

À PARTIR DE CLOTILDE VAUTIER

POINT DE VUE FÉMINISTE
SUR LA CRÉATION ET LA
RECONNAISSANCE DES
PLASTICIENNES

.....
**COMPTE-RENDU DE LA CONFERENCE
DE FABIENNE DUMONT**

MAISON INTERNATIONALE DE RENNES
.....

Dans le cadre de l'exposition
**« Celle qui voulait tout
Clotilde Vautier, 1939-68 »**

Du 1^{er} au 17 mars 2018
Maison Internationale de Rennes

Organisée par Histoire du Féminisme à Rennes, HF
Bretagne, Les amis du peintre Clotilde Vautier



« CELLE QUI VOULAIT TOUT »

Clotilde Vautier 1939-1968

Introduction, par Elise Calvez

Le 10 mars 1968, l'artiste rennaise Clotilde Vautier mourait tragiquement des suites d'un avortement clandestin. Cinquante ans plus tard, nous remontons le fil des histoires qui se sont écrites sans elle. L'histoire d'un douloureux secret de famille, dévoilé dans un film lumineux. L'histoire d'une œuvre inachevée qui refuse de tomber dans l'oubli. L'histoire de luttes individuelles et collectives, pour que les femmes puissent disposer de leur corps et de leur existence. A une époque où être femme tenait lieu de destin suffisant, Clotilde Vautier « voulait tout », résume l'écrivaine Nancy Huston. Peintre inspirée et reconnue, mère, femme libre...

Nous célébrons la mémoire de celle qui a réussi à être tout cela, en dépit des obstacles et d'une vie trop courte.

A l'occasion des cinquante ans du décès de Clotilde Vautier, trois associations, Histoire du Féminisme à Rennes, Les amis du peintre Clotilde Vautier et HF Bretagne se sont associées pour présenter un véritable parcours dans l'histoire et l'œuvre de l'artiste, dans le cadre des journées consacrées aux droits des femmes proposées par la Ville de Rennes. Plusieurs rendez-vous se sont déroulés pendant cette quinzaine :

- Exposition : « Celle qui voulait tout. Clotilde Vautier, 1939-68 » du 1er au 17 mars 2018 à la Maison Internationale de Rennes. En quelques jours, près de 2100 personnes sont venues voir ou revoir les ultimes toiles et dessins de l'artiste. Lors de l'inauguration, Antonio, Marie-José, Mariano et Isabel Otero ont partagé avec le public leur attachement à ces œuvres et le souhait qu'elles trouvent leur place dans un musée.
- Projection du film « Histoire d'un secret » et rencontre avec Mariana Otero, réalisatrice de ce film et fille de Clotilde Vautier. Au cinéma Arvor, le samedi 10 mars 2018, cette projection a fait salle comble et suscité de nombreuses réactions de la part du public.
- Visité guidée « Rennes au féminisme » proposée par Histoire du Féminisme à Rennes. Cette déambulation à travers les lieux emblématiques des luttes féministes à Rennes fut l'occasion de retracer l'itinéraire de Clotilde Vautier et de toutes les femmes qui devaient recourir à l'avortement clandestin avant sa légalisation. Cette visite proposée le samedi 17 mars 2018 affichait, elle aussi, complet.
- Conférence de l'historienne de l'art Fabienne Dumont « A partir de Clotilde Vautier, point de vue féministe sur la création et la reconnaissance des plasticiennes ». Mercredi 14 mars 2018 à la MIR. En prenant comme point de départ l'œuvre et la vie de Clotilde Vautier, cette conférence a permis d'évoquer d'autres figures d'artistes aux parcours brisés, la représentation du nu au prisme d'un regard féministe, quelques thématiques surgies dans le sillage du mouvement des femmes des années 1960-1970 et plus largement la question de la reconnaissance tardive des plasticiennes.

Cette conférence était proposée par HF Bretagne, association qui milite pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture, avec pour objectif de valoriser le matrimoine, c'est à dire l'apport des femmes artistes dans notre héritage culturel collectif.

En effet, si le nom de Clotilde Vautier est désormais connu (à Rennes une rue, une plaque commémorative et un collège, à Saint Grégoire une salle de spectacle, à Nantes le service d'IVG d'une clinique portent son nom), ses œuvres restent malheureusement peu visibles pour le grand public. En effet, elles ne sont exposées que lors de d'évènement temporaires organisés, depuis cinquante ans avec la plus grande ténacité et constance, par Les amis du peintre Clotilde Vautier. Hormis à la Casa Velázquez de Madrid et à Saint Grégoire où une fresque est exposée, nulle toile visible dans un musée en France. Le Musée des Beaux-Arts de Rennes ne possédant que des dessins et études préparatoires.

Indigne d'être acquise et exposée, l'œuvre de Clotilde Vautier ? Rien n'est moins sûr, et la conférence dont nous vous proposons ici le compte-rendu en offre la preuve éclatante. La méconnaissance de l'œuvre de Clotilde Vautier s'inscrit pleinement dans un phénomène d'effacement qui a touché et touche encore les femmes artistes dans l'histoire de l'art. Lors du diagnostic chiffré réalisé par HF Bretagne en 2018-2019, les femmes représentaient entre 63 et 65% des étudiantes en écoles d'art. En revanche, elles n'étaient que 33% à être exposées en Bretagne. Pourtant, comme l'indique Fabienne Dumont en conclusion de sa conférence :

« Ses peintures tiennent le choc aux côtés de celles de ses consœurs, elle s'inscrit dans une lignée retrouvée, qui s'ignorait. La réintégrer signifie une reconfiguration de la fabrique d'une histoire de l'art qui prenne en compte les représentations du monde proposées par les femmes. [...] Les musées vont devoir suivre et inscrire cette reconnaissance tardive dans les collections françaises, où elle a tout à fait sa place ».

A l'instar de la photographie, du cinéma, de la musique, du théâtre et de la littérature, le moment est venu d'inscrire, de reconnaître, d'enseigner l'apport des femmes, non pas uniquement en tant que muses, mais en tant que créatrices dont les œuvres comptent dans l'histoire des arts visuels. En ce début de XXIème siècle, le matrimoine est un véritable enjeu de société à prendre en compte de manière à la fois symbolique et concrète. Il implique un devoir d'exemplarité de la part des institutions culturelles et des politiques publiques. Il s'agit en effet de transmettre aux générations futures un reflet plus exact du foisonnement créatif des siècles passés, un héritage culturel réellement mixte et divers, dans lequel chacune et chacun pourra puiser demain ses modèles d'inspiration et d'émancipation.



*Clotilde Vautier (1939-1968)
en train de peindre,
1965*



À PARTIR DE CLOTILDE VAUTIER

POINT DE VUE
FÉMINISTE SUR LA
CRÉATION ET LA
RECONNAISSANCE
DES PLASTICIANNES

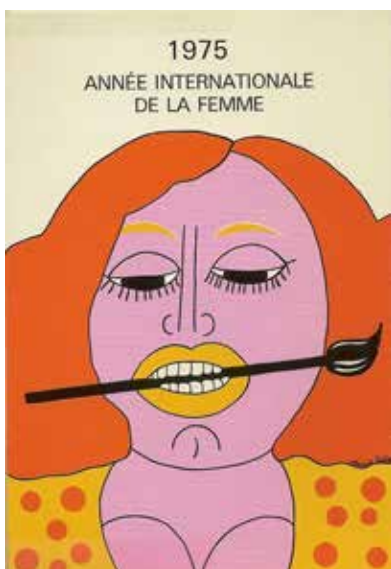
Fabienne Dumont

Lors de cette conférence, pour évoquer l'œuvre de Clotilde Vautier, je vais faire appel à d'autres figures d'artistes aux parcours brisés. Je m'arrêterai sur la représentation du nu au prisme d'un regard féministe (pour comprendre ce que cela signifie de représenter des nus féminins quand on est une femme artiste). Je m'attacherai à quelques thématiques surgies dans le sillage du mouvement des femmes des années 1960-1970 et plus largement à la question de la reconnaissance tardive des plasticiennes.

