



Faculté de philosophie, arts et lettres

Avec les mains

La main dans l'art contemporain comme figure *Trans*
et allégorie possible de la plasticité.



Autrice: Sophie Langohr
Promotrice: Maud Hagelstein
Lectrice: Ingrid Falque
Année académique: 2022 - 2023
Master de spécialisation en études de genre

Illustration de couverture :

Camille Picquot, photographie de la série *Domestic Flight*, 2013-2016.

Source : <https://subbacultcha.nl/2019/03/04/fragments-of-camille-picquot/>, consulté le 07.08.2023.

Avec les mains

La main dans l'art contemporain comme figure *Trans* et allégorie possible de la plasticité.

Autrice : Sophie Langohr

Promotrice : Maud Hagelstein

Lectrice : Ingrid Falque

Année académique : 2022-2023

Master de spécialisation en études de genre

*Il faut des mains pour contrarier par-ci, par-là, le cours des choses*¹.

Paul Valéry

Je dédie ce travail à ma fille en décrivant brièvement pour elle cette image de la série des *Métamorphoses* d'Agnès Geoffrey².



Dans cette photographie réalisée à partir d'images d'archives en noir et blanc, les mains des deux personnages – une dame et une fillette – se livrent à une action transgénérationnelle. La première encadre la seconde avec ses bras, ses mains tenant fermement les avant-bras de la plus jeune, comme pour guider son geste. Les mains de la petite, libres et en suspension, s'ouvrent sur un espace vide, sur le possible. Mystérieux mouvement de transmission.

Cette dédicace va à ma mère aussi, car nous avons la chance d'être trois sur la photo.

¹ Paul Valéry, *Discours aux chirurgiens*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1, 1957, pp. 918-919.

² Agnès Geoffrey, *Métamorphose 1*, 2015, photographie noir et blanc, 51 x 74 cm.
Source : https://www.agnesgeoffrey.com/photos/metamorphose1_gp4525499.html, consulté le 15.08.2023.

Avertissement

En référence à la vidéo *Appendice per una supplica* de Ketty La Rocca, artiste dont nous allons aborder les autoportraits dans ces pages, ce travail est rédigé dans un langage inclusif englobant non seulement le féminin mais aussi la non binarité lorsque le contexte rend la formulation pertinente. J'utilise les procédés suivants: le point médian suivi de la marque féminine, l'énumération, l'alternance du masculin et du féminin générique, l'usage simultané des deux genres pour les déterminants, noms et adjectifs, l'accord de majorité ou de proximité, l'usage de mots épïcènes, une approche *Queer* avec la création de formes hybrides. Il s'agit de choix à la fois de fluidité de lecture et d'esthétique³.

Avec d'autres artistes, écrivaines et critiques d'art de son temps, Ketty La Rocca a participé aux réflexions sur le problème pour les femmes d'avoir à « employer une langue qui n'est pas la leur, une langue qui leur est aussi étrangère qu'hostile⁴ ». En 1970, les Italiennes Carla Lonzi, Carla Accardi et Elvira Banotti publient le *Manifesto di Rivolta femminile*. Elles co-écrivent : « L'homme a toujours parlé au nom de l'humanité, mais la moitié de la population mondiale l'accuse maintenant d'avoir sublimé une mutilation⁵ ».

La convention selon laquelle les langues latines prennent le masculin pour un neutre a des fondements misogynes : les enjeux de perpétuation de la norme patriarcale qu'elle sous-tend ont été analysés dans de nombreuses études. Afin de pallier à l'invisibilisation des femmes et des minorités de genre ainsi qu'à la masculinisation de la langue, plusieurs pratiques se sont développées comme le langage non-sexiste, non-binaire et la *queerisation* de la langue. Elles misent sur le pouvoir transformateur d'une nouvelle manière d'écrire qui contribue « à déstabiliser la naturalisation du genre dans la langue, à mettre en évidence l'existence de conflits dans la communauté sociale et linguistique, et, à faire exister de nouveaux possibles⁶ ».

³ Ketty la Rocca, *Appendice per una supplica*, vidéo, noir et blanc, muette, 9'33, 1972, Collection du Centre Pompidou Paris. La vidéo est visionnable sur <https://vimeo.com/463770583>

⁴ Ketty La Rocca, citée par Émilie Noteris, *Alma Materiau*, Paraguay, Paris, 2020, p. 197.

⁵ Carla Accardi, Elvira Banotti, Carla Lonzi, *Manifesto di rivolta femminile*, citées par Émilie Noteris, op. cit., p. 203.

⁶ La binarité masculin-féminin règne sur la langue et l'écriture inclusive ne la conteste pas, au contraire, elle la rend plus visible. Dans ce paragraphe, je cite Mona Gérardin-Laverge, « Queeriser la langue, dénaturer le genre », dans *Cahiers du Genre*, vol. 69, no. 2, 2020, pp. 31-58, 44 et 55.

Introduction

Devant leur récurrence dans l'histoire de l'art et leur nombre dans les expositions d'art contemporain que je visite, je me suis toujours demandé pourquoi les œuvres *avec les mains*⁷ ne constituent pas un genre en soi, au même titre que celles qui représentent des fleurs sont des natures mortes ou celles figurant un visage, des portraits.

Cette question de typologie initie ma réflexion alors même que les pièces qui vont nous intéresser dans ce travail sont très variées et peuvent laisser penser que tout effort de classification dans le large champ des arts plastiques est vain et ridicule. Si le recours au motif des mains est leur trait commun, rien ne les rassemble dans leur nature, leur forme et leur composition, elles-mêmes hétérogènes.

« Pense-t-on avant de classer ou classe-t-on avant de penser ? » demande Georges Perec dans un drôle d'écrit intitulé *Penser / classer* et publié dans la revue *Le genre humain* en 1982. C'est par l'absurde que le poète y traite de ce qui serait le propre de la pensée humaine : l'activité classificatoire, un « grand dessein taxinomique » répondant au besoin « de subjuguier le multiple et le désordre » selon la formule de Rolland-Thomas⁸. C'est « tellement tentant de vouloir distribuer le monde selon un code unique » admet notre auteur qui, dans son texte, se livre avec passion à sa manie du classement :

« Deux hémisphères, cinq continents, masculin et féminin, animal et végétal, singulier pluriel, droite gauche, quatre saisons, cinq sens, six voyelles, sept jours, douze mois, vingt-six lettres. Malheureusement ça ne marche pas, ça n'a même jamais commencé à marcher, ça ne marchera jamais⁹ ».

Les réflexions de Perec donnent ainsi un prolongement ironique au questionnement de Michel Foucault dans *Les mots et les choses* en 1966 :

« [...] Sur quelle « table », selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et

⁷ Des œuvres d'art qui représentent des mains ou qui suggèrent leur action.

⁸ Formule citée par Yolande Maury, dans « Classements et classifications comme problème anthropologique : entre savoir, pouvoir et ordre », *Hermès, La Revue*, vol. 66, n° 2, 2013, p. 25.

⁹ Georges Perec, *Penser / Classer*, [Hachette, 1985], Éditions du Seuil, La librairie du XXI^e siècle, 2003, p. 153.

pareilles ¹⁰ » ?

Au moment de l'émergence du champ des arts plastiques, le philosophe a entrepris de faire une « archéologie des sciences humaines ¹¹ » et à mis au jour les grands changements dans l'*épistémè* de la culture occidentale : on ne pense pas et on ne classe pas selon les mêmes paradigmes à la renaissance, à l'époque classique ou moderne ¹². Le découpage du réel semble ainsi être une condition de tout savoir. Elle est aussi une expression de ce savoir ¹³.

« L'ordre c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel les choses se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention et d'un langage ; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé ¹⁴ ».

En ce sens, explique Yolande Maury, les processus d'ordonnement du monde – et ici, la mise en relation d'œuvres d'art – peuvent être considérés aussi bien comme des outils pour penser et établir des rapports à l'environnement que comme des opérations de recomposition et de transformation de ces rapports.

Notre regroupement thématique peut-il nous apprendre quelque chose de « notre sol » et de

¹⁰ Michel Foucault, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, [1966], rééd. coll. Tel, 2008, p.11.

¹¹ Ibid, p. 11.

¹² Michel Foucault explique qu'il s'agit d'une « analyse [...] [qui] ne relève pas de l'histoire des idées ou des sciences : c'est plutôt une étude qui s'efforce de retrouver à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles ; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir ; sur fond de quel a priori historique et dans l'élément de quel positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt ». Il ne sera donc pas question de connaissances décrites dans leur progrès vers une objectivité dans laquelle notre science d'aujourd'hui pourrait enfin se reconnaître ; ce qu'on pourrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique [...]. Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une « archéologie ». Or cette enquête archéologique a montré deux grandes discontinuités dans l'*épistémè* de la culture occidentale : celle qui inaugure l'âge classique et celle qui marque le seuil de la modernité ». Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, p. 13 cité par Latry, 2018.

¹³ Yolande Maury réexplique bien le double mouvement qui est à l'œuvre dans tout processus d'ordonnement du monde: « Classifier, c'est accorder ou non la priorité à un objet, à un terme, c'est établir des hiérarchies, ce qui exprime un pouvoir sur les choses. Cette distribution et cette mise en cohérence du monde relèvent d'un processus d'analyse, d'ajustement, d'emboîtement de contenus concrets, de mise en relations d'idées, [...], qui correspond à l'expression d'un savoir. [...] D'une part, la mise en ordre du monde participe d'un processus d'élucidation des savoirs, nécessaire à leur appropriation, via un regroupement et une simplification qui n'existent que par l'exercice d'une attention et d'un pouvoir. – qui sélectionne, organise, précise les règles de cette organisation ». Yolande Maury, op. cit., p. 24.

¹⁴ Michel Foucault, op. cit., p. 11.

« son archive fondatrice » pour reprendre les termes de Foucault ¹⁵ ? Comment ces œuvres qui mettent la main en scène se situent-elles en regard des « codes fondamentaux » de notre culture, « ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques [et qui] fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera ¹⁶ » ?

Pour mener l'enquête, retenons déjà des sarcasmes de Perec que toute tentative de rassembler le monde comme un puzzle implique de ne pas « nourrir d'illusion sur la cohérence de l'image reconstituée ». Pour le culturaliste qui, dans *Penser/classer*, s'amuse de notre besoin de classer le monde pour le comprendre, « “genres“, “catégories“ et autres “champs“ sont autant de “modes d'interrogation“ ¹⁷ ».

Le féminisme matérialiste et la pensée *Queer* ont fait du concept de genre un « mode d'interrogation » et un moyen d'investigation. Malgré leurs différences historiques et politiques, ces deux courants révolutionnaires et féministes ont tous les deux mis en œuvre le potentiel critique de la notion de genre dans une pensée constructiviste. La question du genre est donc notre point de départ et constitue aussi un outil théorique pour ce travail ¹⁸.

¹⁵ Mathieu Potte-Bonneville et Bruno Latour relisent la métaphore foucauldienne du « sol qui s'inquiète sous nos pas » à l'heure du changement climatique et de l'urgence écologique dans « Franchir le pas – actualité de la transgression », <http://mathieupottebonneville.fr/2022/09/02/franchir-le-pas-actualite-de-la-transgression/> consulté le 31.07.2023 et « Où atterrir ? Comment s'orienter en politique » p. 19, cité par Paul B. Preciado dans *Dysphoria Mundi*, Paris, Grasset, 2022, p. 55.

¹⁶ Michel Foucault, op. cit., p. 11.

¹⁷ D'après le texte de Pierre Assouline : *Georges Perec en plein vertige taxinomique*, <https://larepubliquedeslivres.com/georges-perec-en-plein-vertige-taxinomique/comment-page-1/> Vertige taxinomique, consulté le 31.07.2023.

¹⁸ En langue française, c'est à partir des années 1990 et malgré certaines résistances, que le vocable *genre* a progressivement été adopté par les milieux féministes militants et / ou académiques pour donner lieu à une différenciation genre / sexe, ce que les expressions de « sexe social » de N. C. Mathieu, « classe de sexe » de C. Guillaumin, « rapports de sexe » référant encore au sexe ne permettaient pas. Auparavant réservé à son usage en grammaire, le mot genre a pris l'acception du *gender* anglais qui depuis les années 1950 aux USA, à l'occasion des expériences du sexologue John Money sur l'intersexualité, est utilisé pour signifier le sexe social construit. Aujourd'hui, le terme genre ayant été largement popularisé au cours des dernières années que ce soit par la médiatisation d'une prétendue « théorie du genre » par ses détracteurs, par les politiques de *gendermainstreaming* mises en place par les institutions internationales ou par le féminisme réformiste de l'égalité des droits, il est souvent utilisé, dans le langage courant, comme « synonyme de femme, de différence entre les sexes, de sexe. Parfois, il signifie les règles sociales imposées aux hommes et aux femmes, mais il ne renvoie que rarement au savoir qui organise nos perceptions de la “nature“ » (Scott, 1999) Le point commun du féminisme de la deuxième vague et du féminisme *Queer* de la troisième vague est de vouloir briser le carcan naturaliste des genres indexé sur la différence sexuelle en proposant une utilisation critique et politique des genres. Les deux perspectives formulent le renversement de la logique entre sexe et genre : le genre est considéré comme un construit social qui justifie une domination en la naturalisant. Le genre crée le sexe. D'après M. H. Bourcier et A. Molinier, *Comprendre le féminisme*, Max Milo, 2012, p. 101.

Dans *La loi du genre*, un article publié en 1980 et dont la théorie fut déterminante pour la pensée *Queer*, Jacques Derrida s'est interrogé sur le genre d'un texte littéraire et a envisagé les problèmes de classification qui se posaient à son analyse¹⁹. Il y traite « du genre en tous genres », c'est-à-dire aussi bien d'une « détermination générique ou générale » de ce qu'on a l'habitude de relever de la *nature (physis)* – par exemple un genre vivant ou le genre humain – que d'une « typologie dite 'non-naturelle' », donc *culturelle* selon le terme désigné pour ce qui relève d'un ordre que l'on oppose à la *physis* (selon les valeurs de *tekné*, de *thesis* et de *nomos*) – par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire. Le philosophe revient à l'étymologie latine du mot *genre* : *genus, generis* qui signifie la *naissance* au sens progressif d'*engendrement* pour formuler le concept d'autofondation performative du genre²⁰. Le texte fondateur de Derrida contient en substance les concepts que nous allons mobiliser et développer pour ce mémoire. Il invite, à la suite des travaux du narratologue Gérard Genette, à dénaturiser les genres, c'est-à-dire, à ne pas confondre histoire et nature²¹.

¹⁹ Dans une communication présentée en 1979 à l'occasion d'un colloque international sur le genre qui fut organisé à Strasbourg, Derrida s'intéresse à *La folie du jour* de Maurice Blanchot (1973). La première version de « La loi du genre » fut publiée en édition bilingue par la revue *Glyph*, n° 7, 1980. Nous lisons une version du texte en ligne : <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2017/08/derrida-la-loi-du-genre.pdf>, consulté le 31.07.2023.

²⁰ Concept que Judith Butler reprendra pour conceptualiser l'idée de performance du genre dans *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, [1990], 2006.

Pour montrer comment les normes de genre sont incorporées et comment les discours prennent corps en se matérialisant, Judith Butler a étendu le concept de performativité d'Austin au-delà du langage. Austin distingue les énoncés descriptifs, déclaratifs et les énoncés performatifs. Un énoncé performatif est un énoncé qui, dans un contexte social donné, fait ce qu'il dit au moment où il le dit. Pour Butler, la déclaration « c'est une fille » ou « c'est un garçon » est une interpellation sociale qui, intervenant même avant la naissance, fait bien plus que constater un sexe : son affirmation, appuyée par l'autorité que lui confère le cadre médical, produit ce que Judith Butler appelle le « performatif inaugural », qui sera relayé, réitéré, réaffirmé par une multitude d'autres énoncés performatifs. Il ne faut pas comprendre la performativité comme un « acte » singulier ou délibéré, mais, plutôt, comme la pratique réitérative et citationnelle par laquelle le discours produit les effets qu'il nomme. Ce concept d'itérabilité, inspiré par Derrida, permet d'expliquer la si grande « réussite » de la performativité du genre qui obtient le pouvoir par son autofondation. Autrement dit, le voilement de son absence d'origine et sa répétition continuelle lui confère sa puissance effective. C'est le principe de la « copie sans original » de la performance de genre. Judith Butler pose ainsi le rapport entre le corps, son genre et la performativité :

« Dire que le corps genré est performatif veut dire qu'il n'a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité. Si cette réalité est constituée comme une essence intérieure, cela implique que cette intériorité est précisément l'un des effets d'un discours fondamentalement social et public [...] En d'autres termes, les actes, les gestes, les désirs exprimés et réalisés créent l'illusion d'un noyau interne et organisateur du genre, une illusion maintenue par le discours afin de réguler la sexualité dans le cadre obligatoire de l'hétérosexualité reproductive.»

Citation : Judith Butler, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 28

²¹ Derrida cite Gérard Genette, autre théoricien de la littérature à avoir beaucoup insisté sur le phénomène de naturalisation des genres : « L'histoire de la théorie des genres est toute marquée de ces schémas fascinants qui informent et déforment la réalité souvent hétéroclite du champ littéraire et prétendent découvrir un

« [...] On a considéré comme naturelles des structures ou des formes typiques dont l'histoire est aussi peu naturelle que possible, mais longue au contraire, complexe, hétérogène²² ».

Que faisons-nous d'autre quand nous nous étonnons que des œuvres où figurent des mains ne constituent pas un genre en soi ? Ce « genre en soi » relève bien d'une historicité et celle-ci nous renvoie à la formulation de la hiérarchie des genres par l'académicien André Félibien en 1667. Synthèse de classements antérieurs, elle fut adoptée comme significative d'une hiérarchie des genres classiques et fera date puisque nous parlons encore aujourd'hui de « paysage », de « nature morte » ou de « portrait ».

C'est « avec les mains » de l'artiste Pauline Curnier Jardin que nous allons envisager l'histoire « complexe » de cette échelle des sujets, conforme à la classification de la biodiversité situant les objets inanimés en bas de l'échelle et l'homme au sommet de la création ; c'est une histoire de lutte de classes pour la prévalence de modes de représentation respectifs qui se prolonge encore, notamment dans la querelle des anciens et des modernes en 1880.

Son œuvre diorama intitulée *Le mystère de la création sans les mains, une nativité* articule la représentation des mains et la question de la naturalisation des genres. Elle formalise l'origine du genre pour montrer les hiérarchies consubstantielles qu'il génère à la fois comme classement biologique et à la fois comme taxinomie artistique.

Avec l'historienne de l'art Magalie Latry, auteure d'une thèse sur les *Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies de genre*, il s'agit de retourner à l'origine de l'homonymie *genre / genre*, le terme définissant à la fois le « sexe social » et les genres artistiques. A la suite de Derrida et de la philosophie *Queer*, la chercheuse a questionné l'étymologie, le sens et l'histoire du concept de *genre*: le *genre* comme classement social des individus et le *genre* comme classification artistique. Elle montre qu'une même logique de hiérarchisation est à l'œuvre dans les deux champs et explique les partitions genrées des arts par la mise en relation des deux classements²³.

" système " naturel là où ils construisent une symétrie factice à grand renfort de fausses fenêtres ». Jacques Derrida, *La loi du genre*, op. cit., p. 257.

²² Ibid.

²³ Magalie Latry a soutenu cette thèse de doctorat en 2018 sous la direction de Pierre Sauvanet à l'Université Bordeaux Montaigne. Elle a étudié les *Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies de genre* à travers un corpus de sept œuvres particulières réalisées par des artistes assignées femmes au cours d'une période s'étendant de la première moitié du 17^{ème} siècle jusqu'à la fin du 20^{ème} siècle : *Nature morte aux abricots* de Louise Moillon en 1634, *Portrait d'une négresse* de Marie-Guillemine Benoist en 1800, *Clotho*

La démonstration de la coextensivité de ces rapports de valeurs permettra de comprendre la logique qui sous-tend l'évolution de la représentation des mains dans l'art depuis la période classique jusqu'à nos jours où on assiste à un phénomène de cristallisation autour de la figure de la main ²⁴.

de Camille Claudel en 1893, *Autoportrait* de Claude Cahun en 1928, *Tir* de Niki de Saint Phalle en 1961, *Azione sentimentale* de Gina Pane en 1973 et *Le Régime chromatique* de Sophie Calle en 1997.

