

Université de Montréal

**La performance artistique à l'ère de l'ubiquité photographique :
le cas de Vanessa Beecroft**

Par Zhamila Tampayeva

Département d'histoire de l'art et des études cinématographiques
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Août 2019

© Zhamila Tampayeva, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé
La performance artistique à l'ère de l'ubiquité photographique :
le cas de Vanessa Beecroft

Présenté par
Zhamila Tampayeva

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Suzanne Paquet, directrice de recherche
Ersy Contogouris, présidente du jury
Analays Alvarez Hernandez, membre du jury

Résumé

La photographie numérique a transformé les comportements sociaux, en devenant un élément important de nos vies quotidiennes. Ne restant pas à l'écart, le milieu de l'art contemporain a suivi cette tendance. La fin des années 1960 marque l'apparition de l'art éphémère, y compris la performance. Ces courants artistiques au 20^e siècle ont incité une documentation des œuvres qui est passée par la photographie. Progressivement, elle a pris une position plus forte, intervenant comme support majeur de la création artistique. En documentant ces œuvres, la dimension éphémère de la performance est remplacée par une certaine matérialité qui devient un moyen de posséder ces œuvres. Vanessa Beecroft, une artiste italienne-américaine, est un exemple parfait qui réunit ces tendances et ces paradoxes. Attaquée par les uns qui critiquent son approche qui « exploite » les femmes, elle est glorifiée comme « féministe » par les autres. Sa production artistique efface en effet les frontières entre le monde réel et l'imaginaire, ainsi qu'entre le monde de l'art légitime et celui de la culture populaire, du marché de l'art et du commerce. Dans notre mémoire, nous étudions les photographies prises pendant les performances de Beecroft en tant qu'objets indépendants, ce qui nous permet de pousser l'analyse sociologique de l'œuvre plus loin, démontrant une série de médiations qui sont au cœur de l'œuvre de l'artiste et qui créent la valeur de son œuvre. Enfin, cette analyse nous permet de placer l'œuvre de Beecroft dans un contexte du marché de l'art plus global.

Mots-clés : Vanessa Beecroft, photographie, médiations, performance, féminisme, marché de l'art, culture visuelle.

Abstract

Digital photography has transformed our social behaviour and has become an important part of our daily lives. The contemporary art scene also followed this trend. The late 1960s were marked by the emergence of ephemeral art practices, including performance. These twentieth-century artistic trends prompted an intensified usage of photographic documenting in art. The photographic medium has gradually become a major support for ephemeral artistic creation. The ephemeral dimension of photography has thus become more material, which has in turn allowed possessing these works of art. Vanessa Beecroft, an Italian American artist, is a perfect example of this phenomenon, as her art brings together these tendencies and paradoxes. She has been both criticized for her exploitative approach toward women who participate in her performances and glorified as a feminist artist. Her artistic production erases the boundaries between the real world and the imaginary, as well as between the world of legitimate art and that of popular culture, the art market, and commerce. In my thesis, I study the photographs taken during Beecroft's performances as independent works of art. This allows me to push the sociological analysis further and to trace a series of mediations that are at the heart of her work and that create the value of these artworks. Lastly, this analysis places Beecroft's work in the global context of the current art market.

Key words: Vanessa Beecroft, photography, mediations, performance, feminism, art market, visual culture.

Table des matières

Résumé.....	III
Abstract.....	IV
Table des matières.....	V
Liste des figures.....	VI
Remerciements.....	IX
Introduction.....	12
L'art à l'épreuve de la photographie.....	13
Rien n'est éphémère, tout est éphémère : nouvel ordre digital de l'art contemporain.....	14
Dans le monde de Vanessa Beecroft : entre le réel et le virtuel.....	15
L'œuvre de Vanessa Beecroft à travers le regard sociologique.....	19
1. Documenter le prototype beecroftien.....	23
1.1 Vanessa Beecroft : une brève histoire du parcours artistique.....	23
1.2 Le corps féminin en histoire de l'art à travers le regard féministe.....	25
1.3 <i>VB01</i> et <i>VB02</i> : documenter l'art ou documenter comme forme d'art ?.....	33
1.4 Dans les coulisses de la performance <i>VB46</i>	39
1.5 La photographie comme une forme de médiation.....	46
2. Les médiations, de Rumbek à Venise.....	52
2.1 La guerre au Soudan et le Darfour. Historique des événements.....	54
2.2 Le Soudan aujourd'hui : « <i>Rise up, the revolution is a woman</i> ».....	56
2.3 <i>White Madonna with Twins</i>	57
2.4. <i>VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?</i>	67
3. L'arketing, nouveau dogme du XXe siècle.....	73
3.1 Louis Vuitton dans le monde de l'art contemporain.....	75
3.2 Vanessa Beecroft et Louis Vuitton : <i>VB56</i>	78
3.3 Vanessa Beecroft et Louis Vuitton : <i>VBLV</i>	83
3.4 Culture populaire : art, mode et musique.....	90
3.5 Les médiateurs à la marge des musées : <i>The Life of Pablo, Yeezy 3, KKWFRAGRANCE</i>	92
Conclusion.....	98
Bibliographie.....	101

Liste des figures

Figure 1.1. Jean-Léon Gérôme, *Marché romain aux esclaves*, 1884, huile sur toile, Walters Art Museum, Baltimore.

Figure 1.2. Eugène Delacroix, *La femme aux bas blancs*, 1825 – 1830, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

Figure 1.3. Publicité d'American Apparel par *wd1999* le 7 mars 2017. Source : <http://newsactivist.com/en/articles/gendered-world-views-winter-2017-section-8/american-apparel-and-sexism>.

Figure 1.4. Tony Kelly, Publicité d'American Apparel pour la collection de 2011. Source : <https://creative-ads.org/sex-sells-creative-and-sexist-ads/american-apparel-sexist-ad-3/>.

Figure 1.5. Publicité d'American Apparel. Source : <https://www.nydailynews.com/life-style/controversial-american-apparel-ads-gallery-1.2386169>.

Figure 1.6. Publicité de Calvin Klein par *elmo101* le 27 février 2017. Source : <http://newsactivist.com/en/articles/gendered-world-views-winter-2017-section-11/calvin-klein-i-promote-sexism-mycalvins>.

Figure 1.7. *VB01*, Film, *Galleria Inga-Pin*, Milan, Italie, 1993.

Figure 1.8. Vanessa Beecroft, *VB02 Performance*, 1994, Impression couleur vibrante, 103 x 103 cm, Il Capricorno, Venise.

Figure 1.9. Vanessa Beecroft, *VB46.02.ali*, 2001, 127 x 243.8 cm, édition de 6, Los Angeles, Gagosian Gallery.

Figure 1.10. Dusan Reljin, Vanessa Beecroft, *VB 46*, 2000, Los Angeles, Gagosian Gallery.

Figure 1.11. Cassils, *VB Intervention No.4 (Guerrilla Intervention into a Vanessa Beecroft VB46 Performance, Gagosian Gallery, Beverly Hills)*, 2002, New York, Ronald Feldman Gallery.

Figure 1.12. Eleanor Antin, *Carving : A Traditional Sculpture* (detail), 1972, New York, Ronald Feldman Fine Arts. Photo : Hermann Feldhaus.

Figure 2.1. Vanessa Beecroft, *White Madonna with Twins*, 2006.

Source : <https://www.feministcurrent.com/2016/08/09/whats-current-40/08-beecroft-white-madonna-w529-h793-2x/>.

Figure 2.2. L'exposition de l'œuvre de Vanessa Beecroft à Milan (Via Solferino) en 2006.

Source : <http://www.liarumma.it/exhibitions/vb-south-sudan-2006/>

Figure 2.3. Vaginal Davis, *The Madonna of Laibachdorf*, 2007.

Source : https://www.reakt.org/vd/madonna_laibachdorf.html.

Figure 2.4. Nic Tenwinggenhorn, Vanessa Beecroft, *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf*, 2007.

Source :

<http://www.archimagazine.com/rpervanessa.htm>.

Figure 2.5. Capture d'écran des affiches créées par Experimental Jetset et publiées sur leur site officiel : <https://www.experimentaljetset.nl/archive/vb61>.

Figure 2.6. Capture d'écran des affiches créées par Experimental Jetset et publiées sur leur site officiel : <https://www.experimentaljetset.nl/archive/vb61>.

Figure 2.7. Photographie prise par Priya Bhatnagar. Source :

<https://www.experimentaljetset.nl/archive/vb61>.

Figure 3.1. Vanessa Beecroft, *vb56.panoramic.nt*, 2005.

Figure 3.2. Vanessa Beecroft, *vb56.618_05A.vb*, 2005.

Figure 3.4. Vanessa Beecroft, *VBLV*, 2006.

Figure 3.5. Vanessa Beecroft, *VBLV*, 2006.

Figure 3.6. Capture d'écran de vidéo-installation faite par Phormazero sur Youtube. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=DerBjz0ebaE>.

Figure 3.7. Capture d'écran de vidéo-installation faite par Phormazero sur Youtube. Source : <https://www.youtube.com/watch?v=DerBjz0ebaE>.

Figure 3.8. Bruce Barton/AP, lancement de *Yeezy Season 3* à New York, 2016. Source : <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/09/07/kanye-west-is-not-making-it-easy-to-see-his-fashion-show-is-this-worth-it/?noredirect=on>.

Figure 3.9. Capture d'écran du compte *Twitter* de Kim Kardashian.

Figure 3.10. Capture d'écran de compte officiel du *KKWFRAGRANCE* sur Instagram.

Figure 3.11. Capture d'écran de compte *Instagram* de Kim Kardashian.

Remerciements

Tout d'abord, je voudrais remercier avec une grande sincérité Mme Suzanne Paquet dont l'accessibilité, l'exigence, la patience et le soutien, m'ont non seulement énormément aidée dans le processus de rédaction, mais ont également joué un rôle important dans mon développement intellectuel en contexte académique.

Puis, j'aimerais exprimer un remerciement à la Faculté des études supérieures et postdoctorales, au département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques ainsi qu'à la Fédération des associations étudiantes du campus de l'Université de Montréal pour les bourses attribuées.

Ensuite, je tiens à remercier Béatrice, Clara et Léna, mes collègues de l'Université qui sont devenues mes amies précieuses au cours de notre parcours universitaire, pour leurs relectures attentives et leur support.

De même, je suis très reconnaissante aux comités et aux associations - Équipe de débat de l'Université de Montréal, UNICEF sur le campus de l'Université de Montréal, Revue Parallèle 67 et Association des étudiant.es en Histoire de l'Art de l'Université de Montréal - où j'ai pu m'impliquer et enrichir mon expérience étudiante.

Enfin, et non le moindre, un merci spécial à ma mère Tan-Sholpan et ma sœur Aizhan, qui sont ma plus grande source d'inspiration, pour leur amour, encouragement et soutien inépuisables.

Introduction

La photographie numérique a transformé les comportements sociaux, en devenant un élément important de nos vies quotidiennes. Au-delà de la phénoménologie du « ça a été », introduite par Roland Barthes dans son fameux ouvrage *La Chambre claire* (2009 [1980]), la photographie donne une matière riche à la sociologie. Des recherches sur le déploiement accru des appareils photo, incluant ceux intégrés dans les appareils de télécommunication, ont été réalisées par des sociologues, des anthropologues et des psychologues. Ils montrent que si, auparavant, la mémorisation était la fonction primaire dans le processus de prise de photo, aujourd'hui ce sont la communication et la construction identitaire (Van Dijck 2008). Le régime « *live* », dans lequel nous vivons aujourd'hui, nécessite la mise à jour régulière de nos expériences et la photographie en est l'outil principal. Selon José van Dijck (2008), spécialiste des nouveaux médias, la photographie répond aux besoins d'un renouvellement identitaire constant par sa capacité d'être distribuable et manipulable. Mette Sandbye, professeure d'études photographiques, dans son article « It has not been—it is. The signaletic transformation of photography » (2012), propose de regarder la photographie comme un outil social de communication. Selon l'auteure, cet outil désigne *ce qui se passe en ce moment*, indiquant notre présence dans le monde. Nous partageons cette vision avec Sandbye, selon laquelle ce phénomène est devenu plus évident avec le développement du World Wide Web et l'expansion de l'utilisation des médias. Ces derniers incluent les réseaux sociaux dit « généralistes » comme Facebook, Twitter ou encore les réseaux sociaux spécifiquement destinés au partage et à l'échange de photographies, tels qu'Instagram ou Flickr.

Ne restant pas à l'écart, le milieu de l'art contemporain s'est retrouvé à l'épreuve de cette tendance. Comme l'avait manifesté Susan Sontag, l'acte de la création de photographies par les touristes est un aspect primordial pour vivre une expérience de voyage (2001). Dans la même logique, photographier les œuvres d'art, assembler les images obtenues, les modifier et les partager en ligne est un moyen de posséder et de s'appropriier l'art. En retour, les artistes s'approprient les images des « amateurs » issues des réseaux sociaux et des blogues personnels, en les exposant dans les institutions culturelles. Pour les institutions culturelles, telles que les musées, les galeries etc., la

photographie numérique est l'un des éléments clefs de la communication et de la promotion. L'état actuel de l'art contemporain, où la visibilité médiatique domine dans le processus de légitimation des œuvres par les acteurs culturels et économiques, est le résultat d'un processus complexe qui doit être introduit dans ce mémoire.

L'art à l'épreuve de la photographie

Les problématiques qui remettaient en question la nécessité de posséder les savoir-faire par l'artiste, posées par Marcel Duchamp, deviennent un point de départ pour les réflexions artistiques de l'art contemporain où s'intensifie l'utilisation du médium photographique. Inspirés, les artistes poussent les frontières de l'art tant dans leur approche sémantique que dans leur approche matérielle. À partir des années 1950 s'installe l'esprit d'opposition aux principes d'objectivation et de commercialisation de l'art par l'exposition classique dans les institutions culturelles. On mélange les techniques en créant des œuvres absolument novatrices pour l'époque telles que des œuvres éphémères ou conceptuelles qui ne rentrent plus ni dans l'espace traditionnel de la galerie ni dans le sens commun des définitions artistiques. Le but de ces œuvres est d'offrir une expérience non-commerciale et d'engager le corps et le public.

Par la suite, la fin des années 1960 marque l'apparition de l'art éphémère, y compris la performance. Un nombre accru d'artistes, parmi lesquels Piero Manzoni, Joseph Beuys, Carolee Schneemann etc., pratiquent la performance *live* en tant que forme artistique la plus radicale (Goldberg 2004). Chargées d'un contenu politique, les performances sont des réponses aux événements historiques de l'époque, comme les guerres au Vietnam et en Algérie, la Guerre Froide, le Mouvement afro-américain des droits civiques etc. Suite à la période existentielle de l'après-guerre, fatigués des dogmes idéologiques de l'art conceptuel, les artistes utilisent le corps comme outil principal de provocation (Goldberg 2004).

Dans les années 1970, la performance devient moins politique, tout en restant une pratique intellectuellement chargée, et sa relation avec la photographie s'approfondit. En effet, la performance devient une expérience cathartique. C'est-à-dire que les artistes explorent les limites

de l'endurance corporelle en se libérant de leurs troubles émotionnels et de la pression des tabous sexuels ou sociaux (Goldberg 2004). De cette manière, les performances artistiques deviennent plus personnelles et moins publiques. Pour un grand nombre d'artistes femmes, la performance et/ou la photographie et la vidéo ont permis de repenser le regard sur la féminité et de construire l'iconographie des œuvres féministes (Goldberg 2004).

À partir des évidences historiques mentionnées précédemment, nous constatons que ces courants artistiques au 20^e siècle ont incité une documentation des œuvres qui est passée par la photographie. Progressivement, elle a pris une position plus forte et, comme Raymonde Moulin le résume : « Document, témoignage, trace, relique, la photographie est l'accompagnatrice du land art, de l'art conceptuel et des performances » (Moulin 2003 : 169). Toujours selon Moulin, à la fin des années 1980-1990, la photographie intervient comme support majeur de la création artistique.

Cependant, malgré le but initial des artistes, qui était de s'opposer au flux monétaire, les galeries trouvent toujours le moyen de commercialiser ces œuvres. Elles prennent soin des photographies pour sauvegarder la rareté et l'unicité de la signature par des tirages limités de ces substituts de l'œuvre (Moulin 2003). Les archives deviennent des parties importantes des collections des institutions culturelles et y trouvent des usages différents, en tant que base pour les *re-enactments* sous formes d'expositions ou de performance *live* réalisées par les artistes, qu'ils soient les auteurs originels de la performance ou non.

Rien n'est éphémère, tout est éphémère : nouvel ordre digital de l'art contemporain

Aujourd'hui, à l'époque des nouveaux médias, la photographie numérique et l'espace numérique sont ubiquitaires dans les arts visuels. Premièrement, la fonction primaire, l'archivage, s'est améliorée manifestement grâce au perfectionnement induit par les nouvelles technologies au niveau de la qualité et de la capacité de stockage. L'espace numérique et les réseaux de communication sont un vaste lieu de conservation et de diffusion de l'art. Deuxièmement, le paradigme de notre époque, impliquant ces nouvelles technologies qui s'améliorent chaque jour, permet d'aller beaucoup plus loin que la simple documentation ou transmission des données.

Maintenant, ces outils numériques contribuent à la création des œuvres et en deviennent une partie intégrale dès le début. Ceci n'exclut pas la performance dont l'activité était historiquement basée sur l'idée de *hic et nunc*, le caractère éphémère et une vocation à disparaître. L'un des exemples marquants est le Tate Modern, qui en 2003, en collaboration avec le groupe BMW, a lancé la « Performance room ». Il s'agit d'un espace où l'œuvre performative est créée pour être consommée exclusivement dans l'espace du Web, sous la forme d'un *broadcast* live, toujours accessible sur le site de l'institution britannique (Bénichou 2015).

En enregistrant l'expérience sous ces formes nouvelles (broadcast, photographies), la dimension éphémère de la performance est remplacée par une certaine matérialité qui devient un moyen de posséder les œuvres. En effet, si en art contemporain, à la fin du 20e siècle, les photographies des performances sont entrées dans les institutions culturelles et sur le marché de l'art en tant qu'objets secondaires de l'œuvre, aujourd'hui les performances sont pensées par la photographie. Ainsi, le but initial est d'enregistrer ces performances contemporaines, les adaptant dès lors au marché de l'art, et comme Susan Sontag l'avait remarqué dans son fameux ouvrage *On Photography* (2001 : 4) : « *Photographed images do not seem to be statements about the world so much as pieces of it, miniatures of reality that anyone can make or acquire* ».

Dans le monde de Vanessa Beecroft : entre le réel et le virtuel

Selon Sandbye, la photographie est un moyen d'effacer les frontières entre la vie réelle et la fiction, le corps et le monde extérieur (Sandbye 2012). Vanessa Beecroft, une artiste italienne-américaine, est un exemple parfait qui réunit ces tendances et ces paradoxes. Sa production artistique efface en effet les frontières entre le monde réel et l'imaginaire, ainsi qu'entre le monde de l'art légitime et celui de la culture populaire, du marché de l'art et du commerce. D'un côté, ses œuvres, sous forme numérique, prétendent représenter le stéréotype du nu féminin de l'art classique, comme l'affirment les galeries qui représentent l'artiste. D'un autre côté, elles représentent, selon nous, le *thin ideal*, l'idéal d'un corps féminin, fétiche de la société contemporaine, promu dans la culture visuelle. Elles sont largement présentées à la fois au sein d'expositions prestigieuses et de livres

d'histoire de l'art, tout en trouvant une place dans la culture populaire, notamment dans les clips vidéo de chanteurs pop ou dans des collaborations avec le monde du luxe.

Aujourd'hui, Beecroft est connue pour des performances, généralement intitulées de ses initiales suivies par le numéro de la performance, où elle fait littéralement figer des groupes de vingt à trente femmes dans les institutions culturelles parmi les plus renommées du monde. Toutes ses mises en scène rappellent des tableaux, ou plus précisément, des « tableaux vivants »¹. C'est-à-dire qu'elles représentent des personnes réelles, mais figées dans leur ensemble, rassemblant les références issues de la peinture, du cinéma, de la sculpture, de la mode etc. En conséquence, ces performances deviennent des scènes imaginables, plutôt théâtrales, ce qui se voit également à travers la gestualité, le choix des accessoires, le décor, l'éclairage, la composition. Les mannequins² sont exposés devant le public pendant quatre à six heures, ne portant d'habitude que des sous-vêtements et des chaussures à talons hauts de marques de mode de luxe. Aucune interaction verbale, visuelle ou physique, n'est permise. Elles doivent garder la pose, se percevant elles-mêmes comme des objets, pendant que les spectateurs les scrutent et que les photographes professionnels prennent des photographies. Ces photographies vont réapparaître dans les expositions, les collections de musées et de galeries, les collections privées ou encore les ventes aux enchères.

Dans un contexte de reconnaissance de l'art légitime et d'une forte présence dans le commerce artistique, l'œuvre de Beecroft apparaît difficile à situer. D'un côté elle se situe parmi les œuvres orientées vers les institutions culturelles ; de l'autre vers des œuvres orientées vers le marché (Moulin 2009). Par ailleurs, il n'est pas surprenant que le voyeurisme sexuel dans le travail de Beecroft fasse le sujet de débats et de spéculation. Après avoir fait l'analyse des écrits, y compris les articles et les thèses, nous avons fait ressortir deux pôles d'opinions générales qui touchent sa

¹ Dans son ouvrage *Le tableau vivant ou l'image performée*, Julie Ramos nous donne la définition la plus répandue du tableau vivant : « la reproduction, au moyen de personnes réelles mais figées, d'images tirées des arts visuels, mais aussi de récits historiques ou littéraires » (Ramos 2014 : 13).

² Le mot mannequin est utilisé ici pour souligner l'approche autoritaire de Beecroft qui réside dans le fait que les performeuses sont strictement obligées de suivre ses indications (rester silencieuses et détachées tout comme des mannequins de mode non-humains dans les vitrines de magasins) plutôt qu'exprimer leur personnalité dans l'œuvre.

création : attaquée par les uns qui critiquent son approche qui « exploite » les femmes, elle est glorifiée comme « féministe » par les autres. Nous allons présenter les points de vue principaux de ces deux optiques, en donnant en exemple certains écrits qui nous semblent être les plus pertinents.

En 2006, Julia Steinmetz a écrit l'article « Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft » (2006) au nom du collectif féministe *Toxic Titties*. Dans cet article, l'auteure met en parallèle les tableaux vivants de Beecroft et les « *pinceaux vivants* » d'Yves Klein. Klein, dans ses performances intitulées *Les Anthropométries* (1960), utilise les corps de jeunes femmes en tant qu'outils artistiques, mettant directement sur leurs corps sa peinture IKB (*International Klein Blue*). Les femmes se pressent par la suite contre le mur, y laissant les empreintes de leurs corps. Steinmetz utilise cette référence historique pour mettre en évidence la position distante de l'artiste à son œuvre. Elle adresse directement cette critique à Beecroft. Selon Steinmetz et *Toxic Titties*, chez Beecroft comme chez Klein les femmes deviennent littéralement des outils dans les mains de l'artiste qui les expose devant le public pendant que l'artiste prend une position neutre.

À cet égard, le « neutre » est l'un des mots principaux de la critique qui s'adresse à Beecroft. Avec un appui un peu différent, Patricia Aubé, l'auteure du mémoire « L'impact du nombre. Vers une neutralisation de l'érotisme dans les œuvres de Beecroft et de Spencer Tunick » (2014), parle de la neutralisation de l'érotisme qui passe par la recherche constante de la perfection. Aubé, comme beaucoup d'autres auteurs, critique le processus de sélection et de préparation des mannequins pour la performance : elles doivent être « ... jeunes, blondes, minces, complètement épilées et, bien sûr, leurs seins sont ronds et fermes » (Aubé 2014 : 18). Selon l'auteure, il ne reste rien d'attirant ni d'humain dans ces corps « vides ». L'autre argument intéressant qu'avance Aubé est l'aspect d'humiliation qui réside dans la « masse » corporelle. En effet, le spectateur ne se retrouve pas devant un être humain, mais dans une position d'observation, littéralement, d'un groupe. Ainsi, sa lecture de l'œuvre réside dans la confrontation avec une masse de corps dépersonnalisés et non avec des individus particuliers.

Il existe également des opinions opposées. Par exemple, Thérèse St-Gelais dans son article « Vanessa Beecroft. À la recherche d'un corps perdu ou De la mécanique des corps » remarque que, chez Beecroft, le corps apparaît comme un lieu de résistance (St-Gelais 2003). Plus précisément,

l'immobilité du corps est le signe de la résistance au regard fétichiste de l'image féminine établie dans notre société. St-Gelais affirme que, dans l'œuvre de Beecroft, il y a « l'esprit de corps » : cet esprit n'est pas généré par le groupe de femmes participantes mais est injecté par l'artiste qui crée la mise en scène. St-Gelais avance également l'idée selon laquelle Beecroft crée un lien physiologique très fort entre les mannequins et elle-même, signifiant que les mannequins seraient une projection de l'artiste elle-même. En réalité, les corps du groupe seraient le corps de Beecroft.

À ce dernier argument de St-Gelais, nous pouvons attacher la position de Catherine Cyr, l'auteure de l'article « L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination ». En effet, Cyr assume que Beecroft, en se répétant et en multipliant les mannequins, dissimule son identité à travers eux. Par la suite, Cyr propose de regarder cette dissémination au-delà des imaginaires du féminin. Selon cette logique, à travers ce « je » Beecroftien, l'artiste se représente dans chacun de ces mannequins. S'installe alors une relation intersubjective entre l'artiste et son imaginaire, le spectateur et les performeuses. Également, cette intersubjectivité renvoie le spectateur à son propre imaginaire du corps, touchant les coins intimes de son esprit (Cyr 2004).

Ces opinions s'adressent plus ou moins non seulement aux performances, mais ainsi à des photographies de ces performances. Par exemple, Melanie Renee Roll, l'auteur du mémoire « Performing The Image: The Tableaux of Vanessa Beecroft », dans son troisième chapitre met en parallèle la performance et la photographie. L'auteure examine les notions de l'immobilité (*stillness*), de la reproductibilité et du fétiche en tant qu'éléments propres aux performances et aux constats documentaires. L'immobilité est définie par le choix de poses qui invitent à regarder. À ce propos Roll écrit : « *Posing is an act of stillness that invites others to look* » (2014 : 62). Ensuite, en reproduisant une masse de mannequins presque identiques d'une performance à l'autre et en les photographiant, Beecroft s'immerge dans la reproductibilité à tous les stades de l'œuvre. Cette reproductibilité, par la suite, incite la circulation intensifiée, correspondant à la marchandisation du corps féminin dans la culture visuelle.