L'image que vous avez sous les yeux est une peinture de Catherine Folâtre, réalisée pour annoncer le salon des femmes peintres en 1975. Elle pose bien le combat des femmes artistes de cette époque, à la croisée des luttes féministes et des luttes pour exercer leur métier d'artiste.

La photographie de Clotilde Vautier qui lui fait écho, réalisée 10 ans plus tôt, la représente aussi en train de peindre avec toute la force qui s'en dégage. Elles indiquent les prémices de cette fierté d'être artiste. J'ai découvert le travail de Clotilde Vautier et son histoire tragique par le biais du film documentaire réalisée par sa fille, Mariana Otero, qui raconte sa découverte des circonstances de la mort de sa mère dans *Histoire d'un secret*. Le film est sorti en 2003 et donnait envie de connaître les peintures de l'artiste.

Clotilde Vautier est décédée des suites d'un avortement clandestin en mars 1968, une mort tragique à l'âge de 28 ans qui marque l'arrêt d'une activité de peintre entamée une décennie auparavant, en 1958, poursuivie et formalisée par des études aux Beaux-arts du Mans, puis de Rennes entre 1957 et 1962. Elle enseigne parallèlement le dessin au lycée en 1960-1961. À sa mort, elle était investie depuis six ans dans son activité de peintre, une activité autonome et investie, et avait déjà deux filles à élever. D'ailleurs, en 1962-1963, elle se consacre à ses filles et peint peu. La période post-école débute donc réellement en 1964. Mais, déjà, elle produit un nu lié au sujet retenu pour son diplôme, en 1962. Elle avait aussi travaillé autour de la représentation des chevaux et du théâtre. Ses intérêts pour le nu et le monde du théâtre se rejoignent dans le nu capturé dans *La loge de la comédienne* en 1962, une figure tranquille, apaisée, qui profite du repos avant ou après le travail.



*Catherine Folâtre,
Carte postale pour le salon
de l'UFPS, 1975*



Clotilde Vautier, *Tricoteuse endormie*,
huile sur toile, 1967

Dans le corpus d'environ 220 œuvres qui ont été réalisées en 10 ans, l'historienne de l'art Sylvie Blottière-Derrien, qui a retracé son parcours dans l'ouvrage monographique qui lui est consacré, évoque la prédominance du paysage et de la nature morte jusqu'en 1966, puis le surgissement dominant du portrait et du nu.

Pour cette présentation, je ne vais pas retracer tout le parcours de Clotilde Vautier, mais opérer des lectures décentrées, en écho, à partir d'autres parcours.

Tout d'abord, je vais revenir sur la représentation de l'avortement. J'effectuerai ensuite des parallèles entre l'œuvre de Clotilde Vautier et celles d'autres artistes aux vies brisées très tôt, qui permettent aussi de

réfléchir à leur redécouverte et à leur réinscription dans l'histoire de l'art. Enfin, je m'arrêterai sur des comparaisons de représentations de nus féminins réalisés par des femmes, qui en renouvellent l'approche, en évoquant les théoriciennes qui les ont accompagnées dans ces avancées, dans cette conquête de plus de liberté.

1. AVORTEMENT

Premier point, la mort de Clotilde Vautier en 1968 des suites d'un avortement clandestin. Elle n'est pas la seule, on estime que 300 000 avortements avaient lieu par an au moment de la loi Veil.

Pour Clotilde Vautier comme pour de nombreux couples, l'arrivée d'un troisième enfant était financièrement impossible, sans compter que cela signifiait l'arrêt de son activité de peintre, sa passion. Une situation inimaginable. En 1958, la toile *De quoi faire la soupe* fait en effet écho au quotidien, que l'on soupçonne matériellement difficile, à l'instar de peintres des générations précédentes, mais aussi une attention aux tâches quotidiennes qui seront au cœur des revendications féministes. Sur la toile, les ingrédients et les objets semblent se fondre, se déliter, dans une manière expressionniste. Un dessin d'Andrée Marquet (*La vaisselle sale*, environ 1979) offre un contrepoint des années où les féministes revendiquent la prise en compte des tâches ménagères et leur partage. Elles vont aussi affirmer qu'un enfant doit être désiré et les plasticiennes investissent ce champ revendicatif, car on peut imaginer qu'elles aussi ont eu recours à un avortement, ou qu'elles avaient connaissance de cette nécessité pour des proches, d'où la nécessité de les représenter. Claire Bretécher a soutenu le mouvement en réalisant une affiche qui dénonce la collusion entre les différents pouvoirs tenus par les hommes, le droit, la médecine et les forces de l'ordre, représentés par un juge, un homme en blouse blanche et un gendarme, confrontés de plein fouet par une foule de femmes en colère, prêtes à en découdre pour accéder à l'hôpital et prendre en main leur santé [Ill. page suivante].



Clotilde Vautier, *De quoi faire la soupe*,
huile sur toile, 1958



Claire Bretécher, affiche 1976

L'une a déjà arraché un pavé qu'elle s'apprête à leur lancer, une autre tricote, un rappel des méthodes barbares employées lors des avortements clandestins. Ces artistes savent à quoi les aiguilles à tricoter font référence. Loin d'être souriantes, elles sont déterminées. Le rouge peut évoquer les raisons de la colère, le sang de l'avortement interdit qui a tué tant de femmes.

Aujourd'hui, l'IVG, l'interruption volontaire de grossesse, ne cesse de subir des assauts de la part de groupes radicaux, qui tentent de remettre en cause ce droit et cette possibilité de maîtriser sa vie, gagnés de haute lutte par la génération des années 1970.

En reliant, dans la seconde partie de mon intervention, des exemples de vies brisées (dont l'une l'a été par suite de sa déportation en camp de concentration), il faut aussi rappeler le lien très fort qui unit l'histoire des conquêtes des droits des femmes à une ancienne déportée, devenue ministre de la santé, Simone Veil. Grâce à son courage, elle a permis que la loi autorisant la réalisation d'avortements en France soit débattue et adoptée à l'Assemblée Nationale.

Du procès de Bobigny en 1972, qui combat la stigmatisation d'une mère et de sa fille ayant avorté suite à un viol, en passant par la parution du Manifeste des 343 femmes connues affirmant avoir avorté, en 1971, la loi sera votée en 1974, promulguée le 17 janvier 1975 et reconduite en 1979. Rappelons aussi que la contraception n'est autorisée que depuis 1967 grâce à la loi Neuwirth, qui fait suite à tout le travail mené par le mouvement des plannings familiaux. Les décrets d'application concernant la contraception, qui permettent à toutes les femmes, de toutes les classes sociales, d'avoir accès à la contraception, seront publiés en 1972 seulement.

De son vivant, Clotilde Vautier n'avait donc pas le choix. Son histoire est symbolique de ces milliers de femmes qui n'ont pas eu le choix et sont décédées des suites d'un avortement.

