

Bibliographie

- CELANT, Germano. "Arte Povera. Appunti per una Guerriglia", in: *Flash Art*, 5, Rome, novembre-décembre 1967.
- CELANT, Germano. *Arte povera*. Giunti, 2012.
- CENTRE POMPIDOU (online): "Giovanni Anselmo, Direzione (1967-68)", Centre Pompidou (online). Consulté le 11 juin 2023: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/idjAUPc>
- CONTE, Lara. « Germano Celant : l'archive comme pratique », in : *Critique d'art*, 55, 2020, pp. 202-222.
- CUOMO, Ricardo. « En cercle ouvert: Une reinterprétation de l'Arte Povera », in : *Flash Art* [en ligne], 355, 2017, consulté le 11 juin 2023 : <https://flash---art.it/article/a-circolo-aperto-una-rilettura-dellarte-povera-riccardo-cuomo/>
- DA COSTA, Valérie. "Pino Pascali: Una Scultura Dell'Immagine/A Sculpture of Images", in: *Pino Pascali : dall'immagine alla forma*, Exposition Pino Pascali, Biennale di Venezia, 2019, pp. 12-23.
- FABIANI, Jean-Louis. "Le riche territoire de l'arte povera", in : *Sociologie et sociétés*, 34(2), 2002, pp. 79–93
- FAMELI, Pasquale. *Le poetiche del comportamento in Italia negli anni Settanta*, [Dissertation thesis], Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2018.
- GALIMBERTI, Jacopo. Trad. Catherine Vasseur. « Un art tiers-mondiste ? L'invention de l'Arte Povera par Germano Celant », in : *Les cahiers du Mnam*, 143, 2018, pp. 5-23.
- GIULIANO, Sergio, « Arte Povera, une question d'image », in : *Études photographiques*, 28, 2011, pp. 120-142.
- GOETZ, Ingvild, et al. *Arte Povera - the Great Awakening*. Hatje Cantz, 2012.
- JOPPOLO, Giovanni. *L'arte povera : les années fondatrices*. Fall Edition, 1996.
- KONIGSON, Élie. « L'Arte Povera au fil du temps », in : *Ligeia*, vol. 25-28, no. 1, 1998, pp. 53-68.
- MARTIN, Henry. "In memory of Germano Celant: Arte Povera. Notes on a guerrilla war by Germano Celant", in: *Flash Art* [en ligne], 2020, consulté le 11 juin 2023: <https://flash---art.com/article/germano-celant-arte-povera-notes-on-a-guerrilla-war/>
- MORRIS, Frances et al. *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*. Tate Gallery, 2002.
- NICOLIN, Paola. "Other notes for a Guerrilla War", in: *Kaleidoscope*, 6, 2010, pp. 40-45.
- PINKUS, Karen. "Dematerialization: from Arte Povera to cybermoney through Italian thought.", in: *Diacritics* 39 (3), 2009, pp. 63–75.

Carla Accardi, art et/ou féminisme

*Carla Accardi est une artiste italienne originaire de Sicile qui développe sa carrière artistique à Rome dès les années 1946. De ses premières expositions à Rome au sein du groupe de peintres abstraits Forma 1, à sa présence désormais fondée dans les collections italiennes, comme ici à la Galleria Nazionale de Rome avec sa *Composizione (Un Mare d'Erba, 1964)*, Accardi ne cesse de questionner les modes d'occupation de l'espace. Bien que son approche ait longtemps été réduite à la notion de signe et de langage, elle sera abordée sous le prisme du genre – comme Accardi l'envisageait alors – notamment sous l'impulsion de la critique d'art Carla Lonzi, avec qui l'artiste se liera d'amitié et fondera en 1970, le collectif *Rivolta Femminile*.*

C'est après avoir fréquenté les académies d'art de Palerme puis de Florence que Carla Accardi - tout juste âgée de 22 ans - s'installe à Rome avec son compagnon, le peintre Antonio Sanfilippo. Les deux artistes effectuent ensuite un voyage de formation à Paris, puis de retour à Rome sont captivés par l'avant-garde la plus radicale. Le 15 mars 1947, Accardi fait partie des signataires (la seule femme) du manifeste du groupe *Forma 1*, paru dans un numéro inaugural unique qui prend place dans les années de débat entre abstraction et réalisme. Par une certaine radicalité, le groupe de jeunes peintres promeut une peinture abstraite en tant qu'expression de liberté face à une esthétique réaliste, qu'il considère comme conservatrice, dépassée et avant tout liée au régime fasciste.

C'est durant cette période que Carla Accardi connaît ses premières expériences d'exposition. Son travail de peinture est alors essentiellement tourné vers une recherche d'abstraction avec des compositions aux couleurs vives, dans un style post-cubiste, post-futuriste (**Fig. 1**). Entre 1948 et 1953, ses recherches évoluent vers un plus grand raffinement. Les couleurs sont moins contrastées, les figures s'affinent. En revanche, figures et fond se détachent davantage (**Fig. 2**). C'est ensuite un travail uniquement en noir et blanc qui caractérise le travail de l'artiste entre 1954 et 1959. Accardi effectue une inversion du rapport traditionnel figure/fond, en peignant ses motifs en blanc sur noir. Il s'agit d'une période réflexive intense pour l'artiste autour de son processus artistique, avec des préoccupations concernant notamment la question de l'expressivité des signes (**Fig. 3**). C'est vers 1960 qu'un virage se dessine dans la pratique de l'artiste. Elle opère une radicalisation du rapport entre les champs et les signes, en réduisant ses compositions à deux tons uniques. Cette approche bicolore, ainsi que la simplification des signes - qui

sont désormais régis en séquence de courbes répétées - renforcent le caractère graphique de la composition (**Fig. 4**). C'est d'ailleurs dans cette période que s'insère la Composition *Une Mare d'Erba* de la Galleria Nazionale. Un second bouleversement ébranle le processus artistique d'Accardi et peut trouver une de ses origines au lendemain de la 12^e Biennale de Venise où l'artiste y découvre les œuvres des « merveilleux » Louis Nolan et Frank Stella dans le pavillon américain. S'impose alors à elle un désir profond d'expérimentation des formats, des couleurs, des pigments et des supports. La composition géométrique et contrastée de Stella (**Fig. 5**) devient même une source d'inspiration directe pour Accardi qui réalise en 1964, *I Stella et II Stella* (**Fig. 6-7**). C'est une nouvelle ère qui s'ouvre pour l'artiste. À la recherche de la dématérialisation, voire de la destruction du cadre, Accardi cherche à se désengager totalement de la surface du support. Cette réflexion la mènera à ses premières créations de *sicofoil*, un matériau plastique qu'elle utilise sous forme de feuilles transparentes et dont elle se sert comme support à sa peinture. Ses premiers *Rotoli* (cônes, rouleaux) datent de 1965 (**Fig. 8**). L'artiste cherche ainsi à expérimenter la dimension spatiale de la peinture en produisant différentes installations à l'aide de ce support, comme avec ses fameuses sculptures environnementales qu'elle appelle « Tente », (*Tenda*, 1965 (**Fig. 9**); *Ambiente Arancio*, 1967; *Triplice Tenda*, 1969-71 (**Fig. 10**)). Le *sicofoil*, avec sa transparence et ses jeux de lumière, devient alors son support privilégié jusque dans les années 1981, un support qui lui permet d'aborder ses installations à la fois en tant que peinture, sculpture et architecture, et d'ainsi questionner leur rapport à l'espace, leur façon d'habiter le monde.

Ce bref panorama que je vous propose, nous permet certes de nous déplacer de façon plus ou moins chronologique au travers du processus artistique de Carla Accardi mais il me permet également d'insister sur un point fondamental concernant la réception de son art, et la manière dont cela a pu influencer ou contaminer sa pratique. Au fil des années, les œuvres d'Accardi ont essentiellement été interprétées et critiquées d'un point de vue analytique et formaliste. Le critique Michel Tapié a grandement contribué à cette lecture, faite d'interprétations de signes, de poésie informelle, d'écriture instinctive... qui a été bien souvent reprise et répétée par des critiques d'Italie et d'ailleurs, enfermant quelque peu le travail d'Accardi dans cette dimension strictement formaliste. Pourtant, Accardi a toujours cherché à s'éloigner de cette idée d'écriture et de rapprocher au contraire sa pratique à une réflexion purement intrinsèque à la peinture, une peinture comme représentation d'un élan vital, de son rapport au monde; avec des signes comme présences, comme existences vraies.

C'est donc tout naturellement qu'Accardi choisi de se détacher de Michel Tapié et lui préfère la critique d'art Carla Lonzi pour la rédaction de son texte d'introduction à la Biennale de 1964. Les deux femmes se sont rencontrées en 1960 et entretiennent une forte amitié qui mènera notamment à la fondation en 1970, avec Elvira Banotti (**Fig. 11**) de *Rivolta Femminile*, premier groupe féministe exclusivement féminin, dont vous trouverez la traduction française du manifeste en annexe. Lonzi propose en effet une interprétation du travail d'Accardi plus proche de ses intentions initiales en mettant au centre de sa pratique des questions d'identité de genre et en abordant des thématiques chères à Accardi, comme la question du « vitalisme » dans sa peinture, de la dimension temporelle de son geste, du « produit inutile », du temps de la vie et de l'authenticité ; thématiques dont nous auront l'occasion d'approfondir et discuter davantage.

La relation intense et tumultueuse entre les deux femmes débouchera sur une rupture autour de 1973, basée sur des conflits concernant la cohabitation difficile entre l'art et le féminisme - problématique sur laquelle nous aurons également l'occasion de revenir. Malgré le caractère originel de Carla Accardi au sein de la *Rivolta Femminile*, ce conflit qui l'amènera à quitter le groupe, ajoutée à la forte présence « charismatique » de Lonzi dans l'organisation, auront comme conséquence d'invisibiliser en grande partie les questionnements féministes dans son œuvre. Ce ne sont que les études récentes, notamment menées par Giovanna Zapperi qui permettent de réévaluer son rôle dans l'histoire du féminisme italien et d'ainsi lier son travail dans une perspective du genre et non uniquement comme nous avons pu le voir, relégué à une sphère formaliste. Cette nouvelle lecture peut se faire, comme le propose Zapperi, en étroite relation avec les échanges personnels et les rapports qu'elle entretenait avec Carla Lonzi, qui nous permettront d'aborder les questionnements partagés au sein de *Rivolta Femminile* mais également les points de désaccord, qui ne feront que nourrir son travail tout au long de sa carrière.



Fig. 1 Carla Accardi, *Scomposizione*, 1947



Fig. 2 Carla Accardi, *Verde blu*, 1949

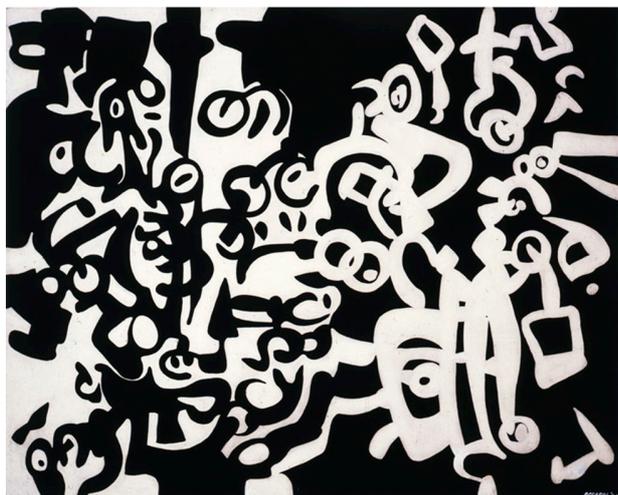


Fig. 3 Carla Accardi, *Negativo Positivo*, 1956



Fig. 4 Carla Accardi, *Viola Rosso*, 1963



Fig. 5 Frank Stella, *Marrakech*, 1964

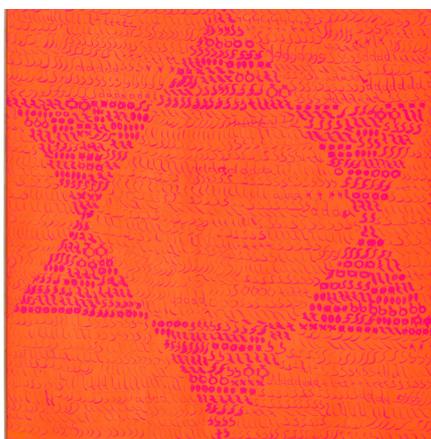


Fig. 6 Carla Accardi, *I Stella*, 1964

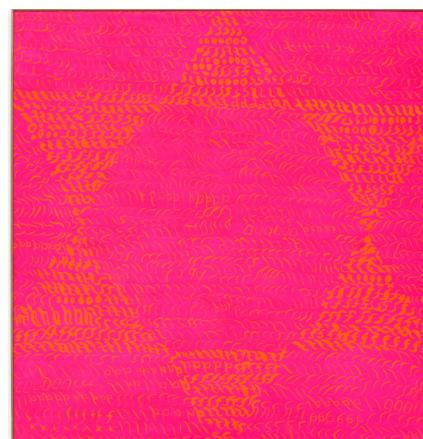


Fig. 7 Carla Accardi, *II Stella*, 1964



Fig. 8 Carla Accardi, Rotoli, 1968



Fig. 9 Carla Accardi, Tenda, 1965-66



Fig. 10 Carla Accardi, Triplice Tenda, 1969-71



Fig. 11 Carla Accardi, Carla Lonzi, Elvira Banotti



Fig. 12 Carla Accardi



Fig. 13 Jackson Pollock



RIVOLTA FEMMINILE

« Le donne saranno sempre divise le une dalle altre? Non formeranno mai un corpo unico? » (Olympe de Gouges, 1791).

La donna non va definita in rapporto all'uomo. Su questa coscienza si fondano tanto la nostra lotta quanto la nostra libertà. L'uomo non è il modello a cui adeguare il processo della scoperta di sé da parte della donna.

La donna è l'altro rispetto all'uomo. L'uomo è l'altro rispetto alla donna. L'uguaglianza è un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli.

Identificare la donna all'uomo significa annullare l'ultima via di liberazione.

Liberarsi, per la donna, non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell'esistenza.

La donna come soggetto non rifiuta l'uomo come soggetto, ma lo rifiuta come ruolo assoluto. Nella vita sociale lo rifiuta come ruolo autoritario.

