



HAL
open science

La cuisine des femmes artistes. Sur quelques rapports entre alimentaire, arts plastiques et féminisme.

Magalie Latry

► To cite this version:

Magalie Latry. La cuisine des femmes artistes. Sur quelques rapports entre alimentaire, arts plastiques et féminisme.. Cuisine(s) d'art / cuisine(s) d'artistes: des pratiques domestiques?, Anne-Louise Mathieu-Goudier, Montaigne@table, les food studies à l'Université Bordeaux Montaigne, Mar 2024, Pessac (Bordeaux), France. hal-04560406

HAL Id: hal-04560406

<https://hal.science/hal-04560406>

Submitted on 26 Apr 2024

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.

Magalie Latory (ARTES, UBM)

« La cuisine des femmes artistes. Sur quelques rapports entre alimentaire, arts plastiques et féminisme. »

Trace écrite de la communication lors du séminaire « Cuisine(s) d'art / cuisine(s) d'artistes : des pratiques domestiques ? » organisé par Anne-Louise Mathieu-Goudier pour Montaigne@table, les food studies à l'Université Bordeaux Montaigne, le 7 mars 2024. Le support de l'oral a seulement été mis en forme et augmenté d'hyperliens pour consulter sur internet les reproductions des œuvres analysées.

Un préjugé persistant concernant les femmes artistes – naturalisées par le fait en une catégorie homogène et anhistorique – serait qu'elles sont spécialisées, au mieux, ou cantonnées, au pire, dans les natures mortes, particulièrement dans les natures mortes de fleurs, mais également dans les natures mortes de victuailles. À titre d'exemple caricatural parmi de nombreux autres, ces lignes de Léon Lagrange sur ce qui serait proprement féminin en arts.

L'histoire prouve que cette concurrence ne saurait constituer, pour les hommes artistes, un véritable danger : le génie mâle n'a rien à redouter du goût féminin. Au premier les grandes conceptions architecturales, la statuaire, la peinture dans son expression la plus élevée, la gravure des œuvres qui exigent une plus haute conception de l'idéal, en un mot, le grand art. Aux femmes, les genres que les femmes ont de tout temps préférés : le portrait, si aimable sous la main de madame Lebrun ; le pastel, où la Rosalba s'est montrée l'égale de de La Tour ; la miniature [...] ; les fleurs, ces prodiges de grâce et de fraîcheur, avec lesquelles la femme seule peut lutter de fraîcheur et de grâce ; [...] jusqu'aux animaux dont mademoiselle Rosa Bonheur s'est fait le poète aimé. Aux femmes surtout la gravure, cet art de sacrifice, qui correspond si bien au rôle d'abnégation et de dévouement que la femme honnête remplit avec bonheur sur la terre, et qui est sa religion. (Lagrange, 1860 : 39).

Les choses sont posées : les femmes ont un destin, un rôle social, des genres – ici, artistiques – de prédilection, au nombre desquels la nature morte, et cela « de tout temps ». L'aimable, la grâce, le sacrifice et l'abnégation sont féminins, en art comme ailleurs, tandis que le grand art est réservé aux hommes. Cette partition genrée des arts entre hommes et femmes croise une hiérarchie des genres artistiques de manière bien peu surprenante : aux femmes sont réservés par la tradition, mais aussi par les conditions matérielles d'exercice du métier et son apprentissage, les genres les plus bas.

Les plasticiennes contemporaines s'inscrivent dans et/ou contre cette histoire, cette tradition et ces stéréotypes. C'est une tresse à trois fils : l'alimentaire, le supposé féminin, l'art. Les prédispositions, voire les prédestinations, des femmes à l'alimentaire supposeraient un lien « naturel » des femmes artistes aux sujets domestiques en rapport avec la nourriture. Or, il faut bien le constater, la nourriture est effectivement une question saisie par de nombreuses femmes artistes. Ce faisant, ces artistes subissent-elles le poids des traditions ou s'en émancipent-elles ? Le rapport entre les femmes artistes et l'alimentaire en art est-il un effet de l'oppression, ou le lieu d'une possible subversion ?

Après avoir brossé un rapide tour d'horizon de la constitution du genre de la nature morte dans l'Europe moderne, à laquelle plusieurs femmes ont œuvré, nous dégagerons, avec quelques plasticiennes contemporaines, quatre appréhensions de la nourriture en art, en Europe et aux États-Unis : représentation d'aliments ou scènes de genre en cuisine, thématique culinaire, utilisation directe d'aliments, ingestion de ceux-ci. Au terme de ce parcours, nous aurons quelques pistes pour penser ce rapport à trois : femme-art-nourriture, dont un des moments originaires fut, au XVIe et surtout au XVIIe siècles, la constitution du genre de la nature morte.

Le poids des traditions.

Représenter des aliments est une tradition, *a fortiori* si l'on respecte le dispositif suivant : des aliments représentés frontalement, en un cadrage serré, avec un éclairage latéral, devant un fond neutre, souvent une obscurité presque abstraite, et posés sur un entablement, et plus précisément sur son bord (Verschaffel, 2007). Cette tradition est moderne, l'histoire de l'art la fait remonter à la fameuse *Corbeille de fruits* du Caravage (fin du XVIe ou début du XVIIe siècle, huile sur toile, 46 x 64,5 cm¹).