La période que Clotilde Vautier traverse et qu'il faut garder à l'esprit en regardant son travail est à la fois une période de grande violence et de grande libération. Aujourd'hui, 54 pays interdisent encore l'avortement, 45 millions de femmes subissent une IVG et 68 000 femmes meurent des suites d'un avortement clandestin chaque année dans le monde. La lutte n'est pas terminée. L'année du procès de Bobigny (1972) se tient aussi une rare exposition rétrospective posthume de l'œuvre de Clotilde Vautier, quatre ans après son décès.

Pour l'historienne de l'art féministe que je suis, cette histoire d'œuvre d'artistes femmes cachées, occultées, refoulées dans les oubliettes de la fabrique de l'histoire de l'art n'est pas nouvelle. Elle est récurrente et a été particulièrement analysée par les historiennes de l'art féministes, qui ont commencé dans les années 1970 à faire resurgir les plasticiennes du passé, à redonner une visibilité à leurs œuvres et à chercher à saisir leurs parcours.

L'intérêt pour Clotilde Vautier bénéficie de ces recherches sans cesse renouvelées. En 1975, dans un article au sujet de la représentation féminine, la critique d'art Lucy Lippard explique clairement son passage à un regard féministe et, par ce biais, elle donne aussi à comprendre les difficultés auxquelles se heurtaient les femmes :



Affiche de l'exposition consacrée à Clotilde Vautier en 1972 à Rennes.



Edward Kienholz,
The Illegal Operation, 1962

« Dans un sens, le mouvement des femmes m'a donné la permission d'aimer l'art auquel je m'étais toujours identifiée, mais que je ne m'autorisais pas à aimer, car si je l'avais fait, je n'aurais pas aussi bien réussi. Ce n'était pas du tout conscient. J'aimais et je m'identifiais à l'art que je voyais, aussi, mais j'omettais des éléments importants. Au moment du surgissement du mouvement des femmes, je me sentais presque comme un homme. J'avais vécu seule avec mon fils dans un autre pays, écrivant une fiction, et quand je suis revenue je n'avais plus du tout honte d'être une femme. L'idée de s'identifier avec les œuvres des femmes était très excitant, toute cette affaire de caring, cette idée de prendre soin. De nombreux travaux de femmes, et les meilleurs ouvrages des hommes, possèdent cet indéfinissable aspect de caring, de bienveillance.¹ »

Lucy Lippard bascule du côté du champ féministe, alors qu'elle est une critique très reconnue à New York. Cela reflète le vécu de Clotilde Vautier, le manque de soutien, de regard sur son œuvre et d'accompagnement critique de son travail. L'intérêt pour Clotilde Vautier s'inscrit dans cette démarche et elle touche aussi plus largement la question de la transmission de la mémoire de ce que signifiait les conditions sordides dans lesquels les femmes et les hommes qui les accompagnaient se débattaient.

Annie Ernaux a raconté dans son roman *L'événement*, paru en 2000, le mépris dont elles faisaient l'objet et le tabou de l'expression au sujet de cet événement qu'était l'avortement, le sien ayant eu lieu en 1964.

Pour bien faire saisir l'abjection de ces conditions de traitement, une œuvre réalisée par Edward Kienholz donne à voir les objets utilisés pour cet acte (*The Illegal Operation*, 1962). Pince rouillée, fauteuil délabré, lampe défraîchie, tout évoque une ambiance de désolation et de rebut. L'artiste militait alors pour que l'avortement soit rendu légal aux États-Unis.

En France, j'apprécie particulièrement deux représentations réalisées par une dessinatrice de bande dessinée et par une peintre pour défendre les droits des femmes. Nous avons vu celle de Claire Bretécher, mais il y a aussi l'affiche réalisée par une autre peintre, Monique Frydman, destinée à soutenir le film *Histoire d'A.*, tourné en 1973 par Charles Belmont et Marielle Issartel, qui raconte aussi des histoires d'avortement et les premières méthodes utilisées par des médecins, des méthodes sécurisées, qu'ils utilisent clandestinement pour préserver la santé des femmes et construire une société constituée d'enfants conçus avec désir au moment choisi par les couples ou les femmes.



Les représentations de l'avortement en France sont peu fréquentes, lors de mes recherches au sujet des années 1970, une seule œuvre l'évoque frontalement. Marie Merci a réalisé une scène d'avortement dans une petite boîte au décor de cuisine où une poupée écarte les jambes sur une table. Les autres œuvres évoquent des situations sordides ou de douleur sans parler directement d'avortement. Certaines séries tardives de Louise Bourgeois (elle a alors 96 ans), ces femmes rouges expulsant des bébés (*The Birth*, 2007-2008), peuvent autant être les symboles d'une maternité que d'un avortement. De même, Niki de Saint Phalle réalise dès les années 1960 des sculptures de parturientes. *L'accouchement rose* (1964) représente une femme debout, l'enfant venant remplacer le sexe masculin. Cette sculpture surgit au moment où l'artiste se remet d'un avortement clandestin, dont elle ne témoignera qu'à la fin de sa vie. Elle est réalisée grâce à la récupération d'une myriade de petits jouets, devenus obsolètes dans la frénésie consummatrice.

L'artiste confronte les jeux innocents à la réalité des conditions de la maternité.

Repeints de manière unifiée, les jouets donnent forme à cette femme campée sur ses deux jambes, qui fait face au public, une araignée à la place du cœur et un baigneur entre les jambes. Cette sculpture est contemporaine de la période très active de Clotilde Vautier.

2. PARALLELES À D'AUTRES VIES BRISÉES

L'autre aspect qui m'a frappé dans ce parcours brisé, c'est la similitude avec d'autres artistes femmes mortes trop tôt, notamment Eva Hesse et Alina Szapocznikow. Si les parcours sont différents, les trois sont mortes tôt, de cancer pour les deux artistes citées.

En allant regarder à nouveaux frais leurs parcours et leurs travaux, il apparaît que toutes deux ont commencé par un parcours de peintre, qu'elles ont ensuite stoppé pour se consacrer à la sculpture. Le glissement d'un médium à un autre est intéressant, et on peut imaginer que Clotilde Vautier aurait tout aussi bien pu se laisser mener à d'autres expérimentations. Ses peintures contiennent potentiellement des formes en volumes qui laissent augurer de développements possibles de ce côté-là. Je vais vous montrer quelques œuvres des trois, puis je m'arrêterai sur un aspect plus particulier, celui du nu féminin représenté par des femmes.

ALINA SZAPOCZNIKOW

Alina Szapocznikow naît en 1926 en Pologne. Juive, elle est incarcérée dans un ghetto puis dans les camps de concentration entre février 1940 et 1945, ce qui marque toute son œuvre jusqu'à son décès des suites d'un cancer, en 1973, à 47 ans². Elle vit en France après la Seconde guerre mondiale et fréquente l'École des Beaux-arts, puis repart en Pologne et revient en France à plusieurs reprises. En 1969, un cancer est détecté, traité, il récidive en 1972 et lui sera fatal. Ses œuvres seront enfin reconnues en 2013, 40 ans après sa mort.



Alina Szapocznikow, avec une de ses sculptures, photo de Piotr Stanislawski

La reconnaissance de Clotilde Vautier, décédée en 1968, est aussi effective autour de 2008, 40 ans après sa mort. L'engouement du public est en tout cas réel. Ce sont des années marquées par de grandes expositions féministes, qui attestent des résultats de recherches entamées des décennies auparavant, par exemple « Wack » aux États-Unis en 2007 ou « elles@centrepompidou » en 2009.

