

02: 'Elisabeth Ballet, Monica Bonvicini, Tatiana Trouvé Le 02ème Sexe', by Elisabeth Le-bocivi, num 43, pg 14-16, automne 2007

Monica Bonvicini
Desire, 2006. Acier inoxydable.
© SculptureCenter et de l'artiste.
Courtesy Galleria EMI Fontana Milano
and West of Rome Inc, CA. Photo Jason Mandella.

Elisabeth Ballet, Monica Bonvicini, Tatiana Trouvé Le 02.ème Sexe

Par Elisabeth Lebcivi

Dans son inestimable ouvrage, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XX^e siècle*, l'historien d'art anglo-saxon Rudolf Wittkower⁽¹⁾ met à nu les conditions de production de l'œuvre en trois dimensions.

S'il pousse sa recherche, comme l'explique son sous-titre « *jusqu'au XX^e siècle* », c'est pour aller chercher, dans cette dernière période, d'abord ceux qui se (re)mettent à la taille directe, et font, selon ses termes, « *rayonner la masse* » ou « *irradier la forme de l'intérieur* » – comme Archipenko, Brancusi, Henry Moore, Barbara Hepworth, Jean Arp – ou ceux, qui, au contraire, selon la grande dichotomie parcourue au fil de cet ouvrage, sont partisans du modelage – tels Jacob Epstein, Matisse, Umberto Boccioni ou Medardo Rosso. Enfin, la relation entre la masse et ses alentours, la projection de la sculpture dans l'espace, apparaît avec Naum Gabo, Calder, Julio Gonzalez, David Smith et l'âge du fer. Le chapitre conclusif du livre sonne comme la résolution de la dialectique sculpturale que Wittkower avait mis en œuvre, faisant résonner les mots de David Smith : « *Je ne constate plus, aujourd'hui, d'un point de vue esthétique, de lignes de démarcation entre peinture et sculpture* »⁽²⁾. En 1965, lorsque David Smith émet cette déclaration, Donald Judd n'écrit pas autre chose dans *Specific Objects*, son texte manifeste : « *La moitié, ou peut-être davantage, des meilleures œuvres réalisées ces dernières années ne relèvent ni de la peinture ni de la sculpture* »⁽³⁾. L'art minimal, dont le texte de Judd constituera une des premières formulations, poursuit ainsi et met fin en même temps à l'heuristique moderniste.

Or dans le même temps et en contiguïté avec ces artistes, restent

des femmes « sculpteurs ». Il ne s'agit pas d'élaborer une ligne généalogique avec Camille Claudel ou Germaine Richier, qui serait parallèle à celle que décline Wittkower, par exemple. Mais de mettre en relief, par le biais ou la marge du genre, l'association entre l'idée de la sculpture moderne et la figure du sculpteur moderne, tantôt associé au travail de force, lorsqu'il s'agit de taille directe, tantôt à l'artisanat du modelage ; dans les deux cas, c'est une figure porteuse de fantasmes, celle d'une confrontation plus ou moins brutale avec la matière, c'est-à-dire avec du réel.

Le modelage, la métamorphose du fer, la taille directe ne sont pas les procédures les plus usitées par Eva Hesse, ni par Lygia Clark, ni par Mira Schendel, ni par Niki de Saint-Phalle, qui travaillent cependant tout autant avec le réel, au cours des années 1960. Ni par Louise Bourgeois, qui est allée contre la logique de « vérité des matériaux » scellant le mythe fondateur de la sculpture moderne. En projetant ses fantasmes sur des choses sans se soucier de leur forme « naturelle » et de leur imaginaire « intrinsèque », comme l'énonçait Robert Storr⁽⁴⁾, le travail de Louise Bourgeois me semble avoir également pesé sur des artistes comme Felix Gonzalez-Torres ou Roni Horn, qui, à leur tour, ont joué un rôle fondamental dans ce qu'une exposition récente à la Villa Arson⁽⁵⁾ nous a annoncé comme « perversion » du minimalisme. Cette perversion, on ne le répétera jamais assez, qu'il s'agisse d'utiliser un socle parallélépipédique comme plot pour un gogo-boy ou d'utiliser la répétitivité obsessionnelle des « stacks » ou des images photographiques, est ainsi l'affirmation d'un agencement du désir. Introduire, sans jeu de mots, du genre dans l'art, c'est aussi envoyer péter l'imaginaire neutralité de l'œuvre d'art. Une fois de plus résonne l'énoncé de l'écrivain philosophe Monique Wittig, affirmant qu'il n'y a pas deux genres



mais juste le féminin ; car de l'autre côté, il y a l'universel ; le masculin n'affirmant jamais – jamais assez – son genre qu'en avançant sous la cape de l'universalité. C'est ainsi qu'une exposition d'art contemporain telle que *Dionysiac* (2005) au Centre Pompidou, par exemple, n'a jamais pu revendiquer la notion d'un art masculin, alors qu'elle ne contenait en totalité que des hommes artistes. Imaginez ce qui se serait passé s'il ne s'agissait que de femmes dans la même exposition : c'est bien d'un art féminin qu'il aurait été, irrémédiablement, question.