Finora il mito della complementarità è stato usato dall'uomo per giustificare il proprio potere.

Le donne sono persuase fin dall'infanzia a non prendere decisioni e a dipendere da persona « capace » e « responsabile »: il padre, il marito, il fratello...

L'immagine femminile con cui l'uomo ha interpretato la donna è stata una sua invenzione.

Verginità, castità, fedeltà, non sono virtù; ma vincoli per costruire e mantenere la famiglia. L'onore ne è la conseguente codificazione repressiva.

Nel matrimonio la donna, privata del suo nome, perde la sua identità significando il passaggio di proprietà che è avvenuto tra il padre di lei e il marito.

Chi genera non ha la facoltà di attribuire ai figli il proprio nome: il diritto della donna è stato ambito da altri di cui è diventato il privilegio.

Ci costringono a rivendicare l'evidenza di un fatto naturale.

Riconosciamo nel matrimonio l'istituzione che ha subordinato la donna al destino maschile. Siamo contro il matrimonio.

Il divorzio è un innesto di matrimoni da cui l'istituzione esce rafforzata.

La trasmissione della vita, il rispetto della vita, il senso della vita sono esperienze intense della donna e valori che lei rivendica.

Il primo elemento di rancore della donna verso la società sta nell'essere costretta ad affrontare la maternità come un aut-aut.

Denunciamo lo snaturamento di una maternità pagata al prezzo dell'esclusione.

La negazione della libertà d'aborto rientra nel veto globale che viene fatto all'autonomia della donna.

Non vogliamo pensare alla maternità tutta la vita e continuare a essere inconsci strumenti del potere patriarcale.

La donna è stufa di allevare un figlio che le diventerà un cattivo amante.

In una libertà che si sente di affrontare, la donna libera anche il figlio, e il figlio è l'umanità.

In tutte le forme di convivenza, alimentare, pulire, accudire e ogni momento del vivere quotidiano devono essere gesti reciproci.

Per educazione e per mimesi l'uomo e la donna sono già nei ruoli nella primissima infanzia.

Riconosciamo il carattere mistificatorio di tutte le ideologie, perché attraverso le forme ragionate di potere (teologico, morale, filosofico, politico), hanno costretto l'umanità a una condizione inautentica, oppressa e consenziente.

Dietro ogni ideologia noi intravediamo la gerarchia dei sessi.

Non vogliamo d'ora in poi tra noi e il mondo nessuno schermo. Il femminismo è stato il primo momento politico di critica storica alla famiglia e alla società.

Unifichiamo le situazioni e gli episodi dell'esperienza storica femminista: in essa la donna si è manifestata interrompendo per la prima volta il monologo della civiltà patriarcale.

Noi identifichiamo nel lavoro domestico non retribuito la prestazione che permette al capitalismo, privato e di stato, di sussistere.

Permetteremo ancora quello che di continuo si ripete al termine di ogni rivoluzione popolare quando la donna, che ha combattuto insieme con gli altri, si trova messa da parte con tutti i suoi problemi?

Detestiamo i meccanismi della competitività e il ricatto che viene esercitato nel mondo dalla egemonia dell'efficienza. Noi vogliamo mettere la nostra capacità lavorativa a disposizione di una società che ne sia immunizzata.

La guerra è stata da sempre l'attività specifica del maschio e il suo modello di comportamento virile.

La parità di retribuzione è un nostro diritto, ma la nostra oppressione è un'altra cosa. Ci basta la parità salariale quando abbiamo già sulle spalle ore di lavoro domestico?

Riesaminiamo gli apporti creativi della donna alla comunità e sfatiamo il mito dalla sua laboriosità sussidiaria.

Dare alto valore ai momenti « improduttivi » è un'estensione di vita proposta dalla donna.

Chi ha il potere afferma: « Fa parte dell'eroticismo amare un essere inferiore ». Mantenere lo status quo è dunque un suo atto di amore.

Accogliamo la libera sessualità in tutte le sue forme, perché abbiamo smesso di considerare la frigidità un'alternativa onorevole.

Continuare a regolamentare la vita fra i sessi è una necessità del potere; l'unica scelta soddisfacente è un rapporto libero. Sono un diritto dei bambini e degli adolescenti la curiosità e i giochi sessuali.

Abbiamo guardato per 4.000 anni: adesso abbiamo visto!

Alle nostre spalle sta l'apoteosi della millenaria supremazia maschile. Le religioni istituzionalizzate ne sono state il più fermo piedistallo. E il concetto di « genio » ne ha costituito l'irraggiungibile gradino.

La donna ha avuto l'esperienza di vedere ogni giorno distrutto quello che faceva.

Consideriamo incompleta una storia che si è costituita sulle tracce non deperibili.

Nulla o male è stato tramandato della presenza della donna: sta a noi riscoprirlo per sapere la verità.

La civiltà ci ha definite inferiori, la Chiesa ci ha chiamate sesso, la psicanalisi ci ha tradite, il marxismo ci ha vendute alla rivoluzione ipotetica.

Chiediamo referenze di millenni di pensiero filosofico che ha teorizzato l'inferiorità della donna.

Della grande umiliazione che il mondo patriarcale ci ha imposto noi consideriamo responsabili i sistematici del pensiero: essi hanno mantenuto il principio della donna come essere aggiuntivo per la riproduzione della umanità, legame con la divinità o soglia del mondo animale; sfera privata e pietas. Hanno giustificato nella metafisica ciò che era ingiusto e atroce nella vita della donna.

Sputiamo su Hegel.

La dialettica servo-padrone è una regolazione di conti tra collettivi di uomini: essa non prevede la liberazione della donna, il grande oppresso della civiltà patriarcale.

La lotta di classe, come teoria rivoluzionaria sviluppata dalla dialettica servo-padrone, ugualmente esclude la donna. Noi rimettiamo in discussione il socialismo e la dittatura del proletariato.

Non riconoscendosi nella cultura maschile, la donna le toglie l'illusione dell'universalità.

L'uomo ha sempre parlato a nome del genere umano, ma metà della popolazione terrestre lo accusa ora di aver sublimato una mutilazione.

La forza dell'uomo è nel suo identificarsi con la cultura, la nostra nel rifiutarla.

Dopo questo atto di coscienza l'uomo sarà distinto dalla donna e dovrà ascoltare da lei tutto quello che la concerne.

Non salterà il mondo se l'uomo non avrà più l'equilibrio psicologico basato sulla nostra sottomissione.

Nella cocente realtà di un universo che non ha mai svelato i suoi segreti, noi togliamo molto del credito dato agli accanimenti della cultura. Vogliamo essere all'altezza di un universo senza risposte.

Noi cerchiamo l'autenticità del gesto di rivolta e non la sacrificeremo né all'organizzazione né al proselitismo.

Roma, luglio 1970.

Manifeste, Rivolta Femminile, 1970

"Les femmes seront-elles toujours divisées les unes des autres ? Ne formeront-elles jamais un seul corps ?" (Olympe de Gouges).

La femme ne se définit pas par rapport à l'homme.

Notre combat et notre liberté reposent sur cette **conscience**.

L'homme n'est pas le modèle auquel adapter le processus de découverte de soi par la femme.

La femme est l'autre par rapport à l'homme.

L'homme est l'autre par rapport à la femme.

L'égalité est une tentative idéologique de soumettre la femme à des niveaux supérieurs.

Identifier la femme à l'homme, c'est annuler la dernière voie de libération. La libération de la femme ne consiste pas à accepter la même vie que l'homme parce qu'elle est invivable, mais à exprimer son sens de l'existence.

La femme en tant que sujet ne rejette pas l'homme en tant que sujet, mais le rejette en tant que rôle absolu.

Dans la vie sociale, elle le rejette en tant que rôle autoritaire.

Jusqu'à présent, le mythe de la complémentarité a été utilisé par les hommes pour justifier leur pouvoir.

Les femmes sont persuadées dès l'enfance de ne pas prendre de décisions et de dépendre de la personne "capable" et "responsable" : le père, le mari, le frère... L'image féminine avec laquelle l'homme a interprété la femme a été sa propre invention.

La virginité, la chasteté, la fidélité ne sont pas des vertus, mais des liens pour construire et maintenir la famille.

L'honneur est la codification répressive qui en découle.

Dans le mariage, la femme, privée de son nom, perd son identité, signifiant le transfert de propriété qui s'est opéré entre son père et son mari.

Ceux qui engendrent n'ont pas le droit de donner à leurs enfants leur propre nom : le droit de la femme a été convoité par d'autres dont il est devenu le privilège.

Nous sommes contraints de revendiquer l'évidence d'un fait naturel.

Nous reconnaissons le mariage comme l'institution qui a subordonné la femme au destin masculin.

Nous sommes contre le mariage.

Le divorce est une greffe de mariages dont l'institution sort renforcée.

La transmission de la vie, le respect de la vie, le sens de la vie sont des expériences et des valeurs intenses des femmes qu'elle revendique.

Le premier élément du ressentiment de la femme à l'égard de la société réside dans le fait d'être obligée d'affronter la maternité en autarcie.

Nous dénonçons la dénaturation de la maternité payée au prix de l'exclusion.

La négation de la liberté d'avortement fait partie du veto global qui est fait sur l'autonomie des femmes.

Nous ne voulons pas penser à la maternité toute notre vie et continuer à être les instruments inconscients du pouvoir patriarcal.

La femme en a assez d'élever un enfant qui deviendra un mauvais amant.

Dans une liberté qu'elle se sent capable d'assumer, la femme libère aussi l'enfant, et l'enfant, c'est l'humanité.

Dans toutes les formes de cohabitation, l'alimentation, le ménage, les soins et tous les moments de la vie quotidienne doivent être des gestes réciproques.

Par éducation et par mimésis, l'homme et la femme sont déjà dans des rôles dès la petite enfance.

Nous reconnaissons le caractère mystificateur de toutes les idéologies, car par des formes raisonnées de pouvoir (théologique, moral, philosophique, politique), elles ont contraint l'humanité à une condition inauthentique, opprimée et consentante.

Derrière chaque idéologie, nous entrevoyons la hiérarchie des sexes.

Désormais, nous ne voulons plus d'écran entre nous et le monde.

Le féminisme a été le premier moment politique de critique historique de la famille et de la société.

Nous unifions les situations et les épisodes de l'expérience historique féministe : les femmes s'y sont manifestées en interrompant pour la première fois le monologue de la civilisation patriarcale.

Nous identifions le travail domestique non rémunéré comme le service qui permet au capitalisme, privé et étatique, de subsister. Allons-nous permettre ce qui se répète continuellement à la fin de chaque révolution populaire, lorsque la femme, qui a lutté avec d'autres, se retrouve mise à l'écart avec tous ses problèmes ?

Nous détestons les mécanismes de compétitivité et le chantage exercé dans le monde par l'hégémonie de l'efficacité.

Nous voulons mettre notre capacité de travail à la disposition d'une société qui en est immunisée.

La guerre a toujours été l'activité spécifique du mâle et son modèle de comportement viril.

L'égalité salariale est notre droit, mais notre oppression est autre chose.

L'égalité salariale nous suffit-elle alors que nous avons déjà des heures de travail domestique sur les épaules ?

Réexaminons les contributions créatives des femmes à la communauté et dissipons le mythe de leur industrie subsidiaire.

Valoriser les moments "improductifs" est une prolongation de la vie proposée par les femmes.

Les détenteurs du pouvoir disent : "L'amour d'un être inférieur fait partie de l'érotisme". Le maintien du statu quo est donc son acte d'amour.

Nous accueillons la sexualité libre sous toutes ses formes, parce que nous avons cessé de considérer la frigidité comme une alternative honorable.

Continuer à régler la vie entre les sexes est une nécessité de pouvoir ; le seul choix satisfaisant est celui d'une relation libre.

La curiosité et les jeux sexuels sont le droit des enfants et des adolescents.

Nous avons regardé pendant 4 000 ans : maintenant, nous avons vu !

Derrière nous se dresse l'apothéose de la suprématie masculine millénaire.

Les religions institutionnalisées ont été son piédestal le plus solide.

Et le **concept de "génie"** a été sa marche inaccessible.

Les femmes ont fait l'expérience de voir ce qu'elles font détruit chaque jour.

Nous considérons comme incomplète une histoire qui s'est construite sur des traces impérissables.

Rien ou mal n'a été transmis de la présence de la femme : à nous de la redécouvrir pour connaître la vérité.

La civilisation nous a traitées d'inférieures, l'Eglise nous a traitées de sexe, la psychanalyse nous a trahies, le marxisme nous a vendues à l'hypothétique révolution. Nous demandons les références des millénaires de pensée philosophique qui ont théorisé l'infériorité des femmes.

Nous tenons les systématiciens de la pensée pour responsables de la grande humiliation que le monde patriarcal nous a imposée : ils ont maintenu le principe de la femme comme un être supplémentaire pour la reproduction de l'humanité, un lien avec la divinité ou le seuil du monde animal ; la sphère privée et la pietas.

Ils ont justifié en métaphysique ce qu'il y avait d'injuste et d'atroce dans la vie de la femme.

Nous crachons sur Hegel.

La dialectique du maître et du serviteur est un règlement de comptes entre collectifs d'hommes : elle ne prévoit pas la libération de la femme, la grande opprimée de la civilisation patriarcale.

La lutte des classes, en tant que théorie révolutionnaire développée à partir de la dialectique maître-serviteur, exclut également les femmes.

Nous remettons en cause le socialisme et la dictature du prolétariat. En ne se reconnaissant pas dans la culture masculine, la femme perd l'illusion de l'universalité.

L'homme a toujours parlé au nom de l'humanité, mais la moitié de la population de la planète l'accuse aujourd'hui de sublimer une mutilation.

La force de l'homme est de s'identifier à la culture, la nôtre de la rejeter.

Après cet acte de conscience, l'homme sera distinct de la femme et devra tout entendre d'elle.

Le monde ne sautera pas si l'homme n'a plus l'équilibre psychologique fondé sur notre soumission.

Dans la réalité brûlante d'un univers qui n'a jamais livré ses secrets, nous enlevons beaucoup de crédit à l'opiniâtreté de la culture.

Nous voulons être à la hauteur d'un univers sans réponse.

Nous recherchons l'authenticité du geste de révolte et ne le sacrifions ni à l'organisation ni au prosélytisme.

