



## Transatlantica

Revue d'études américaines. American Studies Journal

2 | 2007

Plotting (Against) America

---

### « Nancy Spero. Autour d'Antonin Artaud »

Exposition au FRAC Haute Normandie, 2 juin au 29 juillet 2007.

Kamila Benayada

---



#### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1932>

DOI : [10.4000/transatlantica.1932](https://doi.org/10.4000/transatlantica.1932)

ISSN : 1765-2766

#### Éditeur

AFEA

#### Référence électronique

Kamila Benayada, « « Nancy Spero. Autour d'Antonin Artaud » », *Transatlantica* [En ligne], 2 | 2007, mis en ligne le 21 janvier 2008, consulté le 29 avril 2021. URL : <http://journals.openedition.org/transatlantica/1932> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/transatlantica.1932>

---

Ce document a été généré automatiquement le 29 avril 2021.



Transatlantica – Revue d'études américaines est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

---

# « Nancy Spero. Autour d'Antonin Artaud »

Exposition au FRAC Haute Normandie, 2 juin au 29 juillet 2007.

Kamila Benayada

---

- 1 Le FRAC Haute Normandie montrait cet été des œuvres sur papier de l'artiste américaine Nancy Spero (1926-), en association avec la galerie Lelong, Paris, qui présentait de son côté les *Paris Black Paintings*, série de toiles peintes à Paris de 1959 à 1964. Ces expositions précédaient l'installation de Spero au Pavillon international de la Biennale de Venise 2007 et coïncidaient avec le réaccrochage de *Azur* (2000) au Musée national d'art moderne. Parmi les œuvres accrochées au FRAC figuraient notamment une bonne partie des 38 rouleaux ou frises du *Codex Artaud* de 1971-72, et les *Artaud Paintings*, de 1969-70. L'exposition comprenait également un montage de documents vidéo consacrés à l'artiste, qui permettaient de la voir à l'œuvre dans son atelier ou dans les rues (avec ses graffiti), ainsi que de la situer dans le contexte idéologique de l'Amérique des années 1960-72. Spero était présentée comme artiste « underground », selon l'expression du document mis à la disposition des visiteurs, du fait de son implication dans la lutte féministe, et contre la guerre du Vietnam.
- 2 Les œuvres exposées sont en effet le résultat d'une réflexion sur le statut des femmes artistes dans le champ artistique américain. Spero avait déjà produit des œuvres (huiles sur toile) où elle se situait à rebours dans un champ artistique dominé par l'école de New York (par exemple dans son *I Do Not Challenge Hommage New York School*, de 1958). Les œuvres choisies par le FRAC étaient des citations d'Artaud, ou des affirmations contre l'écrivain, sous forme de collages autour de l'expression, celle de la femme artiste, invisible, sans voix, qui a recours à l'écriture, la voix d'un homme, français, misogyne, pour s'exprimer.
- 3 Spero passe ici de la toile et de l'huile au papier et aux couleurs à l'eau (encre, gouache), tout en éliminant peu à peu la couleur ; elle passe des matériaux réputés « masculins » à ceux réputés « féminins ». Elle colle, déchiquette, froisse les supports de base, les détrempe en appliquant la couleur. Elle juxtapose papier de riz et papier velum. Elle tape à la machine les citations d'Artaud (dans le texte, le plus souvent), reproduit son

nom à l'infini. Elle colle ailleurs des dessins miniatures, têtes hurlantes à la manière de Munch, ou autocitations (Spero parle de « cannibalisation »<sup>1</sup>) de son *Les Anges, Merde, Fuck You* (de 1960) ou de ses séries sur la guerre du Vietnam, petites têtes tirant la langue, ou encore figures hiéroglyphiques érotiques. Les mots tapés sont lisibles au départ, puis les lignes s'enchevêtrent, glissent, deviennent illisibles, ne « disent » plus rien, deviennent image, images de rien, ou images phalliques qui renvoient aux miniatures collées. Ailleurs, les mots sont inventés, ne « disent » rien, ou plutôt « disent » le non-sens de lettres juxtaposées, l'impossibilité de communiquer.

