

De la Pythie à la Nana

Autor(en): **Schuster Cordone, Caroline**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Annales fribourgeoises**

Band (Jahr): **76 (2014)**

PDF erstellt am: **26.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-825656>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DE LA PYTHIE À LA NANA

Deux femmes, belles et riches, éprouvées par la vie; deux aristocrates cosmopolites, aux liens sociaux diversifiés; deux artistes passionnées d'écriture, deux sculptrices qui ont enrichi Fribourg afin de pérenniser leur mémoire.

PAR CAROLINE SCHUSTER CORDONE

L'auteure, vice-directrice du Musée d'art et d'histoire Fribourg en charge notamment de l'Espace Jean Tinguely-Niki de Saint Phalle, est commissaire de l'exposition «Marcello : femme artiste entre cour et bohème» ouverte le 4 novembre 2014.



Si de nos jours, les femmes artistes sont encore sous-représentées dans les collections des musées et les grandes foires de l'art, elles sont néanmoins intégrées dans le monde artistique et traitées – la plupart du temps – à l'égal de leurs collègues masculins. Cette situation résulte d'une longue lutte des femmes à la conquête de leur place de créatrice comme en témoigne les destins distincts et pourtant si comparables de deux artistes d'exception : Adèle d'Affry qui fit carrière, à Paris, au XIX^e siècle, sous le pseudonyme de Marcello, et Niki de Saint Phalle, sculptrice américano-franco-suisse, décédée en 2002. Le destin de Marcello est représentatif de la situation de la femme artiste au XIX^e siècle. Loin d'être facile, son parcours reflète son combat en quête de reconnaissance, alors que les écoles d'art étaient interdites aux femmes. Celui de Niki de Saint Phalle illustre la femme artiste moderne, qui prend sa place et revendique d'emblée l'égalité de statut face à ses collègues masculins.

Malgré le siècle qui les sépare, elles ont de nombreux points communs. Toutes deux sont d'origine aristocratique, mais revendiquent une position sociale plurielle et indépendante. Elles apprennent le métier d'artiste sans l'appui d'une formation académique : Marcello, parce que son époque ne permet pas à une femme d'y accéder; Saint Phalle, parce que sa démarche est profondément autobiographique. Toutes deux choisissent une voie artistique, la sculpture, peu commune pour des femmes et entretiennent des liens professionnels fructueux avec certains de leurs collègues masculins. Elles assument des techniques dites viriles mais soulignent, en même temps, leurs attraits féminins et leur goût pour la mode. Elles ont une passion sans bornes pour l'écriture, autobiographique ou fictionnelle, que chacune pratique assidûment. Plus tragique, enfin, les deux artistes ont souffert de problèmes de santé qui les forcèrent à modifier leurs pratiques et même leur lieu de vie, et qui finalement précipitèrent leur fin.

S'intéresser aux destins de ces deux femmes, c'est en mesurer les parallèles et distinguer les points forts, mais aussi comprendre leur rapport au masculin et leur souhait, si soutenu, de postérité artistique.

Ci-contre:
Franck (1816-1906)
Marcello/Adèle d'Affry/
Duchesse de Castiglione
Colonna, vers 1863-1867
Photo-carte,
Fondation Marcello,
Fribourg.

Ci-contre:
Marcello (1836-1879)
Le Chef abyssin, 1869
Marbre
©MAHF
(Primula Bosshard)

« LA DUCHESSE N'EST PLUS UNE FEMME, MAIS UNE ARTISTE »

Destin étrange que celui de la patricienne fribourgeoise Adèle d'Affry, devenue duchesse romaine, puis sculptrice et peintre active avant tout à Paris sous le pseudonyme de Marcello. La vie et l'œuvre de cette femme hors du commun sont marqués par le courage, tant il est vrai que l'art du XIX^e siècle n'autorisait une carrière féminine qu'au prix d'une lutte acharnée.