Néanmoins, malgré le fait que Vanessa Beecroft se positionne non seulement en tant qu'artiste performeuse mais également en tant que photographe et que ses photographies soient manifestement plus présentes dans le monde de l'art que ses œuvres éphémères, il n'existe pas

d'ouvrages consacrés entièrement à l'étude de ces photographies, particulièrement d'un point de vue sociologique. Nous pensons qu'en regardant les photographies en tant qu'objets indépendants, nous pourrions pousser l'analyse plus loin. Notre intérêt est stimulé par plusieurs faits qui peuvent être mis en parallèle. Par leurs qualités esthétiques, ces photographies dépassent manifestement les constats documentaires, ce qui nous permet de les considérer en tant qu'œuvres de valeur égale aux performances. Cela renforce le fait que ce sont les photographies qui contribuent à l'exploration des liens entre le corps et l'espace, le temps et la mémoire. Grâce à ces photographies, l'œuvre initiale évolue à travers le temps et les usages, en multipliant les publics et l'expérience qui peut être produite. De plus, nous constatons que, dans le cas de Beecroft, la photographie est le point de départ et la fin logique de l'évolution de l'œuvre. Dans une relation complexe entre performance et document, figures *live* et figées, la performance imite la photographie. En étant des objets indépendants qui ne perdent pas le sens du message transmis par l'artiste, les photographies nous ouvrent une nouvelle perspective qui a pour but de non seulement analyser leurs caractéristiques esthétiques et plastiques, mais également d'analyser les médiations qui forment et entourent l'œuvre.

L'œuvre de Vanessa Beecroft à travers le regard sociologique

Le concept de la « médiation » en art est extrêmement important du fait qu'il sert d'outil méthodologique pour étudier les productions sociales comme les œuvres d'art, réunissant les méthodologies issues des approches sociologiques en *cultural studies*, des théories esthétiques et des sciences de la communication (Dorais 2007 : 18). En pratique, il s'agit, donc, du déploiement de l'approche sociologique de la médiation. En fait, cette approche cherche à expliquer les interprétations en décrivant et en analysant « ... l'ensemble des opérations par lesquelles des objets se trouvent soumis à l'attention et à l'appréciation esthétique, donc transformés en œuvres d'art ». (Heinich 2009 : 14). Concrètement, dans notre mémoire, nous allons dévoiler la série de médiations qui font exister l'œuvre de Beecroft et qui lui permettent d'être considérée comme œuvre d'art.

Dans notre cas, l'approche sociologique nous permet non seulement de placer l'œuvre dans un contexte global, mais également de dévoiler le processus de la création et le maintien de sa valeur. Il est ainsi possible de démontrer que les photographies elles-mêmes contribuent à la création de la valeur de la performance en tant que médiateurs entre l'œuvre et le spectateur. D'abord, conformément à leur aspect archivistique, elles entrent dans les collections des musées, créant l'aura et en assurant leur légitimité. Walter Benjamin dans son fameux texte *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* (2013 : 22) a expliqué que l'œuvre exposée, en particulier dans les musées, garde intacte son aura : « Le musée déplace l'aura de l'œuvre : son spectateur ne la regarde plus comme un objet culturel, ni même tel le symbole d'un pouvoir ecclésiastique, [...] mais comme *un absolu du beau, une unité idéale* ». Chez Benjamin, la photographie était le synonyme du reproductible, en ce que, selon lui, elle enlève l'unicité et, logiquement, la valeur de l'œuvre. Alors que, de nos jours, ce qui assure la valeur de l'œuvre, ou du moins de l'œuvre éphémère, c'est justement son authentification et sa justification par la présence des photographies dans les collections des musées. En plus des collections, les photographies circulent dans les articles biographiques et les catalogues raisonnés qui contribuent également à l'image et au prestige de l'artiste et de l'œuvre.

Par conséquent, en gagnant cette aura qui passe par la légitimation muséale, les mêmes photographies peuvent intégrer les ventes publiques et devenir l'objet de la publicité dans les magazines de mode. Comme l'affirme Raymonde Moulin : « Dans une dialectique confuse, le jugement esthétique devient le prétexte d'une opération commerciale et une opération commerciale tient lieu de jugement esthétique » (Moulin 2009 : 78). En outre, cette circulation médiatique renforce l'aura de l'œuvre encore davantage. Comme Nathalie Heinich l'a écrit : « les techniques de reproduction, avant de faire apparaître une perte de l'aura, sont la condition même de l'existence de cette aura » (Henich 1983 : 107). Enfin, comme toute création artistique, ces constats photographiques s'adressent toujours au public qui est le spectateur et le consommateur principal. Nous pensons que toutes ces relations sont réciproques, entremêlées et fonctionnent ensemble : l'œuvre a besoin d'une légitimation donnée par le musée pour obtenir le prestige et acquérir sa valeur au sein du marché de l'art. Ensuite, le marché de l'art a besoin des consommateurs et, pour cette raison, les maisons de ventes et les galeries consacrent une grande partie de leur budget à la publicité médiatique et mondaine (Moulin 2009).

Si l'on retient ces faits, notre mémoire sera divisé en trois chapitres qui nous permettront d'explorer les médiations qui non seulement participent à la production de l'œuvre de Beecroft, mais qui permettent aussi à cette œuvre d'exister et d'être considérée comme œuvre d'art.

Au premier chapitre, il est nécessaire de regarder quelles relations s'établissent entre le corps, le temps et l'espace dans l'œuvre de Vanessa Beecroft à travers l'utilisation de la photographie. Il s'agit donc de remettre l'œuvre de Beecroft dans son contexte historique en expliquant l'origine du prototype des mannequins de Beecroft, du nu féminin de l'art classique au *thin ideal*. Nous allons nous appuyer sur les écrits de Linda Nochlin, de Carol Duncan et de *Toxic Titties* (groupe collaboratif d'artistes féministes) qui façonneront notre analyse.

Ensuite, il convient de la remettre l'œuvre dans son contexte chronologique. Plus précisément, nous allons examiner comment le médium photographique a transformé les conditions de travail de Beecroft du début de sa carrière jusqu'à présent. Nous nous concentrons sur les étapes de la création et la réalisation des photographies ainsi que sur le passage des photographies par l'étape de post-production qui fait des femmes des beaux objets qui peuvent être possédés matériellement.

En conséquence, dans le deuxième chapitre, nous allons remettre l'œuvre dans son contexte socio-économique. Il s'agit d'analyser le processus de légitimation de l'œuvre de Beecroft par les institutions culturelles. En effet, le volume des affaires qui entoure son œuvre s'est élargi énormément, surtout avec l'internationalisation présente dans tous les aspects de la société, n'excluant pas le monde de l'art. Nous allons questionner ce qui crée la valeur de son œuvre, notamment les catégories d'acteurs et les relations qui s'établissent entre eux et les sites où ils agissent. Nous nous appuierons principalement sur les écrits de Nathalie Heinich. Ces ouvrages nous aideront à faire ressortir les médiations qui sont au cœur de l'œuvre de Vanessa Beecroft en les plaçant dans un contexte du marché de l'art plus global.

Notre troisième chapitre fera l'analyse des liens entre la culture légitime et la culture de consommation à travers l'exemple des photographies de Beecroft. En réalité, les œuvres de Beecroft reflètent comment l'économie culturelle, dans la société de consommation, produit toutes

sortes de collaborations qui sont réciproquement utiles pour tous les acteurs. D'un côté, les marques de luxe créent l'aura de l'unicité par l'association de leur nom avec celui de l'artiste. De l'autre côté, les artistes multiplient leurs publics et reçoivent une couverture médiatique plus rapide, surtout grâce au développement numérique. Nous citerons notamment les écrits de Pascale Ancel, de Raymonde Moulin, de Jill Gasparina et de Nathalie Moureau avec Dominique Sagot-Duvaurox.

1. Documenter le prototype beecroftien

« *The girls have to be an image* »

- Vanessa Beecroft (2004 : 130).

1.1 Vanessa Beecroft : une brève histoire du parcours artistique

Dans chaque orchestre symphonique, la figure centrale est le chef d'orchestre qui guide les musiciens dans leurs interprétations. Malgré son silence tout au long du concert, c'est la figure la plus puissante qui donne le départ, dirige l'ensemble et signale la fin du concert. Ses actions sont définies non seulement par sa connaissance de la musique, mais aussi par sa capacité à développer un geste qui donnera forme à la musique. Ce geste émane de sa personnalité et de ses valeurs sensori-émotionnelles. Pour la plupart des gens, cette figure reste mystérieuse, tout comme celle de l'artiste qui n'expose pas son propre corps dans ses performances, mais qui dirige une équipe gigantesque de mannequins, de photographes, de vidéographes, de maquilleurs, etc. Cependant, connaître son chef d'orchestre signifie une compréhension plus profonde de la musique. Dans notre cas, cela permet de comprendre l'esthétique et la subtilité de l'œuvre de Vanessa Beecroft en profondeur. Pour cette raison, nous commençons par la biographie de l'artiste qui a une influence directe sur ses performances. Ensuite, nous examinerons trois performances particulières afin de mieux comprendre le processus inscrit dans les performances de Beecroft et le rôle important qu'y joue la documentation.

Vanessa Beecroft est née en 1969 à Gênes, une ville italienne située dans la région de Ligurie. Dans son entretien avec Elena Cué (2017), l'artiste dit que son pays d'origine a manifestement inspiré l'esthétique de ses performances et de ses photographies : « J'ai appris à ne pas voir la différence entre une femme, un portrait de Piero della Francesca ou une peinture religieuse [...] Les sources de mon inspiration étaient des tableaux et des sculptures du 15^e et du 17^e siècle ainsi que l'architecture de chaque époque »³. En fait, pour Beecroft, les tableaux de Titien et de Piero della Francesca ressemblent à la photographie contemporaine : « *their technique was like photography today* » (Beecroft 2004 : 147). Les tentatives de l'artiste pour représenter de telles

³ Traduction libre.

figures féminines ne la satisfaisaient pas et elle a décidé d'insérer de vraies femmes dans ses œuvres en gardant en tête l'imagerie de la peinture de l'art classique (Vogue Italia 2016). Nous voyons déjà qu'au cœur de ses performances *live* se trouve toujours l'image fixe inspirée de l'art figuratif.

À part l'influence italienne, l'héritage britannique de son père a également joué un rôle important : « *When I got obsessed with my sister it was probably because she looks like my father [...] I use personal data to extend them once the anonymous girls come in* » (Beecroft 2004 : 131) particulièrement, comme nous pouvons l'observer dans ses performances, elle s'inspire de types d'apparence physique anglo-saxonne (teint pâle, cheveux roux ou blonds, yeux clairs, etc.) transformant les traits naturels des mannequins.

Les années de formation artistique de Beecroft ont défini son style artistique tel que nous le voyons aujourd'hui. À l'âge de quatorze ans, Beecroft entre au *Civico Liceo Artistico Nicolo' Barabino* (Rosenbaum Contemporary 2019), actuellement nommé *Liceo Artistico Statale Klee Barabino*. Dans cette institution, Beecroft étudie l'anatomie du corps humain, l'architecture, les perspectives géométriques, les idées et les canons de la Renaissance (Beecroft 2004). Trois années plus tard, Beecroft entre à *Accademia Liguistica Di Belle Arte* pour une année, puis étudie cinq ans à *Accademia Di Belle Arte Di Brera*, une école supérieure d'enseignement artistique fondée en 1776 à Milan. Là-bas Beecroft étudie la scénographie, l'art du design de scène pour les pièces théâtrales (Beecroft 2004). C'est probablement aussi l'une de raisons pourquoi ses performances ont à la base un aspect théâtral et Rebecca Schneider nous rappelle les mots de Barthes : « Ce n'est pourtant pas (me semble-t-il) par la Peinture que la Photographie touche l'art, c'est par le Théâtre » (Schneider 2005 : 66). Pendant ses années à *Accademia Di Brera Belle Arte*, Beecroft avait passé tous les jours au cinéma : « *With the girls, I didn't know what to share. In Milan, I could go to the movie theatre at 9 am and come out in the evening* » (Beecroft 2004 : 126). Elle a vu Fassbinder et Pasolini, les deux classiques du cinéma allemand et italien qui ont réfléchi sur l'existence féminine. Leur influence, surtout l'esthétique choisie, par exemple dans les films *Lili Marleen* et *La fille dans la vitrine*, est manifestement présente dans les performances de Beecroft.

Non seulement l'influence du grand écran, mais également celle de la mode peuvent être tracées dans l'art de Beecroft. Dans son entretien avec Thomas Kallein, à la question quel a été l'effet de

la mode sur son art, Beecroft répond : « *When I bought Vogue at 15, I got very excited about opening the pages and seeing the models with their breasts and shoes and hair and faces* » (Beecroft 2004 : 149). Dans son entretien avec Alessia Glaviano, pour l'ouverture de Photo Vogue Festival, Beecroft avoue qu'elle a découpé et gardé ses représentations préférées de Vogue puisque sa mère n'approuvait pas ce genre de magazine (Vogue Italia 2016). Beecroft a également répété plusieurs fois que l'esthétique des photographies de Helmut Newton l'a manifestement inspirée ; elle a même essayé de collaborer avec lui au cours de sa carrière artistique (Beecroft 2004). Les photographies de ce dernier, qui généralement représentent des femmes, explorent, comme l'avait remarqué Wells (2009 : 236), la sexualité et l'érotisme à travers la photographie de mode. En fait, Newton a été le premier à exploiter l'esthétique des films pornographiques parmi les photographes de mode ayant établi un lien direct entre la mode et le sexe.

Partant de cette information nous constatons que le prototype de mannequins utilisé par Beecroft reflète directement ces influences et entre dans un vaste contexte historique partant de l'art classique pour aller jusqu'au *thin ideal*, l'idéal de la féminité contemporaine. En fait, l'image de la féminité est basée sur les représentations qui évoluent tout au long de l'histoire de l'art, puisque l'histoire du corps est indissociable du regard que l'on porte sur lui (Micheli-Rechtman et Cartier 2013 : 3). Nous allons donc analyser quelques exemples de l'iconographie de l'art légitime (*Marché romain aux esclaves* de Jean-Léon Gérôme et *La femme aux bas blancs* d'Eugène Delacroix) ainsi que quelques publicités créées par les marques populaires contemporaines. Dans notre analyse, nous allons nous appuyer sur les théories qui entourent ces images pour ensuite pouvoir analyser la représentation de la féminité dans les œuvres de Beecroft (*VB01*, *VB02*, *VB46*).

1.2 Le corps féminin en histoire de l'art à travers le regard féministe

Selon Mélanie Boucher (2012 : 4), Beecroft, dans sa création performative, cite non seulement l'imagerie de la peinture, mais également le médium de la peinture en tant que tel. C'est-à-dire que les corps des performeuses incarnent la surface peinte, comme un support, puisqu'ils sont généralement couverts par de la peinture ou d'autres matériaux. Ensuite, toujours selon Boucher, les œuvres de Beecroft prennent pour sujet la peinture et son histoire ; l'artiste s'inspire des œuvres et des thèmes célèbres des différentes époques. Certes, dans l'art néo-classique, par exemple,

comme dans l'art de Vanessa Beecroft, la figure centrale était toujours le corps féminin. Aussi, certaines historiennes, comme Linda Nochlin, pensent que la représentation de la féminité dans l'art visuel a servi à instaurer l'idéologie des différences sexuelles. Précisément, elle a servi « au pouvoir des hommes sur les femmes, à la supériorité du sexe masculin, à la différence entre les sexes et au nécessaire contrôle à exercer sur les femmes » (Nochlin 1993 : 14). Selon Nochlin, le prototype de la femme représentée dans l'art visuel s'est basé sur la faiblesse et la passivité, sur la disponibilité sexuelle aux besoins masculins et, logiquement, sur le statut des femmes en tant qu'objets. De même, Laura Mulvey suppose que « *women are assigned the passive status of being-looked-at, whereas men are the active subjects who look* » (Mulvey citée par Korsmeyer 2004 : 53). L'un des exemples marquants de ces affirmations est *Marché romain aux esclaves* peint par Jean-Léon Gérôme en 1884 (figure 1.1).

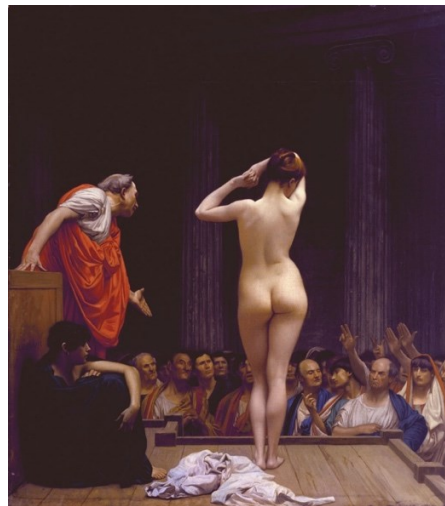


Figure 1.1. Jean-Léon Gérôme, *Marché romain aux esclaves*, 1884, huile sur toile, Walters Art Museum, Baltimore.

Le tableau représente une femme nue en position debout sur la scène d'un marché romain. Dans ce tableau, tout souligne le statut d'objet attribué au corps féminin. Placée au milieu, la femme est éclairée par une lumière qui met en évidence les courbes de son corps. La verticalité des colonnes légèrement éclairées s'accorde avec la statique de son corps dépersonnalisé. Sa peau pâle contraste avec le fond sombre du marché. La couverture blanche jetée sur le sol, au premier plan du tableau, attire le spectateur, dirigeant son regard des pieds à la tête, exactement comme le font les regardeurs peints (majoritairement des adultes de sexe masculin). Pour intensifier et renforcer

notre point de vue, nous pouvons citer l'analyse de l'œuvre d'Artemisia Gentileschi *Suzanne et les vieillards* (1610) faite par Carolyn Korsmeyer : « ... *“an imaginative position” is prescribed means that the artwork directs the viewer to regard the work in a particular way, that is, specifically in a way that privileges a masculine spectator as the authoritative viewer of art and judge of quality* » (Korsmyer 2004 : 54).

Le profil psychologique de l'esclave reste anonyme non seulement pour nous, mais également pour le public peint. La femme ferme son visage avec le bras soulignant la maladresse et la honte. Parlant de ce tableau, dans son ouvrage *Gender and aesthetics. An Introduction* (2004), Carolyn Korsmeyer a dit : « *Analysis of vision and of what has become known as “the male gaze” presume that ability to look at others is an indication of sexual and social power* » (Korsmyer 2004 : 53). Donc, le fait de ne pas avoir le droit de confronter visuellement son public souligne le fait que la nudité féminine, paradoxalement, n'est que la tenue, une sorte de code vestimentaire, qui prive la femme de sa liberté et de son autonomie. Cette image du corps féminin humilié non seulement se maintient solidement au cours de l'évolution de l'histoire de l'art, mais elle devient aussi l'image d'une femme entretenue.

Carol Duncan explique (1993 : 112), « *artists and their audiences agreed that serious and profound art is likely to be about what men think about women. In fact, the defense of supremacy must be recognized as a central theme in modern art* ». En fait, cette femme entretenue a également les caractéristiques physiques standardisées qui sont encore plus proche de la femme contemporaine : « *Her essential quality is castratedness. She absolutely must be young, her body hairless, her flesh buoyant, and she must not have a sexual organ* » (Greer citée par Duncan 1993 : 112).

La femme aux bas blancs (Figure 1.2) d'Eugène Delacroix en est un exemple : une femme, allongée sur un matelas de soie, est disponible aux plaisirs masculins, une fantaisie basique de l'imaginaire masculin (Duncan 1993). Parler de plaisir féminin est irrationnel, si nous regardons attentivement son visage qui exprime l'inconfort. Son corps est par ailleurs dans une position peu aisée : « *her face, partly averted, appears disturbed, her torso in uncomfortably twisted, and the position of her arms suggests surrender and powerlessness* » (Duncan 1993 : 110). Similaire à la

figure analysée précédemment, la composition du tableau est construite de telle manière qu'elle met l'accent sur le corps exposé. Le fond de couleur vive, rouge, met en évidence la poitrine. En outre, la diagonale créée par le tissu répète l'inclinaison des hanches, accentuant la ligne de son organe sexuel presque invisible.



Figure 1.2. Eugène Delacroix, *La femme aux bas blancs*, 1825 – 1830, huile sur toile, Musée du Louvre, Paris.

Il est important de noter que la présence des accessoires éradique le contexte du naturel dans cette nudité. Le diadème, le collier et les bas de soie — ces accessoires de fantasme sexuel masculin — soulignent l'artificialité de ce corps nu. Encore une fois, la femme « porte » sa nudité. De plus, selon Linda Nochlin (1993 : 23), le fantasme de Delacroix d'avoir le droit de désirer, posséder, contrôler les corps de femmes n'est pas né du vide, il est formé dans un contexte social qui autorisait certains types de comportements.

Pourtant, selon Duncan (1998), le type de nus analysés, n'est pas la représentation exacte d'une psyché masculine dans son ensemble. Duncan estime qu'il s'agit plutôt de la promotion du type de relation entre les deux sexes qui apprend aux femmes à se regarder elles-mêmes à travers les yeux masculins. Ceci construit la conscience sexuelle : chez les hommes le sentiment de la domination et de la virilité se renforce alors que les femmes se voient en tant que des objets, privés

d'une expression sexuelle indépendante (Duncan 1998). Résumons à l'aide de mots clés et partir des deux exemples examinés, la représentation de la féminité au cours de l'histoire de l'art : faiblesse, passivité, disponibilité sexuelle aux besoins masculins, objectivation. Par voie de conséquence, nous estimons que dans un contexte contemporain, ces stéréotypes de la féminité sont encore présents dans la culture visuelle contemporaine et la promotion de ce type de relation entre les deux sexes passe à travers les médias.

En fait, la globalisation et la diversité des médias ont provoqué une situation où la représentation du corps est devenue ubiquitaire (Wells 2009 : 195), mais cette ubiquité ne permet aucunement d'évacuer les stéréotypes attribués au corps féminin décrits précédemment. Au contraire, l'image de la féminité, qui trouve aujourd'hui une expression manifestement marquante dans la photographie contemporaine, est indissociable du regard issu de l'image médiatique artificielle. Cette image promeut des canons inadéquats : « *The mass media uniformly idealises an unrealistic image of female beauty that is predominantly thin, yet impossibly toned and curvaceous, accompanied by perfect skin, teeth and hair* » (Bell et Dittmar 2011 : 2). Ainsi, la recherche réalisée par Nicole Hawkins, P. Scott Richards, H. Mac Granley et David M. Stein (2004) confirme que l'image de la femme promue par les médias a un impact tout aussi puissant que négatif sur la population féminine. Concrètement, parmi les résultats de cet impact sont : la mauvaise humeur en raison de la non-conformité à l'image inaccessible, l'insatisfaction corporelle, la faible estime de soi et le trouble alimentaire⁴. Dans les faits, ces problèmes touchent majoritairement toute la population féminine du monde occidental, puisque l'imagerie médiatique idéalisée y est omniprésente (Lew, Mann, Mayers, Taylor, Bower 2007)⁵. Cela signifie que la photographie est devenue le moyen principal de communication et le sujet de cette communication est souvent le corps humain. Liz Wells (2015 [2009] : 191) dans son ouvrage *Photography: A critical Introduction* dit : « *In vernacular (amateur, everyday) photography people regularly translate*

⁴ Ces conclusions sont faites à partir d'une recherche scientifique engageant 145 femmes. Ces femmes ont été exposées aux photographies issues de magazines populaires contenant les images représentant l'idéal de minceur.

⁵ Approximativement 79 % de la population occidentale utilise les réseaux sociaux comme moyen de communication principal (Fardouly et Holland 2018). Selon Fardouly et Holland (2018 : 3), les réseaux sociaux saturés des clichés photographiques, comme Instagram, sont particulièrement utilisés par les jeunes femmes.

their own bodies into data by sharing their images on online networks » . En même temps, les compagnies utilisent aussi activement les outils des réseaux sociaux dans leurs stratégies de communication et de promotion en ligne (Chen et Lin 2019). Malheureusement, comme le disent les auteurs (Lew et ali., 2018) de l'article « Thin-Ideal Media and Women's Body Dissatisfaction : Prevention using Downward Social Comparisons on Non-Appearance Dimensions », l'industrie des médias est plus préoccupée par le profit que par la santé et le bien-être des femmes. La problématique de cette prémisse est que plus les femmes sont confrontées aux images idéalisées, plus elles ont tendance à s'objectiver (Harper, Tiggemann 2007). Jean Kilbourne a mené une recherche sur la représentation de l'image de la femme dans la publicité, faisant un lien entre cette dernière et certains problèmes actuels (pornographie, violence sexuelle). Ainsi, le sexe féminin a été pendant longtemps le sujet de l'objectification, mais il n'a jamais été aussi près de l'imagerie pornographique qu'il ne l'est aujourd'hui⁶ (Kilbourne 2014). Les publicités d'American Apparel en sont un excellent exemple (Figure 1.3, Figure 1.4, Figure 1.5).



Figure 1.3. Publicité d'Américan Apparel par wd1999 le 7 mars 2017.

Source : <http://newsactivist.com/en/articles/gendered-world-views-winter-2017-section-8/american-apparel-and-sexism>

⁶ L'idée que Jean Kilbourne avance dans sa recherche est que tant qu'il y a une objectification de la femme, il y a plus de dangers de violence sexuelle. Ces images ne provoquent pas directement des actions violentes, mais elles normalisent les pensées violentes et renforcent les impacts négatifs à long terme. Selon l'auteur, l'objectification de quelqu'un est le premier pas vers la justification d'actions violentes sur cette personne.

Il est important de noter que Kilbourne a présenté sa recherche à plusieurs reprises, comme dans son film documentaire *Killing us softly : advertising's image of women* en 1987 et pendant une conférence « The Dangerous Ways Ads See Women » en 2014. Restant dans la même problématique, son discours de 2014 souligne le fait qu'aujourd'hui les impacts de la publicité sont au plus haut, majoritairement en raison d'outils comme *Photoshop*. Ces moyens de perfectionnement donnent une fausse image de la réalité, incitant les femmes à acheter les produits qui prétendent réduire les rides, faire perdre du poids, etc. En passant ce genre de message, les compagnies suggèrent que le bonheur de l'être humain, en l'occurrence celui des femmes, n'est pas accessible sans ces produits poussant ces dernières à s'objectiver encore plus. Cette publicité de Calvin Klein en est un exemple, qui en même temps passe un message ambigu en juxtaposant les rôles stéréotypés de chaque genre sous un prisme misogyne (Figure 1.6).



Figure 1.6. Publicité de Calvin Klein par *elmo101* le 27 Février 2017.

Source : <http://newsactivist.com/en/articles/gendered-world-views-winter-2017-section-11/calvin-klein-i-promote-sexism-mycalvins>

La conclusion à tirer est que la présentation de la femme contemporaine promue par les médias répète les mêmes stéréotypes au sujet du corps féminin que ceux de l'histoire de l'art passée. La différence est qu'aujourd'hui cette image nous semble être plus réelle qu'elle l'a été auparavant

et, donc, son impact est plus fort et négatif. La société est exposée aux images terriblement réalistes qui ne sont qu'un trompe-l'œil qui renforce les attentes de la beauté standardisée. Maintenant, la question principale est comment l'art contemporain réagit à ce traitement du corps féminin dans les conditions où l'apparition de la performance permet de repenser et de réapproprier le corps humain.

1.3 VB01 et VB02 : documenter l'art ou documenter comme forme d'art ?

Dans une réflexion sur la performance, la photographie documentaire joue un rôle crucial. Il faut d'abord différencier ces disciplines : la performance n'est pas une photographie ; la photographie n'est pas une performance (Schneider 2005 : 63). Selon Schneider, il est important de cerner que la performance a lieu en direct et qu'elle comporte une temporalité linéaire allant du passé à l'avenir en passant par le présent, tandis que la photographie documente le temps qui passe et qui ne revient jamais et fournit une preuve que des actes et des événements ont eu cours dans un temps non récurrent (Schneider 2005 : 63). Dans ce cas, que pouvons-nous dire de l'œuvre performative, représentant l'image stéréotypée, qu'elle soit par la suite « documentée » ou que ses documents soient présentés en tant qu'œuvres autonomes ?