- 4 Les œuvres accrochées au FRAC sont toutes des œuvres où le mot figure, où il est l'image, la remplace, ou la devient, tout en étant mot. Les *Artaud Paintings* introduisent une nouvelle période dans l'œuvre de l'artiste, une période où elle s'éloigne de la figuration et embrasse radicalement le texte, l'écrit<sup>2</sup>. L'introduction du langage crée un espace multiple au sein de l'œuvre. Spero choisit sciemment de citer Artaud en français, ce qui rend l'œuvre inaccessible pour un public américain non francophone. La langue, moyen d'expression, devient obstacle à l'expression. Comme les langues tirées des figures collées, la langue d'Artaud est une agression, verbale cette fois (qui renvoie aux œuvres de Spero où elle intègre des insultes comme « merde » ou « fuck you »). La langue est rapportée, extérieure à l'œuvre d'une Américaine, tout en y étant intégrée : Spero agresse en ne s'adressant pas au spectateur, en lui tournant le dos, en agressant la syntaxe, en juxtaposant les mots sans que ces associations fassent sens, ou en répétant les mots jusqu'à ce que la répétition elle-même obstrue le sens. Ses citations sont une dis-location : elle sort les mots de leur contexte, et leur en donne un autre qui annule leur sens premier ; elle détruit ainsi le langage.
- 5 Elle joue également sur la différenciation, la distance, tout en s'appropriant les mots d'un autre, et donc tout en s'identifiant, dans une certaine mesure, à Artaud. Les mots, étrangers, et étranges dans les combinaisons qu'elle en fait, la distancient du discours nationaliste autour de l'école de New York. Elle s'associe en même temps au travail d'un Français, d'un auteur ayant créé une langue de l'aliénation. Spero reprend à son compte cette aliénation, qu'elle ressent en tant que femme artiste sur la scène de New York. Elle crée alors un langage plastique qui est en partie emprunté, différent à la fois du langage dominant de l'abstraction américaine, et différent des textes d'origine. Ce langage transcrit l'isolement dans les collages, les montages, les pièces rapportées ; mais il est également langage de l'inclusion par ces mêmes moyens, et par le lien explicite que l'artiste fait entre la France et l'Amérique, ou entre la littérature et les arts visuels. Le langage, dans ce *Codex*, perd l'identité qu'il avait acquise lors de sa codification. Dans l'œuvre de Spero, le langage d'un écrivain devient visuel. Le non-sens acquiert du sens par le biais du travail de l'artiste.
- 6 Le collage fait entrer des éléments extérieurs dans l'œuvre ; il fait de ces œuvres sur papier des sortes de *patchwork*, où Spero, comme les femmes américaines depuis l'époque coloniale, fait une œuvre nouvelle en collant (plutôt qu'en cousant) des éléments (qu'elle fabrique elle-même) sur une base. Ses « rouleaux » sont une variété de « American quilt », et donc une expression artisanale. Spero travaille donc dans la tradition américaine, en transposant cette tradition dans un contexte différent. Ses œuvres sont sur des formats réduits, utilisant des matériaux réputés « féminins », le papier, la peinture à l'eau, la dactylographie. Elles sont une alternative aux sculptures monumentales produites à la même époque par les artistes minimalistes américains. Car, malgré leur petite taille, elles restent des œuvres publiques, destinées à être vues,

où l'artiste insiste sur le travail manuel, fait passer ce travail traditionnellement réservé au domaine privé, familial, au domaine public de la représentation. Ces œuvres datent de l'époque où les artistes les plus en vue, comme Robert Morris par exemple<sup>3</sup>, passaient par la construction, en faisant appel à l'intervention d'ouvriers du bâtiment, de grues, pour produire des œuvres faites de poutres, de béton et d'acier. Alors que ces sculpteurs utilisaient les matériaux bruts, Spero produit elle-même les composantes de ses œuvres. Alors que les œuvres des minimalistes soulignaient la virilité du travail de construction, du gigantisme, du monde de l'action, du verbe, celui de Spero est un monde miniature, léger comme le papier qui le constitue ; c'est essentiellement un monde du nom, voire du nom propre. Alors que les œuvres minimalistes créaient des constructions de béton qui transformaient le lieu d'exposition, celles de Spero s'y intègrent : l'artiste avait en effet prévu d'épingler les feuilles de papier directement sur les murs, et de ne pas avoir la distance supplémentaire du cadre et de la vitre, obstacles entre l'œuvre et le spectateur, et entre l'œuvre et son support.