Née en 1836, elle bénéficie d'une éducation classique entre Fribourg, Nice et l'Italie. Au-delà de sa passion du dessin, qu'elle développe comme jeune fille, elle est attirée par la sculpture et fréquente l'atelier du sculpteur uranais Heinrich Maximilian Imhof à Rome. En 1856, elle épouse le duc italien Carlo de Castiglione Colonna, qui meurt quelques mois seulement après le mariage. Veuve à 20 ans, après des mois de dépression et une pénible affaire de succession, Adèle donne un nouvel élan à sa vie en construisant sa carrière d'artiste, dès 1858, à Paris. Elle y développe une intense activité artistique, fait la connaissance des créateurs de son temps et prend le pseudonyme de Marcello, espérant trouver ainsi une véritable intégration artistique, au même titre que ses collègues masculins. Dès ses débuts, elle est tiraillée entre une vie de représentation officielle, conforme à ses origines, et un labeur artistique en solitaire, à l'atelier. Ne pouvant s'inscrire dans une école d'art, Marcello choisit ses maîtres parmi des artistes vivants ou morts : Michel-Ange avant tout, et parmi les contemporains Delacroix, Carpeaux, Hébert ou Fortuny. Les années 1870 sont marquées par la tuberculose qui la contraint de modérer son ardeur au travail et de renoncer aux Salons dès 1876. Ses derniers mois, Marcello les passe dans la baie de Naples qu'elle choisit en vue d'une amélioration de sa santé. Vains espoirs. Elle décède le 16 juillet 1879, âgée de 43 ans seulement.

Les difficultés de la carrière de Marcello sont légion. Tout d'abord, elle ne peut suivre une formation académique refusée aux femmes. En effet, c'est en 1881 seulement que la sculptrice Hélène Bertaux, connue sous le nom de Léon Bertaux, fondera l'«Union des Femmes Peintres et Sculpteurs», reconnue d'utilité publique en 1892. Il faudra attendre 1897 pour que s'ouvrent des sections réservées aux femmes à l'École des Beaux-Arts. La reconnaissance artistique, même chez les critiques qui sont favorables à Marcello, lui est certes accordée, en dépit de son statut de femme, mais



Marcello (1836-1879)
Turc, 1860-1870
Aquarelle et gouache
©MAHF
(Francesco Ragusa)



jamais dans la même mesure qu'aux artistes masculins. Pour exemple, voici la critique de Balthasar Robin: «On a peine à reconnaître, dans ces têtes fortement et finement accentuées, dans ces figures fières et vivantes, l'œuvre d'une femme. C'est qu'aussi, devant un bloc de marbre, Mme la duchesse Colonna n'est plus une femme; c'est une artiste, et une artiste de premier ordre¹.» En opposant la femme et l'artiste, Robin signifie l'incompatibilité entre les deux termes; pour lui et pour le public d'alors, l'idée qu'une femme puisse être véritablement une artiste – à plus forte raison un sculpteur, au même titre que ses homologues masculins – relève du non-sens. Il y a un discours intense à l'époque autour des questions de genre, de la virilité de l'art et de la position de la femme artiste. Marcello incarne l'ambiguïté de son temps par son pseudonyme masculin et sa décision de continuer à le porter alors que sa véritable identité est connue. Confrontée à la réalité de son activité de sculptrice dans un monde de sculpteurs, de praticiens, de fondeurs et de critiques masculins, elle choisit d'afficher, aux yeux de tous, cette dualité dont personne ne peut la délivrer.

Une autre difficulté majeure fut son état de santé qui se dégrada rapidement dès les années 1870. A partir de ces années-là, la sculpture – activité requérant une forme physique à toute épreuve – devint pour elle impraticable et elle mit toute son énergie à se former en peinture, pratique qu'elle avait toujours chérie, mais jamais véritablement approfondie. Malgré les découragements liés à sa santé ou à sa condition de femme, Marcello a réalisé une carrière admirable, entre néo-classicisme et impulsions artistiques nouvelles, et continué jusqu'à la fin de sa vie à se renouveler pour viser la perfection.

«J'AI DÉCIDÉ TRÈS TÔT D'ÊTRE UNE HEROÏNE»

La biographie de Niki de Saint Phalle oscille entre l'Europe et l'Amérique, et le brouillage des genres est présent chez elle dès sa jeunesse, lorsque se pose la question de son choix de vie et qu'elle cite ses modèles oscillant entre le masculin et le féminin: «J'ai décidé très tôt d'être une héroïne. Qui serais-je ? Georges Sand ? Jeanne d'Arc ? Un Napoléon en jupons ?²» Née en 1930 en France, l'artiste a grandi aux États-Unis et suivi une scolarité agitée avant de se marier avec Harry Mathews, écrivain et musicien. Le couple s'installe à Paris et fait la connaissance, en 1955, de Jean Tinguely et de sa première épouse Eva Aeppli. Suivent les naissances

¹ Balthasar ROBIN, «Chronique de la semaine», *Le Courrier artistique*, 14 mai 1865, pp. 198-199.

