



**HAL**  
open science

## Le féminisme de Sherrie Levine au prisme de la prétendue "mort de l'auteur"

Hélène Trespeuch

► **To cite this version:**

Hélène Trespeuch. Le féminisme de Sherrie Levine au prisme de la prétendue "mort de l'auteur".  
AWARE Magazine, 2017, s.p. hal-01979302

**HAL Id: hal-01979302**

**<https://hal.science/hal-01979302>**

Submitted on 16 Feb 2021

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

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

# Le féminisme de Sherrie Levine

## au prisme de la prétendue « mort de l'auteur »

—

Hélène Trespeuch

Article publié dans *AWARE*, rubrique Recherche, mise en ligne en juin 2017 sur : <https://awarewomenartists.com/magazine/feminisme-de-sherrie-levine-prisme-de-pretendue-mort-de-lauteur/>.

Artiste américaine née en 1947, Sherrie Levine commence sa carrière artistique à la fin des années 1970 à New York, participant notamment à l'exposition fondatrice de l'appropriationnisme, *Pictures*, organisée en 1977 par le critique d'art Douglas Crimp à la galerie Artists Space. Au sein de ce mouvement, Sherrie Levine s'illustre très tôt par une démarche radicale qu'elle partage avec Richard Prince : la rephotographie. L'un comme l'autre construisent en effet leur œuvre à l'époque sur des photographies préexistantes, et plus spécifiquement sur des reproductions de photographies qu'ils rephotographient, remettant ainsi féroce­ment en cause la conception traditionnelle de l'œuvre d'art comme production originale d'un auteur.

À travers cette démarche, ces deux artistes partagent avec les autres artistes associés à l'appropriationnisme (parmi lesquels on retrouve de nombreuses femmes, comme Barbara Kruger, Louise Lawler, Cindy Sherman, mais aussi des hommes comme Jack Goldstein ou Robert Longo<sup>1</sup>) une volonté de révéler et de déconstruire un certain nombre de stéréotypes véhiculés par les médias et/ou par l'art. Ainsi, entre 1977 et 1980, dans sa série des *Untitled Film Still*, Cindy Sherman met en valeur, en les incarnant, les canons féminins des années 50 tels qu'ils ont été façonnés et diffusés par le cinéma de l'époque, et notamment les films de série B. La *pin-up* y est souvent à l'honneur, aux côtés de la femme fragile, instable. Peu

---

<sup>1</sup> Pour de plus grandes précisions sur l'histoire de l'appropriationnisme et l'œuvre de ses protagonistes, voir le catalogue de l'exposition *The Pictures Generation, 1974-1984*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2009.

après, en 1980, Richard Prince rephotographie les publicités du cigarettier Marlboro qui mettent en scène des cowboys dans le Grand Ouest américain, mettant ainsi le doigt sur des stratégies publicitaires extrêmement efficaces : malgré l'absence de logo, ces photographies peuvent spontanément être associées par le spectateur de l'époque (et encore aujourd'hui) à la célèbre marque de cigarette. Il devient ainsi relativement clair que le mythe du cowboy, libre et viril, a été instrumentalisé pour mieux faire oublier la nocivité du produit promu<sup>2</sup>.

De son côté, Sherrie Levine se fait surtout connaître en 1980 avec sa série des *After...* Elle y rephotographie des reproductions de clichés célèbres de grands noms de l'histoire de la photographie, comme Walker Evans ou Edward Weston. Si la volonté d'ébranler l'autorité de l'auteur est manifeste dans cette démarche, et avec elle l'originalité de l'œuvre, il s'agit également de questionner le devenir-image de la photographie qui, en tant que multiple, est un médium permettant la multiplication d'images, soumises néanmoins à une perte de qualité dès lors que l'image initiale est reproduite sans la matrice originelle qu'est le négatif. Envisagé sous cet angle, l'appropriationnisme de Sherrie Levine semble très éloigné de l'œuvre de Prince ou de Sherman s'attaquant aux stéréotypes qui conditionnent nos constructions identitaires, de femme ou d'homme, dans une société baignée d'images. Dès lors, interroger la dimension féministe de l'œuvre de Sherrie Levine peut sembler incongru, puisque celle-ci échappe manifestement au regard du spectateur qui ne se concentrerait que sur ses clichés de reproductions photographiques. Pourtant, l'artiste elle-même déclarait en 1986 :