Si nous remettons l'œuvre de Beecroft dans un contexte chronologique, nous pourrions voir comment le médium photographique a transformé les conditions de son travail du début de sa carrière jusqu'à présent. De simple documentation des performances, l'artiste est passée à l'étape de postproduction qui fait des femmes de beaux objets qui peuvent être possédés matériellement, reproduisant les clichés navrants attribués au corps féminin. Au total, Vanessa Beecroft a créé 67 performances de thématiques différentes. Certaines de ces performances ont été réalisées plusieurs fois sous forme *live* ou sous forme d'exposition photographique *a posteriori*.

Chronologiquement, la première performance de Beecroft a été réalisée en 1993 dans le cadre de l'exposition finale des étudiants.es de *l'Accademia di Brera* dans la galerie milanaise Inga-Pin. Vanessa Beecroft a été invitée par Giacinto Di Pietrantonio, l'un des professeurs faisant partie de l'exposition (Beecroft 2004). Beecroft a décidé de montrer son cahier d'alimentation. Dans ce cahier de 1983-1993 (Vogue Italia 2016) l'artiste a enregistré tous les produits qu'elle a mangés ainsi que son ressenti à la suite de la consommation de ces derniers. Le cahier était accompagné

par plusieurs dessins que Beecroft avait réalisés. Ces dessins reflétaient les couleurs de son alimentation, comme le dessin représentant une fille au visage vert qui mange des épinards verts. L'artiste dit que son cahier était la seule chose qu'elle avait rédigée régulièrement. Elle a donc décidé de le transcrire, d'en faire un livre ayant la forme d'une brique blanche et de l'exposer au milieu de la salle, faisant référence à Donald Judd (Beecroft 2004). On pouvait l'ouvrir et lire tout ce qui y était rédigé. Certains dessins à l'aquarelle ont été mis par terre dans un coin. À la dernière minute, Beecroft a décidé d'amener un public spécial, un groupe de trente femmes qu'elle avait rencontrées à l'académie ou simplement dans les rues de Milan : « *Some of them had very long legs, some were too pale or they were asymmetric. They had big eyes or long eyelashes, [...] Before that day I had wanted to grab them but hadn't known how and I didn't really feel like a friend of theirs* » (Beecroft 2004 : 123). L'œuvre qui était supposée être une installation minimaliste est devenue une performance grâce aux femmes qui, selon Beecroft, en étaient le matériel visuel fort (Beecroft 2004 : 124) : « *I wasn't aware of it being a performance but I didn't want to miss the chance to have all those girls there all at one time* ». L'artiste a amené un sac avec ses vêtements pour que les jeunes femmes puissent les porter durant l'exposition. À la fin de la performance certaines des femmes participantes ont commencé à crier, rendant le public mal à l'aise (Beecroft 2004).

Les traces documentaires de la performance sont difficiles à trouver puisqu'aucune photographie n'a été prise. Beecroft explique : « *I had asked Armin Linke (who I didn't know at that time) to come to take pictures and had set up a midi-video. But the video broke, and the photographer didn't come* » (Beecroft 2004 : 124). L'iconographie de la *VB01* est ainsi constituée de captures d'écran pixélisées qui représentent l'œuvre en train de se passer (Figure 1.7). Par exemple, sur les images numéro un et trois de cette capture d'écran, nous voyons trois femmes assises : une femme qui porte une jupe et une chemise rouge vif à pois, elle ne regarde pas dans l'objectif de la caméra, mais son regard est loin d'être timide, elle observe la scène curieusement ; les deux autres femmes ne sont visibles que partiellement, mais, elles aussi, portent des vêtements de couleurs très vives. Ensuite, sur l'image numéro deux, il y a le groupe de trois femmes à gauche de la photographie, portant des robes légères tout en ayant l'air d'être plus ou moins détendues. Enfin, sur l'image numéro quatre, nous observons de près le visage d'une femme dont l'identité reste inconnue.



Figure 1.7. *VB01*, Film, *Galleria Inga-Pin*, Milan, Italie, 1993.

Disposant de cette capture d'écran de la vidéo dont l'auteur reste inconnu, nous pouvons avoir une idée de la performance et quelles relations s'établissaient entre le corps, le temps et l'espace. En fait, l'absence même de la documentation « raffinée » nous permet de juger l'œuvre selon les trois caractères principaux de la performance. Ces derniers ont été définis par Thierry de Duve dans son essai « La performance hic et nunc » (1981 : 18-19). Premièrement, les personnes sont rassemblées dans l'espace-temps, ce qui veut dire que l'action se passe ici et maintenant et chaque personne présente est égale à l'autre quel que soit son statut. L'œuvre est dépendante du hic et nunc : elle est intransportable dans l'espace et non-réductible dans le temps. Deuxièmement, il y a un contrat et un rite tacites entre le performeur, le public et l'institution : c'est ce qui les réunit. En d'autres termes, le but de la performance, en rassemblant artiste et public, est de s'opposer au flux monétaire par la présence physique et l'échange collectif. Troisièmement, les participantes sont rassemblées pour faire exister un nouvel objet. L'objet détient dès lors une fonction double : il est objet théorique car intellectualisé et objet esthétique car performé.

Prenant en compte ces conditions établies par de Duve, nous constatons que le *VB01* est une performance dans sa forme traditionnelle. D'abord, l'action s'est passée « ici et maintenant » dans le cadre de l'exposition unique à la *Galleria Inga-Pin*. Précisément, l'improvisation a été au cœur de l'œuvre et il n'y avait pas de temps préparatoire ou de répétition, ce qui n'est pas le cas des performances postérieures, comme nous le verrons plus tard. Ensuite, il n'y avait pas de hiérarchie entre les personnes présentes ; les femmes interagissent entre elles ou avec le public librement, ce qui signifie qu'il y avait également un échange collectif. Selon Beecroft, elle n'a pas voulu que les femmes soient véritablement « réelles » puisqu'elle voyait dans ces femmes la représentation des œuvres classiques (Vogue Italia 2016). Pour cette raison, elle ne voulait pas que ces femmes interagissent avec le public, elle voulait qu'elles en restent détachées. Cependant, le fait que les femmes aient pu parler et crier durant la performance souligne cet échange libre entre les participants qui s'est passé par la libération d'émotions des mannequins et par la provocation de réactions chez le public.

De plus, l'artiste elle-même a participé à l'œuvre de manière plus ou moins personnelle. Premièrement, sa présence s'est manifestée par son identification avec les mannequins par le moyen du partage de ses vêtements. Deuxièmement, il s'agit de la seule fois où l'artiste a présenté ses objets personnels, précisément son cahier et ses vêtements, aux spectateurs. Comme dans l'œuvre *Les Pensionnaires* d'Annette Messager⁷, le cahier personnel a reflété le secret, l'intime et le monde intérieur vulnérable et véridique de l'artiste. Le cahier, selon nous, était le pont qui a créé le lien entre l'artiste, les mannequins et le public. Au bout du compte, grâce à cet objet, les participants ont fait exister l'objet théorique intellectualisé et esthétique performé : le cahier de Beecroft invite les spectateurs à réfléchir sur les troubles alimentaires en les associant avec les femmes présentes qui performant l'œuvre (Beecroft 2004 : 124).

⁷ Annette Messager, artiste-plasticienne française, a composé les albums-collections entre 1972 et 1974. Ces œuvres sous forme de cahiers contiennent des écritures, des photographies, des dessins soigneusement collectés par l'artiste. Les cahiers s'organisent par les sujets et les noms donnés par l'artiste parlent d'eux-mêmes : *Les hommes que j'aime*, *Ma vie illustrée*, *Mon livre de cuisine* etc.

Beecroft a dit qu'au moment où elle a consacré ce cahier à l'art, elle a non seulement arrêté de le rédiger, mais a aussi abandonné le dessin pour vingt ans (Vogue Italia 2016). Si ce n'était pas un acte cathartique qui lui a permis de se libérer de la maladie mentale, c'était certainement, comme le dit de Duve (1981), un échange collectif non monétaire. Malgré le fait que les dessins préparatoires aient été vendus des années plus tard à des maisons de ventes aux enchères, l'absence de documentation de bonne qualité éradique quasi entièrement la possibilité de reproduction et de commercialisation de la performance elle-même. Toujours suivant la conception théorique de Duve, il s'agit de la performance régressive qui remettait à l'honneur un subjectivisme de type néo-existentialiste, qui serait théâtral, auratique et sacrificiel : « Cette sorte de performance n'a pas recours explicitement à la médiation d'un système reproducteur. Elle le bannit au contraire, l'exclut de la scène comme une trivialité laïque sacrilège, mais c'est pour mieux le réintroduire en coulisse » (de Duve cité par Bénichou 2015 : 126).

Après cette première performance, Beecroft, qui n'a pas eu de contrôle sur son déroulement, a pensé qu'elle n'allait jamais recréer ce genre d'œuvre (Beecroft 2004). Néanmoins, Di Giacinto, son professeur, l'a encouragée à continuer de travailler avec les femmes : « *I was working on my first solo show, and he said : "You have to bring the girls." That was the nicest thing. I realized I had a new material to work on* » (Beecroft 2004 : 124). La performance suivante a eu lieu à la galerie Fac-Simile à Milan le 8 février 1994. Le propriétaire de Fac-Simile a voulu voir des dessins et Beecroft a fait de grandes fresques comme si c'était dans une chapelle. Pour l'ouverture de l'événement, elle a invité trois filles : « *One German, one Italian, and one Danish, with very special faces* » (Beecroft 2004 : 125). Comme Beecroft le dit, ces filles ont eu pour référence le personnage d'Anne Wiazemsky dans *La Chinoise* de Godard, qui était une bourgeoise maoïste-léniniste : « *She had red hair. I decided to put red wings on their heads* » (Beecroft 2004 : 125).

Il s'agit de la première documentation officielle d'une performance effectuée par Beecroft, sous forme de trois photographies. Les photographies sont prises grâce à un Polaroid, appareil photographique instantané. En fait, le principe de cet appareil photographique est que nous pouvons obtenir des photographies argentiques directement sans passer par des opérations séparées, comme le développement et le tirage. Nous pensons que ce genre de cliché photographique est le plus proche de la pensée barthienne, « ... *influential conception of the nature*

of the photograph, is that it is the result of an event in the world, evidence of the passing of a moment of time that was and is no more, which left a kind of trace of the event on the photograph » (Wells 2009 : 74). Cette photographie reste l'évidence de ce qui s'est passé, ne donnant aucune place à la manipulation technique. Précisément les imperfections du cliché photographique « cru » rendent l'image plus vivante incitant la raison à poursuivre une réflexion plus approfondie.

Par exemple, cette photographie de *VB02* (Figure 1.8) manque de netteté, elle est floue comme un souvenir d'un rêve passé, l'éclairage n'est pas bien construit et, généralement parlant, la composition est loin d'être « parfaite ». Ensuite, dans l'espace vide et blanc nous voyons de nouveau les trois femmes. Le regard glisse de droite à gauche, observant les trois femmes dont les têtes avec les perruques rouges contrastent avec le reste de la composition. D'abord, notre regard est attiré par une figurante en position debout ; elle est située le plus proche de nous, de telle manière que nous pouvons presque voir son visage de profil. Au deuxième plan nous voyons une figure qui occupe manifestement moins d'espace. Ceci est non seulement dû à la perspective linéaire, mais aussi à sa gestualité et sa posture exprimant le sentiment d'humiliation. Placée au coin, comme un enfant coupable, elle est recroquevillée sur ses genoux avec la tête abaissée.



Figure 1.8. Vanessa Beecroft, *VB02 Performance*, 1994, Impression couleur vibrante, 103 x 103 cm, Il Capricorno, Venise.

Enfin, notre regard remonte de nouveau et s'accroche à la troisième femme. Ce n'est pas la femme « réelle », c'est le dessin fait par Beecroft ; le simple papier qui a plus de pouvoir que toutes les performeuses présentes. Cette femme irréaliste n'a pas besoin de suivre les indications de l'artiste et de prétendre être une autre personne qu'elle-même : elle ne doit pas changer la couleur de sa peau ou porter la perruque rouge. Ses attributs sont déjà incarnés dans son existence. Jean Baudrillard a dit que le simulacre, ce qui n'a que l'apparence de ce qu'il prétend à être est une seule chose vraie. Citant l'Ecclesiaste, il a noté « Le simulacre n'est jamais ce qui cache la vérité – c'est la vérité qui cache qu'il n'y en a pas. Le simulacre est vrai » (Baudrillard 2004). Dans ce cas-là, si ce sont plutôt de vraies femmes qui doivent s'adapter à l'image imaginaire, le dessin est-il l'élément le plus réel du tableau ? En fait, cette image est exactement ce que Baudrillard a énoncé dans son ouvrage à propos de la simulation : « elle est la génération par les modèles d'un réel sans origine ni réalité : hyperréel ». C'est-à-dire que nous n'imitons pas la nature, ni la redoublons, ni la parodions. Nous remplaçons le réel par les signes du réel (Baudrillard 2004). Faisant parallèle avec l'hyperréel expliqué par l'exemple de *Disneyland* dans *Simulacres et Simulation* de Baudrillard, ce cliché photographique nous représente la réalité qui n'existe pas. C'est la parodie de ce que notre société attend des femmes parce que ce réel n'a jamais existé, il était toujours le produit des fantaisies que nous avons déjà expliquées dans la première partie de ce travail. Malgré le fait que de Duve juge négativement toute reproduction archivistique des performances : « ... car dans sa prétention à l'art, cette sorte de performance est totalement sous la dépendance de sa reproductibilité » (de Duve cité par Bénichou 2015 : 126), nous pensons que la documentation du *VB02* nous permet de réinterpréter le concept de cette œuvre. Précisément, cela permet, comme l'avait noté Jessica Santone (2015 : 148), d'accompagner le spectateur par la documentation et en le faisant, la « performance ouvre une voie à la transcendance spirituelle, à l'entretien physique et à la performance expérimentale ».

1.4 Dans les coulisses de la performance *VB46*

Si dans le premier cas, avec *VB01*, nous avons parlé de l'absence de documentation, dans le deuxième cas, avec *VB02*, nous avons parlé de la documentation de l'œuvre comme trace. Dans un troisième cas, celui de *VB46*, nous parlerons de « la documentation *comme* art » (Bénichou 2010 : 31). Selon Julie Perrin, le chorégraphique est traversé par le photographique (Perrin 2012). C'est-à-dire que l'influence du photographique sur l'esthétique de la danse moderne

ou contemporaine est déterminante quand on parle de la temporalité du mouvement et de son rapport à la fluidité et l'arrêt du mouvement : « ... l'intrusion du photographique dans la danse ne renvoie-t-elle sans doute pas à toutes les sortes d'arrêt du mouvement. Les poses longues donnant à éprouver la durée relèvent davantage de ce qu'on appellera des tableaux vivants » (Perrin 2012 : 2).

Nous constatons que cette tendance est encore plus présente dans la performance artistique, au moins dans le cas de Beecroft. Selon Anne Bénichou, la particularité de ces transformations est que l'accent est mis non seulement sur les traces documentaires, mais aussi sur leur contribution à la fabrique de l'œuvre. En fait, dans cette relation photographie/performance, l'image s'inscrit dans une rupture épistémologique, transformant les rapports traditionnels entre le signe, le réel et le regard (Barreau 2016). La copie remplace l'original. Dans le cas présent, le cliché photographique remplace l'action et la quantité de ces clichés efface la distinction entre le réel et l'irréel.

L'exemple que nous voulons prendre ici est *VB46* réalisée en 2002 à la Gagosian Gallery à Beverly Hills, telle que décrite par les participantes de cette performance, le groupe artistique féministe *Toxic Titties*. Dans leur article « Behind Enemy Lines : Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft » (2006), Julia Steinmetz, Heather Cassils et Clover Leary partagent l'information d'initiées qui n'est partagée nulle part ailleurs dans les catalogues raisonnés, les catalogues d'exposition ou les entretiens avec l'artiste. Cassils et Clover Leary, artistes et à l'époque étudiantes du California Institute of Arts, ont participé à la performance en tant que mannequins. Julia Steinmetz, écrivaine, artiste et professeure d'études de performance au Pratt Institute, y a assisté en tant que spectatrice, a documenté et rédigé l'article critique à partir de l'expérience de Cassils et de Leary. À partir de cet article, nous pouvons constater les transformations dramatiques dans l'approche de Beecroft au cours des années passées : « *Not unlike sorority hazing rituals or military training, the production process of VB46 seemed designed to strip these women of their individuality, break down their defenses, and instill a disciplined group ethic* » (Steinmetz, Cassils, Leary 2006 : 762).

Dans ce processus que *Toxic Titties* nous décrit, la performance finale n'est que la partie émergente de l'iceberg, dans un long mécanisme de préparation et de « documentation » de l'événement à l'avance. Cassils et Leary ont passé les auditions afin de pouvoir participer et être payées pour leur

travail : « *We were initially told the pay was \$1,500 for one day of hair bleaching, **three days of shooting**⁸, and the four-hour performance* » (Steinmetz et ali., 2006 : 761). Au premier jour qui fut constitué de quinze heures de travail consécutives, toutes les mannequins se sont trouvées au salon Frederic Fekkai pour passer par le processus de blanchiment des cheveux et des sourcils : « *Our hair and eyebrows were bleached to white through three to five bleaching processes* » (Steinmetz et ali., 2006 : 761). Après le blanchiment, les mannequins ont dû passer par l'étape d'épilation : « *None of the models was informed that this would be required until we were in the waxing room. We already had white fried hair and eyebrows, and we also knew that we would likely not receive any of the money if we didn't go through with it* » (Steinmetz et ali., 2006 : 762). Ensuite, chaque mannequin a obtenu ses paires de talons blancs d'Alessandro Dell'Acqua de la même taille pour toutes les femmes sur lesquelles elles ont dû se tenir debout durant les trois jours successifs. Toutes ces opérations ont été réalisées pour préparer les mannequins pour l'étape suivante, la session photographique dans le studio prévu à cet effet. Nous proposons donc d'analyser les photographies issues de cette session et disponibles sur le site de la Gagosian Gallery.



Figure 1.9. Vanessa Beecroft, *VB46.02.ali*, 2001, 127 x 243.8 cm, édition de 6, Los Angeles, Gagosian Gallery.

⁸ Nous soulignons.

Dans l'espace vide, les vingt-huit femmes en position debout forment une ellipse (Figure 1.9). L'angle en plongée, choisi par le photographe, permet une vue d'ensemble. Bien que nous puissions voir les mannequins de la tête aux pieds, il est presque impossible de voir la différence entre ces figures. Comme dans beaucoup de photographies de publicité, l'espace blanc et vide se substitue à la chair ; sans ombres visibles, les visages sont aplatis au point où ils ne représentent qu'un ensemble de traits faciaux sur la peau atone et lisse (Wells 2009 : 180). L'esthétique rappelle le prototype de l'apparence aryenne : de grande taille, la peau pâle et presque blanche, les cheveux blancs, les poils peu présents ou absents.

Chaque femme occupe la place qui lui a été spécifiquement destinée. Cassils est situé.e au centre du groupe et en même temps au fond de la forme de lettre *V*. Pour construire cette composition, Beecroft a utilisé son Polaroid pendant que les femmes sont passées par les stades de préparation : « *Someone is sneakily documenting [...]. It is in this moment that the artist breaks her distance to me, her subject* » (Steinmetz et ali., 2006 : 762). À la différence de *VB02*, ces polaroids ont été utilisés non pas dans le but de documenter l'œuvre, mais d'indiquer la place de chaque mannequin afin de procéder au processus plus élaboré de prise de photographies numériques. Par la suite, les photographies ont été manipulées à l'aide d'outils technologiques. L'utilisation de la manipulation numérique est manifestement présente dans tout l'art de Beecroft, mais l'artiste ne la mentionne jamais, ce qui éloigne ces images des conditions réelles de la performance (Steinmetz et ali., 2006). Dans son entretien avec Alessia Glaviano (Vogue Italia 2016), l'artiste dit : « *The photographs are not representative of the work. The photographs were shot as a way to memorize certain portraits [...] I have never collected my own photographs. I put them in books and print as a memory of something that happened that can never be reproduced* ». De toute évidence, au lieu de voir l'évolution de la performance, par exemple comment l'endurance affecte les femmes ou quelle est la réaction du public, nous sommes confrontés à des images parfaites qui n'incitent pas à la réflexion comme c'était le cas de *VB02*.

Dans le cas où on ne peut que vanter les qualités esthétiques de l'image, on essaie de justifier cette image en fournissant des références issues de l'art légitime. Sur le site de la Gagosian Gallery, il est indiqué : « *The twenty-eight posed women are boyish and athletic, relating them to classical Greek kouroi* » (Gagosian Gallery 2019). En fait, comme l'explique Wells (2009 : 184), les

références à l'art classique servent à la légitimation des images afin de mettre l'accent sur leurs qualités esthétiques et non sur leur nature érotique. Pourtant, ce ne sont pas des copies précises de postures classiques, c'est le « *kitsch approximation* » qui souligne l'artifice de cette image (Butt cité par Wells 2009 : 186). De même, Steinmetz (2006) critique cette référence à l'art grec et l'absence de l'acceptation de *queerness* comme un facteur principal de l'apparence physique de la part de Beecroft, comme sur cette photographie faite par Dusan Reljin (Figure 1.10). Il s'agit de l'une des images les plus connues de l'œuvre qui a circulé dans les catalogues raisonnés, les magazines, etc. Nous voyons de face Cassils qui est au milieu de la composition au premier plan de l'image. Son regard ainsi que sa silhouette expriment l'endurance, tant émotionnelle que physique.



Figure 1.10. Dusan Reljin, Vanessa Beecroft, *VB 46*, 2000, Los Angeles, Gagolian Gallery.

Toutefois, cette image ne représente pas l'individualité de Cassils ; elle ne représente même pas la figure de Cassils déjà transformée pour cette performance. En plus d'être transformé.e, comme Cassils le dit iel-même, en « *an Aryan overgrown troll baby, a bad sci-fi porn star* » par le maquillage, le blanchiment et l'épilation, son image est retouchée encore plus pour l'adapter aux canons stéréotypés. Julia Steinmetz dit : « *The photograph that most accurately depicts her [Cassils] stance during the performance [...] has been neutred through digital manipulation, her bodybuilder's muscles smoothed out to conform to a more feminine ideal* » (Steinmetz et ali., 2006 : 774). La peau de Cassils, sans aucune goutte de sueur, de pores ou de poils, rappelle plus le plastique que reflètent les vitrines de boutique que la chair humaine. Wells (2009 : 188), parlant de ce type de représentation, a dit : « *The fantasy bodies of both 'hard' and 'soft' pornography resemble classical bodies insofar as they are smooth and hairless and flawless. Like the classical nude, female bodies in contemporary pornography often lack pubic hair* ». Selon l'auteure, une telle tendance doit être associée avec le fétichisme qui ne voit le corps qu'à travers le prisme de la consommation. Par exemple, selon Freud, le fétichiste idéalise les objets associés avec les femmes, tels que les chaussures (Wells 2009). Cela peut expliquer pourquoi Cassils et d'autres mannequins nues sont obligées de garder leurs talons de luxe malgré la douleur et la fatigue : « *Due to the extreme swelling of our ankles, almost all of the elastic straps eventually had to be cut when they dug into our swollen skin and cut off circulation. The straps were later altered in Photoshop to look unbroken* » (Steinmetz et ali., 2006 : 764).

Or, à partir des images de Cassils (qui est artiste iel-même) sur son site personnel, nous pouvons constater qu'iel a une vision de son corps dramatiquement différente de celle de Beecroft. En 2002, Cassils s'est réapproprié la photographie analysée et a créé l'œuvre intitulée *VB Intervention No.4 (Guerrilla Intervention into a Vanessa Beecroft VB46 Performance, Gagosian Gallery, Beverly Hills)* (Figure 1.11). Il s'agit d'une photographie qui représente le corps de Cassils : le spectateur ne peut voir plus haut que la nuque et plus bas que le nombril. L'accent est mis sur les bras et les épaules musclés de Cassils qui tiennent le catalogue avec la photographie de Cassils retouchée par Beecroft sur la couverture. Nous pouvons voir clairement ses poils et ses cicatrices, ce qui crée un contraste énorme avec la photographie modifiée de la performance.



Figure 1.11. Cassils, *VB Intervention No.4 (Guerrilla Intervention into a Vanessa Beecroft VB46 Performance, Gagosian Gallery, Beverly Hills)*, 2002, New York, Ronald Feldman Gallery.

Une question ambiguë ressort logiquement : comment, dans ce cas, différencier la performance du document de l'œuvre ? Selon Gauget, les dimensions de temporalité et de participation jouent ici un rôle déterminant : « ... en effet, il y a œuvre lorsqu'il y a inscription dans le temps du présent, ce qui la rend par conséquent ontologiquement active et entraîne une expérience pour le spectateur, alors qu'il y a document lorsque le contenu renvoie à un temps révolu, du passé, qu'il se retrouve inactif (ou stabilisé) et qu'il dirige le comportement du spectateur vers une consultation d'archives » (Bénichou 2010 : 173). Ensuite, selon Chantal Pontbriand, « la photographie gèle l'acte performatif dans le temps, sans compter le fait qu'elle transforme un acte qui a lieu dans un espace-temps tridimensionnel en image bidimensionnelle » (Pontbriand 2005 : 27). L'équivalence de la pose photographique est un moment de stase, c'est-à-dire que le sujet photographié est fixé, il devient lié au lieu et au temps de manière précise puisqu'il ne peut plus être changé.

Or, si l'idée même de la performance de Beecroft est initialement basée sur l'image statique, dans ce cas la performance est bidimensionnelle dès le début. Elle est initialement une coupure avec le monde réel qui ne peut pas être affectée par la photographie. Au contraire, les photographies des performances imitent les images fixes et renforcent l'impression de la perception de l'œuvre progressivement. Ceci, parce que dans le cas de Beecroft la photographie transmet l'idée plus fidèlement - l'idée du monde fictif. Beecroft (2004 : 137) a supposé elle-même : « *I usually have*

a very clean, precise, asexual, iconic idea [...] The girls come in, and they're real, they're too physical, they have hair, hair-dos, make-up and all that vulgarity destroys it ». Dans son monde fictif, l'objet peut être changé par la manipulation technologique et il n'est plus lié au lieu et au temps, puisque cet objet est créé à l'extérieur des conditions de la performance physique. Au final, il n'est plus possible de parler de la documentation des performances. Il s'agit plutôt d'incarnation du médium photographique par le médium performatif.

1.5 La photographie comme une forme de médiation

Il est nécessaire de comprendre comment cette incarnation du photographique affecte les relations qui s'établissent entre l'artiste, les mannequins et le public. Intéressons-nous de nouveau aux conditions définies par Thierry de Duve : rassemblement des personnes dans l'espace-temps, oppositions au flux monétaire, création d'un objet nouveau.