²⁴ Un engouement que l'on peut déjà mesurer au nombre d'évènements, de publications et d'expositions consacrées à ce sujet dernièrement en Europe. Du côté des publications, on peut noter la parution des ouvrages d'art *Artists' Handbook* chez Ludion en 2007, *La main dans l'art* de A. Sérullaz et E. Vignot chez Citadelles et Mazenod en 2010 et le plus récent *Jeux de mains* par C. Poimboeuf-Koizumi et S. Ellcock chez Chose Commune en 2021. Du côté des expositions, on relève celle des photographies de la collection Buhl *Speaking with Hands* au Musée Guggenheim de Bilbao en 2004, l'exposition thématique de sculptures de Rodin *La main révèle l'homme* au Musée Rodin de Paris en 2006, les expositions réalisées en collaboration avec la Fondation Bettencourt pour l'intelligence de la main au Palais de Tokyo à Paris dont la récente *L'esprit commence et finit au bout des doigts* en 2019, la section *Une forêt de gestes* dans l'exposition *Danser Brut* qu'a présenté Bozar à Bruxelles en 2020, l'année passée, l'exposition *Savoir faire* proposée par l'Iselp à Bruxelles et la toute récente présentation de la collection du Mac Val en Ile-de-France sous le titre *À mains nues*.

Chapitre 1

Avec les mains de Pauline Curnier Jardin : cadre d'émergence de la main comme motif et sujet artistique.



Pauline Curnier Jardin, *Le mystère de la création sans les mains, une nativité*, installation multimédia, 2012, dimensions variables. Vues d'exposition à L'Antenne, FRAC Ile-de-France, Paris, France, 2012.

Source : <http://paulinecurnierjardin.com/les-mysteres-de-la-creation-sans-les-mains-the-mysteries-of-creation-without-hands-2012/>, consulté le 28 juillet 2023.

« Celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la Terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines, est beaucoup plus excellent que tous les autres ... un Peintre qui ne fait que des portraits, n'a pas encore cette haute perfection de l'Art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques,

savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés²⁵ ».

Parmi ces « mystères les plus relevés » que Félibien, dans sa *préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, recommande d'aborder en tant que sujets les plus hautement estimés, c'est du « mystère de la création sans les mains » que l'artiste Pauline Curnier Jardin, ayant développé une prédilection pour la relecture des fables et des mythes entourant le féminin, traite dans cette œuvre. Elle reconstitue « une nativité » comme son titre l'indique; moins la naissance de Jésus, troisième épisode et « mystère » du rosaire catholique que l'origine du genre – à la fois biologique et artistique – et la création du sexe. A cette scène originelle, elle associe, de manière significative pour nous, la figuration d'une main émergente²⁶.

L'œuvre illustre bien qu'« à la taxinomie biologique répond la typologie artistique²⁷ ». À la suite de Derrida, qui avait défini la « loi du genre » comme « ce qui entraîne le genre dans l'engendrement », l'historienne de l'art Magalie Latry, ayant basé ses recherches sur ce rapport de consubstantialité, a mobilisé l'étymologie du mot *genre* pour montrer « ce qui le constitue en permanence à travers toute la variété de ses types et tous les régimes de son histoire²⁸ » :

« *Nature, naissance, nation, entregent, congénère, indigène, genre...* La «généalogie» de ces termes, leur «genèse» et leur «génération», implique l'idée qu'elles portent en «germe» l'idée d'une classification : de par la naissance, on appartient à telle ou telle *natio, gens, genos*. Les attributs qui sont octroyés par la naissance seront considérés comme «naturels», et permettront d'établir des classements, classifications et hiérarchies. Des «genres»²⁹ ».

Ces « genres » sont des rangs taxinomiques qui classent les espèces vivantes, les mots, les

²⁵ Félibien, *Préface aux conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*. 1668, Cité par Magalie Latry, *Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies du genre*, thèse de doctorat, Section Art et histoire de l'art, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018, p. 19.

²⁶ Pauline Curnier Jardin est une artiste française, plasticienne, cinéaste et performeuse, née à Marseille en 1980. Elle s'est formée à l'école des Beaux-Arts de Cergy et des Arts décoratifs de Paris. Très tôt, elle s'est exilée en Allemagne pour que son travail, ouvertement féministe, puisse trouver un écho. Elle vit et travaille entre Amsterdam, Berlin et Rome. Ses œuvres ont été exposées dans diverses institutions telles que la Hamburger Bahnhof à Berlin où elle a reçu le prix de la Nationalgalerie en 2021, la Fondation Ricard pour l'art contemporain à Paris, la 57^{ème} Biennale de Venise, ou encore le Cobra Museum à Amsterdam. Elle est représentée par la Galerie Ellen de Bruijne PROJECTS d'Amsterdam.

²⁷ Magalie Latry, op. cit., p. 266.

²⁸ Les citations sont de Jacques Derrida, op cit. p. 277.

²⁹ Magalie Latry, op. cit., p. 265.

individus et aussi, d'une même manière et selon son hypothèse, les arts. Car, comme l'explique Elsa Dorlin, « Les catégories idéologiques se génèrent mutuellement : elle apparaissent toujours comme les signifiants mouvants des unes sur les autres, et définissent les matrices sémiologiques des dispositifs historiques de domination ³⁰ ».

L'installation de Pauline Curnier Jardin a été présentée à plusieurs reprises, dans divers contextes et avec des dimensions variables. Nous nous basons ici sur une vue de la pièce que l'artiste a conçue à l'occasion de la Biennale de Belleville en France et qui a été activée le 22 septembre 2012 pour le parcours *La Nuit des tableaux vivants II* ³¹.

Au sein du musée (L'antenne du Frac Ile de France), l'œuvre est placée derrière une vitrine, un mode de présentation qui renvoie à celui des dioramas. Ceux-ci sont des dispositifs didactiques mettant en situation des personnages (historiques ou fictifs) ou des animaux modélisés (des espèces vivantes, disparues ou exotiques) en les faisant apparaître, de manière illusionniste, dans leur environnement reconstitué. Historiquement, la crèche obéit la première à ce principe de monstration. Dans son mode le plus simple, le diorama consiste en une base ou un socle supportant le modèle que complète un fond de décor peint en deux dimensions.

C'est bien ce que donne à voir *Le mystère de la création sans les mains* : la composition, frontale, comprend principalement un socle circulaire posé au sol, de couleur claire et de facture lisse. Il est surmonté d'une fine tablette, lisse également et au diamètre légèrement plus grand que la base. C'est un socle qui ne se cache pas d'être un socle et son dépouillement tranche avec le modèle qu'il supporte : un agglomérat de matières foisonnantes, agencées et modelées pour former un monticule et une cavité en trois dimensions : une grotte surmontée de cinq excroissances. Dans la prolifération de matières qui la composent on peut identifier des éléments tels que des pierres et des rocailles, des coquillages, des fleurs et des plantes, un cervidé... L'ensemble est unifié par une couleur calcaire ponctuée de grossières touches de peinture rougeâtre. Disposé depuis la base arrière et surplombant cette forme sculpturale, une représentation graphique sur un carton découpé prend appui sur la paroi du fond de l'alcôve abritant le dispositif. Le dessin schématique, tracé à la ligne claire, représente la partie médiane d'un corps féminin. Deux mains fines de couleurs différentes – rouge pour la gauche et bleue pour la droite – retiennent un vêtement blanc et dévoilent de la sorte le ventre du buste de la

³⁰ Elsa Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, éd. Puf, 2009, p. 16, citée par Magalie Latry, op. cit., p. 264.

³¹ Site web de Pauline Curnier Jardin, <http://paulinecurnierjardin.com/les-mysteres-de-la-creation-sans-les-mains-the-mysteries-of-creation-without-hands-2012/>, consulté le 28 juillet 2023.

couleur du carton. C'est la figure de la Vierge ou de La femme qui est ainsi représentée, la grotte figurant son sexe.

La philosophe des sciences Donna Haraway qui s'est penchée sur l'histoire particulière du diorama de la salle des mammifères africains du Museum d'histoire naturelle de New York, a bien mis en évidence la manière dont le diorama, « se présentant comme entreprise de restitution du visage "authentique" de la "nature" », fonctionne comme dispositif de naturalisation et aussi comme « machine à signification (*meaning-machines*)³² ».

Adoptant cette forme traditionnelle de monstration, l'œuvre de Pauline Curnier Jardin se présente ainsi comme un tableau en trois dimensions que nous pouvons lire, avec Magalie Latry et Radana Zvakova retraçant « l'histoire de la conception sexuelle de la création artistique », comme un tableau de classification particulièrement didactique : la grotte représentant le sexe et donc la partie inférieure du corps du personnage est associée à la sculpture, à la matière, au désordre, au foisonnement, à l'obscur, au sale, à la nature : au règne minéral, végétal et animal ; elle représente le pôle féminin, *la procréation* plutôt que *la création*. La partie supérieure du corps et de la composition est le pôle masculin : elle est consacrée au dessin, à la pureté formelle, à l'abstraction, à la clarté, à l'infini et à la transcendance. Elle est dédiée au genre humain³³.

Pauline Curnier Jardin explique avoir voulu « définir plastiquement ce qui est grotte [...] La grotte est toujours un lieu magique ; dans un trou, il y a toujours un mystère, le trou, déjà, et l'esprit du trou³⁴ ». Le titre de l'œuvre, l'expression « mystère de la création sans les mains », évoque en effet le miracle, l'apparition d'un monde déjà là et d'un ordre qui semble sorti de nulle part, œuvre d'une force invisible, d'un démiurge ou d'un dieu tout puissant. Il convoque les mythes de la naissance et de la création qui sont toujours liés à la différenciation sexuelle et à une hiérarchisation.

A propos de la périlleuse question des origines que pose la plasticienne, la commentatrice Ana

³² Donna Haraway s'est penchée sur l'histoire du diorama de la salle des mammifères africains du Museum d'histoire naturelle de New York et son analyse du « Patriarcat de Teddy Bear » dans le *Manifeste cyborg et autres essais*, 2007, rend compte de sa célébration de l'homme chasseur en tant que modèle de la virilité et sujet dominant de la civilisation occidentale. Pour une analyse détaillée, on peut renvoyer à la contribution de Jessica Borotto, qui est citée ici, dans « Détourner le langage, l'usage des métaphores chez Donna Haraway » dans Florence Caeymaex, Vinciane Despret, Julien Pieron, *Habiter le trouble avec Donna Haraway*, Éditions Dehors, 2019, pp. 262-264.

³³ Radana Zvakova, *La conception sexuelle de la création artistique*, Sens public, 2003, <http://www.sens-public.org/spip.php?article41>, consulté le 31.07.2023.

³⁴ *Biennale internationale d'art contemporain de Melle, le grand monnayage*, catalogue d'exposition, Paris, Dilecta, 2013, p. 44.

Teixera Pinto cite Blaise Pascal pour constater l'obscénité que constitue toute tentative de dévoilement de la scène primitive des sources du pouvoir :

« Il ne faut pas que l'homme sente la vérité de l'usurpation, elle a été introduite autrefois sans raison, elle est devenue raisonnable. Il faut la faire regarder comme authentique, éternelle et en cacher le commencement, si on ne veut qu'elle ne prenne bientôt fin ³⁵ ».

Parmi les récits des origines, celui de Platon et son « hypothèse des deux mondes » – le monde sensible et le monde des idées – offre un exemple de hiérarchisation par la classification. Judith Butler, à travers une relecture de l'interprétation faite par la linguiste Luce Irigaray de la *chôra* du *Timée* de Platon, a expliqué l'« usurpation » faite au féminin : Platon prive le féminin de toute forme, il en fait un réceptacle permanent, une chose qui ne peut être nommée et qui ne vit pas. Le féminin est assimilé à un ensemble de figures : nourrice, mère, matrice. Cependant, le discours de Platon ne permet pas de concevoir le corps féminin en tant que forme humaine. La matérialité féminine n'est pas constituante. La philosophe constate chez Platon le fantasme d'un auto engendrement masculin. Selon elle, le texte platonicien réalise une violation qui fonde le concept même de matière ³⁶.

Butler souligne ainsi une défaillance ontologique de la catégorie platonicienne du féminin et ce paradoxe qu'ont relevé les féministes, qu'en réalité il n'y a jamais eu deux sexes, mais un seul dans la mesure où les hommes constituent le « genre humain » :

« Le caractère proprement sexué et sexuel des hommes – masculins – a en effet été séculairement identifié à l'humain, confondu avec lui. Dans l'histoire de la pensée et dans l'organisation des cultures, il n'y a pas deux sexes auxquels seraient dévolus des fonctions spécifiques et qui se répartiraient ainsi l'espace social, mais plutôt une spécificité et une particularité du sexe féminin (*tota mulier in utero*) par rapport à la généralité de l'humanité incarnée par l'homme, une vocation « naturelle », par rapport à une vocation culturelle, une déraison par rapport à la raison, un corps par

³⁵ Blaise Pascal cité par Ana Teixeira Pinto, *Le monde à l'envers*, Fondation d'entreprise Pernod Ricard, 2018, p. 2, <https://www.fondation-pernod-ricard.com/fr/textwork/le-monde-lenvers>, consulté le 31.07.2023.

³⁶ Judith Butler, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018.

rapport à l'esprit, une vie biologique par rapport à une vie symbolique³⁷ ».

En faisant référence à l'univers des grottes maniéristes et son « artialisation de la nature³⁸ », Curnier Jardin déjoue avec ironie la dimension d'appareil de vérité du diorama comme de ces mythes et récits qui « transforment l'histoire en nature » selon les termes de Roland Barthes, et sont autant de « technologies de genre » pour reprendre l'expression de Theresa de Lauretis. L'esthétique *camp* comme l'art maniériste des 16^{ème} et 17^{ème} siècles cultive l'artifice contre le naturalisme.

Françoise Héritier avait expliqué l'origine du patriarcat – et le développement dans les sociétés humaines de son système symbolique – par le fait que les hommes doivent passer par les femmes pour se reproduire. Les féministes constructivistes ont néanmoins nuancé la permanence structurelle de la hiérarchisation masculin / féminin avec les méthodes du matérialisme historique. Il résulte de leurs études que ce n'est pas la différence qui crée la domination, mais bien l'inverse. Pour ces matérialistes qui basent, à la suite de Marx, leurs analyses sur les rapports sociaux en tant que moteurs et produits de l'histoire, le naturalisme est l'idéologie de la domination même. En effet, en érigeant des catégories en essences éternelles, le naturalisme nie leur historicité et annule la possibilité de leur déconstruction³⁹.

En art comme ailleurs, explique Magalie Latry, les taxinomies et échelles de valeurs sont soutenues par une logique de domination : au cours de l'histoire, elles ont été établies dans le cadre de rivalités entre écoles. Elle se réfère en cela à l'historien de l'art Jan Blanc ou à la théorisation des stratégies de défense contre le succès commercial de concurrent•e•x•s d'après Daniel Arasse⁴⁰. L'historienne relate que c'est dans le contexte d'une lutte corporatiste au sein de l'Académie qu'André Félibien formalise sa classification des genres picturaux dont une partie est consacrée à leur hiérarchisation. Elle se réfère à Jan Blanc qui note que la classification de Félibien fut en quelque sorte une « acmé de la taxinomie artistique » dans le sens où elle a repris les classements antécédents : ceux des présocratiques, de Pline, d'Alberti... et les a fixé dans une formulation « définitive » qui sera adoptée comme significative d'une

³⁷ Françoise Colin, *différence / indifférence des sexes*, 2010 citée par Nathalie Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway, Féminismes, diffractions, figurations*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, coll. Genre(s) & Sexualité(s), 2021, p. 23.

³⁸ L'expression « Artialisation de la nature » est de Montaigne.

³⁹ Les féministes matérialistes au rang desquelles les françaises C. Delphy, C. Guillaumin, N. C. Mathieu et M. Wittig et les américaines G. Rubin, A. Rich, I. Young, H. Hartmaann, S. Harding, N. Hartsock.

⁴⁰ On peut rappeler, avec G. Fraisse, que les entreprises de chasse gardée, sont en premier chef dirigées contre les femmes, les principales concurrentes. Dans le cas présent, l'écriture inclusive permet de le faire apparaître.

hiérarchie des genres classiques ⁴¹.

Le livre I, 5, 6 de la métaphysique d'Aristote avait livré la première table des contraires de la « Pensée Straight », selon la célèbre formule de Monique Wittig qualifiant de la sorte la pensée binaire et qui la résume dans ce tableau : « Limité / illimité – Impair / pair – un / plusieurs – droite / gauche – mâle / femelle – immobilité / mouvement – droit / courbe – lumineux / obscur – bon / mauvais – carré / rectangulaire ⁴² ».

Magalie Latry relativise néanmoins l'impact de la classification félibienne sur « la conception sexuelle de la création artistique ». Elle se réfère à l'article de Radana Zvakova, qui a publié, sous ce titre, son étude des classifications genrées des arts plastiques dans *La grammaire des arts du dessin* par Charles Blanc en 1880 et qu'elle a mis en perspective dans l'histoire du Paragone. Celle-ci fut, à la Renaissance italienne, celle d'une lutte pour affirmer la prévalence intellectuelle de la peinture par rapport à la sculpture à travers la mise en avant du dessin. Cette comparaison entre les arts, selon Radana Zvakova, est emprunte d'une logique de classe : « l'esthétique du dessin est aussi celle d'une caste, qui défend ses privilèges ». Magalie Latry montre que le classement de Charles Blanc, binaire celui-ci, est encore plus éclairant sur la parenté entre classement des arts et genre sexué. Dans cette hiérarchie liée à la querelle des anciens contre les modernes, le dessin est la part supposée masculine de l'art et il s'oppose à la couleur qui en est la part féminine ⁴³.

L'historienne explique que les écrits caricaturaux de Charles Blanc révèlent tout un système de valeurs où l'architecture, dont le dessin est l'essence même, est le premier des arts, tandis que la peinture, contaminée par la couleur, est potentiellement impure ; où l'homme, quasi monochrome, se tient au sommet de la création tandis qu'on gagnerait en couleurs au fur et à mesure qu'on descendrait dans les espèces (les couleurs les plus chatoyantes étant réservées aux matières inorganiques, métaux et pierres précieuses). Elle cite Zvakova, selon qui cette bipartition genrée des arts rejoint la hiérarchie classique des genres :

⁴¹ Jan Blanc rapporte qu'au début des années 1660, l'Académie choisit de favoriser les peintres maîtrisant la peinture d'histoire en leur octroyant, à eux seuls, charge d'enseignement. Le discours de Félibien justifie ce changement – l'institution accueillait auparavant tout peintre sans distinction (encore une fois, sauf de genre, puisque les femmes n'avaient pas accès à l'étude du nu) – en réaffirmant des hiérarchies qui étaient sans doute mises en cause par les goûts du public et de moins en moins respectées. Il s'agit d'« une notion tactique et occasionnelle, qui s'inscrit pleinement dans des stratégies rhétoriques de dénigrement des adversaires, et qui ne joue de rôle que dans ce contexte précis. » Jan Blanc, *La hiérarchie des genres*, 2008, cité par Magalie Latry, op. cit., p. 277.

⁴² Par extension, la « pensée straight » de M. Wittig désigne aussi l'hétérosexualité en tant que système politique.

⁴³ Radana Zvakova, *La conception sexuelle de la création artistique*, Sens public, 2003. Citée par Magalie Latry, op. cit., p. 280.

« La couleur convient aux règnes inférieurs (minéraux, végétaux...) relevant de la nature morte, voire du paysage, qui sont eux-mêmes des genres mineurs [...], tandis que le dessin, qui incarne l'esprit supérieur à la matière, l'absolu qui domine le relatif, appartient de droit à la figure humaine mâle et au genre historique, dont la noblesse coiffe toute la hiérarchie des styles »⁴⁴.

Magalie Latry schématise ainsi ce système de valeurs bipolaire : nature / art, culture – couleur / dessin – genres humbles / genres nobles – féminin / masculin – êtres inférieurs / êtres supérieurs – matière / forme – pratique / théorique – sentiment / intellect.