Représenter picturalement de la nourriture n'a évidemment pas attendu le XVIe siècle. Des témoignages écrits, mais aussi les quelques fresques qui nous sont parvenues attestent des antiques choix de sujets proches formellement de la nature morte moderne, qui lui sont similaires également dans leur réception : succès commercial, mépris théorique. Pline parle de Piraeicus en le surnommant *ryparographos*, c'est-à-dire : peintre d'objets vils (Croisille, 2015).

Avec les mêmes réserves, un point d'origine trouvant toujours des antécédents, Ann Sutherland Harris

1 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbeille_de_fruits#/media/Fichier:Canestra_di_frutta_\(Caravaggio\).jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Corbeille_de_fruits#/media/Fichier:Canestra_di_frutta_(Caravaggio).jpg)

affirme dans l'introduction du catalogue de l'exposition « Femmes peintres. 1550-1950 » que « les véritables débuts des femmes dans l'histoire de la peinture » peuvent être placés à la première des bornes chronologiques choisies (Sutherland-Harris et Nochlin, [1976] 1981). Il y avait bien sûr des artistes femmes au Moyen-Âge, et même à l'Antiquité, mais la moitié du XVIe siècle marque le début d'une histoire possible des femmes peintres :

Ce sont les premières en effet, dont les œuvres nous soient parvenues en assez grand nombre, et sur lesquelles nous possédions assez de documents pour pouvoir y reconnaître la marque d'une personnalité artistique. (Sutherland-Harris et Nochlin, [1976] 1981 : 13).

La constitution du genre de la nature morte et une augmentation du nombre de femmes artistes reconnues ont donc lieu à la même période. Il faut ajouter deux autres concomitances.

Plusieurs femmes artistes ont contribué à cette autonomisation de la nature morte au XVIIe siècle. Les premières natures mortes isolées sont en effet contemporaines des premières signatures de femmes artistes au bas de ces tableaux alimentaires, en Italie (Fede Galizia, Milan, 1578-1630²), en Flandres (Clara Peeters, au sujet de laquelle nous avons peu de documents, donc peu de certitudes, active à Anvers et dont la dernière peinture connue est datée de 1657³), en France (Louise Moillon, Paris, 1609 ou 1610-1696⁴) ou aux Provinces-Unies (Judith Leyster, Haarlem, 1609-Heemstede, 1660, connue surtout pour ses scènes de genre⁵). Ces quatre artistes, parmi quelques autres, posent les fondations de ce qui sera bien plus tard appelé nature morte, en France, ou *still-life*, *stilleven*, *Stilleben*, *bodegón* dans d'autres pays. Il est à noter qu'après la première *Corbeille de fruits* du Caravage, c'est une femme, Fede Galizia, qui produit les premières natures mortes modernes (Sutherland-Harris et Nochlin, [1976] 1981 : 33). Ces artistes signaient leurs œuvres, ce qui a certainement permis qu'elles ne soient pas proprement effacées de l'histoire de l'art à force d'attributions erronées (Vitali, 2022).

Le dernier parallèle entre ces peintures alimentaires et les artistes femmes est d'ordre axiologique ; les femmes comme le genre artistique des natures mortes se situent en bas d'une échelle de valeur institutionnelle. Le texte de l'architecte et académicien André Félibien, en 1667, est souvent cité.

2 [https://fr.wikipedia.org/wiki/Fede_Galizia#/media/Fichier:Fede_Galizia - A Crystal Fruit Stand with Peaches, Quinces, and Jasmine Flowers_004L15033_6Z37X.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Fede_Galizia#/media/Fichier:Fede_Galizia_-_A_Crystal_Fruit_Stand_with_Peaches,_Quinces,_and_Jasmine_Flowers_004L15033_6Z37X.jpg)

3 https://www.wga.hu/art/p/peeters/still_lj.jpg

4 <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066853>

5 <https://thekremercollection.com/paintings/judith-leyster-still-life-with-a-basket-of-fruit/>

[Il] y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets, il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi 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. Cependant quoique ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme et de donner l'apparence de mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint 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 ensemble ; 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 relevés.

(Félibien [1667], 1996 : 50-51)

Ce texte formalise une hiérarchie des genres qui décidait, par exemple, qui était digne ou non d'enseigner à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Le – ou la – peintre « qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles » est tout en bas de l'échelle. Et il se trouve que les conditions d'apprentissage et d'exercice du métier font que, au moins jusqu'à la moitié du XIXe siècle, les femmes se spécialisent, pour une écrasante majorité, en peinture, dans les genres considérés comme bas : nature morte, scène de genre, portrait (Nochlin, [1970] 1993). Si l'exemple précis du texte de Félibien et des charges dans l'Académie royale de peinture et de sculpture ne concerne que la zone française, de telles catégories se retrouvent en Europe, avec des mécanismes de reconnaissance parfois fort différents, mais d'un point de vue théorique, la haute peinture d'histoire supplante invariablement les genres mineurs, et sauf de rares exceptions, les femmes artistes n'y ont pas accès.

