1995 à l'âge de 93 ans. C'est l'une des figures les plus intéressantes des arts plastiques, une femme pionnière, rebelle et révolutionnaire, qui va s'attaquer à tous les préjugés de son époque. Elle s'est formée personnellement, intellectuellement et professionnellement, dans une Espagne partagée entre un traditionalisme très conservateur qui cherchait à maintenir l'Espagne dans le passé et la modernité représentée par un groupe d'intellectuels qui voulaient, au travers de leurs œuvres, se tourner vers l'avenir. Au cours des premières décennies du XXe siècle, une grande partie de la société espagnole n'acceptait pas que les femmes étudient, se promènent dans l'espace public sans compagnon, dérogent aux codes vestimentaires qui caractérisaient leur classe sociale et leur destin biologique de " reproductrices " et de " gardiennes des traditions familiales ". Les difficultés dues au fait d'être une femme et une artiste talentueuse dans un monde d'hommes qui doutaient et se méfiaient de la capacité créatrice et intellectuelle des femmes, ont profondément influencé non seulement l'art mais aussi la façon dont se comporte Maruja Mallo. Il s'agit pour elle de casser les codes, de sortir des cadres, de se rebeller contre le monde ancien et ses idées, de créer pour lutter contre la bêtise misogyne, de prôner la diffusion d'une culture populaire qui éduque et qui libère.

« *La jeune artiste, consciente de l'animosité suscitée par le désir des femmes de fréquenter l'Académie, se vantait d'être la seule étudiante à avoir réussi cet examen d'entrée difficile. Les commentaires des autres étudiants sur Mallo ne manquent pas et offrent un témoignage vivant de l'environnement hostile envers la femme à vocation d'artiste. Pitti Francis Bartolozzi, un ami proche de Remedios Varo et de Maruja Mallo, a déclaré que certains professeurs n'aimaient pas beaucoup les femmes qui étudiaient l'art où elles n'auraient sans aucun doute pas d'avenir*[2] ». À l'Académie Royale des Beaux-Arts de San Fernando, elle rencontre des

La Religión del trabajo (La Religion du travail), 1937 huile sur toile, 90 x 100 cm, musée Reine Sofia, Madrid

artistes, des écrivains et des cinéastes tels que Salvador Dalí (qui l'introduira dans le monde du surréalisme et de la *Generación del 27*), les poètes Federico García Lorca et Miguel Hernández, la peintre Margarita Manso, Luis Buñuel, la philosophe María Zambrano ou Rafael Alberti, dont elle illustrera quelques œuvres. En 1927, elle rencontre Ortega y Gasset, le philosophe chef de file de *La Generación del 14*, auteur de *La Révolte des masses*, et collabore en qualité d'illustratrice à la Revista de Occidente. À Paris, en 1932, elle entre en contact avec l'avant-garde de l'art européen. Mais en 1936 la guerre civile éclate et la pousse à quitter l'Espagne. Avant son départ pour l'étranger, elle peint son œuvre la plus emblématique : *La sorpresa del trigo*. « *C'est comme le prologue de mon travail sur les travailleurs de la mer et de la terre, mélange d'éléments matériels. Le blé, végétal universel, symbole de la lutte, mythe terrestre…* » écrit-elle en mai 1936.

Lors de son exil en Argentine, elle continue de créer intensément et peindra l'ensemble de toiles qu'elle-même nommera ensuite *La Religión del trabajo*. Elle expose à Paris, au Brésil et à New York. En 1945, elle se rend au Chili avec son ami Pablo Neruda qui lui commande une fresque murale pour le cinéma le Los Angeles à Buenos Aires. En 1949, Maruja quitte l'Argentine pour s'installer à New York.

La Verbena (La Kermesse), 1927, huile sur toile, 119 x 165 cm, musée Reine Sofia, Madrid

Après vingt-cinq ans d'exil, elle rentre en Espagne dans les années soixante. Son œuvre est alors pratiquement inconnue dans son pays natal. Dans les années 1980, plusieurs expositions se déroulent en Espagne où elle est enfin reconnue comme une grande artiste espagnole. En 1993, une grande exposition de ses œuvres se déroule à Saint-Jacques-de-Compostelle. Les toiles de cette exposition seront ensuite transférées au Musée des Beaux-Arts de Buenos Aires.