Ces expositions ont démontré que les femmes ont tout le temps travaillé, ont réalisé des œuvres intéressantes et qu'un large public désirait connaître leurs travaux.

La courte carrière de l'artiste polonaise comprend quatre périodes : la formation académique et l'étude du corps humain à Prague et à l'École des Beaux-arts de Paris entre 1945 et 1951, puis une période polonaise marquée par des expérimentations avec les matériaux, puis la désarticulation de la forme à Paris entre 1963 et 1968 et une dernière séquence plus colorée et onirique avec la maladie de 1969 à 1973³. La période parisienne est la plus fertile, qui correspond aussi aux années de plénitude de Clotilde Vautier. Les formes abstraites aux accents anthropomorphes se développent.



Alina Szapocznikow, *Madone de Kruzlowa (Maternité)*, 1969



Alina Szapocznikow
Herbier Bleu I, 1971

Cette fascination du corps éclaté est liée à son travail d'infirmière dans les camps, à sa tuberculose, mais ce sont aussi des influences esthétiques, comme Auguste Rodin ou une proximité avec la violence de l'œuvre de Francis Bacon. Monstruosité et érotisme se mêlent dans ses sculptures.

Elle opère une mise à distance et recompose les phénomènes de violence, opère des transferts de sens, des déplacements dans ses collages graphiques et sculpturaux.

Si à partir de 1969, les tumeurs envahissent les corps, elles restent liées à des corps tout autant érotisés. Elle trace à l'encre noire des corps grotesques, déformés, qui se transformeront ensuite en volumes à la sensualité inquiète. Les propos de la critique Anne Tronche à son sujet correspondent aussi à Clotilde Vautier⁴ :

« D'une certaine façon, le choix qu'elle conduisit avec fermeté et conviction ressemble à un engagement féministe, bien que l'artiste n'ait adhéré à aucun mode de pensée collective et n'ait été préoccupée que par sa tâche artistique. Le dialogue qu'organisent la sculpture et le dessin dans son langage tend à faire de l'œuvre non pas l'aboutissement achevé d'un projet purement stylistique, mais le développement d'une obsession forte pour la matérialité de la vie et du corps, pour l'organicité et la féminité. »

Ce qu'elle pressent d'un propos féministe qui n'est pas encore clairement exprimé est similaire à l'approche que je peux avoir de l'œuvre de Clotilde Vautier. La matérialité de la vie et du corps est aussi commune. En 1971-1972, la série des *Herbiers* d'Alina Szapocznikow est obtenue en moulant diverses parties de son corps avec de minces couches de polyester qui sont ensuite aplaties et attachées comme des peaux à des panneaux. Elle ne s'arrête pas à des solutions esthétiques définitives, mais se renouvelle, tout en provoquant inconfort et malaise tout autant que plaisir et joie. Son exposition en 1973 au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris a suscité peu de réactions⁵. Il faudra attendre 40 ans pour qu'elle soit regardée à nouveaux frais, à la suite des travaux de recherches menées pour faire reconnaître les artistes femmes et aussi les artistes des pays de l'Est.

Les travaux de l'artiste Charlotte Salomon, morte en déportation et récemment montrés à Paris, appartiennent à ces redécouvertes des années 2010. Leur resurgissement interroge les mécanismes sexistes qui concourent à l'exclusion d'œuvres de qualité et importantes pour l'histoire et l'histoire de l'art.



Portrait d'Eva Hesse

EVA HESSE

Seconde artiste, Eva Hesse est née en 1936 et meurt en 1970, à 34 ans. A l'instar de Clotilde Vautier, elle laisse 10 ans de travail derrière elle, réalisé entre 1961 et 1970⁶.

D'origine juive, elle échappe à la déportation, sa famille étant sauvée de justesse à la fin de l'année 1939, mais sa mère se suicide quand elle a 10 ans, lorsqu'elle apprend que ses parents ne sont pas revenus des camps. Connue pour ses sculptures depuis les travaux de redécouverte effectués dans les années 2010, elle a débuté par la peinture. Élève de Josef Albers à Yale, elle part à New York en 1960. En 1955, elle est influencée par Willem de Kooning, dans cette période de post-école où elle cherche à se libérer de ce qui a été fait, sans être encore dans une innovation. En 1960, elle a 24 ans, emménage dans un atelier à elle, à l'instar de la « chambre à soi » prônée par Virginia Woolf, et produit alors environ 50 peintures où l'on sent qu'elle glisse vers la figuration, qui deviennent des apparitions, des spectres dans les œuvres⁷.

Elle oscille entre chair et peinture, abstraction et figuration.



Eva Hesse, sans titre, 1965

Les figures fonctionnent comme des autoportraits. En 1964, elle accompagne son mari pour un séjour d'un an en Allemagne, avec une énorme appréhension, liée aux souvenirs qu'elle y associe. Elle en profite pour lire Simone de Beauvoir, qui a un grand impact sur son travail. Suite à ce séjour, elle sera devenue sculptrice et bénéficiera du soutien de la critique d'art influente Lucy Lippard, qui l'insère dans sa conception de l'« *Eccentric Abstraction* » en 1966. Durant sa courte vie, un peu plus longue que celle de Clotilde Vautier, et inscrite dans un environnement américain plus porteur, elle rencontre le succès. En 1969, une tumeur au cerveau est détectée, un cancer qui est à l'origine de son décès prématuré, à 34 ans. Une exposition est organisée en 1972 au Guggenheim Museum qui entend montrer tout ce qu'il a été possible de faire dans un court laps de temps. La même année, Clotilde Vautier obtient sa première rétrospective. Le silence et l'oubli s'installent ensuite, pour les deux artistes.

Cette occultation des artistes femmes se rejoue, quelle que soit la notoriété acquise de leur vivant. Comme Clotilde Vautier, Eva Hesse ne fait aucun compromis avec le fait de vouloir devenir artiste et de se consacrer à son art, qui lui permet de recréer le monde selon son propre ordonnancement.



Eva Hesse, *Contingent*, 1968

Dans les séries d'œuvres de Clotilde Vautier qui m'ont été transmises par ses proches, on trouve des portraits et, surtout, toute une série de nus qui ne pouvaient manquer d'intéresser l'historienne de l'art féministe que je suis. En effet, depuis les années 1960-1970, les théoriciennes et les artistes ont réinvesti la représentation des corps de femmes nus afin de poser un autre regard sur eux, afin de décortiquer ce que Laura Mulvey a appelé le « *male gaze* », ce regard masculin désirant et souvent dominant. Une longue lignée d'artistes investit alors le champ, afin de donner à voir des corps où



Clotilde Vautier, *Nu assis sur un drap blanc*, Huile sur toile, 81x65 cm, 1962

les femmes sont maîtresses d'elles-mêmes, où elles se laissent aller différemment sous le regard des artistes femmes qui les peignent, qui les dessinent, qui les sculptent.

Si la mort s'invite intimement dans l'érotisme dégagé par les sculptures d'Alina Szapocznikow, ce sont plutôt des formes pleines et sensuelles, que l'on sent jouissives, qui s'invitent chez Clotilde Vautier. Les chairs sont pleines, joyeuses, colorées, posées, elles sont plus sereines. Elles semblent commencer à jouir d'elles-mêmes, une forme de complicité s'est invitée dans les représentations, à l'instar de ces prémices des révolutions des années 1970.

En raison de l'expression de ces prémices, les œuvres de Clotilde Vautier sont importantes.