La chercheuse étudie encore comment, le couple dessin / sculpture se superpose en définitive à la polarité dessin / couleur. Car en effet, comment comprendre la place de choix occupée par la peinture dans les arts plastiques ? Elle explique que la peinture n'a d'abord acquis ses lettres de noblesse qu'à la Renaissance avec Léonard de Vinci. De plus, selon elle, la supériorité de la peinture est une notion contemporaine qui n'est pas nécessairement unanime et qui fut remise en cause par les avant-gardes. Cependant, elle remarque en premier lieu que la discipline a trouvé au 19^{ème} siècle un nouveau système de valeurs binaires lui accordant la préférence en l'associant au sens plus noble de la vue. Magalie Latry replace cette idée dans le contexte de l'émergence de l'histoire de l'art pensée en termes racistes, où les "modernes" seraient "germaniques", "optiques" et "picturaux"⁴⁵. Elle aboutit dès lors à ce nouveau tableau de valeurs : anciens / modernes – vision proche / vision éloignée – sculpture / peinture – plastique / tactile - haptique / optique – orientaux, latins / indo-germaniques, germains – tendance conservatrice / tendance motrice – stade infantile, primitif / stade adulte, évolué.

Ainsi, la féministe observe que pour débarrasser la peinture de son stigmate féminin, il aura fallu y affirmer la prépondérance du dessin, sa part masculine, et, en « en faisant un art moderne, lié au sens de la vue et aux invasions barbares du Nord qui ont fécondé le Midi, déplacer sa féminité ailleurs », sur la sculpture. C'est bien cette féminisation de la sculpture que montre, de manière assez flagrante, la grotte du « mystère de la création sans les mains⁴⁶ ».

C'est sur le mode outrancier de la mascarade que le diorama de Pauline Curnier Jardin reconstitue – en dévoilant son espace d'ordre – une scène originelle qui est aussi la scène d'apparition de la main en tant qu' objet de pensée et comme sujet artistique.

⁴⁴ Ibid.

⁴⁵ Magalie Latry, op. cit., p. 282.

⁴⁶ Ibid.

En introduction d'un dossier sur *les rapports entre la main et l'esprit en anthropologie*, l'anthropologue Nicolas Adell a rendu compte de ses conditions d'émergence. Il explique l'intérêt naissant pour la main qui se développe dans le cadre de la recomposition des savoirs sur l'homme entre le milieu du 18^{ème} et le début du 20^{ème} siècle comme la manifestation paradoxale d'un intérêt pour la connaissance de l'esprit : « On voit le corps, et particulièrement la main, surgir de l'intensification même du souci de l'esprit ⁴⁷ ». La main se verra attribuer « un rôle ambigu, car chargé d'une double fonction : celui d'être le révélateur par l'excellence de la nature de l'esprit et du soi, et en même temps celui d'être un acteur indépendant, [...] ⁴⁸ ». Nicolas Adell replace cette attitude épistémique dans le contexte de l'oculocentrisme où savoir, c'est voir : il s'agit de rendre visible ce qui est caché (autopsie, microscopie, chiromancie...) et la main devient un lieu de vérité manifestant l'esprit (psychologie, anthropologie...), le génie artistique bien-sûr (études, moulages et photographies de mains d'artistes...) mais aussi les « forces » invisibles qui agissent dans le monde (loi du marché, magnétisme...). Dans la continuité de cette pensée, la main acquiert une fonction d'identification : d'individu singulier (empreintes digitales, graphologie...) et aussi d'espèce supérieure. L'espèce humaine s'identifie en effet avec la main, liée à la bipédie (avec Darwin dans la lignée d'Aristote), au travail (avec Engels) et au langage (avec Leroi-Gourhan) ⁴⁹.

Nicolas Adell identifie aussi, dans l'histoire de la pensée sur la main, une autre généalogie liée à la survivance de la métaphore ancienne de la main du démiurge : la main devient « un lieu nouveau pour exprimer le pouvoir d'ordonner, de réguler, de peser / penser (du latin *pensare*) les choses » :

« Les mains qui ont du pouvoir “qui *ont* ou *sont* un esprit“ pour reprendre l'idée attribuée à Kant, tel est le contenu de l'intérêt qui a fait des mains un objet de pensée ⁵⁰ ».

La main qui nous intéresse *in fine* dans l'œuvre de Pauline Curnier Jardin est celle qui se profile dans la forme de la grotte : les cinq excroissances qui la surmontent comme des stalagmites évoquent les cinq doigts d'une main émergente qui pourrait bien, ainsi, constituer « l'esprit du

⁴⁷ Nicolas Adell, « Introduction : La part de la main, des rapports entre la main et l'esprit en anthropologie », *Ethnographiques.org*, n° 31, 2015, p. 5.

⁴⁸ Je maintiens ici la phrase étonnamment alambiquée de l'auteur qui, selon moi, manifeste sans doute le souci de ne pas écrire que la main est une « actrice indépendante » au féminin.

⁴⁹ Dans son introduction d'un dossier sur *Les rapports entre la main et l'esprit en anthropologie*, Nicolas Adell retrace sommairement la foisonnante histoire générale de la main depuis le 18^{ème} siècle pour contextualiser « La part de la main » en anthropologie. Nicolas Adell, op. cit., pp. 6-13.

⁵⁰ Nicolas Adell, op. cit., p. 8.

trou » qu'évoquait énigmatiquement l'artiste.

Le mystère de la création sans les mains préfigure en effet une autre pièce de Pauline Curnier Jardin qui fut présentée, en 2017, au sein du « pavillon dionysiaque », un des neuf « *Trans pavillons* » de l'exposition *Viva Arte Viva* organisée par Christine Macel pour la 57^{ème} édition de la Biennale de Venise. Une grande main de carton-pâte bariolée et aux couleurs criardes, en bas-relief, faisait office de sas d'entrée à l'installation cinématographique *Grotta Profunda Approfondita*. Le public était invité à transiter par ce portique dans une salle de projection reconstituant, dans le même style grotesque, l'intérieur d'une grotte plus organique que minérale ⁵¹.



Pauline Curnier Jardin, *Grotta Profunda Approfondita*, 2011-2017. Installation techniques mixtes, dimensions variables. Vue de l'exposition à l'Arsenale, 57^{ème} Biennale de Venise, 2017. Source : photo personnelle.

⁵¹ Le film *Grotta profunda approfondita* est une reprise – un « approfondissement » – d'une première version du film *Grotta profunda, les humeurs du gouffre* de 2011. Il revisite sur le mode carnavalesque les visions du personnage historique de la jeune Bernadette Soubirous et relate son voyage initiatique dans les entrailles de la terre. On peut à propos de cette œuvre (et d'autres aussi) se référer au texte *Le monde à l'envers* de Ana Teixeira Pinto, 2018, <https://www.fondation-pernod-ricard.com/fr/textwork/le-monde-lenvers>, consulté le 31.07.2023.

La main potentielle et naissante de la première installation vient, me semble-t-il, imaginer une autre pensée de la matérialité où un pouvoir de création est en puissance dans la matière. Comme nous allons le voir dans le prochain chapitre, les conceptions actuelles de la matérialité et de la plasticité se réapproprient le modèle d'Aristote lequel lie matière, origine et signification.

Dans *Ces corps qui comptent, de la matérialité et des limites discursives du sexe*, Butler a reformulé ses conceptions de *Trouble dans le genre* en articulant la question de la matérialité à celle de la performativité. Elle y explique que dans la téléologie naturelle aristotélicienne, la matérialité est associée à la féminité et est perçue comme un lieu de génération, d'origine ou de causalité. En effet, l'analyse de ce qu'est un objet et de sa signification impliquait d'étudier le principe de sa génération. Ainsi le bois « hylè » est le matériau dont on fait diverses constructions culturelles, mais désigne aussi un principe d'origine, de développement qui est à la fois causal et explicatif. Elle constate que les conceptions grecques classiques de la matérialité et de la signification sont indissociables. La matière selon la conception classique « n'est ni une simple positivité, ou un simple référent brut, ni une surface ou une tablette vierge, en attente d'une signification extérieure ». Le concept d'entéléchie pose la matière comme puissance, alors que la forme est réalisation. La philosophe a comparé cette conceptualisation à celle de Marx qui la comprenait comme un principe de transformation qui suppose et induit un futur⁵².

La main du *mystère de la création sans les mains* semble être une allégorie de cette conception renouvelée de la matière ayant la double caractéristique de pouvoir de création et de rationalité.

Pauline Curnier Jardin met ainsi en œuvre, avec cette réalisation, une certaine plasticité du mythe qui vient contredire son caractère intrinsèquement naturalisant. Dans l'ensemble de son œuvre, comme dans le mythe selon la spécialiste Anne Creissels :

« La limite entre récit et fable [et histoire et philosophie suis-je tentée d'ajouter], réel et figuré devient floue ; les notions de temps et d'histoire perdent leur effectivité. Les espèces et les règnes se mêlent, permettant l'épanouissement de

⁵² Judith Butler a soutenu que si le matérialisme prenait en compte la *praxis* comme ce qui constitue la matière même des objets, et si la *praxis* était entendue comme une activité socialement transformatrice, alors une telle activité serait comprise comme constitutive de la matérialité même. Judith Butler, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p 57.

figures de la confusion et de l'ambiguïté. La frontière entre les sexes et les frontières du corps et de l'humain tendent ainsi à être repoussées. C'est là que réside l'enjeu du mythe [...] : dans la promesse d'un renouveau, d'un dépassement des oppositions, d'une émancipation ⁵³ ».

⁵³ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009, p. 10.

Chapitre 2 : Avec les mains de David de Tscharner. De la création à la transformation.

Dans *La loi du genre*, Derrida dégageait sans le nommer, un principe de plasticité des genres qui pourrait bien, selon lui, constituer « la loi de la loi du genre ⁵⁴».

« La clause ou l'écluse du genre déclasse ce qu'elle permet de classer. Elle sonne le glas de la généalogie ou de la généricité auxquelles elle donne pourtant le jour. Mettant à mort cela même qu'elle engendre, elle forme une étrange figure, une forme sans forme, elle reste à peu près invisible, elle ne voit pas le jour ou ne se donne pas le jour. Sans elle il n'y a ni genre ni littérature mais dès qu'il y a ce clin d'œil, cette clause ou cette écluse de genre, à l'instant même où s'y entament un genre, une littérature, la dégénérescence aura commencé, la fin commence ⁵⁵ ».

Le texte annonce une pensée de la plasticité qui la pose en tant que nouveau concept épistémologique et qui permet d'appréhender une figuration contemporaine de la main, ainsi que nous venons de l'analyser avec l'œuvre de Pauline Curnier Jardin. Nous allons également le voir avec la vidéo *Faces* de David de Tscharner.

Le passage progressif du système des Beaux-Arts à celui des arts plastiques qui s'institutionnalise à fin des années 1970 voit l'apparition de la main en tant que sujet à part entière. Avec Jacques Rancière et Magalie Latry, cette transition se comprend comme une histoire de genre, une histoire autant sociale qu'artistique.

2.1 La main, figure *Trans* et allégorie possible de la plasticité

La plasticité est le principe fondamental de la matérialité de l'art et ce sur quoi se fondent les œuvres réunies dans ce travail : elles sont « d'art plastique », selon la dénomination devenue aujourd'hui générique. Leurs dates de réalisation vont de 1973 à aujourd'hui.

Une grande disparité de moyens et de modes de réalisation caractérise en premier lieu cet ensemble: *Le mystère de la création sans les mains* de Pauline Curnier Jardin est un tableau qui combine une sculpture, un dessin et des objets, *Faces* de David de Tscharner, une vidéo qui relate une performance de sculpture, le dispositif documentaire *Edelweiss* de Barbara Geraci réunit une vidéo, des dessins, des objets et des documents trouvés, les *Craniologie* de Ketty La Rocca sont des images obtenues par une superposition de photographies, de radiographies et

⁵⁴ Jacques Derrida, op. cit., p. 256.

⁵⁵ Idem, p. 265.

d'écritures manuscrites, les poignées en terre émaillées de Soufiane Ababri jetées à même le sol du Musée des arts et des civilisations, la trace d'un geste de travail et de révolte. *Des jeux dont j'ignore les règles* de Boris Achour du mobilier dont le mode d'emploi est présenté sous forme d'une vidéo narrative, *Specific nails for body prayers* de Chloé van Oost, un salon de manucure où se déroulent des séances de soins, *Première ligne* du duo Brognon Rollin, un néon...

Toutes ces œuvres entretiennent un rapport trouble avec leur discipline artistique respective : photographie, vidéo, peinture, sculpture, performance, installation... et, dans un même mouvement, nouent aussi des liens avec des contenus qui relèvent de disciplines étrangères à l'art comme la philosophie, l'histoire, la sociologie, les sciences ou encore le soin.

Pour moi, la figure centrale des mains, qui émerge de cet éclectisme apparent, se profile d'emblée comme un signe manifestant la transformation de catégories que ces réalisations mettent en œuvre. La figuration des mains paraît en effet s'articuler à un principe d'hybridation que l'on s'accorde aujourd'hui à reconnaître comme étant à la base des méthodes de conception de l'art contemporain. L'*hybride* ne désigne pas, dans ce cadre, la forme symbolique⁵⁶ mais correspond à la « formation d'un objet par l'action d'une multiplicité d'éléments qui [...] crée, génère une nouvelle catégorie de formes, cette dimension dépassant largement celle de l'emprunt, de la combinatoire ou de la superposition pure et simple de techniques ou de manière de procéder⁵⁷ ».

C'est bien ce principe d'hybridation que Derrida identifiait aussi dans *La loi du genre* en parlant d'un « principe de contamination, une loi d'impureté, une économie du *parasite*⁵⁸ ». Il mettait en évidence la valeur temporelle, le caractère processuel de ce principe :

« Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres? Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination? Et si la condition de possibilité de la loi était l'a priori d'une contre-loi, un axiome

⁵⁶ Quoique l'hybride est une forme nécessairement *extraordinaire* résultant du croisement de plusieurs formes qui génère une nouvelle forme. Celle-ci reste de ce fait liée au caractère du monstrueux. Le monstre désignant justement la figure de l'hybride, surtout avant l'époque moderne. La figure de l'hybride précède la forme et l'acception contemporaine du terme.

⁵⁷ Emmanuel Molinet, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique*, Varia, mis en ligne le 22 décembre 2006, [http:// journals.openedition.org/leportique/851](http://journals.openedition.org/leportique/851) ; DOI : <https://doi.org/10.4000/leportique.851> Page1, consulté le 25 mars 2021.

On peut se référer aussi à l'article de Johanna Renard, « Hybridation & art contemporain », *Critique d'art*, <http://journals.openedition.org/critiquedart/13500>, consulté le 7 août 2023.

⁵⁸ Jacques Derrida, op. cit., p. 256.

d'impossibilité qui en affolerait le sens, l'ordre et la raison? [...] Division interne du trait, impureté, corruption, contamination, décomposition, perversion, déformation, cancérisation même, prolifération généreuse ou dégénérescence. Toutes ces « anomalies » perturbantes sont engendrées, c'est leur loi commune, le sort ou le ressort qu'elles partagent, par de la répétition ⁵⁹ ».

Emmanuel Molinet, quant à lui, envisageant la notion d'*hybride* dans le champ des arts plastiques, relève l'analogie qui peut s'établir entre le domaine du vivant et celui de l'esthétique à la faveur d'une conception qui met l'accent sur les « devenirs » du vivant et de l'art :

« L'hybridation comprise dans son acception dans la théorie de l'évolution des espèces, peut en effet être observée comme un processus continu, qui permet à une forme d'être toujours en devenir, c'est à dire de se transformer, se renouveler, et se différencier. Partant de ce point de vue, dans le domaine esthétique, elle est donc tout sauf un processus neutre, qu'il faut au contraire envisager comme engendrant des formes de perturbations, voire de ruptures, de transformations incessantes ⁶⁰ ».

L'hybridation génère ainsi la redéfinition constante des frontières de l'œuvre d'art, l'hybridité étant le marqueur de la modalité de la plasticité et de la singularité. Dans ce processus de redéfinition, la figure de la main peut être repérée, me semble-t-il, comme une figure *Trans*.

Le préfixe *Trans*, qui provient du latin *Trans* : *au-delà*, entre dans la composition de certains mots pour signifier l'idée de traversée et de changement. L'idée de transition fait actuellement l'objet de réflexions collectives sur base desquelles s'élabore la prochaine Biennale de l'Image Possible à Liège. Le concept *Trans*, développé notamment par Paul B. Preciado, vient formuler d'une autre manière notre hypothèse: la figure contemporaine de la main comme allégorie possible de la plasticité ⁶¹.

Le penseur *Queer* donne une portée philosophique à sa propre expérience de transition de genre, vécue d'ailleurs sur le mode d'un geste artistique et politique. Il emprunte à Edouard Glissant sa formulation de l'hybridation pour expliquer qu'être *Trans*, c'est « désirer un processus de “créolisation” interne : accepter [que l'on n'arrive] à être soi-même que grâce au changement,

⁵⁹ Ibid., p. 254.

⁶⁰ Emmanuel Molinet, op. cit., p. 1.

⁶¹ Un Laboratoire de l'Image Possible s'est déroulé du 4 mars au 16 avril 2022 au Centre culturel Les Chiroux de Liège. Proposé par l'équipe organisatrice de la prochaine Biennale de l'image Possible de Liège qui aura lieu au printemps 2024, ce projet coopératif et prospectif a été mis en place en vue de définir les enjeux du futur événement dont la thématique s'articulera autour « de tout ce qu'ouvre le préfixe *Trans*. »

à la mutation, au métissage⁶² ». Chez ce philosophe qui s’inscrit dans la lignée d’Henri Bergson et Gilles Deleuze, « la transition devient une notion philosophique pour penser une ontologie politique non-essentialiste de la multiplicité du vivant⁶³ ». Car la question qui devrait nous préoccuper, écrit-il, « n’est plus de savoir qui nous sommes, mais ce que nous allons devenir⁶⁴ ».

D’un point de vue épistémique, la « théorie *Queer* » – basée sur une *Praxis Queer* qui, en affirmant le corps genré comme performatif, pose qu’il n’a pas de statut ontologique indépendamment des différents actes qui constituent sa réalité – entérine un changement de paradigme de l’*identité* à la *pratique*⁶⁵.

Ce passage de l’ordre de l’*être* à l’ordre du *faire* sous-tend aussi la transition du système des Beaux-Arts à celui des arts plastiques. Le didacticien Claude Roux a retracé l’histoire de l’acception d’« arts plastiques » et Magalie Latry en saisit ici les implications pour les enjeux de catégorisation :

« Claude Roux définit les “arts plastiques” selon trois sens. Le premier, étymologique, désigne “les arts où les matériaux utilisés se caractérisent par leur malléabilité [...] : ce sont les matériaux qui sont *plastiques*“, “un sens plus étendu qui s’installe à partir du 18^{ème} siècle [désignant] l’ensemble des arts du volume“ quels que soient ses matériaux, même rigides : ce sont les formes qui sont plastiques, au troisième sens, encore élargi, “qui se met en place au 19^{ème} siècle“ sont concernés “tous les arts qui jouent avec "la" forme, tant à plat qu’en volume (peinture et dessin en font donc partie) : ce sont les éléments visuels constituant la forme qui sont *plastiques*.“ Cette catégorie déjà large devient, à mesure que de nouvelles pratiques artistiques apparaissent, apte à les accueillir. Ainsi, on peut considérer que “c’est la démarche de conception qui est plastique“ et même, le “comportement de création“. Au point que C. Roux demande : où commence et où

⁶² Paul B. Preciado, *Un appartement sur Uranus*, Paris, Grasset, 2019, p. 34.

⁶³ Centre Pompidou, « Parlez-vous le Preciado ? » *Pompidou Magazine*, 10 nov. 2020, en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/en/magazine/article/parlez-vous-le-preciado>, consulté le 07.08.2023.

⁶⁴ Paul B. Preciado cité par Christian Desmeules dans l’article « “Dysphoria Mundi“ : Paul B. Preciado, un genre de révolution. » en ligne : <https://www.ledevoir.com/lire/782016/essai-paul-b-preciado-un-genre-de-revolution?>, consulté le 07.08.2023.