Introduction contextuelle

(basée sur le livre *Für den Faschismus bauen*, 2009)

La commande de New Dehli en 1912 inaugure une nouvelle période d'exploitation de l'architecture au nom de l'État : entre 1917 et 1933 (dès 1922 dans l'Italie fasciste), on estime que l'architecture doit célébrer le « millenium » révolutionnaire. Elle doit représenter la Renaissance et la destinée du capital monopolistique. Comme le mouvement moderne cherche à réduire toute forme à une abstraction, les régimes fascistes ne peuvent se contenter du moderne pour représenter le pouvoir de l'Etat, la forme abstraite n'étant pas assez communicative pour la mise en scène de ce pouvoir. C'est pour cette raison que se remarque la survie de l'historicisme dans l'architecture du XX^e siècle. Henry-Russell Hitchcock, historien de l'art, s'intéresse particulièrement à cette « persistance » de la tradition. Il théorise le terme de « Nouvelle Tradition » pour décrire ce conservatisme dans le travail des premiers modernes.

L'architecture fasciste italienne est confrontée à une opposition similaire entre modernité et tradition. Le futurisme inspire le développement du fascisme après la Première Guerre Mondiale sur deux points : la soif de révolution, de changement sociétal et l'adoration de la guerre et de la machine. La culture de la machine est cependant accueillie avec grande méfiance après la guerre. Un mouvement culturel opposé au futurisme naît, un mouvement qui insiste sur l'aspect formel de l'art : le rationalisme. La Nouvelle Tradition italienne est donc basée sur un conflit entre tradition futuriste et modernité rationaliste.

En 1931, l'Italie est cependant convaincue que le futurisme ne peut pas servir de base à l'idéologie nationaliste. Un classicisme simplifié, facilement reproductible, s'impose progressivement et devient central dans le projet EUR. EUR a deux objectifs :

1. Servir de cadre à l'Esposizione Universale prévue pour 1942
2. Devenir la nouvelle capitale aux frontières de Rome (« Ville éternelle »)

Par la construction de ce quartier monumental, Mussolini espère réaliser son rêve de « Roma al mare ». Le plan est déconnecté de la réalité sociale et ne peut être réalisé en tant que tel.

Le vacillement entre classicisme et rationalisme nous sert de fil rouge pour analyser EUR et plus particulièrement ses bâtiments principaux : Palazzo della Civiltà Italiana, Palazzo dell'INPS, Palazzo dei Congressi, Obelisco di Marconi, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo qui répondent tous à l'exigence mussolinienne d'une « monumentalità celebrativa ».

Figures

Initialement, cinq architectes parmi une quinzaine sont choisis : Giuseppe Pagano, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi et Luigi Vietti. Un premier plan est proposé à Mussolini en avril 1937, au bout de 3 mois de travail :

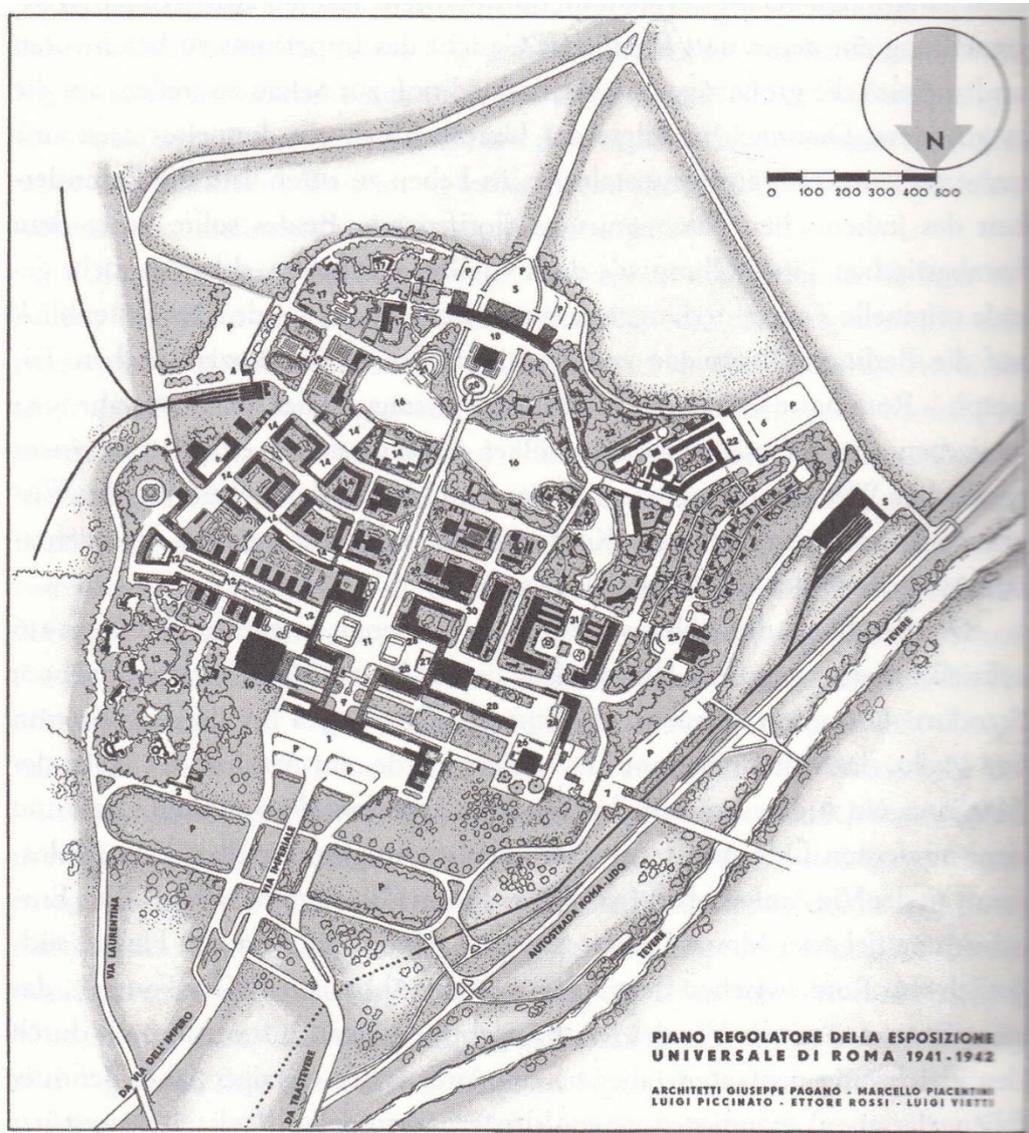


Fig. 1: Giuseppe Pagano, Marcello Piacentini, Luigi Piccinato, Ettore Rossi, Luigi Vietti, E42, 1937, Rome, projet d'urbanisme.

Dans ce plan, l'axe central serait la *Via Imperiale*, entourée de *Pinus pinea* plantés de façon symétrique autour de la route. En théorie, elle mènerait à la *Piazza Imperiale*, un rectangle de 320 mètres sur 130. Les routes secondaires à l'Ouest se courberaient légèrement vers le Sud en s'éloignant du centre. À l'entrée principale du quartier se trouverait le *Palazzo dei Ricevimenti* au Nord. La place derrière l'entrée serait la *Piazza Axum* et à l'Ouest de celle-ci se trouverait le *Palazzo della Civiltà Italiana*.

Plus le plan se concrétise, plus des discordances voient le jour entre les architectes, leurs visions de ce que c'est qu'une ville fasciste moderne étant fondamentalement différentes. Le groupe est dissolu en mars 1938 et Piacentini se penche tout seul sur le plan suivant : la *Via Imperiale* est au centre de la ville. Elle traverse le bassin artificiel sous la forme de deux ponts

parallèles. À ses extrémités se trouvent la Porta del Mare et la Porta Imperiale. La Porta Imperiale est constituée de 8 obélisques alignés. Les routes secondaires menant vers la Via Imperiale sont droites et parfaitement perpendiculaires à celle-ci. Tout le quartier obéit à un agencement géométrique précis.

Ces désaccords quant à l'esthétique de la ville fasciste moderne s'inscrivent dans un débat pouvant être actualisé : le quartier EUR correspond-il à notre vision contemporaine d'un quartier fasciste moderne ?

Palazzo della Civiltà Italiana

Le Palazzo della Civiltà Italiana est le bâtiment se situant sur le point le plus élevé d'EUR. Entamée en 1938 sous les ordres de Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula et Mario Romano, il s'agit d'une construction cubique présentant 4 côtés identiques de 51 mètres de long. Les arcs, tous identiques dans leur hauteur et longueur, mesurent 6,40 mètres de haut et 4,20 mètres de large. Ils sont au nombre de 216.

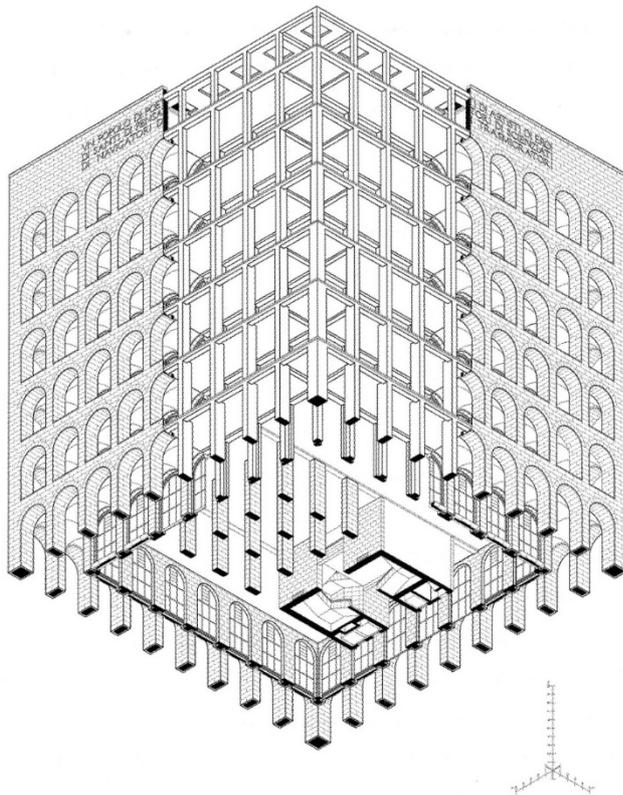


Fig. 2: Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula, Mario Romano, Palazzo della Civiltà Italiana, 1938-1940, Rome, plan de construction.

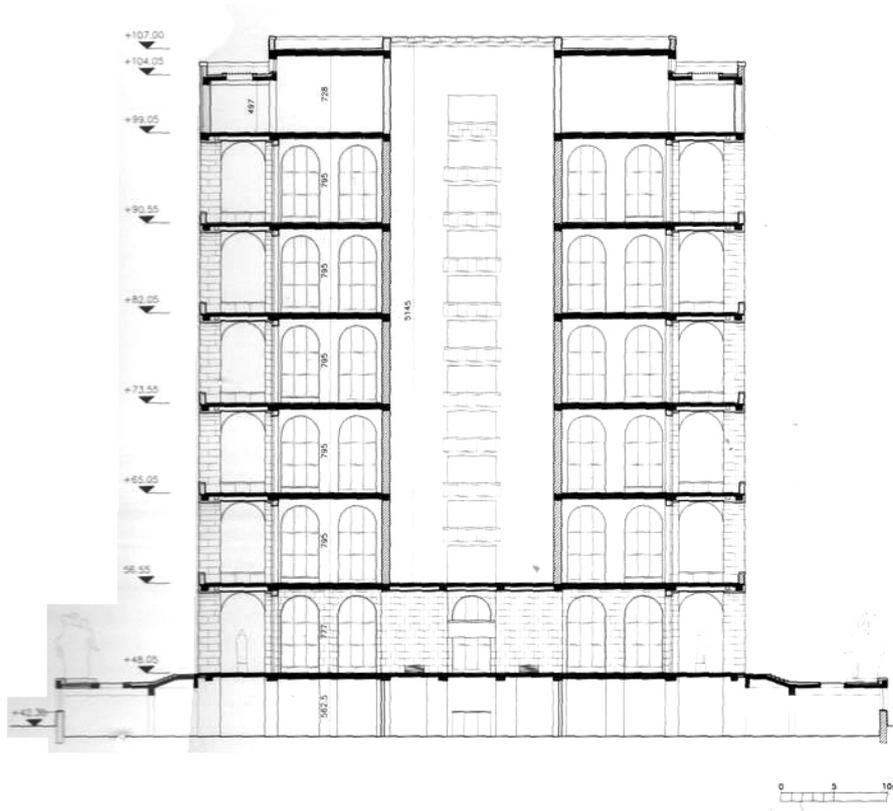


Fig. 3: Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula, Mario Romano, Palazzo della Civiltà Italiana, 1938-1940, Rome, coupe transversale.

Un extrait d'un discours de Mussolini est inscrit sur le fronton : *Un popolo di poeti di artisti di eroi di santi di pensatori di scienziati di navigatori di trasmigratori*, signifiant « un peuple de poètes, d'artistes, de héros, de saints, de penseurs, de scientifiques, de navigateurs, de migrants ». Cette inscription rappelle que le quartier idéal de Mussolini s'adresse exclusivement à un type de population idéal.



Fig. 4: Giovanni Guerrini, Ernesto Lapadula, Mario Romano, Palazzo della Civiltà Italiana, 1938-1940, Rome, inscription fronton.

Franz J. Bauer estime qu'il s'agit du monument le plus impressionnant du quartier EUR. Quels éléments le démarquent des autres bâtiments construits ? Comment justifier ou critiquer cette position ?

Palazzo dell'INPS

Depuis 1939, le Palazzo dell'INPS fait face au palais de l'INA. Les bâtiments sont recouverts de marbre des Alpes Apuanes et leur forme est semi-circulaire :



Fig. 5: Giovanni Muzio, Mario Paniconi, Giulio Pediconi, Palazzo dell'INPS, 1939, Rome, plan de masse.

Les architectes Giovanni Muzio, Mario Paniconi et Giulio Pediconi ont conçu 2 rangées de piliers au rez-de-chaussée et des façades sur 3 niveaux. Les haut-reliefs suivants se trouvent sur le palais de l'INPS : *Républiques maritimes* de Mirko Basaldella et *Rome contre Carthage* de Joseph Marzullo.