« En tant que femme, j'avais le sentiment qu'il n'y avait pas de place pour moi. Il y avait, dans toute la peinture actuelle, toute cette représentation du désir masculin. Tout le système artistique était destiné à la célébration de ces objets du désir masculin. Comment, en tant qu'artiste femme, pouvais-je me positionner<sup>3</sup> ? »

Ce discours se comprend mieux à la lumière des œuvres que l'artiste réalise dès 1979 : des photographies reproduisant des images photographiques mettant en scène des mères-modèles avec leur enfant, découpées de telle manière que leur contour fasse apparaître une tête d'enfant de profil (voir la couverture de *Real Life* de mars 1979) ; des photographies d'images trouvées dans la presse ou dans la publicité mettant en scène la femme active de l'époque, maintenues dans les contours des bustes de présidents américains, des images que l'on retrouve sur les pièces de monnaie américaines (série *President*, 1979). Comme Cindy

---

<sup>2</sup> Le mythe du cowboy, personnage-clé dans la construction identitaire américaine, s'est propagé notamment dans les films de *western* dès le début du XX<sup>e</sup> siècle.

<sup>3</sup> Sherrie LEVINE, citée par Gerald MARZORATI, « Art in the (Re) Making », in *Art News*, vol. 85, mai 1986, p. 96-97. (Notre traduction)

Sherman, Sherrie Levine s'est donc engagée, à travers ces œuvres, dans une déconstruction manifeste des idéaux féminins érigés comme tels par les médias pour mieux révéler leur caractère illusoire et leur instrumentalisation commerciale. À la lumière de ces travaux précédents, la série des *After...* peut également se comprendre à travers cette approche féministe<sup>4</sup>. Dès lors, le choix des artistes sur lesquels Sherrie Levine jette son dévolu appropriationniste s'éclaire d'un jour nouveau : il ne s'agirait plus seulement pour elle d'ébranler l'originalité des photographes canoniques de la modernité artistique, mais de se positionner en tant que femme dans une historiographie encore trop masculine.

La série des *After...* de Sherrie Levine mérite-t-elle pour autant d'être qualifiée de féministe ? Sans doute, mais sa position reste à cet égard beaucoup plus distanciée que celle de la génération précédente. Sur ce point, Douglas Eklund, le commissaire de l'exposition *The Pictures Generation, 1974-1984* organisée en 2009 au Metropolitan Museum de New York, notait justement à propos de deux autres artistes de l'appropriationnisme :

« Sherman et Laurie Simmons ont toutes deux commenté le fossé qui les séparait de la génération de leurs aînées, plus explicitement féministes. Elles ne ressentaient aucunement le besoin de s'identifier elles-mêmes à des féministes, trouvant plutôt des manières indirectes de se préoccuper de questions similaires d'une manière qui ne réduirait pas leur travail à un propos exclusivement féministe. Dire que tu étais une femme féministe était pour elles redondant. Rendre leur art explicitement féministe leur semblait être un acte d'allégeance à une cause qui ne prenait pas en compte la spécificité de l'expérience individuelle. [...] Ces jeunes femmes artistes appartenaient à la deuxième vague féministe ; pour elles, le genre et la sexualité étaient plus largement liées à une question de représentation et de pouvoir<sup>5</sup> [...]. »