C'est précisément ces cartes que (re)battent, à mon sens, trois expositions du début de l'année 2007, celles d'Elisabeth Ballet, Monica Bonvicini et Tatiana Trouvé. La première, avec ses *7 Pièces Faciles* était à Saint-Nazaire, au Grand Café (février-avril 2007). La seconde, avec *Never Missing a Line* exposa au Sculpture Center de New York (janvier-mars 2007) et la troisième, avec *Double Bind*, au Palais de Tokyo de Paris (février-mars 2007). Ces expositions personnelles leur ont permis de construire, chacune, des agencements significatifs, au-delà d'une simple prestation de service ou de la monstration d'un échantillonnage de leurs talents. Ce qui m'a frappée, de plus, dans la simultanéité relative de ces manifestations, c'est ce qui se dégageait à la fois dans la violence impulsive de leurs propositions, dans cette manière, commune, de « pousser le bouchon » toujours plus loin non sans s'intéresser également au langage et à la conceptualisation, dans leurs titres, dans leurs textes, comme dans leurs occupations plastiques.

Aucune d'entre ces trois artistes, me semble-t-il, ne revendiquerait la spécificité d'une « écriture féminine » de l'art, au contraire. Elisabeth Ballet, par exemple, dit aspirer à endosser pleinement le nom de sculpteur – et non « sculptrice » – pour ne pas le laisser

seulement aux hommes. Cela n'est pas anodin, si l'on pense que l'une des stratégies communes à ces trois artistes consisterait à mettre les genres à l'épreuve : en tant que construction, non en tant que donnée naturelle, essentielle. Comme me l'avait énoncé, lors d'une rencontre, Tatiana Trouvé, sa position consiste à ne s'interdire *rien*, y compris des choses que des hommes s'autorisent, précisément parce que ces choses sont traditionnellement rapportées au féminin.

Catherine Strasser a récemment consacré un livre au travail de l'art⁽⁶⁾. Le travail, tout court, (on ose à peine l'évoquer, en ces temps du « travailler plus ») est l'un des sujets de Tatiana Trouvé, avec son *bureau des activités implicites*, inventaire et laboratoire structurant les réflexions, les souvenirs, les désirs, les projets de son « devenir artiste ». Elisabeth Ballet a élaboré sa récente exposition de Saint-Nazaire en faisant appel à des entreprises spécialisées, qui en serrurerie (pour une échelle industrielle en inox, dont la finition intègre la prise en compte de différents degrés de polissage), ou qui en caoutchouc, tout en mettant ces activités manuelles à parité avec le labeur intellectuel, autant qu'avec le repos et qu'avec les mouvements psychiques et affectifs entraînés par la rêverie. Monica Bonvicini aborde également dans ses propositions l'activité psychique et psycho-sexuelle qui vont de pair avec toute réalisation. Chacune à sa façon reconfigure en forces le travail des formes. Chacune, ainsi, revisite le travail de l'artiste comme « procédure et comme principe », pour paraphraser à nouveau Wittkower.

Basée depuis longtemps à Berlin, Monica Bonvicini a fait de l'architecture moderne, de ses métaphores langagières, de sa « psychopathologie » et ses recoins obscurs ou manifestes,



Elisabeth Ballet.
Lazy Days, 2007. Vue de l'exposition *Sept pièces faciles*, au Grand Café, Saint-Nazaire, 2007.



Tatiana Trouvé
Nouvelles du monde renversé.
Vue de l'exposition *Double Bind*,
au Palais de Tokyo, 2007.
Photo Marc Domage.

ses objets d'investigation artistiques. En 1999 et durant deux ans, elle a proposé un questionnaire à des maçons, sous le titre : « *Qu'est-ce que votre femme/copine pense de vos mains rêches et sèches ?* » Pour l'artiste, les matériaux de la construction sont aussi bien le verre, le métal ou le béton, les murs, la verticalité, le pouvoir, l'usage, l'architecte, le titre de propriété, que les images sociales attachées au travail du bâtiment et les comportements sexuels qui leur sont accolés, voire également l'érotisme qui s'est bâti autour de la représentation de l'« ouvrier », à la fois hétérosexuel convaincu et pourvoyeur de fantasmes homosexuels. Le beurre, l'argent du beurre et le cul de la crémière sont ainsi irrémédiablement liés. S'il s'agit, dans l'art postmoderne, d'« habiter un lieu » plutôt que se projeter dans l'utopie, alors, Monica Bonvicini va utiliser la théorie de l'architecture, en l'occurrence pour déconstruire cet art de l'habitat, en convoquant notamment la notion, ordinaire en sculpture, du « fétichisme des matériaux », pour la pervertir en la littéralisant. À Long Island City, quartier ouvrier retapé en faubourg artistique de New York, elle installe deux œuvres : le mot « *Desire* » en lettres d'acier inoxydable (2006) réfléchit dans ses surfaces découpées la cour du centre de sculpture, à l'intérieur duquel rayonnent les ampoules tamisées composant l'expression « *built for crime* » (bâti pour le crime, traduction approximative), appliquées sur des panneaux de verre *sécurité*. Ces deux structures, empruntées aux modes d'affichage urbain, objectivent les mots sans leur donner d'énonciateurs : quelle est, alors, leur performativité ? On ne peut s'empêcher d'évoquer cette même structure d'affichage en acier, utilisée par l'artiste ready-made Claire Fontaine⁽⁷⁾ (et exposée notamment au Capc de Bordeaux lors de l'exposition *Grey Flags* entre décembre 2006 et mars 2007), portant le mot « *Strike* » en tubes fluorescents, qui reste allumé dans l'exposition, jusqu'au moment où son détecteur repère quelque visiteur, ce qui l'éteint alors automatiquement. Ne s'agit-il pas, dans ce mouvement de grève, d'interrompre le flux continu du spectacle ?