Nous avons vu que *VB46* est principalement constituée de la session photographique à l'avance et l'action *live* en tant que telle n'est que l'étape finale. Donc, parler du rassemblement n'est pas valable ici puisqu'au moment où le public confronte les mannequins physiquement pendant les trois heures, les femmes sont déjà épuisées par les trois jours précédents : « *By the end of the second night we were swaying as we collected our clothes. When I put on my sneakers my feet felt crippled; I stumbled disoriented while my body relearned how to walk in something flat* » (Steinmetz et ali., 2006 : 764). Il est aussi important de préciser qu'aujourd'hui, à l'époque où les technologies d'enregistrement sont très développées, le principe d'être dans un même espace en même temps est plus compliqué qu'auparavant. Le spectateur peut être à distance tandis que l'œuvre peut conserver l'idée du *hinc et nunc*. Par exemple, c'est le cas des œuvres éphémères de la Tate Modern déjà présentées dans l'introduction de ce mémoire. Au contraire de ces œuvres qui sont créées sous forme d'un broadcast *live*⁹, celles de Beecroft ne fournissent pas l'information véritable au sujet

⁹ Les spectateurs en ligne sont invités à rejoindre la performance via YouTube. Ils sont également encouragés à discuter avec d'autres spectateurs via les médias sociaux au cours de la performance ainsi qu'à poser des questions aux artistes ou aux curateurs utilisant un hashtag *#performanceroom*. L'un des exemples est la performance de Naufus Ramirez-Figueroa où l'artiste explore tels sujets comme la perte, l'identité et le déplacement en lien avec la guerre

de l'évolution de l'œuvre, y compris la mécanique de production des images. En plus, les expositions postérieures à la performance sont créées à partir des photographies prises à l'avance, mais qui se considèrent comme faisant partie de la « documentation » de l'œuvre, comme par exemple l'exposition de *VB46, VB46 Photographs*, que nous analysons dans ce chapitre.

Par la suite, l'aspect suivant est l'égalité. En 2011, *Vogue Italia* a annoncé un casting en ligne sur le site de la revue, invitant les mannequins à soumettre des photographies d'elles nues afin de pouvoir participer à l'une des performances *VB* et indiquant à la fin du texte que les mannequins ne seront pas payées. Le *Vogue Italia*, en étant le médiateur du message de Beecroft, nous donne également quelques détails sur le déroulement de la performance : « ***The women chosen will receive instructions from the artist on how to pose in the space***¹⁰. *They will not be allowed to talk and they will have to remain standing or seated, making minimal and non-abrupt movements, while keeping their distance from the public* » (Vogue Italia 2011). Plus de détails sont partagés par *Toxic Titties* (Steinmetz et ali., 2006 : 753), concernant l'information de la fiche d'instruction originale fournie aux mannequins lors de la performance *VB46* :

« *Do not talk, do not interact with others, do not whisper, do not laugh, do not move theatrically, do not move too quickly, do not move too slowly, be simple, **be detached***¹¹, *be classic, be unapproachable, be tall, be strong, do not be sexy, do not be rigid, do not be casual, assume the state of mind that you prefer (calm, strong, neutral, indifferent, proud, polite, superior), behave as if you were dressed, behave as if no one were in the room, **you are like an image, do not establish contact with the outside** . . . alternate resting and attentive positions, if you are tired, sit . . . interpret the rules naturally, **do not break the rules**, you are the essential element of the composition, your actions reflect on the group, towards the end you can lie down, just before the end stand straight up* ».

Ces conditions s'appliquent aux photographies ainsi qu'aux performances puisque les photographies sont produites dans les conditions de la performance et la performance est produite dans les conditions de l'image : « *The photographs of Beecroft occupy an ambiguous middle*

civile guatémaltèque sans manquer d'humour et d'absurdité qui adoucissent un sujet récurrent dans son travail (Tate 2019).

¹⁰ Nous soulignons.

¹¹ Nous soulignons.

ground : they are produced in the mode of performance for photography, shot in studio situations separate from the moment of live performance, but are distributed as though they constituted a documentary image of the live event » (Steinmetz et ali., 2006 : 775). Si Gérôme avait dû fournir un contrat au modèle nu du *Marché romain aux esclaves* analysé précédemment dans ce mémoire, cela aurait probablement donné le même contenu :  tre détachée, être silencieuse, ne pas se confondre avec le public. Ce genre de conditions éradique toute possibilité d'égalité entre les participants, forçant les femmes à assumer leur statut de simple « image » qui représente le canon stéréotypé. Selon Doyle, Theodor Adorno décrit ce genre de spectacle comme « *the desexualization of sexuality* » ou « *libidinal energy is displaced onto the power that dominates it and thereby deceives it* » (cite par Doyle 2006 : 132).

Pourtant, Vanessa Beecroft n'a pas une autorité absolue puisque le rôle du public dans cette relation d'inégalité est aussi crucial. Le public présent pendant la performance ou possédant la documentation pour sa collection, ou les deux en même temps, assume le côté monétaire de l'œuvre, ce qui est un aspect important (de Duve 1981): « *One can purchase an expensive photograph of beautiful young women naked in high heels and the same time feel that one is doing something socially redeeming or at least unproblematic* ». Les prix pour les photographies prises durant le processus commencent à 40 000 \$ pour les petites, 60 000 \$ pour les plus grandes et l'assemblage sous forme de triptyque est de 80 000 \$ (Steinmetz et ali., 2006 : 778). Jennifer Doyle, dans son ouvrage *Sex Objects. Art and The Dialectics of Desire* (2006), a bien noté que l'apparence d'ennui que les mannequins doivent adopter souligne l'indifférence à la critique et à la réflexivité de l'art dans l'économie culturelle. Elle renforce son point de vue par cette idée terriblement subtile et véridique : « *Their allegorical function as much is all more painful when revealed as the performance of women art students, lured by cash incentive and the glamour of the event, to stand naked before an audience [...] in a gallery embodying the most regressive and socially sadistic element of the art market* » (Doyle 2006 : 138). La notoriété des acteurs dominants est si bien assurée que même dans le cas où quelqu'un décide de briser les règles, ses actions feront seulement partie du spectacle. Cassils, qui a décidé de montrer sa protestation par un comportement résilient et fort, a provoqué une réaction en faveur de l'artiste : « *Wow, she's so angry. Wherever did she find her? Really great* » (Doyle 2006 : 135). Elle dit : « *No one could tell*

my anger was my own and not a possible instruction from the artist. Despite all my intentions, I had sold my body and my voice » (Doyle 2006 : 135).

Enfin, nous pouvons parler de la création d'un objet nouveau qui a une fonction double (de Duve 1981) : objet théorique car intellectualisé et objet esthétique car performé. L'objet que produit Beecroft est l'image photographique. Certes, l'esthétique est présente dans cet objet, mais cette esthétique est si parfaite qu'elle reproduit les mêmes canons qui objectifient le corps féminin et comme l'avait remarqué Wells, « *If women are already objectified by the male gaze, and if objectification is in any case what photography does, then photographic images of women are doubly 'objectifying'* » (Wells 2009 : 178). Donc, nous ne pouvons pas parler d'objet intellectualisé puisqu'il manque de critique dans son regard.

Un contre-exemple de cette approche serait *Carving : A Traditional Sculpture* d'Eleanor Antin (1972) (Figure 1.12). Cette œuvre, comme celles de Beecroft, balance aussi entre la photographie et la performance et a pour sujet le corps féminin. En 1972 Antin a dit : « *I got out a book on Greek sculpture, which is the most academic of all....This piece was done in the method of the Greek sculptors...carving around and around the figure and whole layers would come off at a time until finally the aesthetic ideal had been reached* » (Folland 2019). Elle décide ainsi de faire aussi une sculpture, utilisant son propre corps, mais au lieu de voir une figure parfaite, nous voyons une série de 148 photographies. Pendant trente-sept jours Antin suit le régime alimentaire issu d'un magazine populaire pour les femmes dont le nom exact n'est pas mentionné. L'artiste documente les changements de son corps par le moyen de la photographie. Ces photographies sont arrangées en trente-sept colonnes verticales, le nombre de jours du régime. Chaque colonne consiste en quatre photographies représentant le corps d'Antin de face, de dos et de profil.

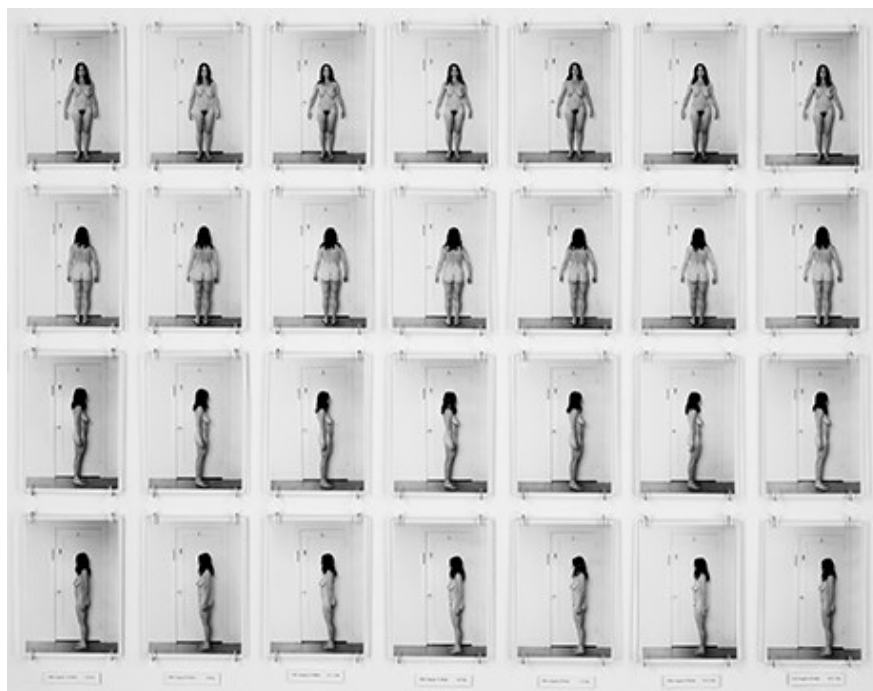


Figure 1.12. Eleanor Antin, *Carving : A Traditional Sculpture* (détail), 1972, New York, Ronald Feldman Fine Arts. Photo : Hermann Feldhaus.

Emily L. Newman (2018), parlant de cette œuvre dans son ouvrage *Female Body Image in Contemporary Art : Dieting, Eating Disorders, Self-Harm and Fatness*, a souligné qu'Antin présente l'exercice conceptuel de la construction de son corps, montrant les obligations imposées aux femmes dans le monde occidental. De plus, Tom Folland a remarqué que l'œuvre critique la vision du corps féminin de l'art classique au contemporain puisqu'Antin fait référence à la sculpture grecque et en même temps suit la diète issue d'un magazine « féminin » contemporain qui promet la perte de poids. La différence principale entre *Carvings : A Traditional Sculpture* et *VB46* est qu'Antin ne se rapporte pas à la sculpture traditionnelle dans le but d'esthétiser son œuvre. En fait, elle démontre le contresens de ce stéréotype en utilisant son propre corps qui subit les conséquences des régimes alimentaires dangereux promettant l'accès à ce stéréotype mythique. Il est très important de souligner que l'arrangement des photographies dans l'œuvre entière met en évidence l'aspect psychologique. Précisément, pour un spectateur la différence corporelle au début et à la fin des trente-sept jours n'est pas aussi visible qu'elle l'est probablement pour l'artiste. Cela met en évidence que l'idée de *thin ideal* n'est qu'une utopie qui peut toucher chaque femme quel que soit son type corporel, sa nationalité ou son état civil. En revanche, le spectateur peut

directement avoir l'idée de l'agonie émotionnelle qui est attachée à la nécessité de se photographier nue, en gardant la même posture chaque jour afin de voir les grammes disparaître.

Nous avons déjà introduit au début de ce mémoire les effets dangereux de l'existence de *thin ideal* qui pousse les femmes à l'insatisfaction vis-à-vis de leur corps. Cependant, il est important de se rappeler que selon la *National Association of Anorexia Nervosa and Associated Disorders*, les troubles de l'alimentation présentent le taux de mortalité le plus élevé de toutes les maladies mentales. Un moyen efficace de combattre ce problème est l'action artistique qui montre l'absurdité de la standardisation et qui n'embrasse pas cette standardisation puisque l'histoire a déjà montré l'erreur de cette approche. Ceci est la différence principale entre l'œuvre d'Antin et celle de Beecroft. Antin se rapproche de la critique féministe alors que Beecroft reproduit ce qui est critiqué : la faiblesse et la passivité, le statut des femmes en tant qu'objets et la présentation de l'image médiatique enchantée.

Concluant ce chapitre, nous pensons qu'il est important de souligner plusieurs points. Premièrement, la représentation de la femme se base sur les stéréotypes qui évoluent tout au cours de l'histoire. Le prototype beecroftien, qui est un assemblage de ces stéréotypes, entre dans un contexte de la culture visuelle contemporaine où l'objectivisation du corps féminin est devenue ubiquitaire grâce à la reproductibilité technique. Deuxièmement, cette reproductibilité a également transformé la relation entre le corps, l'espace et le temps, incluant les pratiques éphémères, telles que la performance. Avec l'exemple de Beecroft, nous avons vu comment l'œuvre performative a intégré la documentation, jusqu'au point où cette documentation est devenue dominante.

Nous avons montré que la documentation est une forme de médiation entre l'œuvre et le spectateur avec l'exemple de *VB46*. Cependant, ce n'est qu'une forme de toutes les médiations dans l'œuvre qui, selon Nathalie Heinich (2009), transforment la nature même de ce sur quoi elles opèrent. Ces médiations sont extrêmement importantes parce qu'elles assurent la légitimité de l'œuvre et nous allons illustrer cela dans notre chapitre suivant avec le cas des œuvres réalisées par Beecroft et traitant comme sujet la guerre du Soudan.

2. Les médiations, de Rumbek à Venise

Préalablement, nous avons établi l'aspect misogyne de l'œuvre de Vanessa Beecroft qui se manifeste à travers l'utilisation des canons qui objectifient le corps féminin. Nous avons surtout développé sa ressemblance avec l'image pornographique ou médiatique, y compris la publicité, qui favorisent les modèles anormaux de traitement du corps féminin. La question principale qui ressort de cette analyse et qui est au cœur de ce deuxième chapitre est la suivante : comment l'œuvre, malgré toute la controverse qu'elle est susceptible de soulever, peut-elle rester légitime dans l'histoire de l'art ? Par conséquent, de cette question principale découlent des sous-questions : Que faut-il pour faire exister les *VB* ? Qu'est-ce qui crée la valeur de cette œuvre ? Quels facteurs et quels acteurs lui permettent de rester légitime dans le monde de l'art ? Quelles relations s'établissent entre eux et les sites où ils agissent ? Pour répondre à ces questions, une approche sociologique est incontournable, puisque la sociologie de l'art permet de répondre à ces questions, en utilisant une approche ternaire, considérant à la fois l'œuvre, le spectateur et tout ce qu'il y a entre-deux (Heinich 2009 : 14). Selon Nathalie Heinich (2009 : 8), c'est « la série des médiations, qui font passer un artefact du statut de simple objet [...] au statut d'œuvre d'art ». Ces médiations sont nécessaires pour légitimer et par la suite augmenter la valeur symbolique ou économique de l'œuvre. Les médiations s'effectuent par des intermédiaires qui sont, comme le dit Heinich, des « *gatekeepers* – les gardes-frontières entre monde ordinaire et monde de l'art » (Heinich 2014 : 192).

Suivant la théorie d'Heinich, nous allons nous concentrer sur une série d'œuvres sur le Soudan et sur une série de médiations qui ont transformé le voyage de Beecroft dans ce pays en œuvre d'art qui puisse être exposée dans les galeries et les biennales européennes. Les trois œuvres observées dans ce chapitre, dans leur ensemble, pourront selon nous être considérées comme une œuvre composite puisqu'elles partagent le même noyau, ont pour sujet la guerre du Soudan et sont à la fois l'objet et le sujet de médiations. Précisément, les œuvres sont : la performance *VB61 : Still Death! Darfur Still Deaf?* (2007), l'œuvre photographique *White Madonna with Twins* de la série *VBSS* (2006) réalisée par Vanessa Beecroft et le film documentaire sur Beecroft *The Art Star and The Twins* (2008) réalisé par Pietra Bretkelly.

En 2006, Beecroft voyage à la recherche d'idées pour un nouveau projet (Ferrier 2009). Dans son entretien avec Morwenna Ferrier (2009), qui lui demande pourquoi elle a choisi d'aller au Soudan, Beecroft répond : « *I wanted to use photography to show genocide there* ». Ensuite, dans ce pays, après avoir allaité deux jumeaux nouveau-nés dans un orphelinat, l'artiste essaie d'adopter ces enfants tout en en faisant le sujet de son travail (Ferrier 2009). Ayant été confrontée à un échec dans le déroulement de l'adoption puisque son époux n'a pas donné sa permission, elle réalise la performance - toujours en lien avec le Soudan - *VB61 : Still Death! Darfur Still Deaf?* à la Biennale de Venise en 2007. Tout le processus (du voyage au Soudan à la performance) est documenté par la réalisatrice Pietra Brettkelly. Brettkelly a rencontré Beecroft au Soudan en février 2006. Elle y faisait un film documentaire sur les mines terrestres alors que Beecroft découvrait le pays. Elles ont habité toutes les deux dans la ville de Rumbek où les étrangers (principalement des employés des Nations Unies, des organismes à but non-lucratif et des services de sécurité privée) pouvaient louer une tente pour dormir. En soirée, ils se réunissaient pour discuter un accord de paix qui devait marquer la fin de la guerre civile. Au cours de l'une de ces soirées, l'équipe de Brettkelly a rencontré l'équipe de Beecroft. Brettkelly ne connaissait pas encore ni l'art de Beecroft, ni sa personnalité. Les artistes se sont échangé leurs courriels et quand Beecroft lui a dit qu'elle voulait adopter les enfants, Brettkelly lui a proposé de la suivre en tant que documentariste. Pendant les seize mois suivants, Brettkelly et son directeur de la photographie ont filmé Beecroft dans différents lieux (Brettkelly, s.d.) : « *The initial story became so much more complex as I filmed one of the world's top contemporary artists, and the power of South Sudan increasingly informing her work, and her private life* » (Brettkelly, s.d.). Le résultat final est manifestement loin d'être flatteur pour Beecroft puisqu'il montre les scènes perturbantes de la création de ses photographies, ce qui a provoqué ensuite un débat, surtout après la présentation du film au Soudan. Ayant été appelée « *a hypocritically self-aware narcissist* » après la présentation du film au Sudan Film Festival en 2008 (Ferrier 2009), Beecroft se distancie de l'œuvre cinématographique présumant qu'il ne s'agit que de la vision artistique de Brettkelly (Povoledo 2009).

Comme nous pouvons le constater, le contexte des œuvres provocatrices de Beecroft est complexe. Donc, il est nécessaire de mettre en contexte le conflit au Darfour, en donnant brièvement d'abord l'historique des événements clés enregistrés dans le rapport officiel de l'Organisation des Nations

unies (DPI 2007), pour ensuite passer à l'analyse des œuvres de Beecroft, en décrivant les médiations de ces œuvres, y compris les réappropriations artistiques par d'autres artistes.

2.1 La guerre au Soudan et le Darfour. Historique des événements

*« My tongue goes dry, the same way we died—
becoming ash without ever having been coal »*

- Emtithal (Emi) Mahmoud, « Head over heels », 2017.

En 2011, l'histoire du monde a été marquée par l'apparition d'un nouveau pays, la République du Soudan du Sud, qui s'est séparée de la République du Soudan au cours de la seconde guerre civile soudanaise. Cette guerre est l'une des guerres civiles les plus longues dans l'histoire mondiale à l'heure actuelle. Elle a duré entre 1983 et 2005, entraînant la mort de deux millions de personnes et le déplacement de quatre millions de gens. Un grand nombre de violations des droits de l'homme caractérisent cette guerre, incluant esclavage et massacres.

Les racines du conflit soudanais sont souvent mal comprises du fait qu'elles sont fréquemment mal interprétées (Johnson 2011). Deux explications opposées sont généralement données : 1) La division entre le nord et le sud est le résultat de siècles d'exploitation et d'acheminement d'esclaves du sud « africain » vers le nord « arabe ». 2. Le Soudan a été artificiellement divisé par l'ingérence impérialiste qui a causé des disparités entre les régions et a mené au conflit (Johnson 2011 : 1). Cependant, selon Douglas H. Johnson (2011), nous ne pouvons pas attribuer les origines du conflit ni aux différences ethniques, ni au racisme des époques précédentes. Nous pouvons toutefois chercher la cause de la crise en nous référant aux politiques d'exploitation menées par les États soudanais dans les conditions d'expansion et de centralisation du gouvernement (Johnson 2011). Ipso facto, la seconde guerre civile soudanaise est à l'origine un conflit entre le gouvernement central et l'Armée populaire de libération du Soudan qui a été fondée en 1983 dans le but de rétablir l'autonomie du Soudan du Sud. Toutefois, plus la guerre continuait, plus elle se compliquait. En 1991, la guerre pouvait déjà être décrite comme un réseau de guerres internes tant entre des sous-régions qu'entre des groupes spécifiques, et le nombre de victimes ne cessait de s'accroître.

Pourtant, ce n'est qu'en mai 2004 que la situation du pays, précisément le conflit armé au Darfour a été soulevée auprès du Conseil de sécurité : « ... *fighting broke out in 2003 between Government of Sudan forces, allied Janjaweed militia and other armed rebel groups. Atrocities such as the murder of civilians and the rape of women and girls have been widespread and continue, underscoring the necessity for urgent action* » (DPI 2007 : 1). Comme précédent de cette attention méritée a été l'intervention de Mukesh Kapila, le représentant de l'Organisation des Nations unies (ONU) à Khartoum, définissant la situation critique comme « *the world's greatest humanitarian crisis* » (Flint et Waal 2008 : 126). Le conflit a enfin obtenu une attention médiatique massive : « *For a conflict in Africa, Darfur received an unusual degree of attention in the US press* ». Comme l'affirme Hastrup (2013), le Darfour est depuis devenu partout dans le monde synonyme d'horreur ultime de l'humanité. Selon la fiche d'information officielle de l'ONU (DPI 2007 : 4), à partir de 2003, plus de 200 000 personnes ont été tuées et au moins deux millions de personnes ont été déplacées de leur maison au Darfour dans des camps de réfugiés situés majoritairement au Tchad.

Dans les crimes contre l'humanité commis au Soudan, les femmes sont parmi les personnes les plus vulnérables : « *The Janjaweed not only murdered. They also targeted women with sexual violence [...] Rape was so ubiquitous that it appeared to be an instrument of policy to destroy the fabric of the targeted communities ...* » (Flint et De Waal 2005 : 108). Selon Hastrup (2013 : 49), les femmes incarnent dans leurs corps la violence sexuelle : « *These women quite literally embody the history of the war, as exposure to rape and sexual assault has lasting physical consequences* ».

En octobre 2004, le Secrétariat général annonce l'établissement de la Commission of Inquiry dans le but de déterminer si la tragédie du Darfour peut être définie comme un génocide. Dans son rapport final (DPI 2007 : 4), la Commission conclut que « *while the Government of Sudan had not pursued a policy of genocide, its forces and allied militia had "conducted indiscriminate attacks, including killing of civilians, torture, enforced disappearances, destruction of villages, rape and other forms of sexual violence, pillaging and forced displacement* ». Ainsi, « *international offences such as the crimes against humanity and war crimes that have been committed in Darfur may be no less serious and heinous than genocide*¹² » (DPI 2007 : 4).

¹² Nous soulignons.

2.2 Le Soudan aujourd'hui : « *Rise up, the revolution is a woman* »

« *They were beaten but not broken* ».

- Elbagir, McKenzie, Bashir, Nasir, Abdalaziz, « *They tried to use rape to silence women protesters. It didn't work* », 2019.

S'il y a des noms qui peuvent être associés à l'atrocité et à la souffrance au Soudan, y compris le conflit au Darfour, *CNN* nomme Omar Al-Bashir, l'ex-président du pays qui règne entre 1989 et 2019. Bashir a réussi à rester au pouvoir malgré le fait que la Cour pénale internationale ait émis des mandats d'arrêt contre lui en 2009 et en 2010 pour génocide et autres crimes liés au cas du Darfour¹³ (Asmelash, Karimi : 2019).

Cependant, en décembre 2018, les manifestations contre l'augmentation du coût de la nourriture et le manque de carburant se sont métamorphosées en protestations contre Bashir lui-même (Asmelash, Karimi : 2019). Dans l'article intitulé « *They tried to use rape to silence women protesters. It didn't work* » (2019), l'auteure dit que quelques semaines après le début des manifestations, qui ont mené au renversement de la dictature soudanaise, le gouvernement s'est rendu compte que le nombre de femmes au cours de ces manifestations était bien supérieur à celui des hommes. Par la suite, la politique répressive du gouvernement a ciblé les femmes participant aux mouvements antigouvernementaux les plus massifs des décennies précédentes (Elbagir, McKenzie, Bashir, Nasir, Abdalaziz : 2019). Les soldats ont commencé à arrêter des femmes sur les lignes de front à Khartoum, en les mettant dans des lieux de détention secrets où elles ont été photographiées nues et menacées de viols. Wifaq Quraishi, activiste qui a été détenue plusieurs fois dit : « *A detention could involve "blackmail," "taking photographs of you naked," or "the threat of rape"* » (Elbagir et al. 2019). Rifga Abdelrahman, autre participante des protestations,

¹³ « *The International Criminal Court's chief prosecutor issued an arrest warrant in 2009 for Bashir on charges of genocide and war crimes related to Darfur. The court issued another arrest warrant in 2010 but in 2014 had to suspend the case because of lack of support from the United Nations Security Council* » (Asmelash, Karimi : 2019) : <https://www.cnn.com/2019/06/13/africa/sudan-crisis-overview-trnd/index.html>.

dit que ses amies ont été battues, insultées, leurs cheveux ont été rasés et elles ont été traitées de manière avec laquelle aucune femme ne doit être traitée (Elbagir et al. 2019).

Par conséquent, selon Elbagir, McKenzie, Bashir, Nasir, Abdalaziz, les époux des femmes, ayant peur de la honte, ont commencé des processus de divorce et les pères ont battu leurs filles en les forçant à rester à la maison. Toutefois, ces femmes continuent de sortir dans les rues confrontant directement l'armée en jetant des bouteilles de gaz, en grimpant sur le toit des voitures pour inviter leurs concitoyens à s'engager dans les protestations et en organisant des stands de nourriture et de boissons pour le peuple (Elbagir et al. 2019). Comme le disent les correspondants de *CNN* : « *While their fearlessness and sheer numbers - by some estimates women accounted for up to 70% of demonstrators - made them a target, they were beaten, but not broken* » (Elbagir et al. 2019). Les viols, la détention, la prise de photographies de femmes déshabillées de force et les menaces de la distribution de ces images ont provoqué une réaction phénoménale. Comme le dit Quraishi : « *We have a saying* », « *The oppression is what moves you, meaning that it motivates you* » (Elbagir et al. 2019).

Ayant brièvement établi le contexte politique, nous pouvons maintenant nous engager dans l'analyse des œuvres de Vanessa Beecroft qui traitent de la guerre au Soudan, du Darfour et des femmes soudanaises. Allant en ordre chronologique, nous commencerons par l'élément essentiel qui participe à l'accréditation du projet soudanais, soit l'autoportrait intitulé officiellement *White Madonna with Twins* et non officiellement *Lady Madonna, Children at her Tits* (Greg 2008).