² SAINT PHALLE 1999, p. 16.

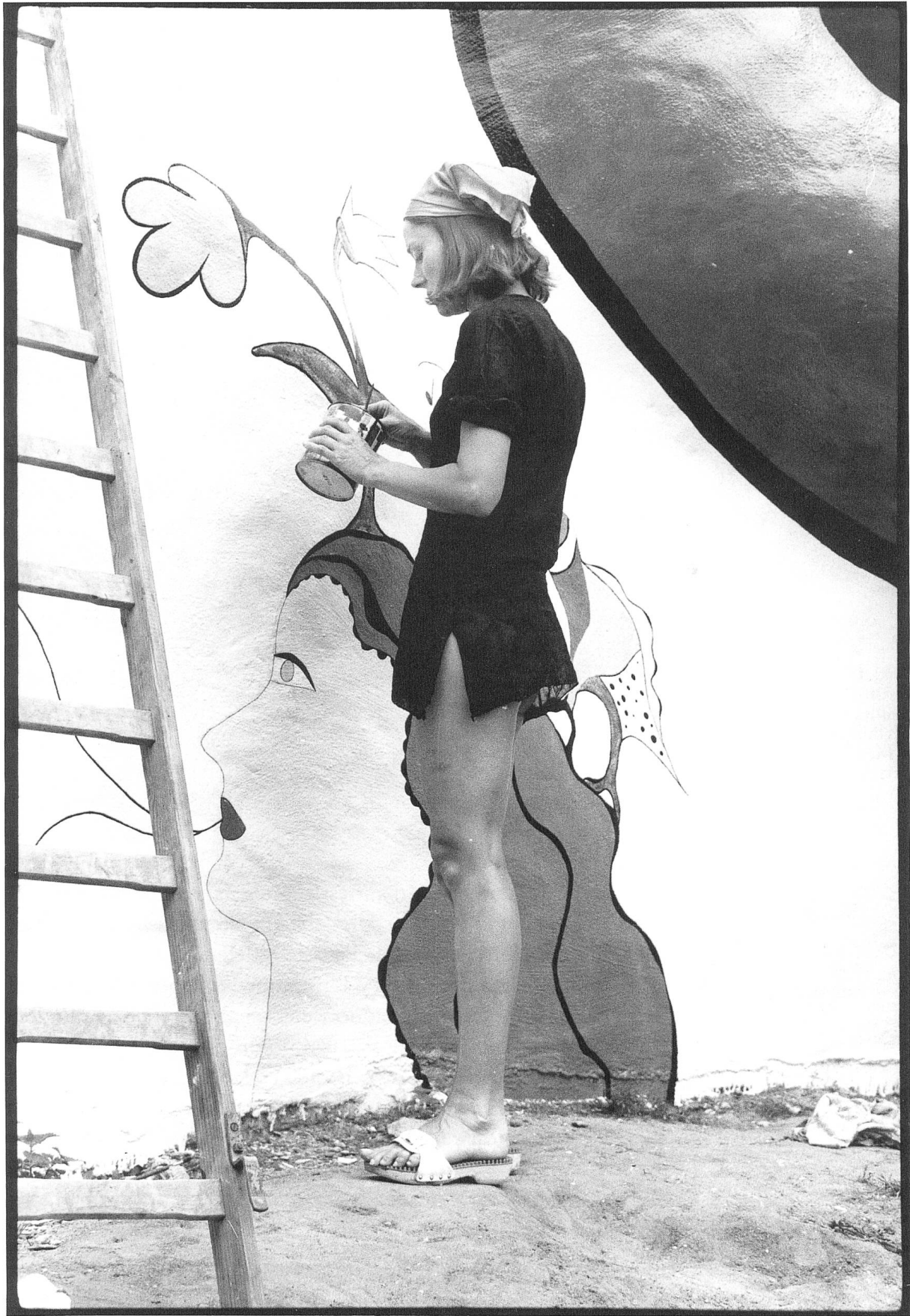
Ci-contre:
Rico Weber (1942-2004)
Niki de Saint Phalle,
Knokke-le-Zoute, 1973.
Photographie
Fonds Rico Weber.

successives de deux enfants, un garçon et une fille. En 1960, Saint Phalle quitte sa famille pour rejoindre le groupe des Nouveaux Réalistes. C'est alors que le couple Tinguely-Saint Phalle se forme et que s'inaugure une longue collaboration artistique.