Fiesta Popular, 1927, huile sur toile, 120 x 166 cm, musée du Jeu de Paume, Paris

Maruja Mallo et la *Generación del 27*

La *Generación del 27* est un groupe littéraire qui apparut en Espagne entre les années 1923 et 1927, au sein duquel plusieurs poètes partagèrent des idées avant-gardistes dans leur domaine. La production littéraire de ce groupe d'intellectuels n'est pas entièrement écrite en espagnol, ni entièrement constituée d'auteurs espagnols. Des textes importants sont écrits dans d'autres langues, Salvador Dalí ou Óscar Domínguez ont écrit en français, d'autres comme Felipe Alfau en anglais. Certains écrivains et artistes étrangers ont écrit en espagnol et furent très liés à cette esthétique, comme Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges ou Francis Picabia. Des membres de ce groupe exploitèrent cette même esthétique dans d'autres domaines. Ce fut notamment le cas du cinéaste Luis Buñuel, des peintres surréalistes comme Salvador Dalí, et bien entendu de la peintre et sculptrice Maruja Mallo.

Leur esthétique cherche à trouver des éléments communs entre les traditions littéraires savantes et populaires espagnoles et les avant-gardes esthétiques européennes, futurisme, cubisme, surréalisme, ou même dans l'engagement politique. Le groupe se dispersera, la plupart de ses membres

Série *Cloacas y Campanarios, Antro de fósiles (Repaire de fossiles),* 1930, huile sur toile, 135 x 194 cm, musée Reine Sofia, Madrid

n'ayant d'autre choix que l'exil lors de la guerre civile. Le refus des règles et les provocations dans les actes quotidiens caractérisent la " *Generación del 27* ". Maruja Mallo eut ainsi l'idée de traverser la place de la Puerta del Sol, avec ses camarades de " *Generación del 27* ", sans chapeau, ce qui allait à l'encontre des mœurs de l'époque et suscita un flot d'insultes dans les médias. Las sinsombrero sera le nom du groupe de ces femmes artistes. En 1928, Maruja Mallo présente, dans une exposition organisée par Ortega y Gasset dans les salles de la Revista de Occidente, les quatre huiles qui constituent la série consacrée aux fêtes de Madrid, groupe dont fait partie le tableau *La Verbena* (*La Kermesse*, Musée Reine Sofia, Madrid). Dans cette peinture colorée, représentant sa vision personnelle du monde, l'auteur invente des scènes baroques et apparemment dépourvues de logique, où les motifs se multiplient, formant un tourbillon de lignes et de couleurs. Les éléments typiques des fêtes populaires de Madrid sont représentés ici : la baraque de Pim-pam-pum qui permet de mesurer sa force, des personnages étranges, le borgne géant, le moine, le personnage aux pieds déformés qui demande l'aumône, sa guitare posée devant lui, tout cela donne à la scène une atmosphère indéniablement surréaliste.

La renommée de Maruja Mallo débute avec ces toiles de la fête foraine aux baraques de foire chamarrées, manèges et personnages costumés. La construction est rigoureuse dans un espace baroque où les plans s'entrecroisent. Les couleurs des étoffes qui offrent de violents contrastes, ajoutent une touche d'anarchisme et de désordre général. La fête est un mélange endiablé de cultures, de races, de traditions, d'histoires et de légendes qui se mêlent dans un joyeux tourbillon. De cette série de tableaux, elle écrit : « *J'avais alors beaucoup de sympathie pour l'esprit moqueur et irrévérencieux envers l'ordre établi. J'ai mis en scène un monde multicolore et bruyant, désinvolte. Hommes et pantins, femmes et fantoches, mille objets de foires, s'accumulaient dans ces compositions bigarrées...* ».

L'occupation de l'espace sur la toile produit un effet de kaléidoscope, les sujets eux-mêmes sont dans des situations étranges, par exemple les personnages du bas semblant sortir du cadre, et l'effet de peinture au pastel de la toile est surprenant.

Cloacas y *Campanarios* (*Égouts et Clochers*)

À partir de 1928 commence la série *Cloacas y Campanarios*. La situation sociale et politique de l'Espagne au cours de ces années-là a été marquée par l'affrontement entre la dictature de Primo de Rivera et les secteurs de l'opposition qui se battent avec de plus en plus de violence contre elle. La chute de la Bourse de New York ajoute à l'instabilité politique au niveau local et à l'insécurité économique dans le monde entier.