2.3 *White Madonna with Twins*

En 2006, Vanessa Beecroft, ayant lu un article dans le *New York Times* sur le conflit soudanais, décide de voyager dans ce pays (Wakefield 2006). Une fois arrivée à Rumbek, Beecroft souffre de mammite¹⁴ (Wakefield 2006 ; Brett Kelly, s.d.). Elle demande si quelqu'un a besoin d'allaitement auprès d'un prêtre qui l'amène dans l'un des orphelinats locaux. La sœur Jacqueline de *Theresa*

¹⁴ Au moment où Beecroft arrive à Rumbek, elle laisse son enfant nouveau-né à la maison et, donc, se sent malade en raison de l'excès de son propre lait.

Sisters of Charity l'introduit à trois nouveau-nés, une fille et deux jumeaux Madit et Mongor Akot, qui souffrent de malnutrition (Ferrier 2009). L'artiste décide d'adopter ces jumeaux et commence donc les démarches nécessaires. Elle réalise trois voyages au Soudan ; pendant son troisième voyage, Beecroft arrive au Soudan avec son équipe. En même temps, elle réalise qu'elle ne peut pas terminer le processus d'adoption sans l'accord de son époux, Greg Durkin, qui n'était pas au courant de sa volonté. Quand il le découvre, il ne donne pas sa permission arguant qu'exclure les enfants de leur entourage ne serait pas une bonne chose pour ces derniers¹⁵ (entretien avec Durkin enregistré par Brett Kelly 2008). Au lieu de cette adoption, il propose une autre option : le divorce afin que Beecroft puisse finalement adopter les jumeaux. Beecroft décide de ne pas suivre cette option. Dans son entretien avec Neville Wakefield (2006 : 88), Beecroft, racontant l'historique de la création de *White Madonna with Twins*, dit qu'elle sublimait l'envie d'être la mère de ces enfants en créant l'image dans un environnement catholique et faisant référence directe à l'art religieux italien. Au final, ce processus d'adoption devient partie d'une série d'œuvres d'art sur le Soudan. D'une part, le processus d'adoption agit comme une médiation dans le sens où il est prétexte à toute la série d'œuvres qu'elle va produire en lien avec le Soudan. D'autre part, il devient également l'objet d'autres médiations puisqu'il se transforme en œuvre d'art photographique intitulée *White Madonna with Twins* (2006) (Figure 2.1).

¹⁵ « *Is adopting these two children from this village, helping them, saving them, is that the best we can do as a family? I don't know. I think that's kind of almost like a short-cut, its almost too selfish. I can fill my needs by bringing them into my world because its far easier for me to deal with things in my world* » (Brett Kelly 2008) et « *Just because they don't know the certain things we call luxuries it doesn't mean that we're better than them. I don't see that dimension at all* » (l'entretien avec Durkin filmé par Brett Kelly 2008).



Figure 2.1. Vanessa Beecroft, *White Madonna with Twins*, 2006.

Source : <https://www.feministcurrent.com/2016/08/09/whats-current-40/08-beecroft-white-madonna-w529-h793-2x/>

White Madonna with Twins (2006), comme toutes les photographies de la série *VBSS (Holy Family, Black Madonna with Twins, etc)*, a été faite par Matthu Placek dont l'expérience avec Beecroft est décrite dans son entretien avec Dana Knight (2014) :

« *I love to work with performance artists. Vanessa Beecroft was one of the first. **And the eternal problem with that is: how can you sell performance art?***¹⁶ *To make a living they have to sell something that looks expensive and that is representative of the performance. **So photography is probably the most direct way, they often come to me [...] and say “I need you to make an expensive-looking picture of this”. And then we make a picture. And it’s great fun because I’m also compensated well for it because they own the image, the copyright is no longer mine. So it’s a great way to make a living without doing advertising which I enjoy as well*** ».

Cette photographie de Placek et de Beecroft est basée sur l’une des images les plus courantes dans l’art occidental à partir du Moyen Âge, celle de la Vierge Marie, mère de Jésus de Nazareth. Parmi les cycles de vie de la Vierge Marie largement représentés en art, le choix de Beecroft est tombé sur l’image de la Madone ou encore de la Vierge à l’enfant qui la représentent avec l’Enfant Jésus souvent accompagné par le petit saint Jean Baptiste. L’interprétation photographique qu’en donne Beecroft est faite dans un studio improvisé dans une église avec les murs blancs et le sol gris traversés de fissures où tout révèle la pauvreté et, au centre de la composition, nous voyons Beecroft. Éclairée par une lumière douce, elle tient les deux enfants soudanais. Son visage exprime la tranquillité. Sa tête, ressemblant à la *Madone Aldobrandi* (1510) de Raphaël qui tient le bébé Jésus et saint Jean Baptiste, est inclinée vers l’enfant qui est en train de sucer le lait de Beecroft tandis que l’autre regarde directement dans l’objectif. L’artiste est assise, mais nous avons l’impression qu’elle flotte dans les airs, comme la *Madone Sixtine*, aussi de Raphaël, à cause de la hauteur de sa chaise et de la longueur de sa robe. Cette robe de soie beige, faite par la Maison Martin Margiela spécifiquement pour cette session de photos, couvre toute la longueur du corps de l’artiste : « *Martin Margiela designed the burned dress and a photographer from New York took the picture in a facsimile studio in a camp* » (Wakefield 2006 : 88). Au niveau de la poitrine, il y a les deux sections non couvertes par du tissu qui sont destinées à l’allaitement des enfants. L’ourlet de la robe a été brûlé suivant l’idée artistique de Beecroft et de Magriela, ce qui, dans un contexte religieux catholique, représente la souffrance destinée à épurer l’âme. L’ourlet ferme la composition légèrement pyramidale à la manière de Raphaël.

¹⁶ Nous soulignons.

Si, malgré le contexte de l'ubiquité photographique dans lequel nous vivons aujourd'hui, il est difficile d'imaginer la Vierge qui crée son autoportrait à l'aide d'un photographe connu dans un studio improvisé, Nathalie Heinich a une explication sociologique pour ce phénomène. Dans l'hypothèse où « ... c'est l'artiste désormais qui confère à l'œuvre son statut, et non pas l'œuvre qui, par sa valeur intrinsèque, sacrerait artiste son auteur » (Heinich 2009 : 41), Beecroft, qui se déguise en Madone, est un exemple parfait, autant littéralement que théoriquement. D'un côté, la référence à l'art religieux est ce que Heinich (2009 : 39) appelle ce « brunissement noble qui est la patine des musées ». De l'autre côté, les métaphores religieuses appliquées à l'art se justifient par le fait qu'en art contemporain, la valorisation de l'artiste, outre sa simple distinction sociale, touche à une forme de sacralisation (Heinich 2009 : 39). Par conséquent, les médiations n'influent pas seulement sur la valeur matérielle ou la forme de la production, mais elles doivent également avoir une portée symbolique et morale qui confèrent aux œuvres non seulement une légitimité artistique, mais aussi une valeur ontologique (Heinich 2009 : 39). Point par point tout est présent dans le cas Beecroft : patine muséale, sacralisation, valeur ontologique – caractéristiques attribuables non seulement à l'œuvre, mais également à l'image de l'auteure de cette œuvre.

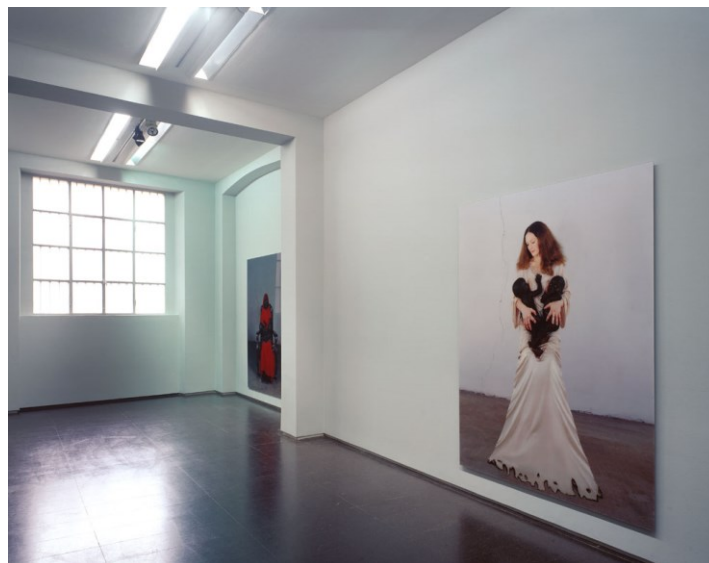


Figure 2.2. L'exposition de l'œuvre de Vanessa Beecroft à Milan (Via Solferino) en 2006.

Source : <http://www.liarumma.it/exhibitions/vb-south-sudan-2006/>

Cette sacralisation facilite également les tâches des figures qui doivent assurer les médiations qui sont coûteuses et longues, mais nécessaires à l'accréditation de l'œuvre (Heinich 2009), comme le

curateur ou le commissaire. Sa fonction « s'est rapprochée de celle des critiques voire des historiens d'art, du fait que – prévalence du discours oblige – il incombe toujours au commissaire d'une exposition d'écrire sur le ou les artistes qu'il promet ... » (2014 : 192). En fait, dans les lignes suivantes de ce chapitre, nous verrons plusieurs fois le nom de Giacinto Di Pietrantonio, l'auteur du catalogue *VB65 PAC Milano*¹⁷ dont la figure est très importante dans la médiation de l'œuvre du fait qu'elle crée le discours autour de l'œuvre. Ce discours est crucial puisque la réussite en art contemporain n'est pas réalisable sans l'action de spécialistes ; le discours, préférablement, doit être transmissible et durable¹⁸ (Heinich 2014). Par exemple, dans les mots de Giacinto Di Pietrantonio, consultant artistique de la foire d'art milanaise Mi-Art où l'œuvre de Beecroft a été exposée (Povoledo 2009), Beecroft formalise la culture locale à travers sa vision artistique européenne, incarnant les traditions de la Renaissance, de Verrocchio à Donatello (Beecroft 2010). Ce discours, bien qu'il s'inscrive dans le marché de l'art occidental¹⁹, est problématique puisque le film documentaire²⁰ de Brett Kelly révèle quelques scènes perturbantes au sujet de la création des œuvres de Beecroft.

¹⁷ La performance *VB65* de nouveau a pour sujet le peuple africain, mais en s'éloignant du contexte de la guerre du Soudan cette fois-ci : « *For "VB65" (Ms. Beecroft numbers her performances sequentially) the artist selected about two dozen African immigrants (some in Italy illegally, others with papers) and posed them along a 12-meter, or 39-foot, table for a three-hour meal during which they languidly munched on roast chicken with their bare hands. The men wore vintage dinner jackets or suits by the designer Martin Margiela, but some were bare-chested, others without shoes* » (Povoledo 2009). Cependant, dans la présentation de l'œuvre dans un catalogue *VB65 PAC Milano : Vanessa Beecroft* (2010), Giacinto di Pietrantonio introduit *The White Madonna* et *VB61 : Still Death! Darfur Still Deaf?* comme un prétexte de la performance *VB65*.

¹⁸ «... dont un discours écrit, plutôt que la simple opinion orale exprimée lors d'un dialogue autour d'une œuvre ou dans une commission d'experts » (Heinich 2014 : 180).

¹⁹ Giacinto Di Pietrantonio annonce également : « *Mi-Art is not just a market, but also a promoter of culture with an international reach [...] And the events like the Beecroft performance are challenges to the slumping art market to "experiment in a moment of crisis"* » (Povoledo 2009).

²⁰ Nous utilisons le film documentaire de Pietra Brett Kelly en tant que source pour déterminer quelles sont les médiations qui participent à la création de la série d'œuvres sur le Soudan. Cependant, il est important de souligner que le film lui-même est également l'une des médiations importantes. Selon Heinich (2014 : 199), les médiateurs ont la mission de guider le public en réalisant plutôt une « action pédagogique ». Ainsi, Heinich (2014 : 199) dit qu'aux médiateurs à visage humain, « il convient d'ajouter enfin ces autres médiateurs, discrets et muets, que sont les objets

Dès le début du film *The Art Star and The Twins* (2008) qui représente l'arrivée de Beecroft au Soudan et l'installation de son petit studio, la voix hors champ commence le dialogue avec l'artiste : « *This is the most anxiety part of the project to take the pictures with children ... I feel like I am manipulating, objectifying, using them. And I could even go with no children, with no Soudan, with no money but I wouldn't ever go without picture* ». La voix hors champ demande si la photographie est plus importante que les enfants dans ce cas. Beecroft répond : « ***No but if I had nothing left but the picture, for people like my dealers that would be enough*** »²¹. Le film continue et Beecroft se met en confrontation avec les locaux soudanais, y compris les femmes qui sont absolument contre la prise de photographies des enfants. En fait, la vidéo nous montre l'espace de l'église transformé en studio photographique où les lumières artificielles sont projetées sur un bébé allongé sur le sol. Beecroft, debout, fait tourner un jouet tandis que Placek, le photographe qui accompagne Beecroft, prend les photographies du bébé et les Soudanais observent à travers les fenêtres avec soupçons et mécontentement évidents. Ensuite, les deux femmes entrent dans l'église et disent à Beecroft : « *Don't remove clothes from any child again. Why do you make the child naked ? Because of what ? Why do you undress the children ? It's not the right to have the children naked in the church. This is not a hospital* ». En réalité, la nudité dans l'institution religieuse est inacceptable dans la foi du peuple soudanais. Étant forcées à sortir de l'église, elles reviennent pour interrompre la session photographique et récupérer le bébé. Beecroft ne laisse pas le bébé et se retrouve dans une confrontation physique avec l'une des femmes. La femme dit à l'une des personnes soudanaises qui fait partie de l'équipe de Beecroft : « *You are now collaborating with whites* ». La femme habille le bébé et le sort de l'église. Beecroft, étant laissée avec son équipe, verrouille et frappe la porte, et dit avec insatisfaction « *These people* ».

Les scènes qui suivent montrent Beecroft dans d'autres espaces géographiques – un studio à New York où elle dirige la retouche des photographies prises au Soudan : elle modifie son visage, ses

permettant de présenter les œuvres en matérialisant leurs intégrations dans le monde de l'art ». Nous pensons que le film de Brett Kelly est composé de ces deux aspects : il est à la fois pédagogique et explicatif et il permet de matérialiser le voyage. Donc, malgré le fait que Beecroft ait coupé le lien avec la vision de Brett Kelly, il s'agit d'un film qui, selon nous, fait partie de l'œuvre composite.

²¹ Nous soulignons.

cheveux, même la forme de ses lèvres dont elle fait le dessin, reproduit par la personne qui s'occupe des retouches. Le résultat de ce travail, c'est-à-dire, les photographies assemblées dans la série *VBSS*²², sont exposées dans les galeries et les musées européens où les spectateurs les observent avec curiosité. Cette étape est un point important de la visibilité et de l'acceptabilité de l'œuvre, peu importe son ambiguïté. D'abord, « l'exposition est une médiation fondamentale entre l'atelier (ou le cerveau) de l'artiste et les spectateurs de ses œuvres, exactement comme la publication pour les auteurs ou le concert pour les musiciens » (Heinich 2014 : 232). Et, comme Nathalie Heinich l'explique, les réquisits de l'excellence du singulier sont rattachés à une présence forte de l'auteur en personne, dans l'œuvre ou dans l'acte. La validation passe par l'engagement et le bouleversement émotionnel des récepteurs, créant le lien d'empathie entre eux et l'artiste (Heinich 2009).

Néanmoins, dans le cycle des médiations de l'œuvre particulière, le bouleversement émotionnel peut passer à travers une appropriation artistique, une copie artistique avec un élément de réflexion stratégique. C'est-à-dire que le sens de l'œuvre originale ne dépend plus exclusivement de l'idée initiale de l'artiste-auteur original dont les cadres conceptuels établis initialement peuvent être dépassés et transgressés. L'œuvre peut prendre une toute autre perspective en étant analysée à travers le prisme de la vision d'un autre artiste qui se l'approprie. Par exemple, dans les lignes suivantes, nous allons analyser l'œuvre de Vaginal Davis, artiste et drag queen, qui fait une parodie de *White Madonna With Twins* dans son œuvre *The Madonna of Laibachdorf*, nous offrant une nouvelle perception de l'œuvre initiale.

²² Le *VBSS* est censé comprendre non seulement des photographies, mais également un film documentaire créée par Beecroft. Des extraits du film ont été projetés dans certaines galeries. Les affiches, annonçant la projection du film ont été créés par Drukkerij Robstolk du groupe Experimental Jetset auquel nous revenons également plus tard dans ce chapitre. Les affiches signées par Beecroft ont été vendues au cours de la projection et les bénéfices ont été donnés à des associations en lien avec le Soudan : <https://www.experimentaljetset.nl/archive/vbss>.



Figure 2.3. Vaginal Davis, *The Madonna of Laibachdorf*, 2007.

Source : https://www.reakt.org/vd/madonna_laibachdorf.html

L'œuvre intitulée *The Madonna of Laibachdorf* (Figure 2.3) a été créée en juin 2007 à la Alkatraz gallery à Ljubljana en Slovénie avec l'appui du Ministère de la Culture de la République de Slovénie, de la municipalité de Ljubljana et de la Fondation européenne de la culture. Sur cette photographie réalisée par Nada Zgank/Memento, coordonnée par Janez Jansa et dirigée par Marcela Okretic, nous voyons Vaginal Davis, artiste drag queen noire (Doyle 2009). Ceci n'est pas la première fois que Vaginal Davis parodie Beecroft²³. Ici, elle reproduit la composition de *White Madonna with Twins* : elle se déguise en une femme portant une robe blanche semi-

²³ En 2000, Vaginal Davis organise l'événement artistique sous slogan « *Don't Ask, Don't Tell, Don't Care* ». Elle se déguise en Beecroft et imite la performance *Vb39 Us Navy Seals* (1999) où Beecroft avait engagé des militaires des forces spéciales de la marine de guerre des États-Unis.

transparente et tenant deux bébés blancs. L'un des enfants regarde Vaginal Davis tandis que l'autre regarde ailleurs, permettant aux spectateurs de capter ses yeux bleus. Vaginal Davis, avec la bouche ouverte et les lèvres rouges ainsi que ses faux cils, regarde ailleurs. Son expression, qui montre l'étonnement, contrairement à la « tranquillité » de Beecroft, assume son rôle actuel dans le monde en tant qu'artiste drag et performeuse (Doyle 2009).

À partir de cette œuvre, nous pouvons relever deux éléments importants. Premièrement cette œuvre est une médiation supplémentaire qui assure l'existence de l'œuvre de Beecroft en histoire de l'art. En d'autres mots, *The Madonna of Laibachdorf* prolonge la vie de *White Madonna with Twins* en lui donnant de nouvelles interprétations et la possibilité de trouver de nouvelles significations. Par exemple, Jennifer Doyle (2009) dit, dans son analyse de l'œuvres de Vaginal Davis: « *To be honest, if it weren't for Davis's series of Beecroft-like installations, I would never have written a word about the celebrity artist. I would not have had anything to say about her* » (Doyle 2009).

Deuxièmement, grâce à cette œuvre nous pouvons soulever plusieurs causes importantes et son existence nous permet d'avoir une réflexion plus critique et approfondie. D'abord, il s'agit de réfléchir au fonctionnement du marché de l'art qui, dans le cas où l'artiste possède une notoriété, permet d'exploiter le malheur de l'autre pour son propre profit. Selon Doyle (2009), Beecroft fait partie des artistes-vedettes dont la célébrité est si élevée qu'elles peuvent adopter délibérément la pose « bienveillante » d'une mère coloniale, mais cette bienveillance cache difficilement ses autres appétits. Elle explique cette affirmation en disant que la photographie est un souvenir de la tentative d'adoption des jumeaux que le spectateur peut acheter dans une galerie pour le prix de 50 000 \$. Doyle (2009), juxtaposant les deux « Madones », a noté que *White Madonna with Twins* n'est qu'une image de la féminité blanche. Au contraire, le portrait de Davis, qui n'est pas le portrait de femme dans le sens traditionnel, est le portrait d'une mère ou d'une femme qui donne la naissance à son propre être féminin. Ensuite, Doyle, dans sa critique, soulève la question de l'adoption des enfants par les couples gay, mais également de l'inégalité des classes, à laquelle fait réfléchir l'œuvre de Beecroft. Les auteurs du catalogue d'exposition *Re-Akt ! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting* (2009) expriment aussi une critique similaire. Ils soulignent que, tandis que *White Madonna de Beecroft* est un symbole de la relation trouble avec l'hémisphère sud, *The Madonna of Laibachdorf* est l'emblème de la peur de la diversité raciale ou sexuelle.

2.4. VB61, *Still Death! Darfur Still Deaf?*



Figure 2.4. Nic Tenwinggenhorn, Vanessa Beecroft, *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf*, 2007.

Source : <http://www.archimagazine.com/rpervanessa.htm>

Dans notre chapitre précédent, nous avons montré le schéma circulaire de la médiation de l'œuvre de Beecroft qui se lit comme : photographie – performance – photographie. Dans le cas des séries d'œuvres sur le Soudan créées par Beecroft, *The White Madonna with Twins*, selon nous, n'est également qu'une partie d'une œuvre composite. En juin 2007, Vanessa Beecroft présente une performance à la 52^e Biennale de Venise. Toujours en lien avec le Soudan et intitulée *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf* (Figure 2.4), cette œuvre prend comme sujet le génocide au Darfour. La performance se passe à la Pescheria di Rialto et implique trente femmes provenant du Soudan (Lia Rumma 2019). Le résultat final sont les photographies de Nic Tenwinggenhorn qui montrent la vue sur la scène, en plongée. Cependant, en consultant la documentation réalisée par Pietra Brett Kelly, nous pouvons regarder les extraits de la mise en scène de l'œuvre éphémère. Dans une pièce où se passe la préparation, nous observons les femmes dont les corps sont colorés en noir pour intensifier leur couleur de peau naturelle et leurs têtes sont rasées. Le film montre également le passage de Beecroft au supermarché où elle achète des sous-vêtements pour les femmes participant à la performance, puisque la direction de la Biennale interdit d'exposer le nu. Pendant ces préparations, les problèmes techniques allongent le processus, ce que nous pouvons

comprendre à partir du dialogue entre Beecroft et l'une des participantes filmées par Brett Kelly (2008) :

VB : - « *We have a problem with a scaffolding, and we are trying to rush* »

XX : - « *We have been here since morning. We are human. When you say something, you have to be sure of this please. I am human. I have things to do. I can't be here for whole day* ».

Entre-temps, la distribution de l'œuvre est déjà en marche grâce à la circulation des affiches annonçant la performance. Les affiches sont des médiations très utiles puisqu'elles permettent d'accroître le nombre de spectateurs potentiels, surtout dans les conditions où les événements majeurs en art contemporain favorisent la concurrence forte : « la concentration, dans un même espace et durant un temps court, d'un nombre forcément limité d'acteurs, instaure une situation de concurrence exacerbée » (Heinich 2014 : 235). Il n'est pas surprenant que certains artistes préfèrent confier la création de l'affiche aux professionnels dont c'est la spécialité, comme le studio de design graphique Experimental Jetset fondé à Amsterdam en 1997 par Marieke Stolk, Erwin Brinkers et Danny van den Dungen. Le studio, ayant travaillé sur des projets d'institutions culturelles renommées, a également fait les affiches pour le *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?*. Selon Experimental Jetset, le choix des mots (*'Still deaf / Still death'*) a été fait à partir des croquis que Beecroft leur a donnés (Experimental Jetset 2019) (Figures 2.5 – 2.6). Le slogan transmis, précisément le choix des mots, joue également un rôle important puisque pour voir une œuvre d'art dans une institution dédiée à l'exposition de l'œuvre « toutes sortes de mots sont nécessaires, indépendamment même des articles publiés par les critiques : mots des programmes d'exposition ou des cartons d'invitation, mots de prospectus distribués à l'entrée... » (Heinich 2014 : 183).



Figure 2.5. Capture d'écran des affiches créées par Experimental Jetset et publiées sur leur site officiel :

<https://www.experimentaljetset.nl/archive/vb61>



Figure 2.6. Capture d'écran des affiches créées par Experimental Jetset et publiées sur leur site officiel :

<https://www.experimentaljetset.nl/archive/vb61>

L'affiche est faite sur un format A0 de manière à ce qu'elle puisse être accrochée de deux manières différentes. Les couleurs de l'affiche (rouge, noir et vert) font référence au drapeau du Soudan (Experimental Jetset 2019). Il y a également deux versions différentes : 1) vert et noir sur fond rouge et 2) noir, rouge et vert sur fond blanc. Experimental Jetset a également réalisé les deux grandes bannières de 282,5 x 200 cm destinées à être accrochées dans les rues de Venise.



Figure 2.7. Photographie prise par Priya Bhatnagar.

Source : <https://www.experimentaljetset.nl/archive/vb61>

À peu près en même temps, Experimental Jetset crée des cartes postales qui annoncent la performance. Enfin, quelques mois plus tard, le studio s'occupe des titres à l'écran (légendes, crédits) pour la vidéo qui documente *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?*. Cette vidéo de la performance est incluse dans l'art show à *Padiglione d'Arte Contemporanea* qui se passe en 2009 à Milan et qui est co-commandité par Mi-Art (*Milan International Modern and Contemporary Art Fair*) (Povoledo 2009).

Quand la performance est finalement mise en place, les femmes sont allongées sur le sol avec leur visage contre terre. Leurs corps entremêlés rappellent une masse de poissons morts vendus au marché. En même temps, des têtes sanglantes de vrais poissons sont dispersées sur le sol parmi les jeunes femmes. Le temps passe et nous voyons le vrai ton de la peau de ces jeunes femmes. Elles tremblent alors que les regards montrent la désolation. Au fur et à mesure, leurs corps deviennent rouge : Beecroft se promène avec son pot de peinture de couleur rouge sang en le versant directement sur les corps des jeunes femmes. Décrivant cette technique, Giacinto Di Pietrantonio fait référence à Jackson Pollock : « *She draws from the past, from Renaissance or Flemish images, even from Jackson Pollock* » (Povoledo 2009). Aussi, la galerie Lia Rumma (2019), qui représente

Beecroft au moment de la création de la performance et jusqu'à présent, fait référence dans la présentation de l'œuvre sur son site à l'Actionnisme Viennois : « *A wide, red paint stroke horizontally crosses the canvas and the women's bodies, invoking a Viennese Actionism-performance painting (1960-1971)* ».

La nécessité de citer des artistes ou des genres artistiques qui ont déjà gagné leur place dans l'histoire de l'art est une stratégie couramment utilisée par les médiateurs de l'art contemporain. Nathalie Heinich (2009 : 172) explique en détail qu'on peut répondre aux critères de l'art contemporain sans forcément être complètement novateur ou qu'un art peut être novateur sans être de l'art contemporain. Afin que l'œuvre soit acceptée, il faut répondre à deux critères dépendants l'un de l'autre : il faut être singulier (avoir son propre style) tout en s'inscrivant dans les cadres de l'art contemporain qui sont déjà établis et en respectant les conventions du milieu (Heinich 2009). Dans notre cas, les médiateurs, qui sont Lia Rumma et Giacinto Di Pietrantonio, ont mis en pratique cette stratégie, faisant constamment référence à l'art de la Renaissance, à l'Actionnisme Viennois et même à Pollock en avançant en même temps le concept « novateur » de ces œuvres.