Palazzo dei Congressi

Les architectes du quartier EUR sont sélectionnés par divers concours. C'est Adalberto Libera qui en gagne le premier et devient l'architecte du Palazzo dei Congressi, construit entre 1938 et 1954. Le bâtiment est censé accueillir les grandes manifestations du régime. Il est conçu autour de 2 salles : une pour des congrès du parti et des corporations, l'autre pour les grandes cérémonies officielles. Chaque salle a son entrée propre aux côtés opposés.

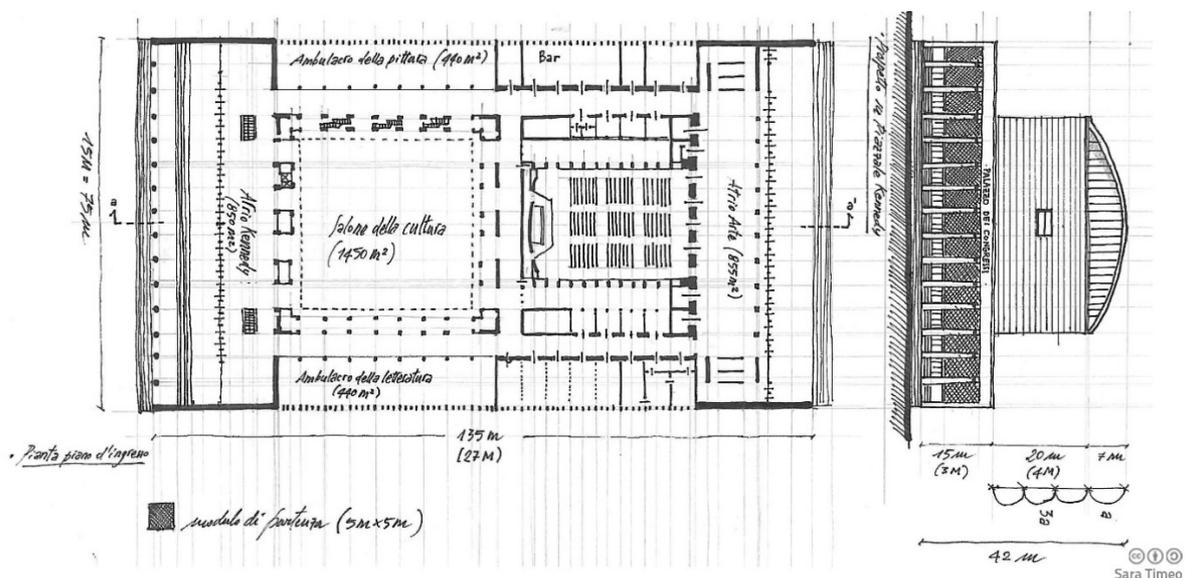


Fig. 6: Adalberto Libera, Palazzo dei Congressi, 1938-1954, Rome, plan de masse rez-de-chaussée.

Un théâtre en plein air est construit sur la terrasse. Tout le revêtement extérieur du bâtiment est en marbre de Carrare, les bancs de théâtre y compris.

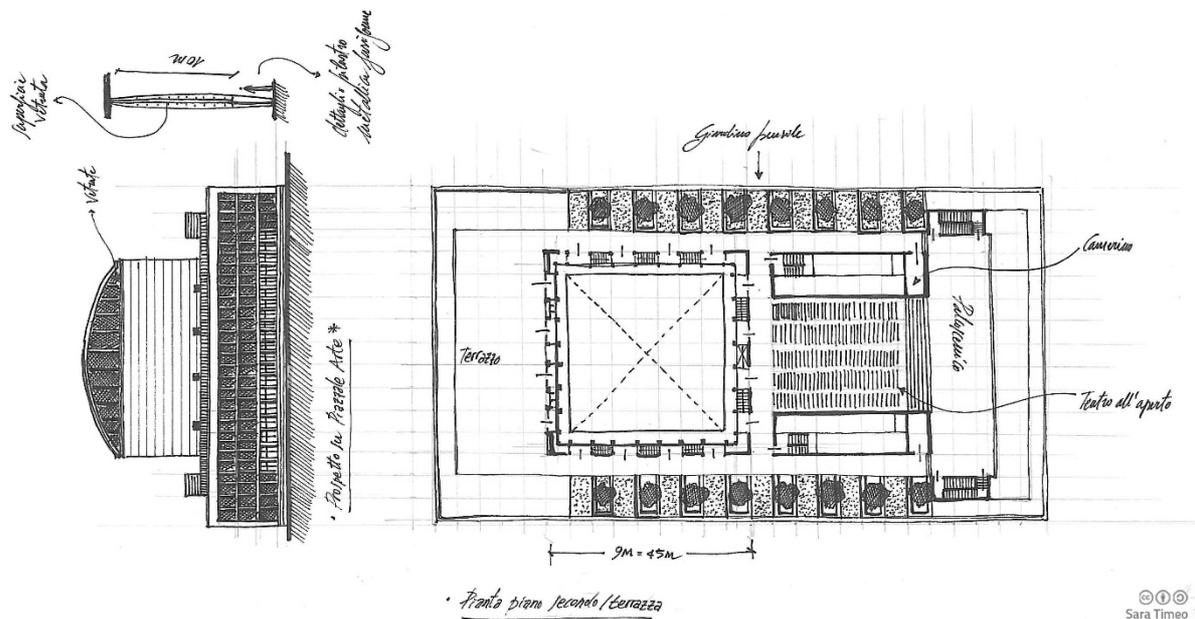


Fig. 7: Adalberto Libera, Palazzo dei Congressi, 1938-1954, Rome, plan de masse terrasse.

Bien que Libera privilégie un style rationaliste, il se voit contraint de faire construire des colonnes à l'entrée du palais. Sur la plateforme de la façade principale devait être un char romain en bronze avec 4 chevaux et un conducteur fasciste. La plateforme est restée vide.

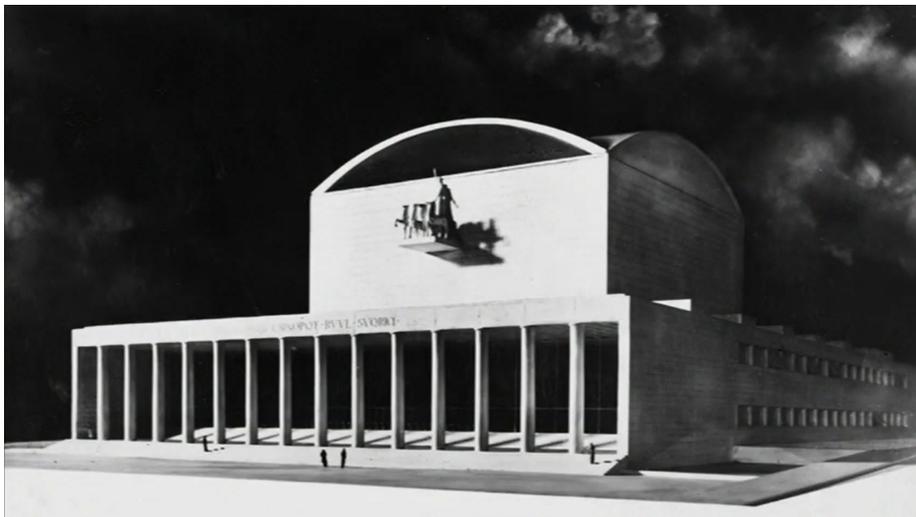


Fig. 8: Adalberto Libera, Palazzo dei Congressi, 1938-1954, Rome, projet de statue sur plateforme, inachevé.

Chiesa dei Santi Pietro e Paolo

La présence de la religion catholique dans le quartier EUR donne naissance à diverses controverses volontairement ignorées par Mussolini. Il annonce la construction de la *Chiesa dei Santi Pietro e Paolo* en novembre 1937. Les autorités cléricales et fascistes collaborent harmonieusement sur ce projet.

L'architecte Arnaldo Foschini s'inspire de ses esquisses réalisées pour le couvent Santa Maria Incoronata en 1928. Les travaux débutent en 1939 au deuxième point le plus élevé du quartier. Les escaliers mènent à l'entrée de l'église, gardée par deux grandes statues d'apôtres. La base de l'église est carrée. 3 côtés s'ouvrent sur des escaliers, le 4^e sur une balustrade. L'église se construit sur une croix grecque.

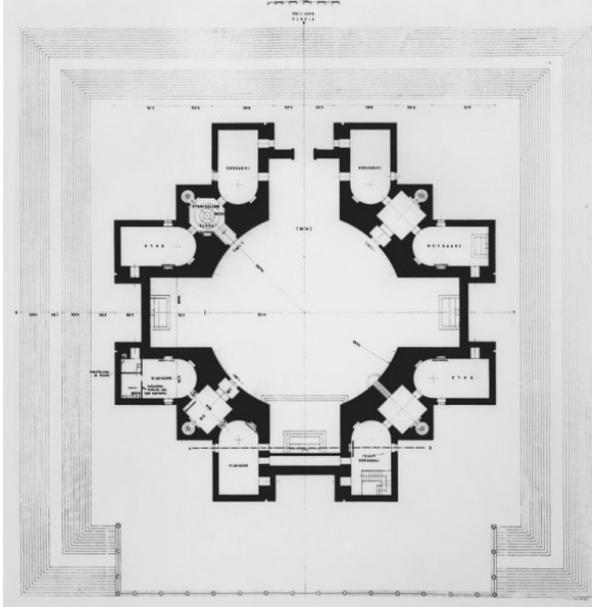


Fig. 9: Arnaldo Foschini, Alfredo Energici, Vittorio Grassi, Nello Ena, Tullio Rossi, Costantino Vetriani, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, 1939-1955, Rome, plan de masse en croix grecque.

Avec ses 114,6 mètres de haut, sa monumentalité pourrait concurrencer celle du Palazzo della Civiltà Italiana. Luigi Monzo s'interroge sur les motivations de Mussolini à accorder autant de place à la religion dans EUR.

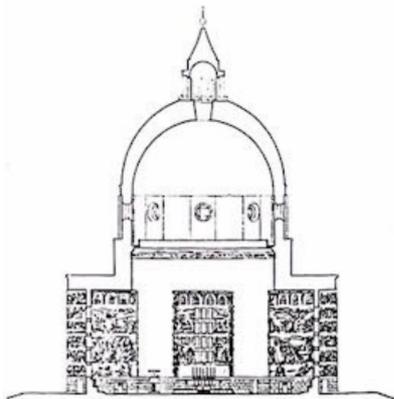


Fig. 10: Arnaldo Foschini, Alfredo Energici, Vittorio Grassi, Nello Ena, Tullio Rossi, Costantino Vetriani, Chiesa dei Santi Pietro e Paolo, 1939-1955, Rome, coupe transversale.

Bibliographie non exhaustive

AACA, « Arte Architecture 3 / Le palais des congrès de Rome », YouTube, 16.05.23.

Consulté le 09.06.23 : https://www.youtube.com/watch?v=-u_AtpP-eLU

Christine Beese, *Marcello Piacentini : Moderner Städtebau in Italien*, Berlin, Reimer, 2016.

Franz Bauer, « *La Città avanza : Rom bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Monumental and modern : E 42 / EUR – Ein Viertel für ein Viertes Rom* » in : *Rom im 19. und 20. Jahrhundert. Konstruktion und Mythos*, Regensburg, Pustet, 2009, pp. 266-283.

Harald Bodenschatz, *Städtebau für Mussolini : auf der Suche nach der neuen Stadt im faschistischen Italien*, Berlin, DOM, 2022.

Kenneth Frampton, *L'Architecture moderne. Une histoire critique*, Paris, Thames & Hudson SARL, 2006.

Luigi Monzo, *Croci e fasci : der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus*, Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2021.

Vittorio Magnago Lampugnani, « Die Città universitaria in Rom, die Mostra d'Oltremare in Neapel und die E42. Städtebauliche Strategien im Italien des Faschismus » in : *Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis*, Zürich, Orell Füssli, 2009, pp. 87-110.

Wolfgang Schieder, « Der Umbau Roms zur Metropole des Faschismus » in : *Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis*, Zürich, Orell Füssli, 2009, pp. 65-86.

Table des illustrations

Fig. 1 : *Für den Faschismus bauen. Architektur und Städtebau im Italien Mussolinis*, 2009, p. 96.

Fig. 2, 3, 4 : Beni Culturali Online, 2017-2022, https://www.beniculturalionline.it/location-163_Palazzo-della-Civilt%C3%A0-Italiana---Civilt%C3%A0-del-Lavoro.php

Fig. 5 : CulturalHeritageOnline, 2021-2022, <https://www.culturalheritageonline.com/cho/location.php?n=376>

Fig. 6, 7 : ArchiDiAP, 2012-2021, <https://archidiap.com/opera/palazzo-dei-congressi/>

Fig. 8 : Arte Architecture 3, 2006.

Fig. 9 : EUR S.p.A. <https://www.eurspa.it/it/asset-property/patrimonio/archivi-fotografici/archivio-storico-fotografico-e42/progetti-plastici-bozzetti>

Fig. 10 : *Croci e fasci : der italienische Kirchenbau in der Zeit des Faschismus*, 2021, p. 514.

Le musée comme œuvre d'art autonome

MAXXI - MUSÉE NATIONAL D'ART DU XXIE SIÈCLE

1. Mise au concours du projet architectural

I wanted a democratic museum ... I wanted a museum that has no predetermined route ... I wanted confrontation, which does not mean having everything confront each other in the same room. I wanted a more transparent view ... a work in a room devoted to a particular artist, and to always have other views possible of works in other rooms, even if it is just out of the corner of my eye ... The labyrinth served this ... I could lose myself and so be forced to find landmarks.

Johannes Cladders, 1999¹

Le projet du bâtiment consacré au centre national d'art contemporain et d'architecture a été sélectionné à l'issue d'un double concours international lancé par le ministère du patrimoine culturel en 1998². Le but de ce projet était principalement de valoriser et actualiser le poids de la ville de Rome dans le monde de l'art contemporain à l'international, et d'outrepasser le statut classicisant de la ville. Le MAXXI est alors chargé de créer un musée national et un centre culturel axé sur l'art et le design (y compris la mode, le cinéma, la publicité, et l'architecture)³.