⁶⁵ L’expression de « Théorie *Queer* » est une expression forgée par Teresa de Lauretis dans un texte manifeste : Teresa de Lauretis, « Théorie *Queer* et cultures populaires. De Foucault à Cronenberg », dans *Queer Performativity* [1991], trad. fr., Paris, Éditions La dispute, 2007, Eve Kosofsky Sedgwick parlait aussi de « l’inépuisable source d’énergie transformationnelle des corps maintenus dans la honte que la praxis *Queer* a fait surgir ». Elle est citée par Elsa Dorlin, dans *Sexe, genre et sexualités*, Paris P.U.F., 2008, p. 112.

s'arrête la catégorie "arts plastiques" ⁶⁶ » ?

Ce qui apparaît ainsi dans l'évolution des acceptions du terme « arts plastiques » selon Claude Roux, de « propriété plastique du matériau » à « comportement de création », dénote bien d'un changement de paradigme de l'*identité* à la *pratique*. Et c'est dans ce sens que nous pouvons comprendre la figure de la main comme une figure *Trans*. Nouée à la propriété de plasticité dans le jeu des relations, des agencements et des transformations, elle signe ce passage de l'*être* (de l'œuvre, de son sens, de son contenu) au *faire*.

Magalie Latry s'est penchée sur cette notion abstraite de plasticité qui recouvre à la fois une plasticité des genres et une plasticité artistique (poïétique et générique). Dans son *état des lieux de la plasticité*, Marc William Debono, chercheur en neurosciences, en a signalé, par son ton messianique, l'importance en termes d'épistémologie : elle concerne la plasticité de la matière, du vivant, du sujet et de l'esprit ainsi qu'une métaplasticité :

« Cette propriété fondamentale de la matière [...] est passée inaperçue du fait de son ubiquité et de son omniprésence à tous les niveaux d'organisation, d'interaction et de réalité. Paradoxalement, le concept de plasticité jouit d'une reconnaissance étendue dans chacun des couloirs de la connaissance – des arts plastiques à la plasticité cognitive du cerveau en passant par la philosophie – mais pêche par manque de reconnaissance sur un plan plus largement théorique, plus "épistémique" ⁶⁷ ».

Ces conceptualisations contemporaines de la plasticité, formulées également par la philosophe Catherine Malabou, sont d'un grand intérêt pour envisager le caractère *Trans* de la figure de la main, c'est-à-dire exprimant l'idée de dépassement mais aussi de changement.

« En proposant la plasticité comme un nouveau paradigme philosophique et scientifique, Catherine Malabou nous montre que les anciens modèles – de l'écriture et de la trace chez les philosophes et du code génétique chez les scientifiques – n'ont plus de pertinence pour penser la modification ou l'interruption du système auquel nous sommes appelés à faire face actuellement. [...] Dans les deux cas, un nouveau modèle de plasticité, flexible et modifiable mais résistant, peut nous permettre de penser la perte de la trace et l'instabilité du

⁶⁶ Magalie Latry, op. cit., pp. 352-353.

⁶⁷ Marc William Debono cité par Magalie Latry, op. cit., p. 349.

discours au profit des actes ⁶⁸ ».

Comme nous l'avons déjà mis en évidence, c'est au modèle forme / matière d'Aristote que ces conceptions retournent pour affirmer une pensée en acte et en puissance dans la matière. Georges Vignaux le réexplique :

« Aristote dit encore que la matière qui possède une forme a une propriété, celle de pouvoir changer, de recevoir une autre forme. [...] Toute matière qui possède une forme a une propriété, mais pour changer, elle doit être apte à en recevoir une autre. Aristote dit que cette nouvelle propriété est en puissance dans la matière avant d'être en acte. La matière est donc puissance, et la forme, acte, et le changement est toujours l'acte de ce qui est en puissance. Rien n'est plus moderne du point de vue de nos conceptions scientifiques tant sur le vivant que sur le cosmos. Mais aussi sur les discours : les formes du discours sont-elles des « actes », des réalisations de ce qui est quelque part en puissance ⁶⁹ » ?

Selon Magalie Latry, ces rapports forme / matière et en puissance / en acte sont des rapports plastiques : le plastique est en puissance dans la matière, mais c'est dans le travail du matériau (dans l'acte) que la plasticité œuvre, et fait œuvre ⁷⁰.

La chercheuse renvoie encore aux travaux de Baldine Saint Giron et Alain Rey sur l'étymologie du terme « plastique » dont l'origine indo-européenne le relie sans doute à la racine *pela-, *pla-, qui exprime l'idée d'étendue et de laquelle proviennent également « palme », « paume », « pélagien », « plage », « plain », « plan », « planer », « plesio- » pour rappeler qu'en outre « c'est à la main et à ses opérations que la plasticité nous ramène ⁷¹ ».

Les mains du plasticien David de Tschärner qu'il a mises en scène dans une vidéo intitulée *Faces*, montrent bien comment la plasticité advient de la rencontre entre un matériau et une personne qui va le travailler, c'est-à-dire dans l'acte. Le film dans lequel on assiste à une séance de modelage et à une succession ininterrompue de métamorphoses, où se rejouent les rapports formes / matière, illustre comment ce changement de paradigme de l'être au faire, entraîne avec lui un glissement symbolique pour la main : on passe du *pouvoir* (de l'esprit créateur) à la

⁶⁸ Catherine Malabou cité par Ana Street dans « Catherine Malabou et le concept de plasticité », 2014, <https://tpp2014.com/catherine-malabou-le-concept-de-plasticite/>, consulté le 07.08.2023.

⁶⁹ Georges Vignaux cité par Magalie Latry, op. cit., p. 348.

⁷⁰ Magalie Latry, op. cit., p. 348.

⁷¹ Ibid., pp. 354-355.

puissance (de la matière), de la création à la transformation⁷².



David de Tscharner, *Faces* (Une performance de 30 ' basée sur un jeu d'enfant), vidéo, 2014. Collection du Frac des Pays de la Loire, Carquefou. Source : <https://david-de-tscharner.com/Faces>, consulté le 7.08.2023.

Cette vidéo a été présentée au Musée L de Louvain-la-Neuve dans l'une des expositions collectives de la 10^{ème} triennale d'art contemporain *Magma* qui, en 2021, était consacrée à la question de la fluidité. L'œuvre de David de Tscharner, intitulée *Faces*, datant de 2014, peut être visionnée à présent sur le site de l'artiste⁷³.

⁷² David de Tscharner est un artiste suisse, sculpteur et plasticien, né à Lausanne en 1979. Il est diplômé des écoles ESBA/HEAD à Genève et La Cambre à Bruxelles. Il vit et travaille à Bruxelles. En 2012, il entame une performance de production d'œuvres « One sculpture a day keeps the doctor away » à l'occasion de sa première exposition personnelle à la galerie Aliceday à Bruxelles ; il prolonge cette expérience de création journalière sur Internet. Depuis, son travail a fait l'objet d'expositions au Frac des pays de Loire à Carquefou, à la Maison Grégoire à Bruxelles, au CAC les Capucins à Embrun... Il est représenté par la galerie Escougnou-Cetraro de Paris.

⁷³ Le commissariat de cette 10^{ème} triennale d'art contemporain *Magma* organisée par le Centre culturel d'Ottignies Louvain-la-Neuve a été confié à Adrien Grimmeau en collaboration avec Muriel Andrin. Les expositions se sont tenues du 19 septembre au 28 novembre 2021 et présentaient également des œuvres de Vincent Glowinski, Stephan Goldrajch, Camille Henrot, Graciela Iturbide, Mehdi-Georges Lahlou, Hippolyte Leibovici, Eva L'Hoest, mountaintcutters, Elise Peroi, Yoel Pytowski, Naomi Lilith Quashie, Aura Satz, Elly Strik, Beata Szparagowska et Sarah Vanagt. La vidéo *Faces* de David de Tscharner était projetée sur une cimaise du Musée L de Louvain-la-Neuve. Pour davantage de détails sur les expositions et leurs propos, on peut consulter le site de la Triennale *Magma* : <https://www.magmatriennale10.be>, consulté le 07.08.2023.

Le court-métrage s'ouvre sur une boule de terre prête à être travaillée et placée sur un plan de travail, une plaque en bois dont la couleur brune, sensiblement plus claire que celle de l'argile, fait ressortir le sujet et qui occupe tout le fond de l'image. Le plan est fixe du début à la fin de la projection et reste centré sur l'objet. C'est d'un point de vue surplombant, celui du sculpteur, que l'on assiste à une séance de modelage et à une succession de métamorphoses. La manipulation de la masse de terre donne lieu à une suite d'apparition de figures plus ou moins schématiques ou détaillées allant de visages humains à des têtes animales. La bande sonore relaye des bruits d'environnement mais surtout la respiration du protagoniste qui rythme les actions en cours. Au fil du déroulement de la séance, elle devient plus présente et moins posée ; elle finit par manifester un certain effort physique et même l'épuisement du sculpteur. Son corps est engagé dans l'action. Il peine, s'essouffle. C'est que ses mains artistes semblent animées par une dynamique créative sans fin. À peine une figure est-elle esquissée qu'une autre lui succède sans qu'aucune pause ne soit marquée ; le rythme est soutenu. La répétition de l'action n'est pas sans évoquer l'absurde sisyphéen ; une temporalité et vertige que la durée du film permet au spectateur•ice•x•s d'éprouver. Car l'urgence de ce façonnage rapide ne semble pas pouvoir s'expliquer par une exigence de production d'un objet finalisé. Le mouvement de transformation de la matière semble répondre à une autre force et à une autre logique : celle de la plasticité même.

Le scénario du film peut en effet être d'abord étudié comme une démonstration des différents aspects et implications de la plasticité. Étymologiquement, le terme « plastique » se réfère au modelage (il vient du grec *plassein* : modeler, façonner, former) et Catherine Malabou attire l'attention sur la double signification contradictoire de l'adjectif qui oscille entre une valence active et passive :

« La “plastique” signifie l'art de l'élaboration des formes, plus particulièrement la sculpture ; [...]. L'adjectif « plastique » a deux significations opposées : d'une part « susceptible de changer de forme », malléable ; la cire, la terre glaise, l'argile, sont dites plastiques ; d'autre part, « susceptible de donner la forme », comme les arts plastiques ou la chirurgie plastique ⁷⁴ ».

Comme le note également la philosophe Baldine Saint Giron, cette ambiguïté de la plasticité comportant une double disposition de donatrice et réceptrice de forme fait qu'elle désigne à la fois « la souplesse et la flexibilité, mais aussi l'inconstance et l'instabilité ; le talent de se donner

⁷⁴ Catherine Malabou citée par Magalie Latry, op. cit., p. 351.

une nouvelle apparence, mais aussi le génie de s'en défaire ; la capacité de se régénérer, mais aussi la fureur de s'autodétruire⁷⁵ ».

Dans la séance de modelage de *Faces* et la succession de transformations de la boule de terre, on ne peut plus dire, en effet, si la création d'une figure précède la destruction de la précédente ou l'inverse. L'apparition d'une nouvelle forme est en fait concomitante à la disparition de l'ancienne. Pour Catherine Malabou qui avance l'idée que le plastique contient le sens plus récent de *Plastic* (plastiquage, explosion, anéantissement), « La plasticité est structure de transformation et de destruction de la présence⁷⁶ ».

La philosophie de la plasticité tirant ses fondement de *La phénoménologie de l'esprit* de Hegel relu à la lumière de Heidegger, Derrida et Deleuze propose ainsi une nouvelle ontologie plastique : « La plasticité c'est le fait que le changement vient avant l'être, il n'y a pas d'abord une identité fixe puis des transformations mais la transformation prime sur la fixité [...] »⁷⁷.

À cet égard, il est possible d'analyser comment David de Tscharner met en œuvre une transformation du mythe du génie créateur dans cette vidéo. Si l'artiste homme « prête son corps au mythe » pour reprendre la formulation d'Anne Creissels, c'est pour en livrer une version nouvelle et antihéroïque⁷⁸.

C'est « une performance de 30 minutes basée sur un jeu d'enfant » précise le plasticien en sous-titre de l'œuvre. Façonner la glaise est en effet une des pratiques première de l'être humain et l'argile a fourni le modèle de quantité de mythes fondateurs qui la relie à la naissance de l'humanité. Parmi les mythes fondateurs relatés par Pline l'ancien, il est possible de se référer en particulier à l'histoire de Butadès. Ce dernier fut l'inventeur, par l'intermédiaire de sa fille,

⁷⁵ Baldine Saint Giron citée par Magalie Latry, op. cit., p. 351. « Les mains donnent et reçoivent » disait Paul Valéry dans son *discours aux chirurgiens*, op. cit ; cette double disposition de donner et de recevoir la forme, cette tension et l'éphémère que la notion de plasticité induit est également fort bien illustrée dans une image de l'artiste Valérian Goalec : *My, Our, Yours* (2019) qui fut utilisée comme affiche de son installation sur le stand de la Fédération Wallonie-Bruxelles (FWB) à Art Brussels 2022 et dont le commissariat était assuré par Maud Salembier. Cette image est visible en consultant cet article : <https://www.mu-inthecity.com/valerian-goalec-sur-le-stand-de-la-fw-b-art-brussels>, consulté le 07.08.2023.

⁷⁶ Catherine Malabou citée par Nathalie Grandjean dans *Généalogie des corps de Donna Haraway, Féminismes, diffractions, figurations*, Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 2021, p. 23.

⁷⁷ Selon Catherine Malabou, Hegel a opéré le déplacement de la plasticité de son premier champs d'action (l'art) pour l'attacher au problème de la subjectivité. On renvoie à l'article de Catherine Malabou, « La plasticité en souffrance », *Sociétés & Représentations*, 2005/2 (n° 20), pp. 31-39, <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2005-2-page-31.htm>, consulté le 7.08.2023. La citation de Catherine Malabou est reprise de la publication en ligne : <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/les-chemins-de-la-philosophie/catherine-malabou-philosophe-de-la-plasticite-8600142>, consulté le 07.08.2023.

⁷⁸ Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe, le féminin et l'art contemporain*, Paris, Éditions du Félin, 2009.

de la *plastique*, soit la figuration plastique. Des reprises artistiques et des analyses féministes de ce récit, nous ne retiendrons ici que la base problématique : le créateur est un homme ⁷⁹.

La masculinité s'est traditionnellement associée, en outre, à une figure créatrice qui agit sur les choses et domine la matière. La notion de force et d'exploit est sous-jacente dans le champs de la sculpture classique. Et on a pu voir comment elle se prolonge avec l'idée même d'« action » artistique dans laquelle le corps viril est impliqué. Le cas de Jackson Pollock a montré comment la « performance d'action » revient à être une « performance du masculin », comment deux figures d'autorité de la culture occidentale, celle du mâle dominant et celle de l'artiste moderne sont liées ⁸⁰.

Dans *Faces*, la métaphore de l'essoufflement vient ruiner ce mythe du génie créateur. En montrant le faire et surtout le refaire, la performance de David de Tschärner défait les éléments de cette construction idéologique. Ici, les valeurs d'invention, de nouveauté et d'originalité sont rendues caduques par la continuité vaine du modelage et les figures stéréotypées auxquelles il donne lieu. L'idée de progrès est mise en doute par une dynamique d'échec puisqu'aucune forme définitive n'aboutit, ce qui annihile aussi l'idée de productivité et d'efficacité. La performance est physique et implique la force corporelle mais la respiration du protagoniste indique sa peine et son épuisement. La maîtrise du sculpteur est mise à mal : c'est la plasticité de la matière qui induit l'action. Enfin, l'authenticité même de la posture de l'artiste est mise en doute : il joue et fait l'enfant. Stratégie de l'idiotie : peut-on vraiment prendre cette métamorphose – ou plutôt ce plastiquage – du mythe de la création au sérieux ⁸¹ ?

La vidéo *Faces* met en œuvre une conceptualisation de la plasticité qui vient dérouter l'idée traditionnelle de la création. Elle invite à « abandonner nos façons de penser la pensée, de penser les actions, de penser la causalité ⁸² ». Pour rendre sa complexité au processus de la recréation permanente, nous explique encore l'anthropologue Nicolas Adell, « il faut abandonner le couple matière / forme et l'idée que toute création ou toute apparition (d'un objet, d'une action, d'une idée, etc.) est la mise en forme d'une matière, où la matière est inerte et où la forme est le modèle mental actif qui (par la main instrument quand il s'agit d'un objet)

⁷⁹ J'évoque ici notamment les reprises du mythe par les artistes Karen Knorr ou Livia Spinga et la lecture de Françoise Frontisi-Ducroux, « 'La fille de Dibutade', ou l'inventrice inventée », *Cahiers du Genre*, vol. 43, n° 2, 2007, pp. 133-151.

⁸⁰ Équipe des publics du Mac Val, « L'action painting, une peinture virile », dans *Chercher le Garçon*, éditions du MAC VAL, 2015, pp. 59-61.

⁸¹ La stratégie de l'idiotie a été étudiée chez de nombreux•ses artistes de ce dernier siècle par le critique d'art Jean-Yves Jouannais dans *L'idiotie*, Paris, Beaux-Arts Éditions, 2003.

⁸² Nicolas Adell, op. cit., p. 22.

fait naître à l'existence ⁸³ ».

2.2. Du régime représentatif au régime esthétique de l'art.

C'est dans une perspective diachronique que l'ouvrage de Jacques Rancière paru en 2011 *Aisthesis, Scènes du régime esthétique de l'art*, montre également comment les œuvres d'art constituent des événements qui sont autant de scènes de métamorphoses :

« L'art existe comme monde à part depuis que n'importe quoi peut y entrer. [...] Un régime de perception, de sensation et d'interprétation de l'art se constitue et se transforme en accueillant les images, les objets et les performances qui semblaient les plus opposées à l'idée du bel art [...]. L'art [...] ne cesse de s'y redéfinir [...] construisant son monde propre en brouillant les spécificités qui définissaient les arts et les frontières qui les séparaient du monde prosaïque ⁸⁴ ».

À travers l'analyse d'œuvres qui furent autant de moments singuliers « où l'on se demande ce qui fait l'art et ce qu'il fait », le philosophe décrit l'avènement de notre *régime esthétique de l'art* qui, à partir du 18^{ème} siècle est venu supplanter un ancien régime d'identification des arts, c'est-à-dire des « Beaux-Arts » selon l'appellation datant de l'âge classique. Selon lui, la modernité a défait la corrélation entre les sujets et les modes de représentation qui fondait le « régime poétique ou représentatif de l'art ⁸⁵ ».

« Le régime esthétique des arts, c'est d'abord la ruine du système de la représentation, c'est-à-dire d'un système où la dignité des sujets commandait celle des genres de la représentation (tragédies pour les nobles, comédies pour les gens de peu ; peinture d'histoire contre peinture de genre, etc.). Le système de la représentation définissait, avec les genres, les situations et les formes d'expression qui convenaient à la bassesse ou à l'élévation du sujet ⁸⁶ ».

Ainsi, à l'époque de la formulation de la hiérarchies des genres par Félibien, les mains n'étaient pas encore le sujet à part entière qu'elles sont devenues aujourd'hui.

⁸³ Ibid., p. 22.

⁸⁴ Jacques Rancière, *Aisthesis, scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 10.

⁸⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 30.

⁸⁶ Ibid., p. 49.



Nicolas de Larguillière, *Études de mains*, huile sur toile, 65 x 53 cm, 1715.
Photo (C) RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Mathieu Rabeau, Musée du Louvre, Paris.
Source : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061812>, consulté le 07.08.2023.

Un tableau comme de Nicolas de Larguillière, peint en 1715 et représentant principalement des mains, n'était pas considérée, du temps de son exécution, comme l'œuvre d'art qu'elle est devenue aujourd'hui au Musée du Louvre. Il s'agit d'un travail préparatoire – une « étude de mains » selon le terme consacré – que l'on doit à ce grand maître portraitiste français très prisé par la noblesse et la haute bourgeoisie. Dans la hiérarchie des genres imposée par l'Académie royale de peinture et de sculpture, le portrait n'occupait que la deuxième place après l'allégorie ou la peinture d'histoire, impliquant pour leur part, la représentation de personnages en pied et en groupes. Au 18^{ème} siècle, le portrait allait néanmoins connaître son âge d'or : du portrait d'apparat, on passe progressivement au portrait psychologique. Les mains officient dans le rôle d'identification que Nicolas Adell décrit. Uniques, elles se doivent de caractériser la personne représentée, d'exprimer sa distinction, son genre, ses talents, son rang social, etc.⁸⁷.

