



HAL
open science

Salomé, rétrospective et perspectives des représentations de “ la femme ”

Maud Darbois

► **To cite this version:**

Maud Darbois. Salomé, rétrospective et perspectives des représentations de “ la femme ”. Art et histoire de l'art. 2021. dumas-03378739

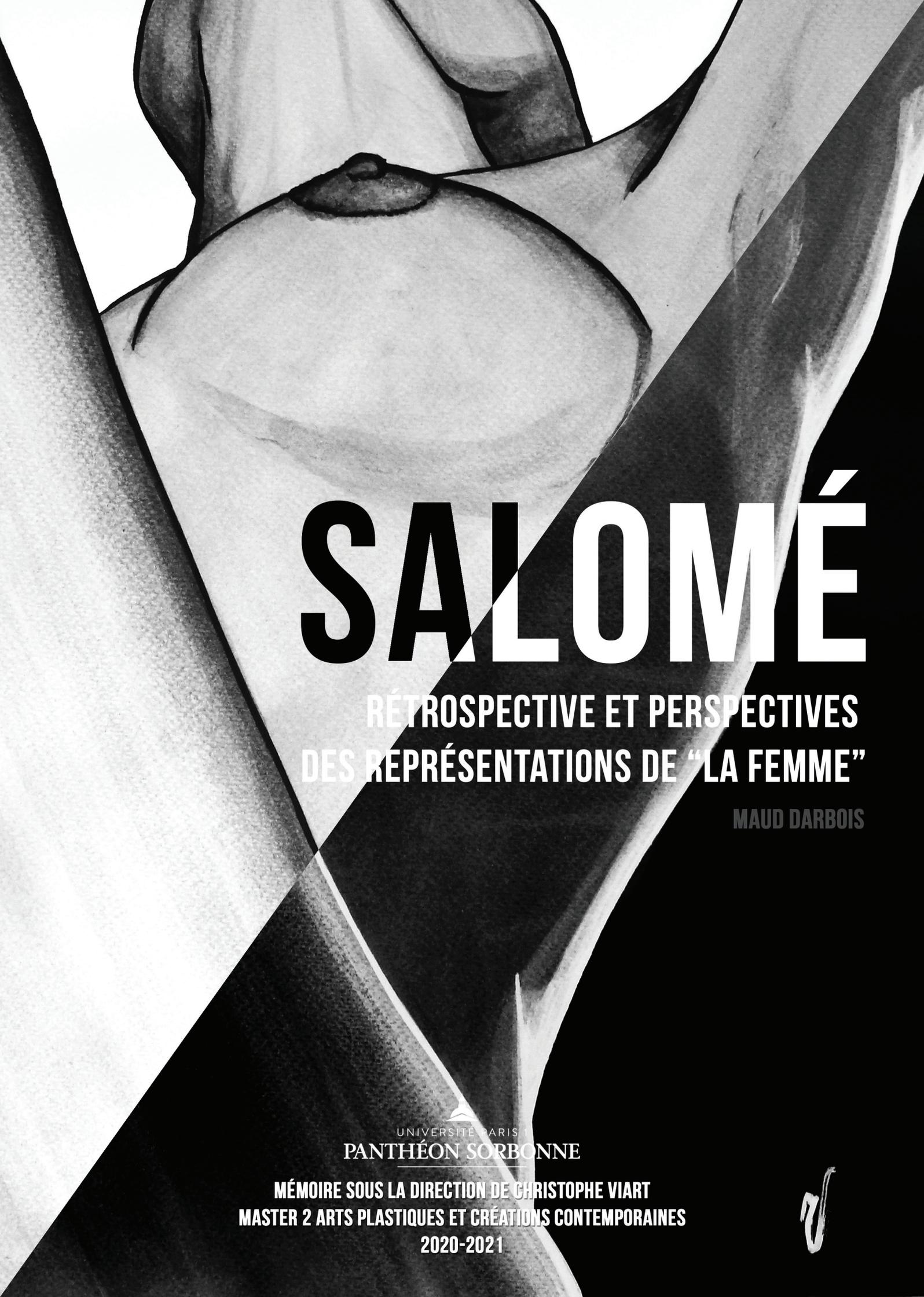
HAL Id: dumas-03378739

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03378739>

Submitted on 14 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



SALOMÉ

RÉTROSPECTIVE ET PERSPECTIVES
DES REPRÉSENTATIONS DE "LA FEMME"

MAUD DARBOIS


UNIVERSITÉ PARIS 1
PANTHÉON SORBONNE

MÉMOIRE SOUS LA DIRECTION DE CHRISTOPHE VIART
MASTER 2 ARTS PLASTIQUES ET CRÉATIONS CONTEMPORAINES
2020-2021



SALOMÉ

**RÉTROSPECTIVE ET PERSPECTIVES DES
REPRÉSENTATIONS DE « LA FEMME »**

MAUD DARBOIS

RÉSUMÉ

Salomé. Un personnage mineur de la Bible devenu féminin majeur au XIXe siècle, toujours présent dans la culture contemporaine à travers les portraits de « femmes fatales ». Son histoire est celle d'une image créée de toutes pièces. Matière ductile, les artistes ont utilisé son corps et l'ont plié selon leur volonté, de l'allégorie de la peur à la propagande anti-féministe jusqu'aux mouvements pro-féministes. Elle s'est imposée comme le modèle ultime : celui à peindre, à dessiner et celui à suivre pour se dessiner, en tant que femme.

Ma recherche établit une rétrospective des signifiants et signifiés des images de Salomé fatale pour tirer de la constellation d'œuvres un constat socio-artistique : l'image de Salomé n'est fatale qu'à elle-même ainsi qu'à celle que les femmes ont d'elles-mêmes. Ma démarche est autant théorique que personnelle, pour débusquer le mythe du féminin, de « la Femme », de ma production plastique.

De là, des perspectives nouvelles s'ouvrent aux artistes qui œuvrent au cœur de la mécanique de la femme fatale pour représenter autrement le corps des femmes – *leur* corps – et, surtout, inviter à porter un autre regard sur les corps féminins à travers les arts plastiques, notamment le dessin et la peinture.

Salomé – Femme – Image – Représentation – Corps – Déconstruction – Dessin – Peinture.

SOMMAIRE

PRÉAMBULE	5
INTRODUCTION	7
RÉTROSPECTIVE – La mécanique de Salomé	14
SÉRIE SALOMÉ(S)	32
PERSPECTIVES – Des images et des femmes	41
HORS SÉRIE : MAINS	68
CONCLUSION	71
BIBLIOGRAPHIE	75
ICONOGRAPHIE	80
INDEX des artistes (sélection)	83
TABLE DES MATIÈRES	84

PRÉAMBULE

Alors que je rédige ces lignes, tout est incertain. Cette recherche n'est pas seulement la conclusion d'une année universitaire. Elle est la trace d'un bouillonnement qui a pris naissance en octobre et n'a cessé depuis.

Diplômée de littérature, le texte prend une place immense dans ma vie. Mais paradoxalement, ce qu'il convoque le plus pour moi, c'est l'image : les mots sont le support de ma pensée visuelle. Chaque figure de style est un pinceau différent, chaque mot est une nuance, chaque page, le support de paysages psychologiques. Les plumes des auteurs dessinent certes des lettres, mais surtout des corps, des objets, des émotions, des impressions. Le texte, pour moi, est image. La littérature et mes travaux sont indissociables. Ma première grande série s'est intitulée *La Passante* : je cherchais, dans les fugacités textuelles de Baudelaire, Brassens, Nerval... qui était cette femme, à quoi elle ressemblait.

A l'heure de faire s'inverser les rôles et de convoquer l'image dans le texte – mes images, dans ce texte –, je tremble un peu. J'ai ce sentiment étrange, comme si affirmer enfin une pratique réelle mais (je m'en rends compte aujourd'hui) jamais vraiment assumée, était l'exercice le plus dur que j'ai jamais réalisé.

Pourtant, ici, comme avec *La Passante*, j'ai choisi un masque, une image, pour travailler : Salomé. L'oxymore par excellence, inoubliable, dans les textes comme les images, un modèle, dans toute sa polysémie. Ses survivances ont forgé beaucoup des images qui me nourrissent et nourrissent mes dessins. Mais, au fil de l'exercice, à force de la questionner, l'observer, la disséquer – et donc poser les questions « qui l'a représentée ? », « comment ? » et « pourquoi ? » – le masque est tombé : c'était bien moi – en tant que personne et dessinatrice – que je disséquais.

Mes dessins de corps sont moi – leur vie spirituelle est la mienne. Mais exprimer par le texte ce qu'ils signifient, déconstruire les techniques, les influences, les idées, c'est autre chose. Je sais dessiner « moi » – l'écrire est autrement compliqué. Derrière Salomé, je pensais pouvoir me cacher, parler de mes sujets, de mon travail, sous couvert d'un alibi, d'un alter-ego image qui faciliterait le travail. Finalement, rien n'a jamais été si personnel que cette entreprise de recherche-crédation.

J'ai côtoyé Salomé jusqu'à l'avoir dans la chair, pour tenter, enfin, de lui offrir une image vraie, dépouillée, sensible. Dans le même mouvement, je suis à peu près certaine d'avoir enclenché de nouveaux gestes, de nouvelles réflexions – presque une nouvelle démarche, plus vraie, plus dépouillée, plus sensible.

Quoi qu'il en soit, voici les premières pages d'une opération inédite pour moi : parler de mon travail, en m'y confrontant et en le confrontant.

INTRODUCTION

Connaissez-vous Salomé ?

Elle est aliénante. Elle est entêtante. Surtout, elle est partout.

Mon travail plastique porte sur le corps féminin. C'est grâce au modèle vivant que je me suis mise, inlassablement, à dessiner des corps. Au fil des séances, ma démarche a *pris corps*, littéralement, pour aller au-delà du corps. Ce que je veux rendre visible sur le papier, ce qui m'intéresse dans les gestes du modèle et dans mes gestes quand je dessine, c'est un élément impalpable que j'ai appelé l'« esprit »¹. Par ce terme, j'entends la vie émotionnelle, les sensations, la psyché – ce qui se passe à l'intérieur et que j'inscris visiblement sur le corps dessiné.

Je veux représenter l'indicible par l'entité la plus ostensible de l'humain ; sa peau, ses os, ses muscles, qui se contractent, s'étendent, se plient sous l'effet nerveux, presque magique, de la psyché. Entre la recherche d'une poésie plastique et d'une expression de sensations, j'ai investi des corps pour les contorsionner selon mes velléités narratives et esthétiques ; ces corps, ce sont ceux de modèles ou le mien, que je photographie, ou bien encore des images qui m'interpellent dans les magazines, les livres, sur internet. Le corps est devenu une matière dans mon travail, qui parle ; un délateur d'états d'âme.

Ce que je veux imprimer sur le corps, c'est à la fois un mal-être de l'esprit dans le corps et une totale fusion de la matière physique et psychique. Récréer une unité tout en montrant sa fragilité, pour, peut-être, me dépêtrer de mon propre dualisme.

Le dessin s'est imposé à moi parce qu'il est un moyen de recréer une immédiateté entre le physique et le psychique. Quand je dessine, mon esprit et mon corps s'alignent ; une opération qui répare déjà un peu le schisme. Aussi, je ne travaille qu'en noir : outre l'obsession chromatique que j'ai pour cette couleur, il est un accessoire – je le formule ainsi seulement depuis quelques mois – narratif. Je pense qu'il participe à l'immédiateté de la perception de l'émotion inscrite dans le corps dessiné. Il empêche la digression, impose ses pigments sur le papier, sa présence, tout en gardant la fragilité des sensations qu'il exprime. Je me sens bien dans le noir, et, les couleurs toutes éteintes, je me trouve moi-même dans une perception accrue de ce que je fais avec les matières sur le papier.

Les nuances de noir me permettent aussi d'exploiter l'oxymore entre le frêle

1 Précision lexicale : le mot « esprit » sera utilisé tout le long de mon étude dans le sens que je vais définir dans les lignes qui suivent, sauf contre-indication.

et l'immuable, selon la force que j'exerce avec mon corps sur le crayon ou le pastel, le nombre de hachures que je pose au feutre ou la quantité d'acrylique que je mets sur mon pinceau.

Le noir joue sur l'oxymore visuel permanent ; cette figure de style guide beaucoup mon inspiration. C'est sûrement pour cela qu'au moment d'entreprendre ma recherche, d'entrer dans le processus de questionner ma pratique et ses tenants et aboutissants, j'ai choisi l'étude d'un oxymore fait femme – Salomé.

Plus exactement, d'une Salomé contemporaine, devenue, fin XIXe siècle, l'incarnation de la *Femme* – un signifiant au singulier, celui d'une féminité unique aussi idéale que néfaste. Dans la *Femme*, entrent en collision Eve et Marie, Pénélope et Méduse, Marie Ingalls et Eva Green. Ce substantif, devenu idée socio-artistique, implique des contradictions qui tendent à l'oxymore permanent, comme le formule Simone de Beauvoir : « *Elle est une idole, une servante, la source de la vie, une puissance des ténèbres ; elle est le silence élémentaire de la vérité, elle est artifice, bavardage et mensonge ; elle est la guérisseuse et la sorcière ; elle est la proie de l'homme, elle est sa perte, elle est tout ce qu'il n'est pas et qu'il veut avoir, sa négation et sa raison d'être.* »²

Si, dans la culture occidentale, les femmes sont par essence fatalité et duplicité depuis la Chute, le XIXe siècle renforce le préconçu avec la création d'une espèce pire encore que ses consoeurs pour mieux discourir sur la féminité en général : la « femme fatale ». Salomé, femme-image – ou épouvantail désirable – a été une des premières incarnations de la femme fatale jusqu'à se confondre tout à fait avec elle.

Plus jeune, au fil de lectures romantiques et symbolistes, j'ai développé une passion incroyable pour les femmes fatales. Des êtres sombres et éclatants, élégants et irrévérencieux, poétiques et crus... Quelle adolescente ne mordrait pas à l'hameçon ? Mon goût pour la photographie d'Helmut Newton, les œuvres d'Edouard Manet, d'Edward Hopper, l'univers de Tim Burton a renforcé encore davantage l'attrait qu'exerçait cette figure fascinante, qui souffre en même temps qu'elle exalte, mystère et oxymore condensés, beauté, puissance, fragilité, tout en un(e).

La duperie s'est estompée avec le temps. J'ai appris – du moins je le pensais – à développer un regard critique sur la femme fatale. Avant même d'entreprendre cette recherche, je savais déjà que je voulais secouer un peu plus les lignes que mon imaginaire adolescent avait tracées, et qui subsistaient encore dans mon travail – la femme fatale était trop « là » pour ne pas m'atteler à un certain démantèlement. J'ai choisi Salomé parce qu'elle est la femme fatale ultime. Ce qui devait être un travail naïf de démystification à travers les lectures et le dessin est toutefois vite devenu une étude de fond sur les implications sociales et psychologiques des représentations « traditionnelles » de la femme fatale sous les traits de Salomé.

C'est un tic de littéraire : pour commencer ce travail, il me fallait un dictionnaire. Plus précisément, une notice bien particulière relative à l'adjectif « fatal »³, qui démontre une quasi-corrélation entre le substantif « femme » et l'idée du « fatal » :

« FATAL, ALE, ALS, adj. : A.1 – Marqué par le destin (...) / Déesses fatales : les Parques, qui filaient le temps accordé à chaque homme par le destin.

A. 2 – Qui est envoyé par le destin pour entraîner le malheur (...) / Femme fatale : Envoyée par le destin pour perdre ou, plus communément, séduire ceux qui l'approchent. – “Comme elle [la Salomé de Luini] exprime bien la cruauté douce des femmes fatales” (Gautier, *Guide Louvre*, 1872, p. 55). “Cela me gêne, que la Duse aime ce rôle grossier de femme fatale. Serait-elle plus actrice que femme ?” »

Les Parques, la femme fatale, Salomé (évidemment...), l'actrice, la femme. Plus loin, Sarah Bernhardt⁴ ; parisienne, idole, comédienne, pour laquelle Oscar Wilde a pensé sa fameuse pièce *Salomé* (1891).

Du destin, des femmes et de la perte : ainsi s'intitulerait le résumé de ces quelques lignes. Le fatal, le fatum, s'applique à l'humanité – l'étymologie du terme renvoie à l'inéluctable destin. Toutefois, la femme y semble plus intrinsèquement liée. Elle est celle par qui advient le destin. Les Parques résonnent avec le « *Womb is tomb* »⁵ de Shakespeare : si la femme subit, elle aussi, son sort, elle est avant tout celle qui le tisse pour les autres dans la mythologie comme dans la biologie de la naissance, dont le corollaire est la mort. Doublement fatale, la femme est enlisée dans sa destinée pré-établie et son pouvoir de vie et de mort – l'apposition du fatum et de la femme dans l'expression « femme fatale » en devient tautologique.

Le plus intéressant, quand je me suis penchée un peu plus sur le sujet, c'est que, parce qu'elle mène à la perte, au destin, elle fait peur. Mieux, elle figure la peur : sous ses traits, les effrois que provoquent la mort, la sexualité, l'inconnu, l'étranger... s'unifient. Comme l'évoque Griselda Pollock : « *It witnesses the transposition of a primal, archaic projection of horror (...) into a mythical embodiment, gendered female, sexualised (...) so as to make the site of her transgression, her sexuality, become the source of her horrifying power and effect.* »⁶ À bien lire cette analyse, une chose s'éclaire : c'est en tant que corps sexué et sexualisé – sur lequel s'incarnent des idées –

3 Dictionnaire en ligne du Centre National de Ressources Textuelles et Linguistiques (CNRTL), notice disponible ici : <https://www.cnrtl.fr/definition/fatal>.

4 « *Mlle Sarah Bernhardt use son charme et sa puissance poétique sur le personnage de Mrs Clarkson auquel elle a donné plastiquement une physionomie inoubliable, mais qu'elle fatalise* »

5 « *What is her burying grave, that is her womb* » - Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Acte II, scène 3.

6 Griselda Pollock, *Visual politics of Psychoanalysis : Art and the Image in Post-traumatic Cultures*, Londres, I.B.Tauris, 2013, p.171: « *Cela témoigne de la transposition d'une projection primaire, archaïque d'horreur et de peur face à un non-visage, non-humain... en une incarnation mythique, de genre féminin, sexualisée, punie et puis défigurée pour faire de l'objet de sa transgression, sa sexualité, la source de son effet et de son pouvoir horrifique.* »

que la femme fatale fascine. Elle naît donc de la fragmentation du corps et de l'esprit – comme image ou projection – et son corps sera nécessairement sexué et sexuel. Dottin-Orsini, dans son travail de définition de la femme fatale, écrit : « *Survvalorisation, dépersonnalisation et surféminisation sont donc les caractéristiques du féminin majuscule* »⁷.

Le cauchemar prend la forme d'une femme géante, aussi désirable qu'effrayante puisque profondément sexuelle – un monstre, dépourvu d'esprit, mais pourvu d'un corps creux ambivalent. En commentant l'action des artistes qui s'en emparent, qui la « portraitisent », Dottin-Orsini ajoute : « *L'expérience vise à séparer le corps féminin, c'est-à-dire l'immémoriale Beauté, de ce qu'il faut bien appeler le reste : esprit, âme, conscience.* »⁸ Le portrait de la femme fatale n'est pas plus un portrait qu'elle-même est une femme. Réifiée comme objet sexuel, elle est alors sous contrôle malgré les pulsions qu'on lui attribue : il est nécessaire de faire de la Femme une chose, même quand on la met sur un piédestal. Son esprit n'est certainement pas sain(t), ni intéressant.

Parce que les femmes ne sont pas des hommes, elles leur sont inintelligibles. Dès lors qu'on ne les écoute pas – ou qu'on ne veut pas entendre –, comment donc savoir si leurs intentions sont bonnes ou mauvaises ? Dans le doute, parce que le risque qu'elles soient fatales existe, il s'agit d'y projeter perpétuellement, en sous-lecture, Méduse et Eve ; de les transfigurer en la *Femme*. Par cette transfiguration, on symbolise une crainte. Mais surtout, parce qu'elles ne sont plus qu'images, on y inscrit un désir qui confine à l'hybris, celui d'être maître de l'Autre.

En tant qu'être éthéré plein de contradictions, de charme et de noirceur, de douceur et d'âpreté, la Femme fascine. Si l'on admettait qu'elle est humaine, avec des humeurs, des passions, des besoins (pas toujours éthérés), soudain, l'attrait retombe – le semblable n'est pas éblouissant. C'est le monstre et la déesse, la nymphe à défaut, qui marquent les esprits. La femme fatale, incarnée en Salomé, les résume toutes, par mystification.

À la moitié du XIXe siècle, l'anonyme dansante des évangiles⁹ prolifère soudain dans les créations artistiques, sous l'impulsion d'un poème d'Heinrich Heine, « Atta Troll »¹⁰ – une œuvre qui va marquer nombre de ses contemporains artistes et auteurs, particulièrement en France. Salomé, chevauchant aux côtés de Diane et de la

7 Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993, p. 41.

8 Mireille Dottin-Orsini, op.cit., p. 94.

9 Nouveau Testament : chez Marc et Matthieu. Salomé est la fille de la reine Hérodiade et la belle fille du roi Hérode. Hérodiade souhaite la mort du prophète Jean-Baptiste. Pour y parvenir, elle envoie sa fille danser devant son beau-père et oncle, Hérode, qui est séduit par la danse et propose alors à Salomé « tout ce qu'elle désire ». Récitant les ordres de sa mère, elle demande la tête de Jean-Baptiste, sur un plateau, et l'obtient.

Un épisode concis de quelques versets au cours desquels Salomé n'est jamais nommée : son prénom est retrouvé par Flavius Joseph, historien, dans *Antiquités Juives*, au Ier siècle, circa 94.

10 Heinrich Heine, « Atta Troll : Rêve d'une nuit d'été » (1841), *Poèmes et Légendes par Henri Heine*, Michel Lévy Frères, 1857 - Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k684305/f64.item>.

fée Habonde, tient encore dans ses mains le plateau sur lequel repose la tête de Jean-Baptiste. Maniaque, elle embrasse cette tête coupée à intervalles réguliers. Toutefois, elle n'en demeure pas moins effarante de beauté et de douceur, malgré la perversion apparente :

« Et la troisième femme qui émut si profondément
mon cœur, était-ce un démon comme les deux autres figures ?

Si c'était un ange ou un démon, c'est ce que j'ignore.
On ne sait jamais au juste chez les femmes où cesse l'ange et où le
diable commence. »¹¹

Ces vers et les suivants vont construire très précisément Salomé telle qu'elle sera vue mais surtout représentée et définie tout le long du XIXe siècle : comme la femme fatale idéale – oxymore, mystère, folie. Si l'on attribue à Heine l'apparition de l'érotisme dans la représentation de Salomé, Ulrike Brunotte l'attribue quant à lui aux pères de l'Eglise, bien avant Heine : « *The church fathers' narrative inventions of Salome and her dance were already full of visual, graphic and sexual imaginations. Thus it is not surprising that, at least since 1000 CE, Salome [...] has been an icon of the visual arts and depicted first and foremost as a beautiful woman and a dancing body.* »¹² Le récit biblique a été renforcé, molletonné jusqu'à en faire un scénario de la vie sexuelle perverse d'une jeune fille à ne surtout pas imiter.

La nuance apportée à ce thème de la sexualité réside dans l'érotisme. L'érotisme visuel est une entreprise fin-de-siècle qui décomplexe le désir vécu au masculin : il autorise un déploiement de corps féminins sur les toiles et dans les pages des romans. Sous couvert de perpétuer le cliché de l'horreur de la sexualité féminine (horrible aux yeux de l'ordre social patriarcal), on y glorifie tout de même la sexualité masculine et son désir pour ces choses instables que sont les femmes. Des poètes aux peintres, du visiteur du Salon aux dramaturges, tous sont obligés de succomber à Salomé, par la représentation et/ou le voyeurisme. Le culte de Salomé fatale se traduit alors en images : on la peint, on lui écrit des pièces, on la sculpte. Surtout, on ne s'en lasse pas, des décennies durant, jusqu'à la diluer en une constellation de corps fatals, de *corps-images*.