Les éléments nommés au cours de ce chapitre (notoriété de Beecroft entraînée par l'approbation des acteurs et des instances culturelles, stratégies déployées par ces mêmes acteurs, documentation faite par Pietra Brettkelly ainsi que l'œuvre de Vaginal Davis, qui est, paradoxalement, critique et caricaturale) sont les médiations qui permettent à l'œuvre de Beecroft d'exister et d'être considérée comme œuvre d'art. En même temps, la multiplicité de ces médiations nous a permis de démontrer plusieurs choses importantes au sujet des œuvres de Beecroft sur le Soudan. À présent, nous voyons que la vision politique de la situation peut être dramatiquement différente de l'intérieur et de l'extérieur. Dans les deux axes de vision, celui de Beecroft et celui des activistes soudanais, on insiste sur les corps qui incarnent la violence. Certes, la référence à l'Actionnisme viennois souligne l'idée de l'incarnation de la violence par le corps humain, mais comme Hastrup (2013) a montré, les corps des femmes soudanaises incarnent déjà cette violence. Donc, reproduire cette violence sur la toile ou dans la performance n'est que reproduire symboliquement la violence commise envers les femmes dans le cadre de l'institution culturelle. L'activisme des femmes soudanaises, comme nous avons vu, va dans le sens opposé d'une telle tendance artistique. Il s'agit de donner parole à celles qui ont été forcées de souffrir en silence pendant des décennies.

L'expérience cathartique doit être transmise par l'expérience individuelle qui permet d'écrire son histoire en respectant la symbolique du peuple et en rendant hommage aux victimes, et non en les dépersonnalisant. Finalement, nous pouvons conclure que les œuvres de Beecroft sur le Soudan sont loin d'être politiquement correctes, mais toute la série des médiations fait en sorte qu'elles restent légitimes dans le monde muséal. Cependant, il est aussi important de souligner que la complexité des médiations ne se limite pas à ce monde muséal. Dans notre chapitre suivant nous étudierons des médiateurs qui sont aussi importants dans l'œuvre de Beecroft que tous ceux que nous avons nommé au cours de ce chapitre. Précisément, nous allons parler des médiations qui sont le fait des acteurs économiques, dont l'influence dans la légitimation des œuvres augmente chaque jour dans le contexte global de l'art contemporain, à travers l'exemple des œuvres de Beecroft.

3. L'arketing, nouveau dogme du XXe siècle.

L'évolution du marché de l'art des vingt dernières années reflète les évolutions globales de l'économie (Moureau, Sagot-Duvaurox 2016). Les facteurs majeurs qui impactent les transformations économiques sont les mêmes pour le milieu artistique et les échanges artistiques : mondialisation, globalisation financière, prolifération de marques, l'excès d'information, croissance des inégalités, progrès numérique (Moureau, Sagot-Duvaurox 2016 : 103). En outre, le désengagement des États dont l'économie a été déstabilisée par une crise a logiquement retourné le monde de l'art vers les capitaux privés (Alferi et al. 2014). En conséquence, comme l'affirme Raymonde Moulin, pour l'art contemporain, de tels changements ne concernent pas seulement le nombre des intervenants, mais leurs compétences sont également plus diversifiées et leurs rôles sont interchangeables (Moulin 2009 : 205). Aussi, Catherine Grenier (citée par Ancel 2016 : 90) souligne qu'avec l'essor du privé, plusieurs conservateurs se sont détournés des musées publics en faveur du secteur privé. Par exemple, Laurent Le Bon, président du Musée Picasso, est également le directeur de la Fondation Louis Vuitton. Catherine Grenier, l'ex-directrice adjointe du Centre Pompidou, est actuellement dans la fondation Giacometti. Caroline Bourgeois, ancienne directrice du Frac d'Île-de-France, s'est impliquée à la Fondation Pinault (Ancel 2016). Dans ces conditions, les acteurs économiques sont des médiateurs importants qui participent à la légitimation de l'œuvre auprès du marché de l'art et « ... la collaboration entre acteurs culturels et acteurs économiques contribue au renouvellement des valeurs » (Moulin 2009 : 20). Le marché de l'art, à son tour, influence le système muséal traditionnel puisque, comme l'affirme Ancel (2016 : 89), le musée n'est pas indépendant par rapport au marché et ne peut plus revendiquer le monopole de la production de l'histoire de l'art actuelle.

En fait, le monde de l'art contemporain fait un couple financier avec le monde du luxe, créant une alliance profitable aux deux parties. C'est de l'*arketing*, un processus où l'œuvre sert les produits et les produits sont scénographiés comme des œuvres (Gasaprina 2018). L'autre définition de l'*arketing* donnée par Ancel (2016 : 88) est aussi complémentaire ici : « ... une démarche *marketing* consistant à associer l'univers d'une marque de luxe – le plus souvent celui de la mode – au monde de l'art ». D'un côté, les marques de luxe créent l'aura de l'unicité par l'association de leur nom avec celui de l'artiste, ce qui leur permet de garder ou d'augmenter les prix de leurs

produits. De l'autre côté, les artistes multiplient leurs publics et reçoivent une couverture médiatique plus rapide, surtout grâce au développement numérique. Selon Raymonde Moulin (2009 : 46), il y a deux stratégies en art contemporain : celle de « l'éternité de l'art » et celle du « tourbillon innovateur perpétuel ». Dans la première stratégie, la légitimation se fait par le temps. Pour la deuxième stratégie, qui est celle de la plupart des artistes contemporains, la légitimation passe par le marché médiatique, qui « regroupe les artistes qui ont bénéficié d'une reconnaissance par le marché et/ou les institutions et qui disposent d'une importante notoriété médiatique » (Moureau, Sagot-Duvaurox 2016 : 23). Ensuite, les grandes marques de luxe, comme Prada, Louis Vuitton, Yves Saint Laurent, Cartier etc., construisent des fondations immenses pour l'art, se mettant en concurrence avec les musées. Par exemple, la Fondation Louis Vuitton, comptée parmi les musées parisiens les plus grands et les plus visités, a accueilli en 2017 la collection de *Chtchoukine* avec l'exposition « Icônes de l'art moderne » qui a été visitée par plus d'un million de visiteurs (Gasparina 2018). La conséquence logique de l'influence du secteur privé sur l'art est que l'économie culturelle, engloutie par le consumérisme, a engendré toutes sortes de collaborations différentes.

Dans notre troisième chapitre, nous allons donner quelques exemples concrets à travers le cas de Vanessa Beecroft, dont la liste de collaborations est si diversifiée qu'elle inclut non seulement les grandes marques de luxe (Valentino, Helmut Lang, Tods, Prada etc.), mais également les grandes vedettes de la pop, comme Kanye West et sa femme Kim Kardashian. D'abord, nous allons nous concentrer sur sa collaboration avec Louis Vuitton (*VBLV et VB56*). Ensuite, nous allons étudier la collaboration artistique de Beecroft avec des vedettes de la culture populaire. Notre intérêt pour ces collaborations est stimulé par plusieurs points importants. D'abord, Louis Vuitton en tant que médiateur de l'art, est très présent non seulement dans l'œuvre de Beecroft, mais également dans tout le milieu de l'art contemporain. Ensuite, cette série d'œuvres (*VBLV, VB56*), selon nous, est au sommet du processus de la transformation de la discipline de performance par la photographie numérique – le processus que nous avons analysé tout au long de ce mémoire. Finalement, il s'agit d'un exemple illustrant bien comment l'art contemporain s'est rapproché du *showbizness*, reflétant les valeurs de l'industrie du divertissement.

3.1 Louis Vuitton dans le monde de l'art contemporain

«... a gallery has no meaning, and a Louis Vuitton shop is a more powerful place to see something».

- Tomio Koyama, propriétaire de la Tomio Koyama Gallery (cité par Lubow 2005).

Louis Vuitton, le maroquinier français, a fondé son entreprise en 1854 à Asnières en France. Dès le début, l'entreprise vise un marché de luxe (Titton 2014). Ses premiers clients sont les Parisiens riches qui achètent les valises légères de Louis Vuitton pour leurs voyages à Nice et à St-Moritz (Titton 2014). Pourtant, déjà entre 1880 et 1890, la compagnie commence une expansion internationale en ouvrant sa première boutique à l'extérieur de la France à Londres et aux États-Unis (Titton 2014). À ce moment, Louis Vuitton commence à activement utiliser la stratégie de distinction sur le marché des biens de luxe en finançant des voyages en voilier ou des rallyes et en vendant des valises personnalisées aux artistes et aux membres de la jet set (Titton 2014). Depuis la fin des années 1970, la structure organisationnelle de Louis Vuitton s'adapte à sa taille croissante et à sa portée mondiale (Titton 2014). En 1987, le groupe Louis Vuitton rejoint le groupe Moët Hennessy (champagnes, spiritueux et vins) créant un conglomérat de luxe énorme qui porte le nom actuel LVMH (groupe Louis Vuitton Moët Hennessy). Bernard Arnault, actionnaire majoritaire et président-directeur général du groupe LVMH, a racheté également un nombre considérable d'actions de maisons de luxe (Givenchy, Berluti, Kenzo, Guerlain, Céline, Loewe, Marc Jacobs, Sephora, Thomas Pink, Tag Heuer, Gucci, Emilio Pucci, Rossimoda, Fendi, DKNY, Hermès, Edun, Moynat, Bulgari, Loro Piana, Nicholas Kirkwood, J.W. Anderson, Repossi, Rimowa, Christian Dior, etc) (Louis Vuitton 2019). Actuellement LVMH consiste en soixante-quinze maisons, 156 000 employés avec un revenu de presque 47 milliards d'euros en date de l'année 2018 (Louis Vuitton 2019).

Cette fortune permet à Arnault d'être aussi l'un des collectionneurs d'art majeurs aujourd'hui. Selon Ancel (2016), les grands collectionneurs dont les fortunes dépassent largement les moyens des institutions publiques dans l'acquisition des œuvres, continuent à faire monter les cotes des artistes. Par exemple, François Pinault, le rival d'Arnault dans la grande bataille sur la scène de l'art contemporain, possède la maison de ventes aux enchères Christie's, ce qui lui permet de

maîtriser les ventes des œuvres qu'il achète mais aussi celles qu'il revend (Ancel 2016). Arnault, à son tour, a eu en sa possession la maison de ventes aux enchères Phillips de Pury & Company entre 1993 et 2003 et a acheté Tajan, première maison de ventes aux enchères en ligne en France. Tels moyens permettent à ces grands collectionneurs d'être pleinement impliqués dans le milieu de l'art et d'inscrire les noms des marques qu'ils possèdent dans l'histoire de l'art.

L'engagement de Louis Vuitton avec l'art commence dans les années 1980. La compagnie établit des relations étroites avec le monde de l'art, majoritairement avec des artistes français et quelques artistes internationaux (Titton 2014). En 1988, Louis Vuitton commande une série de foulards de soie à Sol LeWitt, Arman, James Rosenquist et Sandro Chia. En 1996, Bernard Arnault offre le poste de directeur créatif de Louis Vuitton au designer américain Marc Jacobs avec l'intention d'accroître le prestige de la marque (Titton 2014). Sous la direction de Jacobs, qui a occupé son poste jusqu'à 2013, la proximité de la marque avec le monde de l'art contemporain amorce une toute nouvelle étape pour la compagnie en termes de popularité et de profits financiers. L'engagement des vedettes de l'art contemporain avec Louis Vuitton, y compris Olafur Eliasson, Yayoi Kusama, Damien Hirst, Cindy Sherman, Jeff Koons²⁴ donne lieu à d'immenses événements médiatiques (Gasparina 2018). Les artistes participent à la création d'accessoires en leur donnant la « touche » de leur style personnel, ce qui les place à un niveau plus avancé que les simples objets du marché de masse. Par exemple, Stephen Sprouse (en 2001), Takashi Murakami (en 2003) et Richard Prince (en 2008) créent des collections d'accessoires en cuir qui ont immédiatement un grand succès commercial (Gasparina 2009). La seule ligne des sacs colorés de Murakami a récolté 300 millions de dollars américains de profits (Lubow 2005). Il est bien de voir que les compagnies soutiennent des artistes, mais il y a un aspect important qui provoque des débats autour de ces actions. Il s'agit de la question de la réduction des impôts. « La loi Aillagon de 2003 permet aux entreprises qui font du mécénat de déduire 60% des dépenses engagées en mécénat du montant de l'impôt sur les sociétés (jusqu'à concurrence de 0,5% du chiffre d'affaires hors taxe) » (Gasparina 2018). En outre, selon cette loi, les fondations qui sont reconnues comme bénéfiques pour la

²⁴ La marque Louis Vuitton a obtenu le droit de reproduction des œuvres du Louvre sur leurs sacs. Pour ce travail, ils ont engagé Jeff Koons en 2017. L'artiste a créé la collection *The Old Masters*, mettant les reproductions des peintures de Van Gogh, de Vinci, de Fragonard etc. sur les accessoires. Le sac *Mona Lisa Speedy* est devenu « *a must-have item* » de la saison (Yotka 2019).

population peuvent profiter d'allègement fiscal (Gasparina 2018). Cependant, cela veut dire aussi que l'entreprise, qui crée la fondation, ne doit pas avoir d'intérêt commercial dans cette affaire, ce qui n'est pas tout à fait le cas avec la stratégie de *l'arketing* (Gasparina 2018).

L'implication de Louis Vuitton avec l'art ne se limite pas à la création de biens de luxe. La compagnie cherche à prouver sa crédibilité en tant qu'institution culturelle. Raymonde Moulin (2009 : 64) explique que les acteurs économiques n'ont pas, au même degré que les acteurs culturels, le pouvoir de conférer le label artistique à des formes d'art conçues pour n'être pas « récupérées » par le marché ; c'est précisément la dénégation de l'argent qui a été pendant longtemps considérée comme l'idéologie artistique largement partagée. Il n'est donc pas surprenant que les acteurs économiques cherchent à prouver leur statut d'institution culturelle, remodelant le système traditionnel en introduisant les valeurs du marché dans le monde muséal. LVMH ouvre les portes de la Fondation Louis Vuitton le 24 octobre 2014 dans le but de : « ... soutenir et de promouvoir la création artistique contemporaine » (Louis Vuitton 2019). Le bâtiment de la Fondation est le travail de Frank Gehry, créateur du Musée Guggenheim de Bilbao, du Museum of Pop Culture à Seattle, de la Cinémathèque Française à Paris, etc. L'institution possède sa propre collection permanente et accueille des expositions temporaires d'art moderne et contemporain. En outre, la compagnie a également transformé ses boutiques en espaces d'exposition à Venise, Beijing, Tokyo, Munich et à Paris, exposant les œuvres d'artistes renommés, comme Christian Boltanski, Dan Flavin, Pierre Huyghe, etc.

Bien que ces institutions jouent un rôle important dans l'économie de l'art, l'impact de l'industrie de luxe sur l'art fait en sorte que les œuvres d'art deviennent également des produits de luxe visant le même public que les marques de mode ou de vins et de spiritueux aux prix exorbitants (Gasparina 2018). Donc, dans ces lieux d'exposition situés dans les boutiques de mode de luxe, « Passer du statut de visiteur à celui de client potentiel de biens de luxe (et au passage se faire surprendre en flagrant délit d'achat de contrefaçon) est sans doute divertissant » (Ancel 2016 : 93). Pour l'ouverture de l'un de ces espaces d'exposition, la compagnie de luxe engage Vanessa Beecroft et le résultat est plus qu'intéressant, sociologiquement parlant.

3.2 Vanessa Beecroft et Louis Vuitton : *VB56*

« In the landscape I created, the girls are objectified as bags; they have the same colors of bags; and they silently face the audience of buyers »

- Vanessa Beecroft, 2007.

L'ouverture de l'espace d'exposition à Paris se passe le 9 octobre 2005 dans une boutique de Louis Vuitton sur les Champs Élysées. Pour marquer cet événement, LVMH engage Vanessa Beecroft. Ce fut la première des deux collaborations entre l'artiste et le conglomérat. Comme Beecroft l'affirme, elle a compris que la compagnie voulait ajouter une valeur intellectuelle à sa marque, entrer dans une sphère plus haute qu'un commerce basique ; pour l'artiste c'était l'occasion de se retrouver devant un défi et une exposition accrue (Beecroft 2007). Elle réalise, donc, une performance où des jeunes femmes ont été mises parmi les accessoires Louis Vuitton dans les vitrines du magasin. En soi l'œuvre, comme la plupart des œuvres créées par Beecroft, est plus photographique que performative. Ce fait devient encore plus évident quand nous voyons les « documents » de la performance, assemblés dans un beau-livre doré constitué principalement de photographies glamouruses. Dans ces circonstances, il est redondant de chercher les caractéristiques propres à la performance selon ses principes initiaux tels que définis par de Duve (1981) (rassemblement des personnes dans l'espace-temps, égalité des gens présents, non-transportabilité dans l'espace, non-réductibilité dans le temps et, bien sûr, opposition au flux monétaire), comme nous l'avons fait dans nos chapitres I et II. Nous allons ainsi analyser les œuvres *VB56* et *VBLV* exclusivement comme des clichés photographiques, indépendamment de la temporalité de la performance.



Figure 3.1. Vanessa Beecroft, *vb56.panoramic.nt*, 2005.

Cette photographie (Figure 3.1) représente l'ensemble de la mise en scène. Elle est panoramique et peut être divisée en six parties : le centre de la composition (la plus longue vitrine), les deux parties à droite et à gauche et les miroirs aux bords de l'image qui créent un effet de prolongation.

Toutes les parties sont séparées par des entrées qui révèlent des couloirs donnant un effet de profondeur à cette image. Dans les vitrines, qui prennent les trois-quarts de la photographie, sont placées les femmes (six à gauche, seize au centre, neuf à droite) : certaines sont assises, certaines sont allongées. À côté de ces femmes sont placés des sacs Louis Vuitton de différentes tailles. Beecroft a demandé de retirer les sacs de la nouvelle collection et de mettre exclusivement les bagages et les « classiques » de Louis Vuitton (Keepall, Speedy, Noé) qui illustrent la philosophie de la marque (Beecroft 2007). Selon Beecroft (2007), en plaçant les femmes parmi les accessoires, elle voulait illustrer les notions de voyage, de déplacement et d'impuissance. Toutes les femmes, à la Beecroft, portent des talons hauts blancs avec des cordes qui serrent les jambes ; l'artiste a fait le design de ces chaussures elle-même, utilisant le même cuir que celui des poignées des sacs (Beecroft 2007). Leurs cheveux sont couverts avec des bonnets, mais leurs poitrines sont dénudées. Les femmes vivantes représentent littéralement les mannequins de plastique dans les vitrines. Pour ne pas nous répéter au sujet d'un tel traitement du corps, nous pouvons faire référence à notre premier chapitre où nous avons suffisamment analysé le *thin ideal*, prototype de la femme dont la représentation est basée sur sa passivité, sa faiblesse ainsi que son statut en tant qu'objet. Toute la scène rappelle un quartier chaud à Amsterdam où l'objet de commerce est, ni plus ni moins, le corps féminin.

En agrandissant l'image, nous pouvons nous rapprocher de ces femmes : leurs visages sont fortement maquillés et fatigués en même temps, exprimant le détachement qui est souligné par le clair-obscur de ces photographies. Par exemple, sur ce portrait allongé (Figure 3.2), le corps du mannequin est mou. Son bras gauche prend le premier plan de la photographie, mais le spectateur peut quand même voir sa poitrine. Sa tête et le haut de son corps prennent tout l'espace de la photographie, laissant le décor à l'extérieur du cadrage. Cependant son regard, exprimant l'impuissance, est si vide que nous pouvons penser que cette femme n'est qu'une partie de décor. En fait, l'ambiance de cette photographie, que l'on ne peut qu'associer à l'idée de la consommation, fait penser à l'*Olympia* (1863) de Manet, l'une des représentations d'une prostituée les plus connues en histoire de l'art. Transformant la figure de Vénus en courtisane, Manet a créé une figure qui incarne la marchandisation du corps féminin. Pourtant, si Manet a volontairement choisi de représenter une femme en tant qu'une prostituée pour créer ce tableau, il l'a fait pour pointer sur l'approche fétichiste envers le corps féminin par le regard masculin (Bernheimer 1989 :

274). Dans le cas de Beecroft, il s'agit plutôt de la reproduction de l'imagerie médiatique idéalisée qui met le corps de la femme sur un pied d'égalité avec l'objet de consommation.



Figure 3.2. Vanessa Beecroft, *vb56.618_05A.vb*, 2005.

Par exemple, sur une autre photographie (Figure 3.3) nous pouvons voir une femme allongée dont le corps est contraint puisqu'il ne rentre pas dans cet espace minuscule destiné au sac et non au corps féminin. L'accent est mis sur ses jambes et ses cuisses qui prennent la moitié de la photographie. Ensuite, le spectateur voit clairement ses mamelons, mais pas les détails du corps. La tête est inclinée en bas vers le côté gauche ; la main tordue enlace la nuque dans le but de pouvoir rester dans l'espace serré. Sous la tête, dans le coin droit de la composition, se trouve un grand sac de Louis Vuitton soulignant encore une fois que ces femmes occupent la même position que les accessoires.



Figure 3. 3. Vanessa Beecroft, *vb56.614_09.vb*, 2005.

Un élément très important qui ne doit passer sous silence est que la majorité des femmes participant à *VB56*, dans les mots de Beecroft, sont noires : « *The image is the one of a group of women, a majority of whom is black, and minority white, installed on the shelves of the store next to a bag display* » (Beecroft 2007). Bien qu'elle n'explique pas pourquoi, contrairement à la majorité de ses œuvres où elle cherche des femmes à l'apparence anglo-saxonne, dans ce cas-ci Beecroft a choisi des femmes noires, ses propositions sont ni plus ni moins racistes. Dans son entretien avec Ricardo Lisi (2007), parlant de la création de cette œuvre, elle dit qu'elle voulait reproduire la période coloniale où Louis Vuitton venait de commencer son travail²⁵. Dès le début, elle indique

²⁵ Citation originale : « *I wanted to create an image that would recall the colonial period, that period when Louis Vuitton started working. He had the intuition to build trunks just as people were beginning to travel in remote countries. Vuitton had foreseen the necessity of a compact baggage container. He produced trunks for sheikhs and Middle Eastern souvenirs and explorers, yet he was illiterate* » (Beecroft 2007).

que cette œuvre n'était pas une accusation faite à la marque et que l'ouverture de la boutique lui a donné la possibilité de créer une image qui n'aurait pas de sens dans un autre contexte et, pour cette raison, cela lui a fait plaisir de travailler dans cet espace²⁶ (Beecroft 2007). Malgré tous les efforts pour trouver une réflexion critique dans cette proposition ou dans cette œuvre, son aspect commercial ne permet pas de la considérer autrement non seulement comme misogyne, mais également comme extrêmement raciste et esclavagiste. Linguistiquement parlant, la définition de l'esclave est une « personne de condition non libre, considérée comme un instrument économique pouvant être vendu ou acheté, et qui était sous la dépendance d'un maître » (Larousse 2019) ce qui décrit tout à fait la position des mannequins participant à *VB56*. Finalement, Beecroft, choisissant volontairement les femmes noires pour « reproduire la période coloniale », assume de nouveau la position impérialiste que nous déjà vue à travers sa série d'œuvres sur le Soudan et que nous pouvons encore revoir avec l'œuvre suivante : *VBLV* (Vanessa Beecroft Louis Vuitton).

3.3 Vanessa Beecroft et Louis Vuitton : *VBLV*

« I was interested in the idea of forcing models into uncomfortable shapes to write the brand name, and that the shapes be reminiscent of the classic caryatid forms, etc. »

-Vanessa Beecroft.

VBLV est une image (Figure 3.4) composée d'un assemblage de photographies où chacune représente des lettres d'alphabet latin faites littéralement avec les corps féminins et qui constituent dans leur ensemble VANESSA BEECROFT. Une autre image analogique représente LOUIS VUITTON. Parlant de la création de cette œuvre, Beecroft (2007) dit : *« I used models to write out the full name, like the image of slaves lying in the cargo holds of ships. I wanted to do an alphabet for some time, but didn't have anything to write »*. Dans les faits, il ne s'agit pas du premier alphabet « nu » dans l'histoire de la photographie. Bien que Jeffrey Deitch (2007) affirme que cette œuvre est une réinvention de l'art corporel et que Beecroft ne cite pas sa source artistique primaire, il s'agit d'une référence directe à *Naked Ladies Alphabet* (1968) d'Anthon Beeke. Cette

²⁶ Citation originale : *« My commentary was not an indictment of Louis Vuitton. The opening of the store gave me a unique chance to create an image that would have not made sense in another context. And for this reason, I am very pleased to have had the opportunity to work in that space »* (Beecroft 2007).

œuvre consiste exclusivement en des femmes dont les corps sont posés les uns sur les autres, comme le fait Beecroft. L'œuvre de Beeke était la réponse à *New Alphabet* de Wim Crowwel qui avait auparavant introduit un alphabet numérique consistant en lignes horizontales. Beecroft et Louis Vuitton ont dû s'excuser devant Beeke et retirer leurs photographies après que Beeke les ait poursuivis légalement pour atteinte aux droits d'auteur.



Figure 3.4. Vanessa Beecroft, *VBLV*, 2006.

D'après Jeffrey Deitch²⁷ (2007), Vanessa Beecroft avait déjà l'idée de créer son propre alphabet avant que Peter Marino, architecte et designer de la boutique de Louis Vuitton sur les Champs Elysées, demande de créer un projet pour LVMH. Deitch (2007) dit que Marino avait compris que Beecroft était l'artiste qui pouvait produire les deux : événement *live* ainsi que série photographique, permettant de lier l'ouverture de la boutique avec l'engagement avec l'art contemporain par la marque. Ce projet est, selon nous, la culmination de la métamorphose de la performance artistique en session photographique incorporant les valeurs du marché : « *By this point the project had been refined into a live photo shoot that would create a nude Vanessa Beecroft alphabet rather than a live performance. It was an ideal solution to corporate comission* » (Deitch 2007).

Marino, en tant que médiateur, suit une stratégie profitable pour sa marque, suivant divers aspects. Premièrement, il crée un événement où l'art n'est pas séparable du divertissement et, donc, attire le spectateur par cet événement. Mairesse (cité par Ancel 2016 : 93) dit que l'événementiel est une conséquence directe du contact avec le marché. Selon lui, pour exister médiatiquement, il faut s'exposer avec l'étiquette de l'éphémère et, donc, l'événement est l'une des obligations auxquelles l'art doit se soumettre. Pour attirer les visiteurs, les musées ont principalement recours à la reconnaissance médiatique qui ne fonctionne plus sans l'événementiel (Ancel 2016 : 93). Il n'est pas surprenant que Marino ait choisi Beecroft, la maîtresse de la scénographie et de la mise en scène des corps féminins qui sont l'objet et le sujet principal des ventes de la marque. Deuxièmement, en plus de l'événement créé, la marque obtient les clichés photographiques qui correspondent à la vision esthétique de la marque de mode et qui seront utilisées au service de la publicité.

