

Longtemps, les femmes artistes ont travaillé en coulisse, dans le secret des ateliers, le plus souvent anonymement. À partir des années 60, non sans efforts et provocations, elles ont commencé à gagner le devant de la scène, participant largement à l'exploration de nouvelles formes d'expression et à l'extension du territoire de l'art hors de ses frontières traditionnelles. Aujourd'hui, elles sont nombreuses à choisir une formation et une carrière artistique, mais les relais institutionnels peinent à suivre le mouvement et à assurer leur reconnaissance ou même leur visibilité.

Réunir sous la notion d'engagement une série d'études consacrées à des artistes femmes de l'époque contemporaine revient avant tout à insister sur la détermination dont celles-ci ont dû ou doivent faire preuve pour œuvrer et faire connaître leur travail. Mais l'engagement prend divers visages selon qu'il s'agit de mettre en question des préjugés et des prescriptions, d'interroger la définition de l'art et la construction des savoirs, d'inventer d'autres figures de l'imaginaire ou d'autres formes d'expérience sociale. Tour à tour, les artistes s'exposent, mettent leur corps à l'épreuve, se confrontent avec l'histoire de l'art, portent témoignage, font mémoire ou dénoncent, accomplissant autant d'actions audacieuses, porteuses d'une volonté d'émancipation et de transformation politique.

ISBN : 2-35311-107-6
ISSN : 2269-0778
19 €



14
LES FORMES DE L'ENGAGEMENT

ARTISTES FEMMES LES FORMES DE L'ENGAGEMENT

Sous la direction de Sabine Forero Mendoza & Pascale Peyraga



presses universitaires de pau et des pays de l'adour



Couverture :
Consuelo Manrique, *Por el Magdalena* [Le long du Magdalena], série *Mapas de no territorio*
[Cartes de non-territoire], 2013, huile sur toile, 80 x 120 cm – Courtoisie de l'artiste



ARTISTES FEMMES LES FORMES DE L'ENGAGEMENT

Sous la direction de Sabine Forero Mendoza & Pascale Peyraga



direction du volume

Sabine Forero Mendoza, Université de Pau et des Pays de l'Adour

Pascale Peyraga, Université de Pau et des Pays de l'Adour

comité scientifique

Sabine Forero Mendoza, Université de Pau et des Pays de l'Adour

Marion Hohlfeldt, Université Rennes 2

Nadia Mékouar-Hertzberg, Université de Pau et des Pays de l'Adour

Pascale Peyraga, Université de Pau et des Pays de l'Adour

Pierre Sauvanet, Université Bordeaux Montaigne

Kepa Sojo Gil, Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

commandes

Librairie VRIN - Paris

caroline.de-charette@univ-pau.fr

paiement à l'ordre de

M. l'Agent comptable de l'université de Pau

Trésor Public 00001000108

Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour - PUPPA

Directeur: Victor Pereira

Responsable technique: Brigitte Cupertino

composition

PUPPA

Impression

Ipadour - 64 000 Pau

Couverture

Consuelo Manrique, *Por el Magdalena* [Le long du Magdalena], série *Mapas de no territorio*

[Cartes de non-territoire], 2013, huile sur toile, 80 x 120 cm – Courtoisie de l'artiste



©Presses de l'Université de Pau et des Pays de l'Adour

Institut Claude Laugénie

Avenue du doyen Poplawski / 64 000 Pau

ISBN 2-35311-107-6

ISSN 2269-0778

Dépôt légal: décembre 2020

La collection

E F M

publie des travaux interdisciplinaires portant sur les questions relatives aux espaces, aux frontières et aux métissages.

Collection dirigée par :
Sabine Forero Mendoza et Nadia Mékouar-Hertzberg



Sommaire



Introduction	13
<i>Maurice Daumas, Université de Pau et des Pays de l'Adour</i> Pourquoi n'y a-t-il pas plus d'artistes femmes féministes ?	21
<i>Magalie Latry, Université Bordeaux Montaigne</i> La pose, l'engagement, l'exposition : femmes artistes et femmes commissaires	37
<i>Fabienne Dumont</i> <i>École nationale supérieure d'art et de design de Nancy</i> Les vidéos plasticiennes de Lea Lublin : Déconstruire le <i>male gaze</i> , démocratiser la parole	49
<i>Hélène Marquié, Université Paris 8 Vincennes - Saint Denis</i> « Il y a un moment où il faut choisir d'exister » : les labyrinthes de Marie Danielle Koechlin	61
<i>Corinne Melin, École supérieure d'art et de design des Pyrénées</i> Sexe et artistes femmes à l'ère des médias	73
<i>Marie Escorne, Université Bordeaux Montaigne</i> Interventions artistiques dans l'espace public urbain : les femmes « apportent » leur corps	81
<i>Sabine Forero Mendoza, Université de Pau et des Pays de l'Adour</i> Les micro-utopies de Marjetica Potrč : faire communauté par l'action collective	95
<i>Pascale Peyraga, Université de Pau et des Pays de l'Adour</i> Les travaux collaboratifs autour du « Contenedor de feminismos » : réinventer la mémoire des femmes dans l'espace social	107
<i>Christelle Colin, Université de Pau et des Pays de l'Adour</i> <i>Mínimas e íntimas</i> (2013) d'Irene Bailo et <i>La Ciudad de las mujeres</i> (2016) de Vicky Calavia : femmes et femmes artistes dans la ville aragonaise.	123

<i>Haizea Barcenilla et Garazi Ansa</i> <i>Université du Pays Basque (UPV-EHU)</i> Portrait d'artiste : Esther Ferrer	133
Les auteur(e)s	145

— PAROLES D'ARTISTES

<i>Sabine Delcour</i> Bas-reliefs	152
<i>Anne Garde</i> La photographie. Voir et non pas regarder	156
<i>Susan Husky</i> <i>Seed Library</i> [Bibliothèque de graines].	160
<i>Véronique Lamare</i> L'espace urbain à l'échelle du corps	164
<i>Consuelo Manrique</i> <i>Actos humanos</i>	168
<i>Rustha Luna Pozzi Escot</i> <i>ROPA</i> , projet de création textile participatif.	174
<i>Aline Ribière</i> Artiste femme – Engagement ?	180
<i>Estíbaliz Sádaba Murguía</i> Manières, affects et procédés	184

Introduction



Longtemps, les femmes artistes ont travaillé à l'arrière-scène, dans le secret des ateliers, le plus souvent anonymement. « Au théâtre de la mémoire, les femmes sont ombre légère » : la formule de Michelle Perrot¹ s'applique également au monde de l'art occidental dont la vie, comme l'histoire, a été largement dominée par des figures masculines. Sur le chemin de la reconnaissance professionnelle, les obstacles institutionnels se sont ajoutés aux entraves sociales et culturelles, de sorte que rares ont été les femmes à exercer publiquement un métier dont l'apprentissage dans les écoles leur a été durablement refusé. Mais elles ont été plus rares encore à se faire un nom et à acquérir la notoriété. Cantonnées dans des activités jugées subalternes, réduites à la pratique de genres estimés inférieurs, elles ont laissé peu de traces dans les registres et les récits. Ce n'est que tout récemment que l'activité de Sofonisba Anguissola, Artemisia Gentileschi, Clara Peeters, Louise Moillon, Marie Guillemine Benoist, par exemple, a été mise en lumière, et qu'a été réévaluée l'importance artistique de Rosalba Carriera, Angelica Kaufmann ou encore Berthe Morisot. Une révision tardive de l'histoire de l'art, dans le sillage des textes pionniers de Linda Nochlin et Lucy L. Lippard², a révélé la présence de maintes femmes œuvrant auprès d'artistes réputés – un frère, un père, un mari, un amant –, mais occultées par la célébrité de ceux-ci et parfois dépossédées de leur travail à leur profit. Ainsi Margareta Van Eyck, Constance Mayer, Camille Claudel... Au xx^e siècle encore, et malgré l'émancipation favorisée par les mouvements d'avant-garde, combien de femmes, pourtant artistes déclarées, n'ont-elles été écrasées par le renom d'un conjoint ou ne se sont-elles volontairement effacées pour favoriser sa carrière, telles Nadia Léger, Sonia Delaunay, Frida Khalo, Sophie Taeuber Arp, Elaine de Kooning ou Lee Krasner !

13

À partir des années 60, non sans efforts et provocations, les femmes ont commencé à gagner le devant de la scène. Le mouvement amorcé à la fin du xix^e siècle, qui avait notamment abouti à l'autorisation de fréquenter les académies et les écoles auparavant réservées aux hommes et de concourir à leurs côtés pour des récompenses, n'avait cessé de s'accroître. Il entrait alors en résonance avec une puissante vague de revendication féministe et une

1 - Michelle Perrot, « Pratiques de la mémoire féminine » [1987], dans *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Paris, Flammarion, « Champs Histoire », nouvelle édition 2020, p. 47.

2 - Linda Nochlin, « Why have there been no great Women Artists? » [Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?], *ARTnews*, janv. 1971 ; Lucy R. Lippard, *Changing: Essays in Art criticism*, New York, Dutton, 1971.

contestation plus globale de l'ordre patriarcal qui constituaient d'importants facteurs d'accélération et d'amplification. Mais la transformation profonde des pratiques artistiques, qui résultait de l'ébranlement des structures établies et de la mise à bas des conventions et des codes, contribuait par elle-même à l'établissement d'une conjoncture favorable à la reconnaissance des artistes femmes. L'exploration de nouvelles formes d'expression et l'extension du domaine de l'art hors de ses frontières leur offrait, en effet, un territoire plein de promesses, libre d'une tradition qui les avait jusqu'alors exclues ou marginalisées. Les nouveaux médiums tels que la performance, la photographie et la vidéo, vierges encore de toute histoire, s'avéraient particulièrement adéquats pour porter au dehors et mettre en scène, non sans ironie, la quotidienneté de l'existence privée et la vie du corps, auxquelles on avait voulu longtemps réduire les femmes. Les pratiques se faisaient volontiers transgressives car il fallait frapper fort pour faire sauter les verrous culturels, se défaire des carcans familiaux, démonter les clichés sociaux et les modèles imaginaires. Le corps était au centre de tout. Parce qu'il était l'objet de multiples asservissements et le support privilégié d'inscription du pouvoir, il devenait l'enjeu de toutes les luttes. À travers son exposition et ses représentations, l'inégalité des positions sociales, les rapports de domination et le caractère unidimensionnel des ordres symboliques et des systèmes idéologiques étaient dénoncés. Et la prévalence du regard masculin dans la constitution d'images sexualisées des femmes était mise en évidence. Aussi exhibait-on le corps avec crudité et allait-on jusqu'à le soumettre volontairement à la violence, dans un jeu avec les limites physiques autant que psychiques.

14

Le legs des décennies 60 et 70 est considérable. On n'a pas fini aujourd'hui d'en estimer le poids ni d'en mesurer les répercussions. Certes, les intérêts et les questionnements au cœur des pratiques artistiques se sont déplacés, suivant en cela les évolutions culturelles et les avancées techniques, mais aussi le cours des débats théoriques. La contestation de l'ordre social a peu à peu laissé place à des interrogations centrées sur l'intime, la construction de l'identité sexuelle et les conséquences des bouleversements technologiques, tout à la fois sur l'imaginaire et le vécu du corps. Les revendications politiques ont trouvé de nouvelles formes et terrains d'exercice, au travers, notamment, des pratiques collectives et participatives. Mais la référence aux artistes pionnières n'est jamais loin, et le désir de transformation qui animait celles-ci n'est pas éteint. Et cela d'autant moins que les revendications initiales d'égalité n'ont pas encore trouvé satisfaction et que la reconnaissance publique espérée tarde à se faire. Bien que les femmes soient désormais plus nombreuses que les hommes à se former dans les disciplines artistiques, elles restent encore très largement sous-représentées dans les expositions et sur le marché de l'art. Les freins institutionnels et culturels demeurent. C'est pourquoi le choix d'une carrière artistique, quelles qu'en soient les motivations et les circonstances, relève pour une femme d'un engagement au sens le plus large, autrement dit d'une décision courageuse de s'avancer sur une voie étroite, d'entreprendre une action difficile et parfois coûteuse.

Fruit d'un cycle de recherches mené à l'Université de Pau et des Pays de l'Adour entre 2016 et 2018, et conduit en partenariat avec l'École supérieure d'art et de design des Pyrénées et le Bel Ordinaire, espace d'art contemporain

Pau Béarn Pyrénées, ce volume réunit, sous le thème commun de l'engagement, une série d'études monographiques ou thématiques consacrées à des artistes femmes ayant œuvré entre les années 60 et aujourd'hui. L'engagement se manifeste diversement : par la mise en question de préjugés et de prescriptions, par l'interrogation de la définition de l'art et de la construction des savoirs, par l'appropriation de l'espace public, ou encore par l'invention d'autres figures de l'imaginaire, d'autres formes de l'expérience sociale et du partage culturel.

Pour appréhender les contours de ces diverses formes d'engagement, il faut abandonner les stéréotypes et équivalences faciles qui conduisent, par exemple, à assimiler artistes femmes et féministes ou à croire que les artistes femmes seront mieux représentées par des commissaires femmes. C'est ce que démontrent Maurice Daumas et Magalie Latry, dans les deux premiers articles de ce volume.

Cherchant à répondre à l'interrogation « Pourquoi n'y a-t-il pas plus d'artistes femmes féministes ? », Maurice Daumas analyse les données produites par le *Dictionnaire des féministes* (Christine Bard, 2017), qui dresse la cartographie du féminisme et permet une approche à la fois statistique et individuelle des personnes recensées. Mais cerner les profils qui relèvent du féminisme, définir et évaluer l'engagement d'une artiste, et prolonger le travail de révision de l'histoire de l'art entrepris par les théoriciennes féministes, n'est pas tâche aisée. La démarche de classification met à jour des nuances, des résistances et des paradoxes, lorsque les artistes refusent l'étiquette de féministes, lorsqu'elles ne militent pas au sens strict du terme mais que leur œuvre milite pour elles ou, inversement, lorsque l'engagement militant ou activiste ne va pas de pair avec un art « féministe ». L'article met en avant la réticence des artistes femmes à se réclamer de ce mouvement, confrontées qu'elles sont aux représentations sociales et à l'opposition communément établie entre une féminité consensuelle et séduisante et le féminisme perçu comme une anti-valeur agressive et clivante.

15

Magalie Latry, quant à elle, envisage la relation des femmes à l'art selon la triple modalité du « modèle qui pose », de « l'artiste qui s'expose » et de la « commissaire d'art qui expose ». Dans tous les cas, la mise en exergue de lieux d'assignation et de stéréotypes contraignants détermine une démarche émancipatrice qui tire pleinement profit du médium photographique. Pratiquée par des artistes américaines de la deuxième moitié du xx^e siècle (Arbus, Simpson, Wilke, notamment), la photographie autorise divers types d'affranchissement, liés au développement d'un style propre, au regard porté sur des sujets inédits (Diane Arbus), à la subversion de codes dominants (Lorna Simpson) ou à l'exposition de soi à travers des poses choisies (Hannah Wilke). Mais les pratiques du commissariat d'art révèlent la présence d'écueils persistants : bien qu'elles partagent une même précarité professionnelle, les commissaires femmes ne se montrent guère sensibles aux conditions d'exercice des artistes femmes et ne privilégient pas non plus l'exposition de leurs œuvres. Le Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes (H.C.E.) dresse ainsi un constat alarmant sur la représentation des artistes femmes en soulignant la disparité criante entre le nombre élevé de femmes commissaires et le peu d'artistes femmes exposées.

Les constatations actuelles ne peuvent manquer de renvoyer aux années 70, un temps qui a vu les dénonciations et les revendications des artistes femmes portées sur la place publique avec une vigueur inégalée. Mais le travail historique pour mettre en lumière le rôle de celles qui ont été alors particulièrement actives reste, en grande partie, à accomplir. En s'attachant aux deux figures de Lea Lublin et de Marie Danielle Koechlin, Fabienne Dumont et Hélène Marquié apportent leur contribution à ce travail.

L'article sur Lea Lublin atteste d'un double engagement : celui de Fabienne Dumont cataloguant les vidéos plasticiennes de l'artiste et redonnant, dans un travail de longue haleine, une visibilité aux femmes qui œuvraient en France dans les années 1970 ; et celui de la plasticienne franco-argentine elle-même, qui se proposait de dévoiler les fonctionnements de l'art au cours d'interviews et d'entretiens menés auprès d'artistes (Hannah Wilke, Jean Le Gac, Gina Pane, Nil Yalter...), de protagonistes du monde de l'art, ainsi que du grand public. Par l'usage démocratique de la parole, Lea Lublin contribue à une mise en question de la constitution des savoirs et des discours sur l'art, indissociable de la démythification des mythes culturels et patriarcaux qu'elle effectue dans sa production artistique. Ainsi, la déconstruction des systèmes de représentation culturellement admis suscite non seulement une analyse du fonctionnement de l'image dans la société, mais elle permet encore une réflexion sur les stéréotypes qui informent notre vision du monde.

16

Le parcours de Marie Danielle Koechlin (MDK), de la fin des années 1960 à nos jours, relève également d'un engagement artistique « corps et âme » dans lequel s'enchevêtrent le devenir artiste et le devenir femme. Consciente d'appartenir à une catégorie minoritaire en regard de la catégorie universelle de l'Artiste masculin, MDK part en quête de chemins artistiques non balisés, ce qui lui permet tout à la fois d'affirmer sa singularité d'artiste femme et d'accéder à cet universel, sans toutefois adhérer aux valeurs établies ni les reproduire. Son travail atteste d'enjeux tout autant artistiques qu'existentiels, impliquant une remise en question de soi et des modes de penser personnels et collectifs. Le thème omniprésent du labyrinthe métaphorise aussi bien l'exploration des méandres de l'être que l'étroitesse ou la complexité de la démarche entreprise. Car « choisir d'exister » impose de se libérer des prescriptions intériorisées, de se révolter contre l'assujettissement des imaginaires sociaux, tout en faisant le pari d'un message politique instillé avec art et subtilité. À travers l'analyse des motifs majeurs déclinés par MDK – la maternité, le corps féminin, la matière en mouvement –, Hélène Marquié éclaire le travail d'une artiste « maîtresse dans l'art d'une alchimie où le politique – le féminisme – et le poétique se fondent sans que l'un ou l'autre soit instrumentalisé ». La dénonciation des injustices et des violences subies apparaît masquée derrière l'humour et la poésie, et le corps féminin, symbole de la capacité de création féminine, se fait l'objet d'une « réappropriation joyeuse », programmatique de l'engagement d'autres artistes femmes.

Dans l'étude de la réappropriation de leur corps par les artistes femmes, il est également fructueux d'adopter une perspective diachronique qui permet de mesurer rétrospectivement les transformations et évolutions. C'est ce que propose

de faire Corinne Melin dans l'article « Sexe et artistes femmes à l'ère des médias », en suivant un parcours qui conduit des années 30 à aujourd'hui et fait passer du Nouveau-Mexique à l'Afrique du sud, de l'Angleterre à l'Autriche et à la Californie. Y est abordée la relation entre corps féminin et sexualité, lorsque celle-ci n'est plus la représentation d'un désir masculin mais qu'elle est incarnée et représentée par des artistes femmes elles-mêmes.

Avec Georgia O'Keeffe, l'expression du corps désirant prend d'abord la forme de fleurs qui figurent l'épanouissement corporel, tout en opérant une sorte de détachement émotionnel. En revanche, les corps dénudés de Marlene Dumas, matière palpitante faisant l'objet d'une quête identitaire, témoignent de l'émancipation artistique des générations suivantes, qui évoluent, parallèlement aux transformations médiatiques, vers la mise en scène publique de l'intimité sexuelle. Si Tracey Emin et Elke Krystufek, qui mettent en débat leur sexualité, donnent à leur démarche artistique la forme du récit autobiographique et du *talk-show*, l'Américaine Natacha Merrit est probablement l'artiste dont la pratique reflète avec le plus d'acuité les bouleversements technologiques et l'évolution identitaire rattachée aux réseaux sociaux. La « webcam girl » s'expose sans pudeur sur son blog, faisant de sa vie sexuelle le principal matériau de son art, et elle « se livre nue, au sens propre comme au sens figuré ».

Mais le vécu du corps, même sous ses formes les plus intimes, fait toujours intervenir une dimension publique et collective. Dès les années 60, nombreuses ont été les artistes à mettre en évidence cette réalité, en refusant à la sphère privée son autonomie et en affirmant l'omniprésence du politique. C'est ce que rappelle l'article de Marie Escorne consacré en partie à VALIE EXPORT et à Adrian Piper, deux artistes qui s'emparent du territoire urbain comme d'un espace de création. Intervenir dans la ville relève pour elles d'un « engagement » : elles « apportent leur corps », contrôlent l'image qu'elles en donnent et le soustraient ainsi au cadre dans lequel on voudrait l'enfermer. Toutes deux inversent les rapports traditionnels entre hommes et femmes par le travestissement transgressif du genre masculin, sur un ton humoristique pour VALIE EXPORT et de façon plus frontale pour Adrian Piper qui aborde, depuis son expérience de femme afro-américaine, les questions touchant à l'identité sexuelle et raciale et à l'invisibilisation des minorités dans l'espace public.