Ce statut lui impose le silence. D'ailleurs, Salomé est une danseuse : par essence, elle est un spectacle, mais elle ne parle pas. Pourtant, avec les tumultes féministes fin-de-siècle, un certain public va essayer enfin de prendre la parole en marchant dans ses pas. À cette période, les luttes féministes se renforcent et gagnent

11 Heine, op.cit., p.51.

12 Ulrike Brunotte, « Seeing, Hearing and Narrating Salome : Modern Sensual Aesthetics and the Role of Narrative Blanks », in *Figurations and Sensations of the Unseen in Judaism, Christianity and Islam : Contested Desires*, dir. Birgit Meyer et Terje Stordalen, London, Bloomsbury Academics, 2019, pp. 253-54 : « *Les inventions narratives des pères de l'Eglise sur Salomé et sa danse étaient déjà pleines d'imaginaires visuels, explicites et sexuels. Il n'est donc pas étonnant que Salomé, depuis l'an 1000 au moins, ait été une icône des arts visuels et représentée en premier lieu comme une femme belle et un corps dansant.* »

du terrain. Ainsi, les femmes ressentent elles-aussi le besoin d'un nouveau culte ; un culte qui les occulterait moins. La fatale Salomé – alors qu'elle les ostracise toutes –, leur offre paradoxalement une image de puissance féminine, à défaut d'être féministe, au tournant vers le XXe siècle. Alors que les femmes se confinent dans les salons et les corsets, elles découvrent cette vierge-putain, subversive et sexuelle, comme une alternative pertinente à leur quotidien. Dans son livre *Sisters of Salomé*, l'ancienne danseuse de ballet Toni Bentley analyse cette situation ainsi : « *What is the appeal to women of the femme fatale, who is a creation of misogyny and male anxiety, a creature who is beautiful, manipulative, murdering, self-contained? Power. For women this power, deadly as it may be, is the antidote to being so long suppressed in so many ways.* »¹³ La Femme finit par rejoindre les femmes. Salomé fatale sera dès lors la muse non plus des hommes, mais aussi celle des femmes elles-mêmes, qui se dessinent une voix et une psyché à travers ce corps modelé par la misogynie.

Alors que je voulais initialement vous raconter l'histoire d'une décadente figure biblique, qu'il aurait fallu illustrer avec un regard plus « doux », pour « lui rendre l'esprit », je me suis ravisée. En creusant la mécanique de la fabrication d'images de femmes à travers le prisme de Salomé, c'est la mécanique de l'aliénation des femmes vis-à-vis de leur corps et de leur esprit qui s'est dessinée. Les rouages de mon propre travail ont été ainsi ébranlés, puisque les influences qui me nourrissaient dépendaient d'une aliénation à des fins plastiques et socio-politiques.

La déconstruction de l'image de Salomé m'a amenée à décortiquer les strates de mes influences, de mon dessin, de ma peinture, et, dans un *in fine* presque obligatoire, de moi-même. La problématique de ma recherche n'est pas tant une question qu'un élan, qui s'est morcelé en dizaines de questions sur les tropes esthétiques de la représentation de Salomé, leurs implications, les automatismes acquis par les artistes à travers l'étude d'œuvres du « canon » de l'art – soit du panthéon de la réification du corps des femmes comme support artistique – pour, finalement, en arriver à un ailleurs plastique qui, nourri de ces questions, interrogerait directement une certaine histoire autant artistique que sociologique du corps des femmes en tant qu'images et projections de l'imaginaire collectif. Un élan de recul sur soi, qui m'a amenée à un retour à moi puis une ouverture sur les autres femmes, elles aussi à la recherche d'une place dans le corps social et artistique en tant que personnes et non en tant qu'images, en tant qu'artistes et non en tant que muses, pour s'inscrire comme sujets (re)pensant l'art, plutôt que sujets plastiques pensés par et pour les artistes.

Ma recherche s'est faite en deux temps relativement distincts que j'ai souhaité refléter dans la construction de ce texte afin d'y inscrire tant ma méthodologie que le

13 Toni Bentley, *Sisters of Salomé*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002, pp. 33-34 : « *Pour les femmes, quel est l'attrait de la femme fatale, une création née de la misogynie et de l'anxiété masculine, une créature qui est belle, manipulatrice, meurtrière, indépendante ? Le Pouvoir. Pour les femmes, ce pouvoir – aussi fatal qu'il puisse être – est l'antidote à la répression qu'on leur a si longtemps imposée.* »

geste intellectuel et artistique qui a orienté mes lectures et mon travail plastique.

Mon premier mouvement, que je viens brièvement de résumer, a été de faire une grande rétrospective ; un genre de monographie de la femme fatale, incarnée en Salomé, à travers les arts visuels et littéraires. Je dédie un chapitre à cette rétrospective car elle a été une part entière de mon travail théorique comme plastique. La déconstruction de l'image de Salomé était une étape nécessaire pour comprendre, isoler et analyser les tropes esthétiques et les tenants idéologiques des images du corps féminin, du corps-image féminin, celui-là même qui infiltre mon travail. Un peu d'histoire et d'histoire de l'art à réviser avec un œil critique, pour mieux changer mon propre regard sur l'histoire de mes influences et de mes images.

Dans un second mouvement, je me suis intéressée aux perspectives que l'on pouvait envisager pour Salomé et pour les femmes, une fois les préconçus dévoilés. Si le postulat de départ n'était pas d'étudier que des plasticiennes, il m'a, par la suite, semblé pertinent de me concentrer sur le travail d'artistes qui avaient, de par leur genre, un lien intrinsèque à Salomé et son corps, donc également aux regards qui ont formé, déformé Salomé pour l'asseoir comme pantin déifié qui ne tenait pas si debout que cela.

En outre, c'est à ce moment de grande prise de recul que ma série *Salomé(s)* a pris en ampleur. Dans mon geste comme mon intention, j'ai noté des évolutions propres à la démystification opérée lors de ma rétrospective. Plus concentrée sur la matière, la forme, j'ai transformé mon geste, j'ai repris des cours d'anatomie pour mieux dessiner le corps vrai, le scinder du corps-image parfait de Salomé, j'ai interrogé sur le papier les possibilités plastiques qui se traçaient alors dans mon esprit.

Les perspectives que j'ai envisagées se regroupent en trois intentions : celle de travailler avec Salomé, puis autour de Salomé et enfin contre Salomé. La première perspective envisage une nouvelle vie à l'image canonique de la Femme ; la deuxième, une déconstruction visuelle qui prend pour départ cette image ; la troisième, un refus catégorique du corps-image salomesque pour chercher, finalement, les femmes ailleurs, au-delà des représentations qu'on leur offre.

RÉTROSPECTIVE

LA MÉCANIQUE DE SALOMÉ

« *Des figures humaines assises, debout, marchant, souvent aussi nues, une foule de femmes nues (fréquemment en raccourci et vues de dos).* »

Kandinsky, *Du Spirituel dans l'art, et la peinture en particulier*

Salomé est une image. Peinte, ressassée, modifiée, réifiée. Mais quels ressorts de l'image ont permis l'ascension de Salomé au panthéon de la mythologie féminine, avec tous les paradoxes que cette ascension comprend ?

La fin-de-siècle façonne la femme fatale dans l'art avec les problématiques socio-politiques de l'époque. Or, le XIXe et le début du XXe siècles sont le berceau de beaucoup de nos idées contemporaines et traditions plastiques : il sera donc question principalement de ces époques dans ce chapitre, pour mieux comprendre, par la suite, notre époque et nos images.

Je m'attarderai d'abord sur la notion d'image en tant que signifiant, comme message pictural, pour ouvrir ensuite cette notion à l'image de Salomé. Je passerai alors en revue ses différentes caractéristiques : le nu érotique, la laïcisation de la figure en idole moderne, la fragmentation du personnage qui permet d'en faire un corps-support, se prêtant dès lors à l'allégorie et à l'instrumentalisation socio-politique.

Ou comment, dans un élan aussi artistique qu'idéologique, Salomé est devenue une image davantage didactique qu'esthétique, révélatrice de l'état d'esprit misogyne d'un siècle dont les idées imprègnent toujours nos images.

LA QUESTION D'IMAGE

Aujourd'hui, il est entendu que l'image n'est pas juste image, mais essentiellement message – l'image parle, et cette parole lui est attribuée par son créateur ou par le public qui la « lit ». Pourtant, le mot « image » renvoie logiquement à un objet visuel, en général dépourvu de texte ou du moins d'unités de sens textuelles. Elles peuvent lui être adjointes en annexe, comme l'image peut leur être adjointe en annexe, mais, au sens primaire, l'image est l'opposée du texte.

L'image est une photographie, une peinture, un dessin – même une sculpture, si elle est envisagée en trois dimensions – qui ressemble ou non à ce qui est réel. L'oeuvre d'art (au sens des arts plastiques) serait donc image, en ce qu'elle est un objet visuel. Mais voilà – cette opposition au texte, au langage au profit du pur visuel,

ressemble à une réalité parallèle à la nôtre, où image et langage, image et texte, sont infiniment liés.

« *Toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une “chaîne flottante” de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres.* », dans les mots de Barthes.¹ Face à la nature, on regarde, on voit. Point. Mais, face à un paysage peint, on cherche du sens sous les touches de pinceaux (la technique qui est elle-même image du mouvement et de l'intention du peintre ou du dessinateur²) et sous les formes (comment est représenté le réel dans l'image) ; on interprète alors l'image sans plus forcément y voir le paysage. Toutefois, il est sous-entendu que le message signifié par l'artiste peut se perdre au fil des publics ou des époques. En effet, parce qu'elle a pour but, très généralement, d'être vue, elle se prête en permanence à l'interprétation. Ainsi, elle est porteuse de sens, autant de sens qu'il y a d'individus qui la voient, différents encore de celui mis dans l'image par le créateur.

Cette posture est un effet direct de l'avènement de la culture de l'image et de la création des sciences humaines, qui naissent au XIXe siècle. Au lieu d'images, ce sont des symboles signifiants qui se dessinent à leur place et qui changent à jamais la façon de voir les images (voire changent la terminologie même du verbe).

« Nothing less than a crisis of vision was precipitated by three interrelated developments that impressed themselves on human consciousness in the middle of the nineteenth century: the pace of change rose to exceed human perceptibility; the proliferation of visual forms accelerated into a mind-numbing profusion; and science produced a world-picture altogether different from the image that the senses supply. »³

Héritiers du XIXe siècle et de sa vision, nous sommes toujours marqués par la crise énoncée par R. Bruce Elder. Il ne saurait d'ailleurs en être autrement puisque la « *prolifération de formes visuelles* » est plus que jamais virulente aujourd'hui avec les écrans, tout comme la division s'amplifie entre l'image perçue par les sens et l'image interprétée immédiatement après perception par les *connais-sens*.

Le texte est alors requis pour calmer la confusion et canaliser les interprétations, il joue le rôle de signifiant et donne des « clefs » de lecture de l'image. Le langage

1 Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », *L'Obvie et l'obtus. Essais Critiques 3*, Paris, Seuil, 1982, p.55.

2 Roland Barthes, « Cy Twombly ou “Non multa sed multum” », *L'Obvie et l'Obtus*, op.cit., p. 236 : « *le trait, si souple, léger ou incertain soit-il, renvoie toujours à une force, à une direction ; c'est un érgon, un travail, qui donne à lire la trace de sa pulsion et de sa dépense. Le trait est une action visible.* »

3 R. Bruce Elder, « Multiple Screens, Spectatorial Freedom and the Conception of Perception of Production », *La Prolifération des Ecrans*, dir. Louise Poissant et Pierre Tremblay, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2008, p. 178 « *Rien de moins qu'une crise de la vision a été précipitée par trois développements conjoints qui se sont imprimés sur la conscience humaine au milieu du XIXe siècle : le rythme du changement s'est accru jusqu'à excéder la capacité de perception humaine ; la prolifération de formes visuelles s'est précipitée en une confusion abrutissante ; et la science a produit de toutes pièces un monde-image différent de l'image que les sens nous offrent.* »

– qui advient après la vision, après l’activité cognitive déclenchée par la perception – est nécessaire quand on ne peut plus voir mais que l’on est condamné à toujours interpréter, voir plus loin que la toile, la sculpture, l’illustration, pour comprendre l’image. Barthes écrit : « *Dans le rapport actuel, l’image ne vient pas éclaircir ou « réaliser » la parole ; c’est la parole qui vient sublimer, pathétiser ou rationaliser l’image.* »⁴ Du moins, la parole essaie.

La toute-puissance du discours de l’image, à partir du XIXe, n’est pas à trouver dans l’existence de l’image mais dans l’existence du discours qui l’entoure – un discours pluriel, voire proliférant, lui aussi, avec la démocratisation de l’accès à la presse et à la littérature. Il devient la limite même de l’image : « *Par rapport à la liberté des signifiés de l’image, le texte a une valeur répressive, et l’on comprend que ce soit à son niveau que s’investissent surtout la morale et l’idéologie d’une société.* »⁵

L’œuvre d’art n’est plus comprise comme un travail esthétique et personnel d’un artiste, mais plutôt comme un pamphlet de marbre ou à l’huile. Tout mène à une confusion entre texte et image, idéologie et représentation – à des idées incarnées.

La figure de la femme fatale et de Salomé est images et textes, indissociablement. Dans le corps de Salomé s’inscrivent les hypotextes et « hypo-images » qui l’ont forgée. Parce qu’elle a un corps, peint par l’artiste, qui a lu, qui pense, ce corps devient l’image des projections de l’artiste. Je vais ainsi étudier les signifiants et signifiés de Salomé pour en définir les ressorts plastiques et idéologiques de la période XIXe et XXe ; ceux-là même qu’il faut, à mon sens, intégrer, pour entreprendre par la suite un ouvrage de déconstruction qui s’attèle à comprendre les rouages de la représentation et de l’image des femmes dans l’art et la société.

LE NU FÉMININ : RÉVOLUTION DE LA HIÉRARCHIE DU CORPS

L’image du corps est essentielle dans mon travail. Elle est aussi une des formes les plus élémentaires de l’art. Accessoire et essentiel à la fois, le corps est notre unité de signification et notre signifié.⁶ À travers le modèle vivant, j’ai reçu l’enseignement de dompter le corps avec le crayon. Un corps qui, presque systématiquement, était celui d’un modèle féminin.

C’est ce corps féminin qui occupe toutes mes pages : c’est aussi le mien, celui des modèles, celui de Salomé. Je n’ai jamais eu à faire d’effort pour envisager le corps non pas comme « humain », mais comme support d’idées, d’émotions, de messages. Avant même d’avoir conscience de ce qu’est le dualisme, je n’ai pas eu

4 Roland Barthes, « Le Message Photographique », *L’Obvie et l’Obtus*, op. cit., p.35.

5 Roland Barthes, « Rhétorique de l’Image », *L’Obvie et l’Obtus*, op. cit., p.57.

6 Voir Michela Marzano, *La Philosophie du corps*, Paris, Presses universitaires de France, 2007 et Sophie Brodziak, (dir.), *Le Corps à L’Oeuvre*, Editions le Manuscrit, 2007;

de mal à dissocier ce que j'appelle l'esprit du corps : l'un sujet pensant, l'autre objet, instrument du premier. Comment en suis-je arrivée, sans même me poser la question, à faire des corps de femmes – le mien compris – un média avant d'être partie d'un tout, l'humain ? Grâce aux représentations de Salomé qui suivent, je veux tracer le parcours des idéologies qui ont « désincarné » mes corps.

Le nu féminin n'a pas toujours été l'étalon et le canon dans l'art. C'est au XIXe siècle que la bascule s'inverse du modèle masculin au modèle féminin, qui l'évince tout à fait. Avant cette époque, c'est le nu masculin qui prime – à l'heure actuelle il reste caché, subversif, quand le corps des femmes fait vendre jusqu'aux pots de yaourts nature. L'exposition « Masculin/Masculin », au Musée d'Orsay (2013), s'était concentrée uniquement sur le nu masculin de 1800 à l'art contemporain pour rappeler son occultation collective et l'exposer à nouveau au musée, dans un geste presque révolutionnaire. Je me souviens, au début des salles d'exposition, d'un panneau qui prévenait les visiteurs : « *Le musée vous informe que certaines des œuvres présentées dans l'exposition sont susceptibles de heurter la sensibilité des visiteurs (et tout particulièrement du jeune public).* » Paradoxalement, à l'entrée de ce musée dans lequel un nombre conséquent de nus féminins sont montrés, on ne relève pas d'inscription similaire, me semble-t-il.

Les auteurs des textes de l'exposition expliquent : « *À partir du XVIIe siècle se mettent en place des formations d'excellence pour les artistes les plus privilégiés. Dans le domaine de la sculpture et de la peinture d'histoire, la finalité de ces enseignements est la maîtrise de l'exécution d'un nu masculin : il occupe une place centrale dans le processus de création.* »⁷ Mais quelques deux cents ans plus tard, la donne a changé : « *L'homme dénudé paraît encore plus obscène et choquant que la femme dans la société du XIXe siècle où règne la domination masculine – le nu masculin se fait graduellement d'autant plus rare que prolifèrent les figures féminines.* »⁸

Ainsi, le nu masculin est mis au placard au profit du nu féminin : le canon esthétique fut celui de la force, du muscle, de l'homme ; il sera désormais celui, voluptueux et tendre, de la femme. En se supprimant des toiles, le masculin s'asseyait davantage encore comme pouvoir ; il ne sera plus jamais image, mais bien la seule et unique tête pensante de l'art. Au sein de la fabrique d'images, un schisme s'opère non seulement entre l'esprit et le corps, mais entre hommes et femmes : elles seront le corps, ductile, et eux seront l'esprit, dictant. Une tradition bien implantée encore aujourd'hui, de la muse et de l'artiste. Jamais vraiment représentées, les femmes sont des figures : des silhouettes, des enveloppes, une plastique malléable qui orne et inspire mais ne *fabrique* jamais. La femme devient le sujet artistique premier, mais n'a plus

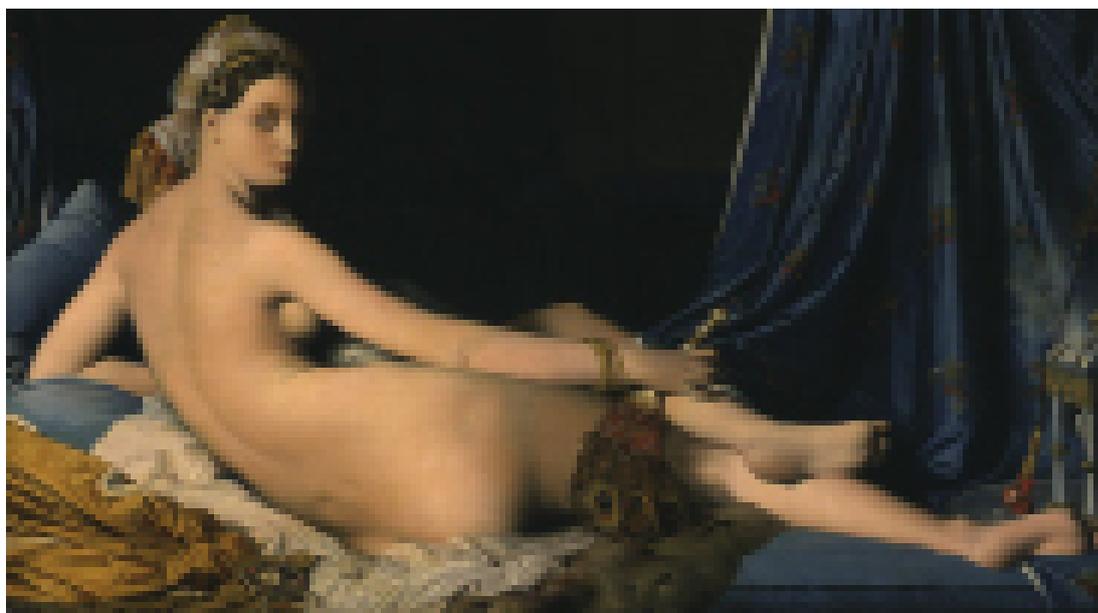
7 Archives de l'exposition « Masculin/Masculin » – à défaut du catalogue – disponible ici : https://www.musee-orsay.fr/fr/evenements/expositions/archives/presentation-detaillee/article/masculin-masculin-37292.html?S=&print=1&no_cache=1&

8 Ibid.

droit à sa qualité de *sujet* au sens psychanalytique.

Ce glissement de *sujet* à sujet est la conséquence directe d'un désir masculin qui se décomplexe au XIXe siècle. La sexualité au masculin est de moins en moins contrainte : on observe une normalisation de l'adultère pour les hommes, qui engendre des légions de bordels, notamment à Paris. L'instauration du Code Napoléon achève aussi d'ériger l'homme comme standard de valeur et de puissance, quoiqu'il fasse de ses nuits et de son corps (en dehors du lit conjugal), en même temps qu'il achève de réifier les femmes et de les confiner au foyer et au bon vouloir de leur maître-mari.

En devenant la chose légale de l'homme, la femme devient du même mouvement la chose artistique de l'artiste masculin. La réification des femmes tant dans la loi qu'à l'atelier permet au corps féminin d'investir les toiles, de devenir une représentation valorisée et légitime. Un objet d'art parmi les autres. Mieux, il est une matière : si les nus académiques masculins devaient refléter au mieux la nature, le corps des femmes peut, quant à lui, être plié au sens littéral du terme. Si Ingres fait scandale avec son odalisque, ce n'est pas seulement pour l'érotisme qui se dégage du tableau : c'est aussi parce que le corps du modèle n'est pas vraiment imprimé sur la toile, c'est parce qu'il est déformé pour mieux figurer un morceau désirable de chair féminine que les critiques pleuvent à l'encontre de l'œuvre. Quelques années plus tard, le tableau entrera au panthéon du nu féminin sans jamais y avoir figuré une femme, mais bel et bien la *Femme* - plus de cinq décennies déjà avant l'avènement de Salomé.

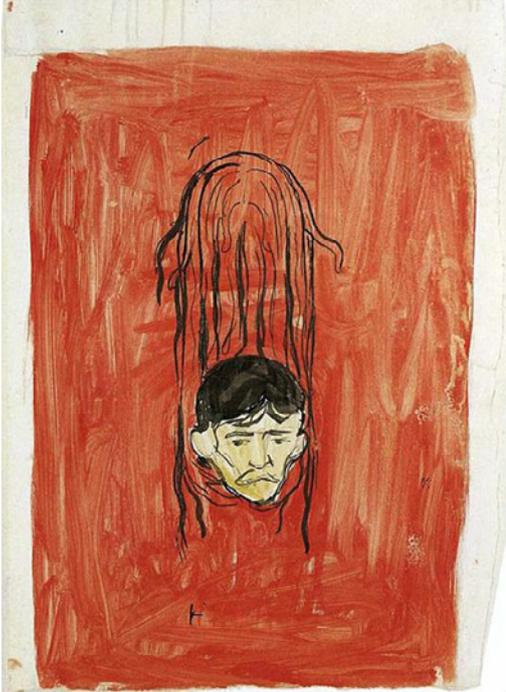


J.-A.-D. INGRES, *UNE ODALISQUE OU LA GRANDE ODALISQUE*, 1814.

SALOMÉ, UN SUJET/OBJET RELIGIEUX LAÏCISÉ, IDÉALISÉ PUIS BANALISÉ

L'hégémonie de l'Académie des Beaux-Arts bat de l'aile en ce milieu de XIXe siècle – le couvert mythologique ou religieux n'a plus lieu d'être et les sujets

varient plus largement. La Salomé religieuse est un lointain souvenir. La laïcisation a été permise par l'omission de plus en plus courante du chef de Jean-Baptiste des représentations⁹. Régnault fait partie des premiers peintres qui suppriment la tête du Saint dans les tableaux ; d'autres sécularisent et actualisent l'histoire en utilisant leur visage pour figurer Jean-Baptiste.



EDVARD MUNCH, SALOMÉ
PARAPHRASE, 1894.

L'exemple le plus parlant, à mon sens, est Edvard Munch avec sa *Salomé Paraphrase* (1894). La toile est couverte d'un rouge vermeil, où les coups de pinceau sont très visibles, nerveux, instinctifs. Flotte sur ce fond rouge une tête, celle de Munch et des traits noirs au crayon qui forment une chevelure de femme. Le visage est caché par ces cheveux qui tombent : Salomé est chevelure. Mais elle n'en est pas moins femme, et fatale. Les cheveux longs sont un symbole féminin par excellence, de séduction qui plus est, et ces cheveux fonctionnent comme ceux de Méduse ici : ils semblent vivants et soutiennent – ou étranglent – la tête flottante de Munch qui rappelle soudain celle du prophète. Ils rappellent aussi dans la forme un vagin, d'où naît le peintre et, pour reprendre le shakespearien *womb is tomb*, qui le condamne nécessairement à la vie en même temps qu'à la mort. Le corps de Salomé est chevelure et sexe, par métonymie, soit la séduction, la vie et la mort. Symbole médusien, criminel, cette masse de cheveux au crayon, faite de traits épars, devient la figuration narrative de la fatalité de l'homme vs la femme fatale, l'expression des mésaventures amoureuses de l'artiste qui invoque un syncrétisme finalement très pop à travers un cocktail de mythologie grecque, de Bible et l'image moderne de Salomé.

