

Nina Childress – Tableaux fluo 2013-2016

Valentin Gleyze



Éditeur

Groupement d'intérêt scientifique (GIS)
Archives de la critique d'art

Édition électronique

URL : <http://critiquedart.revues.org/25544>

ISSN : 2265-9404

Référence électronique

Valentin Gleyze, « Nina Childress – Tableaux fluo 2013-2016 », *Critique d'art* [En ligne], Toutes les notes de lecture en ligne, mis en ligne le 09 mai 2018, consulté le 15 mai 2017. URL : <http://critiquedart.revues.org/25544>

Ce document a été généré automatiquement le 15 mai 2017.

EN

Nina Childress – Tableaux fluo 2013-2016

Valentin Gleyze

- 1 Pour la quatrième publication monographique consacrée à Nina Childress depuis les débuts de sa carrière picturale en 1983, la galerie Bernard Jordan semble avoir retenu l'extrémité fluorescente du spectre chromatique à titre de thème. Or, précisément, on doit veiller à nuancer ce qui fonde le gage de cohérence de la série de toiles retenues, dont les numéros d'inventaire (qui marquent leur ordre d'exécution entre 2013 et 2016) sont maniaquement rendus visibles dans l'avantageuse maquette du livre. Comme souvent chez l'artiste, le titre a une portée générique et marque une volonté descriptive dépourvue d'emphase. Le recours à cette intensité de couleur n'est pas fondamentalement nouveau, et concourt déjà sporadiquement au traitement de différents sujets. En ce sens, inédit et cohésion seraient plutôt du côté de l'usage désormais systématique de cette gamme, employée au service d'un réalisme empruntant à la photographie (qu'on observe dans le vocabulaire de l'artiste depuis le milieu des années 1990). Trois expositions trouvent ici leur catalogue : *Magenta* (Crac Languedoc-Roussillon, Sète, 2015) ; *Peindre et acheter* (Le Parvis. Scène nationale Tarbes-Pyrénées, Ibos, 2016) ; *Le Requiem du string* (Le Carré. Scène nationale, Château-Gontier, 2016). Ponctué de reproductions photographiques de ces accrochages, le catalogue rend compte sur une même page et d'une page à l'autre de la logique sérielle de ces œuvres récentes.
- 2 Le jeu entre toiles de mêmes ou différentes dimensions, fonctionnant tant par enchaînement narratif que par différence de traitement à partir d'un même sujet, est l'objet du texte de Ramon Tio Bellido (« *Le good, le bad, et peut-être le ugly* », p. 41-49). Celui-ci s'engage sur la voie de la typologie utilisée par l'artiste dans ses titres, qui sert de marqueur. « *The bad* » est ainsi compris en contrepoint systématique à « *the good* » – et l'auteur de plaisanter sur le fait qu'il manquerait « *the ugly* » (en référence au célèbre « *western spaghetti* » de Sergio Leone, sorti en 1966). Cependant, celui-ci nous met en garde : pour qui connaît les travaux précédents de Nina Childress, on aurait tort de faire le rapprochement facile entre le « *bad* » et les années de compagnonnage punk de l'artiste

avec le collectif des Frères Ripoulin (1984-1988), et le « good » des représentations de têtes couronnées et autres célébrités diverses et bon teint dont on retrouve plusieurs occurrences.

- 3 A son tour, l'intervention de Vanina Géré poursuit ce questionnement autour du couple oppositionnel « good » et « bad », mais opère cette fois avec un arsenal théorique explicitement féministe, qui informe avec avantage son propos de façon transversale (« En rouge, en rose, en vert, et contre tout : les feux d'artifices de Nina Childress », p. 51-63). Le choix exclusif de la peinture, pour commencer, n'apparaît pas anodin sous cet angle. L'auteur nous rappelle ainsi, pour l'histoire longue, que la peinture est longtemps restée et demeure « le medium patriarcal par excellence » (p. 51), du fait de ses conditions historiques de possibilité d'exercice. Pour l'histoire à plus court terme, contemporaine des débuts de Nina Childress dans ce medium, il nous est utilement remis en mémoire que la peinture passait pour être « politiquement arriérée » (p. 51). Et ce, notamment en raison de sa proximité associative avec une certaine figure du génie romantique, structurellement genrée au masculin, tel que le démontre la critique féministe de l'histoire de l'art dès le début des années 1970, dans des analyses célèbres citées à l'appui. De même, l'auteur apporte un éclairage caustique au choix de films états-uniens des années 1960, tournés en Floride, qui servent de point de départ pour la série. Surnommés « nudies » dans la culture populaire, ceux-ci mettent en branle une esthétique proto-pornographique par le truchement d'un scénario fantoche (un camp de nudiste le plus souvent), dont le seul but s'avère être en réalité de trouver prétexte à filmer des nus, prioritairement féminins. Or si le caractère déjà hautement improbable de la scène apparaît dès le départ, le jeu d'ascenseur détraqué entre la version « good » et la version « bad », ainsi que la surexposition chromatique participent à plein régime du ratage complet de l'objectification du corps féminin par le regard hétérosexuel.