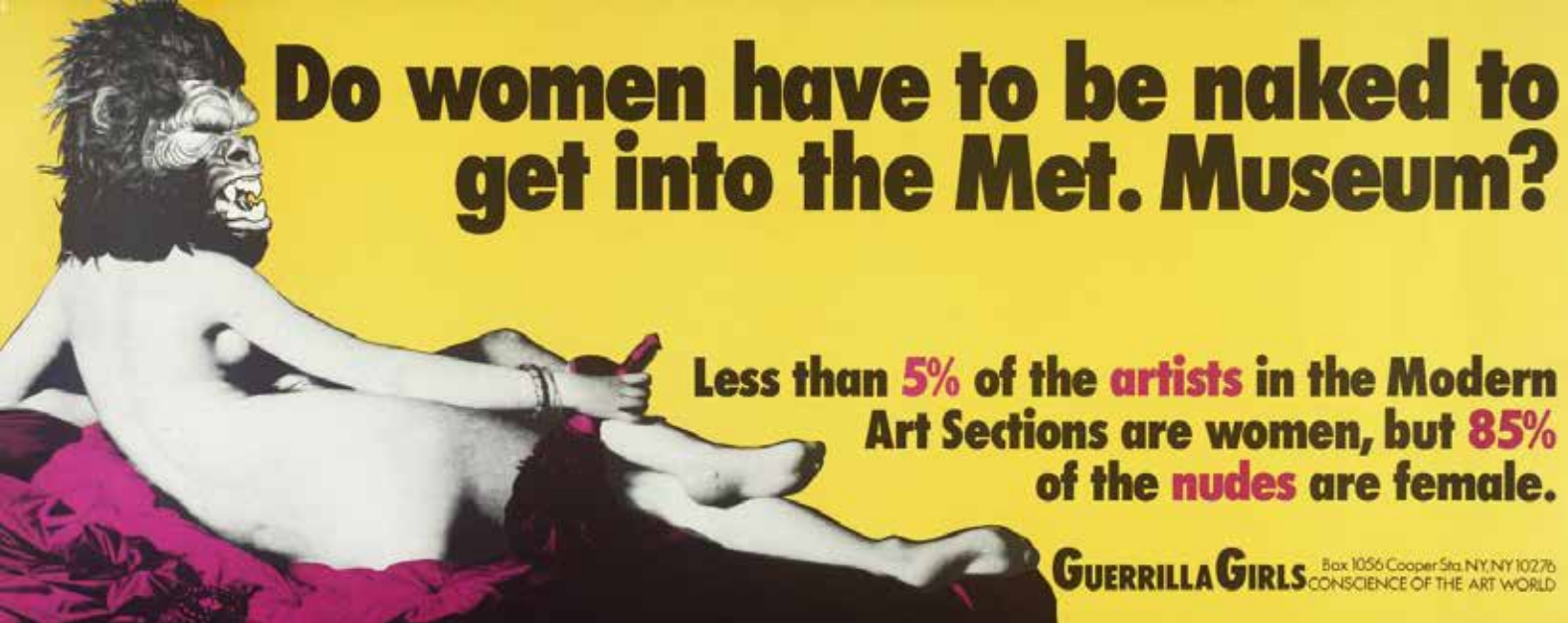
Clotilde Vautier, *Nu couché sur un divan*, Huile sur toile, 50x73 cm, 1962

3. PARALLÈLE À D'AUTRES REPRÉSENTATIONS DE NUS FÉMININS QUI BOULEVERSENT LES CODES

La série de nus peints par Clotilde Vautier incite à réfléchir à l'histoire du nu. Le nu est une forme d'art inventée par les Grecs au Ve siècle avant Jésus-Christ qui a dominé la peinture et la sculpture, comme l'historien Kenneth Clark l'analyse dans son ouvrage « Le nu » paru en 1956⁸.

Les Grecs attachaient en effet une importance considérable à leur nudité, idée qui repose sur leur conception unifiée de l'esprit et du corps. La religion voit ensuite le nu comme une débauche et le diable et il faut attendre sa réinsertion au 15^e siècle, par goût de connaissances plus réalistes et scientifiques. À la Renaissance, quand les artistes revisitaient l'art grec, le corps masculin dénudé symbolisait ce que l'on considérait alors comme des idéaux universels. Il incarnait l'héroïsme, le tragique, le triomphe et l'aspiration à la perfection, une quête de la beauté divine. Mais, alors que le nu masculin dominait chez les Grecs, il a été remplacé dès le XVII^e siècle par le nu féminin⁹.

La sensualité des nus féminins se déploie, le plaisir féminin est mis en avant et met fin à un imaginaire culpabilisant et rigoriste – jusqu'à atteindre les disproportions



Affiche réactualisée en 2011

que l'affiche apposée par les Guerrilla Girls sur les bus new-yorkais met en évidence. En 1989, ce groupe d'activistes féministes ont placardé une affiche humoristique sur les bus de New York qui reproduisait un nu féminin portant un masque de gorille, accompagnée d'une question : « **Est-ce que les femmes doivent être nues pour avoir la chance d'entrer au Metropolitan Museum ?** »

Car le nombre d'artistes femmes dont les musées possèdent une œuvre (5 %) est particulièrement bas par rapport aux nus féminins présents sur les cimaises (85 %) ¹⁰. Elles dénoncent ainsi l'absence de créatrices et l'omniprésence des représentations de femmes par des hommes. Il faut attendre l'arrivée de la seconde vague féministe des années 1960-1970 pour que les femmes et les plasticiennes se réapproprient leurs corps et leurs jouissances. Ce travail s'oppose au regard masculin fétichiste théorisé par Laura Mulvey ¹¹ et prend appui sur les plaisirs du corps dus à une prise de pouvoir sur soi.

NIKI DE SAINT PHALLE

En Europe, l'une des pionnières dans le traitement ouvertement revendicateur du corps féminin est Niki de Saint Phalle, dont la fameuse *Hon* (1966) qui signifie « elle » en suédois, une sorte de superdéesse de 28 mètres de long réalisée pour le musée d'Art moderne de Stockholm, la *Nana* par excellence, joyeuse, aux couleurs vives, qui autorisait à entrer dans l'origine du monde et à prendre plaisir à cette exploration.



Niki de Saint Phalle, *Hon-en Katedral* (Elle-une cathédrale); Stockholm, 1966

Les premières Nanas réalisées par Niki de Saint Phalle datent de 1965, au moment où Clotilde Vautier peint ces corps pleins d'eux-mêmes, ces femmes que l'on sent fière de découvrir des regards bienveillants sur leurs atours. C'est un moment de pleine effervescence, de découverte par les femmes artistes de leurs possibilités de représentation décalées par rapport au canon de l'histoire de l'art. Elles ouvrent des voies, tracent de nouveaux chemins, commencent à inventer un autre rapport à elles-mêmes.