---

<sup>4</sup> Voir Benjamin BUCHLOH, « Allégorie et appropriation dans l'art contemporain » [*Artforum*, 1982], *id.*, *Essais historiques II, art contemporain*, trad. par Claude Gintz, art édition, Villeurbanne, 1992, p. 135 : « C'est l'entrée en scène du dandy féminin dont le dédain a été avivé par l'expérience de l'oppression phallogratique, et dont le sens de la résistance à la domination est plus aigu que celle de ses collègues masculins. » Voir Craig OWENS, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism », Hal FOSTER (éd.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Seattle, Washington, Bay Press, 1983, p. 73 : « [...] est-ce que son refus de l'auteur (*authorship*) n'est-il pas en fait un refus du rôle de créateur en tant que "père" de son œuvre, des droits paternels que la loi confère à l'auteur ? (Cette lecture des stratégies de Levine s'appuie sur le fait que les images qu'elle s'approprie sont invariablement des images de l'Autre : les femmes, la nature, les enfants, le pauvre, le malade...). L'irrespect dont témoigne Levine à l'égard de l'autorité paternelle suggère que son activité est moins celle d'une appropriation, d'une prise et d'une saisie, que celle d'une expropriation : elle exproprie les appropriateurs. » (Notre traduction)

<sup>5</sup> Douglas EKLUND, « Image Art After Conceptualism: CalArts, Hallwalls, and Artists Space », *The Pictures Generation, 1974-1984*, cat. exp., Metropolitan Museum, New York, 2009, p. 143-144. (Notre traduction)

Ce propos s'adapte également à Sherrie Levine, qui appartient avec d'autres à ce groupe de « théoriciennes » (« *theoretical girls* ») identifié dès 1978 par le photographe Jeff Wall<sup>6</sup>.

Ce choix de ne pas (ou ne plus) développer un art explicitement féministe, pour privilégier un travail subversif nécessitant de la part du spectateur un certain bagage culturel, a été un des reproches fréquents adressés à l'art de Sherrie Levine, du moins une de ses limites souvent pointées du doigt<sup>7</sup>. En effet, comment développer un propos critique efficace en développant un travail s'avérant, à plus d'un titre, codé, non universel ? Le spectateur pour comprendre et apprécier la charge critique et féministe de la série *After...* doit nécessairement connaître l'histoire de la photographie de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle pour saisir la nature de cette démarche appropriationniste et savoir également que Sherrie Levine adopte une position féministe pour mesurer pleinement la portée de son geste de rephotographie.

Selon l'artiste Martha Rosler, qui tente alors, au contraire, de développer un art explicitement engagé, les aspirations critiques, et notamment féministes, de Sherrie Levine n'ont pas pu se concrétiser sous une forme convaincante à travers l'appropriation. En 1982, elle note à propos de l'ensemble des pratiques appropriationnistes (sans mentionner explicitement Sherrie Levine) que « copier des formes oppressives, en les citant directement ou bien en confectionnant un simulacre, peut aboutir à copier leur caractère oppressif<sup>8</sup>. » Pour la critique Abigail Solomon-Godeau en revanche, l'œuvre de Sherrie Levine contient bien une charge critique importante, mais celle-ci est limitée au monde de l'art. Dans son article « Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics », elle souligne qu'il s'agit avant tout d'une critique en interne d'un monde de l'art resté trop moderniste, c'est-à-dire organisé autour de la célébration de l'originalité, de l'autonomie, de l'aura de l'œuvre d'art, et plus spécifiquement d'une remise en cause radicale de la conception moderniste de l'art photographique. Elle note au passage que la portée féministe du travail de Sherrie Levine « représente un écart nécessaire, et théoriquement plus sophistiqué, vis-à-vis de l'essentialisme et du littéralisme qui prévalaient dans nombre de pratiques artistiques

---

<sup>6</sup> Propos rapporté dans *ibid.*

<sup>7</sup> Voir par exemple Abigail SOLOMON-GODEAU, « Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics », *Social Text*, n° 21, 1989, p. 207 : « Comme l'œuvre photographique de Sherrie Levine le démontre clairement, la spécificité critique d'une telle pratique n'opère que dans un contexte particulier, ne peut être mobilisée que dans ce contexte particulier. » (Notre traduction)