Dans la hiérarchie des genres et des valeurs classiques, la description de la vie ordinaire et du travail n'est pas un sujet élevé. Comme l'a fait remarquer Magalie Latry, la représentation est artistique mais aussi sociale. Les œuvres qui relèvent de la « peinture de genre », c'est-à-dire qui présentent des scènes de la vie quotidienne où évoluent des personnages anonymes (et qui

⁸⁷ D'après une notice de Frédéric Taddei et Marie-Isabelle Taddei dans *d'Art d'Art !*, Paris, Éditions Chêne, 2015, p. 86.

préfigurent donc les sujets réalistes) pouvaient être admirées pour leur virtuosité mais celle-ci n'est jamais confondue avec le Grand Art. Dans la même logique, le corps ordinaire, n'était pas un sujet de représentation digne⁸⁸.

Chez Rancière, l'expression de « partage du sensible » explicite que tout régime de visibilité des arts entre « dans un rapport d'analogie globale avec une hiérarchie globale des occupations politiques et sociales, avec toute une vision hiérarchique de la communauté⁸⁹ ».

« J'appelle partage du sensible ce système d'évidences sensibles qui donne à voir en même temps un commun partagé et des parts exclusives. Cette répartition des parts et des places se fonde sur un partage des espaces, des temps et des formes d'activités qui détermine la manière même dont un commun se prête à participation et dont les uns et les autres ont part à ce partage⁹⁰ ».

Les Beaux-Arts étaient successeurs des arts dit libéraux, explique encore l'auteur. Ceux-ci se différencient des arts mécaniques en raison du fait qu'ils constituaient le loisir d'hommes libres que leur qualité exemptait d'un travail matériel qui pouvait être accompli par un artisan ou un esclave. Dans *Le Philosophe et ses pauvres*, le penseur, selon qui l'art a commencé à exister en tant que tel quand « cette hiérarchie des formes de vie a commencé à vaciller⁹¹ » insiste néanmoins sur la persistance, dans la culture occidentale – même progressiste – de l'exclusion des artisans de la vie de la pensée et de la communauté qu'avait initiée Platon au nom du « travail qui n'attend pas ». La répartition des « occupations » définit ainsi des participations politiques, le fait d'être visible ou non dans l'espace commun, le droit à une parole publique ou pas. L'art se constitue ainsi comme une certaine symptomatologie de la société⁹².

Cette question du « partage du sensible » fut également celle qu'ont posée les féministes matérialistes des années 1980 et 1990. Elle ont dénoncé et analysé la « division sexuelle du travail » qui s'organise en parallèle du développement du capitalisme patriarcal – surtout depuis la deuxième révolution industrielle selon Silvia Federici. Celle-ci opère l'assignation des hommes à la sphère productive et des femmes à la sphère reproductive, les activités productives

⁸⁸ Étudiant le contexte de la réalisation du *Portrait d'une négresse* de Marie-Guillemine Benoist en 1800, Magalie Latry le constate à propos de la rareté des représentations des corps noirs (à d'autre fin qu'une représentation allégorique de l'Afrique) dans l'art classique. Magalie Latry, op. cit., pp. 46-50.

⁸⁹ Jacques Rancière, *le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000, p. 30.

⁹⁰ Ibid., p. 12.

⁹¹ Jacques Rancière, *Aisthesis, scènes du régime esthétique de l'art*, Paris, Galilée, 2011, p. 9.

⁹² Ibid., p. 9.

étant, dans le même mouvement, marquées par des fonctions à forte valeur sociale ajoutée (politiques, religieuses, militaires...). La division sexuelle du travail concerne la sphère professionnelle comme la sphère domestique dont la prise en charge est invisibilisée comme travail et fait de la sorte l'objet d'une exploitation⁹³.

Comme Rancière l'a mis en évidence à propos d'un régime de représentation, elles ont montré que « les conditions de vie sont aussi des *conditions de vue* ». Ainsi, la division sexuelle du travail amène non seulement une distinction public / privé mais également une vision masculine hégémonique du monde occultant ou disqualifiant des pans entiers du réel. Parmi ces fragments invisibilisés, on retrouve l'évidence du quotidien et le monde matériel ordinaire⁹⁴.

« Moins aux prises avec la réalité prosaïque du monde, mais aussi avec le corps, au centre du travail reproductif dont ils sont déchargés, les hommes développent une vision du monde qui implique la production de dichotomies hiérarchiques (nature / culture, raison / corps, abstrait / concret, rationnel / intuitif, objectif / subjectif, penser / ressentir) et la promotion d'une posture de connaissance désincarnée⁹⁵ ».

C'est à partir de ces considérations sur le système esthétique que peuvent se poser des questions sur les pratiques artistiques en tant que « manières de faire » pour Rancière. Les pratiques esthétiques s'entendent en effet comme des formes de visibilité, se considèrent depuis la place qu'elles occupent et en regard de ce qu'elles « font » par rapport au commun⁹⁶.

Ces quatre propositions artistiques récentes – qui sont autant de « manières de faire » *avec les mains* – ont retenu mon attention : La vidéo *Achter de voorkant wordt het stof onder de dossiers verwijderd* de Simona Denicolai et Yvo Provoost (2006) a été réalisée au Centre culturel CC Strombeek où le duo était invité à exposer ; le film consiste en une longue chorégraphie de gestes répétitifs effectués en coulisse par les femmes d'ouvrage qui entretiennent les locaux, des bureaux jusqu'à la scène de théâtre.

⁹³ Silvia Federici, « Caliban et la sorcière : femmes, corps et accumulation primitive » [2004] , trad. fr., Marseille / Genève / Paris, Éditions Senonevero / Éditions Entremonde, 2017.

⁹⁴ Maria Puig de la Bellacasa citée par Elsa Dorlin, op. cit., p. 17.

⁹⁵ Elsa Dorlin, op. cit., p. 18.

⁹⁶ Jacques Rancière, op. cit., p.14.



Simona Denicolai et Yvo Provoost, *Achter de voorkant wordt het stof onder de dossiers verwijderd*, vidéo (durée : (loop) 15'57"), 2006, vue de l'exposition *Denicolai & Provoost, Hello, are we in the show*, SMAK, Gand, 2021. Source: photo personnelle.

La vidéo est visionnable sur le site des artistes : http://www.denicolai-provoost.com/video.php?id_artwork=21, consulté le 7.08.2023.

Overly Forced Gestures, From Harvest to Fight de Thu Van Tran (2017) est quant à elle une double vidéo qui montre, d'une part, les gestes de travailleuses du Sud Vietnam qui, dans une plantation d'hévéas, récoltent le caoutchouc, une matière exploitée par différents régimes coloniaux en Asie du Sud et d'autre part, un atelier de moulage où ces gestes se matérialisent sous forme de sculptures.



Thu Van Tran, *Overly Forced Gestures. From Harvest to Fight*, 2017, Film super 8mm transféré en 16 mm X 2, 2 :21', Vue de l'exposition *Anarchéologie*, Centre Pompidou, Paris, 2017. Source : photo personnelle.

Dans cette troisième vidéo faisant partie du dispositif documentaire *Edelweiss* de Barbara Geraci (2021), la transparence d'une assiette en verre rend visible les mains d'une travailleuse licenciée de la manufacture louviéroise de céramique Boch qui reproduit pour la caméra les gestes techniques qu'elle a effectués durant toute sa carrière : recopier au pinceau, sur le pourtour de l'assiette, des motifs floraux dessinés par un décorateur.



Barbara Geraci, vidéo HD, durée 4'45'' dans *Edelweiss*, installation multimédia, 2021. Vue de l'exposition *Savoir Faire*, Iselp, Bruxelles, 2021. Source : photo personnelle.

La vidéo est visionnable sur le site de l'artiste : <https://barbarageraci.be>, consulté le 07.08.2023.

Installée de manière pérenne sur la façade de l'espace culturel Le Delta à Namur, la sculpture lumineuse *Première ligne* de David Brognon et Stéphanie Rollin (2020) est composée de néons qui transposent en lumière les lignes de la main – « de destinée » et « de cœur » – d'une personne anonyme qui, dans le contexte de la crise sanitaire du Covid, a continué à exercer sa fonction de service ou de soin et à laquelle l'œuvre rend hommage⁹⁷.

⁹⁷ La pièce de Simona Denicolai et Yvo Provoost (2006) a été présentée au sein de leur exposition monographique *Hello, are we in the show* au SMAK à Gand en 2021 où j'ai pu la découvrir ; celle de Thu van Tran était présentée dans l'exposition thématique *Anarchéologie* au Centre Pompidou à Paris en 2017 ; j'ai pu visionner la vidéo de Barbara Geraci dans l'exposition *Savoir Faire* à l'Iselp de Bruxelles en 2021, l'installation pérenne de Brognon Rollin est visible pour sa part au Delta à Namur depuis 2022.



Brognon Rolin, *Première ligne*, installation, techniques mixtes, 2020. Photo : Vincent Everarts.

Source : <https://www.ledelta.be/evenements/brognon-rollin-the-land-and-the-unfolded-map/>, consulté le 07.08.2023.

Il serait trop long de faire ici l'analyse approfondie de chacune de ces réalisations et de leur contexte mais on peut néanmoins comprendre ces œuvres – toutes réalisées par des femmes (ou en duo avec une femme) – comme des démarches visant le renversement des répartitions du visible et de l'invisible ainsi que la mise au jour d'activités et de gestes qu'un « partage du sensible » relaye dans l'espace-temps caché du travail de reproduction. On peut présumer que c'est depuis leur double position de femmes et de travailleuses de l'art que ces artistes ont conçu ces œuvres politiques qui sont autant de *gestes* artistiques⁹⁸.

Comme l'ont montré Pierre Arese et Laurent Courtens, curateurs d'une exposition intitulée *Savoir Faire*⁹⁹ qui s'est tenue en 2021 à l'Iselp à Bruxelles, le travail de l'art reste fondamentalement lié à la matière et même les pratiques les plus conceptuelles trouvent leur source dans l'usage du corps et de la main. L'exercice manuel lie les pratiques esthétiques aux activités de production, c'est-à-dire au « travail » mais aussi, ainsi que le signalent les œuvres que nous venons de décrire, aux activités de *Care*. Comme l'explique Rancière, la production artistique lie le *faire* et la visibilité ; ce faisant, il réalise le principe du travail : « la

⁹⁸ Pour mesurer la portée subversive de ces propositions, il faut se rendre compte que le travail de l'art, dont les conditions d'exercice sont d'ailleurs précaires, peine à être reconnu comme « profession » à part entière. Il fut d'ailleurs considéré comme « inessentiel » par les politiques belges et françaises lors de la crise du Covid 19. Sur ces questions, on peut renvoyer au travail de la FAP, nouvelle Fédération des Arts plastiques en Belgique : <http://lafap.be> et à l'ouvrage des sociologues Marc Loriol et Nathalie Leroux, « Le travail passionné, l'engagement artistique, sportif ou politique », Toulouse, Éditions Eres, 2015.

⁹⁹ L'exposition *Savoir Faire* s'est tenue à l'Iselp à Bruxelles du 15 octobre au 11 décembre 2021. Curatée par Pierre Arese et Laurent Courtens, elle présentait des œuvres de Hughes Dubuisson, Camille Dufour, Barbara Geraci, Oliva Hernaiz, Hélène Moreau, Pauline Pastry, Alice Pilastre, Eric Van Hove. Le catalogue est consultable en ligne : <https://iselp.be/wp-content/uploads/2021/10/dossierpresse-savoirfaire-FR-min.pdf>, consulté le 07.08.2023.

transformation de la matière sensible en présentation à soi de la communauté¹⁰⁰ ».

A propos du caractère politique des pratiques artistiques, le philosophe souligne encore :

« Les arts ne prêtent jamais aux entreprises de la domination ou de l'émancipation que ce qu'ils peuvent leur prêter, soit, tout simplement, ce qu'ils ont de commun avec elles : des positions et des mouvements des corps, des fonctions de la parole, des répartitions du visible et de l'invisible¹⁰¹ ».

C'est dans cette perspective que Magalie Latry a étudié l'évolution conjointe de l'histoire de l'art et l'histoire des féminismes sur l'hypothèse qu'elles sont susceptibles d'être pensées comme mutuellement réciproques. Mettant toutefois en question une idée de progrès, son étude diachronique à travers l'analyse de sept œuvres d'art particulières réalisées par des artistes assignées femmes au cours d'une période s'étendant de la première moitié du 17^{ème} siècle jusqu'à la fin du 20^{ème} siècle, montre une co-incidence chronologique et sémantique: nourris les uns par les autres, les féminismes et les arts contemporains tendent à une mise en crise des hiérarchies impliquées par la classification en genres¹⁰².

Nous suivons la féministe dans ses observations érudites et sa manière d'envisager l'histoire de l'art comme une histoire sociale car nous partageons son étonnement face au constat qu'« à l'heure où les Beaux-Arts sont devenus les arts plastiques, une catégorie elle-même plastique et bien peu génératrice de hiérarchie, qui accueille, à mesure qu'ils apparaissent, tous les nouveaux médiums, toutes les nouvelles manières de pratiquer l'art, jusqu'à la dématérialisation même, on peut avoir l'intuition que des schémas de pensée et des circuits de reconnaissance perdurent¹⁰³ ».

Selon les conclusions de la chercheuse, une binarité reste structurante. Et celle-ci peut expliquer que subsiste encore « tant de prévention à l'égard des 'artistes femmes' » mais aussi une certaine survivance des échelles de valeurs et des couples antagoniques comme les arts majeurs et les arts mineurs, les arts féminins et les arts masculins, les arts du temps face à ceux de

¹⁰⁰ Jacques Rancière, op. cit., p. 71.

¹⁰¹ Ibid., p. 25.

¹⁰² En considérant, après Walter Benjamin, que l'on peut constater des progrès historiques sans adhérer à la croyance d'un Progrès de l'histoire, l'historienne de l'art a étudié les *Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies de genre* à travers un corpus de 7 œuvres matérielles : *Nature morte aux abricots* de Louise Moillon en 1634, *Portrait d'une négresse* de Marie-Guillemine Benoist en 1800, *Clotho* de Camille Claudel en 1893, *Autoportrait* de Claude Cahun en 1928, *Tir* de Niki de Saint Phalle en 1961, *Azione sentimentale* de Gina Pane en 1973 et *Le Régime chromatique* de Sophie Calle en 1997.

¹⁰³ Magalie Latry, op. cit., p. 365.

l'espace, la prolifération matérielle contre la pureté formelle, le littéraire contre le plastique, l'intellectuel contre le sensible ; des catégorisations toujours hiérarchiques qui « pensées globalement font sens et s'inscrivent dans les tables de classement qui dépassent l'art pour penser le monde ¹⁰⁴ ».

¹⁰⁴ Ibid., p. 366. Magalie Latry admet qu'il convient de conserver la catégorie d'« 'Artistes femmes' [...] comme catégorie d'analyse tant qu'il le faudra ». En effet, la domination masculine reste quantifiable dans le milieu artistique. Un état des études en sociologie de l'art et du travail menées ces dernières années invite à en prendre la mesure. Les études des féministes matérialistes comme celles sur le travail gratuit par C. Delphy ou les techniques d'appropriation du travail des femmes au sens de C. Guillaumin continuent d'être utiles pour comprendre les processus à l'œuvre. Les travaux de P. M. Menger, M. Buscatto, M. Léontini, M. Oughabi, M. Simonet, S. Sofio, O. Roueff et P. Molinier ont abordé les multiples aspects de la production artistique (depuis l'accès à la formation jusqu'aux processus de légitimation en passant par la division sexuelle du travail et des activités) et montrent en définitive combien, malgré la féminisation, ces contextes demeurent marqués par les rapports de domination. L'intersectionnalité permet en outre de penser l'imbrication de ces rapports, le croisement des discriminations de genre mais aussi de sexualité, de classe, de race, de santé et de validité.

Chapitre 3 : Avec les mains de Ketty la Rocca. Du corps individuel au corps collectif.

À défaut de pouvoir rassembler les œuvres *avec les mains* sous la bannière d'un genre historique et prédéfini, nous pouvons néanmoins continuer à spéculer sur l'intérêt de les considérer en tant qu'ensemble. Comment peuvent-elle *faire* un genre, à défaut d'*être* un genre? Autrement dit, pour continuer à citer Derrida, nous pouvons leur demander de répondre, de témoigner, de dire ce qu'elles ont à dire quant à la *loi du genre* ¹⁰⁵.

Le motif de la main apparaît comme étant aujourd'hui fortement plébiscité par les artistes. Les nombreuses expositions et publications qui, dernièrement en Europe, ont été consacrées au sujet témoignent aussi de cet engouement pour la main comme d'une grande variété d'approches thématiques possibles ¹⁰⁶.

Particulièrement emblématique de cette désignation actuelle, l'identité visuelle de la récente 15^{ème} édition de la Documenta de Cassel corrobore notre hypothèse de la main comme figure *Trans* et possible allégorie de la plasticité ¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Jacques Derrida, op. cit. p. 266.

¹⁰⁶ Du côté des publications, on peut noter la parution des ouvrages d'art *Artists' Handbook* chez Ludion en 2007, *La main dans l'art* de A. Sérullaz et E. Vignot chez Citadelles et Mazenod en 2010 et le plus récent *Jeux de mains* par C. Poimboeuf-Koizumi et S. Elcock chez Chose Commune en 2021. Du côté des expositions, on relève celle des photographies de la collection Buhl *Speaking with Hands* au Musée Guggenheim de Bilbao en 2004, l'exposition thématique de sculptures de Rodin *La main révèle l'homme* au Musée Rodin de Paris en 2006, les expositions réalisées en collaboration avec la Fondation Bettencourt pour l'intelligence de la main au Palais de Tokyo à Paris dont *L'esprit commence et finit au bout des doigts* en 2019, la section *Une forêt de gestes* dans l'exposition *Danser Brut* qu'a présentée Bozar à Bruxelles en 2020, l'exposition *Savoir Faire* proposée par l'Iselp à Bruxelles en 2021 et la récente présentation de la collection du Mac Val en Ile-de-France sous le titre *À mains nues*.

¹⁰⁷ L'identité visuelle de la Documenta Fifteen qui s'est tenue du 1^{er} juin au 25 septembre 2022 à Cassel, a été imaginée par Studio 4002, un jeune collectif de Jakarta. À ce propos, on peut consulter ce documentaire : <https://www.youtube.com/watch?v=hezFR2sFq5k>, consulté le 10.08.2023.



Visuel de la communication de la Documenta Fifteen. (C) documenta fifteen 2022. Source : <https://documenta-fifteen.de/en/download-area-keyvisuals/>, consulté le 10.08.2023.

Affiches, flyers et catalogues déclinaient un dessin de mains qui, en s'imbriquant et en se redéfinissant mutuellement, composent de nouvelles formes. Ces mains coopératrices furent le leitmotiv de la mise en œuvre collective du groupe transdisciplinaire Ruangrupa. Leur approche curatoriale vise le changement par l'instauration d'« un modèle différent et communautaire d'utilisation des ressources – économiquement, mais aussi en terme d'idées, de connaissances, de programmes et d'innovations ». C'est à travers un dispositif revendiquant la visibilité du système organisationnel et du travail en train de se faire que l'évènement a ainsi mis en lumière des initiatives de résistance sociale et politique de par le monde, des démarches marginalisées en provenance majoritaire du sud global ¹⁰⁸.