Maruja Mallo exprime dans cette série les destructions et la désolation. Ses toiles captent la tension et la haine entre les différentes factions politiques en Espagne au cours de ces années, la même haine et la même violence qu'avait su capter Goya dans ses tableaux noirs. Il semble que les toiles de *Cloacas* anticipent la destruction apocalyptique que ponctuera finalement en 1936 le soulèvement du général Franco contre le gouvernement républicain.

Les tensions que Mallo évoque dans ses peintures ne se produisent pas uniquement en Espagne, mais dans toute l'Europe, et se manifestent par l'émergence de gouvernements

Estampa (*Escaparate,* 1927), huile sur toile, 105 x 80 cm, collection particulière, Bilbao

Tierra y excrementos (Saleté et excréments), 1932, huile sur carton, 43 x 55 cm, musée Reine Sofia, Madrid

totalitaires fascistes qui finiront par provoquer la Seconde Guerre mondiale. Les peintures de *Cloacas* ne constituent pas une rupture radicale avec les précédentes peintures mais le rire parodique n'est plus de mise. Un monde organisé sur les inégalités sociales qui, malgré les progrès techniques, persiste dans ses conceptions anachroniques ne peut conduire qu'à une catastrophe.

Dans le journal *Le Populaire* Majura Mallo exprimait le manque d'espoir de l'artiste face à une civilisation qui ne produit au final que déchets et destructions : « *En ces moments-là j'étais impressionnée par la nature qui éliminait les ordures, la terre incendiée et inondée. Du sol fissuré s'élève une auréole de détritus. Dans ces paysages désolés la présence de l'homme se manifeste dans les traces, les vêtements, les squelettes et les morts. À cette nature terrestre, à ces champs détruits sont associés les temples en ruines, les images de destruction, les habits ecclésiastiques agoniques, les machines et les armes en ruine… Sur ces terrains brûlés de montagnes calcaires et de puits de charbon sont plantés les épouvantails…Ces pathétiques armatures funestes soutiennent des vêtements civils inhabités, des vêtements cléricaux vides, des haillons gonflés et déchirés par les vents. Au milieu de ces surfaces remplies de déchets flottants se dressent des redingotes, comme des spectres, couvertes de mégots. Les soutanes arpentent les toits moribonds entourées de crânes d'ânes… Tout est calciné et rongé par le soufre... Tout est rouillé et moisi. Sur la nature constante de cette réalité sans vie veillent les soutanes et les redingotes, gloire des tampons à récurer.* »

Pour Mallo, rien ne peut être sauvé de ce monde soi-disant civilisé, les piliers idéologiques sur lesquels il repose : l'Eglise, l'armée, les élites corporatives se sont effondrées et le seul héritage qui reste est celui d'un monde vide et déshumanisé, où la nature tente de survivre. Le sentiment ambivalent vis-à-vis de la technologie et les changements engendrés par le processus d'industrialisation n'étaient cependant pas nouveaux. Ils étaient apparus immédiatement après la Première Guerre mondiale suite aux ravages qu'elle avait causés. Dans une perspective expressionniste, la ville apparaît comme le symbole d'une civilisation matérialiste dépourvue d'humanité où les êtres humains sont comparables à des machines. Bien que les peintures de *Cloacas y Campanarios* se caractérisent par une atmosphère surréaliste, elles sont liées au courant de rejet général envers la civilisation industrielle contemporaine. Cette critique du rationalisme du monde civilisé est également l'un des fondements de la pensée de l'amie de Maruja Mallo, la philosophe María Zambrano. La philosophe et la peintre croyaient en l'humanisation de la société à travers le système démocratique républicain. Pour elles, le projet républicain symbolisait la voie vers l'égalité, une égalité qui n'impliquait pas l'uniformité mais l'acceptation des différences.

La vision apocalyptique proposée par Mallo dans ses peintures des séries *Cloacas y Campanarios* représente la tragédie que vit l'humanité (guerres, violence, pauvreté, etc…) à laquelle la philosophe se réfère et les conséquences qui en résultent : l'aliénation de l'être humain et de la planète. Les toiles de Mallo seraient alors les témoignages d'une histoire sacrificielle qui aurait rationnellement justifié un système social injuste qui ne pouvait se maintenir que par le sacrifice de tous ceux qui occupaient une place modeste dans la société et la destruction de la nature.