Sans l'avoir consciemment exprimé, Clotilde Vautier participe de ce mouvement. L'analyse proposée par l'historienne Lisa Tickner en 1978 permet de saisir les enjeux de ces représentations de nus par des femmes ¹² :

« [La femme représentée] n'est pas l'expression d'une expérience féminine, elle sert de signe médiateur pour l'homme. [...] Par le biais des publicités et des photographies de journaux, le nu séduisant s'est imposé pour les deux sexes comme faisant partie intégrante du langage naturel des médias. [...] Il sera nécessaire de différencier le vrai désir du désir aliéné. [...] À quoi ressemblerait l'iconographie de l'homme si les femmes fabriquaient les images, quels seraient les parallèles ou les alternatives aux vierges et Vénus, mères et putains, femmes fatales, vampires et Lolitas qui nous sont familières ? [...] La question qui se pose est de savoir comment, en s'opposant à ce cadre hérité, les femmes peuvent construire de nouvelles significations qui pourraient aussi être comprises. [...] L'art ne rend pas seulement visible l'idéologie, mais peut être utilisé, lors d'un tournant historique exceptionnel, pour le remanier. »

Le constat est clair : il n'y a aucun modèle et les créatrices inventent leurs propres représentations, dès les années 1960.

JOAN SEMMEL

Les premières Nanas de Niki de Saint Phalle résonnent très justement avec les peintures de Clotilde Vautier, que l'on sent plus sensibles, moins démonstratives, mais tout autant dans le plaisir de soi.

Dans l'ouvrage consacrée à l'artiste, sa fille Isabel Otero parle du plaisir, « de cette plénitude dans l'abandon et la jouissance du corps ».

Une autre artiste, peintre cette fois-ci, a développé tout un langage autour de ces corps en jouissance, de cette plénitude vue par une femme, sans concession mais sans les magnifier non plus.

Joan Semmel est une artiste américaine née en 1932, qui a débuté sa carrière en Espagne, dans le sillage des expressionnistes abstraits américains, entre 1963 et 1970. Elle rencontre alors un certain succès. Lorsqu'elle quitte l'Espagne de Franco, en 1970, elle est profondément choquée par les images que la pornographie et la société de consommation renvoient des femmes, mais découvre aussi le mouvement féministe. Elle décide alors de s'emparer du sujet et de leur rendre une autre image d'elle-même, d'aller explorer d'autres voies et de découvrir des moyens d'exprimer ce qu'elle ressent, ce qu'elle voit, ce qu'elle comprend des relations des femmes à leurs corps.

Il me semble que Clotilde Vautier aurait pu s'emparer des mots de Joan Semmel pour évoquer son travail pictural et son engagement dans ses recherches liées à une nouvelle représentation des corps nus féminins. Joan Semmel fréquente les collectifs de femmes artistes new-yorkais et se tourne vers la figuration et vers des images ouvertement sexuelles. Elle affirme dans la revue *Womanart*¹³ :

Portrait de Joan Semmel devant une de ses peintures





Joan Semmel, *Green Heart*,
huile sur toile, 1971

« J'ai ressenti très fortement que la question sexuelle était cruciale en termes de libération. Alors j'ai commencé à travailler le thème érotique, mais j'étais très consciente qu'il était érotique d'un point de vue de femme, plutôt que ce qui est normalement un point de vue d'homme. »

Elle cherche à dire autre chose, tout comme Clotilde Vautier. Joan Semmel réutilise alors les procédés stylistiques des expressionnistes abstraits pour peindre sa première série érotique, en un travail lâche au pinceau, avec des couleurs expressionnistes, un contour instable. En supprimant les têtes, elle supprime

toute connotation romantique ou émotion intime. Le contenu sexuel explicite choque le public.



Joan Semmel, *Untitled*,
huile sur toile, 1971

En 1972-1973, elle réalise une seconde série où elle photographie un couple consentant et en retient des scènes pour ses peintures. Connues sous le nom officieux de « *fuck paintings* », elles évacuent tout contexte et gardent les corps démesurément agrandis dans une combinaison charnelle. Elle réfléchit à des représentations qui prennent en compte son expérience de la jouissance. Avec ces corps-paysages, de couples ou de femmes nues, elle questionne le regard porté et le cadre dans lequel on représente. En coupant ses figures, elle signifie l'impossibilité de les contenir entièrement, dans leur entièreté. Elle se montre, puis montre ses modèles, sans enjolivement, ni critique ni apologie. Elle affirme que ce sont des peintures, pas elle-même, qu'elle les retravaille longuement et s'intéresse aux femmes, à leur sexualité, à leurs propres images. Ces images sont là pour donner de la force aux femmes et elle affirme ainsi : « *Mon intention a été de subvertir la tradition du nu féminin passif.* »¹⁴

Ses toiles donnent à ressentir le plaisir sensuel et le plaisir de peindre, ce qui me semble aussi actif chez Clotilde Vautier, tout comme ses cadrages particuliers de l'intimité, même si Clotilde Vautier ne pouvait se permettre dans les années 1960 ce que Joan Semmel réalise dans les années 1970.

Joan Semmel cherche à faire émerger un langage érotique qui ne réitérerait pas les positions du pouvoir masculin, sans fétichisation, sans porter un regard objectifiant sur les corps des hommes, sans réitérer ce qu'ils avaient fait aux femmes, mais elle veut proposer une représentation qui montre l'expression de ses désirs, sans honte ni sentimentalité. Elle utilise des contrastes de couleurs forts, des angles de vision inattendus, des positions non familières et rompt avec la représentation de l'homme actif versus la femme passive. Les actes réalistes contrastent avec les couleurs criardes, violettes, oranges, vertes, créant un sentiment d'artificialité.

Aucune galerie ne veut montrer la série de 1973 et elle loue un espace dans SoHo pour le faire elle-même. Lors de l'été 1973, elle se peint elle-même, le corps d'une femme particulière, ce que le titre d'une peinture de 1974, *Intimacy/Autonomy*, intimité et autonomie, affirme [III. page suivante]. Joan Semmel pense que l'expression de la sexualité féminine est cruciale dans le mouvement féministe.



Joan Semmel, *Intimacy-Autonomy*, 1974

Chez Clotilde Vautier, l'apparition en force des nus féminins, en 1962, a certainement partie liée avec la naissance de sa première fille, qui doit opérer un changement et une réflexion chez l'artiste. En tout cas, sa manière de s'emparer du corps se modifie. Parfois, comme chez Louise Bourgeois, les accouchements resurgissent dans la période de vieillesse. On pourrait aussi évoquer cet intérêt avec les représentations de nu de Paula Modersohn-Becker.

PAULA MODERSOHN-BECKER

Née en 1876 en Allemagne, Paula Modersohn-Becker meurt des suites de complications suite à la naissance de sa fille, en 1907. Elle a 31 ans. Elle s'engage tôt dans la voie artistique et affirme : « Je ne veux pas être à moitié, je veux être entière » dans une lettre à Otto Modersohn le 28 décembre 1900¹⁵.



Paula Modersohn-Becker, *Autoportrait au sixième anniversaire de mariage*, huile sur toile, 1906

Par ses touches empâtées et colorées, elle cherche à rendre ce qu'elle nomme « la délicate vibration des choses ». Après avoir quitté mari et village en 1906, elle entame sa période la plus productive à Paris, environ 90 peintures dont plus de trente autoportraits. Elle est l'une des premières, si ce n'est la première, à avoir osé se représenter en un corps nu féminin en pied. Elle inaugure ainsi l'autoportrait nu en pied réalisé par une femme. Elle se représente nue et enceinte, alors qu'elle ne l'est pas, dans son *Autoportrait au sixième anniversaire de mariage*, où elle dévoile un degré d'intimité jamais atteint. Elle explore pour elle-même une nouvelle forme de sensualité.