Soudain, les Salomé s'habillent à la mode fin-de-siècle. Elles offrent un corps contemporain et laïque à la danseuse, qui ne danse d'ailleurs plus vraiment tant elle devient une femme « *comme les autres* »¹⁰ (mis à part la pièce de Wilde et l'opéra de Strauss, qui font de la danse le clou du spectacle). Les femmes fatales au café, raffinées, avec la tête du Saint dans leur panier de commissions de Gustav Adolf Mossa ou encore la Salomé triviale de Wilhelm Trübner le démontrent bien. La Salomé de Wilhelm Trübner (1897) n'en porte pas tout à fait le nom : le titre *Crotos* renvoie au fils

⁹ Bernard Cardin, Bertrand, « Salomé ou la représentation fin-de-siècle. » In : *Études irlandaises*, n°21-2, 1996, « L'Irlande : représentations littéraires », : « Elle contribue, en quelque sorte, à "laïciser" les représentations picturales des décollations de Jean-Baptiste, car, devenant si universellement reconnue comme figure du féminin général, il n'est même plus nécessaire de lui adjoindre la tête du prisonnier. »

¹⁰ Mireille Dottin Orsini, op.cit., p. 141 : « "Bas-bleus avilis mettant leurs passions éhontées en feuilletton; muses de bas étage nourrissant leur nichée de leur plume corrompue; mère courant au bal, laissant leurs enfants à la garde de mercenaires; épouses sans vertu, fille sans respect, soeurs sans dévouement, voilà autant de Salomé qui défilent en ce monde (...) Toutes elles devraient porter la livrée ignominieuse de Salomé, cette couleur jaune réservée au Moyen-Âge aux Juifs, aux bourreaux et aux traîtres." » « Salomé » in *Rêve des heures lentes*, Gand, A. Siffert, p.127-128.



WILHELM TRÜBNER,
CROTOS, 1897.

de Pan et de la nymphe Euphéné, un centaure patron des chasseurs... et fricoteur de muses. Le titre réfère donc au peintre qui convoque Salomé ainsi qu'au spectateur qui fait irruption : elle tourne le regard vers nous qui l'interpellons. Une toge rose, des sandales spartiates, d'amples formes bonhommes se moquant de la courbe serpentine – elle n'a rien de la sibylle ou de la muse. Salomé semble ici figurer une serveuse de cabaret qui s'en allait débarrasser cette tête posée sur son plateau avant que le peintre, de sa table, l'interpelle, comme Crotos interpellait et applaudissait les muses. La trivialisation complète signifie la perte totale de portée religieuse du personnage. Ce corps inhabituel, ce cadre de bar-bordel... tout déroge du canon salomesque et pourtant l'image crée la même signification que les autres représentations ; Salomé n'est plus sacrée : elle est serviable à l'artiste et au public.

La laïcisation de l'art et des images est le grand revirement de situation du XIXe siècle, qui ira grandissant avec le temps. La perte du religieux a paradoxalement sanctifié Salomé dans la pop culture : du cinéma aux arts graphiques, la représentation de la femme fatale s'est calquée sur l'époque. Elle a été la New Woman, la Vamp', la Working Woman, la top model... toutes celles qui mêlent à l'imaginaire de l'idéal féminin un quelque chose de fatal qui tient plus à une gentille subversion qu'à une réelle intention meurtrière.

D'abord, c'est Charles Dana Gibson – dont les *Gibson's Girls* sont plus connues que tous ses autres dessins – qui la figure en beauté fatale, maligne et indépendante : une vraie New Woman, mais assez belle, assez image, pour être excusée d'être comme elle est – libérée (relativement). Dans ses dessins au trait noir saccadé et précis, anthropologiques autant que romantiques, Salomé-anonymisée est partout : sur les affiches, dans les restaurants – ennemie pernicieuse à la table de monsieur, qui se tourne complaisamment vers nous –, mais aussi en géante impitoyable qui joue, avec ses amies, à torturer un bonhomme minuscule avec une aiguille.

On la voit se réincarner aussi dans le personnage de Jessica Rabbit. Danseuse, chanteuse, séductrice absolue, elle incarne une Salomé parfaite, stylisée, modernisée. Son dessinateur, Richard Williams, explique avoir condensé tous les fantasmes masculins sur le féminin pour lui offrir le corps parfait¹¹ (ou plutôt l'offrir aux hommes, donc) et les scénaristes excuseront son côté fatal par la fameuse phrase : « *I'm not bad, I'm just drawn that way* », que l'on pourrait traduire : « *Je ne suis pas mauvaise, c'est comme cela que je suis faite* ». Le mal et la séduction incarnés, innés, inaliénables. Notons aussi que « *drawn that way* » signifie également « *dessinée comme cela* ». Un genre de mise en abyme presque comique se superpose : son corps comme son dessein

11 Bernard Weinraub, « An Animator Breaks Old Rules And New Ground in 'Roger Rabbit' », *New York Times*, 1/08/1988, archivé en 2017: <https://www.nytimes.com/1988/08/01/movies/an-animator-breaks-old-rules-and-new-ground-in-roger-rabbit.html>.

sont le dessin de l'artiste, qui se pose une fois de plus comme l'instance dirigeante et pensante en opposition à la figure creuse représentée.

Salomé se retrouve plus tard chez Helmut Newton en déesse sadique ou encore, dans le film *Dark Shadows* de Tim Burton en Angélique Bouchard, personnage interprété par Eva Green. Sorcière pour de vrai, cette fois, dans le film (tiré du scénario d'une série éponyme des années 1960), elle n'a que deux obsessions : Barnabas, qu'elle aime et désire, et le ruiner, puisqu'il se refuse à elle – l'histoire même de la *Salomé* de Wilde.

L'éviction du religieux sacralise Salomé comme image esthétique¹² et comme support de la pensée contemporaine.

CHARLES D. GIBSON, *IN THE SWIM*, DEDICATED TO THE EXTRAVAGANT WOMEN, 1906.



LE CORPS-SUPPORT

Les modèles qui servent à dessiner le corps de Salomé sont elles-mêmes des corps : des prostituées, des danseuses, des actrices... Elles sont des femmes-images, en représentation, qui se confondent avec Salomé : leur spectacle n'est donné à voir que pour le public ou les artistes masculins¹³. Salomé est la « représentation » incarnée. Pas seulement celle qui est figurée, mais la figure même : le signifiant de son signifié et inversement. Elle est sa propre abyme, l'image ultime. Selon Dottin-Orsini :

« L'apprenti dessinateur, l'apprenti sculpteur s'essayent à reproduire les fameuses courbes, comme un tracé élémentaire voire sacré. (...) Mais il ne s'agit que de la femme jeune et belle, de sa forme, de son apparence; l'esprit n'est nullement investi de la même perfection, et d'ailleurs n'entre pas en ligne de compte. »¹⁴

12 Brunotte, op.cit., p. 247: « What occurred was an aesthetisation of the sacred or a sacrilisation of the aesthetic, a process of reversal in which the figure of salome became the icon of decadence and in which aestheticism played an essential role. »

13 Mireille Dottin-Orsini, «Le banquet d'Hérode», *Salomé*, Paris, Autrement, 1996., p. 27. : « Salomé est regardée, et le regard est masculin. On ne la voit que du dehors, nul ne s'identifie à elle. »

14 Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op.cit., p.15.

Le modèle se prête aux envies de l'artiste, devenant des courbes désirables, mais surtout un support du fantasme, en plus de l'incarner. Il incombe à celui qui s'empare picturalement ou littérairement de ce corps – qui le met en image – de le corriger. D'ailleurs, placer une tête – une unité potentiellement pensante – sur le corps, est déjà trop figurer la personne au lieu du nu, l'esprit au lieu du corps, selon un critique d'art des Salons, qui écrit à propos de l'*Olympia* de Manet (1865) : « *To place on a naked body a head with so much individual character is to jeopardise the whole premise of the nude.* »¹⁵

La prémisses du nu artistique, on le comprend vite, est donc de ne surtout pas figurer une personne, au risque de rater l'œuvre. Faire un nu – une image érotique, en l'occurrence, une de mes pratiques donc – ne serait pas un geste d'expression mais de suppression de l'expression d'autrui, le/la modèle.

La distance entre le modèle et l'artiste – amplifiée par la photographie, qui devient aussi une source de modèles au XIXe siècle¹⁶ – serait donc nécessaire pour représenter le désirable. Le portrait est image d'image, regard masculin sur regard masculin. Dans les mots de Beauvoir : « *À un rapport authentique avec un existant autonome, le mythe de la Femme substitue l'immobile contemplation d'un mirage.* »¹⁷ Les artistes du XIXe siècle embrassent cet avènement de la distance : ils fabriquent des images, dans des images, à partir d'images – qui annoncent l'accumulation contemporaine des images dans les écrans. Le corps de Salomé s'inscrit dès lors dans la figure de l'allégorie et peut s'utiliser à des fins politiques et didactiques.

SALOMÉ ALLÉGORIE

Puisque le corps féminin est réifié comme support, il se plie à la volonté locutoire des artistes qui s'en emparent. C'est parce que Salomé est un corps, non une personne, qu'elle peut devenir une allégorie esthétique et didactique. Si le discours qu'elle sert n'est pas nécessairement misogyne, il a le même effet partout : Salomé est dépersonnifiée au profit de l'expression artistique à travers son corps.

Jacques Monory présente sa Salomé en 1974 avec *Opéra Glacé n° 3, Jolie*

15 Kenneth Clark, *The Nude: A Study in Ideal Art* (Harmondsworth: Penguin Books, 1956) cité par Griselda Pollock dans *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's History*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 166 : « *Placer sur un corps nu une tête avec tant de caractère met en danger la prémisses même du nu.* »

16 Pierre-Jean Amar « Chapitre II. Esthétique et utilisation de la photographie au XIXe siècle », Pierre-Jean Amar éd., *Histoire de la photographie*, Presses Universitaires de France, 2020, p.62 : « *On sait également que des photographes font profession de « fournisseurs d'artistes ». Ziegler prend des nus d'hommes pour Delacroix, Vallou de Villeneuve (1765-1866) et Braquehais réalisent de grandes séries de nus académiques aux poses très variées pour éviter aux peintres de payer des modèles.* ». Voir aussi G. Pollock (dir.), *Visual Politics of Psychoanalysis*, op. cit., p. 94 : « *It is well documented that Courbet used daguerreotypes of nude studies of women, which, to avoid accusations of pornography, were registered as 'académies', or artist's models with the Préfecture de Police.* »

17 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op.cit., p.220.



JACQUES MONORY, OPÉRA
GLACÉ N°3, JOLIE SALOMÉ,
1974.

Salomé. Entre montage narratif et commentaire de la condition humaine, son tableau est une pure allégorie. Les femmes fatales sont très présentes dans son œuvre, inspirée des films noirs. Ici, Salomé est bien une femme fatale moderne, des années 50/60. Elle porte une nuisette longue et saute à pieds joints de son lit défait. À côté du lit, une reproduction de *L'Apparition* de Moreau et un cadre avec le portrait d'un chef d'orchestre. Sur le mur de la chambre, on reconnaît une vue de l'Opéra Garnier. Une grande tâche comme une giclée de sang démarre d'une

trappe au plafond et se répand sur le mur comme si un meurtre atrocement violent avait eu lieu. Deux lignes très graphiques ont été appliquées sur la toile, perturbant son réalisme, comme une didascalie picturale donnée par le peintre : la première est comme un bandeau noir de censure, qui cache les yeux de la femme et une seconde, comme une ligne de fuite, traverse le tableau de part en part à la diagonale ; en coupant le tableau, cette ligne coupe le cou de la femme, la décapite. La représentation d'une Salomé fatale – qui plus est menacée de décapitation, n'est pas qu'un accident thématique.

La tragédie de Salomé est ici allégorie des angoisses du peintre : « *Cet insupportable avènement de la mort, j'essaie de l'agrémenter du faste de la tragédie, le colorer de la froideur du roman noir, du thriller bleuté, du délire glacé d'un romantisme dérisoire.* »¹⁸ La représentation relève d'une allégorie des chutes humaines (comme le rappelle le mouvement de sa Salomé, qui saute vers le bas et métaphoriquement vers sa mort, une ligne la décapitant). Si le regard de Salomé est obturé, c'est qu'elle ne sait pas ce qui va se passer, comme nous, devant cette toile représentant un moment suspendu précédant la chute. Elle est aveugle et symbolise alors la peur de la mort et de « la suite », qui marque profondément Monory. « Jolie », sa Salomé n'en demeure pas moins la femme doublement fatale, entre les Parques et la Vamp' des années 50, et, surtout, celle que l'on fragmente, à qui l'on coupe la tête, pour le besoin locutoire pictural.

Je voudrais maintenant digresser un instant sur *La Liberté guidant le peuple*, cette femme aux seins découverts et lourds, juchée sur une pile de cadavres, armée d'une baïonnette, peinte par Eugène Delacroix. Delacroix n'évoque pas les femmes de la Révolution Française dans ce tableau, il figure, sous la forme d'une femme, la liberté pour laquelle les hommes ont mené la fronde et ont renversé le pouvoir. Figurer la liberté sous forme féminine est assez intéressant : après quoi les hommes courent-ils plus encore que la liberté au XIXe siècle ?... Salomé. Je trouve un parallèle entre

18 Jacques Monory cité dans le dossier pédagogique de l'exposition *Jacques Monory* au Fonds Hélène et Edouard Leclerc pour la culture, 2014-2015 – <https://www.fonds-culturel-leclerc.fr/Passées-Jacques-Monory-648-8-0-0.html> (consulté le 14 décembre 2020).

le sphynx salomesque du *Elle* de Mossa et l'oeuvre de Delacroix. Toutes deux sont juchées sur des cadavres, les seins lourds, très présents. Elles figurent des allégories. Anonymes, elles sont pourtant le cœur même des tableaux, dans la technique et dans la didactique de l'oeuvre.

G. : EUGÈNE DELACROIX,
LA LIBERTÉ GUIDANT LE
PEUPLE, 1830.
D. : GUSTAV ADOLF MOSSA,
ELLE, 1905.



Une certaine ironie se dessine au sein de *La Liberté guidant le peuple* : le corps de cette femme-allégorie n'est pas libre, il est contrôlé et utilisé par Delacroix. Il ne figure pas une figure, il est figure de style. Comme *Elle*, la *Liberté* en impose, mais ne pèse pas lourd en tant que personne, seulement en tant que corps.

La Liberté guidant le Peuple de Delacroix n'est pas une Salomé, mais je tiens à souligner à quel point le corps-support en tant qu'allégorie permet, par suppression de l'unité corps-esprit, la suppression de la personne même.

WAR ON (THE « SECOND ») SEX

Le motif de Salomé permet une mise en abyme *des* femmes dans *la* Femme. La sécularisation opère un déplacement du mythe : on y décèle un moyen, entre mépris et désir, d'en faire la preuve par l'exemple d'un féminin mauvais ; une oeuvre commencée déjà par les pères de l'Eglise.

Artistes et scientifiques se basent sur les réécritures et images XIXe du mythe de Salomé pour théoriser et mettre en image l'atavisme de la dégénération et du crime¹⁹ : « *En utilisant un personnage entièrement fictionnel [...] les sexologues construisent*

19 Johannes Hendrikus Burgers, « The spectral Salome : Salomania and fin-de-siècle sexology and racial theory », *Decadence, degeneration and the End. Studies in the European Fin-de-siècle*, dir. Marja Härmänmaa et Christophen Nissen, New York, Palgrave Macmillan, 2014., p. 175. Voir aussi Dottin Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op.cit., p. 223 : « *La collusion va jusqu'à l'absurde: on a vu que les ouvrages scientifiques, en particulier ceux des psychiatres, citaient à l'appui de leurs affirmations des observations de deuxième ou troisième main (appelées justement littérature), des exemples véritablement littéraires et artistiques; Madame Bovary, la Vénus à la fourrure, Penthésilée ou des bustes romains deviennent ainsi des "cas".* »

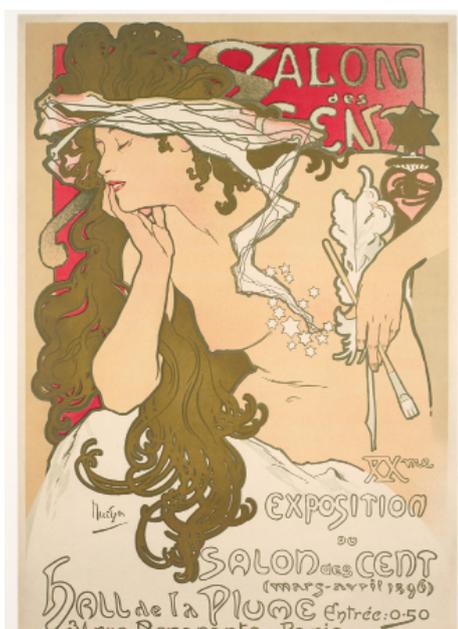
une vision normative de la sexologie féminine fondée sur des préjugés. », commente J. H. Burgers. Il ajoute : « *La version fictionnelle de Salomé supplante dès lors la version biblique, qui se voulait véridique.* »²⁰

Ainsi, tout un discours social s'élabore à partir du mythe de Salomé. Soudain, la boucle est bouclée : les artistes imposent à son corps des traits physiques décelés par les phrénologues... sur Salomé elle-même. La spirale oscille entre tautologie et itération mimétique ; et dans ce ping-pong entre art et sciences, Salomé devient le « cas » féminin par excellence, au service de ceux qui ont besoin d'un corps pour justifier leurs préjugés.

Au XIXe siècle, la femme fatale Salomé mêle « petite vie » et plaisir visuel. Son instinct mauvais apparaît sur les œuvres : il se lit dans un rictus, dans un air bête, dans un regard féroce : « l'esprit » de Salomé est inscrit sur son corps (ici, il s'agit d'instincts fantasmés et imprimés sur le corps, pas d'un esprit au sens où je l'entends).

Dans le cadre de la déconstruction de mes tics de représentation des femmes, cela me marque : mon but, dans chaque dessin, est d'insuffler un esprit sur un corps, un corps extérieur qui se fait délateur de la psyché, des émotions, des idées. L'image de la femme fatale pourrait, insidieusement, m'avoir mise sur la voie... d'une réification.

« CONSOMMANT, CONSOMMÉE, CONSOMMABLE »



ALPHONSE MUCHA, AFFICHE DE LA 20ÈME ÉDITION DU SALON DES CENT, 1896.

La société de consommation et ses artistes adorent la femme fatale. Avec l'avènement de l'affiche comme support commercial et artistique, le corps-support féminin devient incontournable comme image quotidienne, présente dans la sphère publique. En outre, l'affiche se reproduit, est tirée en plusieurs exemplaires – les femmes-images sont démultipliées en termes numériques et d'influence. De même, la peinture, le dessin et l'illustration sont le terrain majoritaire des artistes représentant Salomé dès le XIXe siècle. Ces techniques s'exportent plus facilement que la sculpture et se vivent « immédiatement », à mon sens, tant dans l'exécution que la réception de l'œuvre. Ainsi, elles participent elles-mêmes de l'essor de Salomé comme image de référence. Parcourir les archives de ces œuvres revient à retracer le parcours de Salomé, des Salons aux écrans de Times Square.

Les affiches du Salon des Cent, un salon artistique parisien dédié à l'art de l'affiche, sont édifiantes en ce sens. De Mucha à Grasset en passant par Bonnard, tous reprennent la même image, à leur façon. Une femme, belle, jeune, rousse – une muse née –, que l'on retrouve d'année en année sous un style différent mais finalement

toujours semblable (à quelques exceptions près, Lautrec notamment). Les affiches des artistes français, qui influenceront ensuite les posters américains – donc, la publicité à l'échelle des Etats-Unis, puis du monde – sont une itération en boucle de Salomé. De l'art à la vente de champagne, elle devient une figure bénéfique comme consommatrice et un corps agréable comme consommable.

Eugène Grasset figure parmi les têtes de proue de l'illustration commerciale française. Les femmes de Grasset – fatales ou pas – ont toutes les mêmes traits et le même corps, la même chevelure Art Déco flottante et dense sous forme de quasi aplats. Dépersonnifiée. La couleur des cheveux et la forme des robes semblent bien être les seules choses qui changent d'une femme à l'autre ; si la tête est là, le visage est absent.

G. : EUGÈNE GRASSET,
SALON DES CENT,
EXPOSITION E. GRASSET,
1894.
D. : EUGÈNE GRASSET, LA
VITRIOLEUSE, 1894.



L'absence du visage est essentielle au traitement du corps comme support, à la dépersonnification. En effet, pour Lévinas, le visage est ce qui singularise, identifie et définit à lui-seul une personne : « *Le visage est une présence vivante, il est expression. [...] Le visage parle. La manifestation du visage est déjà discours. [...]. Il défait à tout instant la forme qu'il offre.* »²¹ Le visage « décorporise » l'individu : il n'est plus compris comme un corps étranger, mais comme un semblable humain capable de s'exprimer. Inversement, ôter le visage signifie ôter l'expression, donc l'humanité, à l'autre²², qui peut ainsi devenir image.

Je supprime moi aussi les visages – seules des mâchoires, des oreilles ou des bouches très occasionnelles s'impriment en guise de tête. Par ce processus, je veux non pas faire du corps un support allégorique, mais émotionnel. Le processus est différent dans la didactique, mais la technique est la même que celle de Grasset : dépersonnaliser, pour mieux toucher au signifiant que le corps figure.

21 Emmanuel Lévinas, *Totalité et Infini*, Paris, Le Livre de Poche, 1991, p.61.

22 Voir Gilles Deleuze, *Logique de la Sensation*, Paris, Seuil, 2002, §1, chap 4 : « *Le corps est Figure, non structure. Inversement la Figure, étant corps, n'est pas visage et n'a même pas de visage. Elle a une tête, parce que la tête est partie intégrante du corps. (...) Le visage est une organisation spatiale structurée qui recouvre la tête, tandis que la tête est une dépendance du corps, même si elle en est la pointe.* »

Dans ses publicités, Grasset dessine une image de la société de consommation toujours en vigueur. Abigail Susik commente : « *The image of the healthy, happy, and beautiful bourgeois woman of Europe defined his visual culture of consumption—and ultimately influenced the development of the most powerful advertising trope of the modern era: the desirable female as consuming, consumable, and consumed all at once.* »²³ Elle voit dans ce motif de « *consuming, consumable, and consumed all at once* », un moyen pictural de renforcer et d'affaiblir la femme fatale par la consommation. La société de consommation commence déjà à tracer le futur de Salomé : une femme servile, aliénée et destructrice (d'elle-même), plus malade encore peut-être que l'hystérique fin-de-siècle. Toutefois, elle demeure avant tout une belle image de femme.

La femme fatale est paradoxale puisque sa prétendue indépendance prend des airs d'asservissement : elle maltraite les us du corps social autant que son propre corps. C'est le motif du mythe, finalement : de Heine à Wilde, de Moreau à Munch, elle consomme (Jean-Baptiste/les hommes/les artistes) tout en étant consommable et consommée (par Hérode puis par les lecteurs et les visiteurs des Salons). Mais ce mythe a été tant itéré, à en oublier le chef coupé, que les représentations érotiques de Salomé ressemblent bientôt à des biens de consommation visuels. Salomé n'a effectivement plus de Salomé que le nom²⁴, et devient l'excuse à découvrir les chairs, exposer *LE* corps, un canon défini par le goût masculin et imposé par la multiplication des images.