Un univers de métaphores

Maruja Mallo tout au long d'une œuvre extrêmement variée, peintures, photos, sculpture, écriture, garde la même ligne de réflexion, lutte pour l'égalité des femmes et la démocratie et défend la nature et la vie. L'ensemble des aspects de l'évolution des sociétés est pris en compte, la modernité et la technologie modifient rapidement à la fois la perception par le sujet de son environnement, mais aussi la nature profonde des relations humaines et les changements rapides d'époques, par exemple au travers des thèmes de la femme et du sport.

Le sport est vénéré comme le symbole moderne de la dynamique et de l'indépendance des femmes, un phénomène naissant au cours des années 20, dont témoigne *Ciclista* (1927). Le modèle, Concha Méndez, a déclaré : « *Quand Maruja a commencé à peindre, elle m'a prise pour modèle. Elle a peint une fille sur un vélo, qui était moi ; et ma*

Ciclista, 1927, collection particulière

Elementos del deporte, La Raqueta (de Concha Mendez), collection particulière

raquette de tennis, qui était très jolie, elle m'a aussi immortalisée dans une série de portraits des " Verbenas " *de Madrid qui sont merveilleux, ils reflétaient beaucoup d'images issues de nos conversations* ». *Elementos del deporte* (1927) est une toile très colorée qui inclut de nombreux motifs issus des grandes innovations urbaines du début du XXe siècle : gratte-ciel, machines, vitesse, cinéma, automobiles, etc. À travers la recherche d'un idéal physique par la pratique du sport, on perçoit aussi la recherche d'une identité nouvelle, d'une reconnaissance de l'autre féminin comme une personne libre qui entre dans la composition d'un monde pluriel avec un " *différentiel positif* ". Les êtres ne sont pas complémentaires mais particuliers et authentiques, l'affirmation de chacun participe à la création d'un monde où la complexité est la preuve de la liberté enfin retrouvée. Le paradis est une illusion mais la terre doit être le lieu de la réalisation de chacun.

El Racimo de uvas (La Grappe de raisin), 1948, huile sur panneau, 66 x 50 cm, collection particulière

On trouve aussi beaucoup de représentations d'éléments de la nature que Maruja Mallo rapproche d'éléments humains. *La Grappe de raisins* est comparable au cœur, essentiel à la vie, cœur qui se nourrit des richesses de la terre. Les métaphores sont nombreuses entre l'humanité et les éléments de la nature qui montrent que l'homme est dans une relation ténue et permanente avec son milieu naturel, et qu'il faut donc être prudent dans la construction des sociétés industrielles qui risquent de briser cette harmonie et de détruire à la fois la nature et pour finir l'humanité. On trouve déjà là les prémices du débat qui agite aujourd'hui nos sociétés.

Conclusion

En parlant d'elle, Majura Mallo expliquait que la chose la plus importante de sa vie était la construction d'elle-même comme œuvre d'art, en tant que sujet de son art, en tant que véritable produit de cette avant-garde de la

Espantapajaros, 1930, h/t, 138 x 198 cm, propriété d'André Breton

Generación del 27. Cependant, Maruja Mallo était beaucoup plus que l'artiste d'un nouvel art, elle fait partie de ceux qui ont le plus contribué à la création de l'avant-garde madrilène et de ceux qui ont le plus influencé ses contemporains. Sa rébellion, son imagination anticonformiste, sa façon de voir la vie en bousculant les obstacles des lois patriarcales et sa magnifique vision esthétique, en particulier dans les années vingt et trente, montrent bien que Maruja Mallo est l'une des femmes les plus originales de l'histoire de l'art espagnol.

Dans la *Revue Hebdomaire* Jean Cassou a écrit : « *Maruja Mallo peint les épouvantails hallucinés, les traces des marches dans la boue ; elle compose des poèmes héraldiques où les chiffres sont des feuilles mortes et des squelettes de mains et de chardons. Votre univers ne retient que des ruines de la vie, tout ce qui est coquilles, os, ordures. Et cet univers sans chair est également peint avec une délicatesse délicieuse et originale ; tout est dedans blanc, noir, gris, de ces gris inimitables ; vous pouvez dire qu'ils sont gris humoristique comme seuls savent le représenter les Espagnols qui ont la connaissance et l'amour pour le secret et l'aristocratie immuable* ».