Représentation.

La hiérarchie des genres n'a formellement plus cours, ni même les genres artistiques eux-mêmes : les pratiques contemporaines, passées des beaux-arts aux arts plastiques, caractérisées par un étoilement des médiums, des sujets et des techniques, ne sauraient être contenues dans des règles et des catégories aussi strictes. Cependant, avec quelques autres activités considérées comme féminines, telles que la broderie, le tissage, les soins corporels ou la cosmétique, la cuisine est investie par de nombreuses artistes femmes, et souvent dans une perspective féministe. S'agit-il alors de s'approprier le stigmaté ? D'en jouer et de le subvertir ? De passer outre, comme d'un obstacle ?

Dans la droite ligne des natures mortes hollandaises du XVII^e siècle, une artiste multimédia matérialise, en un time-lapse de 3 minutes 44 secondes, ce que quelques indices portaient potentiellement : tout meurt, pourrit et disparaît. Seules subsistent les couleurs et les qualités plastiques d'un stylo bille posé en travers sur la table, qui rappelle les couteaux des natures mortes traditionnelles, qui marquent la profondeur ainsi qu'une part de dynamisme, au bord de la chute – couteaux où, parfois, Clara Peeters faisait apparaître sa signature.

Davantage qu'une prise de position féminine et/ou féministe concernant la nourriture et l'assignation faite aux femmes de s'en occuper et de s'en préoccuper, *Still Life* (2001, 3'44", 35mm, silencieux, projection sur écran unique⁶) est plus certainement un jeu de citation, comme en réalisent d'autres Young British Artists, et sans doute aussi une méditation, modernisée, sur le temps qui passe. Reste que l'artiste qui l'a produite, Sam Taylor-Johnson, est une femme, qui s'est engagée, par exemple en 2011 en tournant *Equals ?*. L'ensemble de son œuvre, qui touche plusieurs sphères de l'image fixe et animée, comprenant clips musicaux et réalisation de films – dont *Fifty Shades of Grey*, en 2011 également – n'est qu'incidemment féministe : ce n'est certes pas sa caractéristique première.

L'engagement de Lorna Simpson dans l'ensemble de son œuvre est bien plus prégnant. L'identité – ou plutôt, les identités – font partie des axes de son travail, avec des thèmes tels que le geste ou la mémoire (Simon 2013). *Corridor* (2003, 13'15", installation vidéo, double projection, son, en boucle⁷) met en œuvre ces différentes préoccupations artistiques et politiques de l'artiste, en représentant deux femmes au foyer,

6 https://player.vimeo.com/external/372559763.sd.mp4?s=1766fcd9564278ad7df31c9499b89916c59f6bd2&profile_id=165

7 <https://lsimpsonstudio.com/films/corridor-2003>

jouées par la plasticienne Wangechi Mutuet, en s'inscrivant dans différents héritages picturaux, architecturaux, cinématographiques et musicaux. Les effets de décalage de cette double projection sont temporels, plastiques, iconiques et sémantiques. Selon Marta Gili, la présence visuelle souligne l'absence de l'histoire.

Dans Corridor, Lorna Simpson impose la présence de la femme afro-américaine dans des contextes associés traditionnellement à la culture dominante (la peinture flamande, l'architecture coloniale de la Nouvelle-Angleterre ou avant-gardiste du Bauhaus, les stéréotypes féminins du cinéma, etc.) et met en évidence, du même coup, son absence (Gili, 2013 : 42-43).

La mise en abyme de cadres dans le cadre, d'images dans l'image, évoque les scènes de genre du XVII^e siècle. Ces femmes au foyer, ce travail de l'image s'inscrivant dans la tradition des scènes de genre auraient pu mettre la cuisine au centre de la narration ; elle n'est évoquée qu'allusivement. Un repas, jamais présent à l'écran, est le fil rouge dans la partie « Gropius House », la partie « Coffin House » n'aborde à aucun moment la préparation ou la prise de nourriture, au moins visuellement. Lors des quelques minutes de la partie « Gropius House » consacrées à la préparation du repas, qu'on suppose, avec la suite de la vidéo, être le dîner, la pièce est filmée de telle sorte qu'elle est difficile à identifier, les indices dans le cadre sont rares : gestes, quelques objets tels que des maniques suspendues, présence d'un tablier retiré dès que le personnage quitte la pièce. Les dernières minutes se passent assise, seule, en robe du soir, à une table mise pour deux, aux assiettes vides.

Le français « femme au foyer » est plus évocateur pour regarder cette œuvre que l'anglais *housewife*. Ici, de manière allusive, ce foyer est évoqué où l'on cuisine, c'est le cœur de la maison : comme une métonymie de l'intérieur et des tâches auxquelles les femmes sont assignées.

Thématique alimentaire.