Dans un travail plus récent, Desiree Palmen utilise également le déguisement pour se camoufler et fusionner son corps avec l'espace urbain. Elle reflète ainsi la tendance de l'être humain à adopter des attitudes conformistes et à se fondre dans les lieux qu'il habite. Plus qu'à un genre spécifique ou à une minorité, l'art de Desiree Palmen s'adresse à une large communauté susceptible de se projeter dans ses œuvres. Dans tous les cas, les situations créées se prêtent à des interprétations multiples qui débordent les seules revendications féministes, et elles incitent à interroger la place du corps au cœur de la cité.

C'est également dans l'espace urbain que prennent place les projets collaboratifs de Marjetica Potrč, architecte et artiste slovène née en 1953. Exemplaires du « tournant social de l'art » ayant eu lieu dans les années 90, ils entendent proposer des solutions architecturales et urbanistiques durables et soutenables à

des problèmes ou besoins identifiés, dans des contextes géographiques, culturels et sociaux singuliers. Les petites communautés, associées par Marjetica Potrč à des réalisations collectives souvent modestes, participent ainsi à un processus d'amélioration de leurs conditions matérielles d'existence qui vise à accroître leur autosuffisance.

En revenant plus précisément sur deux « études de cas », développées l'une à Caracas et l'autre à Rotterdam, l'article montre comment Marjetica Potrč donne à l'activité artistique une dimension politique qui passe par le partage du faire et du savoir-faire, sans pour autant renier les préoccupations esthétiques. La figure de l'artiste s'en trouve profondément modifiée, de même que la conception de l'art, qui apparaît pris dans la vie sans pour autant se confondre avec elle et qui est appelé à produire des effets concrets directement mesurables. S'il est ici un engagement, c'est au sens d'un activisme social qui aurait troqué la contestation ouverte pour la subversion discrète et qui, par la mise en commun et en accord des paroles et des actes, aurait pour but de transformer des situations collectives tout en accordant foi aux pouvoirs de l'imaginaire.

La pratique collaborative s'impose d'ailleurs de nos jours comme l'une des modalités choisies par les artistes femmes pour se frayer un chemin artistique, contrecarrer les modèles historiographiques du passé et opérer un décentrement des modèles de représentation. Christelle Colin et Pascale Peyraga portent leur regard sur des productions de type « horizontal » et s'intéressent à de jeunes créatrices espagnoles ayant pour objectif de surmonter les phénomènes de marginalisation ou de rejet hors du champ artistique consacré.

18

Pascale Peyraga se penche sur la problématique de la mémoire des femmes en Espagne, qui est interrogée à travers le dispositif du « Contenedor de feminismos » mis en place au cours des dix dernières années par un collectif d'artistes galiciennes. Ayant pour finalité de collecter, de documenter et de faire entendre des récits de femmes, l'existence de ce « container » révèle les lacunes de la mémoire dans une Espagne où l'histoire – défailante – des féminismes dans l'art relève davantage d'une déconsidération systémique que d'un oubli véritable. L'article montre que, derrière le désir de retracer l'histoire des féminismes, se cache un enjeu majeur consistant à repenser les normes et les modalités de sélection de ce qui est digne d'être dit et transmis. La force du dispositif ne repose pas uniquement sur l'appropriation de thématiques ou d'actions féministes, mais sur son aptitude à favoriser de nouvelles formes de récits et de connaissance fondées sur des stratégies collaboratives. La subversion de l'outil emblématique de la norme historiographique, l'archive, débouche sur une proposition de nouvelles modalités d'énonciation des féminismes. Ainsi l'archive féministe, mémoire en développement continu, est posée comme un instrument plus ambitieux qu'un strict magasin d'informations : elle ouvre une nouvelle voie à la transmission des productions artistiques passées et à la réalisation de constructions futures.

En s'intéressant aux films documentaires que deux jeunes réalisatrices espagnoles – Vicky Calavia et Irene Bailo – consacrent aux quartiers périphériques de Saragosse et de Huesca, deux villes elles-mêmes excentrées, Christelle Colin réfléchit, pour sa part, à la dimension symbolique de ces espaces « marginaux »,

envisagés à travers des regards féminins variés, et à la relation qu'ils entretiennent avec les représentations culturelles et les politiques urbaines municipales. Ainsi, le court métrage *Mínimas e íntimas* (2013), qui résulte d'une expérience d'art participatif, recueille les revendications identitaires des habitantes du quartier Perpetuo Socorro, délaissé par une politique urbaine déficiente, tandis que le documentaire choral *La Ciudad de las mujeres* (2016), qui rassemble les interviews de femmes artistes de Saragosse, invite à découvrir un itinéraire culturel alternatif.

Si les deux films dressent le constat sociologique d'une intégration partielle et difficile de la femme et de la femme-artiste dans ces espaces, l'étude, elle, démontre la capacité de recentrement opéré grâce au regard subjectif des deux réalisatrices, qui confinent le centre historique et culturel dans le hors champ filmique, et portent une attention spécifique à des sujets habituellement « invisibles ». La valorisation de la richesse humaine et du dynamisme créatif incarné par des femmes et des artistes femmes conduit à l'avènement de périphéries spatiales et sociales, reconverties en centres, et à la définition d'un modèle de ville intégratrice et, par là même, d'un nouveau schéma de création.

La trajectoire dessinée dans ce volume s'achève sur une présentation d'Esther Ferrer, une artiste qui, sans rechercher le succès ou la reconnaissance publique, s'est imposée par des propositions modestes mais radicales, servies par des médiums tels que la performance, la vidéo ou la photographie. Haizea Barcenilla et Garazi Ansa proposent un portrait de cette artiste espagnole qui a su inscrire un exemple fort de présence féminine et féministe dans l'imaginaire de l'art contemporain. Le témoignage de Ferrer invite à une réflexion sur l'utilisation de la nudité et sur le pouvoir subversif du corps, au travers duquel transitent les rapports de domination et se construisent, ou se défont, les hiérarchies entre sexes. Pour contrer l'utilisation du corps féminin dans l'alimentation des fantasmes masculins, Esther Ferrer dénude son corps – imparfait selon les canons de beauté – le mesure et le définit comme un espace d'intimité. Elle revendique ainsi son autonomie de femme et d'artiste, tout en déconstruisant les règles d'articulation du désir. Outil privilégié des performances artistiques de l'artiste, le corps se prête à la critique des logiques de pouvoir qu'il tend à renverser ou à repenser, témoignant de la détermination d'une femme engagée dans l'art et dans la vie.



Maurice Daumas

Pourquoi n'y a-t-il pas plus d'artistes femmes féministes ?¹

Publié en 2017 sous la direction de Christine Bard, le *Dictionnaire des féministes* est un lieu de mémoire et une cartographie de l'espace du féminisme². Véritable somme de connaissances, ce travail collectif peut également servir de source à la recherche. Riche de 420 notices biographiques (393 femmes³, 28 hommes), le *Dictionnaire* autorise une approche à la fois statistique et individuelle des personnes recensées. L'ouvrage est la résultante de plusieurs choix, les uns décidés par un groupe de réflexion (choix des personnes et des thèmes à traiter), les autres par les 196 spécialistes ayant rédigé les notices (choix des informations biographiques). Avec un préalable souligné par Christine Bard dans son avant-propos : « Tâche redoutable d'abord que d'avoir à répondre à ces deux questions : qu'est-ce que le féminisme ? Et qui est féministe ? ».

21

Pourquoi s'intéresser particulièrement aux artistes ? Parce que, comme les écrivaines, elles autorisent deux approches du féminisme : par leurs choix de vie et par leurs choix artistiques. Cette double focale permet de mieux saisir les difficultés que représente pour toute personne un engagement féministe et, par-delà, d'apporter un début de réponse à la question : pourquoi le féminisme est-il toujours minoritaire ? Par rapport aux écrivaines, les artistes forment un groupe plus professionnel et plus facile à circonscrire (dans le féminisme, où les récits de vie tiennent une place importante, les différents régimes d'écriture font des « écrivaines » une nébuleuse aux contours incertains).

1 - En hommage au célèbre article de Linda Nochlin, publié en 1971 : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » (reproduit dans Nochlin, 1993).

2 - *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e-XX^e siècle*, sous la direction de Christine Bard, avec la collaboration de Sylvie Chaperon, Paris, PUF, 2017. Abrévié dans les notes en *DF*.

3 - Maria Klonaris et Katerina Thomadaki partagent une même notice.

UNE ÉLITE SOCIALE ET ARTISTIQUE

Sous la dénomination d'« artiste » ont été retenues les professions suivantes : peintre, sculptrice, photographe, plasticienne, performeuse, cinéaste, vidéaste, danseuse, actrice et comédienne, auxquelles s'ajoutent quelques cas particuliers⁴. Au total, 69 noms, le tiers étant composé de peintres, de loin la catégorie la plus nombreuse⁵. Les artistes, qui rassemblent 17,5 % du total des femmes féministes, sont en nette surreprésentation au regard de leur place dans la société⁶. Pour comparaison, on n'en trouve qu'une parmi les 48 témoignages publiés en Annexe de la thèse de Marion Charpenel sur la sociologie des mémoires féministes en France (Charpenel, 2014).

De manière générale, les féministes du *Dictionnaire* appartiennent à l'élite sociale. De beaucoup de ces femmes, parfois issues de milieux modestes, qui sont devenues des personnalités connues, souvent célèbres, on peut dire qu'elles ont « réussi ». En témoigne, notamment, le nombre de celles qui ont été jugées dignes de recevoir la légion d'honneur : 57 sur 393, soit 14,5 % (1 sur 7)⁷. Or parmi elles, les artistes font figure d'élite de l'élite⁸ : 19 ont été décorées⁹, soit plus d'une sur quatre (27,5 %). Beaucoup sont tombées aujourd'hui dans l'oubli, mais elles ont été reconnues et célébrées en leur temps et ont appartenu à la fois à l'élite sociale et à l'élite artistique. Leur place dans le *Dictionnaire* atteste qu'elles font aussi partie de l'élite féministe.

22

La chronologie de leur naissance (**Tableau 1**) s'étend de 1765 (la comédienne Claire Lacombe) à 1973 (la comédienne Florence Foresti). Parmi les femmes féministes, les artistes forment un groupe beaucoup plus jeune que les autres : les deux tiers d'entre elles sont nées après 1925, tandis que sur la même période, la proportion n'est que d'une sur deux pour les non-artistes. Le phénomène reflète la progressive féminisation des carrières artistiques après 1945, mais aussi l'élan avec lequel les féministes s'emparent de nouveaux moyens d'expression et de lutte. Cette période est celle d'un renouvellement profond des pratiques artistiques, qui se diversifient, s'entremêlent et se diffusent.

Au XIX^e siècle et dans la première moitié du XX^e, la peinture et la sculpture dominant chez les artistes féministes, la photographie et le cinéma ne faisant

4 - Metteuse en scène (Ariane Mnouchkine), dessinatrice de BD (Claire Bretécher), auteure-compositrice (Anne Sylvestre), créatrice de mode (Sonia Rykiel). Sont également incluses Marguerite Durand (pensionnaire de la Comédie-Française de 1881 à 1888) et Marguerite Duras (cinéaste), qui doivent leur notoriété à d'autres activités que la création artistique.

5 - 23 peintres, 12 sculptrices, 11 photographes, 12 plasticiennes, 8 performeuses, 6 danseuses, 6 actrices et comédiennes, et les quatre artistes de la note précédente. Les activités artistiques pouvant être combinées (peintre-sculptrice, photographe-performeuse, etc.), le total dépasse les 69 noms.

6 - La catégorie socioprofessionnelle des professions de l'information, des arts et des spectacles représente aujourd'hui 0,7 % des actifs (Insee, chiffres de 2014).

7 - En 2019, on compte 92000 décorés, soit 0,13 % de la population.

8 - « Les artistes se recrutent surtout dans les catégories sociales élevées (leur recrutement est comparable à celui des professions libérales) » (Moulin, 1997 : 277).

9 - Niki de Saint-Phalle a refusé la légion d'honneur.

leur apparition qu'entre les deux guerres (**Tableau 2**). La grande mutation vient avec les artistes nées à partir de 1925, qui exercent et combinent plusieurs activités artistiques, au point de rendre obsolètes les catégories et les appellations traditionnelles. La peinture, qui se taillait la part du lion, n'est plus qu'un médium parmi les autres¹⁰. Dans les années 1960-1980, les artistes féministes s'emparent notamment de deux pratiques bien adaptées à leurs ambitions : la performance, qui répond à la volonté de se réapproprié son corps, et la vidéo, qui enregistre l'action et la parole féminines sans la médiation des hommes.

Cette évolution des moyens d'expression correspond au glissement de la *représentation* du féminisme à sa *personnification*. Représenter (par la peinture, la sculpture, la photographie) les activités féminines, les inégalités, le sexisme et les luttes féministes est au cœur de la problématique traditionnelle « art et féminisme ». Avec la performance, la vidéo et les installations, les thèmes féministes ont été personnifiés, incarnés par les artistes, avec un effet démonstratif supérieur à celui de la représentation, en raison notamment de l'intégration du public dans l'œuvre même¹¹. C'est ainsi que la performance peut être considérée comme « un acte de foi féministe » (Dumont et Standzman, 2000 : 106).

L'essor remarquable de l'art féministe correspond aux années 1960-1980, à cette « seconde vague » qui a longtemps cru qu'elle avait inventé le mouvement féministe. Pour Peggy Phelan, théoricienne américaine de l'art et de la performance, l'art féministe n'a connu auparavant que des précurseuses, comme Louise Bourgeois :

Né dans les années 1960-1970, l'art féministe a eu pour cadre les mouvements artistiques de l'époque et le discours environnant. Le Pop Art, l'art conceptuel, le minimalisme, le Body Art, les happenings, le Land Art, la photographie, le cinéma expérimental se disputaient les faveurs du public alors que l'art féministe commençait à être reconnu en tant que pratique artistique spécifique, une reconnaissance qui allait de pair avec une prise de conscience politique. (Reckitt, 2005 : 19)

De cette position, il faudrait déduire qu'avant les années 1960, à l'exception de quelques pionnières, les artistes féministes ne pratiquaient pas un art féministe et qu'elles ne devraient leur place dans le *Dictionnaire des féministes* qu'à leur engagement politique ou syndical. C'est un problème épineux que celui de fixer les frontières de l'« art féministe ». Et cela soulève des questions délicates, voire paradoxales, comme celle-ci : si l'on peut être une artiste féministe sans pratiquer un art féministe, peut-on être une artiste non féministe pratiquant un art féministe ? Le *Dictionnaire* reflète ces difficultés, notamment dans ses choix. Par exemple, il inclut Annette Messager dont il est dit, dans la notice, qu'elle a une « position peut-être ambiguë vis-à-vis du féminisme », et il écarte Sophie Calle, qui a affirmé à plusieurs reprises avoir été une militante féministe dans sa jeunesse¹². Il accepte

10 - Sur le déclin de la peinture, voir Wolf, 2004.

11 - « L'art contemporain est au moins autant un art de la relation avec les humains qu'un art du rapport aux objets » (Heinich, 2014 : 136).

12 - « J'étais maoïste en 70, puis j'ai quitté Paris à 20 ans. C'était dans l'air du temps... J'ai été une militante féministe très active, j'ai fait en Ardèche une expérience communautaire... » (*Les Inrockuptibles*, 09/09/1998); « J'ai été hippie, j'ai élevé des chèvres, j'ai été féministe

Mary Cassatt, dont l'engagement féministe est avéré, mais ignore Berthe Morisot, dont l'œuvre fait l'objet d'une lecture féministe de la part des théoriciennes de l'histoire de l'art américaines, notamment à la suite du chapitre que lui a consacré Linda Nochlin en 1989 dans *Femmes, art et pouvoir* (Nochlin, 1993)¹³.

Mais il fallait faire des choix. Or, rappelle Christine Bard, « toutes les pionnières, toutes les créatrices ne sont pas féministes ». Parmi les critères de sélection, on note avant tout « l'ampleur de l'investissement dans le militantisme » et « l'ampleur du rayonnement sur le mouvement, sans négliger la postérité » (Bard, 2017 : xiv-xvi). Mais quelles sont les caractéristiques de l'engagement des artistes féministes ?

ENTRE ARDEUR ET CIRCONSPÉCTION

Évaluer l'engagement d'une artiste est une tâche plus délicate qu'il ne paraît, puisque, si elle ne milite pas au sens strict du terme, il faut examiner dans quelle mesure son œuvre milite pour elle. Or, les conditions faites aux femmes artistes dans l'histoire ont entravé l'expression des idées féministes jusqu'à une période récente. La démarche de révision de l'histoire de l'art entreprise par les théoriciennes féministes a conduit à réintégrer dans l'espace de la cause des femmes des artistes dont l'engagement n'était ni militant ni activiste, mais dont l'œuvre répondait à la définition du féminisme que donnait Marguerite Thibert en 1926, à la fin de sa thèse : « Est féministe toute manifestation de l'activité féminine tendant à élargir le champ d'action des femmes » (Bard, 2017 : 1417). Reste que même aujourd'hui, où l'artiste jouit d'une plus grande liberté qu'au ^{xix}^e siècle, l'œuvre d'art ne se laisse pas si facilement surprendre.

24

Pour cerner l'engagement des 69 artistes classées « féministes » par leur appartenance au *Dictionnaire*, la documentation dont nous disposons est constituée de notices, de paroles des artistes et éventuellement de leur œuvre – qui n'est pas accessible au travers du *Dictionnaire*, illustré principalement par des portraits de féministes. Les notices apportent des informations biographiques, mais aussi des interrogations sur le « féminisme » des artistes, qui ne va pas toujours de soi. S'il est relativement aisé de cerner les profils qui relèvent du féminisme d'État ou du féminisme syndical, ceux des artistes et des écrivaines résistent aux entreprises de classification, comme s'ils possédaient une nature singulière et insaisissable, auréolée de sacralité. Or la diversité des engagements légitime une approche classificatoire, même si celle-ci peut paraître réductrice et subjective.

Les artistes ont été réparties selon trois types d'engagement (**Tableau 3**). Le premier correspond à des femmes fermement engagées, militantes dans des structures féministes. Le deuxième recouvre des artistes sympathisantes, qui refusent l'étiquette de féministes, mais dont l'œuvre exprime clairement des idées féministes. Le troisième regroupe des artistes qui, pour des raisons diverses, se situent à la lisière du féminisme, accompagnant le mouvement plus qu'elles n'y participent.

et militante. Oui, tous les poncifs de ma génération ! » (« Art contemporain : Sophie Calle l'inclassable », *Le Parisien*, 8 oct. 2017).

13 - Voir Parker, Pollock, 1981 et Griselda Pollock, « Modernité et espaces de la féminité (1988-2003) » dans Dumont, 2011 : 225-266.

Les types ne sont pas des catégories: ils sont mieux à même de décrire la complexité du monde réel, mais ils possèdent des limites incertaines (Heinich, 2009 : 63). Si le groupe 1, défini par son activisme, est assez bien circonscrit, c'est une frontière plus poreuse qui sépare les groupes 2 et 3. Avant d'analyser le tableau, il convient de donner quelques exemples de « types purs » et de cas litigieux.

La revendication caractérise les militantes (type 1). Pleinement engagée dans le mouvement féministe des années 1960, Delphine Seyrig déclarait « respirer le féminisme »¹⁴. Marguerite Durand, fondatrice de *La Fronde*, affirmait, non sans coquetterie: « Le féminisme doit à mes cheveux blonds quelques succès. Je sais qu'il pense le contraire: il a tort ». Et la chanteuse Anne Sylvestre affirmait récemment: « Je suis féministe et je l'ai toujours été »¹⁵. Le refus de l'assignation, qui vient en contredit d'une œuvre ouvertement consacrée à la cause des femmes, fait de certaines artistes des féministes « malgré elles » (type 2). Les déclarations de Louise Bourgeois laissent à penser qu'elle n'aurait peut-être pas souhaité figurer au *Dictionnaire*: « Je suis une femme, je n'ai donc pas besoin d'être féministe »; « Les féministes m'ont prise pour modèle, comme une mère. Mais ça m'ennuie. Ça ne m'intéresse pas d'être une mère. Je suis encore une fille qui cherche à comprendre qui elle est ». Plus proche de nous, Claire Bretécher affirme s'être « sentie féministe », même si le militantisme la « dégoûtait ». Ariane Mnouchkine « a toujours refusé de s'identifier à un mouvement politique, y compris au féminisme ».