Son autoportrait la représente enceinte de son œuvre, de son art. Elle montre qu'elle s'est accomplie, qu'elle s'est formée. Dans son journal, le 26 juillet 1900, elle écrit : **« Je sais que je ne vais pas vivre très longtemps. Mais est-ce si triste ? Une fête est-elle plus belle parce qu'elle est plus longue ? Et ma vie est une fête, une fête brève et intense. Mes sens s'affinent, comme si, dans les quelques années qui me restent, il me fallait tout, tout assimiler. Et j'aspire tout, j'absorbe tout. »**



Clotilde Vautier, *Le couple*, huile sur toile, 1965



Clotilde Vautier, *Jeune Athlète*, huile sur toile, 1967

Cette idée, forte, est aussi présente dans les parcours des autres artistes évoquées. Mais il ne faut pas occulter que dans ces années, le thème de la maternité est aussi utilisé comme un idéal germanique de renouveau de la nation et certains de ses proches à Worpswede (Herman Wirth) cautionnent l'existence d'une race nordique-atlantique, basée sur un matriarcat primitif. Ses nus sont donc autant un reflet de son désir de liberté qu'un modèle de germanité problématique. Il faut en tenir compte dans les raisons de sa réhabilitation après 1945, comme figure d'un art moderne international, puis, à partir de 1960, comme figure précurseuse des mouvements féministes. Ainsi, après avoir été oubliée, elle est aujourd'hui célébrée et ce nu est devenu un classique de l'histoire de l'art des femmes. Il semble représenter cette volonté de création picturale, envers et contre tout, cette liberté à se représenter et à profiter de la vie, jouir de ses passions, picturales et charnelles. Quelque chose de ces deux volontés émane aussi des toiles de Clotilde Vautier.

4. NU MASCULIN

En 1965, une peinture intitulée *Le couple* permet de penser que les orientations de Clotilde Vautier sont semblables à ceux de Joan Semmel, qui peint des couples qui prennent mutuellement plaisir, où les nus masculins sont traités sur un même plan que les nus féminins.

Ici, Clotilde Vautier s'intéresse au corps masculin nu, ce qui est plus rare et annonce une émancipation. Corps ocre masculin, corps laiteux féminin et deux chevelures noires de jais tranchent dans le décor d'une chambre, accaparés par leur découverte et leur jouissance. Un autre *Nu couché* de 1965 montre une femme au corps laiteux, rosé, qui semble se reposer après avoir joui de tout son être. Elle illustre la liberté en train d'être gagnée par les femmes, un plaisir revendiqué, assouvi. Elle tourne la tête, qui repose sur le côté. On pense aussi à *L'Origine du monde* de Courbet, repris et retravaillé par de nombreuses artistes ensuite, mais qui n'est rendu visible qu'au milieu des années 1990¹⁶. Clotilde Vautier ne pouvait donc pas la connaître.

En 1966 et 1967, Clotilde Vautier obtient le *Grand Prix du Nu* au Salon international de Deauville. Ce sont les premiers encouragements et les premières reconnaissances. Peints dans les tons ocres et rouge, avec des contrepoints de bleu, ils affirment sa maîtrise du sujet. On imagine qu'elle serait ensuite allée plus loin encore. Les artistes hommes ont longtemps dominé les représentations des nus, y insufflant leurs propres désirs et fantasmes, mais, s'ils rompent dans les années 1960 avec une idée de l'art figé et apportent une autre pratique qui tend à relier l'art et la vie, ils situent rigoureusement les femmes du côté des objets, supports d'un art novateur certes, mais qui n'est pas libérateur pour les modèles. Après des décennies d'interdiction d'accès à l'étude du nu, les créatrices vont réagir et tenter de montrer leurs propres désirs, en étant attentive au respect des corps des hommes qui leur servent de support.



Sylvia Sleight,
Philip Golub reclining,
huile sur toile, 1965

SYLVIA SLEIGH

Dans les années 1970, par exemple, Sylvia Sleight est connue pour ses peintures de nus masculins, qui renversent les poses de nus féminins peints par des hommes. Par exemple, le tableau *Philip Golub reclining* emprunte ses codes à la *Vénus au miroir* de Velázquez. Tout en se référant à des œuvres inscrites dans le canon de l'histoire de l'art, elle les subvertit et pointe du doigt les stéréotypes sexistes de ces représentations. Par l'humour, elle permet de prendre conscience des images dominantes. Joan Semmel décrit d'ailleurs ses peintures comme imprégnées « **de sensualité, mais avec la suppression de l'élément pouvoir¹⁷** ».

Pour Sylvia Sleight, le portrait est une collaboration avec ses modèles et elle cherche à amener le public à une vision du corps libérée des normes idéales, autrement dit qui fasse place à la diversité. Pour cela, elle porte une attention particulière aux détails physiques, comme le montrent les portraits du modèle Paul Rosano, modèle poilu, montrant la peau blanche à l'emplacement du slip, aux cheveux crépus, etc. Chaque modèle a une carnation particulière, qui n'est pas gommée. De même, dans ses autoportraits, elle ne dissimule pas son âge. Ses modèles sont des femmes et des hommes de son entourage, qu'elle fait poser dans leur décor quotidien. Elle réalise aussi des portraits de groupes qui ironisent sur des scènes des siècles passés, tel son *Turkish Bath* au masculin, un détournement du *Bain turc* d'Ingres.



Sylvia Sleight, *The Turkish Bath*, huile sur toile, 1976

Critiquant l'objectification des femmes dans les représentations, la peintre renverse les rôles traditionnels du modèle féminin et de l'artiste masculin et représente des corps d'hommes nus. Si elle brouille par plaisir les codes propres à la représentation des genres, elle le fait sans violence, créant des images qui ne sont jamais humiliantes pour ceux qu'elle représente. Elle demande ainsi à des hommes, des personnalités du monde de l'art dont on reconnaît parfaitement les traits, d'adopter les poses traditionnelles des nus féminins de la peinture orientaliste. De la sorte, elle ménage un espace insolite où s'exprime le désir féminin du corps masculin. Son œuvre rejoint dans cette entreprise celle d'autres artistes femmes qui, bravant la censure ou en tout cas les réticences d'un monde de l'art tenu principalement par les hommes, organisent, au Queens Museum en 1975 à New York, une exposition composée exclusivement de nus masculins vus par des femmes¹⁸.



Clotilde Vautier, *Jeune athlète I, Mine de plomb et pierre noire, 1966*

Le *Nu masculin vu de dos* peint par Clotilde Vautier ou ses autres *Athlètes* sont donc à l'avant-garde de tout un courant qui surgit ensuite, qui plonge ses racines aux années 1960. Enfin, en 1967, apparaît un thème pré-féministe dans l'œuvre de Clotilde Vautier, prémonitoire dans son histoire tragique : la figure de la tricoteuse. Cette activité associée aux femmes, et plus tardivement à l'avortement par l'utilisation d'aiguilles à tricoter pour avorter, vient renouveler les thématiques et lui permet aussi d'avancer dans la redéfinition de son esthétique. La contre-plongée devient plus forte, notamment, et elle est centrée sur la figure de la tricoteuse, concentrée, sereine, en pleine action, à l'image de l'artiste qui a repris le fil de sa progression après l'arrêt des naissances en 1962-1963.

On y retrouve, développée, amplifiée, l'impression de bien-être, de plénitude, qui est associée à un travail de cadrage nouveau. On plonge au cœur de l'intimité des modèles. Enfin, la dernière année voit surgir une série de *Femmes à la toilette*, sujet classique depuis Berthe Morisot, notamment, mais qu'elle revisite avec de nouvelles libertés.