De manière plus frontale, et ouvertement féministe, des artistes de la deuxième vague, faisant partie de ce que Laura Cottingham appelle le FAM (*Feminist Art Movement*) (Cottingham, 2000) se saisissent de la thématique alimentaire et de la cuisine comme activité – et aliénation – en s'éloignant fortement des traditions de la nature morte et de la scène de genre en cuisine, tout autant que de la modalité artistique

de la représentation.

L'une (Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen*, 1975, 6'09", vidéo PAL, noir et blanc, son⁸) prend place dans les avant-gardes de la deuxième moitié du XXe siècle : c'est une courte vidéo noir et blanc, au dispositif minimal, dont le titre indique la valence intellectuelle et dont le visionnage persuade de la teneur militante. Le cadre est serré et le point de vue frontal, comme dans une émission culinaire. Rosler se saisit d'ustensiles de cuisine et les nomme, ils forment un alphabet : de *apron* (le tablier qu'elle met en premier lieu) jusqu'à *tenderizer* (un attendrisseur à viande). Rosler figure les dernières lettres de l'alphabet avec son corps et particulièrement ses bras, certaines lettres jouent sur la polysémie : U (*you*), Y (*why?*). Le Z est tracé au couteau dans l'air.

Rosler est neutre dans sa posture et son visage, mais certains ustensiles (*chopper*, *nutcracker*), bruits métalliques ou gestes (la fourchette, le couteau sont utilisés comme des armes plus que comme des couverts) témoignent d'une violence contenue. Les gestes sont référés à de réels gestes de cuisine, hacher, émulsionner, transvaser, remuer, mais dans le vide. Parfois et de plus en plus fréquemment, il semble déconnectés et absurdes, jusqu'à l'abstraction des dernières lettres.

Par comparaison, *The Dinner Party*, de Judy Chicago (1974-79, céramique, porcelaine, textile, 1463 x 1463 cm⁹) est bien plus monumentale, dans ses dimensions, ses ambitions, mais aussi dans le temps et l'énergie engagés, par un collectif de plusieurs femmes – bien que Chicago revendique seule l'auctorialité de l'œuvre, ce qui ne va pas sans poser problème (Jones, 2005). L'œuvre est une immense table, sous forme de triangle. La table de ce banquet est mise pour trente-neuf convives, réparties chronologiquement sur les côtés du triangle. Les convives sont des femmes mythiques, légendaires ou historiques, des autrices, des artistes, des scientifiques, féministes ou non, depuis la nuit des temps jusqu'à une femme vivante lors de la création de l'œuvre. Chaque place est composée d'un set brodé avec des techniques contemporaines de la femme évoquée, d'une assiette peinte et parfois en relief, avec des motifs floraux et vulvaires. Ces deux pièces maîtresses sont accompagnées de couverts et d'un ciboire, assez similaires d'une place à l'autre. Ces trente-neuf noms sont accompagnés de 999 autres, émaillés sur les carreaux du sol matrimonial (*Heritage floor*).

Chaque partie de cette œuvre est saturée de significations très réfléchies avec une symbolique assez

8 <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/c5ed8E8>

9 https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

univoque. Il y a peu de place pour l'interprétation, tout semble maîtrisé et conceptualisé par l'artiste. Aux techniques et thématiques féminines que sont la broderie, la cuisine, les arts décoratifs (porcelaine, peinture sur celle-ci) s'ajoute la tapisserie pour accueillir le public. C'est la célébration du féminin primordial, historique, mythique, et même anatomique : Chicago se revendique du *cunt art* (Jones, 2005 :121). Jones place un des potentiels subversifs de l'œuvre dans « une collision explosive entre l'esthétique (le domaine public de l'art élitiste du musée [« *high art* »]) et le kitsch domestique (le domaine privé de l'espace des femmes, la maison). » (Jones, 2005 : 111).

Rostler et Chicago sont deux artistes féministes, produisant à la même période, d'une côte à l'autre des États-Unis deux œuvres très différentes, si ce n'est opposées, dans le propos féministe (dénonciation de l'oppression vs célébration de la féminité), le médium (vidéo modeste et avant-gardiste vs installation monumentale et utilisation de l'artisanat) et la place laissée à l'interprétation (très ouverte et polysémique vs maîtrisée, pour ne pas dire cadenassée). Cependant, ce qui les réunit, comme une image rémanente de l'art féministe, c'est la cuisine.

Certains essentialismes (féministes ou non) y verront l'expression d'une nature nourricière de la mère. On préférera, avec Griselda Pollock, « éviter la tentation du stéréotype féminin », tout en admettant des questions, oppressions, thématiques et problématiques dans une très large part communes aux femmes artistes « en raison du poids de la société, et non celui de la nature » (Pollock, 2003 : 231).

C'est en partie sur ce fond commun que repose l'efficace des autofictions de Sophie Calle. Nous n'avons pas vécu les mêmes choses. Et pourtant une projection, voire une identification sont toujours possibles. On peut gager qu'elle touche plus particulièrement son public féminin. Prenons une des ses histoires vraies.