JAMIL MARTIG
Traductions de JANINE LARRIEU MARTIG

[1] Traduction : « *Maruja Mallo, entre* Fête populaire *et* Épouvantail, *toute la beauté du monde tient dans son œil, je n'ai jamais vu de tableaux peints avec plus d'imagination, d'émotion et de sensualité.* »

[2] María Alejandra Zanetta, *La Subversió enmascarada*, Biblioteca nueva, 2014 Madrid

Elles, de la Revue ?

Ce numéro de *La Rencontre*, cela ne vous aura pas échappé, fait une large place aux artistes femmes, ou femmes artistes. Quatre articles leur sont consacrés. La page de couverture y fait une discrète allusion : Elles….

Et vous pensez peut-être que le comité de rédaction s'est mis au diapason, vous vous demandez s'il surfe sur une vague porteuse, verse dans le féminisme. Nous nous sommes posé la question !

Une rapide évocation du passé de *La Rencontre* (dame respectable de 132… numéros) a aussitôt fait jaillir des noms de femmes dont la Revue avait traité. Cette impression méritait cependant confirmation : il fallait étudier les choses à fond, chiffres à l'appui. C'est chose faite, en remontant du moins jusqu'à l'an 2000. Les femmes artistes ne sont pas absentes : pas d'année sans que l'une d'elles ait bénéficié d'une étude, permettant de découvrir ou d'approfondir la rencontre avec une œuvre de femme-peintre ou sculptrice. Quant aux couvertures, un quart d'entre elles met en vue une de leurs oeuvres, une fois avec l'artiste elle-même (Geneviève Asse n°102, 2012). Il est à regretter que Chiaru Shiota, exposée au Carré Sainte Anne à Montpellier grâce aux AMF, avec une œuvre à la fois monumentale et aérienne conçue en symbiose avec le lieu, ait dû se contenter de la couverture du n° 105 (2013).

Les femmes artistes n'ont donc jamais été absentes… mais il faut bien reconnaître que leur présence est réduite à la portion congrue : en 20 ans, 80 numéros et 400 articles, en gros… 20 artistes présentes.

Choquant ? Honteux ? En fait, notre musée abrite très peu d'œuvres réalisées par des femmes. « *Seule la section des Modernes (en) accroche (quelques-unes). Apparaissent ainsi aux cimaises Berthe Morisot, Sonia Delaunay, Maria Elena Vieira da Silva… Le musée du Louvre recense une vingtaine d'artistes femmes.* » (n° 128, p. 10) En comparaison, *La Rencontre* traite finalement " souvent " d'œuvres de femmes !

On le sait, celles-ci ont rarement atteint la notoriété, qui est le laisser-passer pour être acquis, conservé et exposé… Dans l'histoire de notre revue, un article récent retrace « *Le long purgatoire des femmes artistes* » (M. Morestin n° 128) de la Préhistoire au milieu du XIXè siècle et montre qu'elles sont présentes mais en quelque sorte incognito, pour différentes raisons. Ainsi en est-il d'Artemisia Gentileschi ou de Marietta Robusti, dignes filles de peintres célèbres qui les ont évincées. Au XIXe, les académies s'ouvrent officiellement aux " peintresses " mais les cantonnent aux genres mineurs. Elisabeth Vigée Lebrun brava cette consigne en présentant en 1770 comme morceau de réception *La Paix ramenant l'abondance* (Musée du Louvre), preuve manifeste de son talent, mais ce fut seulement sur ordre de la reine qu'elle fut admise… C'est grâce au genre du Portrait que, comme beaucoup de ses consoeurs, elle parvint à conquérir une solide renommée. Un siècle plus tard, c'est dans ce genre encore que Berthe Morisot s'est fait reconnaître. Le musée Fabre possède une toile d'elle, reproduite en couverture du n°42, pour laquelle l'article « *Pauvre Berthe* ! » prenait fermement parti. Une plus ample étude de son œuvre, parue dans le n° 80, invite à la réflexion : « *Le thème de l'intime dans les portraits de Berthe Morisot* ».