DÉSIRER SALOMÉ, UN PARADOXE AU MASCULIN

Le seul instinct supposé de Salomé ne suffit pas à expliquer l'excitation et l'obsession qu'elle provoque. D'ailleurs, si l'on en revient à l'hypotexte biblique, tout ce qui est dit est « *elle dansa, et sa danse plu à Hérode* ». Point. Pas de danse du ventre, de voile, de nudité – simplement, une danse, qui a plu. Ce sont des ajouts narratifs et picturaux qui viendront faire de Salomé la femme érotique par excellence. Ça, et les désirs très contradictoires des hommes à l'égard des femmes, pris eux-même dans les paradoxes des lois qu'ils ont éditées pour contrôler les femmes :

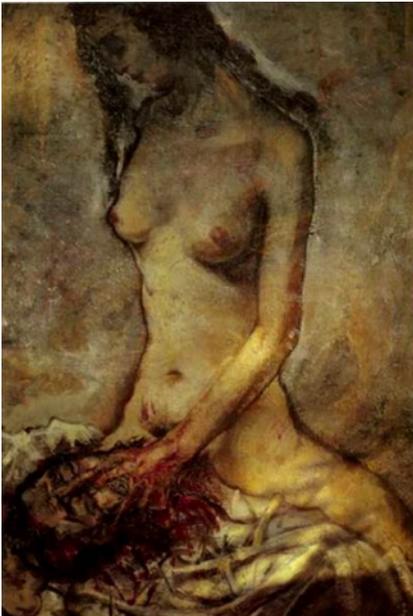
« *Il y a une double exigence de l'homme qui voue la femme à la duplicité : il veut que la femme soit sienne et qu'elle demeure étrangère ; il la rêve servante et sorcière à la fois. Mais c'est*

23 Abigail Susik, « Consuming and consumed : woman as Habituee in Eugène Grasset's Morphinomaniac », *Decadence, Degeneration and the End*, op.cit., p. 121 : « *L'image de la bourgeoise européenne en bonne santé, joyeuse et belle définit sa culture visuelle de la consommation – et finalement a influencé le développement du lieu commun le plus puissant de l'ère moderne : la femme désirable qui consomme, est consommable et se consomme à la fois.* »

24 Mireille Dottin Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale*, op.cit., p. 139.

seulement le premier de ces désirs qu'il assume publiquement ; l'autre est une revendication sournoise qu'il dissimule au secret de son coeur et de sa chair ; elle conteste la morale et la société ; elle est mauvaise comme l'Autre, comme la Nature rebelle, comme la "mauvaise femme". »²⁵

Simone de Beauvoir me donne l'exacte raison pour laquelle Salomé fatale plaît tant aux artistes masculins : si la femme doit être « sienne » et « servante », elle n'est pas vraiment désirable. C'est le syndrome de l'enfant qui, une fois un jouet en main, lui préfère celui du voisin. Parce que Salomé est l'« étrangère » et la « sorcière » – la femme fatale – elle devient désirable. Représenter Salomé revient à exorciser sur la toile cette volonté d'abandon des normes pour aller valser avec l'actrice, se marier à la prostituée, et, finalement, échapper aux normes sociales que l'homme a lui-même instaurées. Tout cela en gardant toutefois la main sur elle, puisque le dessin de Salomé et ses desseins sont dictés par l'artiste.



MAX OPPENHEIMER, *SALOMÉ*, 1919.

La *Salomé* de Max Oppenheimer représente bien cette duplicité, non plus de la femme, mais du désir de l'homme : Salomé nue, à califourchon, tient la tête décapitée de Jean-Baptiste à hauteur de son sexe et l'écrase de sa main rougie, tout comme son pubis, de sang. L'acte sexuel et l'acte de décapitation/castration se confondent. On critique l'atavisme, les fétichismes sexuels – mais finalement, la scène n'est-elle pas un fantasme du peintre, inavouable, irréalisable, plus qu'une critique acerbe de la sexualité féminine ?

Placer l'opprobre sur les petites femmes, qui finalement sont celles que les hommes désirent sexuellement et qui adoptent la conduite sexuelle des hommes, est une ironie – mais la fatalité des femmes les rattrape : elles seront condamnées à la place des hommes, alors que les chefs d'accusation sont les mêmes.

René Girard, dans *La Violence et le Sacré*, étudie le principe du rite sacrificiel. En parlant des dionysies, il écrit :

« Il faut se demander si la prépondérance des femmes [dans les célébrations] n'est pas un déplacement mythique, une soustraction de la violence aux adultes masculins, c'est-à-dire ceux qui ont le plus besoin de se délivrer du souvenir de la crise car ils sont les principaux, sinon même les uniques responsables. »²⁶

La « crise » peut s'appliquer ici à celle d'une révolution fin XIXe siècle : le grand écart entre l'extrême réification des femmes et la volonté d'indépendance de

25 Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, op. cit., p. 165.

26 René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, p. 197.

ces femmes, leur rejet des normes sociales. En France, le féminisme germe dans la Révolution, s'affirme au XIXe siècle, puis amène au droit de vote, à la contraception et à l'avortement au XXe siècle, jusqu'aux luttes contemporaines contre les fondements de la société patriarcale. Plus les femmes sont indépendantes, plus la figure salomesque arrive en renfort de l'injonction à l'asservissement. Mais plus, aussi, elle est réduite à un objet purement sexuel.

Les hommes, qui ont fait les lois, ont créé une impasse dans laquelle ni eux, ni les femmes, ne peuvent s'épanouir. Faire de la femme (Salomé, donc) le monstre, la chose à sacrifier, c'est créer un bouc émissaire pour tenter de calmer une frustration toute masculine. Si la violence réelle à l'encontre des femmes est un fait tristement bien établi, la violence picturale à l'encontre des femmes est également une réalité, notamment à travers la transformation en chose sans tête, sexuée et sexuelle. Annihiler la personne représentée pour mieux exprimer ses propres désirs, couper court à la demande d'exister de l'Autre, dans l'image, revient à un assassinat. Pire, ce crime est « passionnel » au sens le plus problématique de l'expression : c'est sous couvert de la passion pour la Femme, parfaite puisqu'image, que les vraies femmes, elles, peuvent être sacrifiées au culte de la déesse fatale. La suppression a lieu au nom d'un désir de perfection et d'hégémonie contrarié – la sculpture de Pygmalion ne prend finalement pas vie, il doit donc se satisfaire du « reste » ; il passera ses nerfs dessus.

LA FEMME ET LES FEMMES

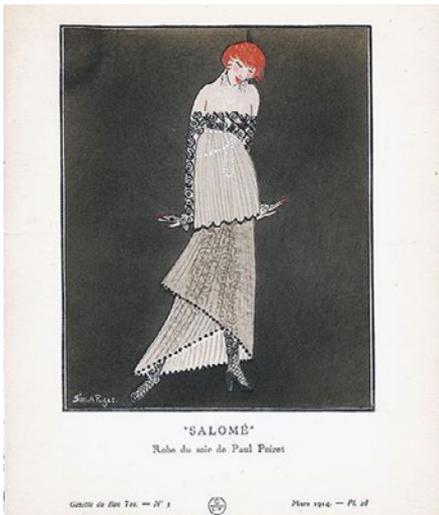
Si les images de Salomé deviennent une allégorie des femmes et s'imposent à elles dans l'art et la publicité, cela implique un changement de la vision qu'ont les femmes d'elles-mêmes, dans un jeu de miroir avec ces images.

Dans *The Beauty Myth*, Naomi Wolf développe l'idée que ces femmes-images belles, celles que l'on incite les autres femmes à devenir, œuvrent à l'aliénation non seulement de l'image, mais des femmes elles-mêmes. Cet appel se renforce au fil des victoires des luttes féministes.²⁷ Elle écrit :

« Before the Industrial Revolution, the average woman could not have had the same feelings about "beauty" that modern women do (...). An ordinary woman was exposed to few such images outside the Church.(...) For the first time new technologies could reproduce (...) images of how women should look. In the 1840s the first nude

27 Naomi Wolf, *The Beauty Myth*, New York, Harper Collins e-books, 2002, p. 16 : « *Inexhaustible but ephemeral beauty work took over from inexhaustible but ephemeral housework. As the economy, law, religion, sexual mores, education, and culture were forcibly opened up to include women more fairly, a private reality colonized female consciousness. By using ideas about "beauty," it reconstructed an alternative female world with its own laws, economy, religion, sexuality, education, and culture, each element as repressive as any that had gone before.* »

photographs of prostitutes were taken; advertisements using images of "beautiful" women first appeared in mid-century. »²⁸



SIMONE PUGET, « SALOMÉ, ROBE DU SOIR DE PAUL POIRET », IN GAZETTE DU BON TON, 1914.

Depuis la fin du XIXe siècle, l'image de Salomé est donnée comme canon de beauté à travers les itérations du corps beau, jeune et svelte de la danseuse. Le motif de la consommatrice est bien présent ici – il œuvre à intimer aux femmes de consommer pour plaire et se plaire, pour s'intégrer à la société. Paul Poiret, créateur phare de la première moitié du XXe siècle, crée une robe *Salomé* – il habille les femmes en *image*. Résilles, transparence, dentelles, voiles, harnais-bijou en perles, épaules dénudées : le modèle est « libéré » définitivement de corset – dès lors, les femmes s'octroient le droit d'un pouvoir de séduction par le vêtement... autant qu'on le leur impose. Parce que se libérer du corset, de ce qui contient le corps, revient à exposer davantage son corps. Salomé arrive jusque dans les garde-robes, au grand plaisir autant qu'au détriment de la gent féminine.

Les femmes gagnent des droits au fil des années. Après les Première et Seconde Guerres Mondiales, elles sont de plus en plus présentes dans la sphère publique, de la rue aux bars, aux lieux de travail. La valeur sociale ne se résume plus à la maternité et de moins en moins au foyer. Ce droit à figurer dans la société en tant que personnes actives, pensantes, est payé au prix de grands efforts, de sacrifices, de luttes.

Mais pour continuer de figurer au sein de la société, elles doivent aussi payer un second prix. Celui de devenir image, celle-là même forgée par l'image de Salomé, pour avoir le droit participer à la vie publique : « *The tactic of obstruction from lack of child care became inadequate to hold back the class of women from whom the power structure had the most to fear. What it needed was a replacement shackle, (...) an ideology that would produce the women workers it needs, but only in the mold in which it wants them.* »²⁹ Cet ordre est intimé à la perfection par les publicitaires notamment, qui dès les années 1940/50 mêlent art et propagande à travers le corps-support, qui fonctionne alors comme moteur de fantasmes, de consommation et, donc, de contrôle du corps des femmes. Wolf assène : « *Images that turn women into objects or eroticize the degradation of women have arisen to counterbalance women's recent self-assertion.* »³⁰

28 Naomi Wolf, *ibid.*, p.15 : « Avant la Révolution industrielle, la femme moyenne ne pouvait pas avoir les mêmes sentiments sur la « beauté » que les femmes modernes. Une femme lambda était exposée à très peu d'images en dehors de l'église. Pour la première fois, les nouvelles technologies pouvaient reproduire des images de ce à quoi les femmes devaient ressembler. Dans les années 1840, les premières photos de nu de prostituées furent prises ; l'apparition de publicités usant de l'image de « belles » femmes date du milieu du siècle. »

29 *Ibid.*, p. 17. « La tactique de l'obstruction par l'éducation des enfants devient inopérante à retenir les femmes dont les structures de pouvoir devaient le plus avoir peur. Il y avait besoin d'un joug de remplacement, une idéologie qui produirait les femmes nécessaires à la force de travail dans un moule défini. »

30 *Ibid.*, p.142 : « Les images qui changent les femmes en objets ou érotisent la dégradation des femmes sont arrivées pour contrebalancer la récente affirmation des femmes. »

La plasticienne Lotte Pritzel rencontre le succès au début du XXe siècle grâce à des poupées salomesques. Squelettiques, extatiques et effrayantes, dénudées et surparées... ces poupées (1912) sont des goules plus que des femmes, qui annoncent les personnages du cinéma fantastique des années 40 mais aussi les personnages féminins des films de Tim Burton. L'artiste a ici sculpté des femmes surréalistes et étranges qui collent à une certaine décadence persistant encore début XXe siècle et ravivée par les récits de vamps qui naissent dans le sillage de Salomé.

La forme du corps des poupées annonce le futur corps de la femme fatale : elles sont maigres, car stériles voire vampires, donc déjà morte, mais aussi maigres parce que le canon de beauté tend de plus en plus à réduire l'IMC des femmes. Naomi Wolf écrit : « *The iconography of the Victorians idealized "beautiful" hysterics fainting in front of male doctors, asylum doctors dwelt lasciviously on the wasted bodies of anorexics in their care, and later psychiatric handbooks ask doctors to admire the "calm and beautiful face" of the anesthetized woman who has undergone electroshock therapy.* »³¹ L'idolâtrie de la femme « belle » parce que presque cadavre se poursuit jusqu'à l'heroïn chic des années 2000, qui mêle à la maigreur le charme et la séduction. Les Amazones d'Helmut Newton et l'ère des Super Tops – des working girls, puissantes, minces mais musclées, avec des épaules – s'affaiblissent pour devenir des brindilles. Twiggy et Kate Moss, les mannequins stars respectivement des années 60/70 puis 90/2000 sont celles qui incarnent la « beauté du faible » – donc l'inélégance du pouvoir. L'image est réduite encore, en taille cette fois, et la Femme devient plus minuscule que jamais pour rester l'incarnation du féminin parfait.

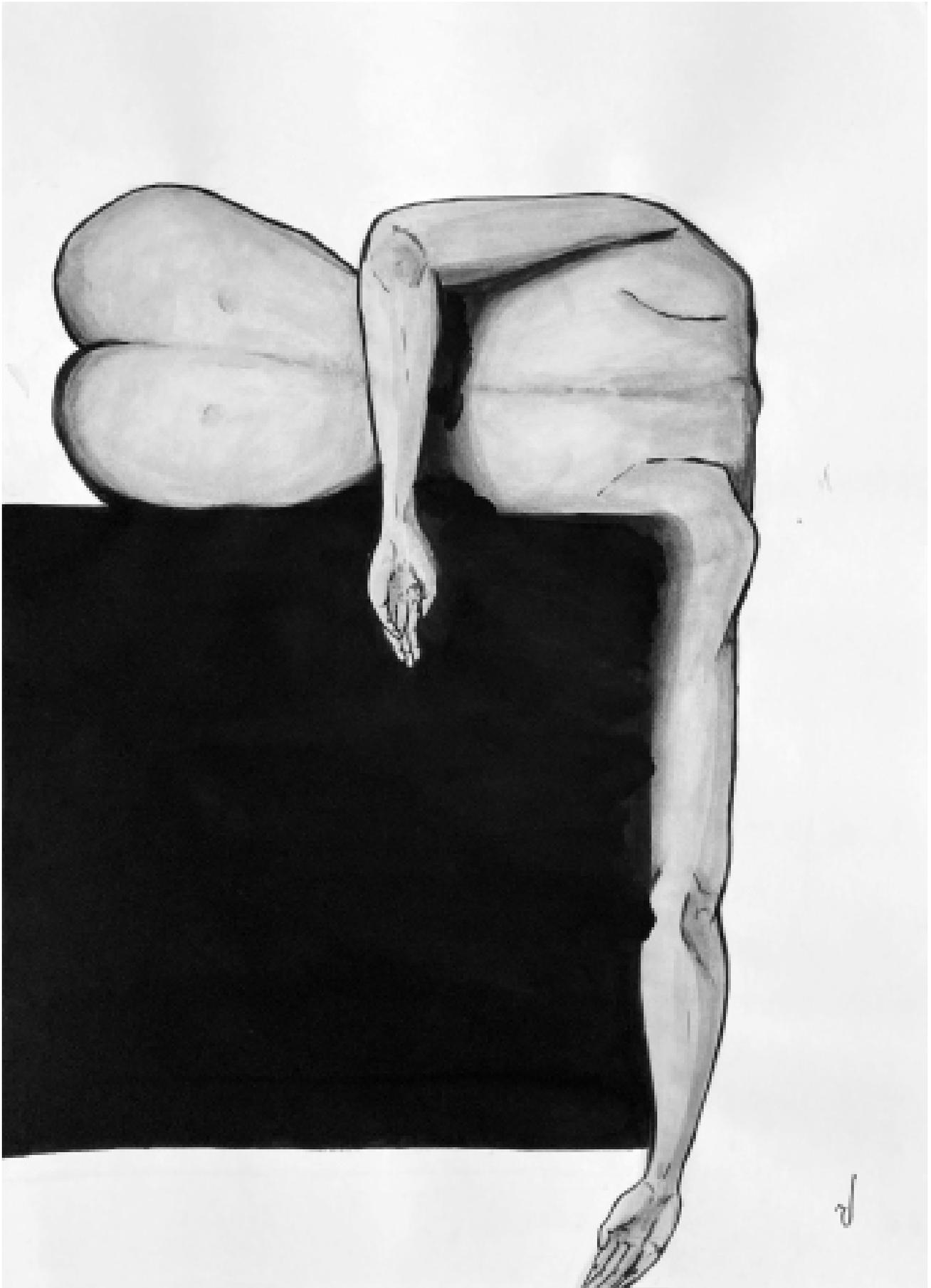
Salomé fatale devient, à l'aube du XXIe siècle, une entité de représentation plus tant allégorique ou érotique, mais plutôt un instrument de contrôle des corps par un corps-support qui dicte les règles de conduite élémentaires de « l'être femme ». La fatalité est celle d'être toujours une image, et Salomé fatale n'est plus fatale qu'à elle-même, sous couvert d'être représentée comme un idéal et une femme puissante.

31 Ibid., p. 224 : « *L'iconographie des Victoriens idéalisait les « belles » hystériques s'évanouissant face aux docteurs, les docteurs des asiles se penchaient lascivement sur les corps dévastés d'anorexiques qu'ils soignaient, plus tard les manuels de psychiatrie demandent aux docteurs d'admirer le "visage calme et beau" de femmes anesthésiées suite à des électro-chocs.* »

SALOMÉ(S)



SALOMÉ I, 2020, ACRYLIQUE SUR PAPIER, 36 X 48 CM.



SALOMÉ IV, 2021, ACRYLIQUE SUR PAPIER, 42 X 59,4 CM.



SALOMÉ V, 2021, GRAPHITE ET ACRYLIQUE SUR PAPIER, 42 X 59,4 CM.



SALOMÉ – LES EPANCHEMENTS, 2021, ACRYLIQUE SUR PAPIER, 36 X 48 CM.



SALOMÉ – DISLOQUÉE, 2021, CRAYON À L'HUILE, PASTEL GRAS, FEUTRE SUR PAPIER, 42 X 59,4 CM.



SALOMÉ NE VA PAS, 2021, ACRYLIQUE, CRAYON À L'HUILE, PASTEL ET FEUTRE SUR PAPIER, 36 X 48 CM.



SALOMÉ – VENTRE, 2021, ACRYLIQUE SUR PAPIER, 42 X 59,4 CM.



PETITE, 2021, PASTEL SEC ET PASTEL SEC AQUARELLÉ SUR PAPIER, 36 X 48 CM.

PERSPECTIVES DES IMAGES ET DES FEMMES

« For woman, in my examination of the various cases, cannot be seen as a fixed, pre-existing entity or “image”, transformed by this or that historical circumstance, but as a complex, mercurial and problematic signifier (...). »¹

Linda Nochlin, *Representing Women*.

Ce que j’ai cherché, tout le long de la rétrospective détaillée qui précède, ce sont les sources, les mécaniques des images qui forment mon imaginaire – et donc, nécessairement, mes images.

Longtemps, je n’ai pas réfléchi à mes « sources ». Je m’entoure de ce qui me plaît, me parle, m’interpelle – tout ce qui, ensuite, se transfigure en mon univers esthétique et artistique. Les signifiants qui me gênent dans ces images ou lectures sont faciles à occulter ; toutefois, cela ne signifie pas qu’ils disparaissent ensuite tout à fait de ma production plastique.

« *Tu peins tes filles comme un mec, en fait !* » ; la remarque n’était pas méchante, elle est tombée comme ça, au milieu d’une conversation. Elle dressait un constat qui me dérangeait, le tout sur un ton connivant. Je peindrais donc comme un homme, parce que mes corps sont le plus souvent nus, parce qu’ils sont le plus souvent sensuels, qu’on peut y porter une lecture érotique. Parce que mes images peuvent être interprétées de la sorte, et sorties donc du contexte sémantique que je veux leur attribuer.

Comment cela se fait-il ? Est-ce que représenter la sensualité d’un corps ou d’un morceau de corps est voué à être la triste itération d’un « nu sans tête » ? Le nu est-il forcément une réification, un corps à corps d’images qui supprime la notion d’humanité ? Comment représenter son propre corps sans tomber dans les écueils du canon, puisqu’en tant que femme, nos corps sont objets (d’art) par excellence ? Ces questions sont au cœur des réflexions qui suivent, dans mon travail comme celui des plasticiennes que je convoque ici. J’ai étudié ces peintres, dessinatrices, illustratrices, qui ont offert aux représentations salomesques quelque chose de plus, un *esprit* : le leur. Des artistes, qui sont des femmes fatales à la *Femme*, en un sens. Il faut opérer un

1 Linda Nochlin, « The Myth of the Woman Warrior », *Representing Women*, New York, Thames and Hudson, 1999, p. 35 : « *Parce que la femme, dans mon étude de cas variés, ne peut être vue comme une entité ou une “image” pré-existante et fixe, transformée par telle ou telle circonstance historique, mais comme un signifiant complexe, changeant et problématique.* »

repositionnement de muse à créatrice, de Salomé-image à Salomé-personne. Récupérer nos propres corps, qui sont le plus souvent désincarnés, dépersonnalisés, aliénés par les images... et parfois nous-même, dans notre rapport à notre corps et nos images.

Le travail du corps est essentiel ici. Il est celui sur le support, celui créé par la technique et l'intention, il est celui de l'artiste aussi – le mien, dans plusieurs de mes travaux de la série *Salomé(s)*.

« “Prêter son corps au mythe”, ne serait-ce pas prendre position avec son corps, en acceptant les limites mais aussi les extensions, et courir le risque d'un repositionnement, d'une transformation ? Pour finalement tenter de penser avec le corps plutôt que contre lui. »²

La question posée ici par Anne Creissels est très sensiblement la formulation d'une partie de ma démarche et de celle des artistes que je réunis dans cette partie. Puisque le corps féminin est une image d'images qui a engendré un mythe au caractère injonctif et répressif, il s'agit peut-être de considérer ce corps – celui du mythe, de Salomé – pour mieux le déplacer, le re-placer pour finalement lui donner plus de *corps*.

Je me suis concentrée quasi exclusivement sur des peintres et dessinatrices. Le choix de ces techniques est instinctif parce que j'y trouve des affinités toutes personnelles. Mais elles sont aussi, comme je l'ai dit, les techniques qui ont permis à l'image de Salomé fatale de s'exporter, s'afficher, se reproduire et donc de diffuser les signifiants problématiques auxquels je m'attèle.

En outre, ce que j'aime avec les mots « peinture » et « dessin », c'est que ces deux substantifs désignent à la fois le geste qui crée l'image et l'objet fini qui est donné à voir, l'image sur son support. La peinture et le dessin ne sont donc pas que des images : ils conservent la trace des idées, des mouvements qui les ont conçus au cœur de la matière. Mes gestes et mes intentions dans les peintures et dessins de ma série *Salomé(s)* sont, à mon sens, lisibles dans la matière. En les analysant a posteriori, j'y découvre comment j'ai fait corps avec le personnage, fait corps avec la matière, fait corps avec l'image.

Ce chapitre est en trois parties. Je me suis d'abord portée sur un travail de l'image *avec* la figure de Salomé, c'est-à-dire qui ne se défait pas des canons, consciemment ou non, mais se les approprie avec d'autres sémantiques et d'autres visions – la même image, avec un autre langage *sur* et *de* l'image. Suit une seconde voie : travailler *autour* de la figure de Salomé. C'est-à-dire, s'approprier l'image et ses signifiants en les associant à d'autres éléments picturaux qui les déstabilisent, pour

² Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe, Le féminin et l'art contemporain*, Editions du Félin, 2009, p.89.

permettre une lecture critique de l'image. Enfin, il sera temps de penser *contre* Salomé : partir loin des codes, pour y inscrire une vision propre et une image différente de celles véhiculées traditionnellement par Salomé. L'idée y est de rompre tout à fait avec ce qui a été établi, pour amener une image nouvelle, un nouveau corps qui n'est plus tant support que sujet à part entière.

Je tiens à préciser ici que ces trois catégories – *avec*, *autour*, *contre* – n'ont pas fait sciemment partie de mon processus : elles me sont apparues ensuite, à travers l'analyse conjointe de mon travail et de mon corpus iconographique. Le fait qu'elles soient chronologiques dans ma série, du plus proche au plus loin de Salomé, relève du mouvement que j'ai moi-même vécu : plus je l'ai décortiquée, plus elle est devenue à la fois très éloignée et si semblable qu'elle se confondait avec moi. Travailler, au début, *avec* elle, a participé de ma démarche de toujours, baignée d'images. Mais au fond, elle était encore distante. Travailler *autour* a posé un regard critique sur mes images et celles qui les forment – une prise de recul. Enfin, travailler *contre* Salomé – au sens polysémique de l'opposition et de la proximité – est à la fois l'incorporer et la rejeter au sein même de mon identité de femme et d'artiste pour, finalement, ne plus tant l'interroger elle que m'interroger moi-même.