Dans les années 1960, de nombreux artistes brûlent leurs toiles, en un symbole fort de fin d'une époque, d'un désir d'ouvrir un nouveau chapitre de leur vie créative. Tania Mouraud, par exemple, réalise un grand bûcher de ses toiles imprégnées d'éléments médicaux.

5. CONCLUSION

Qu'en aurait-il été pour Clotilde Vautier ? Aurait-elle aussi testé d'autres médiums, serait-elle allée vers d'autres explorations ou aurait-elle poursuivi son investissement pictural ?

Sa maîtrise de la technique laisse penser qu'elle serait allée explorer d'autres voies, aurait peut-être ouvert son travail à d'autres éléments, à l'instar des néo-dadaïstes ou des nouveaux réalistes qui inséraient des bribes de réalité dans leurs œuvres. Ou, à l'instar d'Eva Hesse et Alina Szapocznikow, elle aurait pu bifurquer vers le volume, ou encore prendre des libertés telles que celles de Joan Semmel ou Sylvia Sleigh avec les nus.

Pour ces artistes, la représentation et les espaces d'art contemporain sont les lieux d'une stratégie émancipatrice. Par leurs propositions, elles manipulent les attributs de la masculinité et de la puissance artistique, se dotent de pouvoir culturel, s'approprient un espace de pouvoir et contestent les privilèges liés à la représentation des normes de genre. Les femmes qui contrôlent le regard critique suscitent l'opprobre, car elles amalgament sujet et objet de désir, ne sont plus de simples objets proposés au regard du public, mais actrices dans l'ici et maintenant et relectrices critiques de la fabrique de l'histoire de l'art. Clotilde Vautier appartient à cette lignée de plasticiennes qui ont osé faire circuler leurs critiques visuelles et leurs propositions d'un nouveau genre dans les espaces muséaux et plus largement dans la société, transgressant les canons affectés à la culture reconnue.

La place de Clotilde Vautier dans l'histoire de l'art restera marquée par son expérience traumatique, elle ne peut être occultée, mais il faut aussi restituer la force des premières années d'un parcours où s'affirment des éléments picturaux et thématiques, notamment son approche des nus féminins et masculins, qui préfigurent les libertés prises par les femmes dans les années 1970.



Portrait de Clotilde Vautier

Ses peintures tiennent le choc aux côtés de celles de ses consœurs, elle s'inscrit dans une lignée retrouvée, qui s'ignorait. La réintégrer signifie une reconfiguration de la fabrique d'une histoire de l'art qui prenne en compte les représentations du monde proposées par les femmes. Le processus de reconnaissance tardive est long, mais il est enclenché pour Clotilde Vautier, avec notamment ce bel ouvrage monographique, que le succès de l'exposition actuelle soutient¹⁹. Les musées vont devoir suivre et inscrire cette reconnaissance tardive dans les collections françaises, où elle a tout à fait sa place. Ses recherches esthétiques portent non seulement une partie de notre histoire traumatique, mais aussi celle d'une joyeuse libération et de la prise en main par les femmes de leurs destins.



*Clotilde Vautier,
Tricoteuse, 1967*

NOTES

1. Lucy R. Lippard, « What is Female Imagery ? » (mai 1975), *From the center – Feminist Essays on Women's Art*, New York, E.P. Dutton, 1976, p. 80-89 (citation p. 89) et « The Pains and Pleasures of Rebirth: European and American Women's Body Art » (1976), *From the Center...*, p. 121-138. Toutes les traductions de l'anglais de cet article sont les miennes.
2. *Lovely, human, true, heartfelt: the letters of Alina Szapocznikow and Ryszard Stanislawski 1948-1971*, MUZEUM, Museum of modern Art, Warsaw, Books n°6, 2012.
3. *Alina Szapocznikow – Du dessin à la sculpture*, Paris, Centre Pompidou/Dilecta, 2013.
4. *Alina Szapocznikow – Du dessin à la sculpture*, Paris, Centre Pompidou/Dilecta, 2013, p. 35.
5. Alina Szapocznikow : tumeurs, herbier, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 1973.
6. Marcie Begleiter. *Eva Hesse*, film, BDKS Productions, 2016.
7. *Eva Hesse – Spectres 1960*, New Haven, Yale University Press, 2010.
8. Cette analyse a été développée à partir d'une série d'exemples différents lors d'une communication effectuée lors d'une journée d'étude au sujet du nu organisée par Christian Mange à l'auditorium des Abattoirs, à Toulouse, le 16 février 2010 (Fabienne Dumont, « Déshabiller l'analyse du nu : regard et genre en histoire de l'art »).
9. Comme l'a très bien démontré Abigail Solomon-Godeau dans son ouvrage *Male Trouble: A Crisis in Representation*, Londres, Thames & Hudson, 1997.
10. www.guerrillagirls.com
11. Laura Mulvey, « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (1975), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Amelia Jones (dir.), New York, Routledge, 2003, p. 44-52 ; trad. fr. d'un extrait par Valérie Hébert et Bérénice Reynaud, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *Cinémaction*, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma », n° 67, 1993, p. 17-23. Voir aussi Lisa Tickner, « Sexuality and/in Representation: Five British Artists », *Difference: On Representation and Sexuality*, cat. expo., New York, New Museum of Contemporary Art, 1984, p. 19-30 et Lisa Tickner, « The body politic: female sexuality and women artists since 1970 », Rozsika Parker & Griselda Pollock (dir.), *Framing Feminism – Art and the Women's Movement 1970-1985*, Londres, Pandora/HarperCollins, 1987, p. 263-275.
12. Lisa Tickner, « The Body Politic: Female Sexuality and Women Artists since 1970 » (1978), Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Framing Feminism: Art and the Women's Movement, 1970-1985*, Londres, Pandora, 1987 p. 263-276.
13. « Interview with Joan Semmel by Ellen Lubell », *Womanart*, vol. 2, n° 2, hiver 1977-1978, p. 14.
14. Helen Molesworth (dir.), *Solitaire: Lee Lozano, Sylvia Plimack Mangold, Joan Semmel*, New Haven et Londres, Yale University Press, 2008. La citation est extraite de l'article de Richard Meyer, « Not me: Joan Semmel's Body of Painting », p. 111-126, p. 113.
15. *Paula Modersohn-Becker, l'intensité d'un regard*, Paris, musée d'Art moderne de la ville de Paris, 2016.
16. Fabienne Dumont, « Quand les féministes s'en mêlent : renversement de perspectives sur L'Origine du monde », Miguel Egaña (dir.), *Quoi de nouveau sur l'Origine ?*, Bruxelles, La Lettre volée, 2009, p. 109-129.
17. Citée par Dorothy Seiberling, « The Female View of Erotica », *New York Magazine*, février 1974, p. 55.
18. « Sons and others: Women Artists See Men », New York, Queens Museum, 1975.
19. « Celle qui voulait tout. Clotilde Vautier, 1939-1968 », Maison internationale de Rennes, du 1^{er} au 17 mars 2018.



Qui sommes-nous ?

HF Bretagne agit pour l'égalité réelle entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture.

Membre de la fédération interrégionale du mouvement HF, elle regroupe des artistes, des structures et des professionnel·les de la culture.

Elle repère les inégalités via une veille statistique et la diffusion de données chiffrées, identifie et crée des outils pour les combattre, diffuse des ressources et encourage des mesures politiques concrètes pour l'égalité.

Elle propose des actions de sensibilisation dans les écoles d'art et transmet sa méthodologie de comptage aux structures désireuses de se doter d'un tel outil.