Dans cette réalisation graphique, la main paraît s'imposer dans l'art contemporain comme une figure pertinente. Elle viendrait imaginer un nouvel ordre de pensée et manifester un désir de transition sociétale ainsi que l'a montré la Documenta Fifteen et tel que le formule Paul B. Preciado. « Nous sommes les corps à travers lesquels la mutation arrive et s'installe » semblent annoncer ces mains à l'instar de l'écrivain ¹⁰⁹. Dans son dernier ouvrage, *Dysphoria Mundi*, l'auteur envisage sa transition de genre avec une mutation planétaire en cours, un changement profond, une transformation collective qui fait écho à celle vécue dans son propre corps. En

¹⁰⁸ Extrait du dossier de presse, traduit et cité par Maité Vissault dans « Un nouveau système ? », *L'art même* n° 88, 2022, p. 22.

¹⁰⁹ Paul B. Preciado, *Dysphoria Mundi*, Grasset, 2022, p. 38.

appliquant la notion généralisée de dysphorie à notre époque, il fait de l'être *Trans* une figure du temps présent. On assiste à un même phénomène de cristallisation autour de la main sur laquelle semblent venir se projeter les enjeux et les préoccupations de notre époque. À travers elle, sur le mode métaphorique, s'affirme aussi un besoin de « prendre en main » un devenir identitaire, économique, politique et écologique ¹¹⁰.

3.1. La main *Trans*, un « objet frontière ».

Considérant cette « effervescence singulière » et actuelle autour de la main, Nicolas Adell souligne la dimension transdisciplinaire de ce « vif intérêt » pour l'objet qui se manifeste depuis les années 2000 dans les domaines des sciences et des arts. Ainsi que nous avons pu l'appréhender en abordant la pensée de la plasticité, il décrit l'émergence « d'une nouvelle vision complexe du sujet et des préoccupations élargies » qu'ont amené de nouvelles recherches conjuguant sciences dures, humaines et sociales ¹¹¹.

L'anthropologue s'accorde à attribuer à la main un statut d'« objet-frontière » apte à rassembler une pluralité d'intérêts. Il détourne ainsi un peu de son propre aveu la notion de Susan Star et James Greisemer qui, dans la perspective de l'interactionnisme symbolique, ont défini l'« objet-frontière » comme un objet, matériel ou conceptuel, suffisamment plastique pour constituer un espace permettant la communication entre différents mondes sociaux, c'est-à-dire un objet capable de circuler entre plusieurs communautés de pratiques pour servir un besoin de découvertes généralisables. Dans sa conceptualisation, l'« objet-frontière » est considéré comme une « infrastructure de connaissance ¹¹² ».

Nicolas Adell met ainsi en évidence une disposition de la figure de la main à favoriser la transmission, l'échange et la génération de savoir. Cette vision de la main comme « objet-frontière » rencontre, me semble-t-il, celle du rôle de la figure par Donna Haraway. La

¹¹⁰ Dans *Dysphoria Mundi*, Paul B. Preciado « analyse aussi bien la mutation du capitalisme, la technification des pratiques reproductives, le bouleversement numérique, la transition des États-nations vers d'autres paradigmes politiques, les transformations liées au réchauffement climatique, le déplacement du monde occidental par le regard post-colonial... ». D'après « *Parlez-vous le Preciado ?* » Centre Pompidou Magazine, en ligne : <https://www.centrepompidou.fr/fr/magazine/article/parlez-vous-le-preciado>, consulté le 07.08.2023.

¹¹¹ Nicolas Adell, op. cit., p. 5. Le Musée de la Main fondé à Lausanne en 1997 se présente d'ailleurs comme un lieu de synthèse de cet intérêt à la fois scientifique et artistique : <https://www.museedelamain.ch>, consulté le 10.08.2023.

¹¹² D'après Pascale Trompette, Dominique Vinck, « Retour sur la notion d'objet-frontière », dans *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2009/1 (Vol. 3, n°1), p. 5-27. En ligne : <https://www.cairn.info/revue-anthropologie-des-connaissances-2009-1-page-5.htm>, consulté le 09.08.2023.

philosophe des sciences l'explique :

« Une figure opère le travail de refigurer les sujets et les objets, c'est-à-dire de leur conférer une matérialité renouvelée. Les figures rassemblent les gens autour des tropes, des visages, des métaphores, des jeux de langage ; grâce au fait que les figures matérialisent dans leur corps les significations partagées. Les figures permettent de quitter la littéralité du langage des sciences pour accéder à leur complexité ¹¹³ ».

3.2. La main *Trans*, un oracle.

Je voudrais situer ici ma propre démarche de recherche car il m'apparaît rétrospectivement que ma focalisation particulière sur les œuvres *avec les mains* s'est fondée de manière intuitive sur la dimension d'outil heuristique de la main ¹¹⁴.

En tant que plasticienne, j'ai une affinité de longue date pour l'image de la main que j'ai déclinée à plusieurs reprises dans mes travaux. C'est un besoin d'inspiration et de réinvention qui est à l'origine du corpus d'œuvres réunies pour ce travail. En 2017, suite à ma visite des expositions de la Biennale de Venise *VIVA ARTE VIVA !* où j'ai notamment découvert le travail de Pauline Curnier Jardin, j'ai commencé à repérer ce motif dans les œuvres d'art au fil de mes visites dans les musées, galeries et centres d'art, parfois aussi dans des catalogues et publications en ligne. Je les ai rassemblées en une sorte de collection virtuelle qui compte aujourd'hui plus d'une centaine de pièces.

C'est davantage sur le mode du glanage que du recensement scientifique qu'elles ont été identifiées et compilées. Il s'agit d'une méthode peu héroscientifique comme l'évoque Ursula Le Guin dans son texte *Le fourre-tout de la fiction, une hypothèse* où l'autrice rend honneur à la cueillette plutôt qu'à la chasse ¹¹⁵. Notre promotrice Maud Hagelstein, dans un ouvrage dédié aux pratiques non académiques des artistes du Créahm de Liège, envisage aussi cette méthode du glanage chère à la cinéaste Agnès Varda comme une manière de saisir « l'occasion et la rencontre », une manière de « Faire avec ». Ce travail comprend donc une part de hasard et ne

¹¹³ Donna Haraway citée par Nathalie Grandjean dans *Généalogies des corps de Donna Haraway, Féminismes, diffractions, figurations*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Collection Genre et sexualités, 2021, p. 183.

¹¹⁴ C'est de longue tradition que l'on compare la main à un outil. Pour René Descartes, elle est « l'outil des outils ».

¹¹⁵ Ursula K. Le Guin, « Le fourre-tout de la fiction, une hypothèse » dans *Danser au bord du monde*, éditions de l'éclat, 1989, pp. 197-204.

se réclame d'aucune exhaustivité ou complétude ¹¹⁶.

Dans un article portant sur la transmission des savoirs, Anne Creissels réévalue cette notion d'inspiration que j'évoque plus haut. Celle-ci est mal connotée dans notre tradition de pensée se voulant rationnelle : « La dimension d'inspiration renvoie à l'alliance des régimes à priori opposés du *savoir* et de la *révélation* » ¹¹⁷. Si ce mode d'acquisition des « idées » est toléré dans le domaine limitrophe de l'art, il reste décrié pour la connaissance scientifique, cette dimension ayant été rejetée pour délimiter l'usage sain d'une raison autonome. Dans l'essai qu'elle consacre à « *La pensée vive* », la philosophe Marianne Massin tente une réhabilitation de l'inspiration contre la philosophie moderne. Selon elle, il s'agit d'une « épreuve vivifiante ¹¹⁸ ».

Pour saisir le lien de la main à un savoir révélé, on peut aussi s'intéresser, en suivant encore Anne Creissels, à la figure de l'oracle. L'oracle, tel qu'il était pratiqué dans la Grèce antique, désigne à la fois la réponse d'une divinité à la personne qui venait la consulter, la personne intermédiaire ou interprète – sibylle ou pythie – qui transmettait cette réponse et le lieu consacré où avait lieu la délivrance du message. Dans cette triangulation, l'oracle « donne littéralement corps au savoir » :

« Secoué, traversé, habité, investi d'une fonction, le corps de l'oracle est inspiré et inspirant, interprète dans le même temps d'une extériorité et d'une intériorité, dépositaire d'un message indicible ; savoir soufflé et savoir soufflant ¹¹⁹ ».

Il est assez galvaudé de faire l'amalgame entre musée et temple, lieu d'exposition et sanctuaire, mais il semble encore que nous pouvons, ici et en dégageant la proposition de sa part théologique, considérer les mains dans les œuvres d'art en tant que motif intermédiaire, corps vecteurs, transmetteurs et catalyseurs assumant une fonction similaire à celle de l'oracle, c'est-à-dire ayant le rôle de délivrer un savoir tout en l'incarnant.

Anne Creissels, expérimentant avec ses conférences-performances la transmission du savoir en tant que pratique rituelle cathartique met en évidence ces principes :

¹¹⁶ Maud Hagelstein, *Faire avec, Palabres au Trinkhall*, Éditions du Trinkhall Museum, Liège, 2020, pp. 62 et 87.

¹¹⁷ Anne Creissels, « La délivrance des sybilles », dans *Constellations subjectives, pour une histoire féministe de l'art*, Dir M.-L. Allain, Bonilla, E. Blanc, J. Renard, E. Zabunyan, Éditions iXe, Donnemarie-Dontilly, 2020, p. 144.

¹¹⁸ Marianne Massin, *La pensée vive, essai sur l'inspiration philosophique*, Armand Collin, 2007, citée par Anne Creissels, op. cit., p. 144.

¹¹⁹ Anne Creissels, op. cit., p. 144.

« Faire éprouver, transmettre des affects : impact des corps sur les corps et passage du corps individuel au corps collectif ¹²⁰ ».

Les œuvres rassemblées ici, indépendamment du fait qu'elles représentent des corps – des mains –, sont avant tout des corps matériels. Elles constituent d'ailleurs un *corpus* pour ce travail. C'est leur matérialité même qui fabrique leur présence et leur permet de faire signe. Le sémiotique, les principaux constituants de l'aspect plastique : composition, rythme, formes, sons, lignes, couleurs, distribution des valeurs, texture, cadrage, raccroche à l'iconique – ce qui est représenté ou raconté ou suggéré – dans un mouvement de co-construction et ce, en relation avec les corps témoins de cette présence ¹²¹.

Pour bien comprendre cette intrication de la matière et de la signification, on peut encore aborder la conception du « corps matériel-sémiotique » de Donna Haraway ¹²². Pour elle, « Les corps comme objets de connaissance sont des nœuds générateurs matériel-sémiotique. Leurs frontières se matérialisent en interaction sociale. » Notre professeure de philosophie Nathalie Grandjean explique ¹²³ :

« En ce sens, on ne peut plus détacher la matérialité des corps des modes de production des savoirs : cette matérialité est aussi tissée de discours, et réciproquement. C'est ainsi que les corps deviennent des nœuds faits de matière et de sens/mots. Le discursif forme les corps et les corps produisent de la discursivité, dans une série d'agencements contingents et hétérogènes. Cet étrange tissu

¹²⁰ Ibid., p. 143.

¹²¹ Beaucoup d'œuvres contemporaines immersives jouent sur l'image de l'œuvre comme corps. C'est d'ailleurs le cas de *Grotta Profunda Approfondita* (2017) de Pauline Curnier Jardin. L'installation *Le concert* (2022) que l'artiste Latifa Echakhch a présentée à la dernière Biennale de Venise au sein du pavillon suisse se base également sur cette idée ; les mains y étaient centrales et constituaient au sein du parcours un espace de rassemblement.

¹²² Cette formule salutaire de la biologiste étatsunienne qui voit la prise en compte du corps dans une perspective constructiviste permet de dépasser la conception aporétique d'un corps vu comme étant « pris » entre sexe et genre. Comme l'expliquent Hélène Rouch, Elsa Dorlin et Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « l'utilisation des catégories de sexe et de genre, telles que définies par les théories féministes matérialistes ou post-modernes, a empêché de penser le corps en dehors de ces catégories et entraîné une forme de recouvrement, d'oubli, voire un déni du corps ». En effet, au cours des années 1980, les recherches féministes ont eu affaire à ce « paradoxe d'un corps à la fois présent et absent », « un corps étudié et effacé, spécifié et oublié » car, explique Delphine Gardey « objet politique central, il doit être dénaturalisé et oublié en tant qu'objet biologique pour que le programme résumé par Simone de Beauvoir " On ne naît pas femme, on le devient " puisse être décliné ». Nous nous référons ici à l'essai de Hélène Rouch, Elsa Dorlin, Dominique Fougeyrollas-Schwebel, *Le corps, entre sexe et genre*, Paris, L'Harmattan, 2005 et à l'article de Delphine Gardey, *Au cœur à corps avec le Manifeste Cyborg de Donna Haraway*, *Esprit*, 2009/3-4, 2009, p. 208-217.

¹²³ Donna Haraway citée par Nathalie Grandjean dans *Généalogies des corps de Donna Haraway, Féminismes, diffractions, figurations*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Collection Genre et sexualités, 2021, p. 27.

relativise leurs frontières, les limites qui les constituaient comme tels et fait émerger des catégories inattendues, comme celle de relation ¹²⁴ ».

Dans cette configuration de l'œuvre d'art comme « corps » et comme « nœud acteur matériel-sémiotique », la main, en tant que figure, est son double : « les figures jouent un rôle de transfuge, de corps dans le texte et de texte dans les corps / dans le monde. Si les corps sont des nœuds ou acteurs matériel-sémiotiques, la figure est son double ¹²⁵ ».

3.3 La main *Trans*, une « main d'artiste ».

En art, la main est sujette à l'autoréférentialité : c'est la main qui met la main en œuvre. En outre, comme c'est le cas dans la photographie de Ketty la Rocca que nous allons aborder, ce sont parfois leurs propres mains que les artistes figurent.

Sans-doute faut-il raccrocher ces mains autoreprésentées à la tradition des « mains d'artistes » lesquelles manifestaient un obsolète « génie artistique ». Mais les mains d'artistes de notre corpus semblent plutôt simplement traduire leur « pensée praticienne » selon une formule de notre professeure Muriel Andrin qui l'emploie à propos d'artistes produisant des textes manifestes. Dans l'article où elle traite du sujet, elle retient d'ailleurs cette remarque de l'historien Alex Danchev : « L'art et la pensée ne sont pas, après tout, incompatibles ¹²⁶ ».

En effet, on peut déceler dans les œuvres où figurent des mains autoreprésentées une forme particulière d'autoréflexivité. Comme chez Ketty la Rocca où la main est le signe à la fois du *Moi* de l'artiste et du *Je* agissant de l'œuvre d'art, il y a identité entre la main représentée et l'artiste. Mais la figure de la main n'est pas une personnification, elle ne double pas l'artiste, elle double son *faire*.

En figurant sa main, l'artiste transforme sa main créatrice en création de son propre art. Cette main *Trans* est à la fois créatrice et créature, sujet et objet de l'œuvre. Ce mouvement dans lequel l'artiste voit représentée sa main représentante est « un mouvement de *réflexion*, de réflexion sur soi, c'est-à-dire de conscience ». En effet, la mise en abîme génère « un point de contact qui lie art et pensée » selon Armand Dirand analysant le principe dans le tableau *Les*

¹²⁴ Nathalie Grandjean, *Généalogies des corps de Donna Haraway, Féminismes, diffractions, figurations*, Éditions de l'Université de Bruxelles, Collection Genre et sexualités, 2021, p. 27.

¹²⁵ Ibid., p. 190.

¹²⁶ Muriel Andrin, « Manifestes féministes pornographiques, expressions textuelles et artistiques de penseuses-praticiennes » dans *Constellations subjectives, pour une histoire féministe de l'art*, op. cit., p. 147. La citation de Alex Danchev, p. 149.

Ménines de Velasquez ¹²⁷.

Figurée et figurante, la main autoreprésentée montre une aptitude de la pensée praticienne à se voir elle-même en se manifestant. Et c'est dans l'espace esthétique, que se crée ainsi « l'environnement sensible d'une réflexion qui se donne à vivre plutôt qu'à penser ¹²⁸ ».

3.4. La main Trans, « La touche »

Dans son ouvrage récent *La main et la matière*, le philosophe Herman Paret met en lumière une tendance sous-jacente de la pensée esthétique : une « haptologie » de l'œuvre d'art qui détermine l'expérience esthétique comme essentiellement sensorielle et corporelle ; une conception qui fut longtemps minorée dans l'histoire de l'esthétique vu l'oculocentrisme dominant. Le philosophe retrace ses jalons et ses formulations successives depuis le 18^{ème} siècle chez Alexander Gottlieb Baumgarten jusqu'au 20^{ème} chez Jean d'Udine, Henri Focillon, Maurice Merleau-Ponty, Gilles Deleuze et François Lyotard ¹²⁹.

L'hypothèse haptologique définit « l'œuvre d'art en tant que *présence*, corrélée avec la vie d'un corps sensoriel et sensible, sensibilité qui se cristallise dans la *touche* ». Elle l'entrevoit comme un geste plus qu'une parole.

Les œuvres de la série *Craniologie* de l'artiste Ketty la Rocca mettent particulièrement bien cette définition en perspective ¹³⁰. Produites à la fin de la vie de l'artiste, ces réalisations présentent un condensé de ses procédés dont la figuration de la main et l'écriture manuscrite qui signent, selon moi, le passage de son œuvre à la performance. Elles nous offrent ainsi l'occasion de « [re]penser la *touche* » à la suite d'Herman Paret dans *La main et la matière* ¹³¹.

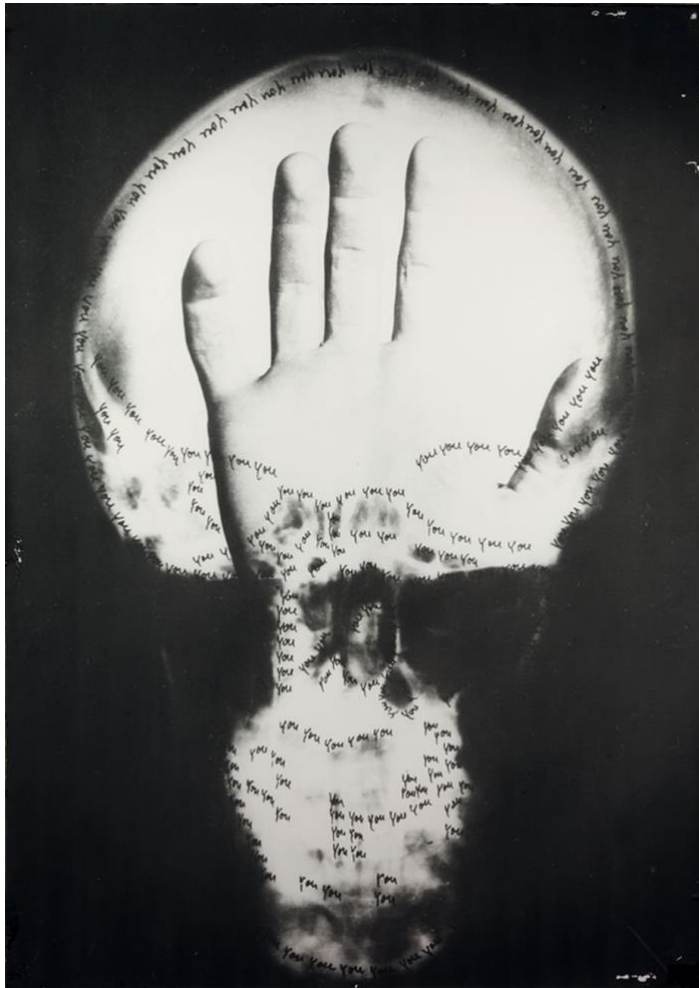
¹²⁷ Armand Dirand, « De l'articulation entre art et philosophie : l'exemple des personnages conceptuels de Gilles Deleuze à Marilyn Manson », *Philosophique* [Online], 15 | 2012, mis en ligne le 14.03.2012 et consulté le 10.08.2023. <http://journals.openedition.org/philosophique/704>

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Herman Paret, *La main et la matière. Jalons d'une haptologie de l'œuvre d'art*, Paris, Hermann, 2018.

¹³⁰ Il faut néanmoins signaler que ces images induisent un contact sensoriel élargi, relevant à la fois du plastique, du visuel, du théorique et du biographique, c'est-à-dire à la fois haptique, optique, cognitif et affectif.