AVEC

Garder Salomé, telle quelle, pose d'avance un problème : elle est issue d'une tradition picturale qui travaille au détriment de l'image des femmes et, par extension, des femmes tout court. D'une certaine manière, quand on est une artiste, représenter Salomé d'après les codes du canon revient à perpétuer une forme de violence à l'encontre de soi et des autres femmes.

Griselda Pollock, dans son livre *Differencing the Canon*, écrit : « *To learn about Art, through the canonical discourse, is to know masculinity as power and meaning, and all three as identical with Truth and Beauty.* »³ En paraphrasant : le problème du canon est pernicieux. Il est une sélection arbitraire, à travers le temps, d'images soi-disant synonymes de « beauté » et de « vérité ». Cette sélection est faite par un seul groupe social, qui, s'il est dans les faits minoritaire, s'est assis comme hégémonique et a donc défini pour tous les idées du « beau » et du « vrai ». En imposant ses idées aux apprentis comme au public, il évince alors les éléments dissidents grâce au canon.

Les images se ressemblent donc toutes et se répondent. La vision de l'art de ce groupe social est idéologiquement scindée entre artiste et muse, tout spécialement depuis le XIXe siècle. Ainsi, le canon expose une relation homme-femme sous la forme sujet-objet, créateur-créature, qui implique un sexisme parfois sous-jacent mais toujours performatif.⁴

Ainsi, peut-on vraiment adopter la forme du canon sans adhérer au fond ? La question se pose tout particulièrement dans ma pratique. Je travaille l'autoportrait fréquemment, ou, quand je travaille à partir de photographies, elles représentent le plus souvent des corps qui me ressemblent ; or, je suis une femme jeune et mince.

Comment, en me représentant telle que je suis – c'est-à-dire en accord physique avec le canon –, pourrais-je éviter l'écueil de faire de mon travail un apport de plus à une fabrique d'images aliénantes ? Le risque existe-t-il d'exclure les autres femmes et donc de perpétuer une violence, alors même que j'essaie de calmer ma propre violence à l'égard de mon corps ?

Alors que je commençais à exporter mon travail sur Instagram, une amie m'a dit : « *j'adore !, mais elles sont trop belles tes filles, ça me met le bourdon !* ». Une autre connaissance : « *Ça va là, la maigreur ? Comment tu peux dire que t'es féministe ?!* ». Ces échanges, je les ai ressentis comme une gifle. En exprimant leur mal-être légitime, ces deux femmes rendaient mon intention, du moins ce qu'elles en avaient perçu,

3 Griselda Pollock, *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's History*, Londres et New York, Routledge, 2006, p. 9 : « *Apprendre l'art par le discours du canon c'est reconnaître que le masculin est pouvoir et générateur de sens, donc le reconnaître comme synonyme de Vérité et de Beauté.* »

4 Ibid, p. 24 : « *The Story of Art is an illustrated Story of Man. To that end, and paradoxically, it needs constantly to invoke a femininity as the negated other that alone allows the unexplained synonymy of man and artist.* » et p. 25 : « *I insist on drawing out: art is often a debate in disguised form about gender.* »

illégitime. Je postulais pourtant l'inverse dans la série qu'elles commentaient : je voulais célébrer la libération sexuelle des femmes à travers des dessins burlesques et érotiques à visée libératoire, jubilatoire. À leurs yeux, mon travail était un renfort injonctif. Drôle de renversement, qui ne me faisait pas rire du tout.

Au début, j'ai compris leur message, mais j'ai décidé de ne pas écouter. J'étais agacée de l'incompréhension, mais surtout de leur avoir causé du tort et donc trahi ma démarche dans son exécution même. J'ai une confiance très limitée en mes capacités artistiques comme personnelles et ces échanges ont alors mis en branle une réflexion à la limite de la schizophrénie. Je me suis trouvée entre une envie de poursuivre ma démarche avec mes images pour les défendre envers et contre tous – quitte à risquer l'aveuglement –, tout en ressentant un besoin profond de m'excuser pour mon travail. Plutôt, de m'excuser de ce support, mon corps, et de sa forme qui s'avérait doublement problématique puisqu'elle faisait du mal aux autres autant qu'à moi-même, pour des raisons certes différentes, mais qui avaient le même effet délétère sur nos esprits.

Cela a eu pour résultat de me faire dessiner de plus en plus à partir de photos anonymes trouvées sur internet. Cette matière première, image pure, m'a permis de développer, plus encore qu'avec mes propres photographies, l'idée que j'avais pressentie dans le modèle vivant : celle de faire du corps le support d'une psyché, d'une émotion, l'utiliser pour dire ce qui se passe à l'intérieur. De créer un lien, sur le papier, entre le corps et l'esprit. Parce que ces corps n'étaient que supports – souvent sensuels, en outre, ou dirais-je salomesques – je pouvais les exploiter sans vraiment me confronter à la vie du corps et ainsi créer des images mentales où la fragmentation persistait.

Toutefois, même en travaillant avec des corps-images anonymes, c'était mon corps qui se trouvait en face de moi sur le papier, par automatisme de la main et du crayon. Les lignes ressemblaient à quelque chose de déjà vu. C'est là que ma démarche première, consciente-inconsciente, m'est clairement apparue.

J'ai réalisé que ce corps, le mien, n'était pour moi pas un canon du tout : quand je le fais « beau », si je ne me lasse pas de le représenter, c'est pour essayer de susciter en moi un moyen de le voir « beau ». Pour ce faire, j'invoquais le canon dans mes images. Passer par le canon, par le socialement « beau », pour valider d'une certaine façon le corps.

Quand je fragmente mon corps, c'est pour en disséquer les caractéristiques potentiellement mélioratives, que je ne vois pas, aveuglée par le rejet qu'il m'inspire. L'appel à la sensualité est un appel à désirer cette chair que je hais, qui, me semble-t-il, me condamne à tant de soucis. Corps doublement fatal, lui aussi, et sensuel non pas pour le public, mais afin que moi-même je puisse ressentir ce corps. Travailler avec l'image canonique de Salomé revient alors à essayer de s'inscrire dans le canon pour prendre corps.

mon enveloppe. Mais je me suis fragmentée à l'envers – je n'ai gardé que la tête, et je ne suis plus, moi non plus, tout à fait une personne. Mes dessins convoquent le corps pour rappeler à mon esprit qu'il est là, et qu'il est utile, qu'il existe un lien entre « moi » et ma peau. Oblitérer mon corps dans mes dessins pour me baser sur des photographies, soit, ne plus le figurer incessamment comme avant, a été une expérience qui s'est poursuivie jusque dans les premières *Salomé(s)* et notamment, *Salomé I*.

Là, dans mon travail *avec* la figure de Salomé (celle de la femme belle, puissante – canon), j'ai voulu lui offrir une conscience de ce qu'elle représente, une jouissance d'elle-même qui la pose en sujet, plus en objet. Travailler avec l'image salomesque pour prêter un esprit au corps de Salomé, pour la dé-réifier et lui offrir des émotions et une sexualité propres.

J'ai retrouvé cette démarche chez Ella Ferris Pell, peintre, sculptrice et illustratrice américaine, dans son tableau *Salomé* (1890).



ELLA FERRIS PELL,
SALOMÉ, 1890.

On y voit une femme à la chevelure luxuriante, rousse, parée d'un diadème. Ses seins débordent de sa robe or et blanche, sa taille est marquée par une fine ceinture faisant ressortir également ses hanches voluptueuses. Dans sa main, elle tient un plat d'argent, vide, qu'elle laisse reposer contre sa cuisse nonchalamment. Le fond est sombre comme un rideau de velours d'un vert presque noir. Salomé, de trois-quarts, a le visage à moitié dans la lumière, à moitié dans l'ombre ; ses cheveux, son épaule dénudée, son sein, le pli de sa robe à la taille et aux hanches sont mis en valeur par ce procédé de presque clair-obscur. Les touches de pinceau sont fines – le réalisme est très frappant, le drapé exécuté avec précision. Cette image, ce corps, est de prime abord la parfaite représentation d'une *Salomé* fin-de-siècle, tout ce qu'il y a de plus classique.

La différence avec celles de Régnault ou Moreau tient dans un détail important : la vie sur ce visage, animé, qui n'a rien de celui de la maniaque de Régnault ou de l'hystérique de Moreau. Ici, le visage nous parle. Salomé existe en tant que personne, à travers ce visage. Ce regard vers le bas, c'est le dédain. Le mépris. Un air blasé, qui juge. Que regarde-t-elle ? Dans une narration biblique, ce serait peut-être Jean-Baptiste. Ici, le décor interdit l'hypothèse religieuse⁵ – nous sommes face à une Salomé XIXe, laïcisée. Présentée au Salon des Beaux-Arts de Paris en 1890, ce sur quoi se porte le regard de la *Salomé* de Pell dans la salle, ce sont les autres œuvres exposées : les Salomé sans visage, et le public qui les dé-visage.

5 Jennifer Mary Wood, *From docile dancer to femme fatale : the Evolution of Salome*, thèse présentée à la Faculty of the school of fine arts, Los Angeles, University of Southern California, 1994, p. 35 : « *Cependant, Pell donne à sa Salomé le caractère de la force et de la santé. Les muscles de Salomé et sa large carrure attestent de la puissance physique de la figure. Pell sépare Salomé de son décor exotique. L'artiste place Salomé sur un fond uni, permettant à la présence de la figure de dominer le tableau.* »



OTTY SCHNEIDEROVA,
FIERTÉ (SALOMÉ), 1890.

Otty Schneiderova offre une Salomé similaire en thème quelques années plus tard, en 1905. L'intention de l'artiste s'y explicite différemment. Elle se trouve dans le titre, dans la dénomination même de l'image : *Fierté (Salomé)*.

La Salomé de Schneiderova reprend les codes de la représentation fin-de-siècle – l'érotisme, les cheveux bruns/roux, l'ultra-féminité (accentuée par toutes les fleurs qui entourent le personnage et qui symbolisent une féminité belle et vénéneuse). La grande différence de cette Salomé tient dans le titre : « Fierté ». Alors que la place des femmes dans la société change au début du XXe siècle, le regard des femmes sur Salomé évolue aussi : elles s'emparent de Salomé pour ce qu'elle représente d'indépendance et de volonté. Le corps érotique, aux seins découverts, est signe de libération sexuelle naissante et la sérénité de Salomé sur cette œuvre tend à présenter une femme puissante, à l'aise avec sa puissance, son corps et son esprit, et qui revendique cette fierté.

Si le corps représenté ainsi que le sujet des deux œuvres sont les mêmes que ceux préférés de la fin-de-siècle, l'intention des artistes et celle qu'elles offrent à leur personnage – qui n'est plus seulement image, grâce au visage – donnent un autre ton et un tout autre fond à la forme traditionnelle du canon. Toutefois, en adopter la forme peut venir troubler le message ; si le signifié est différent, le signifiant est identique. Ainsi, l'image peut être vue comme une Salomé comme les autres. Les intentions de Pell et Shneiderova peuvent s'annihiler à cause de l'adoption des codes visuels de la Femme et ces œuvres être assimilées par le canon comme des signifiants de son hégémonie. Dans le même mouvement, si un public qui rejette le canon y voit, à cause de la similitude des signifiants, le signifié canonique au lieu de la réelle intention des artistes en question, il rejettera aussitôt ces images.

Mon acrylique *Salomé I* démontre elle aussi la puissance de Salomé en termes psychologiques tout en adoptant des codes de représentations très érotiques comme l'expression d'une sexualité libérée. J'ai écrit, juste après avoir fini :

« Central, évident, son sein est emblème de sa féminité, de sa sensualité. Il attire l'oeil du spectateur en premier. Le sein, dans la même ligne de perspective que son cou et son menton, dissimule son visage – son corps, son sein qui pointe, sa cuisse levée accaparent nos yeux et le premier plan : c'est le corps qui nous parle, il est sensation.

Sa tête est révoltée – son expression et donc son esprit, ses pensées, absents. Il faut observer ce corps pour comprendre ce qu'elle ressent, ce qu'elle dit. Mais nous parle-t-elle ? N'est-elle pas présente qu'à elle-même, pour une fois ?

Salomé n'est souvent représentée que pour son corps, ses attributs, mis en avant selon les désirs de l'artiste qui les tord et les

convulse. Ici, ses convulsions, elle les provoque, les invite.

Ici, Salomé dit merde. »

L'intention est d'isoler Salomé du regard pour la laisser s'épanouir dans une sexualité qu'on lui a niée. Amazone de plaisir.

Ce corps érotique se veut libéré. Et pourtant, alors que je présentais ce travail pour un prix artistique, le retour d'une membre du comité a été sans appel : « *Je ne suis pas d'accord pour dire qu'un nu féminin qui ne montre qu'un sein et non le visage permet de comprendre qui est cette femme. On sent que tu es nourrie de la représentation de la femme en art. Attention à ne pas copier-coller.* » Gifle, bis. Mais qui a eu le mérite d'être constructive. L'intention, je l'ai donnée. Mais il est évident que ce corps est celui d'une femme sans tête, fragmenté par le « zoom » sur ce sein, ce bout de cuisse, ce bras levé. Ici, mon intention n'est pas évidente et son produit, l'image, peut prêter à confusion sans le renfort du texte ou de l'explication, puisque ce corps n'est pas personnifié par un visage.

L'inconfort que l'on ressent face à un corps réifié est forcément décuplé quand, en tant que femme, le corps que l'on habite a lui-même été objet plus souvent que sujet, à l'échelle de l'histoire du monde et des arts. La manière dont j'ai travaillé la matière n'est pas anodine à cette réception à mon sens : le trait est contrôlé, il est préparé au crayon, puis « contourné » à l'acrylique noire pure et, avec ce noir qui fait office de lumière et d'ombre à la fois, j'ai mis en emphase la cuisse, le sein, la révulsion du cou (l'expulsion du visage) de façon lisse et réaliste. Le papier blanc isole le corps – ce qui était un moyen de mettre en emphase le corps extatique a pu correspondre, dans le regard de l'observateur, à l'affichage gratuit d'un corps presque académique et chosifié.

Dans sa recherche création *The Artist's Gaze*, Joan Graves, peintre et professeure d'art canadienne, évoque des travaux d'artistes à la limite de la pornographie qui se revendiquent du *female gaze*. Dérangée par les images, elle écrit : « *If the article was demonstrating the female gaze, why did I feel that my gaze did not coincide with what was being presented?* »⁶. Un sentiment que je connais, comprends et partage en tant que public mais que j'ai aussi expérimenté de l'autre côté du support, en tant qu'artiste.

Quand la vision d'une femme ne correspond pas, à travers l'oeuvre d'art, à la vision d'une autre femme sur les femmes ou elle-même, une opposition tacite se crée. Le problème réside peut-être alors justement dans le fait de se chercher ou de chercher dans ces images le féminin tel qu'on le conçoit, au lieu de s'intéresser à la démarche de l'artiste qui présente cette vision altérée de la nôtre. Pollock explique : « *In the work by artists we name women, we should not read for signs of a known femininity*

6 Joan Graves, *The Artist's Gaze : a Research-from-Creation Based Thesis on the Selfie and the Female Image*, Montréal, Concordia University, 2017, p. 2 : « *Si cet article décrivait le "female gaze" (regard de femme, sur la femme), pourquoi avais-je l'impression que mon "gaze" ne coïncidait pas avec ce qui y était exposé ?* »

but for signs of femininity's structurally conditioned and dissonant struggle with phallocentrism, a struggle with the already existing, historically specific definitions and changing dispositions of the terms Man and Woman within sexual difference. »⁷



GHADA AMER, *GIRL WITH GARDEN CARNATION*, 2017.

L'œuvre de Ghada Amer peut être un bon exemple à apposer à cette réflexion de Pollock. Je l'ai découverte dans le livre d'Anne Creissels précédemment cité. La démarche d'Amer est marquée par la question de la représentation féminine. Elle décrit son travail – une œuvre entre le dessin, la peinture et la broderie – ainsi : « *Coudre pendant des jours des images de femmes tirées de revues pornographiques destinées aux hommes est une aberration. Ici, je participe de la double soumission de la femme : la femme qui coud et la femme qui coud sa propre image déformée.* » Anne Creissels analyse pourtant : « *Cette complexité formelle participe en fait d'une vaste critique d'un fonctionnement hiérarchique fondé sur des oppositions simples : entre peinture et broderie, homme et femme, image et spectateur, libération et soumission.* »⁸

La technique même de l'artiste renforce sa position et fonction de femme au sein du canon social et artistique. En outre, elle use d'images tirées de la pornographie, lieu contemporain par excellence de la réification de la femme, dans ses œuvres. Pourtant, elle questionne le fondement même du canon et de la relation homme-femme socialement installée : sa démarche dépend des images pornographiques tout en proposant une toute autre lecture de ces images.

Entre l'objet et le sujet la frontière est mince, et réinvestir le corps de Salomé tel qu'il est présenté par le canon, travailler avec la femme-image telle quelle, pour tenter une re-personnification de la chose artistique réifiée, revient trivialement à marcher sur des oeufs. La réception de l'oeuvre n'est pas simplifiée par cette démarche – la sexualité a condamné Salomé à devenir chose, paria, et, paradoxalement, passer par cette sexualité/sensualité pour en évoquer le problème peut conduire à troubler le public. Il peut alors y voir une Salomé-chose et faire de l'artiste elle-même une paria. L'artiste comme l'image, parce qu'elles sont femmes, incarnent Salomé et sont donc condamnables au même titre.

Molly Taylor, dans un article du magazine *Elephant*, commente à propos des artistes travaillant avec des images sexuelles, ou des prises de vues pornographiques

7 Griselda Pollock, *Differencing the Canon*, op.cit., p. 33 : « *Dans les œuvres d'artistes que l'on dit femmes, nous ne devrions pas chercher les signes d'une féminité connue mais plutôt les signes de la lutte structurellement conditionnée et dissonante de la féminité contre le phallocentrisme, une lutte contre les définitions déjà existantes, historiquement spécifiques et modifiant la signification classique des termes « homme » et « femme » au sein de la différence sexuelle.* »

8 Anne Creissels, *Prêter son Corps au Mythe*, op.cit., p.76 ; citation de Ghada Amer (interviewée par Xavier Franceschi, dans le catalogue de l'expo *Ghada Amer à Brétigny sur Orge*, espace Jules Verne, centre d'art et de culture, 30 sept-5 déc 1994) dans ce même ouvrage d'A. Creissels, p.76.

de leurs corps : « *It seems clear that there is a palpable disdain for women taking and distributing sexualised image of themselves online, but there's also a backlash that points out this disdain only occurs when the woman themselves are in control of the image.* »⁹ Le problème est canonique en ce sens que si le canon est une construction masculine, l'appropriation du canon par une femme avec sa vision de femme s'y confronte en même temps qu'elle s'y fond et la réponse peut être alors ambivalente, entre expulsion de l'œuvre par l'hégémonie dans un élan de dédain ironique (ce n'est pas de l'art, c'est une chose réifiée qui se réifie elle-même) et rejet de la démarche par les femmes (c'est un art classique, donc réifiant – je n'en veux pas).

Toutefois, cette perspective est à mon sens un moyen, certes délicat, mais essentiel, d'exposer le problème de la femme-image : elle est l'œuvre d'une réappropriation, si ce n'est féministe, féminine de l'image du corps féminin. C'est un contrôle sur l'image qui à mon sens s'éloigne de la réification mais peut permettre, dans mon cas du moins, de mieux identifier les échos des œuvres issues du canon dans mon travail. Une occasion de comprendre comment mes propres images peuvent s'insérer dans une tradition aliénante pour cerner ses effets dans ma construction d'images et la réception de ces dernières et, finalement, être plus consciente socialement des implications artistiques.

Les deux pièces suivantes de ma série, *Salomé II* et *Salomé III*, pouvaient retourner de la même perspective. Toutefois, parce qu'elles sont à mon sens justement une réappropriation loupée – des illustrations bancales de l'idée que je voulais y insuffler –, je ne m'attarderai pas dessus et ne les présenterai pas ici.

Toutefois, ces deux travaux sont peut-être, avec mes lectures, ce qui a déclenché la suite de la série, assez différente en style, moins « propre », plus instinctive. Pour dire l'esprit sur le corps, le corps ne devait plus être aussi lisse techniquement. Je me suis détachée d'une esthétique que je dirai « propre » pour essayer d'aller plus loin dans le sujet, et y figurer des Salomé plus vraies – moins canoniques – en y mettant plus que l'image de mon corps-modèle pour y figurer le geste même de mon corps-artiste dans la représentation. Histoire de manifester, en un sens, ma présence.

9 Emily Steer, « Girl on Girl on Girl », *Elephant Magazine*, 6 avril 2017, disponible ici : <https://elephant.art/girl-on-girl-charlotte-jansen/> : « *Il est clair qu'il y a un dédain palpable envers les femmes qui prennent et distribuent des images sexualisées d'elles-mêmes en ligne, mais il y a aussi une réaction violente qui fait voir que ce dédain ne se produit que lorsque les femmes elles-mêmes sont en contrôle de ces images.* »

AUTOUR

Travailler autour de l'image fatale, c'est la descendre de son piédestal. Pour autant, ce n'est pas une révocation – c'est un nouveau regard que l'on s'offre sur un « standard », qui permet d'envisager de plus nombreux aspects de l'image et de ses usages. Une nouvelle laïcisation de Salomé, aux vertus réflexives, qui convoque de nouvelles images.

Construire une nouvelle image *des* femmes peut revenir à jouer plastiquement avec l'image de *la* Femme ; il est question de tourner autour de Salomé et de l'envisager comme un ensemble de signifiés dont il faut changer le signifiant. Si le canon est décelable, il n'est plus pour autant le signifiant premier et cela permet au message d'aller plus loin que le simple discours, misogynne ou féministe, sur le corps des femmes. Cette partie s'intéresse, finalement, à une Salomé « autrement », entremêlée à des éléments picturaux qui créent des dédales de réflexion.

La moitié de ma série entre, je pense, dans cette catégorie ; elle relève d'une prise de recul sur Salomé. Après *Salomé I*, je me suis trouvée face au dilemme d'avoir certes donné un esprit à Salomé, mais aussi de lui avoir fait subir, dans le processus, ce qu'elle a toujours subi : je lui ai imposé l'esprit que je voulais lui donner.

Mon travail autour de la figure s'est réalisé au fur et à mesure de ma déconstruction du mythe de la Femme ; celui qui travaillait au cœur de mes dessins. J'observe *a posteriori* que dans *Salomé IV*, *Salomé V*, *Salomé – Les Epanchements* et *Salomé ne va pas*, je mélange davantage les matières et les utilise différemment. Je pense que la distance prise sur l'image de Salomé m'a permis d'aller plus loin dans la composition et la technique. Le besoin de refaire de l'autoportrait est revenu à ce moment-là aussi, après plusieurs mois – plus d'un an même – sans avoir pris mon corps pour modèle.

Si cet horizon de l'« autour » m'a particulièrement inspirée, j'ai également trouvé de nombreux travaux d'artistes qui s'inscrivent dans la même démarche. Cette partie sera dense en ce qu'elle est à la fois le déclencheur et le processus même du changement ressenti dans ma pratique au cours de ma recherche-crédation.

POIÉTIQUE POÉTIQUE

Couper la tête de Salomé. Ne pas seulement évincer le visage, mais la tête, entièrement. Recontextualiser la sensation et la réflexion ailleurs. Ce sujet m'intéresse particulièrement et l'ironie qu'il apporte à la représentation de Salomé – qui décapite, elle, les hommes – est un moteur critique. Si de nombreux artistes masculins du XIXe siècle ont voulu lui couper la tête (Wilde et Baudelaire à l'écrit, les artistes visuels par

l'occultation du visage ou la représentation comme corps-support idéologique), il me semble qu'il y aurait une perspective de la représentation de Salomé nouvelle dans le fait de lui couper la tête pour lui rendre l'esprit. La *Salomé* de Giulia Andreani – une aquarelle préparatoire et le dessin final à l'acrylique dans sa grande composition *Le Rempart* (2014) – est une œuvre qui a motivé cette réflexion.



