

# L'image de la femme

Triste constat, mais si l'on regarde les œuvres d'art, l'image de la femme est surtout celle des hommes ! Jusqu'à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, les femmes artistes n'existent quasiment pas. Leur visibilité sociale est pratiquement nulle. Il existe bien sûr des exceptions, mais leur parcours extraordinaire ne sert en rien d'exemple pour leurs contemporaines. Au XX<sup>ème</sup> siècle, en occident, les femmes acquièrent davantage de reconnaissance ; il n'en demeure pas moins que trop souvent, on les définit encore comme les « épouses de... », quels que soient leur talent et leur singularité. Au tournant du XXI<sup>ème</sup> siècle, la prise de conscience par les acteurs de l'art de leur sous-représentation s'accroît. Des musées revoient leurs accrochages, les études théoriques et historiques changent leur regard, et les femmes artistes n'ont jamais été aussi nombreuses sur le marché.

On commencera donc par définir une opposition historique qui semble avoir marqué l'image de la femme. Puisque la femme ne pouvait avoir d'autonomie sociale, ce qui la caractérisait se réduisait alors à son pouvoir sexuel. Sortir de cette problématique, elle perdait toute humanité. Finie la femme qui guérit, la savante qui lit le ciel, etc. On lui intentait un procès en sorcellerie, en préciosité ridicule, et son cas était traité ! Alors, que lui reste-t-il ? Elle peut vivre son sexe selon un axe binaire, soit négativement, soit positivement. Être putain ou être mère. Dans notre culture, une mère est particulièrement parfaite ! Marie. Capable d'enfanter sans connaître le péché de la chair, ce paradoxe conditionne notre culture : elle est capable d'avoir un corps terriblement sexué, mais de garder une innocence virginale.