¹³¹ Ketty la Rocca est une artiste italienne née à La Spezia en 1938 et décédée en 1976 des suites d'une tumeur au cerveau. Elle a vécu à Florence où elle a participé au mouvement de poésie visuelle et concrète, notamment au sein du groupe d'avant-garde Gruppo 70. Son œuvre comprend des écrits, des collages et compositions photographiques, des installations et des performances dont *Le mie parole e tu* (1975) qui fut présenté à la Biennale de Venise lors d'une rétrospective de son œuvre en 1978. Aujourd'hui, après une période d'oubli, son travail suscite un regain d'intérêt international, notamment sous l'impulsion des historiennes de l'art féministes Antoinette Fouque et Camille Morineau. Il a été montré dans de nombreuses expositions, notamment au Centre d'art contemporain de Genève en 1992, au Kunstlerhaus de Stuttgart en 1992, au MOCA de Los Angeles, au Palazzo Grassi de Venise en 2008,



Ketty la Rocca, *Craniologia N°12*, 1973, techniques mixtes, 70 x 50 cm. © The Ketty La Rocca Estate.
Source : catalogue d'exposition *This Is My Body (...)*, Paris, Éd. Lilou Vidal/ Paraguay, 2019, p. 59.

La pièce à laquelle nous nous attachons fait partie d'une série d'œuvres numérotées réalisées après 1965, année où Ketty la Rocca a déclaré une maladie du cerveau qui a causé son décès précoce en 1976. Elle a figuré dans l'exposition intitulée *This is my Body, My Body Is Your Body, My Body Is The Body of the Word* qui s'est tenue au Delta, à Namur en 2019-2020. Elle s'intégrait à un parcours d'œuvres choisies par la commissaire Lilou Vidal pour parler de la mutation des corps et des langages des années 1960 à aujourd'hui¹³².

La composition *Craniologie N °12*, présentée sous plexiglas, est un collage, une superposition

au Centre italien pour la photographie de Turin en 2022 et récemment dans l'exposition *Renverser ses yeux* au Bal à Paris en 2022.

¹³² L'exposition *This is my Body, My Body Is Your Body, My Body Is The Body of the Word* curatée par Lilou Vidal s'est tenue à Le Delta, Namur, Belgique du 23 novembre 2019 au 19 avril 2020 et présentait des travaux de Simon Asencio, Gianfranco Baruchello, Tomaso Binga, Irma Blank, Pauline Boudry / Renate Lorenz, Ernesto de Sousa, Felix Gonzalez-Torres, Karl Holmqvist, Derek Jarman, Ketty La Rocca, Hanne Lippard, Mélanie Matranga, Rory Pilgrim, Michele Rizzo. Un catalogue a été édité à cette occasion : *This is my Body, My Body Is Your Body, My Body Is The Body of the Word*, Paris, Ed. Lilou Vidal / Paraguay, 2019.

de trois couches d'images qui fusionnent par transparence et qu'unifie une même tonalité de noir et blanc très contrasté. L'image hybride combine une radiographie d'un crâne vu de face placée en arrière-plan, une photographie de main à la paume ouverte vers les spectateur•ice•x•s et du texte manuscrit : une répétition de *You* en surimpression.

Selon Herman Paret et l'approche haptologique, l'expérience esthétique est « l'appréciation *in vivo* d'un être ensemble triangulaire », comme nous allons l'expliquer. Le spécialiste a repris au linguiste Émile Benveniste sa théorie des instances énonciatives lui paraissant, à la suite de l'historien de l'art Thierry De Duve, une bonne heuristique pour la compréhension de la triangulation esthétique. Le triangle déictique lui fournit ainsi une manière de formaliser la *touche*, concept clé de l'hypothèse haptologique ¹³³ :

« L'œuvre d'art se présente comme un *Je* [...], elle fait signe, elle pointe vers un *Tu*. [...] Le *Nous* s'enracine dans la relation de ce *Je* et de ce *Tu*.

[...]

« L'art est présence et nous touche vitalemment en tant que triangulation déictique. L'art est la mise en relation amoureuse d'un *Je* (l'œuvre d'art), d'un *Vous* (le *felix aestheticus*) et d'un *Nous* (la communauté « affective ») ¹³⁴ ».

Le philosophe résout encore avec Wittgenstein le problème de la limite de l'analogie du triangle déictique fondé sur une théorie des « instances de discours » : « L'œuvre d'art n'énonce rien, ne *parle* pas, ne *dit* rien, mais *montre*. L'interpellation, l'invitation, l'adresse à *Tu* est un geste plus qu'une parole ¹³⁵ ».

Ketty la Rocca, penseuse-praticienne qui, dans la ligne de la démarche de poésie visuelle du Gruppo 70, a toujours associé ses recherches plastiques aux réflexions théoriques de son temps sur le langage et la communication, a manifestement intégré cette même théorie de Benveniste sur laquelle semblent se baser plusieurs de ses réalisations, dont celle que nous regardons ici. Voyons ainsi ce que *montre* cette œuvre et de quelle histoire elle est la trace ¹³⁶.

Craniologia n°12 se présente effectivement comme un *Je*. Le titre de la série en est d'ailleurs

¹³³ Thierry De Duve avait basé son approche sur la conception de la triangulation de Benveniste (« Problèmes de linguistique générale », Paris, Gallimard, 1966) pour l'exposition (Bozar, Bruxelles, 2000) et l'essai qui l'accompagne « Voici, 100 ans d'art contemporain », Bruxelles, Ludion, 2000.

¹³⁴ Herman Paret, op. cit., pp. 475 et 474.

¹³⁵ Ibid., p. 475.

¹³⁶ Les travaux d'Umberto Eco, de Roland Barthes, de Marshall Mac Luhan et de Claude Levi-Strauss lui ont fourni les bases de sa réflexion sur le langage et la communication.

le premier indice : Ketty la Rocca, auteure également de sculptures et de compositions faisant de la lettre typographiée *I* (Je en Anglais) un objet ou une image, joue ici sur la centralité du *I* ou du *Io* italien dans le terme – employé dans deux variantes, avec ou sans *i* : *cranologie* et *craniologie* – désignant l'étude du crâne en anthropologie, une discipline née au 19^{ème} siècle dont on connaît les fondements spécistes et racistes, mais aussi sexistes. D'emblée, comme dans la sculpture *I*, l'artiste brouille la frontière entre objet et sujet, entre le *Moi* (de l'artiste) et le *Je* (de l'œuvre d'art).

La radiographie est une image médicale qui était personnelle à l'artiste. Elle évoque d'ailleurs une photographie d'identité. L'image montre la fosse crânienne, une région d'ordinaire invisible, réputée comme la moins accessible et la plus mystérieuse du corps, traditionnellement vue comme le siège de la pensée et du moi profond. Il s'agit d'une zone qui représente l'intimité même et dont on peut remarquer la forme matricielle. Entre réduction anatomique, effacement du sujet (la disparition de la singularité du visage) et évocation de la stigmatisation du corps féminin, l'image atteste d'une présence – littéralement d'une « visibilité » – compliquée.

Cet autoportrait témoigne de la vie de l'artiste dans le contexte social et artistique de l'Italie patriarcale des années 1960 et 1970 mais aussi de son expérience de la maladie. L'intégration dans la composition de la radiographie, document issu de la réalité concrète, rend poignante cette œuvre que l'on peut bien sûr envisager, à la suite de Cathy Margailan, comme une vanité contemporaine. En regard de cette « photographie plasticienne ¹³⁷ », la description de la plasticité comme « structure de transformation et de destruction de la présence » par Catherine Malabou acquiert en effet une certaine concrétude et résonne comme un *memento mori* ¹³⁸.

En surimpression de la radiographie, une suite incantatoire de *You* manuscrits vient circonscrire les contours de la fosse crânienne et redessiner schématiquement le visage de l'artiste. L'œuvre « pointe vers un *Tu* » selon la triangulation déictique de Paret. Cette litanie de *You* interpelle en effet les spectateur•ice•x•s de l'image qui se trouvent activement convoqué•e•x•s. Le *Moi* de l'artiste s'incarne encore à travers cette écriture manuscrite qui atteste de la présence active de son corps. Selon le philosophe François Dagognet, l'écriture manuscrite est, en effet, un signe visuel en soi qui « témoigne de l'existence ¹³⁹ ». Ouverte à l'interprétation, porteuse de

¹³⁷ On renvoie à l'ouvrage de Dominique Baqué, *La photographie plasticienne, un art paradoxal*, Paris, Éditions du Regard, 1998.

¹³⁸ Catherine Malabou citée par Nathalie Grandjean dans « Généalogie des corps de Donna Haraway, Féminismes, diffractions, figurations », Bruxelles, Éditions de l'Université libre de Bruxelles, 2021, p. 23.

¹³⁹ François Dagognet cité par Judith Russi Kirshner dans « You and I : the art of Ketty La Rocca », *ArtForum*, mars 1993. En ligne : <https://www.artforum.com/print/199303/you-and-i-the-art-of-ketty-la>

personnalité, elle est aussi une signature qui porte la marque de l'agentivité de son auteure. Selon le linguiste Robert Lafont encore, l'écriture manuscrite « mémorialise et extériorise le sujet travaillant et fabriquant du sens ¹⁴⁰ ».

Ce procédé de dessin par l'écriture a été mis au point par la plasticienne dans sa grande série des *Reduzioni*, réalisée à la même période. Ces compositions sont des polyptiques dont les différentes parties forment une séquence et dont les sources visuelles sont des reproductions photographiques variées issues de la presse ou d'archives personnelles. Des calligraphies parfois illisibles ou dont le sens reste obscur se substituent aux contours des choses représentées : l'image originale disparaît progressivement pour se réduire à quelques traits, un schéma, une abstraction. Ces travaux visaient, comme beaucoup de ceux du courant de poésie visuelle, une dénonciation de la communication de masse et des médias faisant des images et des mots des simulacres qui ne signifient plus rien d'autre qu'eux-mêmes. En appliquant, dans *Cranalogia N°12*, ce procédé de « réduction » à l'image de son crâne, Ketty la Rocca donne au propos une dimension très personnelle et existentielle.



Ketty La Rocca, *Photo 13, riduzioni*, 1973, couverture de magazine et encre sur papier, chaque partie 33,3 x 23,8 cm. Photo Guillaume Baeriswyl. Courtesy Fri Art and the Ketty La Rocca Estate
Source : <https://brand-new-life.org/b-n-l-fr-fr/dal-momento-in-cui/>, consulté le 08.08.2023

Conceptuellement, les *Reduzioni* peuvent être compris à la lumière de la théorie de la performativité du langage formulée par le philosophe John Austin dans sa conférence de 1958 « How to do things with words » et de sa reprise post-structuraliste. Ces œuvres montrent

rocca-34205, consulté le 08.08.2023.

¹⁴⁰ Lafont, Robert (1984), *Anthropologie de l'écriture*, Paris, Centre Georges Pompidou. Cité par Sung Do Kim, « Une généalogie critique des théories de l'écriture », *Signata*, 9 | 2018, mis en ligne le 17.12.2018 et consulté le 09/08/2023.

<http://journals.openedition.org/signata/1662>; DOI: <https://doi.org/10.4000/signata.1662>

comment, ainsi que l'a expliqué Judith Butler, « le langage est producteur, constitutif, voire [...] performatif, dans la mesure où cet acte signifiant délimite et trace les contours du corps dont il prétend ensuite qu'il précède toute signification ». L'enjeu de ces *Riduzioni* est une dénaturalisation, une remise en question radicale de la représentation – visuelle et langagière – se limitant à une fonction imitative ¹⁴¹.

Cathy Margailan a identifié deux moments de recherches au sein de l'œuvre de Ketty la Rocca : déconstruction et reconstruction ¹⁴². Il me semble que le recours à la représentation de la main ainsi qu'à l'écriture manuscrite autour de 1970 marque le passage d'une phase à l'autre de manière significative. L'intégration de ces motifs dans la grammaire plastique de Ketty La Rocca va de pair avec le passage de son œuvre au vocatif. Les œuvres réalisées à la fin de sa vie acquièrent une dimension haptique qui va se réaliser pleinement avec leur transition vers la vidéo, l'installation participative et la performance. Au centre de celles-ci, les mains et les gestes ¹⁴³.

Magalie Latry rappelle une origine sémantique commune entre *geste* et *performance* :

« *To perform* » suppose l'effectuation, l'exécution, la performance (au sens de l'exploit, de la réussite, du score) ou de la représentation (théâtrale). Un réseau de sens qui est assez proche de celui de l'étymologie de *geste*, qui vient du latin *Gerere* : produire, faire paraître, jouer un personnage, passer le temps... ¹⁴⁴ ».

L'historienne se réfère également au critique Gérard Mayen qui identifie cette idée commune dans les différentes théorisations de la performance : la performance est faite d'actions qui se montrent, qui se donnent en spectacle, « performer », c'est montrer le « faire ». Dans les œuvres plastiques de Ketty La Rocca, l'image de la main associée à l'adresse que constituent les *You* manuscrits préfigure le geste de la performance dans laquelle la coopération du public est essentielle.

Dans *Cranologia N°12*, c'est entre la radiographie et les écritures que la main vient s'intercaler : entre l'image et les mots, entre le corps et le langage. Suivant Herman Parrett, l'œuvre fait signe,

¹⁴¹ Judith Butler, *Ces corps qui comptent : De la matérialité et des limites discursives du sexe*, Paris, Éditions Amsterdam, 2018, p. 55.

¹⁴² Cathy Margailan, « Remise à zéro du langage : l'œuvre hybride de Ketty La Rocca (1938-1976) », *Cahiers de Narratologie*, 19 | 2010, mis en ligne le 22.12.2010 et consulté le 09.08.2023. <http://journals.openedition.org/narratologie/6197>

¹⁴³ On peut relever la transposition de *Le mie parole e tu* en performance en 1975 et la vidéo performance *Appendice per una supplica* en 1972.

¹⁴⁴ Magalie Latry, op. cit., p. 343.

elle est un geste plutôt qu'une parole. Chez Ketty la Rocca, la main semble en effet intervenir pour suppléer à l'insuffisance des mots et des images quant à une « communication authentique » ainsi que l'exprime Cathy Margaillan ¹⁴⁵.

La main centrale de *Craniologia n°12*, se positionne entre le Moi et le Vous, l'intérieur et l'extérieur, la profondeur et la surface, l'intime et le public. *Trans*, selon notre hypothèse, la figure de la main montre le passage du corps individuel au corps collectif ou l'instauration de « la touche » ainsi que le formule Herman Paret ¹⁴⁶. Cette main est aussi le signe d'un double processus de transformation à l'œuvre – à la fois artistique et identitaire : régénération et redéfinition de l'art par l'hybridation et affirmation du corps créateur de l'artiste.

En 1971, Ketty la Rocca écrivait, en commentaire d'un autoportrait préfigurant sa *Craniologia n°12* : « Tu, tu, cerchi di bloccare il processo mentale, fai l'asintoto dell'alienazione [Toi, tu cherches à bloquer le processus mental, tu fais l'asymptote de l'aliénation. *Ma traduction.*] ¹⁴⁷ ». En revenant au triangle déictique d'Hermann Paret, on peut s'interroger avec l'artiste sur ce *Nous* de la communauté affective. « *Nous* qui au juste ¹⁴⁸ » ? Ces autoportraits ne montrent-ils pas en définitive combien ce *Nous* politique est problématique ? L'historienne de l'art Peggy Phelan a interprété le portrait de 1971 – où le visage de l'artiste, caché par ses mains, se dissout dans la surimpression des *You* – comme une suggestion de l'invisibilisation des artistes femmes et de la dévalorisation de leurs œuvres à l'époque ¹⁴⁹. Pour l'écrivaine Émilie Notéris, qui dans son ouvrage *Alma Matériau* aborde le « phallogocentrisme ¹⁵⁰ » avec la série des *Cranologie*, celles-ci constituent un « mouvement visuel d'écriture inclusive pourtant toujours marqueur d'une exclusion ¹⁵¹ ».

C'est également en 1971, alors que Ketty La Rocca, dans le contexte des luttes féministes en Italie ¹⁵², élaborait son œuvre autour de la question de la subjectivité féminine, de la visibilité

¹⁴⁵ Cathy Margaillan, op. cit.

¹⁴⁶ Hermann Paret, op. cit., p. 473.

¹⁴⁷ Lucilla Saccà, Ketty La Rocca, *I suoi scritti*, Martino, 2005 citée par Judith Russi Kirshner, « You and I : the art of Ketty La Rocca » *ArtForum*, mars 1993. En ligne : <https://www.artforum.com/print/199303/you-and-i-the-art-of-ketty-la-rocca-34205>, consulté le 12.08.2023.

¹⁴⁸ Pour reprendre l'expression de Jacques Derrida dans *La dissémination*, Éditions du Seuil, 1972.

¹⁴⁹ Peggy Phelan, « Essai », *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p. 104.

¹⁵⁰ Le « phallogocentrisme » est un néologisme créé par Jacques Derrida dans *Le tympan* en 1972 et repris dans *L'animal que donc je suis* en 2006 sur phallo-, pénis, logo-, le discours et le centre. Le terme renvoie à la tendance de la pensée occidentale à privilégier le masculin et le raisonnement logique comme étant supérieurs, tandis que d'autres voix, discours et perspectives sont marginalisés ou ignorés.

¹⁵¹ Émilie Notéris, *Alma Matériau*, Paris, Paraguay, 2020, p. 199.

¹⁵² « Les problèmes autour desquels les femmes s'organisaient dans de nombreux pays différents – contrôle des naissances, travail féminin non rémunéré, structure familiale – étaient particulièrement importants en

et de l'inclusion, que l'historienne de l'art étasunienne Linda Nochlin a posé sa fameuse question : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?¹⁵³ » en spécifiant dans la foulée que toute réponse était vaine, puisque les présupposés de la question étaient biaisés. Elle a conclu :

« La faute n'incombe pas à nos étoiles, à nos hormones, à nos cycles menstruels, au vide de nos espaces intérieurs, mais à nos institutions et à notre système d'éducation, le terme éducation comprenant tout ce qui nous arrive à partir du moment où nous entrons, la tête la première, dans cet univers de symboles, de signes et de signaux.¹⁵⁴ ».

Linda Nochlin nous ramène ainsi à la question de la naissance, à l'origine du genre, à la création du sexe et... à notre premier chapitre. Revenons-y. Au cœur de « cet univers de symboles, de signes et de signaux » qu'évoque Linda Nochlin, l'assimilation des femmes au corps, au sexe et à la matière ainsi nous avons pu le voir avec l'historienne féministe Magalie Latry.

C'est en cela que la connotation « amoureuse » qu'Herman Paret donne à sa description de la rencontre esthétique me paraît gênante. On y retrouve une certaine « conception sexuelle de la création artistique¹⁵⁵ » au fondement de laquelle se trouvent les séparations binaires chair/verbe, corps/langage, matière/discours.

En effet, un script hétérosexuel des plus traditionnels s'y rejoue, dans lequel prennent place la « requête d'amour¹⁵⁶ » et « la demande de l'œuvre d'art est de se laisser toucher, de s'abandonner à l'évidence d'une présence¹⁵⁷ ». La féminisation de « l'œuvre [qui] est alors matière¹⁵⁸ » reconduit en outre de nombreux stéréotypes. Ainsi, parmi « les propriétés vives de

Italie, où 80 % des femmes étaient des femmes au foyer non rémunérées. Ces relations encadrent nécessairement la manière dont l'œuvre de La Rocca a été conçue, ainsi que la manière dont nous l'apprécions aujourd'hui ». Judith Russi Kirshner, « You and I : the art of Ketty La Rocca », op. cit.

¹⁵³ L'essai de Linda Nochlin est paru initialement en anglais dans *ArtNews* en 1971. On situe le point de départ d'une pensée féministe en histoire de l'art dans la question biaisée de l'historienne. Basées sur le constat d'une exclusion systémique des femmes dans l'histoire d'un « Grand Art » défini par et pour les hommes, les recherches féministes, qui adopteront aussi plus tard un point de vue intersectionnel, vont travailler d'une part à corriger une histoire hégémonique marquée par l'effacement des femmes en y réintégrant les exclues et d'autre part, à réévaluer les fondements épistémologiques d'une discipline qu'il s'agit de décoloniser.