GIULIA ANDREANI, SANS TITRE (SALOMÉ), 2014.

Dans *Le Rempart*, il ne faut pas s'attendre à rencontrer une Salomé classique ; d'ailleurs il nous faut le texte pour savoir qu'il s'agit ici de Salomé. Un corps de femme, simplement paré d'un voile posé sur l'épaule, tient dans ses mains sa tête, face à elle. Ce face-à-face qui n'en est plus un, puisque le corps n'a pas de tête et la tête n'a pas de corps, pose déjà la question du morcellement de l'identité féminine. On a perdu la dimension de la femme fatale : si le corps est nu, on ne voit ni les seins ni le sexe, les cheveux sont coupés court, le voile n'est pas une mimique orientale mais un simple tissu léger. La sexualité n'est pas l'objet : c'est la femme. Julien Verhaeghe remarque une « *redondance avec laquelle les visages tendent à s'effacer* » chez Andreani, « *Ici une Méduse sans traits, là [...] une Salomé décapitée [...] comme pour nous dire l'impossibilité de se regarder en face.* »¹⁰

Mais est-ce Salomé ou des forces extérieures qui l'empêchent de se voir et se comprendre ? Andreani est une femme qui peint une femme et discourt sur la condition féminine quand elle peint Salomé : ainsi, elle rompt définitivement les représentations de Salomé fatale ou Salomé image tout en se permettant de jouer avec les codes du voile, du nu et, bien sûr, du chef fraîchement coupé, pour finalement apporter une nouvelle narration au personnage et aux femmes. Julie Crenn analyse : « *Giulia Andreani retourne les images de propagande pour en faire de véritables instruments critiques envers des sociétés qui ne semblent pas avoir retenu les leçons de leur propre Histoire. L'artiste veille aux images : leur rôle, le discours qu'elles véhiculent et leurs répercussions normées sur l'imaginaire collectif.* »¹¹

Le jeu de regard est essentiel dans la redéfinition du personnage de Salomé. Celle qui était spectacle pour les autres se perd dans le spectacle d'elle-même. Cette tête, tenue comme un objet, mais essentielle comme sujet (au sens de l'individu) place toute la dialectique sur l'ambivalence du « nu sans tête » et de l'aliénation et, évidemment, sur la nécessité de recréer l'unité du sujet. Passer par une poésie de la

10 Julien Verhaeghe, commentaire de l'exposition "Tout Geste est Renversement", *Art, Etc.* – <http://artetcaetera.net/giulia-andreani-tout-geste-est-renversement/>

11 Julie Crenn, « Prix AICA 2015 // Giulia Andreani // Palais de Tokyo », 5 juillet 2017, consulté sur le site de J. Crenn : <https://crennjulie.com/2015/07/05/prix-aica-2015-giulia-andreani-palais-de-tokyo/>

décapitation de Salomé elle-même pour rendre l'esprit à celles qui ont souffert de son image.

Cette idée m'est familière. Je me suis aperçue que mes Salomé « perdaient la tête » au fil de la série. J'entends : au-dessus de la ligne des épaules, je stoppais le contour, plus de prolongation, pas de cime corporelle. La première Salomé « autour » est *Salomé IV*. Désarticulée, posée sur un cube noir plus imposant que son corps lui-même – piédestal morbide autant que fascinant – elle est allongée de dos. On ne la voit que des fesses à la ligne des épaules. Ici, ce n'est pas tant un nu qu'une nudité qui m'intéressait ; l'idée de la marionnette laissée pour compte, qui traîne encore sur la scène du théâtre mais sans lumière. Le noir, mon obsession, a pris une tournure narrative ici – ce « gros cube » est autant ce qui la porte que ce qui l'absorbe, ce qui attire le regard et le renvoie vers Salomé, la scène sur laquelle elle prend vie que le vide dans lequel elle se meurt. L'oxymore – littéraire comme visuel – est un leitmotiv de mon travail ; il est la figure même de ce cube et de ce noir qui narrent les contradictions.

Je n'avais pas encore dérogé aux traits préparatoires et à la peinture « lisse » au début de *Salomé IV*. J'ai laissée « poser » le dessin préparatoire quelques semaines avant de peindre. Et là, il m'est apparu que je devais jouer de ce noir pour casser la lisse, lui laisser vraiment de la place. J'ai texturé le noir du cube avec de grosses couches d'acrylique pure, et, après avoir fini la peinture, j'ai fait des « tâches » de noir sur Salomé. Je voulais que, visuellement et littéralement, ce noir « bouffe » Salomé, pour l'avalier dans l'oxymore, la contradiction – la difficulté d'être aux yeux du monde. J'ai repris les codes de la scène, du nu – mais je les ai détournés dans une tragédie que j'espère poétique, pour travestir l'image d'une Salomé faussement puissante et fatale et mettre en avant la fatalité de sa condition (qui est la mienne, la nôtre, contemporain.e.s).

D'une façon beaucoup plus personnelle, *Salomé – Les Epanchements* retourne de la même logique. C'est le premier autoportrait de la série. La technique, l'acrylique, est la même que pour *Salomé IV* et je retrouve dans mon intention cette transfiguration de la matière noire en matière vivante participant à l'image. À l'inverse des *Salomé I* à *IV*, je n'ai procédé à aucune préparation par le crayon : d'abord, c'est le contour que j'ai tracé, du coude au bas du dos. Puis l'aisselle. Puis ce flot noir, pensé à l'origine comme un voile – une reprise d'un cliché tout à fait salomesque. Enfin la naissance du sein et, sur la peau, les marques encore présentes du soutien-gorge (de l'atour fatal, retiré).

Encore une fois, ce nu procède d'une mise à nu, comme *Salomé IV*. Au fil des coups de pinceau, je voulais renforcer et renforcer encore ce noir du « voile » – il est devenu une rivière de couches d'acrylique. Je n'y voyais plus un voile mais un épanchement. La polysémie du mot m'intéresse – c'est ce qui coule, mais c'est aussi un fait psychologique, celui de se répandre en émotion, pour devenir émotion pure.

La dramatisation du contour très marqué – qui comprend au moins trois passages de pinceaux et nuances de noir différentes – qui enferme cet épanchement veut provoquer une communication de soi à soi, circonscrite dans le corps, un vase-clos d’introspection et, aussi, de douleur. Cet épanchement, je ne sais pas s’il va vers le corps ou en part, s’il vient de loin ou s’il est profond. Il perturbe. La poïétique des *Epanchements* rejoint celle de *Salomé IV*, mais il est davantage un retour à moi à travers Salomé. L’image de Salomé est transfigurée alors même que j’en empruntais les codes, que je prêtais mon corps à son image. Je n’ai pas préparé le tracé et j’ai réalisé ce travail d’une traite, en moins de vingt-quatre heures. Finalement, il est le plus « vrai », peut-être, de ma série, alors même qu’il emprunte, pour les détourner, les codes de Salomé.

Un poïétique poétique, cela signifie pour moi une conception de l’œuvre qui instaure une poésie entre le sujet – Salomé – et l’artiste dans la conception même du travail. Cela renouvelle le rapport de l’un à l’autre qui, à défaut d’être mélioratif, est du moins réflexif et s’approprie des contradictions propres au personnage de Salomé. Allégorie des questionnements d’Andreani ou des miens, le corps de Salomé est ici celui d’une femme-image. La représentation de cette image diffère, de peu, certes, du canon, mais suffisamment pour apporter une sémantique nouvelle qui offre des perspectives différentes à la représentation des femmes en art.

RENVERSEMENTS



JENNIFER LINTON,
SALOMÉ, 2002.

Salomé doublement fatale n’est plus seulement un mythe du féminin mais la tragédie féminine : la fatalité réificatrice et destructrice du soi, de l’incapacité à investir complètement son esprit ou son corps. Jennifer Linton épouse la tragédie de Salomé et la renverse : le martyr n’est plus le Saint, mais Salomé.

Eduquée dans des écoles catholiques, Linton connaît nécessairement le mythe biblique de Salomé. Sa *Salome* (2002) est une jeune écolière en uniforme, celui de son école catholique de Sainte Ursule à Toronto. Dotée d’ailes, cette écolière serait un ange... mais son comportement, selon les codes catholiques, est tout autre : accroupie, elle montre sa culotte de coton blanc à une tête d’homme aux airs de Jean-Baptiste, version hispter contemporain, posée sur une assiette de cantine. Le trope de l’enfant perverse est présent par la position de Salomé, qui soulève sa jupe pour montrer son

sous-vêtement. L’uniforme d’écolière est lui-même ambivalent de nos jours, entre pornographie et enfance. La couleur rouge-orangée qui auréole la scène n’est pas sans me rappeler la couche de peinture rouge nerveuse de *Salomé-Paraphrase* de Munch –

ce rouge de la colère, de la passion, du sang.

Mais finalement, la situation ne montre rien du corps de la jeune fille et cette culotte de coton blanc prend une sémantique toute particulière : cela met en avant le très jeune âge de l'adolescente. C'est le sous-vêtement pratique et enfantin, aux antipodes de la séduction dans l'imaginaire collectif (pensez à Bridget Jones). Cette culotte qui ôte le potentiel pornographique de la tenue d'écolière et l'assiette de cantine en guise de plat d'argent viennent contrecarrer toute intention séductrice que l'on eut pu supposer à la jeune fille. Ainsi, la pose très sexuelle est en contradiction complète avec la panoplie d'enfant sage représentée, des ailes à la tenue. On peut en venir à penser – est-elle vraiment sexuelle, cette pose ?

C'est le chef coupé qui vient donner plus d'informations sur ce qui se passe dans ce tableau. En effet, l'expression de la tête placée sur l'assiette peut laisser perplexe : cette bouche béante et ces yeux grands ouverts, sont-ils dus à la rigidité cadavérique ou bien à la perversité d'un homme d'âge mûr qui veut voir sous les jupes des jeunes filles ? Cet adulte a-t-il été sacrifié par caprice féminin ou par punition d'un forfait sur la personne de cette enfant ?

Les thèmes de l'abus et de la pédophilie présents dans le mythe biblique sont au cœur de cette œuvre : ici, il semble que l'écolière a tué celui qui l'a blessée et nargue cette tête indésirable et indésirée avec ce qu'il voulait justement : son sexe, donc son intimité, sa personne. Salomé devenue artiste révoltée plus qu'une muse révoltante.

Cette adolescente est plus qu'une image : Salomé devient le corps et l'esprit d'une femme bafouée qui se venge de ceux qui l'ont soumise à la violence. Allégorie du peintre et de l'homme violent à la fois, ce travail m'évoque l'essai de Pollock *Bluebeard's Legacy* dans lequel elle pose cette question pour le moins pertinente : « *One powerful idée fixe of the phallogentric imaginary that we need to interrupt is that women are dangerous, fatal even, to men. (...) Where are the images, stories, myths and legends that incarnate and warn us of the much more widespread hommes fatals?* »¹² Peut-être Linton nous procure-t-elle ici un nouveau mythe de Salomé, formé cette fois sur des observations bien réelles. Le martyr n'est plus la victime d'une femme fatale ; la femme est victime de l'homme fatal, et, si elle en vient à la violence, elle est plus vengeance que sadisme.

CONFUSION

Ma *Salomé V* est particulière, surtout à expliquer. Elle a été très instinctive et demeure confuse dans le sens comme dans la réalisation.

12 Griselda Pollock, « Hommes Fatals » in *Bluebeard's Legacy*, Griselda Pollock et Victoria Anderson (dir.), Londres, I.B. Tauris, 2009, p. 100 : « *Il faut en finir avec l'idée fixe de l'imaginaire phallogentric qui veut que les femmes soient dangereuses, fatales même, aux hommes. (...) Où sont les images, histoires, mythes et légendes qui incarnent et nous avertissent des bien plus répandus hommes fatals ?* »

Je me baladais sur Instagram quand je suis tombée sur un cliché d'une amie photographe, travaillant exclusivement l'autoportrait. Sa photographie m'a interpellée par son côté salomésque : des couleurs boudoirs, ses immenses cheveux roux bouclés qui se répandaient autour d'elle, et cette pose, qui avait l'air si inconfortable, entre érotisme conscient et réification inconsciente. Différent de son travail habituel. Son image se classerait dans ma première partie, « avec » : elle compacte toutes les difficultés que l'adoption des codes de Salomé provoquent en termes de réception du travail.

Je ne finissais plus que par voir cette pose, désarticulée, comme un pantin étrange. Elle m'a tant marquée que j'ai de suite sorti mon crayon. Et j'ai essayé, essayé, essayé de reproduire cette pose sur le papier – impossible. Plus de deux pages de 36 x 42 cm ont été noircies de tentatives. A la fin, je ne regardais même plus la photo et je dois dire que la pose était sensiblement différente dans mon trait. Mais je m'acharnais. J'ai retourné une page. Et là, soudain : le corps y était. J'ai commencé par accentuer le trait de crayon par du crayon à l'huile, puis du pastel gras. Pour le renforcer. Pour changer les traits en corps. J'ai vu qu'à la naissance du cou, je m'étais arrêtée de dessiner. À ce stade de mon travail, il y avait une page blanche sur laquelle figurait un corps au dessin nerveux et hachuré dont la nuque était coupée. Décapitée, encore. Je me suis rendue compte que dans les itérations de la pose, j'avais coupé la tête du modèle original, et changé sa forme originale ; et c'est là, qu'elle m'a fait penser à une dinde. Non seulement une chose inanimée mais consommable. Et cela m'a révoltée. Je ne saurais plus dire pourquoi, ni comment. Je me suis mise à foncer et foncer encore mes traits, mes ombres, mes contours, tour à tour au crayon à l'huile ou au pastel gras, en insistant. J'ai voulu offrir une chevelure à ce corps – elle ne m'a pas plu. Elle ne devait pas figurer là. J'avais envie de noir, de noir, de noir. J'ai sorti un spalter et mon acrylique. Le fond est devenu chevelure, la chevelure est devenue fond et, surtout, le corps est devenu flottant, au milieu d'une marée de coups de crayon, pastel et pinceau.

J'ai réalisé ce dessin en quatre heures, sans pause. Je crois qu'il marque clairement une certaine confusion, un moment pivot qui s'affirme – ce corps m'agaçait, en même temps qu'il m'intéressait parce qu'il avait l'air finalement faible. J'avais envie de donner corps à cette chose flottante grâce à un esprit, comme toujours. Je pense finalement que, dans ce travail, l'esprit se trouve dans le noir, est figuré par le noir confus, et que ce corps qui flotte est une incarnation de toutes les questions qui me tracassent en boucle depuis le début de ce travail. Notamment celle, cruciale, de « mes » corps : ceux que je représente et le mien propre. Même ma signature est nerveuse et défigurée – je crois que *Salomé V* est peut-être la Salomé confusion, la collision antagonique et fusionnelle entre elle et moi.

Cette confusion, je la retrouve dans une œuvre de Claude Cahun. Dans son livre *Aveux Non-Avenus* figurent onze planches, des collages réalisés en collaboration avec Suzanne Malherbes, qui rassemblent des photographies et les textes de Cahun, joints à

des objets peut-être trouvés dans la presse ou les encyclopédies. Dans le chapitre VII, « H.U.M » Cahun offre une (des?) image(s) ainsi qu'une voix à Salomé dans son texte « SALOME VAINCUE » :

« Changer de demeure ? Le puis-je ? Non plus qu'un chat. – Changer de peau ? Privilège du serpent. Ève n'a jamais su peler le Bien et le Mal que sous l'espèce d'une pomme universelle, non de son propre coeur.

Je n'en sortirai pas : je ne conçois pas qu'on sorte de soi-même. Cette maison, cette hantise, il n'est qu'un remède, c'est d'y mettre le feu.

Incendie volontaire. Société, vous acquitterez ma mémoire. Je n'ai pas agi par intérêt (vous direz : sans discernement). Je ne m'étais point assurée sur la vie. »¹³



CLAUDE CAHUN/MOORE,
AVEUX NON-AVENUS,
PLANCHE VII, 1919-1929.

« Changer de peau ? Privilège du serpent. » – Salomé, « vaincue », ne pourra pas se défaire de son enveloppe. Comprendre aussi, à mon sens, qu'elle n'est pas si serpent qu'on peut le dire, puisqu'elle ne peut pas quitter sa peau : si elle n'a pas le privilège du mal, peut-être est-elle innocente. Elle ne voudrait pas, d'ailleurs, quitter sa peau : « *je ne conçois pas qu'on sorte de soi-même* ». Est-ce un ordre ou une observation de Cahun, qui malgré les travestissements, les déguisements, les « délestages », n'est jamais finalement « sortie d'elle-même » ?

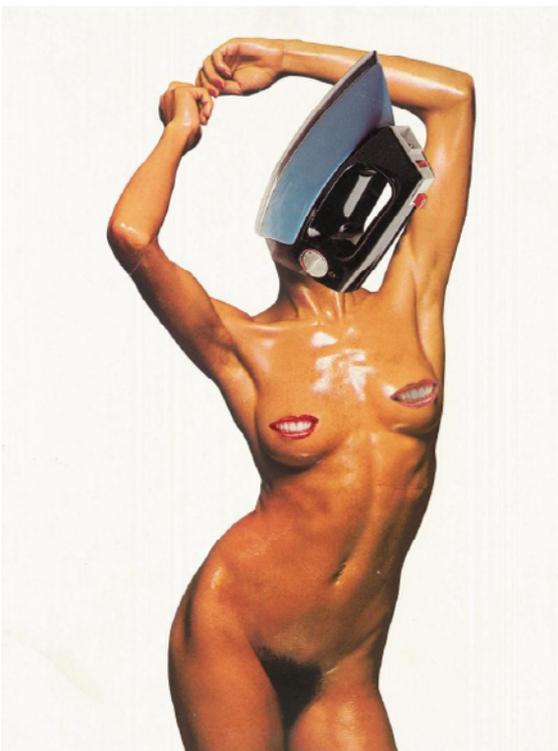
La solution choisie par cette Salomé est un suicide : plutôt que de s'échapper d'elle-même, Salomé mettra le feu à sa « maison », qu'on peut comprendre comme son corps, qui est aussi sa « hantise ». La honte d'un corps dont on ne peut s'échapper, qui nous ramène à l'intérieur, inlassablement. L'image colle à la peau, fatale, elle. Rien que le texte est une variation autour de Salomé pour mieux cerner un personnage qui souffre en elle-même. Dans le collage associé au texte, tout va également dans ce sens. On observe : un nombre conséquent d'autoportraits de Cahun, coupés au niveau du cou ; un corps nu sans tête, dans une pose équivoque ; une paire de ciseaux ; une radiographie de poumons (le cœur, le souffle, donc la vie) qui prend un tiers du fond du collage ; une tête de méduse à l'envers...

Dans un pêle-mêle à l'apparence plus confuse que celle des autres collages du livre, elle dissèque un personnage dont l'image colle à la peau et qui, pour s'en défaire,

n'a pas le choix que d'abandonner son corps et par extension sa vie. Celle que la vie a décapitée finalement. Parfaitement tragique, sa Salomé faite d'images et de textes est comme un pamphlet bicéphale à l'encontre de ceux qui lui ont fait perdre la tête – la société, les artistes, tous ceux qui ont touché de près ou de loin à son image. « *Société, vous acquitterez de ma mémoire* » : la demande est claire. Il est question de rétablir Salomé comme une femme innocente au lieu d'un monstre.

DÉCALAGE

La technique du collage est particulièrement propice à la réflexion sur l'image elle-même : mise en abyme d'images dans une image, pure fiction narrative de l'artiste, est un objet de choix pour mettre en avant ce qui ne va pas ; la transfiguration du corps de Salomé en un instrument de contrôle autant qu'en objet contrôlé.



LINDER, UNTITLED, 1977.

L'artiste britannique Linder Sterling a bâti une grande partie de son travail avec des collages, des décalages entre des magazines dits « féminins » et des images de revues pornographiques, notamment. Ses images sont « décalées » en ce sens qu'elles ne sont plus à leur place – la cuisinière ne devrait pas se mélanger avec l'actrice, ni le gâteau du dimanche avec des actes sexuels borderlines. L'image salomesque de la chose pliée au bon vouloir de l'artiste trouve ici une incarnation étrange – elle reste sous la forme exacte de la femme-objet – mais par déplacement, l'image revendique un autre regard sur Salomé.

Linder réalise aussi des autoportraits, assistée du photographe Tim Walker. Ses compositions se construisent de façon à aliéner sa propre image et, je pense, mettre son corps d'artiste au même plan que les actrices qui figurent dans ses autres travaux. Une mise à niveau étrange, qui a pour mérite de faire tomber tout le monde de son piédestal : tant que la réification d'une seule femme a encore cours, semble nous dire son œuvre, nous serons toutes réifiées.

Un autre décalage d'image, par une autre artiste, m'a interpellée lors de mes recherches : le tableau n°804 de Nina Childress, *Les fesses de Simone de Beauvoir*. Autour d'une femme nue de dos, en talons, dont les bras et la nuque sont cachés par un voile – le turban de Beauvoir – qu'elle semble défaire en direct, se trouvent : des « jeunes filles rangées » dans les émanations de fumée d'une pipe géante qui passe entre les jambes de Beauvoir, un tapis rose, un WC au couvercle fermé avec une esquisse naïve de femme assise dessus, jambes écartées et robe rouge courte, des lunettes rondes, un martini géant, ce qui ressemble à un lit et une étagère avec un verre de whisky. Ici, le décalage a lieu par l'adoption de codes salomesques – la



NINA CHILDRESS, 804 -
LES FESSES DE SIMONE
DE BEAUVOIR, 2008.

nudité, le voile, les talons – qui se heurtent à un imaginaire et un personnage tout sauf salomésque : celui de l'écrivaine Simone de Beauvoir, dont le travail est l'exemple même de la lutte contre la dépersonnalisation féminine. Une lutte qui rejoint celle des artistes qui s'emparent de l'image de Salomé.

Les codes de Salomé sont appliqués, comme une recette, à l'image de Beauvoir : toutefois, laquelle des deux femmes est la plus déplacée dans ce décalage d'images ? Est-ce qu'il faut y voir une mise à niveau de toutes les femmes à travers la réification artistique, comme chez Linder ?

L'objet du travail de Childress est la peinture elle-même, la matière peinture et l'histoire de la peinture. Linder part elle de la culture (voire du culte) de l'image de la Femme pour donner un regard critique sur la représentation féminine. Par les décalages qu'elles offrent toutes deux, c'est la révélation à la fois du problème qu'a l'art avec la sexualité féminine qui s'expose, mais plus vraisemblablement avec le corps

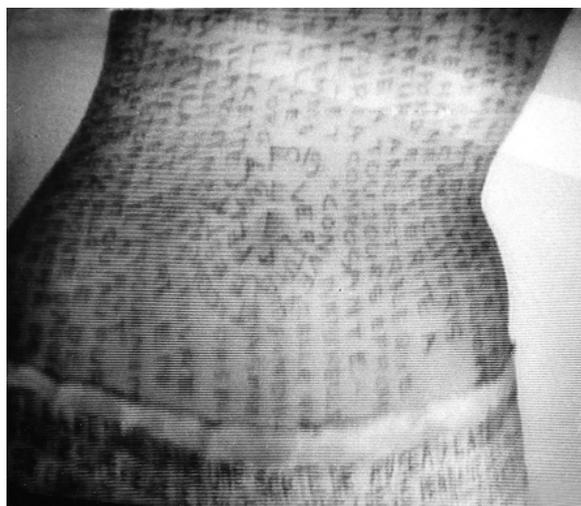
des femmes en général. Si Beauvoir nue choque, c'est parce qu'elle est une femme « valable » socialement, elle est esprit ; voir une actrice de film pornographique dont on cache le sexe, la tête et les seins interpelle car c'est ce corps qui la définit. Les standards sociaux, tirés directement des problèmes propres à la dichotomie vierge-putain du mythe de Salomé, sont au cœur du débat dans le travail des deux artistes.

LE TEXTE ET L'IMAGE

Je me suis arrêtée sur les liens entre l'image et le texte plus haut. L'état des lieux dressé était celui paradoxal de la nécessité du texte et de la « valeur répressive » (Barthes) du texte. Parce que je lis et écris beaucoup en parallèle de ma pratique artistique, les mots me sont essentiels : pourtant, ils étaient jusqu'alors inexistantes dans mes travaux. Mais le texte – les lettres qui le composent – sont des formes plastiques d'une certaine manière, et elles convoquent des images. Adjoindre le texte directement à l'image revient, d'une certaine manière, à faire des mots des éléments plastiques à part entière. Par extension, cela permet également à l'image globale de n'être réprimée par le texte que dans le sens où l'artiste l'entend : en qualifiant, en interrogeant, en discourant. D'une certaine manière cela permet d'affirmer la pensée picturale : celui qui ne sait pas lire l'image pourra, à défaut, lire le texte. Si « la surface n'est pas sans les mots, sans les interprétations qui la picturalisent »¹⁴ (Rancière), certaines œuvres ne sont pas sans les mots qui les composent et en dessinent le sens.