<sup>8</sup> Martha ROSLER, « Notes on Quotes » [1982], *Decoys and disruptions, Selected writings, 1975-2001*, MIT Press, Cambridge & Londres, 2004, p. 139 (Notre traduction)

féministes ayant émergé dans les années soixante-dix<sup>9</sup> ». Aucune analyse de cette prétendue portée féministe de l'œuvre de Sherrie Levine n'est en revanche proposée.

En prenant quelque distance avec ce débat théorique des années 1980, il semble particulièrement intéressant de noter que la majorité des articles sur Sherrie Levine traitaient alors (et traitent encore) de la démarche de l'artiste, de ses intentions, de ses aspirations, en d'autres termes de sa position d'auteur, tout en mettant en valeur son entreprise radicale de sape de l'autorité de l'auteur. Cette contradiction mérite d'être approfondie et mise en relation avec le texte majeur auquel se réfèrent Sherrie Levine et ses exégètes pour justifier théoriquement sa démarche appropriationniste : « La mort de l'auteur » de Roland Barthes, publié en 1968<sup>10</sup>.

Dans ce texte, rappelons tout d'abord que le théoricien français parle essentiellement de littérature, et plus spécifiquement de littérature moderne. Néanmoins, il est vrai que son propos peut être étendu aux arts visuels. Selon lui, la sacralisation de l'auteur est un phénomène qui apparaît à l'époque moderne, et qui est ébranlé par la modernité littéraire au début du XX<sup>e</sup> siècle avec des auteurs comme Mallarmé, Valéry, Proust, qui construisent des œuvres polysémiques, intertextuelles, dans lesquelles la position autoritaire de l'auteur, avec sa voix unique et son propos univoque, a disparu. Cette mort de l'auteur – c'est fondamental – se fait au bénéfice de la naissance du spectateur, ce dont Roland Barthes se réjouit. Il précise :

« L'Auteur une fois éloigné, la prétention de "déchiffrer" un texte devient tout à fait inutile. Donner un Auteur à un texte, c'est imposer à ce texte un cran d'arrêt, c'est le pourvoir d'un signifié dernier, c'est fermer l'écriture. Cette conception convient très bien à la critique, qui veut alors se donner pour tâche importante de découvrir l'Auteur (ou ses hypostases : la société, l'histoire, la psyché, la liberté) sous l'œuvre : l'Auteur trouvé, le texte est expliqué, le critique a vaincu : il n'y a donc rien d'étonnant à ce que, historiquement, le règne de l'Auteur ait été aussi celui du Critique [...]. »

Ainsi, si Barthes s'attaque bien au mythe de l'originalité de l'œuvre, à celui de la table rase du passé célébré par les avant-gardes, c'est pour mieux célébrer l'œuvre ouverte, celle qui s'offre

---

<sup>9</sup> Abigail SOLOMON-GODEAU, « Living with Contradictions: Critical Practices in the Age of Supply-Side Aesthetics », *Social Text*, n° 21, 1989, p. 194. (Notre traduction)

<sup>10</sup> Voir notamment la « Déclaration » que Sherrie Levine rédige 1982 dans laquelle elle imite, s'approprie le texte de Roland Barthes « La mort de l'auteur ». Sherrie LEVINE, « Déclaration », dans Charles HARRISON & Paul WOOD (éd.), *Art en théorie, 1900-1990*, Hazan, Paris, 1999, p. 1157 : « C'est dans sa destination, et non pas dans son origine, que réside le sens de la peinture. La naissance du spectateur est au prix du peintre. » Dans le texte de Roland Barthes, la dernière phrase est la suivante : « la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. » Cette référence au texte de Barthes est rappelée par exemple dans l'introduction de *The Pictures Generation, 1974-1984*, cat. exp., Metropolitan Museum, New York, 2009, p. 17.