À quinze ans j'avais peur des hommes. Un jour au restaurant, je choisis un dessert pour son nom : « Rêve de jeune fille ». Je demandai au serveur de quoi il s'agissait. Il répondit qu'il me réservait la surprise. Quelques minutes plus tard, l'homme posa devant moi une assiette qui contenait une banane épluchée et deux boules de glace à la vanille. Puis, dans le silence général, il me souhaita bon appétit, sourire aux lèvres. J'ai retenu mes larmes et fermé les yeux ainsi que je le fis des années plus tard, lorsque, pour la première fois, un homme se mit nu devant moi. (Calle, [1994] 2002 : 13)

Typique du style faussement neutre de Calle, ce texte est accompagné d'une photographie qui permet de comprendre la disposition des éléments du dessert, son nom, le sourire du serveur et les larmes de l'artiste. On ne sait si l'anecdote est vraie, partiellement reconstruite, entièrement fausse, et peu importe. Le « Rêve de jeune fille » est l'image des mauvaises blagues des hommes adultes, du sentiment d'humiliation à se sentir malgré soi objet sexuel, des rires gras et des silences gênés qui accompagnent ces agressions pas si microscopiques. On retrouvera le « Rêve de jeune fille » dans une autre œuvre de Calle, il a presque valeur de motif. Il traduit, sous cette forme obscène, un sentiment que nous sommes nombreuses à avoir éprouvé. Ces instantanés autofictionnels, dans *Des histoires vraies* tournent bien souvent autour des domaines artistiques perçus comme féminins et réappropriés par les artistes féministes : nourriture, vêtements, soin du corps, romances, nudité.

Une autre histoire vraie concernant la nourriture, outre le « Rêve de jeune fille » et quelques scènes amoureuses au restaurant, c'est « Le porc ». Calle la qualifie de « déraisonnable », on pourrait aussi y voir une deuxième histoire de muflerie au mieux, d'agression au pire, de machisme assurément et de micro-traumatisme : « cette sentence revient me tourmenter. J'ai tout oublié de cet individu, pourtant il est toujours assis à ma table » (Calle, [1994], 2002 : 31).

Utilisation matérielle.

La « sentence » « De toute façon vous mangez comme un porc » est édictée après un barbecue où Calle a « toute la soirée [...] fait la bonne [...] grillé des saucisses, servi, débarrassé » (Calle, [1994], 2002 : 31).

Plusieurs motifs sociologiques et anthropologiques cardinaux dans une perspective féministe concernant la nourriture sont présents ici : le service (auquel l'artiste ne doit pas être souvent réduite de par sa classe sociale), les bonnes manières, la cuisine ordinaire (féminine) et celle qui l'est moins, (volontiers masculine alors, le barbecue) mais surtout, la viande.

Trois textes du féminisme matérialiste mettent en question, voire en tension, ce qui est supposément féminin et le rapport à la viande, sur le mode de la privation. Christine Delphy interroge « les disparités de consommation entre les membres de la famille [...] perçues comme constitutives de la structure familiale », et qui font que, quelles que soient les tâches considérées comme les plus difficiles, elles seront du côté du masculin, et justifieraient que les hommes, qui font le gros du travail, aient accès à la viande

prioritairement (Delphy, [1975] 2009). Nicole-Claude Mathieu fait entrer les carences nutritionnelles et leurs impacts physiologiques dans les mécanismes de la « conscience dominée » des femmes (Mathieu, [1985] 1991). Colette Guillaumin, enfin, liste l'alimentation différentielle, dès le sevrage, plus tardif pour les garçons, dans les techniques sociales de sexuation des corps (Guillaumin, [1993] 2016). Ces trois textes programmatiques ouvrent des chantiers de recherches repris dans le dossier « L'alimentation, arme du genre », dans le Journal des anthropologues, qui décline leurs différentes problématiques en nouant les questions féministes et celles des études sur l'alimentation (Fournier *et al.*, 2015).

D'un autre point de vue, celui de l'écoféminisme ou du féminisme végane, des parallèles seront tracés entre femme et nature, oppression des femmes et oppression des animaux (Morin, 2016).

La viande, chargée de symboles et signal d'oppression, peut être utilisée en tant que matériau brut par des artistes femmes. Les effets produits sont nombreux et hétérogènes. Le choc est sans doute le principal : d'autant plus que, dans les trois œuvres que nous allons évoquer, la viande est crue et est en contact avec la peau.

Carolle Schneemann propose avec *Meat Joy* (1964, performance filmée, 6', couleur, son¹⁰) un pseudo rite orgiaque où l'artiste, les participants et participantes se vautrent et se frottent, de manière solitaire ou réciproque, avec du poisson cru, des poulets, des saucisses, de la peinture fraîche, du plastique transparent, des cordes, des pinceaux, et des bouts de papier. Cette « joie de la viande » convoque assurément la notion de chair sur le mode plus érotique que chrétien. Les matériaux employés sont aussi ceux de la peinture, dont l'artiste témoigne qu'elle lui a été présentée comme un domaine réservé aux hommes artistes. Ainsi, la performance, les films, les assemblages sont investis comme médiums possibles, moins sacralisés, c'est-à-dire interdits (aux femmes artistes) et à la fois valorisés par la logique des avant-gardes.

Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique, de Jana Sterbak (1987, installation, viande de bœuf crue cousue sur mannequin en métal, 155 cm, photographie couleur 23,5 x 18,4 cm¹¹) nous indique d'emblée par son titre sa filiation avec les plus explicites des natures mortes : les vanités. En effet, *Vanitas* documente le temps qui passe et s'imprime sur les chairs. Le cartel du Centre Pompidou indique : « Cette robe doit être confectionnée à chaque nouvelle présentation afin qu'il soit donné à voir le processus de

10 <https://www.schneemannfoundation.org/artworks/meat-joy>

11 <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cjyy4gX>

vieillessement ». L'artiste photographiée porte sur sa peau la chair même – ce que la peau protège – convoquant de déplaisantes notions d'invaginations et de blessures, ou encore l'iconographie, décisive à l'apparition de la Renaissance, des écorchés comme ceux de Vésale ou des Vénus anatomiques.

Jana Sterbak, en parlant d'un autre aliment avec lequel elle a travaillé, le pain, affirme que ce « n'est pas seulement une denrée alimentaire, mais un objet chargé de connotations qui dépassent largement le registre du comestible » (Storsve, 2004 : 115). On peut étendre cette considération à la viande de *Vanitas*, que l'artiste charge en outre de la question animale, en rapprochant visuellement la chair animale et la chair humaine (Storsve, 2004 : 117). Les œuvres de Sterbak concernant l'alimentaire, si elles ne peuvent être assurément qualifiées de féministes, s'inscrivent cependant dans un ensemble artistique où les contraintes, notamment vestimentaires, qui pèsent sur les femmes, ou encore l'expression de genre, sont rémanentes. On peut par exemple, passé le choc de la vision de la viande crue sur la peau nue, noter que *Vanitas* est une robe, vêtement typiquement féminin dans le contexte culturel de production de cette œuvre, créée et portée par une artiste identifiée comme femme, avec un matériau notoirement associé au masculin, constituant un effet de collage conceptuel.

Dans deux photographies *Sans titre* (1997, épreuve chromogène brillante C-print, 150 x 80 cm ; 1998 épreuve chromogène brillante ou ilfochrome, 130 x 105 cm¹²), Natacha Lesueur opère de manière similaire à Sterbak – recouvrement et mise en contact de la peau avec de la viande crue, photographie de cette opération – pour un résultat plastique très différent. L'esthétique de cette artiste repose sur une méticulosité, un travail des motifs, des brillances et des textures, et des décalages, souvent en rapport avec la nourriture, qui suscitent le malaise.

Dans ces deux photographies les jambes sont recouvertes. Les premières de crépine de porc, les deuxièmes de petits carrés de jambon disposés en mosaïque. Les fonds sont monochromes et neutres, le cadrage fait occuper aux jambes la quasi-totalité du format vertical, les accessoires, saturés de féminité stéréotypée, sont chics et soignés : minijupes, souliers à talon, sac en perles. Dans le texte qu'il consacre au travail de l'artiste, Thierry Davila affirme une centralité de la question des surfaces, du superficiel, du pelliculaire, de l'épiderme, de la parure (Davila, 2011). Ce dernier terme fait écho aux univers de la coquetterie supposément féminine mais aussi à celui de la cuisine : parer, ce n'est pas seulement orner,

12 <https://natachalesueur.com/>

décorer, maquiller, c'est aussi un terme de boucherie (ôter les peaux, graisses, nerfs superflus) et plus largement de préparation des aliments (n'en garder que les parties comestibles, travailler à les rendre appétissants). L'idée de couper, de trancher est présente, c'est peut-être là que le malaise se situe pour plusieurs œuvres de Lesueur : les corps, qu'elle représente majoritairement féminins, ou féminisés, avec parfois un flottement du genre qui peut rappeler le drag, deviendraient comestibles, objet littéral des appétits, à portée d'une lame.

Ingestion.

Jusqu'à présent, à travers la représentation d'aliments avec la nature morte, la scène de genre et leurs avatars contemporains, la thématique de la cuisine et de la préparation des repas, ou l'utilisation directe de viande dans des performances et des photographies, nous avons pu évoquer deux modalités du rapport des femmes, artistes ou non, à la cuisine : la charge mentale de la préparation des repas, les restrictions voire les carences nutritionnelles dues à l'appropriation masculine des aliments les plus valorisés et/ou nutritifs, au premier chef desquels, la viande. Les carences peuvent aller au-delà de la privation de protéines animales, et être auto-infligées. Les femmes sont bien plus susceptibles de suivre des régimes (Carof, 2015) et d'entamer une « carrière anorexique » (Darmon, 2008).

L'ingestion de nourriture est particulièrement intime et peut donc virer au pathogène, voire au délétère, notamment pour les femmes. Les changements opérés dans le champ des arts plastiques, qui sous-tendent notre parcours, font qu'ingérer de la nourriture peut, à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, être considéré comme une œuvre.