14 Jacques Rancière, *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique éditions, 2015 (version numérique par Primento), p. 69.

Le texte lui-même peut-être critiqué par l'image : il peut être inséré pour être contrebalancé. S'il est nécessairement langage, sa propre sémantique peut trouver une contradiction ou une opposition dans l'oeuvre globale. C'est le cas notamment de *La Femme sans Tête ou La Danse du Ventre* (1974), une vidéo en noir et blanc avec son signée Nil Yalter. Le titre, obligatoirement, devait attirer mon attention. L'artiste dénonce ici la culture coranique et ses pratiques sur le corps des femmes.



NIL YALTER, LA FEMME
SANS TÊTE OU LA DANSE
DU VENTRE, 1974.

Le film commence avec un gros plan sur son nombril, avec en fond une musique égyptienne. En partant de son nombril, elle commence à écrire au marqueur noir un texte de René Nelli sur l'excision, qu'elle récite d'une voix neutre et robotique, au fil de l'écriture. Le cadre s'élargit et se resserre au fur et à mesure de la vidéo. Au plus large, le cadrage va du bas des seins (qui sont hors-champ) jusqu'au début des hanches, couvertes par un genre de jupe à élastique en tissu blanc. A la fin de la vidéo, son ventre est entièrement couvert de mots. Sa main, qui écrivait, disparaît du cadre, puis elle se met à faire la danse du ventre.

Le Centre Pompidou a interviewé Nil Yalter dans un mini-documentaire sur cette oeuvre.¹⁵ Elle y explique cette inscription de texte sur son corps :

« Cela vient d'une tradition anatolienne, qui existe aussi en Afrique. La femme [qui] n'arrive pas à avoir d'enfant ou n'est pas obéissante, son mari l'amène au prêtre musulman et il écrit des versets coraniques sur le ventre de cette femme. Elle est voilée, il n'y a que le ventre qui est ouvert. De temps en temps, il fait une erreur et il lèche cette erreur pour recommencer. (...) C'est une rituelle, la femme ne possède pas son ventre, elle n'a pas de tête. C'est un objet obéissant sur [lequel] on écrit des talismans pour qu'elle soit obéissante ou qu'elle ait des enfants, garçons, si possible. Je considère La Femme sans Tête comme une vidéo Politique. »

En remplaçant les versets coraniques par un texte d'un historien occidental sur l'excision des jeunes filles, elle inscrit sur son ventre les violences faites au corps des femmes, notamment au corps sexuel. Salomé, en tant qu'objet de désir occidental orientalisé se trouve en écho dans cette vidéo. L'abus subi par le corps des femmes au prétexte qu'elles n'ont pas de tête, ou parce qu'on leur interdit d'en avoir, s'inscrit dans la problématique de réification, teintée ici d'un hégémonisme patriarcal planétaire qui perpétue ses crimes à l'échelle mondiale.

Le texte fonde ici le propos et le corps est autant le support que la mise en

15 « Vidéo Vintage : Nil Yalter », réalisée dans le cadre de l'exposition « Vidéo Vintage » au Centre Pompidou (2012) - réalisation Philippe Puicouyoul, production du Service Audiovisuel de Paris, 2012 : <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/media/5z3Q0aC>

image du texte. Se présentant dans l'image comme ces femmes que l'on envoie chez le prêtre, c'est-à-dire en ne montrant que son ventre et en coupant sa tête, c'est grâce aux mots et à sa voix lisant ces mots que Nil Yalter dessine sa critique dans *La Femme Sans Tête*. Le corps est salomesque – la voix, elle, se fait le porte-parole des femmes-supports, des femmes-images, des femmes tout court qui subissent une violence réificatrice dans leur quotidien.

L'*Olympia* de Manet est un de mes tableaux favoris – mais il est aussi un des plus emblématiques nus du XIXe siècle qui cultive l'image de la Femme. Agnès Thurnauer a repris le tableau de Manet en 2017 pour lui offrir une toute autre lecture, littéralement, dans *Olympia #2*.

D'abord, le travail est celui d'une reproduction exacte d'*Olympia* sur son divan et de la femme qui se tient derrière elle avec un immense bouquet. Elle isole les deux figures en les déplaçant sur un fond très clair, à l'opposé de celui de Manet, et en supprimant le chat noir dans son cadrage plus serré, concentré sur Olympia, parfaitement au centre de l'œuvre : elle prend toute la place. Si l'on reconnaît le style de peinture de Thurnauer, le pinceau est clairement dans une optique d'imitation, de réalisation exacte de l'image telle que Manet l'a conçue. Si *Olympia* est une femme qui nous fixe droit dans le regard, n'oublions pas qu'elle reste typique du « nu sans tête ». Le soin que met Thurnauer à reproduire ce nu n'est pas anodin pour la suite : c'est bien l'image d'une Femme qu'elle veut placer au centre de la pièce, en « zoomant » même sur elle par rapport à l'œuvre originale.



AGNÈS THURNAUER,
OLYMPIA #2, 2017.

Qu'apporte alors l'artiste dans cette reproduction ? Le texte. Plus exactement, une suite de groupes nominaux : « *mon amour ma douce ma chérie ma mignonne ma putain ma loute ma poule ma pépée ma louloute mon trésor ma dulcinée...* » Du haut jusqu'en bas, elle recouvre la reproduction. « *Ma ...* » : l'appartenance du modèle et de son corps à l'artiste est marquée par le déterminant possessif. La succession de substantifs va du plus doux (« *bien-aimée/dulcinée/amour* ») au plus cru (« *putain/*

poufiasse/roulure »). Ils sont mélangés les uns aux autres comme s'ils étaient tous sémantiquement identiques. Du moins, en les appliquant tous comme qualificatifs de la personne qui figure sous les mots, la portée méliorative ou péjorative des noms n'a plus d'importance : elle est à lui, il se la représente donc comme il l'entend. D'ailleurs, les lettres qui forment les mots sont renforcées par un contour de la même couleur que la peau d'Olympia – ce qui se produit, quand les lettres passent sur elles, c'est qu'elles se confondent dans le corps – les mots semblent lui entrer dans la chair, la définir de l'intérieur.

Ici, le texte met en évidence la mécanique de la réification du corps de la femme à travers le nu féminin au XIXe siècle, et du même mouvement celle du modèle, de la personne qui prête son corps à l'artiste.

Agnès Thurnauer fait toute une série avec ce procédé texte/image : deux ans avant *Olympia #2*, elle a réalisé un genre d'ode à son féminin à travers une reproduction d'un œuvre de Suzanne Valadon, *La Chambre Bleue* (2015), sur laquelle elle pose les mots de Virginia Woolf dans *Une Chambre à Soi*. Elle y célèbre un regard radicalement différent tant sur l'art que la femme qui arrive en contrepoint d'*Olympia #2* : l'image répond à l'image, le texte au texte, dans un genre de diptyque complémentaire. Ce que j'y lis, c'est le besoin de faire parler les images. Salomé avant, Salomé après, et pour la suite, mieux repenser Salomé.

Dans ma série, le texte est arrivé par hasard ; en premier, avec *Salomé – Disloquée*. Je suis tombée sur une image sur Instagram. Dans le carré, j'ai découvert un pantin désarticulé, dans une tenue toute XIXe. Des bas dentelés, la mousseline de la nuisette, les draps tout autour, un coussin... Tout cela a convoqué un imaginaire de maison close, entre le côté lingerie, marionnette, le noir et blanc et le filtre suranné de la photographie... donc, en bref, Salomé. Salomé, usée, seule après la représentation.

J'ai isolé, recadré, modifié un peu la photo pour m'en servir de modèle. Pas d'esquisse préparatoire : le crayon à l'huile, directement sur le papier. Mais ça ne marchait pas. Rien à faire – mon dessin ne rendait pas ce que j'avais ressenti dans l'extrapolation autour de l'image, quelque chose de désabusé, aussi blasé que meurtri – c'était ça que je voulais mettre sur le papier. D'énervement, j'ai raturé le dessin avec du texte. Je ne me souviens plus de ce que j'ai écrit et n'arrive plus à me relire. Au lieu d'en rester là (c'est-à-dire de faire comme d'habitude, de laisser tomber tout travail qui n'est pas « parfait » à mes yeux), j'ai décidé quelques minutes plus tard de m'acharner. J'ai pris un pastel gras. J'ai fait, refait encore par-dessus les traits. Au feutre, j'ai redéfini les contours. Imparfaite mais tenace, tordue mais tenant encore debout.

Disloquée. J'ai hésité un instant à écrire le mot, à le laisser exister sur le dessin. Mais il complète à mon sens l'image – il demande une compassion. Il bloque le regard qui pourrait la réifier ; il suggère qu'elle a justement été traitée comme un objet, et qu'elle n'en est pas remise. Entre nonchalante et marionnette, douloureuse et guérie.

La même chose – le rejet du dessin en premier lieu – s’est produite avec *Salomé ne va pas*. À ce point de la recherche-crédation, j’étais touchée à l’intime par ce que je dé-couvrais. J’ai voulu me représenter en Salomé, essayer de faire si ce n’est sa danse, de la figurer en moi, pour m’y retrouver – voir, plutôt, si je la retrouvais en moi comme je me retrouvais en elle.

Mais la peinture à laquelle je suis arrivée m’a perturbée. Ma propre image s’opposait à la construction d’une image sensée, ma propre image n’allait pas. Je l’ai laissée poser une nuit. Le lendemain matin, en y repensant, je me suis dit : « *ça ne va pas* ». Plus tard dans la journée, en me sentant dépassée, j’ai pensé : « *ça ne va pas* ». Quelques heures après, encore : « *ça ne va pas* ». J’étais saturée de rien, et rien ne marchait. Et c’est là qu’en reprenant mon acrylique, le besoin d’inscrire que ça n’allait pas s’est créé – et, quitte à avoir déjà raté ce travail à mon sens, autant essayer : au lieu d’inscrire le mal-être par l’image, j’ai marqué le corps au feutre, j’ai écrit la sensation. Le texte comme un pansement, un renfort de l’image, un tuteur complice.

La polysémie de « *ça ne va pas* », je l’ai voulue double : le premier sens est instinctif, c’est l’émotion de l’esprit qui habite le corps. Le deuxième est lié au corps lui-même, au corps-image. À force de disséquer la fabrication des canons, je me suis pris en pleine face la façon dont j’ai forcé mon propre corps (le vrai) dans un moule, sans jamais m’en satisfaire, jamais assez bien. S’il « va » peut-être selon les normes esthétiques et sociales, à mes yeux il ne va ni esthétiquement, ni en termes de santé physique comme mentale.

Dans le titre, j’ai voulu davantage brouiller les pistes, grâce au texte toujours : est-ce que Salomé ne va pas bien ou ne va pas comme image ? Je veux perdre encore un peu plus l’observateur dans l’interrogation, finalement pour lui faire oublier le corps et ne le faire se concentrer que sur la vie de l’esprit de cette personne sur le papier.

J’ai tenté, dans *Salomé ne va pas*, de faire un autoportrait en Salomé, sciemment. Résultat, j’ai été renvoyée aux problèmes que posent sa représentation en tant que Femme, qui ne peut se calquer sur mon corps (la Femme n’est pas une femme ; on ne peut pas l’incarner). Le texte est venu calmer la détresse causée par l’image. En s’imposant dans l’image, presque à sa place, en la composant à part entière.

Jouer autour de l’image de Salomé permet de nombreux détournements, des glissements sémantiques, un nouveau regard de l’artiste. Aussi peut-être un nouveau regard du public, qui peut trouver dans le décalage un quelque chose qui perturbe la façon qu’il a de voir et interpréter l’image salomesque pour modifier cette vision. En insérant les codes de la femme fatale mais en les abimant, on peut faire ainsi deux choses : montrer les dégâts mais aussi mettre en avant une volonté, justement, d’abimer l’image pour mieux en créer une nouvelle, plus juste.

CONTRE

Réfléchir autour de Salomé, pour repenser ses signifiants et signifiés peut mener à une option radicale : la supprimer. Travailler contre son image. Cette option peut paraître ici incongrue, puisqu'il est question des perspectives de représentation des femmes à travers celle de Salomé. Mais c'est bien parce qu'étudier Salomé peut mener au rejet – je l'ai senti, dans ma série – que cette démarche a sa place ici.

À mon sens, il est question de se raccrocher au réalisme – du moins, au réel – pour couper court au mystère qui imprègne l'imaginaire collectif et s'incarne en Salomé-image. Ici, si la locution picturale ne condamne pas forcément ouvertement, elle n'en demeure pas moins éloignée, alternative, et refuse une certaine esthétisation canonique. Finalement, dans cette perspective, l'artiste utilise sa matière pour défaire la matière même de l'art depuis le XIXe siècle, c'est-à-dire le corps de la Femme – belle, jeune, mince, réifiée, support – pour mieux sublimer ce qui a été balayé sous le tapis par le canon. Cette option est celle, pour reprendre Pollock, de « dés-apprendre » le canon masculin afin de changer les signifiants de la « Vérité » et de la « Beauté » – en bref, de créer sa propre mythologie du corps, des femmes, des images.

Un nouveau « culte » qui se veut moins aliénant et en opposition avec la fonction première de l'image de la femme : être un Autre qui est moins que l'artiste, une matière à façonner, à désincarner, pour finalement exorciser des désirs aux airs de violence, de sacrifice. René Girard écrit : « *De nos jours, le déchaînement dyonisiaque n'est qu'un académisme de plus : les provocations et les scandales n'ont plus le moindre pouvoir dans un sens ou dans l'autre. (...) Le système sacrificiel est à bout d'usure ; c'est pourquoi il est possible de le révéler.* »¹⁶ Ce que je lis ici, c'est la possibilité pour les plasticiennes de brûler enfin le fétiche de la Femme, mettant fin à un système qui les a prises comme bouc émissaire. « Révéler le système sacrificiel », c'est démonter la Femme-image, le tribut, pour retrouver une place réelle dans l'art comme la société, loin de la violence.

Ce travail d'opposition n'est pas évident pour moi. Je ne pensais pas arriver à défigurer Salomé. Mais force est de constater que j'y suis arrivée sans y réfléchir finalement.

Mes deux dernières pièces en date de la série *Salomé(s)*, *Salomé – Ventre et Petite*, le révèlent particulièrement : ces deux autoportraits sont très éloignés de ma pratique habituelle dans leur forme et le processus qui m'a amenée à les réaliser.

Travailler contre Salomé, c'est à mon sens l'avoir tant dans la peau qu'elle s'y trouve à la manière d'une tumeur. Tout contre elle, l'identité vacille un peu par incorporation – la réponse peut-être le rejet complet de ce qu'elle représente comme

figure esthétique ou plus profondément encore comme sémantique d'oppression révélatrice de violence. Salomé fatale aux femmes, Salomé fatale au « moi ». *Salomé-Ventre* naît de cela particulièrement : j'en ai sciemment banni toute tentative de sublimation du corps – le principe de le rendre beau pour l'adopter et enfin le désirer – en posant contorsionnée, étrangement. Le but était de ne surtout pas produire une Salomé visuelle identifiable mais de rendre ma psyché abimée par l'image de Salomé, justement.

En termes de technique, j'ai appliqué celle chirurgicale de *Salomé I* – les deux images n'auront que l'acrylique maîtrisée pour point commun, pour mieux mettre en avant la différence et le chemin parcouru. Le corps n'est pas sensuel mais sensation : mes mains me tiennent, je me recroqueville, pour me recentrer, chercher au fond de l'enveloppe l'esprit que j'essaie tant d'insuffler à mes corps mais dont je dissocie parfaitement mon corps. Cette peinture est une forme d'allégorie, à mon sens : je me construis comme je construis mes dessins, au fil du temps et en apprenant à comprendre la matière, le corps.

Je note d'ailleurs qu'au fil des « décapitations » des corps dans mes dessins, un autre élément auparavant très rarement présent s'est invité : les mains. En parallèle de ma série, mon dessin *Face*¹⁷ est d'ailleurs composé de deux mains qui se tordent comme pour couvrir ou chercher le visage – la main le convoque, par le dessin et dans l'image. Dans *Salomé – Ventre*, la main contient, retient, empêche l'enveloppe de se défaire. Les mains apparaissent quand la tête disparaît. L'action technique passe avant la « prise de tête ». Parce que je travaille non seulement avec, mais *dans* la matière, les mains dans le dessin viennent naturellement renforcer l'action de mes mains (de mon corps) sur le support et dans l'image. *Salomé – Ventre* est un refus de figurer l'image de Salomé et l'affirmation de mon geste de peintre.

Je réalise presque tard l'importance du geste, du mouvement du corps qui applique, malaxe, joue avec la matière pour créer. Jenny Saville est emblématique de cette importance du geste : pour réaliser ses nus gigantesques, à la frontière entre les distorsions de Louise Bonnet et l'hyper-réalisme de Ron Mueck, Saville applique la peinture sur la toile avec des outils fins et un geste très précis, contrôlé, délicat. Le regard de Saville sur les corps et son geste pour les peindre a quelque chose d'une délicatesse surhumaine qui isole son œuvre comme une ode particulière, inédite, qui sublime la distorsion pour rendre un hommage véritable à l'enveloppe humaine. Ironiquement, sur le site du Gagosian¹⁸, on peut lire que l'on retrouve dans son travail des références à la *Vénus d'Urbino*, de Titien et à... *Olympia*.

Grâce au traitement d'une chair plus vraie que vraie, son travail a quelque

17 Voir pp. 66-68, sélection de mains, hors série *Salomé(s)*.

18 Disponible ici : <https://gagosian.com/artists/jenny-saville/> : « Her work reveals a deep awareness, both intellectual and sensory, of how the body has been represented over time and across cultures (...). In the striking faces, jumbled limbs, and tumbling folds of her paintings, one may perceive echoes of Titian's *Venus of Urbino* (c. 1532), Rubens's *Christ in the Descent from the Cross* (1612–14), Manet's *Olympia* (1863), and faces and bodies culled from magazines and tabloid newspapers. »



JENNY SAVILLE, *JUNCTURE*,
1994.

chose de surnaturel dans le rendu du corps, distendu. Mais à l'inverse des peintres qui cherchent un idéal à travers les distorsions du corps – pour le canoniser –, Saville l'extrait des codes pour le singulariser, le rendre « *autonome, volumineux et refusant toujours de se cacher.* »¹⁹ En ayant la connaissance de l'image du corps de la Femme, elle peut mieux s'en détourner. Ici, le corps est presque indépendant de l'esprit, plus fort, plus performant, il est puissant pour la personne qui l'habite. C'est comme si, au lieu que l'esprit investisse le corps, le corps autorisait la vie de l'esprit, par son omnipotence, son autorité.

Le travail de Saville se pose contre Salomé, mais certainement pas contre le corps : c'est lui qui appelle à la création, non plus en tant qu'image idéale et inspirante, mais en tant que personnage qui demande une existence propre, qui mérite qu'on s'y attarde et qu'on l'apprécie à sa juste valeur – et le geste de la peintre britannique évoque ce soin, cet amour porté au corps, la précaution de chaque coup de pinceau, de couteau, chaque couche de peinture. Peindre le corps contre l'image peut alors revenir à (s')inviter à prendre soin du corps.

J'ai toujours pensé que le corps devait être dompté par l'esprit. Que seule la tête pouvait penser ce corps, qu'il n'était en rien autonome. Aujourd'hui, dans le travail contre le corps de Salomé, je lis deux nouveaux éléments qui s'opposent à cette vision.

Premièrement, laisser dicter le corps par l'esprit peut revenir à une violence : s'il demeure à mon sens un support visuel des émotions, il n'est pas possible de l'envisager comme la matière pure de l'esprit au risque de le blesser, d'y imposer une violence, notamment celle d'un imaginaire formé par le canon, par les injonctions sociales.

Deuxièmement, et c'est peut-être le plus important, je découvre une vie propre au corps qui supporte l'esprit ; si dualisme il y a vraiment entre la chair et la psyché, les deux sont intimement mêlées et ne peuvent réellement s'opposer à moins que l'on y instaure volontairement un conflit. Ce conflit du corps et de l'esprit n'est pas propre à la relation entre ces deux pôles, plus si antagoniques à mon sens, au moment où j'écris ces lignes. Travailler contre Salomé, c'est travailler avec soi, avec la matière vraie du corps et de l'esprit qui, empreints par les images qui tournent autour, arrivent

19 Ibid., « *Saville's paintings refuse to fit smoothly into an historical arc; instead, each body comes forward, autonomous, voluminous, and always refusing to hide.* »

pour autant parfois à faire la part des choses pour exister de façon indépendante et performative, bénéfique. En un sens, faire de soi, en tant que personne, le sujet, au sens psychanalytique comme artistique, de son travail – et peut-être, ainsi, apporter une pierre à l'édifice non pas d'un nouveau canon mais d'une nouvelle vision de l'art, plus saine.



FACE, 2021, CRAYON À L'HUILE SUR PAPIER, 36 X 48 CM.



GROUND, 2021, ACRYLIQUE ET PASTEL GRAS SUR PAPIER, 36 X 48 CM.



HOLD, 2021, PASTEL SEC AQUARELLÉ SUR PAPIER, 36 X 48 CM.

CONCLUSION

En décembre, alors que j’esquissais les premiers textes qui composent ce mémoire, j’ai écrit :

« Mon problème est l’expérimentation. Je n’aime pas, je ne supporte pas de ne pas produire une chose finie, belle. L’esthétique et la beauté me sont essentiels, primordiaux. Ainsi, l’expérimentation est une torture. Il faudrait peut-être sortir du beau, explorer une nouvelle technique. Mais ces travaux de « recherche » – croquis ou esquisses ou essais techniques – finissent toujours en morceaux au fond d’une poubelle.

Pour ce travail de recherche, je dois accepter de tâtonner, de chercher, de ne pas produire « beau ».

J’y suis allergique.

Mais je m’y force, et je trouve finalement une force dans l’assertion du besoin de tâtonner. Salomé V, quand on la retourne, est un amas d’esquisses pas proportionnées, achevées, en bordel, innommables et in-montrables. Avant, j’aurais jeté cette page, jamais je ne l’aurais retournée pour tenter un autre dessin. Pour tenter « l’œuvre » au dos d’un travail loupé. Mais voilà. Et elle est là et elle est belle.

Chercher, hésiter, rater pendant ce temps de recherche m’emmerde profondément. Mais cela me libère, me semble-t-il. Car cela faisait très longtemps que je n’avais pas atteint un stade aussi nerveux et instinctif que lors de ma réalisation de Salomé V.

Libérateur. »

À la relecture, je pense que le germe de ce travail que je viens de disséquer par le texte était déjà là. Il fallait simplement aller plus loin.

Pour aller plus loin, je suis revenue en arrière – paradoxal, mais, encore une fois, la contradiction est l’essence de ma réflexion. Je suis partie de la Salomé oxymore, de la Femme mystère et ses portraits que les artistes pliaient à leur bon vouloir. Salomé se dévoilait non pas comme corps libéré, mais comme une image, un support, une surface ductile qui avait fini par s’imposer comme l’image inaliénable et inaltérable d’un féminin factice.

Laïcisée, malaxée, décontextualisée, Salomé est devenue une image

fragmentée, un corps sans tête. Un objet d'art idéal, à la fois matière et projection. Ainsi réifiée, son enveloppe désincarnée, elle pouvait tout figurer. Utilisée comme allégorie, comme femme-sandwich du capitalisme naissant et de la propagande anti-femme, comme exorcisme pictural d'un désir masculin frustré par ses propres lois et la malignité des femmes réelles qui, décidément, ne se laissaient pas faire comme ils l'auraient voulu, c'est-à-dire comme l'image de Salomé se laissait faire puisqu'elle n'était qu'image. Qu'à cela ne tienne, en investissant la publicité et donc en devenant le « modèle » visuel de la Femme donné aux femmes, une aliénation sociétale a pu prendre place grâce à l'image exportée mondialement de la femme fatale, plus si fatale aux hommes qu'aux femmes elles-mêmes.