Parmi les artistes qui se situeraient plutôt « à la marge » de l'engagement féministe (type 3) figurent plusieurs femmes dont les œuvres sont d'inspiration féminine plus que féministe. Les notices du *Dictionnaire* se font prudentes pour Jacqueline Audry (« Un féminisme qui ne dit pas son nom »), Marguerite Duras (« La classer parmi les féministes peut être contesté »), Milvia Maglione (« Son féminisme passe par la mise en valeur du travail artisanal et domestique des femmes »), Karine Saporta (« Elle revendique un certain féminisme dans son œuvre et surtout à travers l'écriture féminine de sa danse »). Certaines artistes sont mal connues (« Claire Lacombe fut-elle féministe ? »), d'autres le sont trop pour entrer dans un moule (« Le féminisme, qui s'exprime dans son discours de mode ainsi que dans les choix vestimentaires qu'elle fait – confort, liberté de montrer, sens du caché, refus des normes –, fait partie du "personnage" Rykiel »). Claude Cahun, définie comme inclassable, fait l'objet d'une mise en garde: « Tout effort pour qualifier la personnalité de l'artiste ou interpréter de façon autoritaire son œuvre court le risque de violer le choix éthique personnel de Claude Cahun pour "l'indéterminé" ». Autre cas de réflexion, celui d'Annette Messenger, qui « n'attaque pas de front le sexisme », une stratégie que corrobore l'intéressée: « Moi volontairement je joue à jouer le jeu; aucune dénonciation directe, frontale, je préfère les souterrains, les recoins obscurs, les méandres et me servir de tous ces éléments traditionnels de notre vie, de notre culture, de notre histoire »¹⁶. Enfin, quelques notices font plutôt état d'une sensibilité

14 - Sauf indication contraire, les citations suivantes sont extraites des notices du *DF*.

15 - Interview sur France Musique, *Les grands entretiens*, Anne Sylvestre (4/5), 27 décembre 2018.

16 - Citée dans *Féminin masculin* (1995 : 37, n. 154).

féministe que d'une forme d'engagement, au point qu'on peine à y découvrir les raisons d'une inscription au *Dictionnaire*¹⁷.

FEMMINISTA MA NON TROPPO

Ces difficultés à cerner les mille nuances d'une activité féministe qui rejette le militantisme n'ôtent rien à l'analyse, car l'essentiel est ailleurs, dans la faiblesse de l'engagement militant : le type 1 rassemble moins d'une artiste sur deux (49,2 %). C'est très peu en regard des autres catégories représentées dans le *Dictionnaire*, qui réunit les féministes les plus en vue et les plus actives. Les artistes sont semblables aux écrivaines, dont Christine Bard observe que certaines ont une activité militante et d'autres « n'expriment une sensibilité féministe que dans leur activité créatrice, sans se mêler aux groupes et aux organisations » (Bard : 2017 : XVIII).

Les spécialités artistiques sont très inégalement engagées. Les musiciennes ont une unique représentante (Anne Sylvestre), ce qui n'étonne guère, en raison de la place très modeste des femmes dans le monde musical¹⁸. La danse est à peine mieux lotie, y compris aujourd'hui, où « la rareté du féminisme revendiqué, affiché est à questionner » (Boivineau, 2012 : 192). À deux exceptions près, les actrices sont absentes et déclenchent de nos jours la même question que les sportives : pourquoi ne sont-elles pas féministes¹⁹? À l'inverse, les deux tiers des cinéastes et des vidéastes recensées dans le *Dictionnaire* sont de type « militant ». Elles appartiennent aux féministes de la seconde vague, qui ne présentent pas le même profil que celles de la première.

26

Les artistes actives entre le milieu du xix^e siècle et celui du xx^e sont, dans leur grande majorité, des peintres et des sculptrices reconnues qui ont fondé, dirigé ou intégré l'Union des femmes peintres et sculpteurs, le Syndicat des femmes peintres et sculpteurs, la Société des femmes artistes modernes, ou de grandes organisations féministes, telle la Ligue française pour le droit des femmes. À cet engagement institutionnel de la première vague féministe succède l'activisme de groupe des années 1970, avec des associations comme la Spirale, Femmes en lutte, Femmes/Art, Dialogue, Art et Regard de femmes. Le bouillonnement des « années-mouvement » se lit dans le tableau 3, avec près des deux tiers d'artistes fortement engagées parmi celles qui sont nées après 1940. Leur activisme est nettement plus contestataire que celui de la « première vague », comme en témoigne l'attribution de la légion d'honneur : les trois quarts des décorées sont nées avant 1934 (âge de naissance médian des 69 artistes).

17 - Par exemple celles de Gustave Haller, Valérie Mréjen, Yvonne Serruys.

18 - On compte aujourd'hui 23 % de solistes instrumentistes, 4 % de cheffes d'orchestre et 1 % de compositrices (chiffres de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques, « Où sont les femmes ? Toujours pas là ! Bilan 2012-2017 »).

19 - Charlotte Lazimi, « Pourquoi les actrices françaises ne sont-elles pas féministes ? » (à partir des déclarations de Juliette Binoche, Isabelle Huppert, Sandrine Bonnaire et Maiwenn), *Cheek Magazine*, 1^{er} juin 2015. Christine Mennesson, « Pourquoi les sportives ne sont-elles pas féministes ? De la difficulté des mobilisations genrées dans le sport », *Sciences sociales et sport*, 2012/1 n° 5, Paris, L'Harmattan, 2012.

Jusqu'à la Seconde Guerre, bien des militantes, à l'instar de Rosa Bonheur et d'Hélène Bertaux, sont des célébrités. Il n'en va plus de même par la suite : à quelques exceptions près, telles Delphine Seyrig et Orlan, les artistes très en vue se tiennent à l'écart des organisations féministes, préférant laisser parler leur œuvre (Agnès Varda, Niki de Saint Phalle, Sonia Rykiel, Ariane Mnouchkine, Claire Bretécher, Annette Messager, Chantal Akerman...). Reste que toutes les artistes mentionnées dans le *Dictionnaire*, et bien d'autres qui n'ont pu y trouver place, ont apporté leur pierre au mouvement féministe. Mais il ne s'agit au total que d'une petite minorité. Le plus grand nombre, avec à leur tête des noms importants (pour s'en tenir aux peintres et sculptrices : Marie Laurencin, Sonia Delaunay, Vieira da Silva, Germaine Richier), est resté à l'écart du mouvement féministe. En 1984, dans un catalogue québécois, Aline Dallier commençait sa contribution par ces mots : « Pour le voyageur pressé, et bien entendu la voyageuse, le féminisme en France ne saute pas aux yeux ; le féminisme dans l'art encore moins » (Dallier, 1982 : 169)²⁰. Un quart de siècle plus tard, Marie-Jo Bonnet fait un constat semblable :

La plupart des artistes en France se sont défendues d'être féministes, et ont été très peu travaillées de l'intérieur par le féminisme au point de le mettre en forme dans leur travail. Ce qui n'est pas le cas des écrivaines, romancières et essayistes qui se sont situées avec enthousiasme dans les nouveaux questionnements sur la langue et l'écriture des femmes. (Bonnet, 2006 : 139)

Les artistes ont fait beaucoup pour la cause des femmes ; mais par rapport à d'autres groupes et à d'autres pays, leur engagement n'est pas sans résistance. Pourquoi ?

27

SACRIFIER LA FÉMINITÉ...

La question qui se pose n'est pas de savoir pourquoi tout le monde n'est pas féministe, ni pourquoi toutes les femmes ne le sont pas, ni même toutes les artistes. Elle est de comprendre pourquoi les artistes féministes répugnent à se réclamer du féminisme.

La première réponse qui vient à l'esprit est celle du refus de la catégorisation, ainsi expliqué par Christine Bard :

Le cas existe également de femmes et d'hommes considérés comme féministes en dépit de leurs dénégations. C'est même assez fréquent pour des artistes et des intellectuelles qui n'ont pas intérêt à faire valoir une identité militante jugée réductrice, souvent dépréciée. (Bard, 2012 : 14)

20 - L'article se terminait sur une justification appelée à un grand avenir, celle de l'« exception française » : « Une œuvre comme *La Chambre nuptiale* [Francine Lavilée, 1976] paraît inimaginable ici dans la mesure où il se trouve certainement peu de femmes et de féministes à croire que les difficultés relationnelles et sexuelles entre hommes et femmes puissent être visualisées dans une forme aussi globalisante. Il est également difficile d'imaginer l'équivalent du *Dinner Party* [Judy Chicago, 1974-1979], d'abord parce que les artistes en France se montrent réticentes à élever le moindre monument à quiconque, ensuite parce que l'imagerie vaginale, stylisée ou non, est entendue comme une fuite dans le folklore » (Dallier, 1982 : 177).

Bien que certaines artistes aient trouvé dans le mouvement féministe des années 1960-1980 une dynamique de groupe favorable à leur propre créativité, la plupart ont voulu échapper à ce qui pouvait être vécu comme une injonction paradoxale. Dans le « régime de singularité », qui domine l'art moderne comme l'art contemporain depuis le romantisme, l'originalité a « la dimension d'un impératif catégorique » (Heinich, 2005 : 360). Une conception de l'art toujours bien vivante en fait un lieu de liberté, affranchi des règles, qui ne serait pas inféodé à une idéologie, ni même à une pensée de groupe. L'injonction « Sois toi-même ! » contredit la démarche militante, qui enjoint : « Sois féministe ! ».

Dans la réalité, l'artiste éprouve plutôt une ambivalence qu'une contradiction. Car le féminisme n'est pas une idéologie comme une autre : il interpelle les femmes, qui ont bien d'autres options que le choix entre le militantisme et l'indifférence. Plus qu'une boutade, la réflexion de Louise Bourgeois est une façon élégante de résoudre la difficulté en la niant : « Je suis une femme, je n'ai donc pas besoin d'être féministe ». Mais à la même question (« Êtes-vous féministe ? »), l'actrice Rosy de Palma répond : « Bien sûr ! Comment pourrait-on être une femme sans être féministe ? »²¹. Curieusement, dans ces réponses antagoniques, ce n'est pas la seconde partie de la phrase qui mérite d'être interrogée, mais la première. Que signifie, pour les artistes, l'affirmation : « je suis une femme » ? Leurs discours montrent que ce n'est pas le féminisme, ce corps extérieur, qui est au cœur de leurs préoccupations, mais la féminité, conçue comme un *moi*, ce *moi* que Kierkegaard définissait comme « un rapport se rapportant à lui-même » (Kierkegaard, 1949 : chap.1).

28

La féminité est saisie et problématisée comme une essence ou comme un masque, mais elle est avant tout une catégorie discursive. Or, le contexte des rapports sociaux de genre réclame une approche moins psychanalytique et philosophique que phénoménologique : dans les propos que tiennent les artistes – qui ont choisi de percer dans un univers dominé par les hommes – la féminité est ce qu'elles doivent sacrifier, préserver ou restaurer. Quelle que soit la définition qu'elles en donnent, il s'agit donc d'une *valeur*.

Les témoignages attestent que pour réussir dans le monde de l'art, il faut adopter l'apparence de sérieux qui caractérise le travail masculin (détermination, concentration, ténacité, professionnalisme), quand ce n'est pas mettre entre parenthèses le mariage et les enfants (Nochlin, 1993 : 233). « Être femme, écrit Raymonde Moulin, est un attribut qui n'est pas encore généralement associé au stéréotype de l'artiste. Aussi la stratégie des femmes qui veulent être reconnues comme artistes est de cacher la féminité qui discrédite » (Moulin, 1997 : 282).

Dans ses mémoires, Judy Chicago insiste sur la pression d'un milieu hyper-masculin qui la contraint au sacrifice de sa féminité : « J'avais encore le sentiment que je devais dissimuler ma féminité et être dure autant dans ma personnalité que dans mon travail » ; « Afin d'être considérée comme une artiste "professionnelle", j'avais été *obligée* d'effacer ma féminité ». Bien entendu, cette renonciation ne peut être que provisoire : « nous devons éduquer la société tout entière à apprécier, et non pas dénigrer, la "féminité" tant dans l'art que dans la vie »

21 - Entretien avec Annick Cojean, *Le Monde*, 15-16 avril 2018.

(Chicago, 2018 : 48, 65, 114). Défendre sa féminité contre la pression masculine était le souci de Rosa Bonheur, qui refusait que l'on prît son pantalon pour un signe d'émancipation : « En dépit des métamorphoses de mon costume, il n'est pas de fille d'Ève qui apprécie plus que moi les raffinements ; ma nature brusque et même un peu asociale n'a jamais empêché mon cœur de rester complètement féminin » (Nochlin, 1993 : 238). Et Niki de Saint Phalle surenchérisait en affirmant tenir les deux bouts : « Je veux être supérieure : avoir les privilèges des hommes et, en plus, garder ceux de la féminité, tout en continuant à porter de beaux chapeaux »²².

... OU SACRIFIER LE FÉMINISME

Dans ces conditions extrêmes, où l'artiste doit « tenter de survivre à une identité contradictoire » (Pollock, 1994 : 65), surenchérisir sur l'identité féminine en jouant la carte du féminisme est plus risqué que de feindre la créatrice asexuée. Plus que la féminité, c'est donc le féminisme que sacrifient la plupart des artistes en manifestant une réserve prudente envers l'engagement militant, en dépit de l'attraction que peut exercer une dynamique de groupe. Telle Jeanne Socquet, participant au mouvement féministe dans les années 1970, mais revendiquant fermement dans son journal sa « solitude » de peintre. Son témoignage « révèle l'adhésion de la femme et la relative distance de l'artiste » (Bonnet, 2006 : 87). Cependant, même si les conditions de production sont déterminantes, opposer l'« artiste » et la « femme » reste une approche réductrice. Pour comprendre la position traditionnellement minoritaire du féminisme chez les artistes en particulier, et chez les femmes en général, il est possible de raisonner autrement.

29

D'un point de vue sociologique, la féminité est l'ensemble des *attributs* qu'une société confère en propre aux femmes : un système de valeurs, des attitudes, des comportements, une apparence, des traits de caractère, un mode de vie, des choix de consommation... Ces composantes de la féminité fonctionnent comme des attributs (au sens que l'on donne à ce terme en art : le croissant de Diane, l'aigle de saint Jean), car ils permettent de reconnaître, d'identifier une femme. Dans cette optique, la féminité est un signe, un symbole, un marqueur social. Comme pour la virilité, il en existe plusieurs types. Mais, en raison des rapports sociaux de genre dominés par le masculin, ces types gravitent tous autour d'une image qui ne saurait être hostile aux hommes : douceur, bienveillance et soumission sont parmi les principaux prédicats de la féminité, et s'en affranchir peut avoir un coût élevé²³. En première analyse, la féminité est donc un artefact peint aux couleurs masculines. Mais elle est également une vraie valeur sociale : la cultiver, la posséder et l'exploiter est source de gratifications et d'avantages. La féminité est une ressource. Elle ne devient un obstacle que lorsque les femmes essaient de pénétrer dans ce que Françoise Héritier appelle les « domaines réservés » des hommes²⁴.

22 - Citée par Véronique Lorelle, « Ex-femmes des sixties », *Le Monde*, 1-2-3 novembre 2014.

23 - Sur le dilemme entre soumission et liberté, voir Manon Garcia, 2018 : 226 et s.

24 - « Même si les femmes accèdent de plus en plus aux tâches masculines, il y a toujours plus loin, plus avant, un « domaine réservé masculin », dans le club très sélect du politique, du religieux, des responsabilités entrepreneuriales, etc. » (Héritier, 1996 : 28).

Ainsi l'expérience de la féminité oscille-t-elle entre le sentiment d'être-à-soi et celui d'être-pour-autrui, ce dernier ayant motivé le rejet de toute féminité par Simone de Beauvoir. Les féministes les plus radicales lui ont emboîté le pas sur ce point, déclarant comme Delphine Seyrig : « La féminité est la chose que le féminisme rejette le plus » (Bonnet, 2006 : 111). En dénonçant la féminité comme une mascarade et une prétendue corne d'abondance, le féminisme est venu secouer les consciences féminines sans pour autant bouleverser l'ordre établi. Car si la féminité est apparue comme une valeur parfois positive, parfois négative, une valeur « contextuelle » plutôt que « fondamentale » (Heinich, 2017 : 221), elle n'en demeure pas moins, malgré cette ambivalence, une valeur primordiale, à côté de laquelle le féminisme apparaît indubitablement comme une anti-valeur. Quelles que soient l'époque et les circonstances, le féminisme, par nature clivant et agressif, s'oppose à la féminité, par nature consensuelle et séduisante.

Il s'agit là de représentations sociales. Celle du féminisme comme anti-valeur de la féminité est une nouveauté de ces deux derniers siècles. Depuis les débuts du mouvement féministe, cette représentation attire à elle des « minorités actives » (Moscovici, 1982), dont les stratégies et l'influence se sont avérées à la longue particulièrement efficaces. Malgré la diffusion continue des idées qu'il véhicule, le féminisme est appelé, par sa combativité²⁵ et son anticonformisme, à demeurer minoritaire et divisé, ainsi qu'à constamment réinventer une féminité qui ne serait plus une mascarade²⁶. À l'intérieur d'un mouvement dont la vitalité ne se dément pas, la place importante que tiennent les artistes dans le *Dictionnaire des féministes* montre qu'elles ont toujours manifesté une forte conscience de genre. Mais leur position professionnelle et l'injonction à la singularité les incitent à cultiver une attitude prudente envers le militantisme, qui est, avec mille nuances, leur principale caractéristique en tant que groupe féministe.

30

BIBLIOGRAPHIE

- BARD Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, PUR, 2012.
— (dir.), avec la collaboration de Sylvie Chaperon, *Dictionnaire des féministes. France XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2017.
- BOIVINEAU Pauline, « Danseuses contemporaines et féministes ? », dans Bard, *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, PUR, 2012, p. 191-200.
- BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- CHARPENEL Marion, « *Le privé est politique !* » *Sociologie des mémoires féministes en France*, thèse de doctorat en sciences politiques, IEP de Paris, 2014.
- CHICAGO Judy, *Through the Flower. Mon combat d'artiste femme*, traduit de l'anglais (américain) par Sophie Taam, Paris, Les presses du réel, 2018 (1975).
- DALLILER Aline, « Du féminisme en art en France », dans *Art et féminisme*, Ministère des affaires culturelles, Québec, 1982.

25 - Combativité dont témoignent les figures que les féministes aiment à brandir, comme la sorcière et la *bitch*. Sur cette dernière, voir Maurice Daumas, 2019 : 52 et s.

26 - Au début des années 1960, « le cri de ralliement était le féminin, la féminité (ou ce qu'on pourrait appeler, plus justement, la « féminitude ») et la stratégie, l'invasion et l'occupation » (Dubreuil-Blondin, 1994 : 119).

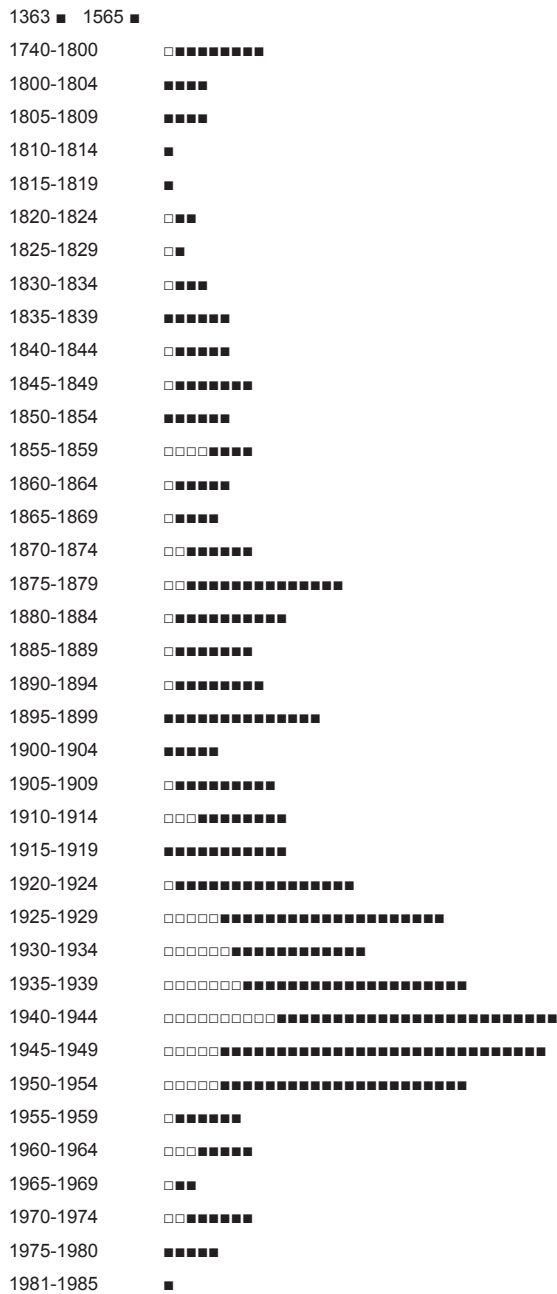
- DAUMAS Maurice, *L'irrésistible féminisation de la culture*, Pau, PUPPA, 2019.
- DUBREUIL-BLONDIN Nicole, « Spécificité féminine, spécificité de l'art : un couple à réconcilier », dans Yves Michaud, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENSBA, 1994, p. 115-133.
- DUMONT Fabienne et STANDZMAN Marie, « Art et féminisme en France et aux États-Unis », dans Marie-Hélène Dumas (dir.), *Femmes et art au xx^e siècle : Le temps des défis*, Paris, Lune, 2000, p. 98-109.
- DUMONT Fabienne (éd.), *La rébellion du Deuxième sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les presses du réel, 2011.
- Fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Paris, Gallimard, 1995.
- GARCIA Manon, *On ne naît pas soumise, on le devient*, Paris, Flammarion, 2018.
- HEINICH Nathalie, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, Folio, 2005.
- , *Le bêtisier du sociologue*, Paris, Klincksieck, 2009.
- , *Le paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.
- , *Des valeurs. Une approche axiologique*, Paris, Gallimard, 2017.
- HÉRITIER Françoise, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence*, Paris, Odile Jacob, 1996.
- KIERKEGAARD Soeren, *Traité du désespoir*, Traduit du danois par Knud Ferlov, Paris, Gallimard, 1949.
- MICHAUD Yves (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENSBA, 1994.
- MOSCOVICI Serge, *Psychologie des minorités actives*, Paris, PUF, 1982.
- MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997.
- NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir*, traduit de l'anglais (États-Unis) par Oristelle Bonis, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993 (1989).
- PARKER Rozsika, POLLOCK Griselda, *Old Mistresses. Women, art and ideology*, London New York, I.B. Tauris, 1981.
- POLLOCK Griselda, « Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ? », dans Yves Michaud, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENSBA, 1994, p. 63-90.
- RECKITT Helena, PHELAN Peggy, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005.
- THIBERT Marguerite, *Le féminisme dans le socialisme français, de 1830 à 1850*, thèse de doctorat, Paris, M. Giard, 1926.
- WOLF Laurent, *Vie et mort du tableau*, Paris, Klincksieck, 2004, 2 vol.