Sophie Calle, ayant inspiré un personnage à Paul Auster dans *Léviathan*, s'en inspire en retour. Deux rituels sont empruntés par Calle au personnage de Maria, le premier est le « régime chromatique¹³ ».

Certaines semaines, elle s'imposait ce qu'elle appelait « le régime chromatique », se limitant à des aliments d'une seule couleur par jour. Orange le lundi : carottes, melon, crevettes bouillies. Rouge le mardi : tomates, grenades, steak tartare. Blanc le mercredi : turbot, pommes de terre, fromage frais. Vert le jeudi : concombres, brocolis, épinards – et ainsi de suite, jusqu'au dernier repas du dimanche inclus (Auster, 1993 : 106).

13 https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/le-regime-chromatique/14386

On ne verra pas, directement ou indirectement, Calle manger selon ce régime chromatique. On peut consulter sa narration dans *De l'obéissance* (Calle, 1998) ou, lors d'expositions. Les photographies cadrent les repas pris, elles sont minimales, géométriques, monochromes et pour tout dire assez inquiétantes dans leur froideur documentaire et l'autocontrôle qu'elles supposent. Le régime est restrictif hors de toute question de religion, d'éthique, de poids ou de santé. Calle se l'impose comme une règle du jeu, sans sembler y prendre plaisir, ne serait-ce que gustatif. Le « rêve de jeune fille » fait une apparition au menu du vendredi jaune. Sans méconnaître les complexes et subtils rapports entre créateur, créatrice et créature qui se jouent entre Auster, Calle et Maria, on peut, en épurant de manière radicale, affirmer : un homme édicte, via un roman, à une femme ce qu'elle a le droit de manger. Réduit à cette simple expression, le régime chromatique est un concentré du régime hétérosexuel et patriarcal.

Gina Pane a ingéré plusieurs aliments, liquides ou solides, face à un public. La présence d'aliments – en tant que matériau ou sujet des œuvres – se retrouve dans les sculptures et installations avant et après les années d'art corporel. C'est un des axes importants dans l'œuvre de cette artiste, que relève Anne Tronche :

les substances se référant à la nourriture apparaissent dans le travail de Gina Pane comme l'un des éléments prioritaires assurant la récurrence de certains thèmes (les problèmes de survie planétaire, les relations dialectiques de l'urbain et de la nature, la transformation des énergies et des substances, la relation à la mère) (Tronche, 1997 : 66).

L'art corporel de Pane se pense et se vit comme une épreuve, pour elle, pour son public. Bien souvent elle met en scène des blessures au rasoir, supposées renvoyer le public à ses propres souffrances, ses propres affects, dans une recherche de « communication non linguistique » (Pane [1973] 2003 : 11). Lors de la performance *Nourriture-Actualités télévisées-Feu* (24 novembre 1971¹⁴) elle ingère 600 grammes de viande hachée crue, sans couverts. L'action a duré deux heures, et l'ingestion de la viande occupe une heure et quart. Suite à quoi elle regarde les actualités télévisées, gênée et éblouie par une ampoule allumée, dans un espace où sont disposés des documents et revues économiques et scientifiques traitant « des problèmes mondiaux, notamment ceux qui concernent l'agriculture, l'élevage et les problèmes de nutrition planétaire » (Tronche, 1997 : 67). Puis elle marche sur un sol de sable où des foyers constitués

14 <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/crgGEeo>

d'alcool brûlant, jusqu'à épuisement de sa résistance. « L'action s'est terminée quand la douleur a anesthésié ma volonté de la dominer » (Pane citée par Tronche, 1997 : 109). Dans cette performance comme dans tant d'autres, Pane endosse les souffrances du monde, questionne notre rapport à la nature, à l'organique du corps, aux autres êtres vivants. Elle choisit de le faire en avalant la chair d'un animal mort, soulevant les questions liées à la viande que nous avons déjà pointées, jusqu'à écoëurement.

De ces œuvres il faudrait développer bien plus le contexte. Temporel, bien sûr, mais aussi politique et conceptuel : toutes les artistes ne sont pas féministes, et il y a de nombreuses fractures entre les féminismes, que l'on retrouve dans les positionnements des artistes. Cependant, et pour conclure, on ne pourra qu'esquisser ici la question cruciale de la réception : c'est sans aucun doute dans la réception par le public, mais aussi par la théorie de l'art, que ces œuvres, qui traitent de la nourriture, peuvent développer un potentiel féministe. Car comme le formule avec acuité Cottingham :

Vu l'abjection du statut culturel et social des femmes, la plupart des symboles qui « appartiennent » aux femmes ne sont ni libérateurs, ni passionnants, ni sophistiqués [...] Exceptant l'art qui évite totalement l'iconographie visuelle de la représentation de la femme et de l'expérience spécifiquement féminine, chaque énonciation culturelle qui insiste sur l'épistémologie de l'identité féminine court le risque de se retourner contre elle-même, de devenir ce qu'elle ne cherche pas à être, c'est-à-dire participer à l'idéologie et aux stéréotypes sexistes plutôt que de les combattre (Cottingham, 1996 : 341).