L'insertion dans le groupe des Nouveaux Réalistes est déterminante. Ce groupe rassemble, autour du critique d'art Pierre Restany, des artistes parmi lesquels Spoerri, Arman, César ou Yves Klein. Leur idée est de s'opposer à l'art abstrait et de promouvoir un rapport différent à la réalité. Si chacun développe ses propres idées, il existe des démarches communes comme le retour à des formes simples, la réalisation d'œuvres monochromes ou le recyclage d'objets par le biais de l'accumulation, de l'assemblage ou du collage. Saint Phalle privilégie alors l'assemblage et réalise, entre autres, ses tableaux-tirs qui brouillent les pistes du masculin/féminin puisqu'elle adopte le tir à la carabine (à connotation masculine) en soulignant, par ailleurs, sa féminité. De manière spectaculaire, elle met en scène la violence en tirant sur des tableaux auparavant préparés avec un mélange de plâtre, d'objets et de ballons remplis de peinture qui, en éclatant, maculent les tableaux.

La coopération entre Saint Phalle et Tinguely est marquée, dès ses débuts, par l'organisation de happenings et d'expositions de groupe. L'exposition *Hon* à Stockholm en 1966 marque une étape importante dans la collaboration des deux artistes car elle inaugure la monumentalité par le biais d'une sculpture architecturale. *Hon* est une nana gigantesque couchée, jambes écartées, dans laquelle les visiteurs pénètrent pour découvrir sa vie intérieure. Dès 1970, un projet majeur de Tinguely voit le jour qui occupera le couple pendant de nombreuses années : *le Cyclop*, une tête gigantesque dans la forêt de Milly, près de Paris, dont la réalisation se finalisera après la mort de son créateur. En 1987, Tinguely et Saint Phalle font don de la «tête» à l'Etat français, et en 1994, *le Cyclop* est inauguré par François Mitterrand. En plus du *Cyclop*, dès 1979, débute le «projet de vie» de Saint Phalle: *le Jardin des Tarots*.

Dès 1994, Niki de Saint Phalle s'installe pour des raisons de santé à San Diego. Ses poumons ont souffert du travail avec le polyester et seul le climat de la côte ouest des Etats-Unis semble la soulager. Ses dernières années de vie sont marquées par la finalisation du *Jardin des Tarots*, des projets de grande envergure à travers le monde qu'elle réalise par l'intermédiaire d'assistants voyageant pour elle, des expositions dans de nombreux pays et un engagement sur des problèmes de société.





Niki de Saint Phalle
(1930-2002)
Rhinocéros, années 1960
Technique mixte
©MAHF
(Francesco Ragusa)

Le public oublie souvent que l'art de Saint Phalle ne se laisse pas réduire à des Nanas colorées qui réjouissent petits et grands. Si, à l'instar de Marcello, la femme constitue un thème central pour elle, ce n'est pas l'héroïne mythologique ou historique qui l'intéresse mais la femme dans ses fonctions familiales et sociales, autrement dit la fille, l'épouse, l'amante, la mère, la grand-mère. L'artiste a, certes, toujours souligné son souhait de faire de «l'art pour tous», immédiatement appréciable avec les yeux et le cœur. Mais il existe d'autres lectures passionnantes de ses œuvres destinées à celles et ceux qui connaissent un peu mieux sa vie et ses combats. Les premières œuvres de l'artiste reflètent notamment les démons de ses premières souffrances par l'insertion d'un vocabulaire guerrier. Ces œuvres parfois répulsives extériorisent les abîmes mélancoliques d'une jeune femme pour laquelle l'art est une thérapie lui permettant de se sauver elle-même. Elle y exorcise les violences subies, le viol par son père alors qu'elle avait onze ans, ou plus tard, ses difficultés à réaliser, en parallèle, une carrière d'artiste et un quotidien de mère.



Niki de Saint Phalle
(1930-2002)
Petite cathédrale, 1962
Technique mixte
©MAHF
(Francesco Ragusa)

DEUX LIEUX PÉRENNES À FRIBOURG

Soulignons un dernier point commun, essentiel : le rapport que Marcello et Niki de Saint Phalle entretiennent avec leur postérité respective, autrement dit comment elles organisent leur «survie artistique».