TABLEAU 1

CHRONOLOGIE DES FEMMES FÉMINISTES

(source : *Dictionnaire des féministes*)

Artistes : □ Non artistes : ■



Total : 393

Dont artistes : □ 69

TABLEAU 2

PROFESSION DES FEMMES ARTISTES FÉMINISTES
(source : *Dictionnaire des féministes*)

* Légion d'honneur

1765	Comédienne	Claire Lacombe
1822	Peintre	Rosa Bonheur
1825	Sculptrice	Hélène Bertaux
1831	Comédienne Sculptrice	Gustave Haller
1844	Peintre	* Mary Cassatt
1845	Sculptrice	Gisèle D'Estoc
1857	Sculptrice	Syamour
1858	Peintre	Marie Bashkirtseff
1859	Peintre	* Virginie Demont-Breton
1859	Sculptrice	Blanche Moria
1864	Comédienne	Marguerite Durand
1869	Peintre	* Clémentine Dufau
1873	Peintre, sculptrice	* Yvonne Serruys
1874	Sculptrice	* Jane Poupelet
1877	Danseuse	Isidora Duncan
1879	Photographe	Laure Albin Guillot
1882	Cinéaste	Germaine Dulac
1887	Peintre	* Marie-Anne Camax-Zoegger
1894	Photographe	Claude Cahun
1908	Cinéaste	* Jacqueline Audry
1911	Peintre, sculptrice	Louise Bourgeois
1913	Peintre	Charlotte Calmis
1914	Cinéaste	* Marguerite Duras
1921	Photographe	* Janine Niépce
1925	Peintre, sculptrice	Christiane de Casteras
1928	Cinéaste	* Agnès Varda
1928	Peintre	Jeanne Socquet
1929	Peintre, photographe, performeuse	Françoise Janicot
1929	Peintre, plasticienne, performeuse	Léa Lublin
1930	Peintre, sculptrice	(*) Niki de Saint Phalle
1930	Créatrice de mode	* Sonia Rykiel
1932	Actrice, cinéaste	* Dephine Seyrig
1932	Vidéaste	Iona Wieder
1934	Peintre, plasticienne	Milvia Maglione
1934	Auteure compositrice interprète	Anne Sylvestre
1936	Plasticienne pluridisciplinaire	Marie Orensanz
1937	Plasticienne performeuse	Esther Ferrer
1938	Plasticienne multimedia	Nil Yalter
1938	Peintre	Nelly Trumel
1939	Photographe, sculptrice, performeuse	Gina Pane
1939	Plasticienne, performeuse	Nicola L
1939	Metteuse en scène	Ariane Mnouchkine
1940	Photographe	Catherine Deudon
1940	Dessinatrice de bandes dessinées	Claire Bretécher
1941	Peintre	Lena Vandrej
1942	Cinéaste	Sylvina Boissonnas
1942	Vidéaste	* Anne-Marie Faure-Fraisse
1942	Peintre	* Tania Mouraud
1943	Peintre	* Monique Frydman
1943	Plasticienne, photographe	Annette Messenger
1943	Plasticienne	Raymonde Arcier
1944	Peintre	* Colette Deblé
1945	Cinéaste	* Carole Roussopoulos
1946	Danseuse	* Catherine May Atlani
1947	Performeuse	* Orlan
1947	Actrice, cinéaste	Coline Serreau
1949	Cinéaste plasticienne	Katerina Thomadaki
1950	Cinéaste	Chantal Akerman
1950	Cinéaste plasticienne	* Maria Klonaris

1950	Danseuse, photographe, performeuse	Karine Saporta
1952	Peintre, plasticienne	Michèle Larrouy
1953	Peintre, performeuse, danseuse	Ody Saban
1959	Danseuse	Hélène Marquié
1962	Danseuse	Cécile Proust
1962	Peintre, sculptrice, vidéaste, photographe	Agnès Thurnauer
1963	Plasticienne, photographe	Ziner Sédira
1969	Plasticienne, photographe, cinéaste	Valérie Mréjen
1973	Vidéaste, cinéaste	Clarisse Hahn
1973	Comédienne	Florence Foresti

TABLEAU 3

ENGAGEMENT DES FEMMES ARTISTES FÉMINISTES
(source : *Dictionnaire des féministes*)

Type	1	2	3	
1765			3	Comédienne Claire Lacombe
1822	1			Peintre Rosa Bonheur
1825	1			Sculptrice Hélène Bertaux
1831			3	Comédienne, sculptrice Gustave Haller
1844			3	Peintre Mary Cassatt
1845	1			Sculptrice Gisèle D'Estoc
1857			3	Sculptrice Syamour
1858	1			Peintre Marie Bashkirtseff
1859	1			Peintre Virginie Demont-Breton
1859	1			Sculptrice Blanche Moria
1864	1			Comédienne Marguerite Durand
1869		2		Peintre Clémentine Dufau
1873			3	Peintre, sculptrice Yvonne Serruys
1874			3	Sculptrice Jane Poupelet
1877		2		Danseuse Isidora Duncan
1879	1			Photographe Laure Albin Guillot
1882	1			Cinéaste Germaine Dulac
1887	1			Peintre Marie-Anne Camax-Zoegger
1894			3	Photographe Claude Cahun
1908			3	Cinéaste Jacqueline Audry
1911		2		Peintre, sculptrice Louise Bourgeois
1913	1			Peintre Charlotte Calmis
1914			3	Cinéaste Marguerite Duras
1921		2		Photographe Janine Niépce
1925			3	Peintre, sculptrice Christiane de Casteras
1928		2		Cinéaste Agnès Varda
1928	1			Peintre Jeanne Socquet
1929	1			Peintre, photographe, performeuse Françoise Janicot
1929		2		Peintre, plasticienne, performeuse Léa Lublin
1930		2		Peintre, sculptrice Niki de Saint Phalle
1930			3	Créatrice de mode Sonia Rykiel
1932	1			Actrice, cinéaste Dephine Seyrig
1932	1			Vidéaste Iona Wieder
1934			3	Peintre, plasticienne Milvia Maglione
1934	1			Auteure compositrice interprète Anne Sylvestre
1936			3	Plasticienne pluridisciplinaire Marie Orensanz
1937		2		Plasticienne performeuse Esther Ferrer
1938	1			Plasticienne multimédia Nil Yalter
1938	1			Peintre Nelly Trumel
1939			3	Photographe, sculptrice, performeuse Gina Pane
1939		2		Plasticienne, performeuse Nicola L
1939		2		Metteuse en scène Ariane Mnouchkine
1940	1			Photographe Catherine Deudon
1940		2		Dessinatrice de bandes dessinées Claire Bretécher
1941	1			Peintre Lena Vandrey
1942	1			Cinéaste Sylvina Boissonnas
1942	1			Vidéaste Anne-Marie Faure-Fraisse
1942		2		Peintre Tania Mouraud
1943	1			Peintre Monique Frydman
1943			3	Plasticienne, photographe Annette Messenger
1943	1			Plasticienne Raymonde Arcier
1944		2		Peintre Colette Deblé
1945	1			Cinéaste Carole Roussopoulos
1946		2		Danseuse Catherine May Atlani
1947	1			Performeuse Orlan
1947	1			Actrice, cinéaste Coline Serreau
1949	1			Cinéaste plasticienne Katerina Thomadaki
1950		2		Cinéaste Chantal Akerman

1950	1	Cinéaste plasticienne	María Klonaris
1950	3	Danseuse, photographe, performeuse	Karine Saporta
1952	1	Peintre, plasticienne	Michèle Larrouy
1953	1	Peintre, performeuse, danseuse	Ody Saban
1959	1	Danseuse	Hélène Marquié
1962	1	Danseuse	Cécile Proust
1962	3	Peintre, sculptrice, vidéaste, photographe	Agnès Thurnauer
1963	2	Plasticienne, photographe	Ziner Sédira
1969	3	Plasticienne, photographe, cinéaste	Valérie Mréjen
1973	3	Vidéaste, cinéaste	Clarisse Hahn
1973	1	Comédienne	Florence Foresti

Type 1	34	49,2%
Type 2	16	23,2%
Type 3	19	27,5%
Total	69	100

Magalie Latry

La pose, l'engagement, l'exposition Femmes artistes et femmes commissaires

POSER

Soit un premier stéréotype du rapport des femmes à l'art : elles y sont, comme ailleurs, objets. Les légendes et anecdotes abondent où la femme est modèle, telles les jeunes filles de Crotone « hybridées » par Zeuxis pour atteindre la beauté parfaite, Pygmalion et sa sculpture, Campaspe cédée par Alexandre à Apelle, son peintre préféré (Laneyrie-Dagen, 2007 : 587). La figure du modèle particulier, propre à un artiste, c'est-à-dire par lui appropriée, se pare d'atours mythiques quand elle devient sa muse. La muse n'est alors plus allégorie divine mais femme inspiratrice. Geneviève Fraisse indique que l'« inusable muse » est un lieu commun auquel il semble impossible d'échapper, mais surtout, que celui-ci est « employé n'importe comment » pour caractériser la figure attendue de l'inspiratrice comme celle, bien plus surprenante, de l'artiste femme (Fraisse, 2016 : 89).

Un *topos* antique, qui aurait pu contrebalancer quelque peu cette image du créateur nécessairement masculin, représentant une muse et modèle féminine, a dû être biaisé afin que le mérite d'une création féminine – une jeune fille corinthienne détournant le profil de son amant – revienne à son père. Appropriation proprement patriarcale de l'acte fondateur des arts (Frontisi-Ducroux, 2009 : 15-36).

De façon peu habituelle, le verbe poser est parfois employé au sens de « faire poser » : « Poser le modèle. Installer le modèle dans l'attitude souhaitée » (définition C.2.c. du *Trésor de la langue française informatisé*). Le travail de trouver et de tenir la pose serait, en l'occurrence, celui de l'artiste davantage que celui du modèle, ici doublement réifié, comme objet qu'on pourrait manipuler à loisir et dont le travail serait nul.

Parallèlement, l'histoire de l'art hégémonique rend caduc, mineur, voire invisible le travail des femmes artistes (Parker et Pollock, 1981, 2011 : 153-164; Sutherland-Harris et Nochlin, 1976, 1981 : 40-44, et pour les années 1970, Dumont, 2014 : 9-69).

C'est à partir de ce substrat que les rapports entre les femmes artistes et la représentation, du moins en Europe et en Amérique du Nord, se développent. Une lourde histoire dont il faut nécessairement s'émanciper, où la dialectique de l'objet et du sujet influe plus particulièrement sur celles qui, selon le stéréotype, ne sauraient être que le premier des deux termes.

L'émancipation des femmes artistes, qui se mesure à l'augmentation de leur nombre, à leurs revendications pour une éducation artistique égalitaire, à l'autogestion de leur promotion et de leur visibilité, suit dans ses grandes lignes l'émancipation générale des femmes. En France, on constate des prémices dès la Révolution de 1789, aux alentours de laquelle Séverine Sofio place une « parenthèse enchantée » pour les femmes artistes (Sofio, 2016), puis des tournants correspondant à ce que l'historiographie féministe nomme « les trois vagues ». La création de l'Union des femmes peintres et sculpteurs par Hélène Bertaux, en 1881, est contemporaine de la première vague, la fondation de collectifs tels que La Spirale, Féminie-Dialogue ou Femmes en lutte coïncide avec la deuxième vague des années 1970 (Dumont, 2014 : 73-177).

38

La question de la pose s'accompagne d'un constat d'évidence : l'invention de la photographie a considérablement réduit son temps. La généalogie de cet art, qui n'a pas, dans un premier temps, été reconnu comme tel, indique une appropriation par les femmes dès ses premières mises en pratique – nuançons avec Abigail Solomon-Godeau en affirmant que cette appropriation est le fait de femmes dilettantes, d'une certaine classe sociale : « un loisir, un hobby de femmes riches, bien avant que Kodak ne démocratise sa pratique » (Solomon-Godeau, 2015 : 21). La photographie peut aussi, au contraire, devenir un moyen de subsistance et rendre possible l'autonomie, l'émancipation, l'indépendance des femmes qui la pratiquent.

Un temps de pose raccourci, jusqu'à l'instantané, permet aux photographes d'économiser un temps de pratique parfois précieux, mais aussi de capter des mouvements et des mimiques, « instants décisifs » que la peinture ou la sculpture peinent généralement à traduire. Le portrait et l'autoportrait, deux genres artistiques massivement pratiqués par les femmes artistes, sont facilités par ce médium.

Parmi les femmes photographes contemporaines et portraitistes d'envergure, Diane Arbus (1923-1971) est une référence. Sa pratique a fortement influencé des photographes contemporains, reconnus ou non comme artistes, mais aussi des plasticiens, pratiquant ou non la photographie. Elle se caractérise justement par un flottement catégoriel entre documentaire, photojournalisme et photographie d'art. Des photographies documentant le rapport de l'artiste aux sujets de ses portraits la montrent dans une grande proximité avec eux, dans un face-à-face attentif, renforcé par la technique de prise de vue de ses premiers appareils, Rolleiflex puis Mamiya C330, des 6x6 qui se tiennent au niveau de la poitrine et permettent de viser par le haut et à distance sans masquer le visage, en se faisant donc oublier. Ces aspects techniques, couplés au tempérament d'Arbus,

participent à la définition d'une photographie qui instaure un type tout à fait particulier de rencontre, sur un mode proche de l'empathie (Bertrand, 2005 : 97) : « Il y a toujours pour moi un point où je m'identifie à eux » (Arbus, 1972 : 1).

Arbus a, en premier lieu, exercé la photographie de mode avec son mari et a pris peu à peu son indépendance. La formation auprès de Berenice Abbott, Alexey Brodovitch puis Lisette Model, la décision de quitter son mari et de s'installer avec ses filles, mais aussi le fait de pratiquer la photographie seule, d'élaborer un puissant langage plastique et de choisir des sujets étranges et hétérodoxes en vue d'établir, selon ses mots, « une sorte d'anthropologie contemporaine », semblent aller de pair (Bertrand, 2005 : 96). La photographe incarne un premier type d'émancipation : une femme indépendante qui subvient à ses besoins, une artiste qui invente son propre vocabulaire, dans lequel les poses des sujets, les choix de cadrage dans le difficile format carré, le point de vue affirment un regard particulier sur, et avec, les autres. Son engagement se mesure à l'aune des sujets vers lesquels elle va : celles et ceux qui n'intéressent personne, dont on se moque parfois, généralement invisibles, louches, étranges : « Pour moi, le sujet est toujours plus important que l'image » (Arbus, 1972 : 15). Le travail de la pose est celui du sujet autant que celui de l'opératrice : une co-construction, en confiance.

Un tout autre travail des poses, celui de Lorna Simpson (née en 1960), met également en jeu l'altérité et l'émancipation, mais sur un autre mode : l'artiste questionne ses propres assignations. Alors que Arbus va à la rencontre de celles et ceux que l'on appelait alors les *freaks* – handicapés, travestis – et qui portent des stigmates que ne partage pas la photographe, Simpson, elle, photographie et met en scène une femme noire, parfois elle-même.

De nombreuses œuvres – qui prennent souvent la forme d'une installation où des photographies, accompagnées de textes, sont exposées en polyptyques, voire en larges ensembles de petits cadres juxtaposés – représentent une femme sans visage. Soit le visage est hors cadre, soit le sujet se tient dos à l'objectif. Elvan Zabunyan considère ces divers choix – pose frontale, personnage vu de dos et cadrage coupant le visage – comme témoignant d'une approche « critique de la fonction "documentaire" de la photographie [...] dans la lignée d'une posture conceptuelle ». Elle rappelle que Simpson s'est formée à la photographie instantanée documentaire à New York dans les années 1970 et qu'elle travaille les codes de celle-ci en les subvertissant (Zabunyan, 2013 : 34) ; elle indique aussi que ces choix radicaux s'inscrivent dans une histoire collective, où la question du regard est prépondérante puisqu'interdiction était faite aux esclaves de regarder leurs maîtres et leurs maîtresses en face (Zabunyan, 2013 : 38). Naomi Beckwith, quant à elle, qualifie les poses des modèles de Simpson de « maniérées [...] empruntées à des figures classiques de la peinture » tout en cherchant à rejeter « toutes les conventions régissant la figuration et l'art du portrait » (Beckwith, 2013 : 57). De cette alliance entre poses archétypales et codes minimalistes naît l'élégance propre aux images de Simpson.

Une série particulière, *1957-2009*, met en jeu ces questions de pose, d'histoire collective et de mise en scène de soi, à l'intersection race-classe-genre. Simpson

a acquis un lot de photographies où une femme noire et, plus rarement, un homme noir se tiennent face à l'objectif, dans des poses typiques des années 1950, incarnant le rêve américain, empruntant à l'esthétique des pin-up, et témoignant d'une certaine réussite sociale (voiture, piano, jeu d'échec). Simpson rejoue les gestes, reprend les poses, soigne le décor et les vêtements pour qu'ils coïncident le plus possible avec la photographie-modèle. L'ensemble des images (de 1957 et de 2009) est considérable : plus de quatre cents.

C'est la première œuvre de Simpson où elle se photographie¹, parfois habillée en homme. L'écart visuel inévitable entre les photographies, le travail du souvenir, l'image comme témoin d'un moment précis de l'histoire, les performances sociales (le genre, la réussite, le bonheur), tout cela est questionné avec acuité, de même que le rôle de la photographie, le changement de statut qui intervient lorsque se modifie le contexte de monstration. De ces photographies prises dans on ne sait quel but précis, faute d'avoir pu interroger leurs protagonistes, Simpson fait des œuvres, en les accrochant à la cimaise.

L'artiste suppose que ces photographies, prises entre juin et août 1957, ont été réalisées « en vue, peut-être, de tenter une carrière d'actrice ou de mannequin ». Et elle ajoute : « vues sous cet angle, ces photos étaient fascinantes. Imaginer qu'une Afro-Américaine vivant à Los Angeles à la fin des années 1950 ait pu avoir ce projet et le poursuivre assidûment sur une période de trois mois... » (Simpson, 2013 : 195). Le cœur de ce qu'elle appelle le « projet lui-même » réside dans « l'idée de pose, d'attitudes prises pour la caméra, d'artifice » (*id.*). L'écart visuel et temporel entre les photographies d'origine et leur reconstitution (en anglais *Reenactment*, soit le titre du travail de fin d'étude de Simpson, un fil rouge dans sa pratique) est du même ordre dans une autre pièce, une installation vidéo intitulée *Corridor* (2003), où deux femmes au foyer agissent en parallèle dans des cadres architecturaux (Coffin House, Gropius House) et temporels (première moitié du XIX^e siècle, années 1950-1960) différents. Les disparités et la continuité d'une histoire spécifique des femmes noires traversent ces deux réalisations (Gili, 2013 : 41-43).

En tant que femme noire, Simpson endosse ce lourd passé, mais elle est aussi une femme artiste, héritière des conquêtes sociales des féminismes et du mouvement des droits civiques, ayant bénéficié d'une éducation artistique, qui a exposé dès la fin de ses études et qui vit maintenant de son art. L'émancipation a été collective : l'engagement politique de ses œuvres en donne une image particulièrement fine et acérée, tout en restant allusive.