Ainsi il tient aux artistes, à leurs œuvres, au public mais aussi aux théoriciennes qui traitent des questions dites féminines, d'avoir conscience de ce risque, et de ne pas nous laisser enfermer dans nos cuisines.

Bibliographie

Auster, Paul ([1992] 1994). *Léviathan*. Arles : Actes Sud.

Calle, Sophie ([1994] 2002). *Des histoires vraies*. Arles : Actes Sud.

Calle Sophie (1998). *De l'obéissance*. Arles : Actes Sud.

Carof, Solenn (2015). « Le régime amaigrissant : une pratique inégalitaire ? ». *Journal des anthropologues* (140-141). DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.6120>

- Cottingham, Laura (2000). *Combien faut-il de sales féministes pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*. Lyon : Tahin party.
- Cottingham, Laura (1997). « Are you experienced ? Le féminisme, l'art et le corps politique ». In *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*. Marseille, Paris : Musée de Marseille, Rmn.
- Croisille, Jean-Michel (2015). *La nature morte dans la Rome antique*. Paris : Picard.
- Darmon, Muriel (2008). *Devenir anorexique. Une approche sociologique*. Paris : La découverte.
- Davila, Thierry (2001). *Natacha Lesueur. Surfaces, merveilles et caprices*. Genève : Mamco.
- Delphy, Christine ([1975] 2009). « Famille et consommation ». In *L'Ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat*. Paris : Syllepse.
- Félibien, André. « Préface » aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667. In *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIIe siècle*, édition établie par Alain Mérot (1996). Paris : École nationale supérieure des Beaux-Art.
- Fournier Tristan, Jarty Julie, Lapeyre Nathalie et Touraille Priscille (2015). « L'alimentation, arme du genre ». *Journal des anthropologues* (140-141). DOI : <https://doi.org/10.4000/jda.6022>.
- Gili, Marta (2013). « Nous n'avons que l'avenir ». In Simon, Joan. *Lorna Simpson*. Mineapolis, Paris, Munich, Londres, New York : Foundation for the Exhibition of Photography, Jeu de Paume, Delmonico Books, Prestel.
- Guillaumin, Colette ([1993] 2016). « Le corps construit ». In *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de nature*. Donnemarie-Dontilly : éditions iXe.
- Jones, Amelia « Les politiques sexuelles de *The Dinner Party*. Un contexte très critique (1996-2005) ». In Dumont, Fabienne (éd) (2011). *La Rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Dijon : les presses du réel.
- Lagrange Léon (1860). « Du rang des femmes dans les arts ». In *Gazette des Beaux-Arts*, 8, 30-43. DOI : <https://doi.org/10.11588/diglit.17224#0043>
- Mathieu, Nicole-Claude ([1985] 1991) « Quand céder n'est pas consentir. Des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et de quelques-unes de leurs interprétations en ethnologie ». In *L'Anatomie politique, Catégorisations et idéologies du sexe*. Paris : Côté-femmes.
- Morin, Flo (2016). « Animal ». In Rennes, Juliette. *Encyclopédie critique du genre*. Paris : La découverte.

Nochlin, Linda (1993). *Femmes, art et pouvoir*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.

Pane, Gina ([1973] 2003). « Le corps et son image pour une communication non linguistique ». In *Lettre à un(e) inconnu(e)*. Paris : École nationale supérieure des beaux-arts.

Pollock, Griselda, « Modernité et espaces de la féminité (1988-2003) ». In Dumont Fabienne (éd) (2011). *La Rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*. Dijon : les presses du réel.

Simon, Joan. « Faciles à mémoriser, difficiles à oublier : gestes vécus, gestes rejoués chez Lorna Simpson ». In Simon, Joan. *Lorna Simpson*. Mineapolis, Paris, Munich, Londres, New York : Foundation for the Exhibition of Photography, Jeu de Paume, Delmonico Books, Prestel.

Storsve, Jonas (2004). « Entretien avec Jana Sterbak par Jonas Storsve ». In *Hors d'œuvre : ordre et désordres de la nourriture*. Bordeaux, Lyon : capc Musée d'art contemporain de Bordeaux, Fage éditions.

Verschaffel Bart (2007). *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, portrait, paysage*. Bruxelles : La lettre volée.

Sutherland-Harris, Ann et Nochlin, Linda ([1976] 1981). *Femmes peintres. 1550-1950*. Paris : des femmes.

Tronche, Anne (1997). *Gina Pane actions*. Paris : Fall édition.

Vitali, Samuel (2022). « "Iussu patris"? Prolegomena on Form and Function of Women Artists' Signatures in the Early Modern Period ». In RIHA Journal.

DOI : <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.86935>

Sitographie des artistes :

<https://samtaylorjohnson.com/>

<https://lsimpsonstudio.com/films/corridor-2003>

<https://www.martharosler.net/videos>

https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/

<https://www.schneemannfoundation.org/artworks/meat-joy>

<http://www.janasterbak.com/>

<https://natachalesueur.com/>

https://www.perrotin.com/fr/artists/Sophie_Calle/1/the-chromatic-diet/14386