Chiharu Shiota, *After the Dream*, 2013, Expo AMF, Carré Sainte Anne, Montpellier

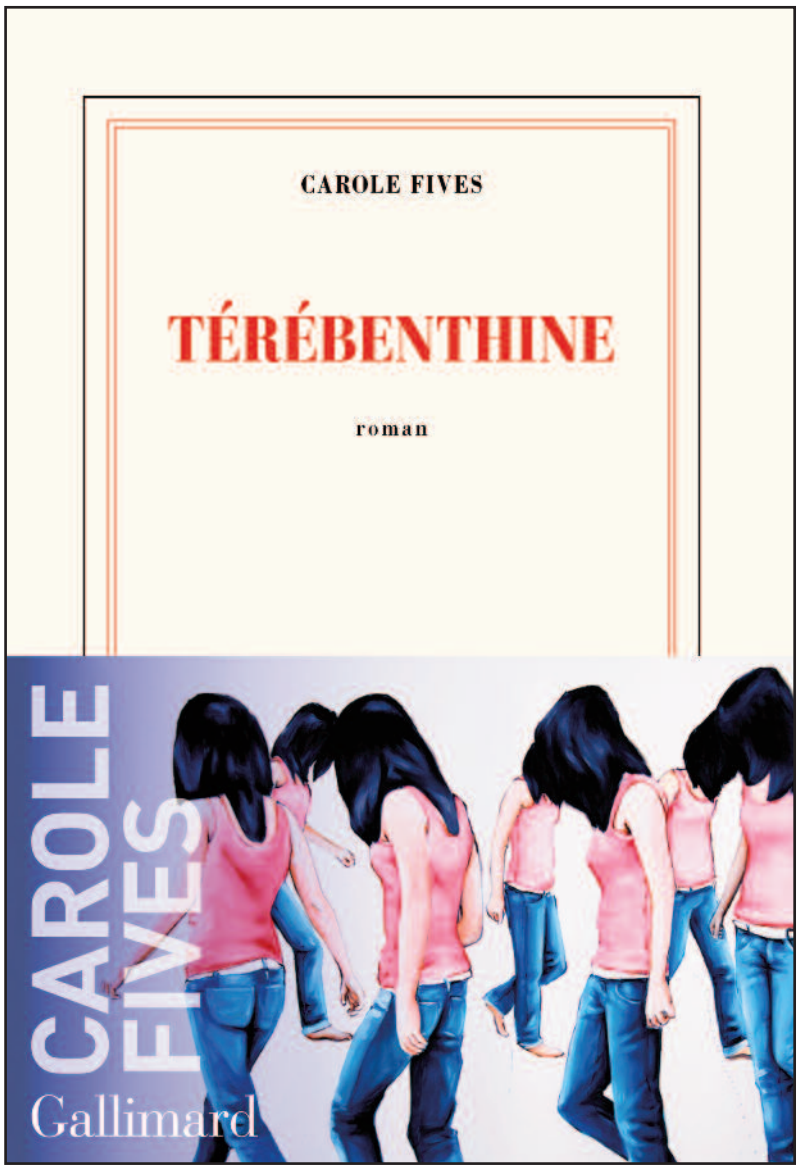
La Revue cherche à défendre aussi l'art contemporain, où les femmes sont davantage présentes. Au fil des années, nombre d'entre elles – notamment celles de la Région Languedoc Roussillon – ont été révélées aux lecteurs. Citons Anne Slacik (n°68), Germaine Bourgeois-Rodier (n°74), Eve Gramatzki (n°76), Hellenia (n°103), Clara Castagné dans le présent numéro. Germaine Richier est un cas à part : sa sculpture *L'Araignée*, acquise avec le concours des AMF, faisait la couverture du n°74, un article est revenu sur son œuvre au numéro 83 ; un troisième paraît dans ce numéro.