¹⁵⁴ Linda Nochlin citée par Peggy Phelan dans « Essai », *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p. 35.

¹⁵⁵ Radana Zvakova, *La conception sexuelle de la création artistique*, Sens public, 2003. Citée par Magalie Latry, op. cit., p. 280.

¹⁵⁶ Herman Paret, op.cit., p. 474.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid., p. 478.

la matière¹⁵⁹ », la ruse contre les stratégies du discours ou une disposition à l'accueil et la générosité. Voilà, me semble-t-il, l'écueil d'une revalorisation de la matière se dispensant de reconsidérer les présupposés qui fondent le concept de celle qui fut, effectivement, « dans la tradition philosophique, [...] le négligé, l'instance dévalorisée, [qu'on] assimile volontiers au “non-moi”, à l'indifférencié, à l'inarticulé, à la pure secondité¹⁶⁰ ».

Les historiennes Magali Latry et Radana Zvakova, étudiant les hiérarchies genrées dans les arts plastiques, ont bien montré comment la peinture a acquis au 19^{ème} siècle un statut d'importance au sein des Beaux-Arts en étant associée au sens plus noble de la vue et à la mise en évidence d'un dessin prépondérant. Herman Parrett se propose de reconsidérer l'expérience esthétique – vécue traditionnellement comme visuelle – et met au jour, dans l'histoire de l'esthétique, une approche minoritaire basée sur le toucher au sens large, l'haptique. Mais sa théorisation finale paraît malheureusement sous-tendue par une stricte référence à la peinture moderne informelle et matiériste, courants ayant posé le « triomphe de la matière¹⁶¹ » et dont deux représentants viennent d'ailleurs illustrer le propos de l'ouvrage : Alberto Burri et Jackson Pollock¹⁶². La démarche d'Herman Parrett réhabilitant l'haptique montre bien qu'il ne suffit pas de renverser les hiérarchies pour les défaire. Car ici, que reste-il de la matière sans la prévalence de l'optique et sans la prépondérance du dessin ? : sa prétendue « nature féminine ».

Continuer à débusquer l'essentialisme – et en rire – avec des artistes comme Pauline Curnier Jardin reste utile pour démystifier, d'une part, une vision de l'œuvre d'art dont il faudrait « assumer le miracle » car « [elle] fait trou dans l'espace-temps des perceptions et dans la raison des discours¹⁶³ » et, d'autre part, une conception de l'expérience esthétique en tant qu'évènement autonome :

« L'expérience esthétique est, de par ses plaisirs et ses peines, ce privilège qui s'inscrit dans notre corps, en rupture avec la banalité du quotidien, en se détachant d'autres sphères existentielles telle que le pratique, le politique, le scientifique, le religieux¹⁶⁴ ».

¹⁵⁹ Ibid., p. 474.

¹⁶⁰ Ibid., p. 468.

¹⁶¹ Ibid., p.469.

¹⁶² Parmi les quatre artistes hommes choisis pour illustrer l'hypothèse haptologique, on compte aussi les vitalistes Luciano Fabro et Giuseppe Penone.

¹⁶³ Ibid., p. 478.

¹⁶⁴ Ibid., p. 473.

Conclusion. La main, « organe du possible »¹⁶⁵

Pour conclure sa théorisation haptologique dans *La main et la matière*, Herman Paret propose de « penser le politique et le *Nous*¹⁶⁶ ». En envisageant, dans le cadre d'une analogie entre l'expérience esthétique et la rencontre amoureuse, un « *Nous* communautaire comme progéniture de *l'eros* de l'art¹⁶⁷ », il nous renvoie subtilement à la question du genre qui a initié notre réflexion.

En retournant à l'étymologie et au sens du concept de *genre* avec Magalie Latry, nous avons pu nous rendre compte de « ce qui le constitue en permanence à travers toute la variété de ses types et tous les régimes de son histoire¹⁶⁸ ». « *Nature, naissance, nation, entregent, congénère, indigène, genre...* La «généalogie» de ces termes, [...] implique l'idée qu'elles portent en «germe» l'idée d'une classification¹⁶⁹ ». Les genres sont des rangs taxinomiques qui classent les espèces vivantes, les mots, les individus et aussi les arts dans des hiérarchies et des rapports de valeurs consubstantiels. C'est « la loi du genre, ce qui entraîne le genre dans l'engendrement¹⁷⁰ » selon Jacques Derrida dont nous avons suivi les idées tout au long de ce travail.

Dans sa contribution au catalogue d'une récente exposition des œuvres de la collection du MAC VAL sous le titre « À mains nues¹⁷¹ », le philosophe Mathieu Potte Bonneville revient sur un autre texte de Derrida : « La main de Heidegger » est une conférence de 1985 qui s'intègre au recueil « Psyché-Invention de l'autre¹⁷² » dans lequel le penseur cherche à expliquer le sens du concept de *Geschlecht* chez Martin Heidegger, un terme sans équivalent francophone pouvant se comprendre, selon lui, en fonction de son contexte comme « sexe, race, espèce, genre, souche, famille, génération ou généalogie, communauté¹⁷³ ». Mathieu Potte Bonneville explique comment notre philosophe demande à Heidegger de s'expliquer sur le *Nous* générique dont il se revendique en philosophant : *Nous* qui au juste ? et que la réponse peut se résumer

¹⁶⁵ Paul Valéry, op. cit., pp. 918-919.

¹⁶⁶ Herman Paret, op. cit., p. 482.

¹⁶⁷ Ibid., p. 472.

¹⁶⁸ Jacques Derrida, op. cit., p. 277.

¹⁶⁹ Magalie Latry, op. cit., p. 265.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Mathieu Potte Bonneville a rédigé son article « Parler avec les mains » en commentaire de deux œuvres de l'artiste Jean-Luc Verna qui prenaient part à la récente exposition des œuvres de la collection du MAC VAL de Vitry sur Seine intitulée « À mains nues ». Le texte figure dans le catalogue « À mains nues », Vitry-sur-Seine, Éditions du MAC VAL, 2022, pp. 23-32.

¹⁷² Jacques Derrida, *Psyché-Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, 1987.

¹⁷³ Jacques Derrida cité par Mathieu Potte Bonneville, op. cit., p. 27.

en un « *Nous, qui avons des mains* ¹⁷⁴ ».

Ainsi, à l'heure où « une part de la pensée et de la sensibilité contemporaine est [...] prise par la main ¹⁷⁵ » Mathieu Potte Bonneville juge utile de se rappeler les implicites du « *Nous, qui avons des mains* » pour voir « si et à quelles conditions, une main peut jamais être nue ». Et d'enchaîner avec l'énumération de tout ce que la main doit tenir à distance pour n'être « rien qu'une main ¹⁷⁶ ». Chez Heidegger en l'occurrence, selon Derrida, c'est « la technique, le machinique, l'utilitarisme, le biologique, l'animalité et le simiesque ¹⁷⁷ ». Cette question de l'identitarisme, actualisée notamment par Paul B. Preciado dans une chronique intitulée « le féminisme n'est pas un humanisme ¹⁷⁸ », mérite que l'on revienne interroger les œuvres que nous avons réunies sur ce point précis.

À la manière de Derrida, nous avons demandé à ces œuvres *avec les mains* de répondre, de témoigner et de dire ce qu'elles avaient à dire quant à *la loi du genre* ¹⁷⁹. Trois créations en particulier nous ont permis de comprendre la logique de genre qui sous-tend l'évolution de la représentation de la main dans l'art depuis la période classique jusqu'à aujourd'hui. Nous avons pu nous rendre compte que c'est à la faveur du passage progressif du système des Beaux-Arts à celui des arts plastiques que la main est devenue un sujet à part entière. Une transition que nous avons pu envisager, avec Jacques Rancière, comme une histoire autant sociale qu'artistique. Les trois œuvres nous ont fait voir que cette transition est une histoire de transformations et de métamorphoses, une évolution sous-tendue par un changement de paradigme de l'*identité* à la *pratique*. Elles ont montré comment une pensée de la plasticité prend acte de ce passage de l'ordre de l'*être* à l'ordre du *faire* et la pose en tant que nouveau concept épistémologique. Elles ont révélé une nouvelle figuration possible de la main et nous ont amené à identifier notre figure comme *Trans* et possible allégorie de la plasticité.

Les œuvres de notre corpus nous ont également appris qu'en raison de son identification à la pensée humaine, la main – étant ainsi « toujours plus qu'une main ¹⁸⁰ » – a acquis une certaine

¹⁷⁴ Ibid.

¹⁷⁵ Mathieu Potte Bonneville, op. cit., p. 28.

¹⁷⁶ Ibid., p. 27.

¹⁷⁷ Jacques Derrida cité par Mathieu Potte Bonneville, op.cit., p. 29.

¹⁷⁸ Cette chronique publiée d'abord en 2014 dans le journal *Libération* est comprise dans son ouvrage « Un appartement sur Uranus », op. cit., pp.106-109. Il développe encore le sujet dans son ouvrage « Je suis un monstre qui vous parle. Rapport pour une académie de psychanalystes », Paris, Grasset, 2020.

¹⁷⁹ Jacques Derrida, op. cit., p. 266.

¹⁸⁰ Mathieu Potte Bonneville, op. cit., p. 27.

expérience de « transfuge de genre ¹⁸¹ ».

Une longue tradition de la pensée occidentale l'a placée au centre du grand débat Nature/Culture. Ces « deux genres du genre » ne sont, comme l'observait encore Derrida, « ni séparables, ni inséparables, couple irrégulier de l'un sans l'autre dont chacun se cite régulièrement à comparaître dans la figure de l'autre [...] ¹⁸². Ils fondent le « grand partage » que le philosophe Bruno Latour a analysé comme étant à la base de la méthode scientifique et philosophique de la modernité. Selon lui, cette épistémologie n'a plus de pertinence aujourd'hui, son principe de division n'ayant, en réalité, jamais pu être respecté ¹⁸³. L'anthropologue Jérémy Damian distingue, plus précisément, trois coupures auxquelles la « doctrine officielle ¹⁸⁴ » de la séparation Nature/Culture a donné lieu :

« Trois coupures dérivent de cette doctrine. La première passe entre le corps et l'esprit. Tout ce qui, sur fond de dualisme cartésien, se rapporte à la controverse philosophique et sans fin du problème corps/esprit. La seconde se rapporte à ce qui sépare deux personnes ou, plus techniquement, deux esprits. (On trouve ainsi chez Jean Brun un énoncé symptomatique : 'Il n'en demeure pas moins qu'il reste une distance que n'abolit aucune œuvre et que ne transcende aucune machine : l'intervalle qui sépare les consciences les unes des autres.' [...] La troisième coupure met de la distance entre l'esprit et la nature. Comme si l'esprit se confinait à l'intérieur du périmètre dessiné par notre enveloppe corporelle, intérieure et individuelle, en opposition à un monde naturel situé 'au dehors'. Chacune de ces coupures rend problématique une rencontre [...] ¹⁸⁵ ».

La main a montré son potentiel à venir complexifier le problème Corps/Esprit/Monde et ce, notamment chez le poète et philosophe Paul Valéry. On doit notamment sa formulation du 'système C.E.M.' posant la corrélation fondamentale du corps, de l'esprit et du monde à son étude minutieuse de la main. Ses recherches l'ont amené à la conclusion que « l'esprit est un moment de la réponse du corps au monde ¹⁸⁶ ».

Dans le cadre de l'effervescence de la pensée contemporaine autour de la main que nous avons

¹⁸¹ Cette expression est reprise à Paul B. Preciado qui l'emploie très fréquemment et l'explique notamment dans « Lettre d'un homme Trans à l'ancien régime sexuel » dans *Un appartement sur Uranus*, op. cit., pp. 325-331.

¹⁸² Ibid., p. 253.

¹⁸³ Bruno Latour, *Nous n'avons jamais été modernes*, La découverte, Paris, 1991.

¹⁸⁴ Gilbert Ryle (1949) cité par Jérémy Damian, « Somatautologie. Hacker le problème corps/esprit. » dans

¹⁸⁵ Jérémy Damian, op. cit., p. 162.

¹⁸⁶ Paul Valéry cité par Nicolas Adell, op. cit., p. 4.

décrite, les écrits de l'auteur ont été largement mis à contribution et pour cause : le penseur de *La vie de l'esprit* était fasciné par la main et rêvait d'en écrire un traité général. La main l'a fait écrire au sens propre comme au sens figuré et tout au long de sa vie, il a compilé dans ses *Carnets* des notes, des observations et des réflexions autant poétiques qu'avant-gardistes d'un point de vue scientifique¹⁸⁷.

La main fonde, chez Paul Valéry, les notions fondamentales d'une poïétique novatrice qui a déplacé l'attention de l'œuvre achevée vers l'acte de production. Pour *La main et la matière*, Herman Paret est retourné aux *Œuvres, Cahiers* compris, de Paul Valéry et, à partir d'un ensemble de plus de 150 citations, a pu synthétiser ses conceptions esthétiques. Ce travail patient fournit le contenu de son analyse des rapports de plasticité : des rapports forme/matière et en puissance/en acte. « L'idée de création est pauvre et magique » disait Valéry en mettant en avant l'idée de transformation. Il rejetait la dichotomie matière/esprit au profit de la notion d'une « matière d'action ». Les conceptions de Valéry préfigurent ainsi la philosophie de la plasticité que nous avons abordée à travers les formulations de Catherine Malabou¹⁸⁸. En 1938, dans son *Discours aux chirurgiens*, le poète qualifiait la main d' « organe du possible¹⁸⁹ ».

Pour chacune des coupures que Jérémy Damian décrit, il observe cette énigme que « quelque chose passe *malgré tout* » : « Des rencontres, il y en a de nombreuses et sous de multiples formes¹⁹⁰ ». C'est ce que nous avons pu constater aussi en étudiant la figure de la main dans les œuvres de notre corpus. Au-delà d'une simple illustration de nouvelles relations avec l'environnement, nos corps et ceux des autres, humains et non humains, organiques et inorganiques, animés et inanimés, ces œuvres témoignent d'expériences au centre desquelles le

¹⁸⁷Chez Paul Valéry, « tout interfère avec tout : les notions entre elles certes, mais aussi les notions avec les poèmes, les poèmes avec les conférences » car « les affinités se jouent des frontières de genre » Appréhender le style d'écriture poético – philosophique de cet auteur « manomaniac », c'est se rendre compte d'une pensée placée sous l'emprise d'une « *manuopera* » selon l'expression du poète, une « manœuvre de la main » qui provoque le mélange des registres mais aussi le désordre lyrique et l'effusion. On peut remarquer avec intérêt que ses longues descriptions présentent la main comme « ambigène », une expression ici tout à fait anachronique mais qui permet de bien comprendre ce que formulait Valéry dans ses qualifications antithétiques. Le projet totalisant de « traité général de la main » auquel aspirait Paul Valéry n'aboutira pas et on peut y voir encore une « *manuopéra* », une œuvre de l'objet d'étude transformant la démarche scientifique, son style et sa méthode. En lieu et place d'une thèse synthétique et finalisée, Valéry laisse une somme de réflexions (poèmes, descriptions, discours, analyses, dessins...) qui dessinent « un paysage thématique » dont les frontières sont floues. Les citations sont de Paul Valéry cité par Herman Paret, op. cit., pp. 7-32.

¹⁸⁸ À ceci près – mais ce n'est pas rien – qu'il voyait la matière comme une séquence infinie de transformations, ce qui est démenti à l'heure actuelle.

¹⁸⁹ Paul Valéry, op. cit., pp. 918-919.

¹⁹⁰ Jérémy Damian, op. cit., p. 162.

contact est envisagé comme « zone de métamorphose¹⁹¹. »

Ainsi nous pourrions encore parler de la vidéo *Un-common Intimacy (Tiger Touch)* (2018) de Jessica Segall, des photographies *Darkroom Mirror* (2017) de Paul Mpagi Sepuya, des *Sculptures massées* de Camille Henrot,, du film *Occidente* (2014) d'Ana Vaz, des photographies *Blind Gestures* (2014) de Nicolas Lamas, des performances *Conversations Pieces* d'Angel Vergara, de l'installation *When the Body Says Yes* (2022) de Mélanie Bonajo... Autant de gestes qui contredisent celui de la main d'Heidegger.

¹⁹¹ Ibid.

Table des matières

Introduction	p. 6
Chapitre 1	p. 12
Avec les mains de Pauline Curnier Jardin : cadre d'émergence de la main comme motif et sujet artistique.	
Chapitre 2	p. 23
Avec les mains de David de Tscharner. De la création à la transformation.	
2.1 La main, figure <i>Trans</i> et allégorie possible de la plasticité	p. 23
2.2. Du régime représentatif au régime esthétique de l'art.	p. 32
Chapitre 3	p. 42
Avec les mains de Ketty la Rocca. Du corps individuel au corps collectif.	
3.1. La main <i>Trans</i> , un « objet frontière ».	p. 44
3.2. La main <i>Trans</i> , un oracle.	p. 45
3.3 La main <i>Trans</i> , une « main d'artiste ».	p. 48
3.4. La main <i>Trans</i> , « La <i>touche</i> »	p. 49
Conclusion	p. 58
La main, « organe du possible »	

Merci,

À ma fille Marion et à ses copaines pour l'inspiration que constituent Punk Attitude et dissidence de genre.

À ma mère Françoise Neuray, à Julie Hanique, Bénédicte Merland, Mireille Latour et Lorenz Orhmer pour leurs aides précieuses et leurs relectures.

À ma famille et mes ami.e.s pour leur soutien sur la durée.

À mon père pour son aide quant à la « chambre à soi » dans laquelle j'ai pu écrire ce travail¹⁹².

À ma promotrice Maud Hagelstein pour son suivi, ses conseils de lectures avisés et ses encouragements

À ma lectrice Ingrid Falque pour son attention.

À mes professeur.e.x.s pour la qualité de leurs enseignements et leur engagement exemplaire.

¹⁹² Virginia Woolf, Une chambre à soi [*A room of One's Own* 1929], Le livre de poche, Paris, 2020.

« Pourquoi les œuvres d'art qui représentent des mains ne constituent pas un genre en soi, au même titre que celles qui représentent des fleurs sont des natures mortes ou celles figurant un visage, des portraits ? ». À partir de cette question de typologie, ce travail déploie une réflexion sur l'homonymie *genre/genre*, le genre comme classement social des individus et comme classification artistique. Il s'agit de comprendre, avec l'historienne de l'art Magalie Latry, les hiérarchies et les rapports de valeur consubstantiels qui fondent les partitions genrées en art.

A défaut d'être un genre historique et prédéfini, comment les œuvres *avec les mains* peuvent-elles *faire* un genre ? À la manière de Derrida, on demande à ces œuvres de répondre, de témoigner et de dire ce qu'elles ont à dire quant à *la loi du genre*.

Trois créations d'art contemporain sont abordées en particulier : le diorama *Le mystère de la création sans les mains, une nativité* (2012) de Pauline Curnier Jardin, la vidéo *Faces* (2014) de David de Tscharner et une photographie de la série des *Craniologie* (1973) de Ketty la Rocca.

Elles permettent de comprendre la logique de genre qui sous-tend l'évolution de la représentation des mains dans l'art depuis la période classique jusqu'à nos jours où cette figure est particulièrement plébiscitée. On peut se rendre compte que c'est à la faveur du passage progressif du système des Beaux-Arts à celui des arts plastiques que la main est devenue un sujet à part entière. Une transition qui s'envisage, avec Jacques Rancière, comme une histoire autant sociale qu'artistique. Les trois œuvres étudiées témoignent du fait que cette transition est une histoire de transformations et de métamorphoses, une évolution sous-tendue par un changement de paradigme de l'*identité* à la *pratique*. Elles montrent comment une pensée de la plasticité prend acte de ce passage de l'ordre de l'*être* à l'ordre du *faire* et la pose en tant que nouveau concept épistémologique.

Ces œuvres d'arts plastiques révèlent une nouvelle figuration possible de la main et permettent d'identifier la figure de la main dans l'art contemporain comme figure *Trans* et possible allégorie de la plasticité.

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN
Faculté de philosophie, arts et lettres

Place Blaise Pascal, 1 bte L3. 03. 11. 1348 Louvain-la-Neuve, Belgique
www.uclouvain.be/fial