généreusement au lecteur ou au spectateur, sans pour autant être facile ou manquer d'exigence, autrement dit l'œuvre qui ne s'éclaire pas uniquement grâce aux propos de l'Auteur, grâce à la connaissance qu'a le lecteur/spectateur de sa démarche auctoriale. À cet égard, l'œuvre de Sherrie Levine paraît très éloigné des positions de Roland Barthes. En effet, l'ensemble de ses œuvres *After...* repose sur un combat d'auteurs : Sherrie Levine face à Walker Evans, Sherrie Levine face à Marcel Duchamp, etc. Si l'artiste entend remettre en cause la position autoritaire des artistes-hommes les plus célèbres de la modernité artistique, ce n'est évidemment pas pour s'effacer devant eux, mais pour les concurrencer par un geste artistique radical, subversif. Et cette position auctoriale autoritaire se traduit par le relatif mutisme de ses œuvres dont l'appréciation, de la part du spectateur, dépend essentiellement de sa lecture du cartel – le nom de l'artiste, le titre de l'œuvre choisi par l'artiste et l'année de réalisation lui offrant de précieuses informations pour éviter d'apprécier au premier degré une mauvaise copie de clichés célèbres.

La portée féministe de Sherrie Levine a nécessairement été limitée par ce choix de rephotographie radicale empêchant la naissance du spectateur. En délaissant ses rephotographies de magazines féminins, l'artiste a choisi de rompre avec la partie de sa production dont la portée féministe était la plus explicite, celle qui n'exigeait pas du spectateur (américain) un effort de décryptage trop complexe. À partir des *After...* en revanche, l'Auteur prend le pas sur le spectateur. Les enjeux de l'œuvre se cristallisent autour d'un combat de noms propres (Levine *versus* Evans), qui est aussi un combat de genres (artiste femme *versus* artiste homme) et de périodes (modernité artistique *versus* « postmodernisme »). Pour reprendre Barthes, tous ces éléments imposent un cran d'arrêt, exigeant d'envisager ces œuvres à travers le prisme de l'auteur (sa personne, son identité, ses ambitions, etc.). Celles-ci ne peuvent pas avoir de vie indépendante, car leur nature hautement ambiguë peut provoquer chez le spectateur une approche erronée – pas seulement lacunaire : celle consistant à apprécier les formes originelles de l'œuvre. Ainsi, sans surprise, le critique Craig Owens, dans son célèbre texte « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism » censé être un des rares à l'époque à s'intéresser aux artistes femmes de l'appropriationnisme en tant que femmes, rentre parfaitement dans cette logique critique que Roland Barthes perçoit comme obsolète : il « donne un Auteur à un texte », soulignant la nécessité d'analyser la portée féministe des œuvres des artistes femmes de l'appropriationnisme, précisément parce qu'elles sont des femmes. Est-ce à dire que la portée féministe d'une œuvre est incompatible avec la mise en retrait de l'auteur ? La question est

intéressante mais elle mériterait une longue étude. Cet article se contente de noter que Sherrie Levine proclame et se réclame de la mort de l'auteur de Barthes, alors qu'elle maintient d'une manière détournée son autorité d'auteur, dissociant ainsi le démantèlement du mythe de l'originalité de celui de l'autorité de l'auteur. Ce positionnement paradoxal a eu le mérite d'éclairer la portée féministe de sa démarche, mais l'inconvénient d'empêcher la pleine naissance du spectateur, de sa liberté et de son plaisir<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> Roland Barthes publiait en 1973 un court essai intitulé *Le Plaisir du texte* dans lequel il était déjà question de la mort de l'auteur. Voir notamment l'interview télévisée de Roland Barthes en date 19 mars 1973, diffusée sur le site de l'INA : <http://www.ina.fr/video/CPF10005880> (consulté le 16/02/2017)