Et puisque les AMF sont aussi tournés vers l'exploration des musées étrangers – quand les circonstances ne nous confinent pas devant les écrans –, une œuvre franchement engagée, *Dinner Party* (2002), qui avait attiré l'attention des Amis en voyage à New York, a fait l'objet d'une étude au n° 100 : une installation – devenue permanente – de Judy Chicago au Musée de Brooklyn, acquise par la Fondation Sackler qui soutient les artistes femmes. Une table toute parée pour un festin apparait soudain au visiteur pénétrant dans une salle vaste plongée dans la pénombre. Chaque place est destinée à une invitée remarquable (" illustre inconnue ", le plus souvent), son nom est brodé en belles lettres ; vaisselle et objets évoquent son histoire. Chacune de ces femmes remarquables a, à sa manière, fait avancer l'histoire de l'humanité, marqué celle de l'art entre autres. Ce cérémonial les fait sortir de l'ombre, au propre comme au figuré.

La Rencontre explore le monde de l'art et des musées. Elle ne défend pas les femmes artistes, dans un propos féministe. Mais s'il reste encore du chemin à faire avant qu'elles soient reconnues chacune à sa juste valeur, nous espérons avec le présent numéro avoir contribué à rétablir l'équilibre !

Anne Millat

Carole Fives, *Térébenthine* (Gallimard)



Concours d'entrée à l'École des beaux-arts. Les impétrants sont accueillis par l'inscription sur la façade de « *peinture et ripolin interdits* ». Au début des années 2000, on privilégie les ateliers vidéo, multimédia. On a même négligé, depuis deux ans, d'y nommer un professeur de peinture. Trois étudiants vont tenter de résister aux injonctions répétées à longueur de temps par professeurs et tuteurs divers et persévérer avec couleurs et pinceaux. On leur accorde de minuscules espaces au sous-sol sans lumière naturelle, peu chauffés jusqu'au jour où on y supprime les radiateurs. Ils sont considérés comme des brebis galeuses, les sarcasmes pleuvent sur eux. Est-ce par référence à Duchamp « *Les intoxiqués de la térébenthine* » ? Des étudiants se bouchent le nez à leur vue, les traitant de « *térébenthine* », incapables de discerner l'odeur du white spirit, solvant beaucoup moins onéreux pour des étudiants désargentés. Les enseignants ont la dent dure aussi, assimilant la peinture au stade anal : « *La peinture, c'est la merde avec laquelle jouent les petits enfants* ».

La narratrice décrit avec tendresse un de ses compagnons d'infortune, Luc, s'acharnant sur ses immenses toiles dans des pages qui évoquent *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac ou *L'œuvre* de Zola. Elle explique sa détermination à suivre hors de l'École un enseignement sur le dessin et les bases de la peinture. Plusieurs thèmes parcourent le roman. Le snobisme de ces années où la réussite doit souvent plus à des effets de mode qu'à un réel talent. Mais aussi la persévérance des étudiantes qui, constatant l'absence dans leur enseignement de l'évocation des artistes femmes, arrivent à imposer un exposé sur plusieurs contemporaines.

Destin de ces résistants ? Une des trois protagonistes empruntera des chemins de traverse pour se rapprocher des tendances qui ont la faveur du public. Luc vit dans la misère et finit par se suicider. Pas de chance, avec le regain d'intérêt pour la peinture, son œuvre sera encensée en 2019. L'héroïne remplit une de ses dernières toiles à l'École de l'injonction, répétée à l'envi : « *je serai peintre* » et finit par se tourner vers l'écriture. Et un constat : alors que les filles représentent aux Beaux-arts la majorité des élèves, la plupart choisit une autre voie professionnelle : il faut bien vivre !

Après des études de philosophie, Carole Five est passée par l'École des beaux-arts de Lille. Son expérience dans ce milieu lui a fait sentir le mépris pour ceux qui aspiraient à devenir peintres. Après avoir enseigné les arts plastiques, elle se tourne vers l'écriture (premier roman en 2010). La peinture, tant méprisée dans les dernières années du XXe siècle, revient au premier plan. Un article paru dans un des principaux magazines d'art encensant cette pratique a déclenché chez Carole Fives le besoin impérieux de prendre la plume « *Ça m'a mise en colère. J'ai repensé à ma génération, à tous ceux qui ont abandonné, ont sombré dans l'alcoolisme, la marginalité, se sont suicidés.* » Peu de temps avant, son ancien professeur, le peintre Iskander Nougmanov s'était donné la mort accompagné de son épouse.

Ce roman court est une façon de rendre hommage à tous ces artistes que le sort a laissés de côté.