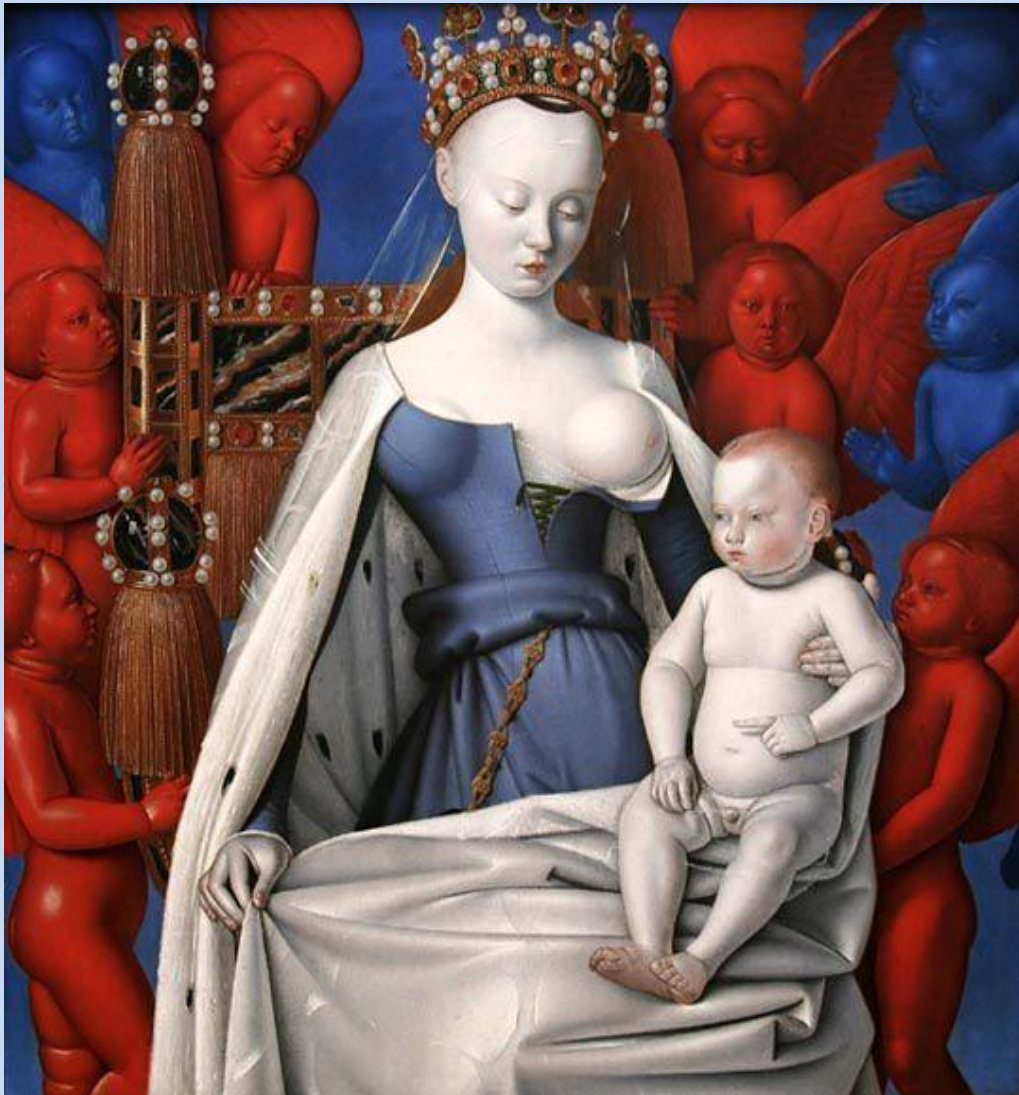
## *Aller plus loin par soi-même*

Récupérer une image d'une Vierge Marie. Sa représentation est sans doute composée de drapés, avec une peau laiteuse et pâle.

L'imaginer habillée et maquillée à notre époque.

Décontextualiser la Marie initiale. La situer dans un milieu professionnel. La situer en situation de loisirs.

Cette mère sacrée nous renvoie l'image d'une imperfection féminine consubstantielle. Le seul salut pour les femmes est de se consacrer, corps et âme, à leur descendance et protection de la famille. Si l'artiste veut montrer la beauté d'une modèle, voire de la maîtresse de son commanditaire, il est nécessaire d'adapter des stratégies d'évitement. Être trop frontal, c'est encourir le risque de sculpter ou peindre une femme de petite vertu, ce qui est évidemment non souhaitable pour tout le monde !



Jean Fouquet, *la Vierge à l'enfant entourée d'anges*, 1452-55, huile

*La Vierge à l'enfant* correspond au volet droit du **diptyque** de Melun, aujourd'hui détaché. Agnès Sorel, maîtresse de Charles VII, pose en Marie. Le commanditaire n'est autre que le trésorier du roi. Le choix de la modèle n'est donc pas anodin. Au-delà de la célébration des supposées vertus morales d'Agnès Sorel, le tableau religieux permet de montrer comment la royauté est d'essence sacrée.

Mais au-delà du caractère mondain, et qui a pu choquer à l'époque, le tableau nous perturbe par ses qualités colorées. Les bleus et rouges profonds contrastent avec les corps à la pâleur minérale. Ce sein dénudé, rond qui s'apprête à allaiter focalise l'attention. L'enfant Jésus ne semble pas encore attiré, il préfère désigner ce qui se trouve sur le volet gauche. On y trouvait alors le commanditaire et Saint Etienne. La poitrine est donc offerte au spectateur, également invité par le regard frontal du chérubin rouge qui, juste à côté, nous interpelle. Même si le carmin utilisé ne signifie pas l'enfer, mais la complémentarité avec les séraphins bleus, on ne peut s'empêcher de penser que le ciel n'est pas calme !

Malgré l'absence de chevelure épaisse et les fins sourcils qui témoignent d'un souci de beauté (pour l'époque), ce n'est pas une allusion érotique qui se dégage. La blancheur de marbre nous présente Sorel/Marie comme un corps sans chair mais sculpté dans une idéalisation intouchable. D'ailleurs, cette femme regarde son fils, qui désigne de destinataire de l'œuvre. Marie devra donc le protéger, et les regardeurs du tableau en général, comme elle veille sur Jésus.

Choisir de représenter Marie par quelqu'un de vivant est souvent source de conflit. Dans le cas de la *Vierge à l'enfant entourée d'anges* par Jean Fouquet, il y eut effectivement des réclamations. N'était-ce pas sacrilège, un « libertinage blasphématoire » ? Etant donné la position sociale de Sorel et sa réputation de parfaite beauté, l'ambiguïté de l'œuvre ne l'empêcha pas d'être exposée dans la Collégiale Notre-Dame de Melun. Parfois ce fut le contraire, la modèle n'était pas assez vertueuse pour mériter de figurer la Vierge. Le Caravage reçut pour l'église Santa Maria della Scala in Trastevere de Rome la commande d'un tableau sur la Mort de la Vierge. Peu après son exposition, il est refusé par les moines de l'église puis remplacé par une œuvre de même sujet peinte par Carlo Saraceni. En effet, le Caravage aurait peint les traits d'une prostituée.