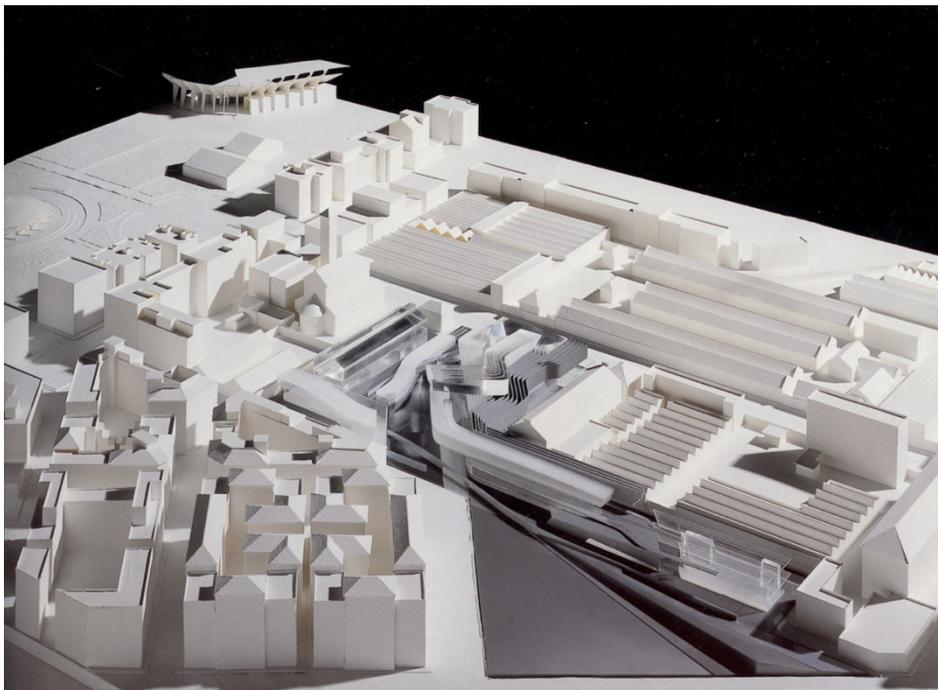


Figure 1 Zaha M. Hadid ; maquette de concours du Centre d'art contemporain, Rome, Italie ; 1998 ; bois, carton, balsa, aluminium, plexiglas ; avec base de sanctuaire et dans un contexte urbain 202 x 122 x 34 cm. Photo de Sebastiano Luciano.

¹ OBRIST Hans Ulrich et OBRIST Hans Ulrich, *A brief history of curating*, Zurich, JRP/Ringier, 2008 (Documents series 3), p. 63.

² HADID Zaha et HADID Zaha, *Zaha Hadid: Zaha Hadid architects complete works 1979 – today*, Köln, Taschen, 2020, p. 255.

³ GARCIA Mark, « MAXXI, Rome: Zaha Hadid Architects », *Architectural design* 80 (3), Chichester, UK, 2010, pp. 132-135. En ligne: <<https://doi.org/10.1002/ad.1092>>.

Le projet gagnant est celui de l'architecte anglo-irakienne Zaha Hadid, choisi parmi 273 candidats du monde entier. La proposition de Zaha Hadid a convaincu le jury notamment grâce à sa capacité d'intégration dans le tissu urbain et à son architecture innovante qui interprète avec succès le potentiel de la nouvelle institution et la dote d'une extraordinaire séquence d'espaces publics⁴. C'est en effet cette sorte de greffe urbaine que nous allons découvrir, dans laquelle le mouvement à travers l'espace est essentiel. Le campus est organisé et navigué sur la base de dérives directionnelles et de la distribution des densités, par opposition à un ensemble prédéterminé de points clés⁵. Ceci est révélateur du caractère du Centre dans son ensemble : poreux, immersif, un espace de terrain. En annexe vous trouvez les 14 autres projets finalisés et ci-dessous la maquette du projet de Zaha Hadid (fig.1).

2. Le projet de Zaha Hadid⁶

Le MAXXI a été conçu avant tout comme un ensemble de diagrammes planimétriques, typiques du travail de Hadid, qui emploie comme méthode de design des couches d'éléments superposés. Lorsque le Maxxi est vu d'en haut (fig.2), ces diagrammes sont visibles, mais depuis l'intérieur, elles produisent des opérations spatiales dans les espaces réels complexifiant passablement le parcours muséal. Ces couches architecturales peuvent être retrouvés dans d'autres projets de Hadid, ce qui crée une certaine intertextualité à son œuvre.



Figure 2 MAXXI vu d'en haut. Photo de Iwan Baan.

⁴ <https://www.maxxi.art/en/progetto-architettonico/>

⁵ HADID et HADID, *Zaha Hadid, op. cit.*, 2020, p. 255.

⁶ Biographie en annexe.

Ces strates d'éléments combinés connectent le musée avec le contexte urbain externe, comme vous pouvez d'ailleurs le constater sur la maquette (fig.1). Or, lors de la visite du musée, un autre sentiment bien plus fort émerge. Par l'ensemble de réseaux, s'orchestrent une séquence de vues superposées en espaces théâtraux, spectaculaires et arcades qui dérivent les uns vers les autres. Cette configuration permet une découverte distraite du lieu et des œuvres qu'il contient. Avec l'organisation matérielle du musée, les itinéraires et les points de vue constituent un ensemble de tactiques efficaces et efficaces de gestion du contenu et de l'expérience⁷, créant en outre une expérience muséale extraordinaire :

*[The museum's] surprising and kaleidoscopic isovists create some aesthetic and psychological dislocations and disjunctions which also (ironically) create what has become a staple of the best new museums: a subjective relocation of the shifting interactive links between object, vision, idea, exhibition, building, city and space through personal and bodily presence. One of the most interesting things about MAXXI, then, is that it is a museum of museum spaces and museology, in fact if not in possibility.*⁸

Le MAXXI déconstruit en partie la muséographie traditionnelle avec ces visites linéaires et des murs verticaux auxquels on accroche les tableaux⁹. De cette délinéarisation naît des possibilités de présentations visuelles permettant aux visiteurs d'interroger le musée à travers un certain nombre de séquences narratives et de circulation différentes. De plus, la visite décousue enrichie l'expérience qu'on fait des œuvres d'art et de leurs interrelations en décuplant le processus interprétatif¹⁰. Tous ces effets spatiaux reposent sur une palette austère et ascétique de béton apparent, de verre, de murs blancs, d'acier gris, de sols blancs et de lumière, opposant plans aveugles et parties vitrées. En conclusion, je me réjouis de découvrir avec vous cette imbrication de volumes fluides et de faire l'expérience de cette continuité de l'espace. J'espère avoir pu, avec cette brève introduction vous préparer à *l'expérience muséale Hadid*, en annexe vous trouverez encore un plan des voies de circulation.

⁷ GARCIA, « MAXXI, Rome », *art. cit.*, 2010, p. 134.

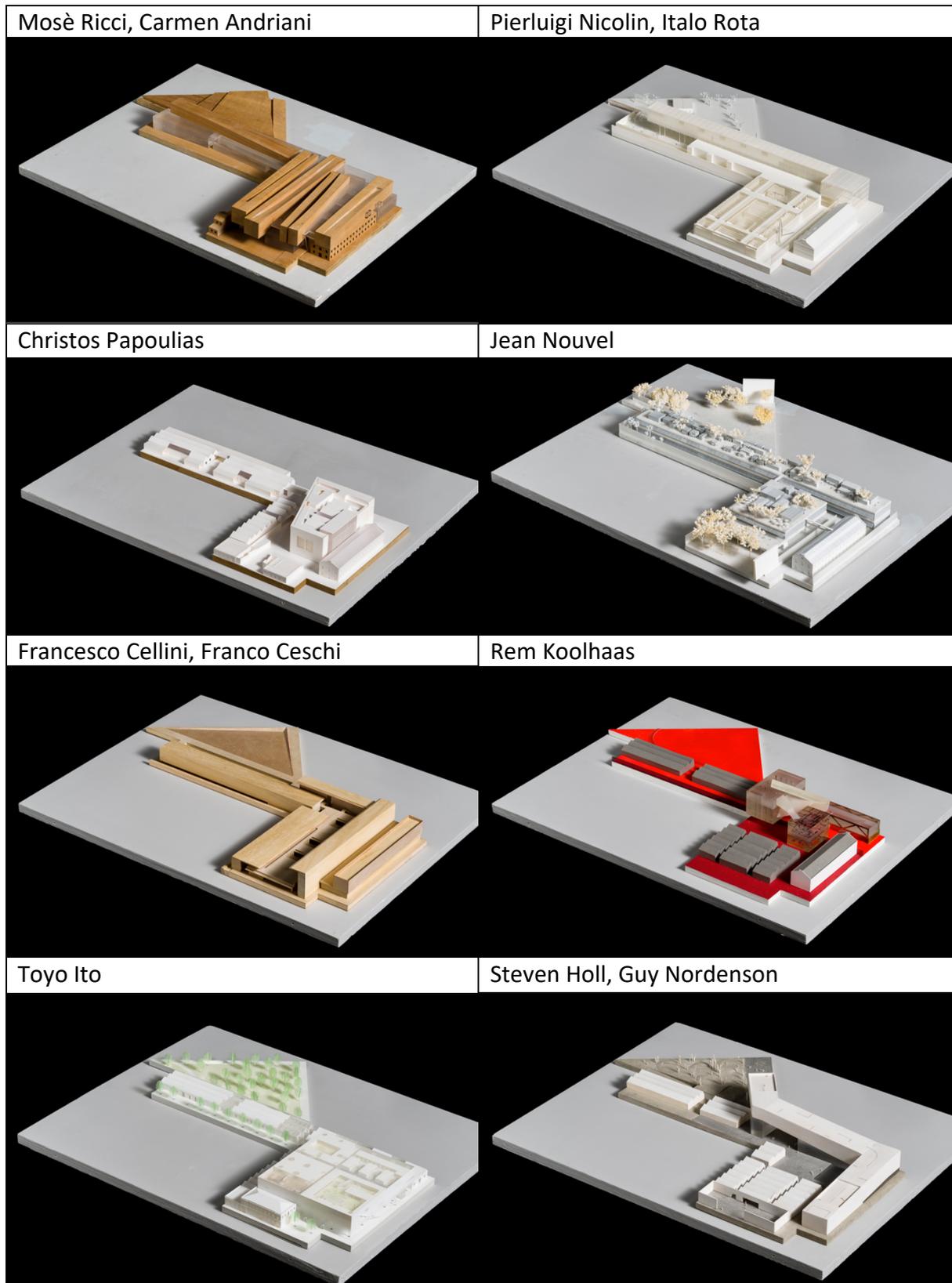
⁸ *Ibid.*, p. 135.

⁹ HADID et HADID, *Zaha Hadid, op. cit.*, 2020.

¹⁰ GARCIA, « MAXXI, Rome », *art. cit.*, 2010, p. 135.

3. Annexes

3.1 Les 14 autres projets finalistes pour le MAXXI



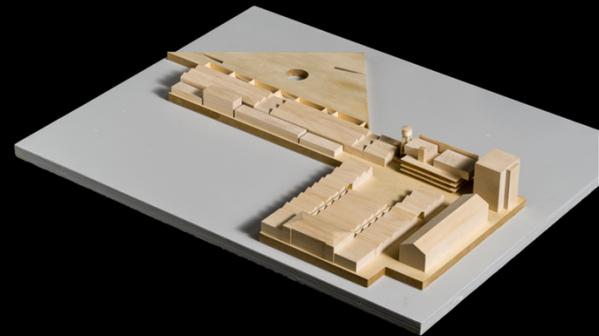
Michele De Lucchi, Achille Castiglioni



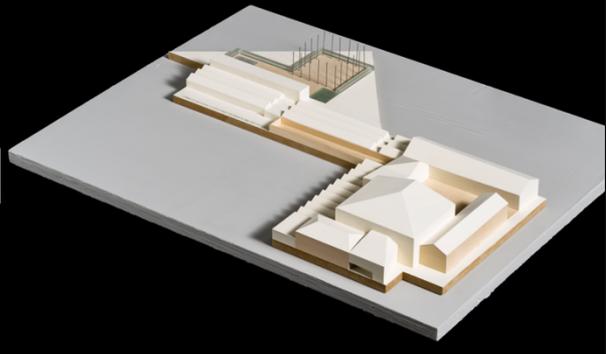
Vittorio Gregotti – Gregotti Associati Internationalm



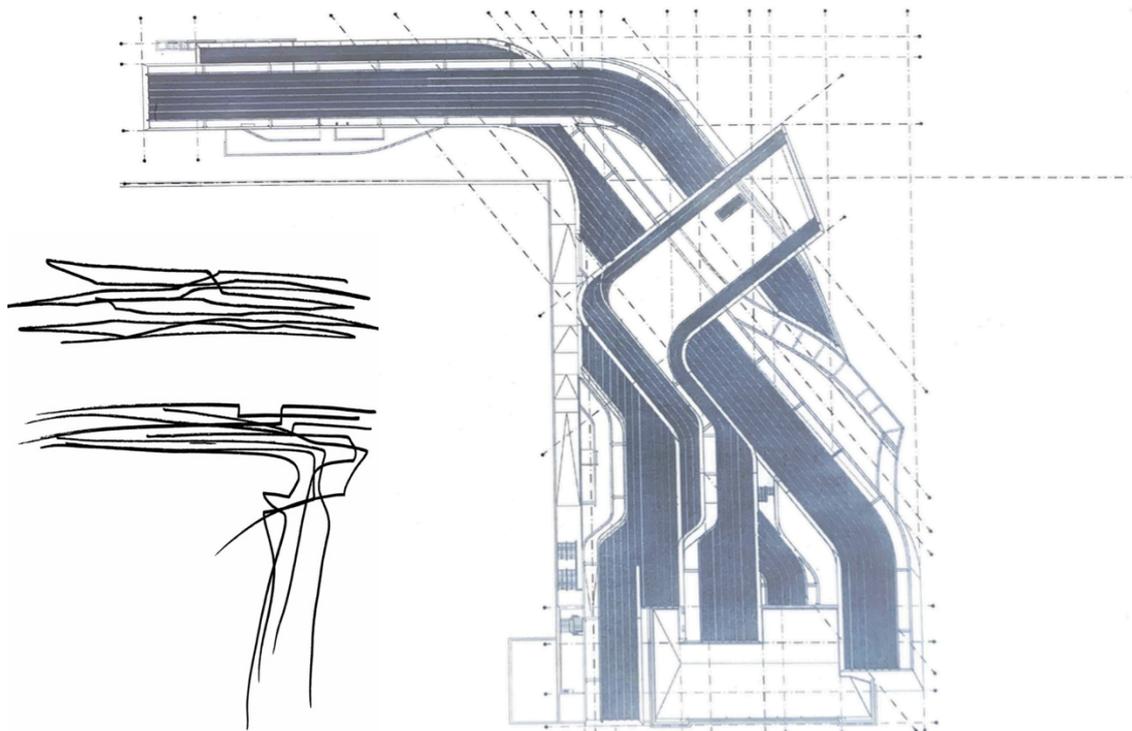
Eduardo Souto de Moura



Adam Caruso, Peter St John



3.2 Plan des différentes voies de circulation et croquis de Zaha Hadid Architects.



3.3 Biographie de Zaha Hadid comme figurée sur le site du MAXXI

Zaha Hadid was born in Bagdad and graduated in Mathematics from the American University in Beirut. She then moved to London, where she studied architecture at the Architectural Association and obtained her degree in 1977.