L'image s'est imposée comme standard, comme *role model*, comme instrument de contrôle de la pensée et des corps des femmes ; mais aussi, de la pensée des hommes à propos des femmes, le paradoxe étant que le fantasme empêche d'aimer, de comprendre les femmes vraies, celles qui, à l'inverse de Salomé, existent.

Une des raisons d'exister, pour moi, c'est le dessin. C'est par cette existence réelle d'artiste que je me suis attaquée à l'existence factice de Salomé pour créer de nouvelles images de cette invention fin-de-siècle aux échos délétères qui se ressentaient également au creux de chaque courbe des corps que je représentais. Après la déconstruction et la révélation de la mécanique à l'œuvre derrière l'image, j'ai façonné autrement tant mes matières que mes images, plaçant le corps paradoxalement plus en avant qu'auparavant. Il est mon support, mais je ne peux plus désormais le voir seulement comme un support. Plus si dissocié de l'esprit, il n'est pas seulement la surface qui permet d'imager l'esprit mais bien une part entière, sensible, de la vie émotionnelle et sensuelle.

Mon travail plastique s'est scindé en trois mouvements. Le premier a été un travail avec l'image de Salomé ; une reprise de la forme du canon salomesque qui en modifiait la forme pour en changer la sémantique. Mais, confrontée au regard, ma *Salomé I* restait ambivalente et donc appartenait finalement à un canon que je voulais débusquer.

Mon deuxième mouvement a été de travailler autour de la figure de Salomé ; interagir avec la tradition picturale salomesque autrement, en décontextualisant le corps-image et ainsi mettre en avant une volonté d'en changer la sémantique voire en changer tout à fait l'image.

C'est ce qui a mené à mon troisième mouvement, un travail contre la figure de Salomé. Au plus près et au plus loin d'elle à la fois. C'est en occultant son corps canonique que je suis parvenue à réaliser que la matière du corps n'était pas si malléable que je l'aurais voulu. « *Avant, j'aurais jeté cette page, jamais je ne l'aurais retournée pour tenter un autre dessin. Pour tenter "l'œuvre" au dos d'un travail loupé. Mais voilà. Et elle est là et elle est belle.* » – la beauté, la sublimation du tracas causé par

les affrontements du corps et de l'esprit, devait peut-être passer par un « beau » moins canonique et plus spirituel, pour oublier l'image du corps-support, instrument de la psyché, et la remplacer par celle, plus juste, d'un corps-soutien qui permet à l'esprit de s'exprimer.

J'ai étudié Salomé pour interroger les représentations visuelles du corps des femmes. Ce à quoi j'arrive, alors que j'écris ces lignes, c'est une réflexion qui se formule ainsi : les représentations visuelles des femmes sont, comme Salomé, aliénées et aliénantes. Seule la déconstruction critique permet de faire le tri entre ce qui relève de la reproduction inconsciente de l'image violente issue du canon et ce qui relève d'une nouvelle perspective qui fait corps avec les femmes, Salomé comprise, offrant non plus des images de fantômes ou de fantasmes, mais des moyens artistiques visuels pour se comprendre et se faire comprendre en tant que sujets actifs.

J'ai d'habitude un mal fou à créer une ouverture à mes conclusions – ici, l'évidence est de vous présenter ma dernière pièce de *Salomé(s) : Petite*.

Les circonvolutions autour de l'image de la femme, des images que je me faisais des femmes, de celles qu'on m'a imposées et que j'ai intégrées sans résister, ont eu pour effet de me recentrer finalement sur l'essence même de ma démarche, c'est-à-dire le corps et l'esprit – en un mot, le « soi », la personne, l'inverse de l'image.

Petite est un autoportrait. Ce n'est pas un corps support qui dit un esprit, ce n'est pas une allégorie. C'est un dessin au pastel sec très instinctif, né d'un besoin de retrouver vraiment l'unité entre mon corps et mon esprit, éprouvés par les questions et les images qu'a convoquées ce mémoire. *Petite*, c'est moi, enfant ; c'est moi, avant les dualismes, avant les questions, avant la femme fatale.

Je n'ai jamais aimé le thème de l'enfance – des *Ménines* au travail de Cassatt, l'enfance ne m'intéresse pas. Alors même que j'étais encore enfant d'ailleurs, je voulais être « grande », passer plus vite le disque, accélérer jusqu'à la piste « adulte ». Il doit y avoir de cela dans la fascination qu'exerçaient les femmes fatales sur l'adolescente que j'étais : un reniement complet du statut de l'enfant, de l'incompétence, de l'incomplétude. De l'entre-deux. Il y a de cela aussi dans la façon dont elle s'est imposée comme image à posséder et à devenir – et donc, un peu de cela dans mon travail plastique.

Après *Salomé – Ventre*, j'ai voulu me dessiner enfant. Quitte à avoir déjà secoué beaucoup de mes automatismes (pas toujours heureux), autant y aller jusqu'au bout. Entre l'innocence bienheureuse de l'enfance et les prémices de l'effondrement, *Petite* est quelque part sur la ligne fragile entre la joie et la mélancolie – pleine de ressources et bientôt pleine de nostalgie.

Ma main qui dessinait déjà, je la regarde dans ce dessin. Elle n'est pas encore un outil, elle est moi. Les mains dans le sable. Le corps et l'esprit, indissociables, œuvrant ensemble dans cette union indisputée et indisputable.

Après le retour aux sources pour isoler celles à analyser, celles à dompter, celles à tarir, j'ai effectué le retour à une période où les sources n'étaient même pas encore là. J'ai eu besoin de cet aller-retour vers « avant » pour aller de l'« avant ».

J'ai l'impression d'avoir redécouvert le dessin et la peinture. Mes mains, celles qui ont envahi mes dessins, je les regarde en ce moment comme *Petite* regarde les siennes. Elle n'est pas l'opposé de Salomé, elle est celle qui précède à toutes les Salomé du monde. Surtout, à la Salomé créatrice : la figure de Salomé est très révélatrice pour moi d'une métaphore de l'artiste. Déjà, elle est une artiste – une danseuse – depuis la Bible. Parce qu'on en a fait un personnage de spectacle, on l'a oublié ; mais demeure qu'elle s'exprime par l'art, et uniquement par l'art, puisqu'on lui a coupé la parole. Je pense qu'il n'est pas anodin qu'elle ait été la muse universelle à une époque où les artistes masculins travaillaient justement avec des femmes qui étaient souvent artistes elles-mêmes. Simplement, ces femmes qui prêtaient leur corps n'avaient, comme Salomé, pas droit à la parole, même quand elles avaient des choses à dire.

J'ai muse-ifié Salomé ; en essayant de la rendre à elle-même, j'ai réalisé pourquoi elle pouvait être aussi inspirante – et c'est peut-être bien parce qu'elle était inspirée, qu'elle avait des choses à dire. Puis il y a eu les regards, les interprétations, les désirs... et finalement, la chute, et le « chut ! ».

Petite ne sait pas encore qu'elle doit se taire, qu'il y aura du moins une adulte, celle qu'elle va devenir, et qui la fera très certainement taire. *Petite*, c'est pour me redonner la parole. Et peut-être officialiser, à mes yeux, qu'il n'y a pas de besoin de masque, pas besoin de Salomé pour me donner la voix, pour excuser ma prise de parole. Somme toute, cette conclusion s'ouvre sur une question qui est là, depuis le début, en sous-texte : comment grandir en tant qu'artiste sans se perdre dans les images et comment offrir des images vraies qui parlent elles-mêmes ?

BIBLIOGRAPHIE

LITTÉRATURE

BAUDELAIRE Charles, «Une Martyre (Dessin d'un Maître Inconnu)», *Les Fleurs du Mal*, 1857.

CAHUN Claude, *Aveux Non-Avenus*, Paris, Mille et Une Nuits, 2011.

FLAUBERT Gustave, *Salammbô*, Paris, Flammarion, 2001.

HEINE Heinrich, « Atta Troll : Rêve d'une nuit d'été » (1841), *Poèmes et Légendes* par Henri Heine, Michel Lévy Frères, 1857. Gallica : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k684305/f64.item>.

HUYMANS Joris-Karl, *A Rebours* (1884), Paris, Gallimard, 2020.

WILDE Oscar, *Salome. A tragedy in one act, translated from the French of Oscar Wilde with sixteen drawings by Aubrey Beardsley*, Londres, J. Lane The Bodley Head, 1907.

CORPUS « SALOMÉ »

AMADIEU Jean-Baptiste, « Salomé de Wilde et le Cantique des Cantiques : de l'orientalisme à la subversion » – <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01326685/document>

BENTLEY Toni, *Sisters of Salomé*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2002.

BRUNOTTE Ulrike, « Seeing, Hearing and Narrating Salome : Modern Sensual Aesthetics and the Role of Narrative Blanks », in *Figurations and Sensations of the Unseen in Judaism, Christianity and Islam : Contested Desires*, dir. Birgit Meyer et Terje Stordalen, London, Bloomsbury Academics, 2019, pp. 245-259.

CARDIN Bertrand, « Salomé ou la représentation fin-de-siècle. » In : *Études irlandaises*, n°21-2, 1996, « L'Irlande : représentations littéraires », pp. 85-95.

COSKER Christophe, « Salomé ou la naissance du strip-tease », sur *The Oscholars* :

<https://oscholars-oscholars.com/special-issues/contents/cosker/>

DJIKSTRA Bram, *Idols of Perversity, Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York, Oxford University Press, 1986.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Cette femme qu'ils disent fatale. Textes et images de la misogynie fin-de-siècle*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993.

DOTTIN-ORSINI, Mireille, *Salomé*, Paris, Editions Autrement, 1996.

KRISTEVA Julia, *The Severed Head, Capital Visions*, New York, Columbia University Press, 2012.

NEGINSKY Rosina, *Salome, The Image of a Woman Who Never Was*, Cambridge, Cambridge Scholar Publishing, 2013.

VOYER Cécile, « Le corps du péché. La représentation de Salomé au Moyen-Âge » in David Hamidovic (dir.), *La rumeur Salomé*, Editions du Cerf, pp.69-100, 2013, 978-2-204-09999-8. halshs-01396635 – <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01396635/document>

WOOD Jennifer Mary, *From docile dancer to femme fatale : the evolution of Salome*, thèse, Los Angeles, University of Southern California, 1994.

CORPUS THÉORIQUE

BARTHES Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais Critiques 3.*, Seuil, 1982 (édition numérique ePub réalisée par Nord Compo avec le concours du CNL).

BRODZIAK Sophie (dir.), *Le Corps à L'Oeuvre*, Editions le Manuscrit, 2007.

CREISSELS Anne, *Prêter son corps au mythe, Le féminin et l'art contemporain*, Editions du Félin, 2009.

CRENN Julie, « Prix AICA 2015 // Giulia Andreani // Palais de Tokyo », 5 juillet 2017, consulté sur le site de J. Crenn : <https://crennjulie.com/2015/07/05/prix-aica-2015-giulia-andreani-palais-de-tokyo/>

DE BEAUVOIR Simone, *Le Deuxième Sexe*, T.I et II, Gallimard, 2011.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon – Logique de la sensation*, Editions du Seuil, 2002 (Dossier pédagogique de l'exposition *Jacques Monory* au Fonds Hélène et Edouard

Leclerc pour la culture, 2014-2015 – <https://www.fonds-culturel-leclerc.fr/Passées-Jacques-Monory-648-8-0-0.html> (consulté le 14 décembre 2020).

GINZBURG Carlo, *Mythes, Emblèmes et Traces*, trad. de l'italien de Martin Rueff, Editions Verdier, 2010.

GIRARD René, *La Violence et le Sacré*, Grasset, 1972.

GOMBRICH, E.H., *Histoire de l'Art*, Paris, Phaidon, 2001.

GOMBRICH, E.H., *Art and Illusion*, Londres, Phaidon Press, 1984.

GRAVES Joan, *The Artist's Gaze : a Research-from-Creation Based Thesis on the Selfie and the Female Image*, Montréal, Concordia University, 2017.

HÄRMÄNMAA Marja et NISSEN Christopher (dir.), *Decadence, degeneration and the End. Studies in the European Fin-de-siècle.*, New York, Palgrave Macmillan, 2014.

JUNGWOO Jeremy Kim & REED Christopher (dir.), *Queer Difficulty in Art and Poetry, Rethinking the sexed body in verse and visual culture*, New York et Londres, Routledge, 2017.

KHALIP Jacques et MITCHELL Robert, (dir.), *Releasing the Image, From Literature to New Media*, Stanford, Stanford University Press, 2011.

KHIEL David W. (dir.), *American Art Posters of the 1890s*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1987.

KRISTEVA Julia, *Pouvoirs de l'Horreur*, Paris, Editions du Seuil, 1983.

LAUGEE Thierry, « Un Panthéon morbide : la naissance du Musée de la Société phrénologique de Paris. » in « La Physiognomie au XIXe siècle; transpositions médiatiques et esthétiques », *Etudes Françaises*, 49(3), pp. 47–61.

LAVRADOR Judicaël, *Qu'est-ce que la peinture aujourd'hui ?*, Paris, Beaux Arts Editions, 2008.

LEVINAS Emmanuel, *Totalité et Infini*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.

LOREAUX Nicole, *Tragic Ways of Killing a Woman*, trad. Anthony Forster, Cambridge, Massachussets et Londres, Harvard University Press, 1987.

LORENZ Renate (dir.), *Queer Art, a Freak Theory*, Bielefeld, Editions Transcript,

2012.

MARZANO Michela, *La Philosophie du corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.

MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Oeil et L'Esprit*, Paris, Editions Gallimard, 1964 (édition numérique ePub par Nord Compo, 2016).

MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 2001.

MITCHELL W. J. T., *What do pictures want ? The Lives and Loves of Images*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.

NOCHLIN Linda, *Representing Women*, New York, Thames and Hudson, 1999.

PASTOUREAU Michel, *Noir, Histoire d'une couleur*, Paris, Editions du Seuil, 2008.

PELLING Rowann, « Préface », *L'Art de l'Erotisme*, Paris, Phaidon, 2017.

POISSANT Louise, TREMBLAY Pierre (dir.), *La Prolifération des Ecrans*, Québec, Presses de l'Université de Québec, 2008.

POLLOCK Griselda (dir.), *Visual Politics of Psychoanalysis*, Londres, I.B. Tauris, 2013.

POLLOCK Griselda, « Hommes Fatals » in *Bluebeard's Legacy*, dir. Griselda Pollock et Victoria Anderson, Londres, I.B. Tauris, 2009.

POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon, Feminist Desire and the Writing of Art's History*, Londres et New York, Routledge, 2006.

RANCIERE Jacques, *Le Destin des Images*, Paris, La Fabrique éditions, 2015 (version numérique par Primento).

RECKITT Helena (dir.), *The Art of Feminism – Images that shaped the fight for Equality, 1857-2017*, San Francisco, Chronicle Books (numérisation ePub par Elephant Book Company), 2018.

ROPARS-WUILLEUMIER Marie-Claire, *L'idée d'Image*, coll. "Esthétique Hors Cadre", Presses Universitaires de Vincennes, 1995, consulté sur OpenEdition Books (avril 2021) : <https://books.openedition.org/puv/649?lang=fr>.

STEER Emily, « Girl on Girl on Girl », *Elephant Magazine*, 6 avril 2017, disponible ici : <https://elephant.art/girl-on-girl-charlotte-jansen/>

The Gibson Girl and Her America : The Best Drawings of Charles Dana Gibson, New York, Dover Finer Art, 1969.

TRONCY Eric, « Nina Childress met la peinture dans tous ses états à la Fondation Ricard », *Numéro*, 24 février 2020, disponible ici : <https://ninachildress.com/?p=2609>

VERHAEGHE Julien, commentaire de l'exposition "Tout Geste est Renversement", *Art, Etc.* (date inconnue), disponible ici : <http://artetcaetera.net/giulia-andreani-tout-geste-est-renversement/>

WEINTAUB Bernard, « An Animator Breaks Old Rules And New Ground in 'Roger Rabbit' », *New York Times*, 1/08/1988, archivé en 2017: <https://www.nytimes.com/1988/08/01/movies/an-animator-breaks-old-rules-and-new-ground-in-roger-rabbit.html>

WARNER Marina, *Monuments and Maidens : The Allegory of the Female Force*, Los Angeles, University of California Press, 1985.

WOLF Naomi, *The Beauty Myth*, New York, Harper Collins e-books, 2002.

ICONOGRAPHIE

RÉTROSPECTIVE

Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Une Odalisque dite La Grande Odalisque*, 1814, huile sur toile, 91 x 162 cm, Musée du Louvre (p. 18).

Edvard Munch, *Autoportrait dans une chevelure de femme : Salomé Paraphrase*, 1894, aquarelle et crayon, Munch Museum, Oslo (p. 19).

Wilhelm Trübner, *Crotos (Salomé)*, 1897, huile sur toile, 44 x 36 cm, Lentos Art Museum (p. 20).

Charles Dana Gibson, *In the Swim*, crayon sur papier, 1906 (p. 21).

Jacques Monory, *Opéra Glacé n°3, Jolie Salomé*, huile sur toile, 195x260 cm, 1974, Musée des Beaux Arts de Liège (p. 23).

Gustav Adolf Mossa, *Elle*, 1905, huile et dorure sur toile, 80 x 63 cm, Musée des Beaux-Arts de Nice (p. 24).

Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le Peuple (28 juillet 1830)*, 1830, huile sur toile, 260 x 325 cm, Musée du Louvre (p. 24).

Alphonse Mucha, *Affiche de la 20ème Edition du Salon des Cent*, 1896, lithographie en couleurs (p. 25).

Eugène Grasset, *Salon des Cent, Exposition E. Grasset*, 1894, lithographie en couleurs (p. 26).

Eugène Grasset, *La Vitrioleuse*, 1894, lithographie en couleur (p. 26).

Max Oppenheimer, *Salomé*, 1919, Collection privée, Milan (p. 28).

Simone Puget, planche de *Gazette du Bon Ton*, n°3, 1914, « Salomé, robe du soir de Paul Poiret » (p. 30).

Henri Régnault, *Salomé*, 1870, huile sur toile, 160 x 102,9 cm, Metropolitan Museum

of Art, New York.

Gustav Adolf Mossa, ensemble des *Salomé* – entre 1900 et 1911, avec une attention particulière à celles de 1901 et 1908, aquarelle gouachée sur traits de plume, encre noire et mine de plomb OU pastels.

Edouard Manet, *Olympia*, 1863, huile sur toile, 130 x 190 cm, Musée d'Orsay.

Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876, aquarelle, 106 x 72 cm, Musée du Louvre.

Pierre Bonnard, *Salon des Cent, 23ème exposition d'ensemble*, 1896, lithographie en couleurs.

Henri de Toulouse-Lautrec, *Salon des Cent, exposition internationale d'affiches illustrées*, 1895, estampes.

Lotte Pritzel, *Poupées décoratives*, ca. 1912, cire et tissus (reproduction photographique présente dans le livre *Idols of Perversity – Fantasies of feminin evil in fin-de-siècle culture*, B. Djikstra, op.cit.).

PERSPECTIVES

Ella Ferris Pell, *Salomé*, 1890, huile sur toile, 129,5 x 86,4 cm, Collection Sandra et Bram Djikstra (p. 46).

Otty Schneiderova, *Fierté (Salomé)*, 1905, aquarelle sur papier, 55,8 x 22 cm, Collection privée (p. 47).

Ghada Amer, *GIRL WITH GARDEN CARNATION*, 2017, acrylique, broderie et gel medium sur toile, 183 x 162 cm (p. 49).

Giulia Andreani, *Sans titre (Salomé)*, 2014, aquarelle sur papier, 24 x 18 cm (p. 52).

Giulia Andreani, *Le Rempart*, 2015, acrylique sur toile, 190 x 410 cm.

Jennifer Linton, *Salome*, 2002, crayon de couleur, encre à dessin sur Mylar (p. 54).

Claude Cahun et Suzanne Malherbes, *Aveux Non-Avenus*, « *H.U.M.* », 1919-1929, collage (p. 57).

Linder, *Untitled*, 1977, collage (p. 58).

Linder, *Oh Grateful Colours, Bright Looks II*, 2009, photographie de Tim Walker.

Nina Childress, *804 – Les Fesses de Simone de Beauvoir*, 2008, huile sur toile, 195 x 130 cm (p. 59).

Nil Yalter, *La Femme Sans Tête ou La Danse du Ventre*, 1974, vidéo en noir et blanc avec son (p. 60).

Agnès Thurnauer, *Olympia #2*, 2017, acrylique sur toile, 160 x 250 cm (p. 61).

Agnès Thurnauer, *La Chambre Bleue*, 2015, acrylique sur toile, 150 x 200 cm.

Jenny Savile, *JUNCTURE*, 1994, huile sur toile, 304,8 x 167,6 cm (p. 66).

TRAVAUX PERSONNELS

SALOMÉ(S)

Salomé I, 2020, acrylique sur papier, 36 x 48 cm (p. 33).

Salomé IV, 2021, acrylique sur papier, 42 x 59,4 cm (p. 34).

Salomé V, 2021, graphite et acrylique sur papier, 42 x 59,4 cm (p. 35).

Salomé – Les Epanchements, 2021, acrylique sur papier, 36 x 48 cm (p. 36).

Salomé – Disloquée, 2021, crayon à l'huile, pastel gras, feutre sur papier, 42 x 59,4 cm (p. 37).

Salomé ne va pas, 2021, acrylique, crayon à l'huile, pastel et feutre sur papier, 36 x 48 cm (p. 38).

Salomé – Ventre, 2021, acrylique sur papier, 42 x 59,4 cm (p. 39).

Petite, 2021, pastel sec et pastel sec aquarellé sur papier, 36 x 48 cm (p. 40).

HORS SÉRIE

Face, 2021, crayon à l'huile sur papier, 36 x 48 cm (p. 68).

Ground, 2021, acrylique et pastel gras sur papier, 36 x 48 cm (p. 69).

Hold, 2021, pastel sec aquarellé sur papier, 36 x 48 cm (p. 70).

INDEX DES ARTISTES

(SÉLECTION)

A		S	
Ghada Amer	49	Jenny Saville	64
Giulia Andreani	52	Otty Schneiderova	47
C		T	
Claude Cahun	56	Agnès Thurnauer	60
Nina Childress	58	Wilhelm Trübner	19
D		Y	
Eugène Delacroix	23	Nil Yalter	59
G			
Charles Gibson	20		
Eugène Grasset	25		
I			
Jean-Auguste-Dominique Ingres	18		
L			
Linder	57		
Jennifer Linton	54		
M			
Edouard Manet	8-22-60		
Jacques Monory	22		
Gustav Adolf Mossa	19-24		
Alphonse Mucha	25		
Edvard Munch	19		
O			
Max Oppenheimer	28		
P			
Ella Ferris Pell	46		
Paul Poiret	30		
Lotte Pritzel	31		

TABLE DES MATIÈRES

PRÉAMBULE	5
INTRODUCTION	7
RÉTROSPECTIVE – La mécanique de Salomé	14
LE NU FÉMININ : RÉVOLUTION DE LA HIÉRARCHIE DU CORPS	16
SALOMÉ, UN SUJET/OBJET RELIGIEUX LAÏCISÉ, IDÉALISÉ PUIS BANALISÉ	18
LE CORPS-SUPPORT	21
SALOMÉ ALLÉGORIE	22
WAR ON (THE SECOND) SEX	24
« CONSOMMANT, CONSOMMÉE, CONSOMMABLE »	25
DÉSIRER SALOMÉ, UN PARADOXE AU MASCULIN	27
LA FEMME ET LES FEMMES	29
SÉRIE SALOMÉ(S)	32
PERSPECTIVES – Des images et des femmes	41
AVEC	44
AUTOUR	51
POÏÉTIQUE POÏÉTIQUE	51
RENVERSEMENTS	54
CONFUSION	55
DÉCALAGE	58
LE TEXTE ET L'IMAGE	59
CONTRE	64
HORS SÉRIE : MAINS	68
CONCLUSION	71
BIBLIOGRAPHIE	75
ICONOGRAPHIE	80
INDEX des artistes (sélection)	83
TABLE DES MATIÈRES	84

REMERCIEMENTS

Malgré l'exercice de style que peuvent représenter les remerciements, je tiens à exprimer ma gratitude sincère à mes fabuleux relecteurs ainsi qu'à tous ceux qui ont catalysé mes crises existentielles tout au long de cette recherche-crédation, parmi lesquels Christophe Viart, dont la patience, le sourire (même masqué) et les avis éclairés ont activement participé à la réalisation de ce mémoire.