Afin de créer ces photographies, Beecroft a mené le casting, mais au lieu de choisir des mannequins typiques de son œuvre, elle a cherché des danseuses et des athlètes afin qu'elles puissent contorsionner leurs corps dans tous les sens pour former son nom ainsi que le nom de la marque Louis Vuitton (Deitch 2007). De nouveau, illustrant son approche, qui est loin d'être politiquement

²⁷ Jeffrey Deitch, galeriste, est un médiateur très important dans l'œuvre de Vanessa Beecroft. Dès l'ouverture de sa galerie Deitch Projects en 1996 à Soho, New York, il participe à la légitimation des œuvres de l'artiste. Non seulement il expose ses œuvres dans sa galerie, il crée un discours autour de l'artiste et il est l'acteur le plus souvent cité dans sa biographie ou dans les catalogues d'expositions en tant qu'expert d'art.

correcte, Beecroft a cherché spécifiquement des femmes non-blanches. Deitch (2007) écrit « *Inspired by the colors of Louis Vuitton's leather products and logo, Beecroft began casting girls with darker skin tones. She decided that she would use white girls only for the letter O* ». Pour trouver ces femmes, Beecroft s'est adressée à une petite compagnie intitulée *A Girl Called Lehni Projects* qui se spécialise dans la recherche de gens « réels » pour des projets créatifs (Deitch 2007). Lehni, directrice de la compagnie et médiatrice importante de l'œuvre, a passé plusieurs semaines à parler avec des femmes dans des parcs, bars et studios de danse, demandant si elles pouvaient participer à la performance de Beecroft (Deitch 2007). On a demandé à toutes les mannequins de rejoindre le Deitch Projects où elles ont été interviewées et photographiées.

En ce qui concerne le processus photographique directement, cela ressemble au processus de tournage d'un film blockbuster avec des dizaines d'acteurs et d'assistants de production (Deitch 2007). Pour créer *VBLV*, il fallait se déplacer à New York. Là-bas, l'artiste a loué un grand studio qui permettait de créer des photographies « *over head* » (Deitch 2007). Chaque matin, pendant plusieurs heures, les mannequins ont dû subir un processus de maquillage professionnel (Deitch 2007). Selon Deitch (2007), Beecroft n'a pas coloré la peau des mannequins pour les uniformiser, comme dans la plupart de ses performances, mais elle a quand même caché les tatouages et les imperfections sur les corps de certaines mannequins. Elle a choisi des perruques rouges faites avec des vrais cheveux colorés pour les femmes ayant la peau noire, inspirée par la mode parisienne et ses premiers dessins – déjà cités dans notre premier chapitre (Deitch 2007).



Figure 3.5. Vanessa Beecroft, *VBLV*, 2006.

Citant ces dessins, Beecroft revoit ses anciennes archives, mais elle crée également toute une nouvelle documentation puisque, d'après les mots de Deitch (2007), chaque étape est soigneusement cataloguée et archivée. Par exemple, pendant que certains mannequins se préparent, d'autres répondent aux questions de l'enquête de Beecroft, décrivant leur passé, leurs croyances religieuses, leurs intérêts artistiques et musicaux ainsi que certains détails de leur vie privée. Cela fait partie de la conception artistique de Beecroft qui vise à créer une collection de documents sur les jeunes femmes de leur génération (Deitch 2007). Cependant, si la performance se transforme en session photographique qui cite les photographies du passé, dans ce cas, l'artiste crée l'archive de l'archive. Beecroft soutient que la différence de cette performance est qu'elle avait déjà l'image, contenant tous les éléments nécessaires à l'avance, ce qui a permis de ne pas prendre les risques de la performance *live*. Tout cela illustre parfaitement la proposition qu'avance Okwui Enwezor dans son article « Archive Fever : Photography Between History and Monument » (2008). Selon Enwezor (2008), l'image photographique, étant l'objet de fascination et

d'appropriation pour des buts institutionnels, industriels et culturels (propagande gouvernementale, publicité, mode, divertissement, communication personnelle, art), est un outil critique de notre modernité archivistique. Cet outil démontre qu'aujourd'hui, la société vit dans un rythme fébrile de génération et d'accumulation d'images qui bouleverse complètement les notions fondamentales de l'aura et de l'originalité. Selon Enwezor (2008), les symptômes de cette folie d'enregistrement nous entraînent à transposer la nature en un fait imagier, nous plaçant par conséquent dans un système archivistique. Ce système, à son tour, ne reste pas distinct du monde de la consommation, exerçant un contrôle sur les corps humains ainsi que sur leurs identités (Enwezor 2008). L'entretien de Vanessa Beecroft avec Ricardo Lissi (2007) est ironiquement pertinent comme exemple :

« VB : There's an appearance of lightness, but also a cost to achieve it, a physical sacrifice and a sort of humiliation – even my own. I bend myself, like the letters.

RL: By working with LV?

VB: Yes

RL: I really wanted to ask you about that. How did that come about?

VB: I wanted to do it because it represented extreme luxury and status: legible and identifiable to all. LV is a multinational company of the First World. Though they are an enlightened one: LV has a long tradition of working with artists. It was practically like working in a museum... ».

Par la suite, l'archive, consistant en toute sorte de données, est une incarnation d'un « *imperial perescopic eye* » (Enwezor 2008 : 19), puisque bien que l'archive se présente en une documentation de ce qui s'est passé, elle n'est jamais objective. C'est plutôt un assemblage d'éléments choisis par son créateur qui a la puissance à tout moment de créer une réalité à travers sa propre vision ou la vision qu'il veut imposer. Beecroft en est un exemple. Elle a créé deux images séparées qui représentent VANESSA BEECROFT et LOUIS VUITTON alors qu'en réalité ces images ne sont qu'un collage fait à partir de photographies représentant chaque lettre séparément. Si nous regardons de près, nous pouvons voir que « S » se répète deux fois dans VANESSA ou que « O » est le même dans les mots BEECROFT et VUITTON. L'artiste, qui exerce son contrôle sur les corps de ces femmes en les faisant se plier dans tous les sens au moment où elles sont mises sur la grande toile au fond blanc, crée des « données ». C'est-à-dire, elle crée des photographies pour chaque lettre séparément afin de les reconfigurer dans des variations

diversifiées. En plus de ces images archivistiques qui sont « fixes », Beecroft crée une image « non-fixe ». À partir de sa commande, l'artiste Phomazero et les créateurs de Label Dalbin produisent une vidéo-installation de quatre minutes et dix-sept secondes (Figures 3.5 - 3.7). Cette vidéo-installation est constituée des mêmes photographies qui flottent, montrant de près les détails des corps. À la fin de la vidéo nous voyons les mots Louis Vuitton au complet (Figure 3.8).

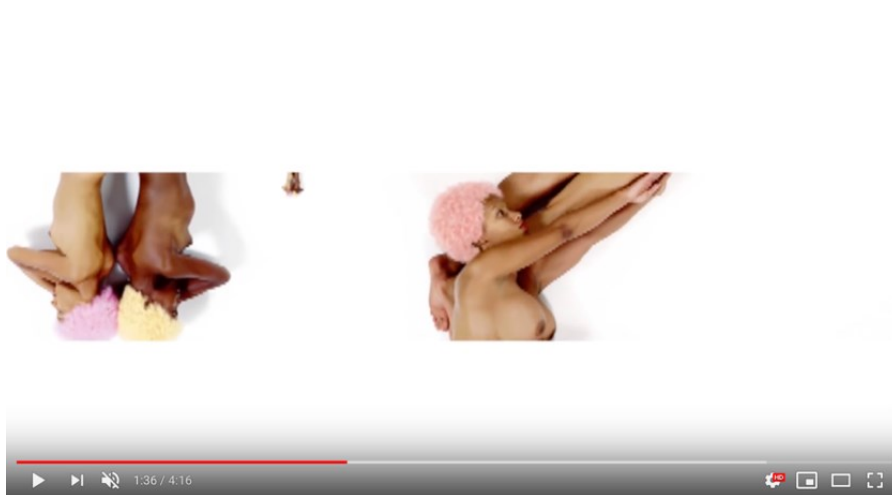


Figure 3.6. Capture d'écran de vidéo-installation faite par Phormazero sur Youtube.

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=DerBjz0ebaE>



Figure 3.7. Capture d'écran de vidéo-installation faite par Phormazero sur Youtube.

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=DerBjz0ebaE>



Figure 3.8. Capture d'écran de vidéo-installation faite par Phormazero sur Youtube.

Source : <https://www.youtube.com/watch?v=DerBjz0ebaE>

Ces archives, que ce soit les photographies ou la vidéo, sont l'objet de la publicité. Or, malgré l'image du luxe que les marques avancent, dont la qualité principale est d'être unique, en collaborant avec les artistes, comme dans le cas de Beecroft et Vuitton, leur publicité hyperbolique fait en sorte que non seulement leurs produits, mais également les œuvres d'art associés avec eux deviennent ubiquitaires. Volontairement ou non, les médiateurs de l'art ainsi que ceux de la mode, se trouvent à être créateurs d'un nouveau phénomène qui peut être appelé ici la culture de luxe populaire où *l'art biz* et *le showbiz* partagent les mêmes valeurs.

3.4 Culture populaire : art, mode et musique

La culture populaire d'aujourd'hui n'a presque plus de définition puisque le nombre des sujets qu'elle englobe est colossal (Betts, Bly 2013). Elle comprend les peintures de Warhol situées au Museum of Pop Culture à Seattle ; la robe de viande²⁸ que Lady Gaga a portée en 2010 aux *MTV*

²⁸ Bien que la robe de Lady Gaga ait attiré beaucoup d'attention, on a déjà vu ce genre de robe en histoire de l'art avec l'exemple de Jana Sterbak et son œuvre *Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique* (1987). Il s'agit d'une robe de viande de bœuf crue qui doit être fabriquée à chaque nouvelle présentation afin que soit donné à voir le processus de vieillissement (Centre Pompidou 2019).

Video Music Awards, qui avait été, paradoxalement, une action pro-végane (Betts, Bly 2013) ; les peintures de Manet sur les sacs de Louis Vuitton vendus sur la cinquième avenue à New York ; le Met Gala du Metropolitan Museum of Art, accueillant des vedettes de télé-réalités qui se déguisent selon la thématique annuelle ; le tournage de la vidéo de Beyonce et de Jay-Z au Musée du Louvre ; le mariage du Prince Harry avec Meghan Markle (2018) qui a été observé par plus de trente millions d'américains. En plus de ça, nous pouvons constater que les grosses compagnies (Starbucks, McDonald's etc.) sont présentes, par leurs images, dans les réseaux sociaux, ce qui augmente le nombre de leurs utilisateurs chaque jour (plus d'un milliard d'utilisateurs actifs sur d'Instagram et deux et demi-milliards d'utilisateurs sur Facebook) – tout ça fait partie de la culture populaire.

Cependant, résumant ces exemples, il faut noter que ce qui distingue le plus manifestement la culture populaire contemporaine de tout ce qui l'a précédé, ce sont les moyens de production et de divertissement produits en masse qui sont maintenant appréciés par un nombre plus élevé que jamais auparavant (Betts, Bly 2013 : 16). « *Moreover, contemporary popular culture is about market-directed activities intended to yield large profits, while personal success is certainly assigned to those individuals who enjoy huge incomes in providing that entertainment* » (Betts et Bly 2013 : 16). Donc, la distinction entre la culture légitime et la culture populaire n'est plus une question d'accessibilité en termes financiers, mais d'accessibilité en termes de compréhension intellectuelle qui stimule le goût. Dans le contexte du milieu culturel, une réalité sociologiquement intéressante et surprenante peut-être tracée : il s'agit de l'absorption de la culture populaire par la culture légitime qui se manifeste à travers de nombreuses collaborations de vedettes de l'art contemporain avec les vedettes médiatiques. Jeff Koons a créé la fameuse couverture de l'album « ARTPOP » pour Lady Gaga, Marina Abramović et Jay-Z créent la performance « Picasso Baby » et Vanessa Beecroft crée de nombreuses collaborations avec Kanye West ainsi que sa femme Kim Kardashian.

La liste (Mandel 2016) de ses diverses collaborations avec le couple le plus fameux dans le monde médiatique est si longue qu'elle dépasse presque les performances de Beecroft faites aux musées : soirée *The 808s And Heartbreak* (2008), la vidéo *Runaway* (2010), la performance *Affordable Care* pour l'ouverture d'Art Basel (2013), le design et la chorégraphie pour la tournée de *The*

YEEZUS (2013-2014), la décoration pour le mariage de Kanye West avec son épouse Kim Kardashian, la vidéo *Only One* (2015), la performance pour la présentation de *Yeezy*²⁹ *Boost* (2015), la performance pour la présentation *Yeezy Season 2*, la chorégraphie pour le concert *808s & Heartbreak* (2015), la performance pour la présentation de *Yeezy Season 3* (2016), les photographies publicitaires pour le lancement de *Kimono*, la marque de Kim Kardashian (2019), les photographies publicitaires pour le *KKWFRAGRANCE*, parfum de Kim Kardashian (2018), le portrait de Kanye West pour la couverture de *GQ* (2019) etc. En fait, à partir des années 2010, Beecroft est beaucoup plus présente dans la culture populaire médiatique que dans le monde des musées et des galeries. Bien que ses œuvres soient encore en vente dans les galeries et les maisons de ventes aux enchères, elle ne réalise plus de performances dans les institutions culturelles. Néanmoins, en continuant à collaborer avec Kanye West, elle crée des performances qui dépassent le nombre de spectateurs de n'importe quelle performance dans l'histoire de l'art (Freeman 2016). Regardons un exemple de plus près.

3.5 Les médiateurs à la marge des musées : *The Life of Pablo*, *Yeezy 3*, *KKWFRAGRANCE*

« *I. Am. Warhol. I am the number one most impactful artist of our generation, in the flesh. I am Shakespeare, Walt Disney. Nike. Google* »
-Kanye West, 2013.

Le 11 février 2016, Kanye West, chanteur américain et probablement une des figures les plus emblématiques dans la culture populaire aujourd'hui, lance *Yeezy Season 3*, sa nouvelle ligne de vêtements en collaboration avec Adidas, ainsi que son nouvel album musical *The Life of Pablo* (Freeman 2016). Vanessa Beecroft crée la performance à l'occasion de cet événement. Selon le *Wall Street Journal* (2016), la date a été stratégiquement choisie pour coïncider avec la New York Fashion Week. L'événement de Kanye West se passe à New York à Madison Square Garden et

²⁹ L'implication de Kanye West avec la mode commence avec sa collaboration avec Louis Vuitton (le prix actuel d'une paire des chaussures de la collection *Don* (2009) sur le StockX est 13,253 dollars américains). Ensuite, West collabore avec Nike entre 2009 et 2014, travaillant sur les collections de *Nike Air Yeezy*. En 2013, Kanye West a rompu ses liens avec Nike en faveur d'un contrat de 10 millions dollars américains avec Adidas. Adidas a proposé à West un pourcentage de toutes les redevances et une liberté totale concernant tout le processus créatif (Ema 2019).

peut accueillir plus de dix-huit mille personnes ; néanmoins, tous les billets ont été achetés dans les dix premières minutes du début des ventes (Schad 2016). Le lancement est également projeté *live* dans 700 théâtres cinématographiques dans 23 pays ainsi que sur Tidal, service de vidéo visionnement en continu où la performance de Beecroft a été regardée par plus que 20 millions de gens (Freeman 2016). Ce fût un record dans l’histoire de la performance artistique, faisant de Kanye West le médiateur principal de l’œuvre de Beecroft dans toute sa carrière jusqu’à présent.

Les conditions de la performance sont classiques de l’œuvre de Beecroft : les mannequins sont statiques, détachées et silencieuses. Une liste de 40 règles de la performance apparaît en ligne : « *No fast movements* », « *No slow movements* », « *Do not be casual* », « *Do not act cool* », etc. (Schad 2016). West commence son spectacle avec sa chanson *Ultra Light Beam*, mais au moment où la chanson se termine, deux feuilles recouvrant des structures en forme de tente sont arrachées pour exposer plusieurs dizaines de modèles sur la scène, regardant le public de face (Schad 2016).



Figure 3.8. Bruce Barton/AP, lancement de *Yeezy Season 3* à New York, 2016.

Source : <https://www.washingtonpost.com/news/arts-and-entertainment/wp/2016/09/07/kanye-west-is-not-making-it-easy-to-see-his-fashion-show-is-this-worth-it/?noredirect=on>

Sur cette photographie (Figure 3.8) nous pouvons voir qu'elles portent les vêtements de la marque de Kanye West, *Yeezy*. Leurs costumes ont une gamme de couleurs précise : beige, blanc, orange, brun, bourgogne, noir avec quelques tâches de rouge et de jaune. Les têtes sont couvertes avec des bonnets, exactement comme dans le *VB56*. Sur certaines de ces tenues, nous pouvons voir les trous qui dénudent les parties du corps. Beecroft dit que dans cette performance elle voulait montrer sa vision des réfugiés dans les camps du Rwanda (Voon 2016):

« I wanted the people to look poor. Poverty and elegance were the key words. Poverty and elegance. No trends, no fashion. Real poverty, what you encounter when you travel to Africa, Mexico, those countries where people wear their clothes with dignity and they look elegant and they look like they have intelligence. When we were casting, I said, 'Please don't have anyone who looks stupid. Or fancy. Please. Classical, poor, and elegant. '» (Beecroft cité par Voon 2016).

Selon Amy Larocca (2016), il y avait au moins 1500 mannequins sur la scène, qui ont dû reproduire une photographie des réfugiés échappant au génocide du Rwanda – la source primaire d'inspiration de Beecroft. Il s'agit d'une la vision particulière de la situation politique dans ce pays passé par la colonisation, la guerre civile et le génocide. Précisément, au cours du génocide des Tutsi au Rwanda en 1994, à peu près 800 000 personnes ont été exterminées et à peu près deux cent cinquante mille 250 000 femmes ont été violées (United Nations 2019).

Ironiquement, les prix (Izzo 2016) pour les vêtements de la collection *Yeezy Season 3* vont jusqu'à 1700 dollars américains pour une veste, 1350 dollars américains pour une robe ou 894 dollars américains pour un pull déchiré. Néanmoins, la marque de vêtements s'épanouit. Les critères qui lui créent une légitimité auprès du public sont paradoxalement les mêmes que pour les œuvres d'art : la visibilité médiatique, la recherche de distinction sur le marché (dans le cas de West, il s'agit du travail avec Beecroft qui lui donne sa touche artistique) et la création de l'événement. Mettant en parallèle Beecroft et West, nous pouvons voir à quel point le monde de l'art contemporain reflète les valeurs de la culture populaire fortement influencée par le capital monétaire.

Tout au début de notre mémoire, nous avons mis en question les moyens par lesquels l'art traite le corps féminin en histoire de l'art en général, ainsi que dans le contexte de l'ubiquité

photographique. Pour finir ce chapitre, nous revenons sur cet aspect puisque, selon nous, c'est le point important qui réunit la culture populaire avec la culture légitime, où les deux sont fortement influencées par le marché, comme notre dernier exemple.

Il s'agit de la collaboration de Vanessa Beecroft avec Kim Kardashian, probablement l'une des plus grandes vedettes médiatiques de notre époque. Beecroft s'est occupé du design de la bouteille pour le parfum de Kardashian ainsi que du contenu photographique autour du produit, par exemple un polaroid (Figure 3.9) qui représente le corps nu de Kim Kardashian à partir de sa bouche ouverte jusqu'à son bassin sur un fond monotone gris. Sa main est posée sur sa poitrine, cachant ses mamelons. Cette photographie a été faite au moment où Beecroft a fait le moulage du corps de Kardashian pour la bouteille du parfum *KKWFRAGRANCE* en 2018 (Figure 3.10).

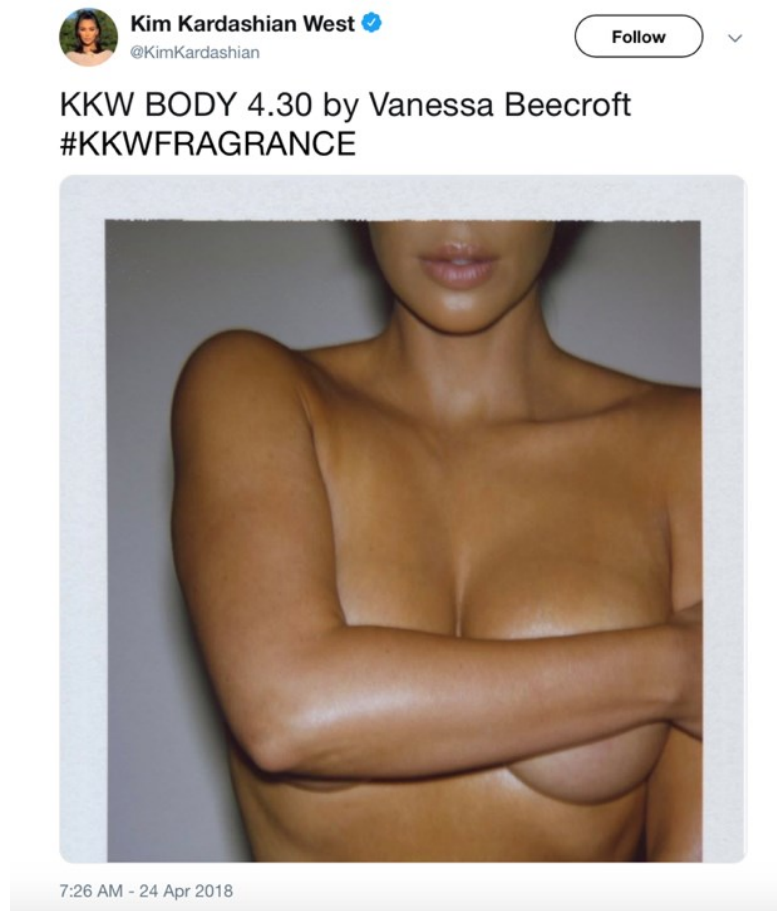


Figure 3.9. Capture d'écran du compte Twitter de Kim Kardashian.

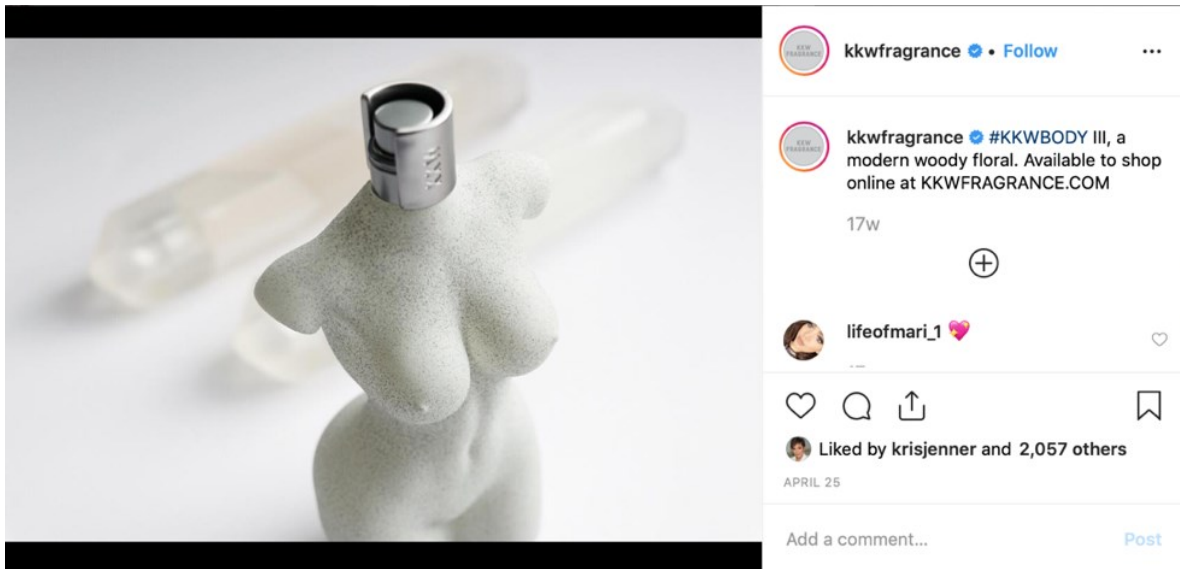


Figure 3.10. Capture d'écran de compte officiel du *KKWFRAGRANCE* sur Instagram.

L'image de Kardashian (Figure 3.11), annonçant la collaboration avec Beecroft sur Instagram, où la vedette est complètement nue, a atteint plus de trois millions de *likes* dont le grand nombre sont ceux de jeunes femmes. Il n'est pas surprenant que Kardashian soit appelée par les féministes « double agent for the patriarchy » (Ryan 2018) ou « toxic influence » (Moffet 2018) sur la population féminine du fait qu'elle utilise son corps en tant que moyen principal de vente de produits. Elle est connue pour la promotion de produits qui « aident » à perdre du poids de manière non-saine, comme les boissons remplaçant les repas, ce qui a un impact extrêmement néfaste sur le système digestif (Moffet 2018). Ce ne sont pas les méthodes de Kardashian, mais la culture visuelle contemporaine, qui favorise l'utilisation du corps humain pour le profit, favorisant un style de vie toxique.



Figure 3.11. Capture d'écran de compte *Instagram* de Kim Kardashian.

Pour la fin de ce chapitre, nous citons Thorstein Veblen : « on finit par ne plus tenir pour belle une chose qui ne se vend pas cher » (cité par Moureau 2015 : 1). Effectivement, dans ce chapitre nous avons analysé plusieurs œuvres et certains projets collaboratifs de Vanessa Beecroft avec les marques de luxe ainsi qu'avec les vedettes de la culture populaire : *VB56* (2005), *VBLV* (2006), *Yeezy 3* (2016), *KKWFRAGRANCE* (2018). Résumant notre analyse de ces œuvres, nous pensons qu'elles prouvent parfaitement les mots de Veblen. Nous concluons que le prix des œuvres est défini par le degré de légitimité qu'elles possèdent et cette légitimité est le produit des médiations dont ces œuvres font l'objet. Toutefois, de nos jours, le nombre des médiateurs économiques (tant du monde de luxe que de la culture populaire), comme le groupe LVMH ou le couple médiatique West Kardashian, l'emporte sur les médiateurs provenant du système traditionnel muséal. Ces acteurs introduisent donc des stratégies de marché dont le but principal est d'englober un plus grand nombre de gens, en poussant en même temps l'image de leurs produits augmentée d'une aura artistique. Finalement, ni sur le marché du luxe, ni dans celui de la culture populaire, on n'échappe à l'objectification du corps féminin.

Conclusion

Dans ce mémoire, nous avons pu étudier l'œuvre de Vanessa Beecroft en détail. D'abord, nous avons placé l'œuvre dans son contexte historique, en expliquant l'origine du prototype d'image féminine des mannequins que Beecroft choisit pour son travail. Ensuite, nous avons mis l'œuvre dans son contexte historique, observant comment se transforment les relations entre le corps, l'espace et le temps. Par la suite, nous avons remis l'œuvre de Beecroft dans son contexte socio-économique, en expliquant le processus de légitimation de ces œuvres par les acteurs du monde de l'art. Enfin, nous avons observé les œuvres de Beecroft dans le contexte global du marché de l'art, faisant voir les acteurs économiques qui y participent. Les observations que nous avons faites durant ce parcours, pour lesquelles nous nous sommes appuyés sur une approche sociologique, nous ont permis non seulement de comprendre l'œuvre de Beecroft sous un angle différent, mais également de repérer les transformations majeures du fonctionnement du milieu de l'art contemporain.

Il est important de rappeler que l'art contemporain, comme toute autre activité humaine, participe aux changements socio-économiques. Ces changements, à leur tour, transforment les relations dans notre société de consommation où la photographie numérique est devenue un outil social de la communication. De même, l'art contemporain s'est retrouvé à l'épreuve de la photographie. Servant d'abord d'outil de documentation, la photographie a transformé les notions de corps, d'espace et de temps. Cela est particulièrement visible à travers le médium de la performance artistique, tel que pratiqué par Vanessa Beecroft, où le rôle de la documentation est crucial.