Her work is a revolutionary research bordering on town planning, architecture and design. Her innovative way of representing the project overturns the way we examine space, revealing new potentialities; it bestows on traditional elements of construction unforeseen communicative capabilities; it gives shapes new strength and dynamism. Her interest lies in the boundaries between geography, architecture and landscape, and her projects integrate natural topography and human-built structures, through a project path that capitalises experimental technologies. The lines of Hadid's architecture are oblique, broken and elusive, the angles are mostly acute, the surfaces smooth; volumes are fractured and recomposed according to new orders, which stem from her efforts to create fluid spaces.

Hadid began her own practice in London in 1979. In 1986, she won the competition for the Kurfurstendamm in Berlin and, in 1989 the one for an arts and communication centre in Düsseldorf (1989). Among her completed projects, besides the MAXXI in Rome (1999/2010), are: the Fire Station of the Vitra Museum (1991/1993); the LF One Pavilion in Weil am Rhein, in Germany; the enlargement of the Ordrupgaard Museum in Copenhagen (2001/2005); the Rosenthal Center for Contemporary Arts in Cincinnati (1998/2003); the Phaeno Science Center in Wolfsburg. She has been especially active in Italy: among her most recent projects are the Salerno Maritime Terminal (2000), the master plan and City Life Tower for Milan's Trade Fair (2004) and the Messner Mountain Museum in Plan de Corones. These are only a few of the projects Hadid has completed in her intense career, projects that can be analysed through three concepts: metaphor, as in the translation into architectural space of elements of the Information and Technology Age; space itself, generated by the same principles that model natural environment; and the idea of landscape, which is modelled by digital design to give life to complex, unusual and sometimes paradoxical images. Among her many awards, Hadid was the first woman architect to win the Pritzker Prize in 2004.

3.4 Bibliographie

- GARCIA Mark, « MAXXI, Rome: Zaha Hadid Architects », *Architectural design* 80 (3), Chichester, UK, 2010, pp. 132-135.
- HADID Zaha, *Zaha Hadid: Zaha Hadid architects complete works 1979 – today*, Köln, Taschen, 2020.
- HADID Zaha, INSTITUT DU MONDE ARABE et INSTITUT DU MONDE ARABE, *Zaha Hadid: une architecture*, Paris, Hazan Editions, 2011.
- HALL Jane et HALL Jane, *Je ne suis pas une femme architecte, je suis architecte*, Première édition française, Paris, Phaidon, 2019.
- JODIDIO Philip, *Temporary architecture now!*, Cologne, Taschen, 2011.
- JODIDIO Philip, *Architecture Now! Museums = Architektur heute! Museen = L'architecture d'aujourd'hui! Musées*, Köln, Taschen, 2010.
- JODIDIO Philip, *Hadid: Zaha Hadid*, Köln, Taschen, 2009.
- OBRIST Hans Ulrich et OBRIST Hans Ulrich, *A brief history of curating*, Zurich, JRP/Ringier, 2008 (Documents series 3).
- TASCHEN Aurelia 19-, TASCHEN Cy, GAZEY Katja et al., *L'architecture moderne de A à Z*, Cologne, Taschen, 2022.

[SP23] VOYAGE D'ÉTUDE : ROME

Enzo Cucchi : *Il poeta e il mago*

MAXXI Museo nazionale dell'arte del XXI secolo



Enzo Cucchi, *Sans titre*, émail sur treillis d'acier, sans titre, 2008.

I. AVANT-PROPOS : IL POETA E IL MAGO

Dans le cadre de ce voyage d'étude dédié à l'art contemporain nous découvrirons l'exposition de l'artiste Enzo Cucchi (1949), *Il poeta e il mago*, curatée par Luigia Lonardelli et Bartolomeo Pietromarchi entre les murs du MAXXI [Musée nationale de l'art du XXIe siècle] à Rome :

Le portrait inédit d'un artiste visionnaire aux multiples facettes qui a toujours échappé aux définitions.

Enzo Cucchi est l'un des artistes les plus prolifiques et novateurs de la scène contemporaine, libre penseur et à contre-courant. Sa recherche s'enracine dans l'écrit et s'épanouit dans une multitude de signes, de symboles et de langages expressifs. Tel un alchimiste, il ensorcelle et façonne la matière ; tel un conteur, il évoque des histoires, des mythes et des lieux éloignés dans le temps.

Les plus de deux cents œuvres de l'exposition jalonnent un parcours indivisible et plein de surprises, une histoire racontée en pages éparses qui refuse toute linéarité chronologique et restitue une créativité en perpétuel mouvement. Disséminés un peu partout, comme des traces dans la galerie, œuvres monumentales, dessins, petits bronzes, céramiques, graphiques et livres d'artiste interceptent continuellement le regard du visiteur.¹

La pratique pluridisciplinaire de l'artiste s'enracine dans l'avènement du mouvement *Transavanguardia* créé par Achille Bonito Oliva en 1979. Des artistes tels que Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicola de Maria et Mimmo Paladine sont les pionniers de cette tendance qui trouve son point de départ en Italie.² Avec ce *reader*, nous parcourons les particularités de ce mouvement, son origine et ses implications dans l'histoire de l'art. Puis, après quelques mots sur Enzo Cucchi et sur sa pratique, nous établirons la problématique qui sera développée en résonance avec l'exposition *Il poeta e il mago* dont la réalisation semble s'être façonnée autour d'une recherche mystérieuse de l'artiste ; recherche qui se traduit par une prolifération

¹ Maxxi.art.ch

² Hawlitschka Ursula, *Enzo Cucchi and the Transavanguardia : Are we in an abyss of seeing ?*, The Temple University Graduate Board, 2000.

d'œuvres rassemblées de manière décousue, par des évocations d'histoires et de mythes, par des explorations surpassant l'espace et le temps, « disséminée[s] partout comme traces dans la galerie » en empruntant une grande variété de médiums des arts plastiques (dessin, peinture, écriture, bronzes, céramiques, graphisme, livre, etc.).

II. LA TRANSAVANGUARDIA ITALIANA

Enfin, l'art revient à ses motifs les plus intimes, à la raison de son travail, à son véritable lieu, le labyrinthe – l'œuvre spécifique, à l'étude continue de la substance de la peinture.³

Le transavangardisme italien, apparu en 1979 en Italie alors que l'Arte Povera et le Minimalisme régnaient, désignait, ensemble avec le néo-expressionnisme allemand et des États-Unis, une volonté d'aller au-delà de l'avant-garde ainsi qu'un retour à la peinture figurative à un temps où le modernisme avait atteint son *dead end*.⁴ Le préfixe « trans- » indique un dépassement d'une limite, d'un espace, et dans ce cas-ci il désigne le surpassement de l'avant-garde en ne suivant plus ce qu'Oliva appelle le développement linéaire et progressif de l'art moderne.⁵ L'histoire de l'art de l'avant-garde est une histoire de transgression continue, mais depuis les années 1980, l'art conceptuel, la performance, tous deux acétiques, cèdent la place à un nouveau besoin qui conduit à la peinture transavangardiste, animée par une volonté de transgresser les frontières et dont la force esthétique réside dans la réaction de cette volonté. Lassés de l'Arte Povera et de son utilisation de matériaux tels que la terre, le bois, le feutre ou le néon, et lassés de leur volonté de mettre en évidence la complexité poétique et le rayonnement poétique de ces matériaux, les artistes de la Transavanguardia se sont dirigés vers une utilisation de l'image en tant que support d'expression et de contenu.⁶ Ils vont alors opter pour un retour à la peinture figurative et une réintroduction de l'imagerie mythique dans l'art. Des premières protestations modérées contre les diktats esthétiques de la beauté austère de l'Arte Povera, de l'intellectualité stricte et du non-sens de l'art conceptuel et de l'art minimal, Enzo Cucchi et ses confrères se sont redirigés vers une orientation démonstrative vers l'émotion et l'expressivité en s'opposant radicalement à ce que l'on peut recevoir sous un réalisme prôné par Frank Stella : « What you see is what you see ».⁷ Cette volonté de transgresser les frontières des avant-gardes se réalise donc par l'utilisation expressionniste de la couleur et par le retour à des sujets qui font appel à une imagerie privée et/ou mythique basée sur l'héritage italien de ces artistes. Dans son manifeste, Achille Bonito Oliva distingue plusieurs thèmes : la « Nouvelle Subjectivité » qui inclut le plaisir de l'artisanat indivisé des impulsions conceptuelles ;

³ Oliva Bonito Achille, cité d'après Barzel Amnon : "Schutt und Asche zur Moderne" in : *Utopia. Arte italiana 1950-1993*, Zürich, 1993, p.30.

⁴ Hawlitschka Ursula, *Enzo Cucchi and the Transavangarde : Are we in an abyss of seeing ?*, The Temple University Graduate Board, 2000.

⁵ Oliva Bonito Achille, *Transavanguardia*, Florence : Giunti, 2002.

⁶ Salzmann Günter, « La Maniera du Transavangardisme », in : Elsen-Schwedler, *Transavanguardia : Chia, Cucchi, Clemente, Paladino*, Museum Würth, 1998.

⁷ Elsen Schwedler, *Trans Transavanguardia : Chia, Cucchi, Clemente, Paladino*, Museum Würth, 1998.

le « Funambulisme » qui englobe la liberté d'expression de chaque langue et le démantèlement des hiérarchies ; les « Mutations de l'Art » qui conçoivent l'art comme le point symbolique de la sélection naturelle en temps de crise ; et la « Tragédie / Comédie », deux pôles entre lesquels le nouvel art oscille.⁸ Les artistes de la Transavanguardia montrent un intérêt pour le dessin comme forme de représentation qui devient un moyen figuratif avec des citations et pour des éléments narratifs et poétiques, métaphoriques, codés et parfois ironiques. Fondamentalement, les pratiques artistiques des transavangardistes trouvent un point commun dans leur considération de l'art en tant que subjectivisme extrême qui délimite les différents messages de l'artiste et qui provoque des ruptures thématiques et stylistiques au sein de l'œuvre.⁹

Alors que beaucoup ont considéré ce mouvement comme rétrograde ou nostalgique, notamment par la réutilisation de l'expressionnisme, de la figuration, des mythes, et des citations maniéristes, les artistes le considéraient davantage comme un médium dans lequel ils pouvaient documenter à leur manière leur propre temps et existence. En incarnant un style qui n'appartient plus à aucune école, ni à aucune époque, ils fouillent dans les archives de l'histoire de l'art, expérimentent l'assemblage de différentes formes pour créer de nouveaux diagrammes. Il en résulte une image personnelle de l'histoire de l'art dans lesquelles les artistes font fi des catégories et des lignes de développements antérieures et opposent une image apparemment traditionnelle au principe avant-gardiste de l'évolution constante vers de nouvelles formalités, éclatant ainsi des formes traditionnelles en traitant de nouveaux thèmes et en voulant introduire de nouveaux développements.¹⁰ Comme le dit Günter Salzmann :

Les artistes de la Transavanguardia ont pu, après une longue période, réaliser à nouveau cet aspect de qualité dans des œuvres d'art, où l'individualité, la sensualité et le contenu et la forme sont appliqués de manière adéquate. [...] Ainsi, Sandro Chia, Francesco Clemente, Enzo Cucchi, Nicolade Maria et Mimmo Paladino peuvent être qualifiés de transavangardistes car ils ont réalisé des performances décisives en matière de changement par rapport à la tradition. [...] Ils ne s'épuisent pas dans l'instant, mais réalisent des aspects orientés vers l'avenir et il s'avère que dans chaque avant-garde tournée vers l'avenir, les forces de la tradition ont acquis une force créatrice de style sous une forme nouvelle.¹¹

III. ENZO CUCCHI

Les membres de la Transavanguardia avaient de nombreuses méthodes différentes pour développer leurs recherches, s'affranchissant ainsi à des règles d'expressions contraignantes. L'artiste Enzo Cucchi, né en 1949 à Morro d'Alba près d'Ancône, va utiliser des formes qui évoquent des paysages, des légendes, des traditions de sa région d'origine. Il joue avec le monde contemporain et l'histoire, la culture, en

⁸ Olivo Bonito Achille, *Transavanguardia*, Florence : Giunti, 2002.

⁹ Salzmann Günter, « La Maniera du Transavangardisme », in : Elsen-Schwedler, *Transavanguardia : Chia, Cucchi, Clemente, Paladino*, Museum Würth, 1998.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibid., p.14.

employant la couleur en termes d'idée, d'expansion et de mouvement plutôt que de sensation picturale. Dans la majorité de ses œuvres, il y associe des textes poétiques.¹² Diane Waldman qualifie la pratique de Cucchi ainsi :

L'art d'Enzo Cucchi est aussi provocateur et convaincant que la ville de Rome, à la fois ancienne et animée. Son œuvre embrasse une culture dans laquelle la tradition, la coutume et le goût sont liés au tissu même de la vie quotidienne. Les héritages païens et religieux de son patrimoine, avec leurs mystères et leurs légendes, se reflètent dans un art qui nous parle non seulement du passé, mais aussi de vérités universelles qui sont aussi pertinentes aujourd'hui qu'autrefois. C'est l'identification spécifique au lieu et la vision de l'histoire comme une entité vivante que Cucchi a cherché à exprimer dans son œuvre. Le continuum du passé et du présent, de la culture ancienne et de la civilisation nouvelle et vitale qui informe la vie italienne confère à l'art de Cucchi son extraordinaire pouvoir visionnaire. Car c'est en tant que visionnaire, en tant que mystique du vingtième siècle, que Cucchi nous parle.¹³

Les peintures et les dessins de Cucchi sont peuplés d'hommes préhistoriques, de bêtes prédatrices, de têtes coupées, de crânes, de saints, de poissons, de masques. L'homme pose ses pieds sur la terre ou plonge dans la mer et entreprend un voyage. L'artiste utilise une grande variété de média (fusain, huile, aquarelle, pastel, mosaïque, sculpture, illustrations de livres, etc.) et des images mythiques.