S'EXPOSER

Les rares autoportraits d'Arbus ou les mises en scène de soi de Simpson, jouant les scènes imaginées par une autre, constituent une exposition de soi minimale. L'appropriation de nouveaux médias (la photographie dans un premier temps, puis la vidéo et la performance) a été l'occasion, pour certaines femmes

1 - Le seul précédent a eu lieu parce que son modèle lui « avait fait faux bond ». Elle qualifie d'inhabituel et d'inconfortable l'expérience de ce remplacement impromptu (Simpson, 2013 : 196).

artistes, de creuser cette question jusqu'à ses limites. Sam Bourcier constate que la « performance convient à l'expression féministe comme à d'autres démarches artistiques minoritaires. Elle est propice à l'effacement de la frontière entre privé et public, l'art et la politique, l'art et la vie quotidienne » et qu'elle peut, en outre, être réalisée « à moindre coût » (Bourcier, 2012 : 82). Cette remarque est également valable pour la photographie, sur le mode de l'autportrait ou non et que celui-ci soit ou non critique.

D'ailleurs, la photographie est un médium privilégié pour témoigner de performances réalisées. À la suite de l'artiste, Amelia Jones emploie l'expression d'« autoportraits performés » (Jones, 1993 : 461) pour qualifier certaines images photographiques de Hannah Wilke (1940-1993). Dans ses actions et photographies *S.O.S. Starification Object Series*, réalisées entre 1974 et 1979, le corps de Wilke est, de manière littérale, un support : des chewing-gums mâchés et sculptés en forme de vulve, que l'artiste compare aussi à de petites plaies ou des crêtes-de-coq (*id.*), colonisent son corps et son visage.

Le corps de Wilke s'expose en plusieurs sens. En premier lieu et de manière immédiatement perceptible, par sa nudité : l'artiste est torse nu sur la plupart des photographies de cette série ; elle se dénude en ôtant des vêtements masculins derrière le *Grand verre* de Duchamp lors de la performance filmée *Hannah Wilke Through the Large Glass*, au Philadelphia Museum of Art, en 1977.

En deuxième lieu, et de manière plus ambiguë, l'exposition de soi s'opère avec ces petites formes sculptées – auparavant présentées seules, de manière assez minimale, sous vitrine – qui soulèvent d'autres enjeux en se fixant sur la peau de l'artiste, évoquant la dermatite, le stigmat, l'invasion, ou encore l'échange car le public mâche et l'artiste sculpte ce que le public a mâché. Le terme de starification fait songer à celui de scarification ; ces petites plaies font écho à d'autres marques sur le corps, que l'artiste met en lien avec sa judéité (Reckitt, 2005 : 107).

Enfin, Wilke s'expose à la critique. Il lui a été reproché d'être trop belle, de répondre trop bien aux attentes patriarcales avec son corps mince et ses poses de pin-up (Reckitt, 2005 : 172). C'est là faire abstraction de la polarité entre ce que Jones nomme « la définition classique de son genre défini (sa "féminité") » et « son autorité artistique (sa "virilité") » (Jones, 1993 : 460).

Sa dernière série, posthume et bouleversante, *Intra-Venus*, 1993, relate l'évolution de son lymphome et sa mort prochaine. Les images de son corps gonflé et déformé, de ses cicatrices, l'exposition de ses cheveux tombés à cause de la chimiothérapie, contredisent toute interprétation de narcissisme ou d'autocélébration satisfaite de répondre au canon. Le souci de Wilke est son corps en tant que corps, de femme jeune puis âgée, de femme juive, de femme malade, un corps qui s'expose en miroir des nôtres, qui questionne la corporéité plutôt que la beauté. Les poses, sans doute co-construites avec Donald Goddard, son mari, sont soit archétypales (frontales, yeux ouverts ou fermés, comme ceux d'une madone voilée de bleu à la tête penchée, le corps esquissant un *contraposto* classique), soit documentaires. Ce sont là sans doute les plus terribles : le corps alité et recroquevillé en posture fœtale, avachi sur une chaise, jambes écartées dans une baignoire.

ÊTRE EXPOSÉE

Les pratiques photographiques et artistiques de ces différentes femmes ne peuvent être engagées dans un rapport esthétique que s'il y a rencontre entre les objets qu'elles produisent et un public potentiel, une rencontre qui peut prendre diverses formes – pédagogique, livresque, conversationnelle –, mais dont la plus caractéristique est celle, esthétique, qui correspond à l'espace-temps de l'exposition. Cela peut sembler tautologique : afin de rencontrer une œuvre, mieux vaut que celle-ci soit exposée. Et nous allons voir que l'exposition d'œuvres créées par des femmes est encore un épineux problème où se manifestent des résistances qui, sans être assumées, n'en sont pas moins efficaces et systémiques.

Les artistes qui nous ont aidée à penser les questions de la pose et de l'exposition de soi sont originaires des États-Unis, mais nos questions sur l'exposition vont se concentrer sur la France, en s'appuyant sur deux études qui permettront de prendre une mesure exacte et circonstanciée de l'ampleur du chemin qu'il reste à parcourir. Nous ne pouvons que supposer que le schéma général est, dans ses grandes lignes, semblable dans d'autres pays ; les analyses de Laura Cottingham, en tout cas, le confirment pour les États-Unis et l'Angleterre, en remarquant au passage qu'un commissariat, assuré par une femme, d'une exposition d'œuvres de femmes artistes, n'empêche en rien que cette exposition soit anti-féministe (Cottingham, 2000 : 7-8).

42

Le constat que dresse le Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes (H.C.E.) en 2018 est sans appel : « Les artistes-femmes : moins nombreuses, moins payées, moins aidées, moins programmées, moins récompensées, moins dirigeantes », alors même qu'elles sont plus nombreuses dans les formations artistiques, tous domaines confondus (H.C.E., 2018 : 29-31).

Ainsi, concernant les arts plastiques : « 64 % des étudiants sont des étudiantes dans les écoles d'arts plastiques en 2005-2016 », majorité qui ne se retrouve ni dans la vie professionnelle (« 42 % de femmes parmi les actives travaillant dans le secteur des arts plastiques »), ni dans les aides (« 27 % de femmes parmi les résident.e.s à la Villa Médicis pour la promotion 2017/2018 »), ni dans la programmation (« 27 % de femmes parmi les artistes exposé.e.s en 2014 dans les centres d'arts et les FRAC ») ou les récompenses (« 25 % de femmes récompensées par le prix Marcel Duchamp entre 2000 et 2017 »). Les femmes sont moins bien rémunérées : « -30 %, c'est l'écart médian de revenu entre hommes et femmes en arts plastiques en 2013 ». La parité ne se constate qu'à « la direction des établissements publics nationaux sous tutelle du programme 131 (création arts plastiques) en 2016-2017 » (H.C.E., 2018 : 41).

Concernant la photographie, les proportions sont semblables : alors qu'elles représentent 66 % des promotions dans les écoles, les femmes photographes de métier ne sont que 28 % (2010-2015). L'écart de revenu entre hommes et femmes photographes en 2013 s'élève à 29 % ; elles sont 33 % à être aidées (par le CNAP en 2016), 22 % à être programmées, et 33 % à être récompensées. Si la direction d'établissements en arts plastiques est paritaire, concernant la photographie, le

pourcentage de femmes dirigeant un musée de la photographie en France est littéralement nul : 0 % (H.C.E., 2018 : 44).

Au regard de ces chiffres, et des réalités qu'ils quantifient, l'exposition joue un rôle majeur pour la connaissance, la reconnaissance, la visibilité voire la renommée et, concernant l'avenir, l'identification des potentielles futures artistes. Le H.C.E. livre là encore des pourcentages alarmants sur la représentation des femmes artistes exposées. Le bilan est réalisé entre 2012 et 2016, et concerne les musées suivants : Louvre, Orsay, Pompidou, Petit Palais, Grand Palais, Louvre-Lens, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Orangerie, Musées des Beaux-Arts de Lyon, Rouen, Lille, Musée Fabre de Montpellier, Centre Pompidou-Metz. Le nombre total d'expositions est de 432, au nombre desquelles 230 sont monographiques. Parmi ces expositions monographiques, 34 sont consacrées à une artiste femme, soit 14,8 %. (H.C.E., 2018 : 119-121).

La proportion d'expositions thématiques s'élève à 159, le nombre d'artistes femmes représentées lors de ces expositions n'est pas indiqué (*id.*). Il y a fort à parier que la parité n'y est pas la règle – le lecteur ou la lectrice peut tenter un rapide calcul sur les dernières expositions visitées, gageons que le résultat se situera aux alentours d'un tiers de femmes, dans le meilleur des cas. L'historique « elles@centrepompidou » (mai 2009-février 2011) semble avoir pris la mesure de l'injustice et le Centre Pompidou propose une manière de compensation en consacrant l'étage de sa collection permanente aux femmes artistes ; ce serait oublier qu'après cet important coup d'éclat, le Centre ne fait guère mieux que d'autres institutions : « le HCE dénombre que le Centre Pompidou a consacré 12 expositions sur 108 à une artiste femme sur la période 2012-2016, soit 11 % du total des expositions » (H.C.E., 2018 : 42). Ainsi, une institution culturelle vouée à l'art contemporain, qui a prouvé son intérêt pour la question de la représentation des femmes artistes, ne propose pourtant qu'un nombre très faible d'expositions monographiques consacrées aux femmes.

43

Le H.C.E. souligne le contraste entre le nombre élevé de femmes commissaires et le peu d'artistes femmes exposées : la part de commissariats confiés à des femmes par les mêmes musées s'élève à 58 % (H.C.E., 2018 : 90, 122-124). Ce serait supposer une conscience féministe qui irait automatiquement de pair avec le fait d'être socialisée comme femme (l'expérience quotidienne prouve qu'on en est bien loin) et, quand bien même les commissaires femmes seraient féministes, cela supposerait également un consensus sur les méthodes pour contrer les injustices, ce qui n'est pas le cas : au sein même du monde de l'art féministe, la formule de l'exposition non-mixte n'est pas unanimement reconnue ni adoptée. Patricia Mainardi, par exemple, se fait l'écho de réserves émises par des femmes artistes et indique que ces « violentes oppositions existaient déjà dans les années 1970, au tout début de l'activisme politique des artistes femmes » (Mainardi et Ferrer, 2017 : 84).

Une étude sociologique fine des différents profils de commissaires, mis en perspective avec leur genre, va nous permettre de préciser quelques aspects de ce faux paradoxe.

EXPOSER

Portant sur les commissaires d'art contemporain, et commandée par l'association « Commissaires d'exposition associés » (C.E.A.), une étude a été réalisée en 2009 par Laurent Jeanpierre et Séverine Sofio. Un article de 2013 rédigé par Jeanpierre, Sofio et Isabelle Mayaud, présente l'association commanditaire, ce qui est déjà intéressant en termes de genre : C.E.A. est composée à son origine, en 2007, d'une quinzaine de femmes commissaires, « nées entre 1975 et 1980. Elles sont dans un second temps rejointes par des hommes de la même génération » (Jeanpierre, Mayaud et Sofio, 2013 : 83).

Le total des réponses au questionnaire permet d'évaluer le nombre de commissaires en France à 800 personnes, dont deux tiers ont moins de 45 ans (Jeanpierre, Mayaud et Sofio, 2013 : 80). Les sociologues établissent trois profils de commissaires, en articulant le genre et l'âge à la sécurité ou à la précarité de cette activité. Le premier profil est constitué par les « curateurs » : « souvent salariés en structure, plus rétribués que la moyenne et parfois actifs à l'étranger. Ce sont principalement des hommes, en moyenne plus âgés que le reste de la population concernée par l'enquête, parmi lesquels se recrute sa seule fraction stable économiquement et non pluriactive ».

44

Les « commissaires indépendants », qui correspondent au deuxième profil, sont plus jeunes et plus précaires. Ils et elles se caractérisent de la façon suivante : « seul groupe totalement paritaire, ils/elles sont majoritairement trentenaires, parisiens (parfois tout en travaillant ponctuellement en province ou à l'étranger), très diplômés et ont souvent un statut de travailleurs indépendants. Peu d'entre eux persistent dans cette situation professionnelle au-delà de 40 ans, mais ceux (car ce sont majoritairement les hommes) qui continuent à pratiquer le commissariat entrent alors souvent dans le premier groupe que nous avons identifié, par exemple en étant recrutés comme commissaires salariés ou directeurs dans un centre d'art ».

Le troisième profil est constitué par les « artistes-commissaires », souvent absents des discours sur le commissariat d'exposition, « qui exercent cette activité en continuité de leur travail, généralement au sein de collectifs et bénévolement » (Jeanpierre, Mayaud et Sofio, 2013 : 87-88).

Dans le rapport lui-même, Jeanpierre et Sofio étudient l'âge et le genre des commissaires : la féminisation des plus jeunes générations décroît de manière spectaculaire à mesure que les commissaires avancent en âge.

Les femmes représentent 56 % des commissaires d'exposition d'art contemporain [...] près de la moitié des femmes commissaires d'exposition d'art contemporain (46,5 %) ont entre 25 et 35 ans. Le taux de féminisation du commissariat d'exposition d'art contemporain décroît en deux temps : après 35 ans (leur nombre baisse de moitié : seulement un quart des femmes commissaires interrogées ont entre 36 et 45 ans) et surtout après 55 ans (les femmes commissaires de plus de 56 ans ne constituent plus que 6 % de la population des enquêtées, soit deux fois moins que les hommes pour la même génération). En revanche, les hommes commissaires d'exposition se répartissent plus régulièrement entre les différentes tranches d'âge. De même, le passage des

35 ans, qui constitue une rupture décisive pour les femmes commissaires, ne change manifestement rien pour la population masculine. (Jeanpierre et Sofio, 2009 : 8)

Magali Danner et Gilles Galodé ont montré que les étudiantes en arts optent pour des « choix stratégiques » : elles se professionnalisent moins en tant qu'artistes que leurs collègues masculins, et cherchent davantage un emploi stable, quitte à ne pas valoriser leur formation (Danner et Galodé, 2006 : 10). De même, la question des revenus et de la précarité semble déterminante dans le choix des femmes d'abandonner leur carrière de commissaire :

Le statut juridique flou du commissariat d'exposition et la difficulté de gagner sa vie avec cette activité constituent donc apparemment une pression importante, moins bien supportée par les femmes. (Jeanpierre et Sofio, 2009 : 24)

Les commissaires femmes, nombreuses et précaires, pourraient être sensibles aux conditions d'exercices des femmes artistes, elles aussi précaires, mais peu nombreuses et peu exposées. Par solidarité, elles pourraient choisir de davantage les mettre en lumière. Et en effet, les expositions collectives non mixtes semblent être le fait majoritairement, sinon uniquement², de commissaires ou curatrices femmes, qui peuvent être, dans une proportion difficile à quantifier, féministes. Le féminisme d'une exposition, d'un propos ou de la curatrice elle-même reste en France de l'ordre d'un aveu difficile : il est parfois tu, mais cela n'implique pas une absence d'engagement dans le commissariat d'exposition lui-même.

Ce ne sont plus seulement les artistes qui sont femmes et engagées, mais aussi celles qui les réunissent dans des expositions collectives, parfois sous la forme de « méta-œuvre », à la manière de Szeemann³. L'histoire des femmes artistes s'écrit ainsi avec et grâce aux curatrices et commissaires femmes. La figure historique et déterminante de Lucy Lippard a beaucoup fait pour un dialogue féministe transnational, ou, tout du moins, transatlantique. Cottingham, elle-même commissaire, écrit :

Je n'aurais en fait jamais eu connaissance des artistes françaises des années 1970 qui sont représentées dans cette exposition [« Vraiment : féminisme et art »], si je n'avais pas lu les références contenues dans les essais et les expositions sur l'art des femmes de Lucy R. Lippard. Il ne serait pas injuste de dire que les féministes des différents pays se sont mutuellement apporté plus de respect et de soutien qu'elles n'en ont obtenu des réseaux culturels dans leurs pays respectifs. (Cottingham, 1997 : 60-61)

Quelques noms pour conclure, et accompagner ceux de Lucy Lippard – qui fut celle qui exposa pour la première fois Lorna Simpson – ou de Laura Cottingham, afin de terminer sur une note positive : les « commissaires » peuvent, si l'on suit

2 - De notables exceptions existent, telle « Les Papesses », exposition réunissant les artistes Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak, Berlinda de Bruyckere et Camille Claudel, du 9 juin au 11 novembre 2013, dont le commissariat a été assuré par Éric Mézil.

3 - Szeemann, sur cette question, ne s'est pas distingué, dans son exposition la plus célèbre, par le choix d'artistes femmes. *Live in your Head – When Attitudes become Forms* réunit soixante-neuf artistes, parmi lesquels seulement trois femmes : Hanne Darboven, Eva Hesse, Jo Ann Kaplan.

la catégorisation de Jeanpierre et Sofio, devenir des « curatrices », institutionnellement reconnues. On peut citer, par exemple, Camille Morineau, fondatrice et présidente d'AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions), actuellement à la direction des collections et des expositions à la Monnaie de Paris⁴, mais aussi Élisabeth Lebovici, dont l'activité principale n'est certes pas le commissariat, Annabelle Ténèze, directrice des Abattoirs de Toulouse, Emma Lavigne, passée par Pompidou où elle participe à « elles@ », puis à Pompidou-Metz et aujourd'hui au Palais de Tokyo, ou encore Laurence des Cars, présidente du Musée d'Orsay et de l'Orangerie.

Il faut le répéter : ce n'est pas parce qu'une commissaire, ou une curatrice, est une femme qu'elle va être automatiquement plus sensible à la question de l'art des femmes. En d'autres termes : si beaucoup d'expositions féministes sont le fait de femmes commissaires, une exposition dont la commissaire est une femme n'est pas forcément féministe. Il en va de même chez les artistes, et les femmes en général. Cependant – et malgré les chiffres cités, prouvant, s'il en était besoin, que l'inégalité criante est toujours la norme – les stratégies de coup d'éclat adoptées par certaines de ces femmes commissaires et curatrices, qui gagnent en notoriété, laissent quelque espoir.

BIBLIOGRAPHIE

46

ARBUS Diane, textes réunis dans *Diane Arbus* [1972], catalogue réédité pour le quarantième anniversaire de la monographie, Paris, La Martinière et Jeu de Paume, 2011.

BECKWITH Naomi, « Match en solo : jeu de rôles, jeu temporel et jeu spatial dans *Chess*, de Lorna Simpson », dans *Lorna Simpson*, catalogue de l'exposition du 28 mai au 1^{er} septembre 2013, Paris, Jeu de Paume, 2013, p. 57-64.

BERTRAND Anne, « Exposition Qui a peur de Diane Arbus ? », *Vacarme* 2005/1 n° 30, p. 94-99. URL : <https://vacarme.org/article2492.html>. Consulté le 15/07/2019.

BOURCIER Sam, MOLINER Alice, *Comprendre le féminisme*, Paris, Max Milo, coll. « Comprendre/ Essai graphique », 2012.

COTTINGHAM Laura, *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon, tahin party, 2000.

—, « Vraiment. Féminisme et art », dans *Vraiment : féminisme et art*, catalogue de l'exposition du 5 avril au 25 mai 1997, Grenoble, Magasin, Centre national d'art contemporain, 1997, p. 56-64.

DANNER Magali, GALODÉ Gilles, « L'orientation professionnelle des diplômés des beaux-arts : étude des stratégies de positionnement », *L'orientation scolaire et professionnelle* 35/1, 2006, p. 69-81. URL : <https://journals.openedition.org/osp/906>. Consulté le 15/11/2016.

DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, PUR, coll. « Archives du féminisme », 2014.

FRAISSE Geneviève, *La Sexuation du monde. Réflexions sur l'émancipation*, Paris, SciencesPo les presses, 2016.

FRONTOSI-DUCROUX Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI^e siècle », 2009.

4 - Son départ de Pompidou après « elles@ » explique certainement que la dynamique impulsée se soit éteinte.

GILI Marta, « Nous n'avons que l'avenir », dans *Lorna Simpson*, catalogue de l'exposition du 28 mai au 1^{er} septembre 2013, Paris, Jeu de Paume, Delmonico, Prestel, 2013, p. 41-43.

H.C.E. (Haut Conseil à l'Égalité entre les femmes et les hommes), *Inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture Acte II : après 10 ans de constats, le temps de l'action*, rapport, 2018, 134 p. URL : http://haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hce_rapport_inegalites_dans_les_arts_et_la_culture_20180216_vlight.pdf. Consulté le 25/02/2018.

JEANPIERRE Laurent, SOFIO Séverine, *Les commissaires d'exposition d'art contemporain en France. Portrait social*, rapport d'enquête remis à l'association Commissaires d'exposition associés, 2009, 50 p. URL : https://www.academia.edu/5890638/_avec_Laurent_Jeanpierre_Les_commissaires_d_exposition_d_art_contemporain_en_France_Portrait_social_rapport_denquete_sept_2009. Consulté le 19/07/2019.

JEANPIERRE Laurent, MAYAUD Isabelle, SOFIO Séverine, « Représenter les commissaires d'exposition d'art contemporain en France : une intermédiation collective impossible ? », *Le Mouvement social*, 2013/2 n° 243, p. 79-89. URL : <https://www.cairn.info/revue-le-mouvement-social-2013-2-page-79.htm>. Consulté le 19/07/2018.