Le Caravage, *Mort de la Vierge*, 1601-06, huile



Carlo Saraceni, *Mort de la Vierge*, 1610, huile

L'affaire est donc entendue ! Il n'y aura d'images de la femme qu'une femme idéale ou rien. Pour suggérer l'attrance physique, le mythe de Vénus permet bien des justifications. La *Vénus endormie* de Giorgione puis la *Vénus d'Urbain* du Titien instaurent une composition canonique déclinée maintes fois dans l'Histoire de l'art. De la citation révérencieuse à la dénonciation de cette pose à l'érotisme hypocrite, la Vénus ouvre de plus en plus les yeux, et en voit de toutes les couleurs.



Giorgione, *Vénus endormie*, 1508, huile

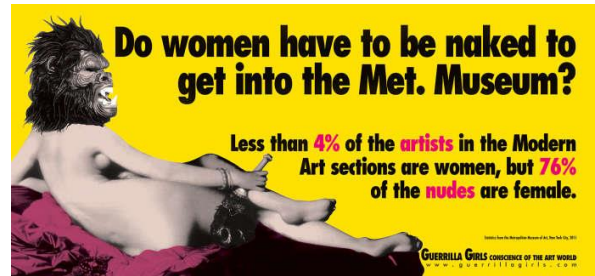


Titien, *Vénus d'Urbain*, 1538, huile





Édouard Manet, *Olympia*, 1863, huile



Guerrilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?*, 1989, affiche imprimée

A partir de 1850, cette surexposition érotique de la femme comparée à l'image de l'homme est remise en cause plus ou moins frontalement. La première approche consiste à s'affranchir de tout emprunt mythologique et ou biblique. L'idéalisation est un mensonge qui ne rend pas hommage à quiconque. Homme ou femme, nos passions sont humaines et leur beauté naît de leur imperfection.



Gustave Courbet, *La Femme au perroquet*, 1866, huile

Quand Gustave Courbet expose son tableau au Salon de 1866, il n'est pas dupe du scandale qui l'attend. En effet, son tableau aux dimensions imposantes (129,5 × 195,6 cm) suggère un sujet mythologique... qu'il n'aborde pas. Et le tableau est une ode visuelle à la sensualité.

Le corps féminin est représenté taille réelle. Dans une pose classique, la modèle est légèrement redressée, appuyée par quelque coussin qui transforme le lit en méridienne présentable. Ici, rien de tout cela. La belle dénudée se languit affalée de tout son long sur un matelas vert comme l'herbe irlandaise, à peine recouvert d'un drap froissé, et profite de ce moment d'abandon pour jouer avec un perroquet multicolore. Sa robe noire

gît au premier plan, comme si elle avait été retirée précipitamment. La mise en scène est donc explicite, cette femme bien terrestre ne croit pas aux anges ailés, mais préfère comme Saint Thomas, ne croire qu'en ce qu'elle peut toucher ! Elle a deux mains, autant s'en servir...

Evidemment, avec un tel propos, *la Femme au perroquet* rejette la peinture académique. Ce **réalisme** qui sera le cœur de la bataille esthétique menée par Courbet, prouve pourtant qu'un sujet pareil peut être traité artistiquement et avec subtilité. Le risque était de sombrer dans l'illustration vulgaire et explicite. Mais le peintre contourne la difficulté en optant pour une transposition plastique de la sensualité. La jouissance est ici autant celui de la dame que celui du peintre, et par ricochet, celui des regardeurs. La couleur, les matières, les lumières sont les plaisirs de l'artiste. Courbet ne s'en prive pas.

Le **clair-obscur** valorise la peau fine de la jeune femme. Par un jeu de glacis de roses et bleus pâles, lumineux, fins et délicats, nous sentons la vie palpitée. Les tentures sombres, lourdes, réalisées avec une **touche** opaque et épaisse contrastent fortement et forment un voile qui cache la scène de l'extérieur en arrière-plan. Cet artifice nous plonge de facto dans l'intimité de la dame et nous signifie que nous voyons là ce que nous ne sommes pas censé voir ! Le perroquet intervient lui-aussi comme une transposition métaphorique de nos sensations exacerbées. Alors que la toile baigne dans une tonalité très neutre, il concentre sur son petit corps et ses ailes toutes les couleurs de l'arc-en-ciel et de la palette du peintre ! L'explosion des sens est au bout de doigts de la femme. Sur l'échelle/ perchoir, la volupté est bien volatile ! Quant aux cheveux roux, ils sont une véritable démonstration du talent de l'artiste qui réalise là un « morceau » de peinture comme seuls les grands peintres peuvent le faire. Les effets des reflets, le rendu de la chevelure, étoilée et emmêlé, véritable chaos organisé, signent définitivement une maîtrise hors-pair.