IV. PROBLÉMATIQUE

En parcourant l'exposition et l'œuvre complexe de Enzo Cucchi, nous envisagerons de décoder son utilisation des mythes. En partant de l'ouvrage *Has Modernism Failed* de Suzi Gablik (1984), nous discuterons du rapport qu'entretient Enzo Cucchi avec le déclin des valeurs spirituelles qui s'accompagne d'une perte de symbole et d'une perte de vision mythique dans l'art. L'artiste prône une survivance de ces éléments dans notre inconscient et assume une responsabilité pour le cours des choses dans le monde en se considérant comme un médium spirituel. Notre présentation tentera d'élucider les ambiguïtés de l'œuvre d'Enzo Cucchi, son traitement de la peinture et son rapport aux différentes couches de réalités historiques, les ruptures qu'il engendre et sa manière de susciter des réponses chez le spectateur qui peuvent conduire à de nouvelles expériences. Nous ferons face à un défi non négligeable puisque l'œuvre de Cucchi ne peut pas se restreindre à un seul tableau mais est à considérer dans son ensemble ; un ensemble d'une taille incommensurable. Ainsi, nous nous concentrerons sur les processus enclenchés par l'artiste et sur son travail de recherche plutôt que sur une seule œuvre précise. Finalement, nous tenterons d'établir un lien avec la pratique littéraire et artistique de Pascal Quignard créant lui aussi un nouveau langage qui utilise la tension entre monde symbolique et monde réel, entre signe linguistique et image, pour explorer une intériorité, une image manquante et un *jadis* fascinant, transcendant toutes les époques, qui serait imprégné dans les images peintes.

¹² Diane Waldmann, *Enzo Cucchi*, New-York:Solomon R.Guggenheim Museum and Rizzoli, 1986

¹³ Ibidem, p.15.

V. BIBLIOGRAPHIE

Berger Danny, Enzo Cucchi, "Enzo Cucchi: An Interview", The Print Collector's Newsletter, 1982, vol.13, pp.118-120.

Beyeler Galerie, *Enzo Cucchi*, Basel: Galerie Beyeler, 1987.

Elsen-Schwedler Beate [et al.], *Transavanguardia: Sandro Chia, Enzo Cucchi, Francesco Clemente, Mimmo Paladino*, Künzelsau: Museum Würth, 1998.

Gablik Suzi, *Has modernism failed?*, New York : London : Thames and Hudson, 1991.

Hawlitshka Ursula, *Enzo Cucchi and the Transavantgarde: Are we in an abyss of seeing?*, The Temple University Graduate Board, 2000.

Kerejeta Ma. José, *Enzo Cucchi, marrazkiak, dibujos, drawings, 1979-2001*, Vitoria.Gasteiz: Atrium, 2002.

Lonardelli Luigia, Pietromarchi Bartolomeo, *Enzo Cucchi. Il poeta e il mago*, 2023.

Oliva Achille Bonito, *Transavanguardia*, Firenze: Giunti, 2002.

Ratcliff Carter, "Enzo Cucchi in the new world", The Print Collector's Newsletter, 1986, vol.17, pp.170-173.

Schwander Martin, *Enzo Cucchi. Scultura*, Zaira Mis & Bernd Klüser, Bruxelles, 1988.

Waldman Diane, *Enzo Cucchi*, Solomon R.Guggenheim Museum, New-York, 1986.

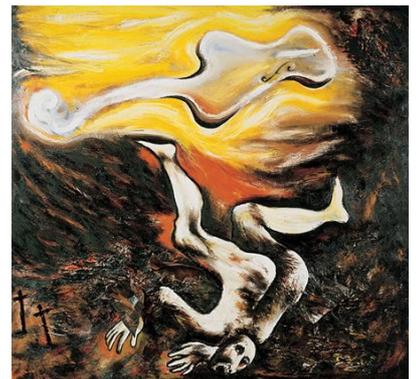
VI. ANNEXES : IMAGES



Enzo Cucchi, *Occhi-lacrimosi*, huile, 2007.



Enzo Cucchi, *Senza titolo*, aquarelle sur carton, 2006



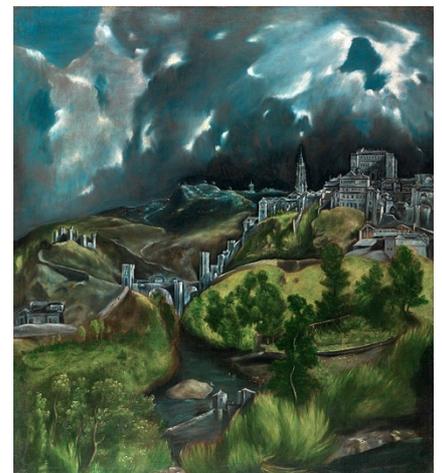
Enzo Cucchi, *Musica Ebbra*, 1982.



Enzo Cucchi, *Eros senza testa*, huile sur toile, 1981.



Enzo Cucchi, *Piu vicino agli dei*, huile, 1983



El Greco, *Vue de Tolède*, 1600.



Sandro Chia, *Fantasmi*, huile sur toile, 1980.



Francesco Clemente, *Priapeo*, fresque, 1980.



Enzo Cucchi, *Quadro Santo*, huile sur toile, 1980.



Pascal Quignard, *Ovidius*, in *Sur le geste de l'abandon*, 2020.



Pascal Quignard, *Boutès*, in *Sur le geste de l'abandon*, 2020.

VII. ANNEXES : CITATION

« Si on observe les tableaux et les sculptures d'artistes comme Chia, Clemente, Enzo Cucchi et Mimmo Paladine, les liens sont évidents. Les corps enflants des figures maladroites de Chia, la métaphore compliquée et allusive de Clemente, les énigmatiques visages désincarnés ou les corps sans visages de Cucchi, [...] rappellent les peintures murales et les tapisseries classiques, déforment le monde des apparences. Ils soulignent le charme, la curiosité, le piquant, mobilisent les mythes du passé, réunissent l'inconciliable – Pablo Picasso et Marc Chagall, l'art de l'Antiquité et les cultures tribales africaines, le rêve et la réalité –, utilisent des palettes de couleurs très vives, parfois proches du kitsch. Les œuvres de leurs contemporains manquent de préciosité, de spiritualité, de programme, elles sont aussi plus ludiques, plus vagabondes, moins désespérées.

Pourtant, les parallèles sont la volonté d'un "moi" artistique, d'une subjectivité extrême, la note physiologique, le caractère physique et l'obsession du corps [...], le monde hétérogène des images, la structure d'images diversement brisée, la tendance à la narration, le choix inhabituel des couleurs. Les similitudes se cristallisent avant tout dans les attitudes artistiques ; dans les œuvres, elles sont de nature structurelle. Les descendants italiens ont encore en commun avec leurs prédécesseurs maniéristes une certaine agitation". (Honnef Klaus ; 1998, p. 99)

Francesco Vezzoli et la relation avec l'antiquité

L'exposition *Vita Dulcis, paura e desiderio nell'Impero Romano*

Chiara Sala

L'exposition *Vita Dulcis* a lieu au Palazzo delle Esposizioni à Rome. La structure, à travers cette exposition, vise à se relancer sur la scène internationale contemporaine, en créant un nouveau point de référence pour des expositions inédites, comme celle-ci.

L'exposition relate l'antiquité, et plus particulièrement, les œuvres romaines contenues dans les archives du Musée national romain, et les œuvres contemporaines de Francesco Vezzoli (né en 1971) et le cinéma, réinterprétant ainsi le sens de l'art ancien dans une clé contemporaine. Le titre de l'exposition rappelle en effet les différentes dimensions présentes dans l'exposition : il fait référence au film titre réalisé par Fellini *La dolce vita*, touchant ainsi la sphère du cinéma contemporain, traduit en latin, utilisant ainsi la langue des anciens Romains.

Au cours de la présentation sera approfondi le lien entre l'artiste, Francesco Vezzoli, et l'antiquité. En particulier, l'accent sera mis sur le rôle de la sensualité et du désir.

1. Expériences antérieures

1.1 *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula*, Biennale Venezia 2005

Francesco Vezzoli est le réalisateur de la fausse *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula* (Annexe 2), présentée à la Biennale de Venise en 2005, l'une des premières œuvres de l'artiste et qui montre immédiatement son intérêt pour l'antiquité et son goût pour les provocations. Le film auquel il fait référence est *Caligula*, réalisé par Tinto Brass en 1979. C'est un film qui a fait scandale lors de sa sortie, étant donné qu'après seulement six jours de sortie, il a été retiré en raison du contenu défini comme « moralement offensant »¹. La raison en était principalement la présence de scènes violentes et de contenu sexuel explicite. Le film a même été menacé de la catégorie « X », qui est interdite aux enfants de moins de dix-huit ans selon la catégorisation de la *Motion Picture Association of America*. Vingt-six ans plus tard, Vezzoli réalise ce court-métrage, poussant à l'extrême la composante érotique et sensuelle contenue dans le film de '79. C'est un court film d'environ cinq minutes, introduit et conclu par la figure de Gore Vidal, dramaturge qui avait participé au scénario de *Caligula*². De manière provocante, l'ancien scénariste annonce que "The following preview was approved for all audiences by the *Motion Picture Association of America*", tout comme cela ne s'était pas produit à l'époque. Le faux aperçu d'un nouveau remake du film insiste précisément sur les aspects qui avaient été considérés comme scandaleux, montrant, dans le contexte d'un manoir délabré à Beverly Hills, des scènes de sexe hétérosexuel et homosexuel, des orgies et d'autoérotisme³. Le court-métrage met en vedette plusieurs acteurs, tels que Milla Jovovich, Gerard Butler, Benicio del Toro, Helen Millen, Barbara Bouchet, Adriana Asti et Hellen Mirren (déjà présents dans le film original avec le rôle d'Ennia et Cesonia) et de nombreuses autres stars de cinéma. Chacun d'eux joue un personnage historique spécifique qui est annoncé vers la fin de la vidéo, où les acteurs sont introduits par une voix off. Vezzoli avec cette œuvre n'entend pas seulement faire une parodie du film précédent et une dénonciation de la réaction qui avait provoqué sa sortie, mais aussi dénoncer la

¹ Aficatalog (en ligne), *Caligula*.

² *Ibid.*

³ C. Perrella in F. Vezzoli et S. Verger, *VITA DULCIS paura e desiderio nell'Impero Romano*, Millelire, 2023

décadence d'Hollywood, dont il rompra quelques années plus tard, préférant la sculpture et les œuvres de l'antiquité classique⁴. Le court-métrage est présent, avec *Caligula*, dans l'exposition *Vita Dulcis* dans la dernière salle *Mixtura Dementiae*.

1.2 *Étapes archéologiques. Interventions curatoriales de Francesco Vezzoli*

Du 11 juin 2021 au 9 janvier 2022, une exposition a eu lieu au Parc Archéologique et au Musée de Santa Giulia à Brescia, qui a intégré les sculptures de Francesco Vezzoli dans le parc archéologique⁵. Il s'agit d'une exposition site-specific où les œuvres inspirées de l'art sculptural romain ont permis de revoir les fouilles de Brescia sous un nouveau jour. Plusieurs sculptures incluses dans l'exposition peuvent être trouvées dans l'exposition *Vita Dulcis*, comme *Achille!* (2021) ou *Lo sguardo di Adriano* (2018). Dans ce cas, l'artiste effectue la procédure inverse en ce qui concerne l'exposition au Palazzo delle Esposizioni: au lieu de placer les œuvres anciennes dans un contexte contemporain, il insère ses œuvres contemporaines dans un contexte ancien.

2. Rome antique à *Vita dulcis*

2.1 L'utilisation d'artefacts oubliés dans les archives

Francesco Vezzoli s'intéresse particulièrement à ces trouvailles, ces œuvres, qui sont oubliées. A commencer par exemple par son court-métrage sur Caligula, où il filme des acteurs désormais dans l'ombre des projecteurs. Dans le cadre de l'exposition *Vita Dulcis*, l'artiste prend plusieurs objets des archives du Musée romain et leur donne vie à travers la rencontre avec l'art contemporain. À l'intérieur de la salle *Mixtura Dementiae*, il y a, par exemple, des restes de différents membres de statues anciennes (perruques, visages) mais aussi des chapiteaux et des colonnes qui sont ensuite repris et recontextualisés par l'artiste. Dans la sculpture *Ai tuoi Piedi (Pédicure)* de 2020, Vezzoli propose un fragment d'un pied votif en argile (datant du III^e siècle) avec des clous peints en émail rouge. Ici, le lien avec le monde contemporain et avec l'imaginaire de la beauté et des soins féminins d'aujourd'hui est évident, ce qui offre un horizon interprétatif de l'ancien différent.

2.2 Francesco Vezzoli comme sujet de la comparaison

Dans l'exposition *Vita dulcis*, le thème sexuel n'est pas seulement repris grâce aux films consacrés à l'empereur romain Caligula. À l'intérieur de la salle *Animula vagula blandula*, le thème de l'homosexualité est abordé, également abordé dans ce cas par un film : *Sebastiane*, sorti peu avant *Caligula*, en 1976, contenant plusieurs scènes d'amour homosexuel entre soldats romains. Le thème est réalisé à l'intérieur de la salle à travers la figure romaine d'Antinoüs. Le jeune homme avait volé le cœur de l'empereur Hadrien, et quand il mourut, la maîtresse avait décidé d'établir un culte en son honneur qui produisit de nombreuses iconographies contenant le jeune homme. Dans ce cas également, la sculpture antique est recontextualisée par le maquillage : l'éclair populaire que David Bowie porte sur la couverture de l'album *Aladdin sane* de 1973 est dessiné sur son visage (fig. 2). Le buste est placé devant *Self-portrati as Emperor Hadrian Loving Antinous* de Vezzoli créé en 2012⁶. L'artiste entre ainsi dans un dialogue intime avec l'antiquité, à travers un jeu de regards entre les deux statues qui crée une tension sensuelle. La paire de bustes avait déjà été exposée en 2012 au Museion de Bolzano et fait maintenant partie d'une collection privée⁷. La sensualité n'est donc pas seulement féminine, mais aussi masculine et androgène, comme c'est

⁴ C. Perrella dans F. Vezzoli et S. Verger, *VITA DULCIS paura e desiderio nell'Impero Romano*, 2023

⁵ Cabette (en ligne): *Étapes archéologiques. Interventions curatoriales de Francesco Vezzoli*.