JONES Amelia, « Postféminisme, plaisirs féministes et théories incarnées de l'art » [1993], dans Fabienne Dumont (éd.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en société – Anthologies », 2011, p. 435-468.

LANEYRIE-DAGEN Nadeije, « La peinture : une affaire d'homme ? », *Perspective 2007-4, Genre et histoire de l'art*, p. 585-600.

MAINARDI Patricia, FERRER Mathilde, « De chaque côté de l'Atlantique, deux parcours féministes en art », propos recueillis par Fabienne Dumont, Séverine Sofio et Perin Emel Yavuz, dans Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz, Pascale Molinier (dir.), *Genre, féminisme et valeur de l'art, Cahiers du genre*, 43, 2007, p. 71-94. URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-71.htm>. Consulté le 26/02/2017.

NOCHLIN Linda, SUTHERLAND HARRIS Ann, *Femmes peintres 1550-1950*, Paris, Éditions des femmes, 1981.

PARKER Rozsika, POLLOCK Griselda, « Stéréotypes fondamentaux : Essence féminine et féminité essentielle », dans Fabienne Dumont (éd.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les presses du réel, coll. « Œuvres en société – Anthologies », 2011, p. 153-197.

RECKITT Helena, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005.

SIMPSON Lorna, « Entretien avec Joan Simon », dans *Lorna Simpson*, catalogue de l'exposition du 28 mai au 1^{er} septembre 2013, Paris, Jeu de Paume, Delmonico, Prestel, 2013, p. 183-197.

SOFIO Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.

SOLOMON-GODEAU Abigail, « Sous le prisme de l'identité sexuelle : un regard sur les femmes photographes », dans *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, catalogue de l'exposition au musée de l'Orangerie et au musée d'Orsay, du 14 octobre 2015-24 janvier 2016, Paris, Hazan/musée d'Orsay, 2015, p. 14-39.

ZABUNYAN Elvan, « Compléter l'analogie : Lorna Simpson ou la question de l'histoire », dans *Lorna Simpson*, catalogue de l'exposition du 28 mai au 1^{er} septembre 2013, Paris, Jeu de Paume, Delmonico, Prestel, 2013, p. 31-38.



Fabienne Dumont

Les vidéos plasticiennes de Lea Lublin Déconstruire le *male gaze*, démocratiser la parole

Lea Lublin (1929-1999) est une artiste d'origine polonaise et argentine, active à partir des années 1960, qui participe aux collectifs de plasticiennes féministes dans les années 1970 en France et qui, dans la seconde moitié de cette décennie, réalise des vidéos interrogeant les définitions de l'art et la construction du savoir. Dans ce cadre, elle participe aux manifestations européennes et aux festivals sur l'art vidéo.

49

Lea Lublin se propose de dévoiler les fonctionnements de l'art et de démonter les constructions des chefs-d'œuvre, dans un travail de déconstruction du regard et de la connaissance qui interroge les relations entre artiste, peinture et public. Pour cela, elle donne autant la parole aux protagonistes du monde de l'art qui forgent les valeurs qu'au grand public. Ce texte entend préciser son parcours et sa pensée, en s'appuyant sur ses prises de position telles qu'elles apparaissent dans ses vidéos¹.

Celles-ci s'inscrivent dans un corpus de « bandes de femmes », soit un ensemble d'enregistrements, inédits pour certains et peu diffusés pour les autres, qui témoignent d'événements collectifs propres au mouvement féministe ou de performances individuelles, et qui revisitent l'utilisation du médium lui-même (Dumont, 13 avril 2015). Généralement, la vidéo arrive dans le parcours d'artistes plasticiennes qui intègrent ce nouvel outil à leur pratique. Elle est incrustée, enchâssée, mêlée, articulée aux autres techniques, dans cette utilisation que

1 - Cet article fait suite à plusieurs communications au sujet des œuvres de Lea Lublin : Dumont, 9 avril 2015, Dumont, 13 avril 2015 et « Les vidéos plasticiennes de Lea Lublin », Hélène Fleckinger et Marie-Soledad Rodriguez (dir.), *Regards croisés France-Espagne – Mouvements féministes et création audiovisuelle (années 1970-1980)*, Paris, Auditorium de l'INHA, 13 juin 2015. Il s'attache plus précisément aux vidéos que j'ai contribué à sauvegarder.

l'on peut dire plasticienne, pour la différencier d'une vidéo plus directement documentaire, même si les frontières entre les deux sont parfois floues.

UNE FORMATION SOUS INFLUENCES RÉVOLUTIONNAIRES

Jusqu'en 1965, Lea Lublin peint des œuvres figuratives qui se vendent bien, d'une facture proche de celle de Francis Bacon. Cette identification au style exige sa répétition, ce qui l'amène à arrêter de peindre et à se lancer dans la réalisation d'actions, pour « sortir de l'endormissement de la perception », et pour déconstruire le système de représentation culturellement admis. L'artiste s'intéresse alors au fonctionnement de l'image dans la société, ce qui inclut une réflexion féministe, car, selon elle, « la femme est exclue de l'ordre de la civilisation de l'œil » : « [S]on travail entend montrer – par le biais d'une nouvelle pratique artistique – tous les mécanismes occultés par la culture, pour rendre possible une totale conscience qui ouvrira la voie d'une vraie révolution culturelle »² (*Art systems in Latin America*, 1974). Lea Lublin s'attache à démystifier les mythes culturels, historiques et patriarcaux avec, par exemple, la série *Voir clair*, en 1965 : *La Joconde aux essuie-glaces* montre une Joconde cachée derrière un pare-brise et nettoyée par les essuie-glaces ; avec *Recuerdo histórico bajo limpiaparabrisas*, c'est un tableau historique représentant le libérateur José de San Martín, héros des indépendances sud-américaines au XIX^e siècle, qui subit le même sort. En France, au Salon de mai, en 1966, Lea Lublin choisit de présenter des révolutionnaires indépendantistes sud-américains dans *Mitos*. Avec cette nouvelle série, elle interroge la manière de voir, les canons à l'œuvre et les stéréotypes qui nous guident dans notre vision du monde, des héros et des œuvres d'art.

50

Comme le rappelle l'historienne de l'art Isabel Plante, Lea Lublin appartient à un réseau d'artistes se déplaçant entre l'Europe et l'Amérique latine, dans une période de très forte reconnaissance des cultures latino-américaines, notamment grâce à de nombreuses traductions littéraires (Plante, 2014). Parmi ses relations, un personnage est important : son ami Nicolás Guillén (1902-1989), un poète cubain engagé auprès du parti communiste qui prône le « négrisme ». Lublin et Guillén auraient été très proches en 1958-1959, lors du séjour du poète à Buenos Aires, car le gouvernement cubain refuse alors de l'autoriser à revenir dans son pays (Guillén, 1999 : 43). Par son intermédiaire, l'artiste entre en contact avec un fort engagement politique et elle suit la trajectoire révolutionnaire de Che Guevara (1928-1967). Cette influence exercée par le poète, peu connue, semble décisive. Les poèmes de Nicolás Guillén parlent de métissage, de respect de l'autre, du refus de l'injustice, de l'impérialisme et de la colonisation. Lui-même nommait sa poésie le « négrisme », dénonçait les pratiques racistes et revendiquait une spécificité culturelle noire et métisse. C'est un métis, un Cubain aux origines africaines et européennes (Vigne Pacheco, 2013). La fréquentation de Nicolás Guillén a certainement permis à Lea Lublin de connaître ces théories que l'on nomme aujourd'hui postcoloniales.

Dans les années qui suivent, l'artiste traite des questions sociales de manière plus franche et l'art devient pour elle un vecteur de transformation culturelle.

2 - Citation issue du catalogue non paginé. Traduction de l'auteure.

En 1968, elle adopte une position féministe lorsqu'elle expose son fils de quelques mois au Salon de mai (4-26 mai 1968), afin de souligner son statut d'artiste et de mère, car elle effectue les tâches de maternage quotidien en public (*Mon fils*). Elle affirme que son féminisme est issu de sa vie quotidienne et qu'il précède ses rencontres avec les collectifs de plasticiennes, formés dans les années 1970. Lea Lublin tisse aussi des liens avec différents acteurs de l'art contemporain qui se connaissent, se fréquentent, discutent de leurs travaux réciproques. On retrouve ainsi des entretiens avec Nil Yalter ou Gina Pane dans les bandes-vidéo enregistrées de Lea Lublin. Toutes ces artistes viennent d'une pratique picturale assumée et vont vers des médiums qui leur permettent d'opérer un changement radical et d'interroger l'ordre du monde, les installations et les œuvres multimédias.

De retour en Argentine entre 1969 et 1972, Lea Lublin commence à utiliser la vidéo dans l'installation *Fluvio Subtunal* (1969), qui lui sert à transmettre en direct, sur un mur de moniteurs, les déplacements du public. Puis, en 1971, elle réalise un projet au musée des beaux-arts de Santiago du Chili, intitulé *Cultura: dentro y fuera del museo*, alors que le pays est dirigé par Salvador Allende. Elle interroge les structures économiques qui régissent le monde de l'art par le biais d'une installation qui occupe trois espaces du musée et entremêle, à l'extérieur, des images de la télévision, des événements chiliens récents et des images historiques, et, à l'intérieur, des panneaux sur les grandes découvertes artistiques et scientifiques de disciplines comme la psychanalyse, la linguistique, la physique, les mathématiques, la sociologie. Cette exposition de la situation sociale de l'art et de l'état de la culture est accompagnée de rencontres avec des sociologues, des économistes, des intellectuels et des artistes. Lea Lublin attire l'attention sur deux espaces de savoir, le musée et le média télévisuel, soit un espace artistique et un espace de la politique ou des événements sociaux, qui jouent un rôle dans la transformation du monde.

51

Rentrée en France, l'artiste présente une nouvelle version de ce projet dans la galerie Yvon Lambert en 1974, *Dedans/Dehors le musée*, qui privilégie l'énonciation du discours. Dans un numéro d'*Art Press* de l'été 1974, elle précise que cette œuvre à plusieurs voix – la sienne, celles des écrivains Marcelin Pleynet et Philippe Sollers et du galeriste Yvon Lambert –, retranscrit leurs discussions au sujet des discours conflictuels qui animent le champ artistique et son contexte historico-social (Lublin, 1974). Pendant les entretiens, écoutables à l'aide de casques audio disposés dans la galerie, elle pose aux deux hommes des questions au sujet de la libido et de la psychanalyse, met en crise le terme de culture, pour démontrer que les signes artistiques sont des symptômes d'un système répressif et pour interroger l'art en tant que pratique théorique.

DÉCONSTRUIRE LES DISCOURS SUR L'ART, DÉMOCRATISER LA PAROLE

Ces travaux forment le terreau d'où jaillissent les vidéos que Lea Lublin réalise en novembre 1974 à l'ARC 2 (Animation recherche confrontation), lors de l'exposition « Art Vidéo Confrontation », et, en février 1975, à la FIAC (Foire internationale d'art contemporain). Elle questionne des professionnels et le public au sujet de l'art, et compile les réflexions obtenues dans deux bandes intitulées

Archéologie du vécu – Discours sur l'art (1974-1975), qui sont les vidéos les plus représentatives des réflexions de l'artiste au sujet du fonctionnement du monde de l'art et des lectures des œuvres d'art conduites grâce à des grilles d'interprétation précises (**Fig. 1**). Les personnes sont invitées à répondre aux questions suivantes :

L'art est-il un désir ? L'art est-il un gage spécifique ? L'art est-il une sublimation ? L'art est-il une jouissance ? L'art est-il une sensation ? L'art est-il une connaissance ? L'art est-il une réflexion ? L'art est-il un concept ? L'art est-il une illusion ? L'art est-il un pouvoir ? L'art est-il une névrose ? L'art est-il un problème sexuel ? L'art est-il un phénomène religieux ? L'art est-il un système de communication ? L'art est-il un symptôme ? L'art est-il une expression ? L'art est-il une production formelle ? L'art est-il une production inconsciente ? L'art est-il une production idéologique ? L'art est-il un reflet politique ? L'art est-il un système de signes ? L'art est-il un langage spécifique ? L'art est-il une marchandise ? L'art est-il une mystification ?

Ces questions sont inscrites sur de grandes banderoles que Lea Lublin promène aussi dans des espaces urbains. Elle cherche ainsi à faire sortir l'art de son contexte muséal et à le faire entrer en contact avec la population qui ne fréquente pas les musées, avec la vie quotidienne. Elle présente de telles actions en France, en Italie, en Allemagne, en Belgique, au Royaume-Uni. Ces propositions conceptuelles rejoignent les questionnements sur l'art comme communication, sur l'art critique ou sociocritique (Searle, 1969)³.

52

Lea Lublin interroge l'écart entre l'expérience vécue et l'acquisition de savoirs, entre la culture populaire et la culture bourgeoise, tout en remettant en cause les certitudes de la culture populaire et de la culture muséale. En filmant, en 1974-1975, les discours au sujet de l'art d'une multitude de personnes, elle définit l'art comme une pratique sociale, dont il convient d'interroger les éléments constitutifs, notamment les discours qui l'entourent, et ce, dans toutes les classes sociales. Elle donne ainsi la parole à des populations qui ne l'ont pas, pour analyser la position de la spectatrice ou du spectateur et les impliquer dans sa réflexion sur les représentations. À partir du constat que le droit de regard est détenu par les hommes, elle s'applique à déconstruire les représentations et à démasquer les idéologies qui les sous-tendent.

L'analyse de ces vidéos provient d'un inventaire que j'ai réalisé, qui a mené à son versement et à sa numérisation par la bibliothèque nationale de France, ce qui permet d'y accéder aujourd'hui. Cet inventaire, réalisé en septembre 2011, a consisté à répertorier toutes les bandes-vidéo et audio que détenait son ayant droit, à reporter systématiquement toutes les informations portées sur les boîtes ou les bandes, afin de pouvoir les analyser correctement, et à mentionner les indications de titres et de dates dans un fichier remis à la BnF (66 références). Ce travail a contribué à relancer la visibilité de l'artiste, car ses vidéos n'avaient pas été revues depuis leur réalisation. Il est l'aboutissement d'un engagement au long cours vis-à-vis des artistes femmes qui travaillaient en France dans les années 1970, afin que leurs travaux restent vivants. Mes textes s'attachent aujourd'hui à approfondir les analyses qui ont pu être menées au moment de la création de ces travaux.

3 - Les bandes de questions sur l'art sont montrées dans plusieurs festivals de vidéo en 1975.



Fig. 1 – Lea Lublin, *Archéologie du vécu – Discours sur l'art*, capture d'écran montrant un habitant d'un îlot du Marais à la FIAC, à Paris, en février 1975

Parmi la quarantaine de bandes-vidéo numérisées de ce fonds, qui comprend des rushs et des montages, on distingue trois corpus : les interrogations de l'artiste sur l'art en France puis à l'étranger et les entretiens individuels avec des artistes. Le point commun entre toutes les vidéos est l'intérêt de Lea Lublin pour les définitions de l'art. Elle réalise en effet des séances de questions autour de l'art qu'elle nomme alternativement dans les génériques des bandes : *Archéologie du vécu – Discours sur l'art*, en 1974 au musée d'Art moderne de la ville de Paris, *Interrogations sur l'art* et *Archéologie du vécu – Discours sur l'art*, lors du montage des bandes de 1975 avec Jean-Paul Trillot au CNAAV (Centre national pour l'animation audiovisuelle, actif sous ce nom entre 1972 et 1977) ou encore *Archéologie du vécu – Interrogations sur l'art/Discours sur l'art*, à Neuenkirchen en juin 1975. Ces *Archéologie du vécu/Interrogations sur l'art/Discours sur l'art* ont lieu dans l'espace public ou dans des expositions, des salons, des foires d'art contemporain. Le travail se poursuit avec des entretiens individuels avec des artistes.

53

Le premier corpus correspond aux interrogations de l'artiste sur l'art. Les enregistrements ont été réalisés à Paris en novembre 1974 à l'ARC 2 lors d'« Art Vidéo confrontation » et en février 1975 à la FIAC (Foire internationale d'art contemporain), et nommés *Archéologie du vécu – Discours sur l'art*. Des personnes qui passent dans les allées sont interrogées et filmées par l'artiste, alors qu'elles répondent librement à la série de questions inscrites sur une banderole. Les rushs et les montages permettent de comprendre que Lea Lublin a réuni les deux expériences dans les deux bandes montées d'une heure chacune, toutes deux nommées *Archéologie du vécu – Discours sur l'art*, qui forment les versions les plus abouties de ce travail. Elles comprennent des cartels de transition entre les entretiens, afin d'annoncer les noms des personnes, le lieu et la date de l'enregistrement. Lea Lublin cherche à comprendre ce que chaque protagoniste pense de l'art contemporain, de ses fonctions et de sa place dans le monde, de son rapport aux théories, à l'économie, au social. Presque toutes les personnes qui apparaissent dans les rushs sont reprises dans les montages, qui étaient présentés sur plusieurs écrans à la fois – au moins deux – avec pour finalité d'immerger le public dans les discours.

Lea Lublin utilise simultanément un ou plusieurs écrans et le discours. Le public lit des questions inscrites sur une banderole, y répond, est enregistré par Lea Lublin et l'entretien est retranscrit sur un moniteur. L'action permet aux interviewés de se voir en train de parler, de regarder l'autre en train de parler et, en même temps, de suivre la retranscription des propos sur un moniteur. Ce dispositif place sur la

même temporalité l'action qui s'inscrit sur l'écran et la parole d'une personne, ce qui crée une interaction et un recul réflexif qui perturbe le public. Lea Lublin espère ainsi débloquent certaines conventions de l'image de soi : « Je désire à chaque fois de nouvelles explorations qui s'articulent [... soumettre] les autres à une épreuve, [enregistrer] quelque chose qui est de l'ordre de la découverte d'une série d'éléments futurs d'un nouveau champ de la perception » (Gras, Raskin, 1979).

La plupart des créatrices ont été aidées par Dany Bloch (1925-1988) dans leur expérimentation de la vidéo. Dans la constellation féministe, cette dernière est à l'origine des expositions et du soutien à l'art vidéo naissant de l'ARC, la branche contemporaine du musée d'Art moderne de la ville de Paris. Elle parcourait les festivals, rencontrait les artistes, encourageait très fortement les non-pratiquants à se saisir de ce nouvel outil. Cette figure est aussi un soutien pour les artistes femmes à travers d'autres actions menées en leur faveur, pendant la même période. Ce sont de telles actions qui me permettent de qualifier Dany Bloch de féministe, pas forcément au regard des témoignages ou de ce que l'histoire en a gardé, mais en raison de la convergence des actes réalisés en faveur des femmes. Un extrait d'un rush d'une bande filmée par Lea Lublin témoigne du rôle de passeuse joué par Bloch dans l'histoire de la vidéo féministe et permet de lui rendre hommage. Lors de la FIAC, en février 1975, elle proclame, provocatrice : « Parler de l'art. Définir l'art. Penser à l'art. Rêver de l'art. Marre... L'art est devenu un cauchemar! »

L'intervention de Pierre Restany à l'Espace Cardin filmée par Lea Lublin est très drôle : allongé, le micro à la main, il déverse un flux de paroles⁴. Il répond aux multiples questions en affirmant que :

54

« Finalement, l'art, c'est tout ça. L'art, c'est un désir et une jouissance, c'est une sublimation et une névrose, c'est un problème sexuel et un problème religieux, c'est une sensation et une illusion et c'est aussi évidemment aussi la synthèse de la sensation et de l'illusion, c'est-à-dire une réflexion. C'est une connaissance en soi et pour soi, un concept, une expression, tout est binaire finalement dans ce problème, hein. C'est fait pour le computer, en quelque sorte. Production formelle, production inconsciente, production idéologique et production politique. Ah, système de signes, ça, c'est évidemment à part, comme le langage spécifique. Mais, finalement, je trouve que peut-être ce sont les deux dernières questions que tu poses qui font le tour de la question. L'art, c'est à la fois une marchandise et une mystification [...]. »

Le ton, la fluidité, la personnalité du critique, font de cette réponse un poème sonore, à la fois plein d'humour et réfléchi.

4 - Les annotations sur les boîtes qui contenaient les vidéos mentionnent un lieu différent pour l'intervention de Pierre Restany : « Espace Cardin 75 ». Lea Lublin a pu déplacer son dispositif dans le cadre de l'Espace Cardin, où avait lieu l'exposition « Art de systèmes en Amérique Latine » (février-mars 1975), à laquelle l'artiste participait. Il se peut aussi que l'Espace Cardin ait été présent au sein de la FIAC. Pierre Restany indique, dans son long discours sur l'art, qu'il se trouve dans cet espace et dans cette exposition, en date du 24 février 1972. Il s'agit vraisemblablement d'une erreur de date, car le critique Flor Bey est aussi interrogé dans cet Espace Cardin en 1975, comme le mentionnent les cartels qui servent de transition entre les entretiens dans le montage.