Dans le cas de Marcello, le souci de perdurer est marqué par la maladie et l'absence d'enfants. Se sachant gravement souffrante bien avant sa mort, Marcello décide de préparer sa postérité – son souhait étant de créer un Musée Marcello dédié à son œuvre. Par testament, elle lègue au canton de Fribourg un choix d'œuvres et finance la réalisation, en marbre ou en bronze, de certaines d'entre elles pour qu'elles soient exposées à Fribourg, sa ville natale. A ses propres œuvres, elle ajoute des pièces de

sa collection regroupant les artistes qu'elle aime et qu'elle admire. La volonté de Marcello de laisser une «descendance artistique» dans sa ville et son pays d'origine fait directement écho à ses regrets, exprimés dans ses *Mémoires*, de ne pas avoir eu d'enfants : «A ceux-ci répondront ces pages, elles parleront quand l'éternel silence se sera étendu sur cette femme qui ne connut pas le doux orgueil de se voir mère de joyeux enfants³.» En contraste à l'absence de descendance, différentes sources évoquent son rapport «maternel» à ses œuvres. Par exemple, lorsqu'elle s'adresse à Adolphe Thiers en parlant de l'une de ses sculpture comme de sa fille : «Savez-vous pourquoi j'ai mis une de mes filles chez vous, pour l'y aller voir de temps à autre...⁴» Ou encore, lorsqu'elle fait mouler des parties de son corps pour la réalisation de *La Pythie*, en lui donnant ainsi sa propre apparence comme s'il s'agissait d'une empreinte maternelle.

A la différence de Marcello, Saint Phalle a une descendance directe par le biais d'enfants, de petits-enfants et d'arrière-petits-enfants. Malgré cette filiation concrète, Saint Phalle compare, comme Marcello, le fait de créer des œuvres à une maternité spirituelle et artistique. Comme Marcello, la maladie force Saint Phalle à réfléchir à une façon adéquate d'organiser sa survie artistique. Elle le fait sous trois formes. Tout d'abord, en créant une fondation qui gère ses archives et sa mémoire à travers le monde. Ensuite, par le biais de son œuvre-maîtresse *le Jardin des tarots*, véritable somme de ses œuvres passées, dont elle débute la réalisation à près de cinquante ans et qui l'accompagne jusqu'à sa mort en 2002. Enfin, en réalisant des donations importantes à Hanovre, à Nice et à Fribourg. Il faut encore mentionner qu'elle organise également la postérité artistique de Jean Tinguely. Mort en 1991, ce dernier la charge de pérenniser son œuvre. C'est ainsi qu'elle finalise et ouvre au public *le Cyclop* en 1994 et qu'elle permet la réalisation du *Musée Jean Tinguely* de Bâle et de *L'Espace Jean Tinguely- Niki de Saint Phalle* de Fribourg.

Les parcours de Marcello et de Niki de Saint Phalle évoquent finalement aussi un fascinant dialogue entre deux époques, les XIX^e et XX^e siècles, autour du rapport au masculin, par le biais d'un pseudonyme masculin pour Marcello, de démarches considérées comme viriles par la tradition (la taille du marbre pour Marcello, le tableau-tir et le monumental pour Saint Phalle), et par des liens privilégiés avec des collègues ou des compagnons masculins (entre autres Jean-Baptiste Carpeaux pour Marcello et avant tout Jean Tinguely pour Niki de Saint Phalle). Enfin, Marcello et Niki de Saint Phalle ont fait de Fribourg, et en particulier du Musée d'art

³ *Mémoires de Marcello*, Archives FM, (Préface), non publiés.

⁴ Cité par BESSIS 1972, lettre 45, pp. 144-145, repris par Pierre 2010, p. 44, note 70.



et d'histoire et de l'Espace Jean Tinguely-Niki de Saint Phalle, par le biais de leurs donations respectives à l'Etat de Fribourg, deux lieux pérennes et uniques en Suisse, qui mettent désormais leurs productions et leurs vies de femmes artistes en dialogue.

Rico Weber (1942-2004)
Niki de Saint Phalle, La Jolla, 1996.
Photographie
Fonds Rico Weber.

C. S. C.

BIBLIOGRAPHIE

BESSIS Henriette, *Adolphe Thiers et la Duchesse Colonna*, thèse de doctorat (non-publiée), Université de Paris-I, 1972

FRANCLIN Catherine, *Niki de Saint Phalle La révolte à l'œuvre*, Paris 2013

PIERRE Caterina Y., *Genius has no sex. The sculpture of Marcello (1836-1879)*, Pregny / Gollion 2010

SAINT PHALLE Niki de, *Traces : une autobiographie Remembering 1930-1949*, Lausanne 1999

MARCELLO (Adèle d'Affry, dite), *Mémoires* (non publiées), Fondation Marcello, Fribourg