⁶ C. Perrella dans F. Vezzoli et S. Verger, *VITA DULCIS paura e desiderio nell'Impero Romano*, 2023.

⁷ Réseau civique du Tyrol du Sud (en ligne): Patrimoine culturel du Tyrol du Sud, *Autoportrait à l'empereur Hadrien aimant Antinoüs*.

le cas avec *Achille!*, sculpture à l'intérieur de la salle *Para Bellum* créée en 2021. Sur le visage du héros grec s'ajoute le maquillage coloré inspiré d'un magazine paru dans un magazine Vogue en 1967 (fig. 3).

2.3 Le rôle du cinéma dans l'exposition

Dans l'exposition, l'artiste met en jeu les deux médiums différents avec lesquels il a travaillé tout au long de sa carrière : la sculpture et le cinéma. Vezzoli s'est formé à Hollywood et a interagi avec plusieurs acteurs de premier plan et non pendant la tournée de ses courts métrages : la *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula* a déjà été mentionnée, mais l'artiste a également réalisé *Democracy*, une contribution cinématographique avec un fort sens critique de la politique américaine, présentée à la Biennale de Venise en 2007. Le cinéma devient ainsi le troisième médium utilisé dans l'exposition *Vita Dulcis*. Il véhicule également la culture et l'histoire ancienne, revisitées par l'emprise cinématographique. Quelques exemples célèbres sont : *Gladiator* de Ridley Scott, *La descente des barbares* de Robert Siodmack, *Caligula* de Tinto Brass, *Cléopâtre* de Joseph L. Mankevicz, *Sebastiane* de Derek Jarman ou *Spartacus* de Stanley Kurik. Les contributions audiovisuelles permettent une comparaison plus large entre les usages anciens et modernes. L'interprétation des faits historiques par le réalisateur et l'adaptation de ceux-ci peuvent être pour le spectateur parfois trop romancées, dans le cas de *Gladiator*, ou trop obscènes dans le cas de *Caligula*, mais en même temps lui permettent de se sentir plus impliqué dans le contexte historique différent. Les films, projetés sur fond de salles, donnent une tridimensionnalité aux personnalités et aux thèmes racontés dans les différentes salles, permettant ainsi au spectateur de réfléchir plus complètement sur les thèmes proposés.

3. La question féminine : du *Museum 24h* à la *Vita Dulcis*

En plus du thème sexuel, Vezzoli traite de la question féminine. On le retrouve dans l'un de ses projets au sein du *Museum 24h*, une exposition qui a eu lieu à la Fondation Prada à Paris en 2012⁸. Le musée temporaire a été inauguré par une fête nocturne, au cours de laquelle les spectateurs ont pu découvrir six grandes sculptures illuminées de néons roses à l'intérieur de structures cubiques également illuminées. Les œuvres sont composées d'un corps féminin réalisé selon le goût classique et le visage de célèbres divas du présent, qui prennent presque l'air de mystérieuses déesses, avec l'ajout en collage des yeux de la mère de l'artiste⁹. Ces sculptures au goût excentrique sont reprises et recontextualisées au sein de l'exposition *Vita Dulcis*. Elles s'opposent en effet à plusieurs statues féminines classiques : Aphrodite Sosandra, Danseuse Ménade, Vénus de Médicis, Vibia Sabina, Vénus Callipigia et Aphrodite Cnidia. La question des femmes est également abordée dans une salle dédiée, *Dux femina facti*, où le rôle des femmes au sein de la société est abordé, en particulier dans la dimension spirituelle et rituelle. Dans ce cas également, les icônes pop contrastent avec les célèbres personnifications féminines anciennes.

Mais qu'est-ce qui déclenche cette confrontation continue que l'artiste met en scène ? Que voulez-vous communiquer ? Tout d'abord, la combinaison permet l'association de deux conceptions différentes de la sensualité et de la beauté. Les corps délicats et modestes des anciennes statues féminines contrastent avec la prospérité disproportionnée du *Portrait of Kim Kardashian* 2018. L'œuvre consiste en une tête de marbre implantée sur un corps en bronze qui reproduit la Vénus paléolithique de Willendorf (voir fig. 4), qui parodie le corps fortement retouché par la chirurgie plastique de la star américaine¹⁰. Dans ce cas également, l'ancien et le contemporain entrent en contact étroit grâce à l'association autorisée par l'assemblée. La sensualité elle-même est mentionnée dans le sous-titre de l'exposition : « la peur et le désir

⁸ Oma (en ligne) : *Musée 24 heures sur 24*, 2012.

⁹ Fondazione Prada (en ligne) : *Paris, Francesco Vezzoli: Musée 24h*.

¹⁰ Cabette (en ligne) : *Étapes archéologiques. Interventions curatoriales de Francesco Vezzoli*.

dans l'Empire romain ». La sensualité et la question féminine sont donc fortement imbriquées, non sans un accent parodique et critique. Le contraste entre les deux époques, ancienne et contemporaine, amène donc le spectateur à réfléchir sur les canons de beauté d'aujourd'hui en regardant l'histoire passée. Les différents films projetés dans les différentes salles de l'exposition y contribuent également, comme *Cléopâtre* de Cecil Dehille et Joseph L. Mankevicz, ou *Caligula* de Tinto Brass du 1979.

4. Un autre artiste contemporain en relation avec l'ancien : Damien Hirst

Même l'artiste Damien Hirst, presque le même âge que Vezzoli, est confronté à des sculptures anciennes oubliées et redécouvertes. Dans le cas de l'exposition *Trésors de l'épave de « L'incroyable »* présentée au Palazzo Grassi en 2017. Hirst imagine qu'il a trouvé environ 400 statues au fond de la mer au large de la côte est de l'Afrique, appartenant à un ancien navire imaginaire plein de trésors. La fiction est même soutenue par une vidéo documentaire montrant la fausse découverte du trésor. Les statues sont insérées à l'intérieur de l'espace d'exposition partiellement recouvert de plantes marines, comme si elles étaient restées sous l'eau des centaines d'années. Cependant, Hirst ne se limite pas à ajouter des organismes marins aux statues classiques : parmi les différents sujets anciens, il ajoute également des sujets pop contemporains : Mickey Mouse en compagnie de l'artiste (fig. 5), Barbie, ou encore la marque « made in China ». Les deux artistes ressentent donc le besoin de jouer avec l'ancien et de le recontextualiser.

Bibliographie

- Aficatalog (online), *Caligula*. Consulté le 08 juin 2023 : <https://catalog.afi.com/Catalog/MovieDetails/56382>
- About Art online (online) C. Guidi, « *Vita Dulcis. Arte tra spettacolo, paura e desiderio al Palazzo delle Esposizioni (fino al 27 agosto)* », 30 avril 2023. Consulté le 23 mai 2023 : <https://www.aboutartonline.com/vita-dulcis-la-dolce-vita-ai-tempi-dellimpero-arte-tra-spettacolo-paura-e-desiderio-al-palazzo-delle-esposizioni-fino-al-27-agosto/>
- Arttribune (online): M. Bassan, *Futuro antico*,. *Intervista a Francesco Vezzoli*, 20 avril 2022. Consulté le 23 mai 2023 : <https://www.arttribune.com/professioni-e-professionisti/who-is-who/2022/04/futuro-antico-intervista-francesco-vezzoli/>
- Cabette (online): *Palcoscenici Archeologici. Interventi curatoriali di Francesco Vezzoli*, 11 juin 2021. Consulté le 8 juin 2023: <https://cabette.com/palcoscenici-archeologici-interventi-curatoriali-di-francesco-vezzoli/>
- C. Perrella in F. Vezzoli e S. Verger, *VITA DULCIS paura e desiderio nell'Impero Romano*, Millelire, 2023
- Fondazione Prada (online): *Paris, Francesco Vezzoli: 24h Museum*. Consulté le 8 juin 2023: <https://www.fondazioneprada.org/project/francesco-vezzoli-24h-museum/?lang=en>
- Le Temps (online) : M. D'Andrea, *Dans le sillage de « L'Incroyable »*, 10 novembre 2017. Consulté le 23 mai 2023 : <https://www.letemps.ch/culture/arts/sillage-lincroyable>
- Oma (online) : *24 Hour Museum*, 2012. Consulté le 8 juin 2023: <https://www.oma.com/projects/24-hour-museum>
- Rete Civica dell'Alto Adige (online): Beni culturali in Alto Adige, *Self-portrait ad Emperor Hadrian Loving Antinous*. Consulté le 8 juin 2023: https://www.provincia.bz.it/catalogo-beniculturali/it/ricerca-dettaglio.asp?kks_preref=30011935

- Palazzo delle Esposizioni: C. Perrella, *Vita Dulcis. Paura e desiderio nell'Impero Romano*, 22 avril 2023. Consulté le 23 mai 2023 : <https://www.palazzoesposizione.it/mostra/vita-dulcis-paura-e-desiderio-nell-impero-romano>
- Treccani arte, Francesco Vezzoli. Consulté le 23 mai 2023 : <https://www.treccaniarte.com/artista/francesco-vezzoli>

Annexe

1. Diffusé dans *La vita in diretta* le 21.04.2023 sur Rai 1, entretien avec Francesco Vezzoli sur l'exposition *Vita Dulcis* : https://www.youtube.com/watch?v=sxiFIg_-7Mc
2. Court-métrage *Trailer for a Remake of Gore Vidal's Caligula*, 2005: <https://www.youtube.com/watch?v=SpUzCyLiMmM>
3. « Dans sa production sculpturale, Francesco Vezzoli a couru le risque d'intervenir sur des œuvres historiques en utilisant des études scientifiques irréfutables, qui à première vue vont à l'encontre d'une lecture généralement répandue et acceptée. Le paradoxe réside précisément dans le jeu que Vezzoli mène avec l'histoire de l'art: un jeu qui est libre à un coup d'œil superficiel et qui, au contraire, s'avère très sérieux et fondé sur une observation attentive. C'est une partie intégrante de la poétique de Francesco Vezzoli de vouloir déclencher des déplacements perceptuels et de recourir avec une ironie suffisante à des exagérations évidentes, fort dans la conscience d'avoir la science de son côté. [...] »

Par l'appropriation de reproductions anciennes, l'artiste déclenche un jeu entre portrait et autoportrait qui génère une tension ambiguë entre les sujets représentés [...]. »

L. Ragaglia, *Le sculpture di Francesco Vezzoli*, brochure de l'exposition *Museo Museion - Francesco Vezzoli*, 2016, Museion, pp. 3-4.

Liste des images

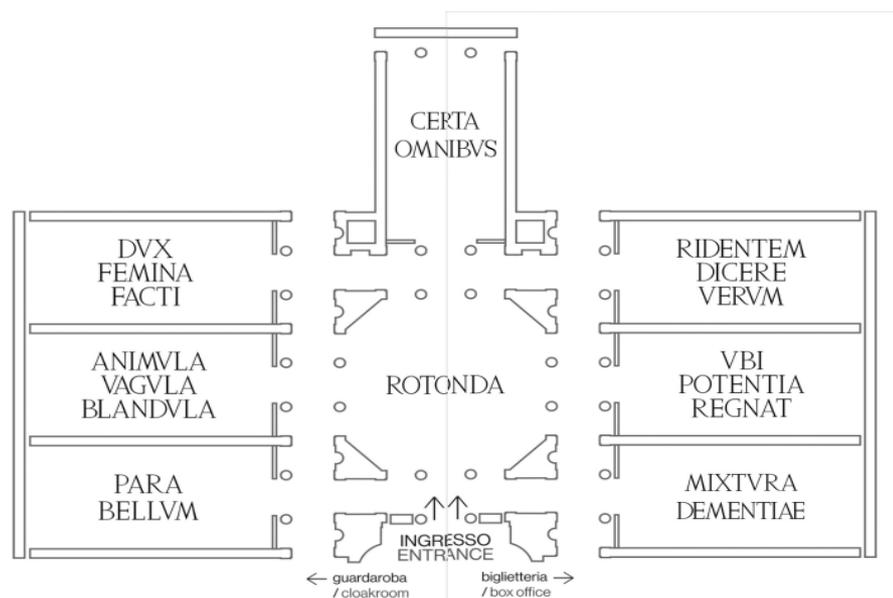


Figure 1 Plan d'exposition de *Vita Dulcis* au Palazzo delle Esposizioni, 2023



Figure 2 Brian Duffy, *Couverture de l'album de David Bowie Aladdin Sane*, 1973



Figure 3 Vogue, *Couverture du numero 75, 1 juillet 1967*



Figure 4 *Venere di Willendorf*, 30000-25000 av. J.C., pierre calcaire

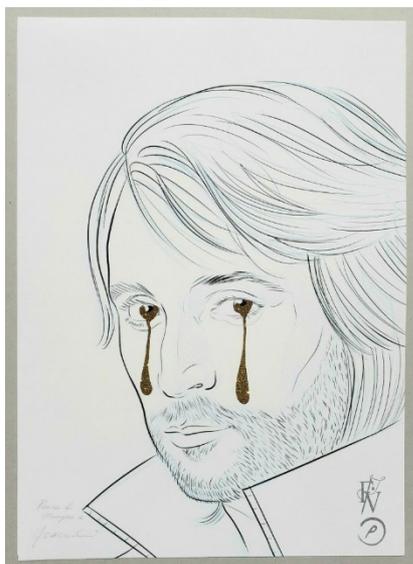


Figure 6 Francesco Vezzoli, *Take my tears*, 2018, serigrafie, 50 x 70,



Figure 5 Damien Hirst, *The collector with Friend*, 2026, bronze, 183 x 131 x 75 cm5