Un très long passage de l'enregistrement rend compte de la contestation par un habitant d'un îlot du Marais de la création d'un espace culturel par le galeriste Aimé Maeght, à la place de son immeuble. Cette intervention véhémement donne lieu à toute une série d'interventions de passants. Cet habitant âgé relate son manque d'instruction, sa vie laborieuse, dit son refus d'être expulsé du quartier où il a toujours vécu. Une pancarte tenue par une femme qui l'accompagne mentionne : « Scandale dans le 4^e. La majorité des conseillers de la Ville de Paris s'apprête à offrir cette très belle part de gâteau à un certain Aimé Maeght, richissime négociant en Art. 292 familles sont menacées d'expulsions. À quand votre tour ? ». Un autre passage montre un marchand d'art, Patrice Trigano, qui évoque sa pratique et sa relation à l'art, réaffirmant la nécessité de la mystification et des beaux livres ou belles œuvres.

Le deuxième corpus poursuit à l'étranger les interrogations et questions sur l'art, qui ont lieu dans le cadre d'expositions ou de manifestations publiques, par exemple à Anvers (« Lea Lublin: parcours 1965-1975 », Anvers, ICC, 22 novembre-22 décembre 1975 – *Vogelmarkt/Rubens*, novembre 1975, banderole en néerlandais), à Neuenkirchen (« Une expérience socio-écologique: Neuenkirchen 1975 » et « Vidéo symposium » à la galerie Falazik et à l'ARC 2 à Paris) ou en Italie, à Ferrare (« Third International Open Encounter On Video », mai 1975) et à Naples (« La main de Dante ou l'écran traversé », galerie Lucio Amelio, Naples, 1977). D'autres interventions n'ont pas donné lieu à des captations vidéo, comme l'action *Dissolution dans l'eau* réalisée à Paris en mars 1978, dans le cadre du mouvement artistique féministe. La banderole interrogeait alors les stéréotypes féminins (**Fig. 2**).

55



Fig. 2 – Lea Lublin,
Dissolution dans l'eau,
Paris, mars 1978

À Anvers, en marge de son exposition individuelle, Lea Lublin interviewe les passants d'un marché aux oiseaux. Un homme discourt sur la beauté de l'art, répond volontiers aux questions et cherche à définir ce que cette beauté représente pour lui, soutenu par les relances de l'artiste. Il récuse le fait que l'art soit un problème social, soutient que les idéologies useraient l'art, alors que l'art se définit, selon lui, uniquement comme « l'art pour l'art », par « la beauté de l'art ». On voit l'artiste alpaguer les passants, habillée d'un manteau en fourrure, audacieuse et à l'écoute. Elle s'impose sur la place publique et y communique ses propres interrogations (**Fig. 3**).



Fig. 3 – Lea Lublin,
Interrogations sur l'art – Vogelmarkt,
Anvers, novembre 1975

Un extrait du montage provient d'un événement qui a eu lieu lors de « The Video show », en 1975 à la galerie Serpentine, à Londres. David Medalla (né en 1942), un artiste engagé qui envisage la culture comme un outil dans la lutte politique, propose, avec le collectif Artists for Democracy, une performance au sujet des rapports de classe au sein de l'art hollandais. Il entre en interaction avec la banderole de Lea Lublin, en lisant les différentes questions rédigées en anglais, pendant qu'elle filme la performance (*Is Art an Enigma ? An Event for Lea Lublin*). Cet extrait permet de situer Lea Lublin dans un environnement artistique large, car elle appartient à l'avant-garde artistique qui utilise la vidéo et interroge l'art de manière politique. Le dialogue avec Eliseo Verón (1935-2014), un anthropologue, sociologue, sémioticien argentin qui a vécu de longues années en France, est passionnant. Il tente de déconstruire le processus de travail de Lea Lublin avec ses outils, en questionnant son choix de questions – auxquelles on ne pourrait pas répondre –, la sélection des personnes interrogées et l'impact de son travail. Lea Lublin se défend en arguant de son réel intérêt pour la relation que diverses personnes entretiennent avec l'art comme « production spécifique ».

56

Ces quelques extraits soulignent la diversité des interventions et des points de vue sur l'art recueillis par Lea Lublin au cours de ces « interrogations sur l'art », auxquels on peut ajouter les propos d'artistes comme Hannah Wilke, Jean Le Gac ou Jacques Monory. Tout un vocabulaire d'époque resurgit, qui met en relief les nouvelles valeurs que ces artistes tentent de forger. L'extrême attention portée par Lea Lublin à la parole et à la réflexion des autres, qu'ils et elles soient artistes ou simples passant-e-s, est palpable.

DONNER LA PAROLE AUX CRÉATRICES

La dernière série correspond à des entretiens individuels menés par Lea Lublin avec des artistes de son entourage, comme Jochen Gerz, Gina Pane, Joan Rabascall, Sarkis, Tania Mouraud ou Nil Yalter, des artistes d'une même génération, nés entre 1935 et 1942. Ces entretiens ont été réalisés, pour ceux que j'ai pu dater, en 1976 et en 1977. J'ai choisi l'extrait d'un entretien méconnu avec Gina Pane, car il souligne les liens entre la vidéo et la performance au sein du mouvement féministe (**Fig. 4**). Gina Pane explique clairement la façon dont elle utilise la vidéo ou la photographie et dont elle les met au service de son regard et de la transmission de ses actions. Son usage de l'enregistrement filmé ou photographique est très réfléchi et très cadré.

Fig. 4 – Lea Lublin,
Entretien avec Gina Pane,
Paris, environ 1976



En 1968, Gina Pane interrompt sa pratique picturale pour se consacrer à la mise en forme d'installations, puis à la réalisation de performances, qu'elle nomme « actions ». Ce nouveau moyen plastique correspond à une « mise en sujet du corps », une forme de prise de pouvoir sur la société et sur soi-même à travers le travail artistique. Dans ce corpus, elle interroge le monde qui l'entoure, et plus particulièrement des événements politiques précis, des faits sociaux et des faits de société. Elle questionne le corps *via* son rapport au monde et désire briser les « servo-mécanismes » qui guident nos actions afin d'instaurer une communication profonde.

L'extrait permet de l'entendre expliquer les différences de perception de l'action en direct, de ses traces et sa position face à ces dernières. Les photographies que Lea Lublin et Gina Pane étudient sont des constats de l'action *Le corps pressenti* (2 mars 1975, galerie Krinzinger, Innsbruck), ce qui autorise à dater l'entretien de 1975-1976 environ. Un extrait de cinq minutes permet de saisir les instructions très précises données aux personnes chargées de filmer ou de photographier ses actions :

57

Lea Lublin : Il se produit toujours un certain abîme entre l'action qui est le réel lui-même que le spectateur doit affronter et où ce qui se joue n'est pas tellement au niveau de l'image, mais au niveau des sensations très primaires, des réactions très primaires, et puis la deuxième étape qui est l'information sur cette action qui devient déjà [un choix] des détails de cette action. Ce qui veut dire que c'est la lecture par l'image de ce qui s'est passé, mais qui ne comporte pas... au niveau... d'une certaine sensorialité du spectateur, enfin, c'est un terme qui n'existe pas, quelque chose qui passe entre le spectateur au niveau des sens et qui disparaît au niveau de l'information que tu donnes par les images. Alors comment tu... ce n'est pas une justification, mais justement quelle est cette différence, quelle est cette opposition qui se crée, car ce sont vraiment des situations différentes ?

Gina Pane : Bien sûr. Sur le visage des spectateurs [coupure] une brûlure, donc c'était très important d'avoir cette image qui rendait la relation des objets et puis la totalité de mon corps et puis ensuite le détail, pas de l'esthétisme, dire que l'image, elle sort telle qu'elle est perçue dans l'instant. En fin de compte...

Lea Lublin : Il y a quand même une composition, une relation d'espace, de couleur...

Gina Pane : Oui, mais, mais sans le dire et au contraire, c'est un travail très spécifique sur cette deuxième perception de l'action qui, elle, devient un langage particulier. C'est-à-dire qu'à la limite, on pourrait ne jamais avoir vu l'action, on n'a pas la nécessité de voir l'action, parce que le travail qui est fait par rapport à cette information de l'action est un travail très précis qui donne une information sans doute très différente. Je veux dire que c'est un peu comme un idéogramme. [...] Ça, c'est un point très important.

Lea Lublin: La représentation dénudée qui se représente d'une nouvelle façon dans l'espace pour qu'elle devienne une photo.

Gina Pane: C'est cela. Si tu veux, mon dessin, c'est l'idéogramme.

Lea Lublin: Laissons la photographie des dessins. Est-ce que c'est par rapport à une espèce de vraisemblance du réel, ça veut dire que la photo s'approche beaucoup plus de l'impression de réel que le dessin? Ou c'est pour laisser, bon, parce que tu peux avoir des gros plans de détails, une qualité même du support que le dessin ne te permet pas.

Gina Pane: Ça, c'est certain, je veux dire qu'en fin de compte [coupure] On n'arriverait à ne pas comprendre exactement le processus de ce travail. Si tu veux, je vais commencer par la relation que j'ai avec mon photographe, d'abord qui est une femme, c'est un point très important, parce que je suis une femme, je veux que nos subjectivités soient les plus proches, tu vois. C'est une fille qui travaille avec moi depuis à peu près [que] je fais mes actions, donc, elle a vraiment une certaine pratique, une connaissance en profondeur de mon langage de l'action. En plus, avant de faire une action, je vois Françoise Masson, qui est mon photographe, et on discute de cette action, très longuement, jusqu'à arriver à lui faire des dessins, justement, comme tu peux voir ici. Ces dessins, qui, en fin de compte, lui donnent la connaissance de ce qu'elle devra réaliser dans sa prise de vue pendant l'action. C'est-à-dire, il y a un encadrement, on arrive déjà à percevoir les détails, qui sont très importants, chose que le spectateur, encore une fois, pendant l'action, ne peut pas voir aussi bien que quand il y a après la photographie. Donc, l'idée est déjà beaucoup plus claire. Je peux t'en faire voir d'autres, là, cela correspond à peu près à cette prise de vue que Françoise a faite. Tu vois, il y a très peu d'écart entre ce que j'avais imaginé et la réalisation de la photographie. [...] L'auteur a vraiment très peu de marge pour s'échapper, disons, par rapport à ce que moi j'ai voulu dire dans ce discours précis de l'action. Et ça, ça me semble un point important.

58

L'entretien d'une demi-heure n'est pas donné en continu car le montage coupe parfois le fil de la parole, mais il est particulièrement intéressant du point de vue du dialogue qui s'instaure entre les deux créatrices au sujet de la spécificité des médiums et de la transmission des actions réalisées par Gina Pane, qui, manifestement, a pensé à leur compréhension future.

Le dialogue avec Tania Mouraud, réalisé en 1977, est très différent. L'artiste explique sa tentative d'ouvrir de « nouveaux champs de conscience » en modifiant l'espace du « sujet percevant ». Elle conclut avec humour :

Ce qui est très drôle, du reste, c'est qu'on retrouve dans la peinture tous les schémas de la société. Le phénomène de l'espace réservé, de l'espace à rêver, on a sa petite case où il faut rêver et puis, surtout faut pas dépasser la case, tu vois ce que je veux dire. C'était quand même formidable le premier environnement de Lissitzky qui a dépassé la case, tu vois, il a transgressé la frontière.

Tous ces entretiens sont passionnants, car ils reflètent un état de la pensée artistique au milieu des années 1970, chacun-e utilisant un vocabulaire particulier pour décrire sa recherche. Lea Lublin se focalise sur la parole, le sens que les artistes et le public donnent à l'art. Elle interroge, littéralement, les discours produits autour de l'objet et du fait artistique. On la voit tourner avec sa caméra autour des artistes soumis-e-s à la question, une autre caméra enregistrant en abîme l'artiste en train de filmer. Lea Lublin donne à voir le cadre où s'inscrit et se produit le discours sur l'art.

Ces exemples issus des trois corpus correspondent à trois variantes de l'utilisation de la vidéo comme témoin d'une parole sur la définition et le rôle de l'art, sur les représentations que s'en font les personnes, qu'elles soient extérieures au monde de l'art, concernées par les expositions ou directement artistes. On y découvre toute une série de postures qui rendent ce travail captivant.

ANALYSER LE REGARD MASCULIN AVEC LA PSYCHANALYSE

Lea Lublin abandonne ensuite la vidéo pour se consacrer à des déconstructions de l'histoire de l'art masculine, du « *male gaze* » théorisé dès 1975 par Laura Mulvey, théoricienne britannique du cinéma qui s'intéresse au plaisir visuel retiré par le public dans « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* » (Mulvey, 1975). Elle approfondit sa connaissance des théories psychanalytiques et fréquente notamment des groupes de plasticiennes, comme le collectif Femmes/Art, actif entre 1976 et 1980, dont la personnalité motrice est Françoise Eliet, devenue ultérieurement psychanalyste et dont les écrits et les analyses se ressentent de cette influence (Dumont, 2014).

L'histoire familiale de Lea Lublin explique son intérêt pour la psychanalyse. Ses parents quittent la Pologne en 1930, alors que la crise de 1929 sévit et laisse les populations appauvries et exsangues. La famille est de confession juive et les pogroms sont récurrents à cette époque dans l'Est européen : elle fuit donc une persécution religieuse lorsqu'elle part en Argentine, une terre d'accueil de la communauté juive polonaise, qui voit se développer une forte école psychanalytique, ce qui peut expliquer la prégnance des références psychanalytiques dans son travail. Par ailleurs, Lea Lublin a pu suivre des séminaires de Jacques Lacan, qu'elle lit assidûment ensuite, lors de ses longs séjours à Paris au début des années 1950, car les décennies cinquante et soixante sont des années de grande instabilité politique et démocratique en Argentine, où se succèdent les dictatures militaires. Lorsque l'artiste devient française, en 1964, elle a beaucoup d'amis psychanalystes parisiens et sa bibliothèque contient des ouvrages sur le sujet.

Ainsi, Lea Lublin joue avec les catégories en insérant des contenus peu valorisés dans l'art contemporain. Elle a une pratique picturale assumée à son actif, mais s'oriente ensuite vers les outils nouveaux qui permettent de saisir les liens entre art et société, des médiums qui lui permettent d'opérer un changement radical, alors que des troubles politiques importants secouent l'Argentine, et que le mouvement féministe est en plein essor en France, ce dont rendent compte les installations et les vidéos de manière particulièrement originale. Elle utilise l'esthétique non codifiée de la vidéo et d'un art sociocritique, puis elle déconstruit la vision des grands maîtres et s'attaque aux constructions idéologiques liées au sexisme, aux oppositions entre art populaire et art élitiste, ainsi qu'au canon artistique. Elle emprunte ses outils à la psychanalyse, au structuralisme et au discours marxiste issu des révolutions sud-américaines et rejoint le mouvement féministe. Ses bandes intitulées *Archéologie du vécu/Interrogations sur l'art/ Discours sur l'art* et ses autres entretiens d'artistes relèvent d'interventions féministes qui déjouent les idéologies et les valeurs dominantes imprégnant les représentations et reproduisant l'oppression des femmes. Elles donnent aussi accès au dialogue entretenu par l'artiste avec d'autres créatrices de son époque.

BIBLIOGRAPHIE

Art systems in Latin America, catalogue de l'Institute of Contemporary Arts, Londres et du centre d'art et de communication, Buenos Aires, décembre 1974, non paginé.

DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres – Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, PUR, 2014.

—, « Bandes de femmes », conférence donnée le 13 avril 2015 au Centre Pompidou, dans le cadre des séances « Vidéo et après », disponible sur <http://www.dailymotion.com/video/x340sjo>.

—, « Lea Lublin et Nil Yalter – Deux artistes féministes traversées par les questions de race, de classe, de sexe et de canon artistique », dans Elvan Zabunyan (dir.), *Subjectivités féministes, queer et postcoloniales en art contemporain : une histoire en mouvements*, 9 avril 2015, Paris, Éditions iXe, à paraître en 2019.

GRAS Janie et RASKIN Simone, « Je circule dans un espace qui n'est pas fixe – Lea Lublin », *Histoires d'elles*, rubrique « Artiste-femme-sa pratique », n° 10, mars 1979, p. 13.

GUILLÉN Nicolás, « Dos sonetos a un jamón », *Espejo de paciencia*, 1999, p. 41-44.

LUBLIN Lea, « Projet Dedans/Dehors le Musée, La Vierge à l'enfant, la rupture cézanienne, la civilisation de l'œil », *Art Press*, n° 12, été 1974, p. 15.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16, n° 3, automne 1975, p. 6-18.

PLANTE Isabel, « La distancia y el lugar: producciones visuales entre el Plata y el Sena durante los años sesenta », *Arteologie*, n° 6, juin 2014. Disponible sur : <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article307>.

SEARLE John, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Londres, Cambridge University Press, 1969.

VIGNE PACHECO Anne, conférence donnée le 8 février 2013 à l'Université du Mirail à Toulouse. Disponible sur : https://www.canal-u.tv/video/universite_toulouse_ii_le_mirail/expressions_de_la_negritude_americaine_dans_la_poesie_de_nicolas_guillen_et_de_langston_hughes_anne_vigne_pacheco.12948.

Hélène Marquié

« Il y a un moment où il faut choisir d'exister » Les labyrinthes de Marie Danielle Koechlin

Dans les années 1960 à 1980 qui ont vu le développement des mouvements féministes, les artistes femmes, confrontées à des réalités dans lesquelles elles trouvaient difficilement place et à des cadres de création dans lesquels elles ne se reconnaissaient pas, ont profondément fait évoluer les arts plastiques. La prise de conscience des soubassements systémiques et politiques des discriminations et du sexisme, responsables des obstacles qu'elles rencontraient – pour se former, pour travailler, pour exposer, etc. – s'accompagnait souvent de celle des restrictions imposées à l'exercice même de l'imaginaire, colonisé par des perspectives androcentrées. L'histoire des arts plastiques était celle de regards masculins, d'un entre-soi masculin, de pratiques masculines. L'expérience des femmes n'en faisait pas partie. Devenir artiste exigeait donc, d'abord, une remise en question de soi, des valeurs et des modes de penser jusque-là admis, l'abandon des références connues pour en inventer de nouvelles. « Il n'y a pas de modèle pour qui cherche ce qu'[elle] n'a jamais vu », pour reprendre, à un pronom près, Paul Éluard (Éluard, 1978 : 75). Pour beaucoup, il s'agissait de s'engager artistiquement et individuellement sur des chemins non balisés, de risquer parfois erreurs ou échecs. Il était nécessaire de réintégrer l'expérience des femmes, à commencer par la sienne propre, donc de contribuer à un mouvement plus vaste, dans une démarche où le singulier de chacune construisait un collectif et, réciproquement, où l'expérience collective se traduisait par le prisme de la singularité artistique de chacune, qu'elle contribuait à développer.

Le parcours de Marie Danielle Koechlin – ainsi que les univers qu'elle élabore –, depuis la fin des années 1960 jusqu'à nos jours, appartient à ces démarches. Il en paraît même exemplaire à bien des égards. Bien que n'ayant pas participé directement aux « réseaux alternatifs », groupes féminins et féministes de plasticiennes en France dans les années 1970 et 1980 (Dumont, 2014), son

trajet est empreint des préoccupations et des interrogations traversées alors, de l'engagement « corps et âme » de l'artiste aux prises avec des processus de création qu'elle travaille autant qu'ils la travaillent.

VOYAGE D'UNE « HYPOTHALAMUSE », MDK

Dans sa sécheresse et sa linéarité, le résumé biographique correspond mal à l'image de Marie Danielle Koechlin, qui nomme elle-même sa personnalité artiste « MDK ». Je me limiterai à l'essentiel¹, plaçant cet aperçu sous le titre d'une installation montée à Lausanne en 1999, le *Voyage d'une Hypothalamuse*.

MDK, donc, est née en Suisse, à Blonay. Après une licence de lettres, elle étudie aux Beaux-arts de Genève, en sort diplômée de sculpture, et commence sa carrière à la fin des années 1960 avec, en particulier, dans l'espace public, des réalisations monumentales en polyester polychrome, pénétrables. « Ma vocation en tant que femme » est un article retraçant son parcours artistique ; le titre expose d'emblée l'intrication entre le devenir artiste et le devenir « femme », c'est-à-dire l'acquisition de la conscience d'appartenir à une catégorie « minoritaire » (Marini, 1990) en regard de la catégorie supposée représenter l'universel, l'Artiste, soit celle des hommes. Pour MDK comme pour d'autres, il s'agit d'affirmer une singularité tout en accédant à cet universel, sans adhérer aux valeurs établies ni les reproduire, sans s'identifier à l'image d'une « différence » projetée par les dominants (celle d'un art « féminin »). Comme le résume Marcelle Marini :

62

une telle situation, quasi schizophrénique, mobilise une énergie qui se trouve ainsi dérobée à la création elle-même. Cependant, elle peut aussi donner lieu à une prise de conscience qui relance, transforme et alimente l'activité artistique. (Marini, 1990 : 51)

Cet enjeu artistique et existentiel est très présent dans le travail de MDK, notamment à travers les thématiques de la naissance et de l'accouchement, de la régénération ou de la métamorphose, j'y reviendrai.