L'exposition d'Elisabeth Ballet, agencée sur les deux étages du Grand Café, a mis en œuvre une reterritorialisation du rapport entre les mots et les choses. Pour répondre à l'escalier central, vestige encore en usage de l'ancien café, l'artiste a proposé d'évider une portion d'espace entre le rez-de-chaussée et l'étage, en y faisant passer la grande échelle. Comme les deux registres du *Grand Verre* de Marcel Duchamp, la dynamique en boucle du circuit est engrangée par un jeu de langage. « Les idées »,

en lettres lumineuses appliquées sur un mur au rez-de-chaussée, renvoyaient en effet à l'énoncé, un étage et un écho plus haut, de « *lazy days* » (jours paresseux), lettrines en faux-relief appliquées au pochoir. La brutalité du faire (faire une échelle, faire une route : deux des pièces effectivement réalisées et exposées) est renvoyée à d'autres modalités esthétiques, celle, par exemple d'une situation (une pièce en plexiglas transparent, renvoyant le trafic de la rue) ou encore, celle de la projection et de la fantasmagorie, le constructivisme énergétique de l'exposition mettant en rapport le temps de l'action et celui des émotions, le diurne et le crépusculaire, pour mieux tester la plasticité de leurs limites.

Au Palais de Tokyo, le premier mouvement de Tatiana Trouvé a consisté de même à forcer les limites du cadre institutionnel, en faisant pousser des murs ou percer des portes, etc. Là encore, les questions modernistes de la *mise à nu* et de la *mise à vue* ont été écartés au profit de la notion, empruntée à l'école de Palo Alto, de « double contrainte » (*Double Bind*) : soit « *une injonction paradoxale de deux propositions incompatibles passant par des niveaux de communication différents, verbal et non verbal, et dans un cadre dont on ne peut s'échapper* ». Rochers cadenasés, poids et bancs d'exercice, lanières, tiges métalliques, montagne de sel ou jet de peinture noire organisent des ensembles, comme autant de résistances à toute mise au point définitive pour les regardeurs. Un « double tour » également manifesté par des changements d'échelle architecturale, avec ces petites portes que l'artiste a fait percer (et/ou fermer) et ces murs, qui cachent, tout en révélant par quelques indices, qu'il se passe quelque chose qu'on ne voit pas à l'intérieur d'une pièce dans laquelle on ne pénètre pas. Dans son exposition « à secrets », Tatiana Trouvé a fait dériver le chemin serpentin d'un tuyau de cuivre, comme un fil rouge *beuysien*, non pour délivrer quelque vérité contenue, mais bien plutôt, pour y coudre une tension permanente et faire du réel, aussi, une hallucination.

⁽¹⁾ Rudolf Wittkower, *Qu'est-ce que la sculpture ? Principes et procédures de l'Antiquité au XX^e siècle*, Paris, traduction Macula, 1995.

⁽²⁾ Wittkower, op. cit. p. 302.

⁽³⁾ Donald Judd, *Écrits 1963-1990*, Paris, Lelong éditeur, 1991, p. 9.

⁽⁴⁾ Dans son texte du catalogue *Fémininmasculin, le sexe de l'art*, Paris, Centre Georges Pompidou/Gallimard, 1995, par exemple.

⁽⁵⁾ *À moitié carré, à moitié fou*, à la Villa Arson, Nice, du 10 février au 10 juin 2007. Commissariat Lili Reynaud-Dewar, Elisabeth Wetterwald et Vincent Pécoil.

⁽⁶⁾ Catherine Strasser, *Du Travail de l'art*, Paris, éd. du Regard, 2006.

⁽⁷⁾ Une autre artiste, même si son nom, féminin, est une fiction, une signature ready-made, sous laquelle s'inscrivent un collectif de deux personnes.