Nous sommes donc rassurés ! Il y a donc une voie pour une femme ni sainte, ni maudite ! Pour autant, il apparaît que sa représentation repose essentiellement sur sa sexualité. L'érotisation est le résultat de la primauté masculine dans l'art. Or, on a déjà vu dans les pages précédentes concernant la composition, que Hannah Höch, avec sa *Jolie fille*, en 1920, manifestait son envie de redéfinir la féminité en s'affranchissant des séparations sociales hommes/femmes. Effectivement, pour sortir du paradigme, femme sainte, femme attirante, portrait de fiancée ou épouse, ou de (futures) mères, que reste-t-il ? La féminité est bien plus riche et l'affirmation d'une situation plus complexe émerge avec la mixité grandissante de la société. Les années vingt marquent après la première guerre mondiale comment les femmes ne peuvent plus être confinées dans un rôle domestique et sexuel.



Otto Dix, Portrait de la journaliste Sylvia von Harden, 1926, huile



Tamara de Lempicka, Autoportrait, 1932, huile



Shadi Ghadirian, Comme chaque jour, 2001-02, installation

Otto Dix réalise le Portrait de la journaliste Sylvia von Harden. On rapporte qu'il lui aurait dit : « Vous vous êtes caractérisée à merveille et tout cela ensemble donnera un portrait dans lequel vous



représentent typiquement une époque, qui ne s'attache pas à la beauté extérieure d'une femme mais bien plus à son raffinement spirituel. Vous représentez l'idéalisme de notre génération». A peu près à la même époque Tamara de Lempicka réalise son autoportrait au volant d'une voiture. Casquée, gantée, la voilà posant tel un homme, même si ses lèvres rouges révèlent son maquillage. La femme a une place publique, et le nier revient à la faire disparaître. Shadi Ghadiridian sait bien que c'est encore un enjeu de nos jours.



Cindy Sherman, "Untitled #602" from 2019, 2019, photographie retouchée

Cindy Sherman est une artiste qui dès ses débuts dans les années soixante-dix a questionné l'image de la femme dans l'art, en tant que citoyenne et créatrice. S'inspirant de l'esthétique hollywoodienne, puisant dans la culture populaire des trente glorieuses, elle entame une série d'autoportraits citationnels intitulée *Untitled Film Stills* (1977-80). Elle se maquille, s'habille, se déguise en héroïne des films de Nicholas Ray, d'Alfred Hitchcock, en Marilyn Monroe, etc. Est-ce vraiment elle que nous voyons ? Non, son corps devient un support qui reflète la mise en beauté artificielle du sexe dit faible. Les écarts, contradictoires, entre deux clichés nous montrent tour à tour une jeune étudiante, une femme fatale, une femme apeurée...

On obtient donc un autoportrait conceptuel où chaque photo ne représente pas l'artiste personnellement, mais où l'accumulation des points de vue finit par dessiner en creux une identité déconstruisant les préjugés. Chaque tirage est numéroté *Untitled # xxx*.

Cette œuvre "*Untitled #602*" from 2019 fait donc partie de sa série *Untitled Film Stills* plus ou moins en sommeil depuis trente-neuf ans. Revenir sur les traces de sa jeunesse n'est pas anodin, surtout dans une société qui ne fait aucun cadeau à ses aînés. Pour Cindy Sherman, c'est l'occasion de réinterroger les injonctions sociales en comparant comment elle pouvait se montrer hier et comment elle peut se montrer aujourd'hui. Il s'agit d'une mise en abyme d'une mise en abyme, elle reprend les codes de la communication actuelle des personnalités en vue, en posant grimaçante comme un homme d'affaire à la feinte désinvolture, main dans la poche ; mais elle reprend également sa propre création de jeunesse sur son sweat-shirt qu'elle découvre avec une négligence calculée !

La photographie est un montage. L'arrière-plan a été composé spécialement, et sans doute Cindy Sherman a-t-elle posé en studio devant un fond vert. La signification culturelle du jardin n'est pas neutre. Lieu clos et privé, il symbolise notre monde à échelle réduite, mais aussi, dans sa partie reculée, notre jardin secret, notre intimité la moins exposée. Ici, le jardin est un copié/collé symétrique dans un axe vertical centré. Le chemin rose doublé forme deux lèvres d'un vagin végétal qui ne dirait pas son nom, et il vient provoquer l'attitude androgyne de l'artiste sans âge qui se présentait jadis comme une image possible de la jeunesse féminine resplendissante. La vieillesse nie le corps qui disparaît dans une indécision biologique et genrée.