- 7 Ses œuvres sont une autre forme d'art idéologique, produites dans un contexte où le champ artistique américain était à nouveau fortement politisé (après ce que Stuart Davis a appelé un retour à la tour d'ivoire, dans les années 1950). Spero était membre des WAR (Women Artists in Revolution), une ramification féministe de la *Art Workers Coalition* créée en 1969, et du *Ad Hoc Committee of Women Artists*. L'une des revendications du groupe était une plus grande visibilité des œuvres de femmes artistes dans les musées de New York. Il obtint que 20 à 25% des œuvres accrochées soient des œuvres de femmes artistes, contre 4% avant son intervention. Spero était donc au centre du mouvement pour le passage de la non visibilité à la visibilité des femmes artistes, du silence imposé à la voix retrouvée. En 1987, elle affirmait : « I have found my tongue, a dialogue, an end to the silence »<sup>4</sup>.
- 8 L'exposition du FRAC et de la galerie Lelong coïncidait avec une exposition itinérante sur l'art et le féminisme, présentée aux Etats-Unis et au Canada jusqu'en 2009<sup>5</sup>. Alors que le FRAC n'« encadrait » pas les œuvres, l'exposition américaine inclut pleinement les œuvres dans un projet politique contre la discrimination. Un dépliant disponible à l'entrée du FRAC offrait un résumé des points principaux de l'idéologie de Spero, qui dictait son esthétique. La vidéo projetée au FRAC montrait Spero et ses compagnes du AWC ou des WAR en réunion, discutant de leurs objectifs idéologiques, et non esthétiques. Ailleurs, Spero expliquait le choix de la violence dans son esthétique. Le visiteur avait également la possibilité de consulter un ensemble de catalogues où les œuvres étaient analysées et expliquées. Mais l'organisation de l'exposition faisait une distinction entre l'œuvre, objet esthétique, et son analyse, sa contextualisation, son historicisation. Les conflits du moment et les réseaux créés pour agir contre une situation donnée étaient présentés dans la vidéo et les catalogues d'expositions précédentes. Ils le sont plus directement dans l'exposition américaine.
- 9 Spero espérait que son œuvre était continue (« a continuum »), et ses autocitations renvoient chaque œuvre aux autres. Mais de façon plus globale, chaque œuvre renvoie également au contexte dans lequel elle a été produite : Spero insiste autant sur le fait qu'elle produit des œuvres d'art que sur l'aspect contestataire de son art (« I guess maybe my art can be said to be a protest. I see things a certain way, and as an artist I'm privileged in that arena to protest or say publicly what I'm thinking about »). La contestation portait à la fois sur le contexte, et sur le statut qui était réservé aux femmes artistes (« I am protesting—protesting the usual way art is looked at, being

shoved into a period or category »)<sup>6</sup>. La vidéo que l'on pouvait voir au FRAC situait les œuvres présentées dans cette continuité à la fois artistique et idéologique. Pour Spero, ses *Codex Artaud* sont des œuvres de contestation. La dernière citation souligne la difficulté que l'on a à aborder l'art de Spero, et en particulier les œuvres présentées au FRAC : à la fois idéologiques et esthétiques, elles appartiennent à une période et en sortent, ne serait-ce que par le biais de cette continuité (esthétique) sur laquelle insiste Spero ; elles peuvent être mises dans différentes catégories, tout en échappant à ces catégories. Mais Spero elle-même lie les œuvres à leur contexte de façon peut-être plus directe que le FRAC : « When I think about political events or recent history, I try to remember on which one of my series I was working at that moment. What was I working on, why was I working on that at this particular moment, and did it make sense in terms of what was going on worldwide? »<sup>7</sup>.

## NOTES

1. Entretien, *Art in the 21st Century*, saison 4 (2007).
2. Voir Lucy Bradnock, « Lost in Translation ? Nancy Spero/Antonin Artaud/ Jacques Derrida », *Papers of Surrealism* 3 (printemps 2005), 1-16.
3. Voir par exemple l'article de Julia Bryan-Wilson : « Hard Hats and Art Strikes : Robert Morris in 1970 », *Art Bulletin* 89: 2 (juin 2007), 333-359.
4. Entretien avec Jeanne Siegel : « Nancy Spero : Woman as Protagonist », *Arts Magazine* 62 (septembre 1987), 10-13.
5. *WACK ! Art and the Feminist Revolution*, Museum of Contemporary Art, Geffen Contemporary, Los Angeles, 4 mars-16 juillet 2007 ; National Museum of Women in the Arts, Washington, DC, 21 septembre-16 décembre 2007 ; P.S.1. Contemporary Art Center, Long Island, New York, février-juin 2008 ; Vancouver Art Gallery, Colombie Britannique, 4 octobre 2008-18 janvier 2009. Catalogue d'exposition : Lisa Gabrielle Mark, ed., *WACK ! Art and the Feminist Revolution* (Los Angeles et Cambridge, MA. : Museum of Contemporary Art, Los Angeles, et MIT Press, 2007). Sur l'histoire des femmes artistes aux Etats-Unis, on peut consulter : Laura R. Prieto, *At Home in the Studio : The Professionalization of Women Artists in America* (Cambridge, MA. : Harvard University Press, 2001), et Kirsten Swinth, *Painting Professionals : Women Artists and the Development of Modern American Art, 1870-1930* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2001).
6. Entretien, *Art in the 21st Century*.
7. Entretien avec Stephanie Buhmann, *The Brooklyn Rail, Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, novembre 2003.

---

## INDEX

**Thèmes** : Trans'Arts