MONIQUE MORESTIN

Adèle Romanée (Paris 1769-1846), *Portrait d'Antoine Valedeau*, 1809, huile sur toile, 72,5 x 60 cm, musée Fabre

Ce tableau de taille modeste représente un homme jeune, assis sur un rocher. Il a enlevé son chapeau haut de forme et a posé ses gants dessus. Il est élégamment vêtu d'une redingote foncée, d'une culotte de velours gris retenue par un nœud rouge et chaussé de bottes noires à revers jaunes dont la couleur se retrouve dans le gilet. Dernière touche de coquetterie, la cravate à la Garat, mise à la mode par l'artiste éponyme, emprisonne le cou très haut, un tout petit bout de la chemise en sort. Le bras posé sur le talus, il semble plongé dans ses pensées. Peut-être que la lettre qu'il vient de lire le rend songeur. Elle porte son adresse à Paris et le cachet rouge de Montpellier. Dans la douce lumière du soir, les nuances de vert de l'arbre de gauche et des frondaisons dans le lointain s'harmonisent à l'ocre du buisson de droite et du rocher. Le gris de la culotte tranche sur ces tons, alors que la redingote noire se détache sur un ciel variable : teintes de fin de jour bleutées ou rosées, parsemées de fins nuages gris.

Ce portrait d'Antoine-Louis-Joseph-Pascal Valedeau (1777-1836) illustre la réussite d'un homme de trente deux ans. Né à Montpellier, dans une famille aisée, il a fait fortune comme fournisseur aux armées de la République, puis comme agent de change. Par son testament de 1836, il lègue à la ville de Montpellier l'ensemble de ses collections. Ses goûts l'ont porté surtout vers les écoles flamande et hollandaise, mais aussi vers des peintres français ou anglais (au total 79 tableaux, 345 dessins et aquarelles, 55 gravures, 10 marbres, dont la *Venus couchée* de Lorenzo Bartolini, 11 bronzes et 18 objets d'art). L'ensemble complète admirablement la donation contemporaine de François Xavier Fabre.

Au faîte de sa réussite sociale, bon connaisseur des artistes de son temps, il s'adresse à une femme pour faire son portrait. Adèle de Romance choisit son patronyme pour mener carrière. On la désigne parfois du nom de son époux, le peintre Romany. Elle a suivi une formation dans l'atelier du peintre Jean-Baptiste Regnault dont les élèves filles sont prises en charge par son épouse. Dès le Salon de 1793, la qualité de ses œuvres est remarquée. Elle excelle dans le rendu des matières, la minutie du détail des costumes, signes du rang ou de la réussite sociale du sujet.

Adèle Romanée : *Portrait d'Antoine Valedeau*, 1809, h/t, 72,5 x 60 cm, musée Fabre Montpellier Méditerranée Métropole - photo Francis Jaulmes

Ses talents de portraitiste la rendent vite célèbre et de très nombreuses personnalités font appel à elle, en particulier des musiciens, acteurs et actrices. Son célèbre portrait de Talma (1818) a longtemps été attribué à François Gérard. La Comédie Française recèle une très riche collection de ses œuvres. Jusqu'en 1833, elle expose sans discontinuer et reçoit même une médaille au Salon de 1808.

Malheureusement, après sa mort, le souvenir de son talent s'efface, cruel destin réservé la plupart du temps aux artistes femmes.

Monique Morestin

Et voici notre nouvelle énigme :
Lors de votre prochaine visite au Musée Fabre, regardez bien les oeuvres des collections ou des expositions.
Recherchez le détail illustré ci-contre.
Quel est ce détail ? À quelle œuvre et à quel peintre appartient-il ?
Que signifie sa présence dans ce tableau ?
C'est ce que vous aurez à découvrir avant de retrouver les réponses à ces questions dans votre prochain numéro.
Nous vous proposerons alors une nouvelle recherche.
Bonne visite...

Salle Germaine Richier au musée Fabre, Credit photo : Steve Gavard

Association des Amis du Musée Fabre

2 bis, rue Montpellieret 34000 Montpellier
Tél. 04 67 60 63 50
Mail : amf-asso@wanadoo.fr
Site : http://www.amf-asso.com

PERMANENCES

mercredi de 14 h à 16 h - samedi de 10 h 30 à 12 h