Les performances de Beecroft, dans lesquels le corps de la femme est une figure centrale, renvoient aux différentes périodes de l'histoire de l'art, du classique au *thin ideal* de notre époque, comme nous avons vu avec les exemples de *VB01*, *VB02* et *VB46*. En fait, la culture visuelle du 21^e siècle, chargée d'images ayant pour sujet le corps féminin, répète les clichés du passé où la représentation de la féminité s'est basée sur la passivité et la faiblesse. Dans l'ubiquité photographique dans laquelle nous vivons aujourd'hui, les mannequins de Beecroft incarnent les stéréotypes attribués au corps féminin qui l'objectifient. En outre, cette objectification est constamment promue par les médias, notamment grâce à la reproductibilité technique.

La reproductibilité, à son tour, influence fortement l'aspect éphémère de la performance dans le sens où la performance incorpore la documentation. L'œuvre impermanente est pensée pour être documentée à l'avance et, donc, la documentation devient dominante dans l'expérience artistique. Elle devient une forme importante de médiation entre l'œuvre et le spectateur participant à la légitimation de l'œuvre, comme nous avons pu le comprendre en analysant *VB46*.

Néanmoins, les médiations en art peuvent être diverses ; elles incluent non seulement les objets, comme les constats photographiques, mais également les stratégies, les contextes et, ce qui est le plus important, les acteurs, culturels ou économiques. Toutes ces médiations sont les éléments cruciaux de l'existence de l'œuvre d'art puisqu'ils assurent sa légitimité, augmentant sa valeur tant symbolique qu'économique. L'exemple de la série des œuvres sur le Soudan nous a fait comprendre que, malgré qu'elle puisse être provocante, l'œuvre peut exister et être considérée comme telle grâce à la notoriété de l'artiste et des instances culturelles qui la soutiennent. Leurs stratégies incluent la sacralisation de l'artiste et de son œuvre, créant un discours autour de l'œuvre afin d'assurer sa valeur métaphysique et la crédibilité de l'artiste en histoire de l'art, comme nous avons pu comprendre avec *White Madonna with Twins* ou *VB61, Still Death ! Darfur Still Deaf?* En outre, volontairement ou non, notre mémoire fait également partie de la série de ces médiations qui ont été décrites ici.

La multiplicité des médiations inclut également les acteurs économiques dont l'influence dans la légitimation des œuvres augmente chaque jour dans des conditions où le désengagement des États déstabilisés économiquement tourne le milieu artistique vers les capitaux privés. Ces derniers, à leur tour, cherchent à donner une aura à leurs produits en les associant avec les noms des artistes et en les dissociant de l'image purement commerciale. Les artistes obtiennent en retour la visibilité médiatique immédiate qui est quasi vitale pour leur existence dans une société où les technologies de l'information et de la communication définissent la réussite artistique. L'exemple des collaborations de Vanessa Beecroft avec Louis Vuitton illustre comment les œuvres d'art peuvent devenir les objets de luxe ou de divertissement, favorisant la métamorphose de l'art en industrie du spectacle. Enfin, ces collaborations montrent que la dominance croissante des acteurs économiques fait en sorte que les artistes, qui ont été déjà approuvés par le système muséal,

peuvent exister à l'extérieur de ce même monde muséal. La performance qui a été faite par Beecroft en collaboration avec Kanye West est, probablement, l'une des performances les plus vues dans toute l'histoire de l'art à ce jour.

Enfin, nous voulons clore ce mémoire avec question qui ressort de nos observations finales : si l'approbation muséale est un prétexte pour une opération commerciale dans les conditions de domination croissante des acteurs économiques, l'art engagé pourra-t-il résister à ce nouveau dogme ?

Bibliographie

ALFERI, Pierre, AGAMBEN, Giorgio, AKTYPI, Madeleine et al. (2014). « L'art n'est-il qu'un produit de luxe ? ». *Mediapart*. [En ligne], <https://blogs.mediapart.fr/edition/les-invites-de-mediapart/article/201014/lart-nest-il-quun-produit-de-luxe>.

ANCEL, Pascale (2016). « Murakami, le marché, le musée ». *Culture & Musées*. [En ligne], <https://journals.openedition.org/culturemusees/1005>.

ASMELASH, Leah, KARIMI, Faith (2019). « What's going on in Sudan and what the US is doing about it – explained ». *CNN*. [En ligne], <https://www.cnn.com/2019/06/13/africa/sudan-crisis-overview-trnd/index.html>.

AUBÉ, Patricia (2014). « L'impact du nombre Vers une neutralisation de l'érotisme dans les œuvres de Beecroft et de Spencer Tunick ». Maîtrise en Histoire de l'art, Université de Laval, Canada.

AYERS, Mike (2016). « Kanye West Will Premiere New Album at Madison Square Garden Event ». *The Wall Street Journal*. [En ligne], <https://blogs.wsj.com/speakeasy/2016/01/26/kanye-west-will-premiere-swish-at-madison-square-garden-event/>.

BARREAU, Jean-Jacques (2016). *Psychanalyse et Photographie*, Paris : Campagne Première.

BARTHES, Roland (2009 [1980]). *La chambre claire : note sur la photographie*. Paris : Editions de l'Etoile : Gallimard : Editions du Seuil.

BAUDRILLARD, Jean (2004). *Simulacres et simulation*, Paris: Galilée.

BBC (2009). « Q&A: Sudan's Darfur conflict ». [En ligne], <https://web.archive.org/web/20090414191135/http://news.bbc.co.uk/1/hi/world/africa/3496731.stm>.

BEECROFT, Vanessa (2004). *Vanessa Beecroft : photographs, films, drawings*. Ostfildern : Hatje Cantz.

BEECROFT, Vanessa (2010). *VB65 PAC Milano: Vanessa Beecroft*. Milan : Mondadori Electa.

BEECROFT, Vanessa (2007). *VBLV*. Milan : Charta.

BENJAMIN, Walter (2013). *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Editions Payot & Rivages.

BÉNICHOU, Anne (2015). *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres*. Dijon : Les presses du réel.

BÉNICHOU, Anne (2010). *Ouvrir le document : enjeux et pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains*. Dijon : Les presses du réel.

BERNHEIMER, Charles (1989). « Manet's *Olympia* : The Figuration of a Scandal ». *Poetics Today*, Vol. 10, No. 2, Art and Literature II. Durham : Duke University Press. [En ligne], <https://www.jstor.org/stable/pdf/1773024.pdf?refreqid=excelsior%3A2b1f2c387e5ec9f884a615cda4cb4e0b>.

BETH, Theresa Bell et DITTMAR Helga (2011). « Does Media Type Matter? The Role of Identification in Adolescent Girls' Media Consumption and the Impact of Different Thin-Ideal Media on Body Image ». *Sex Roles* 65. no 7 : 478–490. [En ligne], <https://doi.org/10.1007/s11199-011-9964-x>.

BETTS, Raymond, BLY, Lyz (2013). *A history of popular culture : more of everything, faster and brighter*. London ; New York : Routledge.

BOUCHER, Mélanie (2012). « Performative Art Follows Painting's Footsteps. The Case of Vanessa Beecroft ». *Esse*. no 76 (2012): 46–51.

BRETTKELLY, Pietra (2008). *The Art Star And The Sudanese Twins* [Film documentaire]. Nouvelle-Zélande : PBK Ltd, HD, couleur, 98 mn.

BRETTKELLY, Pietra (s.d.). « About: the art star and the sudanese twins ». [En ligne], <http://pietrabrettkelly.com/about-the-art-star/>.

CAMPBELL, Clayton (2008). « Vanessa Beecroft ». *Flash Art*.

CARONIA, Antonio, JANSÁ, Janez, QUARANTA, Domenico, AKSIOMA, MUZEUL NAȚIONAL DE ARTĂ (ROMANIA), GALERIJA ŠKUC, MUZEJ MODERNE I SUVREMENE UMJETNOSTI (Rijeka, Croatia) (2009). *Re-Akt ! Reconstruction, Re-enactment, Re-reporting*. Brescia : FP Editions ; Ljubljana : Aksioma-- Institute for Contemporary Arts [En ligne], <https://books.google.ca/books?id=oqzRwm2KiUC&pg=PA94&lpg=PA94&dq=By+breastfeeding+the+Sudanese+Twins,+the+wealthy+white+woman+attempts+a+gesture+of+charity&source=bl&ots=N11N3WVld&sig=ACfU3U2CkTkzLzIAKkQ3Aml3KscFYrcMKA&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwjF7-71vaHjAhUiqlkKHYbIDugQ6AEwAHoECAkQAQ>.

CHEN, Shih-Chih, et LIN, Chieh-Peng (2019). « Understanding the Effect of Social Media Marketing Activities: The Mediation of Social Identification, Perceived Value, and Satisfaction ». *Technological Forecasting & Social Change* 140 : 22–32. [En ligne], <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2018.11.025>.

CENTRE POMPIDOU (2019). « Vanitas: Robe De Chair Pour Albinos Anorexique ». [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyy4gX/ryjdGjo>.

CUÉ, Elena (2017). « Interview with Vanessa Beecroft ». *Alejandra de Argos*. [En ligne], <http://www.alejandradeargos.com/index.php/en/all-articles/21-guests-with-art/41536-vanessa-beecroft-interview>.

CYR, Catherine (2004). « L'autoreprésentation chez Vanessa Beecroft : détournement et dissémination », *Jeu*, (111), 130–136. [En ligne], www.erudit.org/fr/revues/jeu/2004-n111-jeu1111886/25514ac.pdf.

DE DUVE, Thierry (1981). « La Performance hic et nunc », *Performance : text(e)s et documents. Actes du colloque Performance multidisciplinarité : postmodernisme*. Montréal : Parachute.

DEITCH, Jeffrey (2007). « The Alphabet » dans *VBLV*. Milan : Charta.

DELAHAYE, Lydie (2016). « Les documents de l'art. Réflexions à partir de quelques films de la bibliothèque Kandinsky. ». *Perspective*. [En ligne], journals.openedition.org/perspective/6942 ; DOI : 10.4000/perspective.6942.

DIJCK, José van (2008). « Digital photography: communication, identity, memory », *Visual Communication* 2008; 7; 57. Sage Publications. [En ligne], vcj.sagepub.com/cgi/content/abstract/7/1/57.

DOYLE, Jennifer (2006). *Sex objects. Art And The Dialectics Of Desire*. Minneapolis : the University of Minnesota Press.

DOYLE, Jennifer (2009). « The Mother of Invention ». *RE:akt!*. [En ligne], https://www.reakt.org/vd/madonna_laibachdorf.html.

DUNCAN, Carol (1993). *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.

DUNCAN, Carol (1998). « The Aesthetics of Power in Modern Erotic art », *Feminist Art Criticism*. Ann Arbor, Michigan : UMI Research Press.

DORAIS, Ève (2007). « La médiation de l'art actuel dans les centres d'artistes autogérés ». Mémoire de la maîtrise, Université du Québec à Montréal, Canada.

EFIED, Neville (2006). « Vanessa Beecroft: South Sudan ». 2 39 N/D.

EMA (2019). « Ultimate Yeezy History Guide – Everything You Ever Wanted to know ». *Aiobot*. [En ligne], <https://www.aiobot.com/yeezy/>.

EIMERT, Dorothea (2016). *Art of the 20th century*, New York : Parkstone International. [En ligne], ebookcentral.proquest.com/lib/mcgill/detail.action?docID=4455963.

ELBAGIR, Nima, MCKENZIE, Sheena, BASHIR, Abdulgader, NASIR, Salah, ABDALAZIZ, Salma (2019). « They tried to use rape to silence women protesters. It didn't work ». *CNN*. [En ligne], <https://www.cnn.com/2019/05/17/africa/sudan-protests-asequels-intl/index.html>.

ENWEZOR, Okwui (2008). « Archive Fever: Photography between History and the Monument ». New York : Center of Photography.

EXPERIMENTAL JETSET (2019). « Vanessa Beecroft VB61 », « Vanessa Beecroft VBSS ». [En ligne], <https://www.experimentaljetset.nl>.

FARDOULY, Jasmine, et HOLLAND, Elise (2018). « Social Media Is Not Real Life: The Effect of Attaching Disclaimer-Type Labels to Idealized Social Media Images on Women's Body Image and Mood ». *New Media & Society* 20, no 11 : 4311–4328. [En ligne], <https://doi.org/10.1177/1461444818771083>.

FERRIER, Morwenna (2009). « Spotlight on a mother's milk. A lactating artist tells how she found her twin muses ». *The Guardian*. [En ligne], <https://www.theguardian.com/artanddesign/2009/mar/08/art-star-sudanese-twins>.

FLINT, Julie, WAAL, Alex de, INSTITUT INTERNATIONAL AFRICAÏN (2008). *Darfur : a new history of a long war*. Londres : Zed books in association with International African Institute, Royal African Society, Social Science Research Council.

FREEMAN, Nate (2016). « The Most-Viewed Work of Performance Art In History: Vanessa Beecroft on Ditching the Art World for Kanye West ». *Artnews*. [En ligne], <http://www.artnews.com/2016/02/17/the-most-viewed-work-of-performance-art-in-history-vanessa-beecroft-on-ditching-the-art-world-for-kanye-west/>.

FOLLAND, Tom (2019). « Eleanor Antin, Carving: A Traditional Sculpture ». *Khan Academy*. [En ligne], <https://www.khanacademy.org/humanities/global-culture/identity-body/identity-body-united-states/a/eleanor-antin-carving-a-traditional-sculpture>.

GAGOSIAN GALLERY (2019). « Vanessa Beecroft. VB46 Photographs ». [En ligne], <https://gagosian.com/exhibitions/2002/vanessa-beecroft-vb46-photographs/>.

GALENSON, David W. (2009). *Conceptual Revolutions in Twentieth-Century Art*. Cambridge : Cambridge University Press.

GASPARINA, Jill (2018). « Le dialogue stratégique du luxe et de l'art ». *Le Temps*. [En ligne], <https://www.letemps.ch/lifestyle/dialogue-strategique-luxe-lart>.

GASPARINA, Jill (2009). « 33 colors by Jill Gasparina » dans *Louis Vuitton. Art, Fashion and Architecture*. New York : Rozzoli.

GELL, Alfred (1994). « The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology » dans *Anthropology, Art, and Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press. [En ligne], <https://philpapers.org/rec/GELTTO>.

GOLDBERG, RoseLee (2004). *Performance live art since 60s*. New York : Thames & Hudson.

GRAS, Olivier (2014). « Nathalie Heinich, Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique ». [En ligne], <http://journals.openedition.org/lectures/14859>.

GREG (2008). « Lady Madonna, Children At Her teat ». *Greg.org*. [En ligne], <https://greg.org/archive/2008/01/23/lady-madonna-children-at-her-teat.html>.

HARPER, Brit, et TIGGEMANN, Marika (2008). « The Effect of Thin Ideal Media Images on Women's Self-Objectification, Mood, and Body Image ». *Sex Roles* 58. no 9 : 649–657. [En ligne], <https://doi.org/10.1007/s11199-007-9379-x>.

HASTRUP, Anders (2013). *The war in Darfur : reclaiming Sudanese history*. Londres, New York : Routledge.

HAWKINS, Nicole, RICHARDS, Scott P., Granley, Mac H., et David, Stein M. (2004). « The Impact of Exposure to the Thin-Ideal Media Image on Women ». *Eating Disorders* 12, no 1 : = 35–50. [En ligne], <https://doi.org/10.1080/10640260490267751>.

HEINICH, Natalie (2009). *Faire Voir. L'art à l'épreuve de ses médiations*. Bruxelles : Les nouvelles impressions.

HEINICH, Natalie (2014). *Le paradigme de l'art contemporain : structures d'une révolution artistique*. Paris : Gallimard.

HEINICH, Nathalie (1983). « L'aura de Walter Benjamin [Note sur « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique »], Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 49, p. 107.

HEINICH, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris : Editions de Minuit.

HEINICH, Nathalie (1999). « Les rejets de l'art contemporain ». *Culture & Musées*, pp. 151-162. [En ligne], www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1999_num_16_1_1149.

HEINICH, Nathalie (2015). « L'art contemporain: une révolution artistique ? ». 6 mai. *L'Agora des savoirs*. Conférence vidéo. [En ligne], www.youtube.com/watch?v=xhclwyYYbtY. Consulté le 9 octobre 2018.

HOWARTH, Sophie Howarth (2015). « Marcel Duchamp. Fountain », *TATE.org*. [En ligne], www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573.

ISMAIL, Dalya (2019). Compte Instagram de l'artiste. [En ligne], <https://www.instagram.com/d.i.design/>.

IZZO, Alison (2016). « Yeezy Season 3 Is Already Selling Out Again ». *Harper's Bazaar*. [En ligne], <https://www.harpersbazaar.com.au/fashion/where-to-buy-yeezy-season-3-online-8814>.

JOHNSTONE, Nick (2005). « Dare to Bare ». *The Guardian*. [En ligne], www.theguardian.com/artanddesign/2005/mar/13/art.

KANDAKA E, Yasmin (2019). Compte Instagram de l'artiste. [En ligne], <https://www.instagram.com/kandaka.khronicles/>.

KNIGHT, Dana (2014). « Filmmakers and Their Global Lens: Matthu Placek ». *The Independent*. [En ligne], <http://independent-magazine.org/2014/11/filmmakers-global-lens-matthu-placek/>.

KILBOURNE, Jean (2014). « The Dangerous Ways Ads See Women ». *TedX Talks*. Conférence vidéo. [En ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=Uy8yLaoWybk>.

KORSMEYER, Carolyn (2004). *Gender and Aesthetics. An Introduction*. New York : Routledge.

LAROUSSE (2019). Encyclopédie et dictionnaires gratuits en ligne. [En ligne], <https://www.larousse.fr/>.

LAROCCA, Amy (2016). « The Bodies Artist ». *The Cut*. [En ligne], <https://www.thecut.com/2016/08/vanessa-beecroft-bodies-artist.html>.

LEW, Ann-Marie, MANN, Traci, MYERS, Hector, TAYLOR, Shelley, et BOWER, Julienne (2007). « Thin-Ideal Media and Women's Body Dissatisfaction: Prevention Using Downward Social Comparisons on Non-Appearance ». *Sex Roles* 57 : 543–556. [En ligne], DOI 10.1007/s11199-007-9274-5.

LIA RUMMA (2019). « Vanessa Beecroft Vb61 Still Death! Darfur Still Deaf?, 2007 ». [En ligne], <http://www.liarumma.it/projects/vb61-still-death-darfur-still-deaf-2007/>.

LICHTENSTEIN, Amanda (2019). « The scent of revolution: The story behind Sudan's legendary perfume label remix ». *Global Voices*. [En ligne], <https://globalvoices.org/2019/04/15/the-scent-of-revolution-the-story-behind-sudans-legendary-perfume-label-remix/>.

LISI, Ricardo (2007). « Skin Trade. Ricardo Lisi interviews Vanessa Beecroft » dans *VBLV*. Milan : Charta.

LOUIS VUITTON (2019). Site officiel. [En ligne], <https://ca.louisvuitton.com/fra-ca/homepage>.

LUBOW, Arthur (2005). « The Murakami Method ». *The New York Times Magazine*. [En ligne], <https://www.nytimes.com/2005/04/03/magazine/the-murakami-method.html>.

MANDEL, Leah (2016). « A Brief History Of Kanye West's Work With Vanessa Beecroft ». *The Fader*. [En ligne], <https://www.thefader.com/2016/02/11/kanye-west-vanessa-beecroft>.

MAHMOUD, Emtithal (Emi) (2017). « Head Over Heels ». *Amnesty International*. [En ligne], https://www.amnesty.org.uk/files/201901/Head%20Over%20Heels%20by%20Emtithal%20Mahmoud.pdf?_hMC8w7b7opVnJMHEcNh2by53SvpiSTY=.

MCCAULEY, Anne McCauley (1997). « Arago, l'invention de la photographie et le politique ». *Études photographiques*, 2 mai. [En ligne], journals.openedition.org/etudesphotographiques/125.

MICHELI-RECHTMAN, Vannina et CARTIER, Aurore (2013). « Le corps selon Vanessa Beecroft ». *L'Évolution Psychiatrique* 78. no 4 (2013): 691–693. [En ligne], <https://doi.org/10.1016/j.evopsy.2013.05.006>.

MOFFET, Samantha (2018). «Appetite suppressant lollipops are an example of toxic celebrity health advice». *The Oracle*. [En ligne], <http://www.usforacle.com/2018/05/22/appetite-suppressant-lollipop-are-an-example-of-toxic-celebrity-health-advice/>.

MOULIN, Raymonde (2009). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris : Flammarion.

MOULIN, Raymonde (2003). *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*. Paris : Flammarion.

MOUREAU, Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique (2006). *Le marché de l'art contemporain*. Paris : Éditions La Découverte.

MOUREAU, Nathalie, SAGOT-DUVAUROUX, Dominique (2016). *Le marché de l'art contemporain*. Paris : Éditions La Découverte.

MOUREAU, Nathalie (2015). « Tout ce qui brille n'est point or ». *La vie des idées*. [En ligne], <https://laviedesidees.fr/Tout-ce-qui-brille-n-est-point-or.html>.

MUSÉE 21 (2015). « Réseaux sociaux : ces nouveaux espaces de dialogue pour les musées », *Musée 21*. [En ligne], www.musee21.com/en/reseaux-sociaux-ces-nouveaux-espaces-de-dialogue-pour-les-musees/.

MULVEY, Laura (1976). « Post-Partum Document review ». *Spare Rib*. no. 40.

MURPHY, Megan (2016). « White Madonna With Twins». *Feminist Current*. [En ligne], <https://www.feministcurrent.com/2016/08/09/whats-current-40/08-beecroft-white-madonna-w529-h793-2x/>.

NAMUTH, Hans (1978). *L'atelier de Jackson Pollock*. Paris : Éditions Macula.

NEWMAN, Emily L. (2018). *Female Body Image in Contemporary Art : Dieting, Eating Disorders, Self-Harm and Fatness*. New York : Routledge.

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

OSAKI, Shin'ichiro (2003). « Gutai ». *Grove Art Online*, Janvier. [En ligne], www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000035754.

PARKINSON, Hannah Jane (2015). « Instagram, an artist and the \$100,000 selfies – appropriation in the digital age ». *The Guardian*. [En ligne], www.theguardian.com/technology/2015/jul/18/instagram-artist-richard-prince-selfies.

Peace and Security Section of the United Nations Department of Public Information (DPI) (2007). « The United Nations and Darfur. Fact Sheet ». *Organisation des Nations unies*. [En ligne], https://www.un.org/News/dh/infocus/sudan/fact_sheet.pdf.

POVOLEDO, Elisabetta (2009). « Vanessa Beecroft's 'VB65' Attempts to Force Spectators to See Africans Differently ». *The New York Times*. [En ligne], <https://www.nytimes.com/2009/03/26/arts/26iht-beecroft.html>.

PONTBRIAD, Chantal (2005). « Préface : Performance et photographie » dans *Point & Shoot. Performance et photographie (Les essais)*. Montréal : Les éditions Dazibao.

ROLL, Melanie Renee (2014). « Performing The Image: The Tableaux of Vanessa Beecroft ». Maîtrise en Histoire de l'art, Kent State University, États-Unis.

RAMOS, Julie (2014). *Le tableau vivant ou l'image performée*. Paris : Mare & Martin : Institut national d'histoire de l'art.

ROSENBAUM CONTEMPORARY (2019). « Vanessa Beecroft. Biographical Information ». [En ligne], <https://www.rosenbaumcontemporary.com/artists/34-vanessa-beecroft/biography/>.

RYAN, Frances (2018). « Jameela Jamil is right – the Kardashians are double agents for the patriarchy ». *The Guardian*. [En ligne], <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2018/sep/03/jameela-jamil-is-right-the-kardashians-are-double-agents-for-the-patriarchy>.

SANTONE, Jessica (2015). « Le spectateur illuminé. La documentation de la performance comme boucle de rédaction » dans *Recréer/scripter : mémoires et transmissions des œuvres*. Dijon : Les presses du réel.

SANDBYE, Mette (2012). « It has not been—it is. The signaletic transformation of photography », 15 juin, *Journal of Aesthetics & Culture*, vol.4. [En ligne], www.tandfonline.com/doi/abs/10.3402/jac.v4i0.18159.

SCHAD, Piper (2016). « Yeezy season approachin’: New fashion line available ». The DePaulia. [En ligne], <https://depauliaonline.com/19930/artslife/yeezy-season-3-fashion/>.

SCHNEIDER, Rebecca (2005). « Figés dans le temps réel : la performance, la photographie et les tableaux vivants » dans *Point & Shoot. Performance et photographie (Les essais)*. Montréal : Les éditions Dazibao.

SONTAG, Suzan (2001). *On photography*. New York : Picador USA ; Farrar, Straus and Giroux.

STEINMETZ, Julia, CASSILS, Heather, LEARY, Clover (2006). « Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft ». *Signs Mars* 2006, Vol.31(3), pp.753-783. [En ligne], www.jstor.org/stable/10.1086/499083.

ST-GELAIS, Thérèse (2003). « Vanessa Beecroft. À la recherche d'un corps perdu ou De la mécanique des corps ». *Parachute: Contemporary Art Magazine*, Oct.-Dec. 2003, *Canadian Periodicals Index Quarterly*. [En ligne], link.galegroup.com/apps/doc/A110083311/CPI?u=mont88738&sid=CPI&xid=3b3060dc.

TATE (2019). « Bmw Tate Live: Performance Room – Naufus Ramírez-Figueroa illusion Of Matter ». [En ligne], <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/performance/bmw-tate-live-2015/bmw-tate-live-performance-room-naufus-ramirez>.

TITTON, Monica (2014). « Andy's Heritage Collaborations Between Fashion, Art, and Louis Vuitton » dans *Aesthetic Politics in Fashion: An Introduction*. Vienne : Sternberg Press.

UNITED NATIONS (2019). « Rwanda: A Brief History of the Country ». [En ligne], <https://www.un.org/en/preventgenocide/rwanda/historical-background.shtml>.

VOGUE ITALIA (2016). « A conversation with Vanessa Beecroft ». Conférence vidéo [En ligne], <https://www.vogue.it/en/photography/interviews/2016/12/02/vanessa-beecroft-2/>.

VOGUE ITALIA (2011). « Vogue.it for Vanessa Beecroft. An online casting to take part in the iconic's artist's next performance in Milan ». [En ligne], <https://www.vogue.it/en/people-are-talking-about/art-photo-design/2011/05/casting-vanessa-beecroft>.

VOON, Claire (2016). « Vanessa Beecroft Publicly Airs a Racist Perspective ». *Hyperallergic*. [En ligne], <https://hyperallergic.com/316758/vanessa-beecroft-publicly-air-her-racist-perspective/>.

WELLS, Liz (2009). *Photography : a critical introduction*. London : Routledge.

WELLS, Liz (2015 [2009]). *Photography : a critical introduction*. London ; New York : Routledge, Taylor & Francis Group.

WHITE, Harrison C., WHITE, Cynthia A (1965). *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. New York : John Wiley & Sons, Inc.

YOTKA, Steff (2019). « Louis Vuitton Opens a Monolithic Exhibition in L.A. and Debuts Six New Artist Collabs ». *Vogue*. [En ligne], <https://www.vogue.com/article/louis-vuitton-x-arty-capucines-collaborations>.