Au début des années 1970, MDK s'initie au psychodrame, à la psychanalyse et au féminisme. Le psychodrame constitue une première approche de la théâtralisation des univers intérieurs qu'elle ne cessera d'approfondir, par des mises en scène très élaborées des corps et des espaces, que ce soit dans ses peintures, ses installations ou ses performances.

« Un lien se noue très fortement entre ma vie psychique et ma vie créatrice », écrit-elle (Koechlin, 2015 : 17). Ce lien est alors ressenti par beaucoup d'artistes femmes, pour qui la psychanalyse est un passage jugé indispensable (Dumont, 2014 : 197-198). MDK prend conscience de la nécessité du travail de « nettoyage » des traces laissées par les contraintes sociales, familiales en particulier, pour accéder à de nouvelles potentialités créatrices : « Ce travail constant de découverte et de nettoyage psychiques, loin de tarir ma créativité, la délivre de l'angoisse paralysante et de souffrances stériles ; il l'éclaire et rend son flux plus aisé » (Koechlin, 2011 : 154).

1 - Pour plus de détails, voir Koechlin (2015) et le site de l'artiste.

La période a aussi été pour elle l'occasion de s'initier à des pratiques collectives entre femmes, démarche qu'elle n'a pas cessé de poursuivre jusqu'à nos jours². Ainsi, dans le parcours et l'univers de MDK, cheminements psychologique, intellectuel, artistique et politique s'entrecroisent sans qu'aucune fibre puisse être isolée.

Suivront, dans les années 1970, des rencontres et des collaborations avec de nombreux artistes des avant-gardes, hommes et femmes, plasticien-ne-s, cinéastes. MDK séjourne chez les Actionnistes viennois dans la communauté d'Otto Mühl, où elle développe des expériences de performance et d'autoreprésentation/autoexpérimentation (*Selbstdarstellung*) qui vont approfondir les ressources du psychodrame. Elle y co-fonde un groupe, les Forces Féminines; mais, comme d'autres féministes, elle s'éloigne de la communauté, pour rejoindre un groupe d'artistes californiens, dans une atmosphère bien plus épanouissante. MDK s'investit alors beaucoup dans ce qui occupera une grande place dans sa vie et son travail artistique, une recherche sur des thérapies alternatives liées à une critique des systèmes oppressifs, à commencer par le patriarcat. La « thérapie » n'est pas destinée à s'adapter au monde tel qu'il est, mais à développer l'imaginaire et les capacités à le mettre, littéralement, en œuvre; elle y puisera une source renouvelée d'inspiration. Elle poursuit aujourd'hui cette démarche, dans la pratique du *Voice dialogue* ou Dialogue intérieur inspirée par Carl Gustav Jung, avec une autre artiste, Élisabeth Douillet (Douillet, Koechlin; Koechlin, 2015 : 20). L'objectif de MDK n'a jamais été de partir en quête de son identité, comme d'une Toison d'or depuis toujours déjà là, mais de s'inventer et de se créer des identités, en cherchant à ne jamais coïncider complètement avec elle-même, entreprise qu'elle met en scène dans *Les Jeux du je*, vidéo de 25 minutes réalisée en 2002 et nourrie par ses séances de *Voice Dialogue*.

63

En 1995, MDK s'installe à Paris où elle poursuit une création foisonnante, tout en menant une réflexion sur sa propre démarche et en participant aussi régulièrement à des colloques. Très résumé ici, son trajet est bien une « carrière » au sens littéral, dans la mesure où, sans s'arrêter ni vraiment se reconnaître dans un mouvement ou une esthétique, l'artiste emprunte aux territoires traversés des éléments, des façons de faire, des thèmes, des matières, des techniques, pour les transformer et pour donner une réalité à ses mondes intérieurs. Peinture, vidéo, sculpture, travaux textiles, installations, performance, cuisine aussi... Je ne dirais pas, comme Marie-Jo Bonnet, que MDK est une artiste visuelle (site de l'artiste), mais bien plutôt une plasticienne, dans toutes les dimensions du terme, en raison de l'importance qu'elle accorde au travail des matières et à la plasticité, au-delà de la figuration. Ses dispositifs convoquent toute la sensorialité: toucher, ouïe, odorat³ et goût⁴, et encore sens kinesthésique, par la perception des poids et des mouvements.

2 - Avec Elaine Massy, Bridge van Egroo, Yoshiko Hirasawa et depuis plusieurs années avec Élisabeth Douillet.

3 - Elle imprègne d'odeurs certains espaces d'installations.

4 - *Une femme* (1971), sculpture comestible, ou *Blanche Biche sur Lit de Groseilles*, performance (2009), Unité d'Art Contemporain, Lausanne, URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UAxrh2qHqY>, consulté le 27/09/19.

Au travers de sa diversité, l'univers de MDK demeure extrêmement cohérent, esthétiquement et dans les thèmes abordés. Labyrinthes, mythes, présences, mouvement, matières, corps, métamorphoses, maternités, féminisme, violences contre les femmes... autant de mots, de clés, pour pénétrer dans ses mondes. J'en choisirai quelques-uns.

LABYRINTHES ET VERTIGES

Selon André Pieyre de Mandiargues, « Il est bien connu [...] que l'un des moyens pour parvenir à la connaissance de soi est de construire un labyrinthe qui vous ressemble » (Pieyre de Mandiargues, 1971 : 90). Les labyrinthes de MDK sont nombreux ; parmi les plus vastes : *Le Labyrinthe des Limbes*⁵ (2001) de 40 m², ou *Le Voyage d'une Hypothalamuse*⁶ (1999) qui se déploie sur 200 m² (**Fig. 1**), une installation multimédia – sculpture, peinture, dessin, vidéo, musique et sons, odeurs. Le public est entraîné dans un parcours initiatique où se rencontrent tous les thèmes développés par l'artiste. Entrepris sous les auspices d'une mère géante, la *Mammafica*, ce parcours s'achève sur l'entrée dans l'atelier de l'artiste. Entre les deux, il faudra traverser des « espaces d'inexistence » (Charton, Roy, 1999), affronter des obstacles, les fausses promesses de *la Chambre de Barbe-Bleue* et *le Couloir du Jugement*. Les déplacements contribuent à animer des créatures plus ou moins reconnaissables, suspendues ou peintes sur des supports translucides et mouvants. « J'ai toujours rêvé de faire un train fantôme », dit MDK (Charton, Roy, 1999).

64

C'est un « récit dans l'espace qui permet au voyageur de traverser des étapes à l'extérieur, et peut-être à l'intérieur de lui-même » (*ibid.*), la métaphore réalisée d'une quête d'inspiration, tout autant que d'individuation. Le chemin est étroit, et il exige de la voyageuse ou du voyageur un engagement de tout le corps pour en suivre les méandres. Elle ou il est sollicité-e par tous les sens/perceptions et les sens/significations suggérées : « Je cherche à élaborer la forme la plus complexe, qui embrasse plusieurs niveaux, à la fois sensoriel, émotif, intellectuel... C'est difficile » (Koechlin, 2011 : 155). Poétique, l'espace est irrigué par une pensée féministe ; on y circule toujours sur le fil de l'étrange, tandis que se mêlent humour et cruauté, plaisirs esthétiques et connivences intellectuelles.

On retrouve les labyrinthes dans les peintures, à l'huile ou sur tissu, où couleurs intenses et matières enregistrent le geste qui les a – paradoxalement – fixées. Au premier abord, certaines paraissent abstraites. Pourtant, dans le chaos des larges traînées, on surprend de minuscules vignettes, comme captives : une figure de Vierge (*Mater dolorosa* ou *La Guerre sainte*), *Les Joueurs de Cartes* de Cézanne (*Ceux qui sont là*), *Le Balcon* de Manet (*Parce que*, **Fig. 2**)... Là encore, les formes embrassent d'autres niveaux, qui se manifestent seulement si l'on se prend dans le filet tissé par MDK : « En 2009 à Berlin, lors d'un concert de Pierre Henry, j'ai été submergée d'images... la guerre... le chaos... les mondes en formation... l'être humain affairé, prétentieux, minuscule... », écrit-elle (site de l'artiste). Toujours,

5 - Palexpo/Genève.

6 - Galerie Nelly L'Eplattenier, Lausanne.

derrière le plus apparent, autre chose se dessine, qui nous fait entrer dans une autre dimension, au sens propre comme au sens figuré. Le vertige est induit par les changements d'échelle: qu'il s'agisse d'installations, de sculptures ou de peintures, il faut reculer pour appréhender les formes géantes, avancer pour en percevoir les détails, toujours accommoder pour saisir et le tout et la partie qui en détourne le sens. La multiplicité des détails, jamais tous perçus simultanément, oblige sans cesse à modifier le diaphragme de l'œil et provoque un incessant balayage, superposant les niveaux de réception. Une double vision conforme à la pensée analogique reliant le microcosme au macrocosme, et aussi une remise en question de nos perceptions et de nos interprétations, sous forme d'un jeu avec le réel et ses apparences.



Fig. 1
MDK, *Le Labyrinthe des Limbes*,
entrée, 2001

65



Fig. 2
MDK, *La Guerre - Parce que*,
acrylique sur carton, 100 cm x 140 cm

NAISSANCES ET MÉTAMORPHOSES

« Pour moi, être artiste, c'est faire des liens entre le monde et le néant, entre le vivant et le rien, c'est-à-dire la mort. Je ne vise pas le nouveau, je vise le vivant qui porte en lui la nouveauté » (site de l'artiste).

Le sujet de MDK n'est pas la figure figurée, mais la forme de vie qu'il convient de rendre perceptible, plus que simplement visible. Une présence, autant un être en devenir qu'une idée. Le sensoriel ne s'oppose pas au conceptuel, car « une forme ne touche que lorsqu'elle est habitée. Le contenu peut être de différents ordres, cependant, même un contenu d'ordre cérébral émeut – du verbe « mouvoir », provoquer un mouvement, en l'occurrence un mouvement intellectuel, un *euréka* » (Koechlin, 2008 : 126). C'est ainsi que les idées féministes s'incarneront.

L'émergence de la vie et ses continues transformations sont un thème majeur dans l'œuvre de MDK, de sorte que la mort, en tant qu'absence ou immobilité, ne semble pas exister. Tout se crée et se recrée, rien ne disparaît vraiment.

N'ayant pas l'esprit scientifique mais artistique, j'essaie perpétuellement d'apprivoiser cette énergie de vie, d'en capter une parcelle dans mes formes, mes lignes ou mes couleurs. Ce qui me guide, avant d'appliquer des critères esthétiques, c'est la question que je me pose : « y a-t-il de la vie là-dedans ? » (Koechlin, 2012 : 14)

La matière est toujours mouvement, faite, donc, de temps. Elle se concrétise dans des entités auxquelles une forme est donnée, provisoire, et qui peuplent peintures et installations, nouant les réminiscences aux prémonitions, comme une mémoire qui irait simultanément dans les deux sens. Suspendues dans des actes qui demeurent indéterminables, mais non figées, ces créatures creusent les perspectives d'un avant et d'un après, qu'il nous appartient d'imaginer ou, mieux, de laisser dans le mystère. Des êtres en transition, des passant-e-s, des errant-e-s, comme ces visages lunaires et bienveillants qui hantent certaines toiles (*Les Visiteurs*, **Fig. 3** ou *Auparavant*). Ailleurs, ils se concrétisent, avec des silhouettes de papier rongées, telles de vieux parchemins (*Pièce d'Identités*, ou *La Foule*, **Fig. 4**, installations), toutes singulières, mais qui n'appartiennent à aucune catégorie de sexe ; la question est de peu d'importance. Elles semblent en voie de matérialisation, dans la série des sculptures, blanches et parfois translucides, comme si la couleur ne leur était pas encore venue, toujours en déséquilibre ou emportées par un courant d'air spiralé : « J'aime utiliser la sculpture pour exprimer la fragilité. Maillots de corps en porcelaine ou personnages en papier dont certains, très légers, suspendus dans une cage d'acier » (site de l'artiste). La mise en œuvre des paradoxes jusque dans l'usage des matières est une façon subtile de revisiter l'art et son histoire.

On croise dans les installations des entités faites de plastiques transparents, papiers, objets suspendus animés par les courants d'air, errant et se déformant dans les plis des rideaux translucides, au bord de la vie (*Le Labyrinthe des Limbes*, **Fig. 1**). La première salle du *Voyage de l'Hypothalamuse* est une sorte de grand cocon, à la lumière diffuse, cavité amniotique ou fond sous-marin, peuplée de telles créatures gélatineuses, opalescentes : méduses, bouteilles plastiques transformées en buste féminin par la présence de deux embouts-seins, silhouettes esquissées sur des films plastiques oscillant avec l'air déplacé. C'est, nous dit l'artiste :

un espace d'inexistence, c'est entre deux eaux, entre deux vies. Il y a les disparus, les déjà plus et puis d'un autre côté, il y a les pas encore, les peut-être, ceux qui sont à venir, les créatures en transformation, embryonnaires, et puis il y a les âmes. Il y a un moment où il faut choisir d'exister. (Charton, Roy, 1999)



Fig. 3

MDK, *Série des Mystères – Les Visiteurs*, huile sur toile, 110 cm x 80 cm

Fig. 4
MDK, *La Foule*,
installation



Comment donc parvenir à les faire exister, à « inscrire du vivant dans la forme » (Koechlin, 2012 : 14)? Il n'est pas anodin que le parcours du *Voyage* s'achève dans l'atelier, où l'artiste se tient, masquée et goguenarde, entourée de ses outils. Car pour donner vie à l'imaginaire, il faut sortir de l'imaginaire, entrer dans le travail. Il s'agit, après en avoir suscité la venue, de contrôler l'incontrôlable, de conjoindre « deux attitudes opposées et complémentaires » (Koechlin, 2012 : 14), un « lâcher-prise » pour laisser venir des images, que MDK précise être visuelles ou kinesthésiques, mais aussi idéelles, avec le savoir-faire qui leur confère la forme la plus propice à les rendre vivantes et perceptibles à autrui, et donne à l'univers qui se crée toute sa cohérence.

De ces deux attitudes, l'une exige un « lâcher-prise » : que je laisse le champ libre à mes mains jusqu'à ce que s'ouvre la porte de mon esprit à ce que je ne connais pas, à ce qui n'existe pas encore, que je me laisse surprendre, déconcerter, agacer peut-être, que j'accepte l'irruption d'éléments étranges, voire incongrus.

L'autre est volontaire, personnelle, émotive, consciente, imprégnée de mon vécu, de ma pensée, de mes désirs, de mes acquis, de ma mémoire, de mon métier. (Koechlin, 2012 : 15)

La pensée raisonnante et théorisante doit donc abandonner son rôle critique, sa conscience d'elle-même, mais créer des conditions d'émergence, dans le même temps que les pouvoirs lui sont mesurés. Et c'est précisément cette tension entre des exigences opposées qui caractérise le vivant selon MDK : « Le vivant, c'est le complexe, et la cohérence dans la construction de cette complexité. D'où l'importance, dans mon travail, du paradoxe, de l'alliance des contraires » (site de l'artiste).

DU FÉMININ AU FÉMINISME

« Il y a un moment où il faut choisir d'exister » (Charton, Roy, 1999). Il semble que cette affirmation ne traduise pas seulement le processus de genèse de certains univers de MDK, mais qu'elle résume son propre parcours, et résonne aussi comme programmatique de l'engagement d'autres artistes femmes.

Choisir d'exister impose tout d'abord de se libérer des prescriptions intériorisées, d'affronter les obstacles qui entravent. Pour MDK, la puissance créatrice relève du féminin ou, indifféremment, de ce qu'elle nomme féminité. Il ne s'agit pas pour elle d'essentialiser le « féminin », mais d'en faire à la fois le symbole d'une capacité de création, notamment au travers de la figure de la mère, et l'emblème de ce qui a été étouffé, au nom des normes sociales et d'une « féminité » convenue. En 1996, l'artiste a publié *Mots à Desseins*, qui raconte en sérigraphie et quelques phrases « les aventures de Sherry, alias Shéhérazade, en quête de sa féminité » (Koechlin, 1996).

Ma féminité n'est pas seulement le thème central de mes créations, elle en est le moteur [...] la forme et les thèmes de tous mes travaux expriment une quête, celle de mon identité de femme [...] Identité entravée, remise en question, féminité dépréciée, rébellion, leurres de la séduction, pièges de la maternité, mal de vivre, telles sont les difficultés existentielles que je tente, plus ou moins consciemment, d'exprimer [...]. (Koechlin, 2015 : 20-21)

68

La révolte de MDK contre ce qui contraint la vie et l'imaginaire a commencé par les cadres d'une famille avec « ses carcans de bienséance et de conformisme » (*ibid.* : 16) et, ajoute-t-elle, « porteuse de valeurs patriarcales, hautement éthiques » (*ibid.* : 15).

Le *Voyage de l'Hypothalamuse* conduit de la statue de la mère, sur laquelle je reviendrai, à celle du père, le Patriarche, fait d'une feuille d'acier gravée ; entre les deux, il faut passer par le *Couloir du jugement*, gardé par un grand corbeau qui est, dit l'artiste, celui qui énonce à son oreille les prescriptions adressées aux filles, ici projetées sur les parois : « Et là, c'est le jugement qu'on a entendu dans toute son enfance, toutes ces critiques qu'on a intégrées. – Tu es nulle, tu es moche, tiens-toi droite ». Au sol, « une carpette représente une femme qu'on ne peut éviter de fouler » (Charton, Roy, 1999).

Petite lessive d'une Vestale (installation où sont suspendues des pièces de lingerie féminine en lin ou satin, peintes à l'encre), dénonce les contraintes exercées sur le corps des femmes, de l'injonction à séduire aux violences sexuelles. Parmi les éléments, intitulé *Excision*, un slip où est représenté un sexe féminin fermé par une épingle de nourrice :

Prêtresses vouées au patriarcat, les vestales devaient demeurer invisibles. On peut cependant imaginer leurs vêtements, surtout les plus intimes, ceux qui traduisent à la fois leur virginité, la contrainte qu'elles subissent et le plaisir qu'elles y trouvent ; leur dévotion au patriarcat et la souffrance de ce sacrifice.

Sous une apparente soumission au fétichisme masculin, le déchirement et l'infamie se font jour en toute innocence. (site de l'artiste)

Mais le message politique est instillé avec art ; le public n'est pas confronté d'emblée à la violence. Séduit par la poétique, fasciné par l'étrangeté et retenu par l'humour qui transpire constamment des œuvres, il est pris finalement dans le labyrinthe, il ne peut plus échapper à l'exposition de cette violence, qui le surprend parfois.

L'*Attrape-cœur* nous invite à entrer dans la chambre de *Barbe-Bleue*, tapissée d'une « moquette bleu vif [...] jonchée de petits tapis en forme de cœurs rose, mauve et rouge », mais, « pour avancer, il faut franchir une portière en chaînes dorées », et l'on pénètre dans une pièce nommée *Poulettes*, où, sur une tenture, sont représentées une vingtaine de « poulettes » en batterie, plumées, pendues par les pattes ; un énorme cœur à nu suspendu laisse goutter du sang dans un seau (site de l'artiste).

MDK est maîtresse dans l'art d'une alchimie où le politique – le féminisme – et le poétique se fondent sans que l'un ou l'autre soit instrumentalisé. La dénonciation des injustices et des violences générées par la domination masculine est puissamment servie par l'esthétique mise en œuvre, qui pointe aussi les failles du système. Réciproquement, la révolte née des constats de la domination impulse l'énergie et renouvelle les matières d'un imaginaire poétique.

L'humour, toujours flottant, comme le sourire du Chat du Cheshire sur les œuvres les plus étranges ou inquiétantes, ouvre une distance qui leur permet d'acquérir une épaisseur sémantique, sans adhérer à une signification ; le sens – poétique, politique – en devient plus fort et plus subtil. Reposant sur le décalage entre les niveaux d'interprétation, loin de désamorcer le propos, l'humour fortement ironique introduit un déplacement qui force l'attention et renforce le sens.

69

Le « féminin » créateur de MDK est donc indissociable du féminisme, qui lutte contre tout ce qui en fait un « féminin » social et cherche à l'étouffer. MDK travaille pour cela à établir un dialogue entre ses traductions artistiques de réalités vécues par les femmes, et des interprétations ou créations personnelles de mythes et d'utopies, qui ont valeur d'affirmations identitaires, singulières et collectives.

Parallèlement, le corps féminin devient un territoire d'exploration, un motif, non pas tel qu'il l'a été pendant des siècles de tradition, mais au travers d'une réappropriation joyeuse. Je citerai par exemple *Stances pour Aphrodite*, ouvrage illustré de dessins à la plume, énumérant trois cent cinquante et une expressions pour dire le sexe féminin.

MATERNITÉS

La figure de mère géante est un motif chez beaucoup d'artistes femmes dans les années 1980-1990 (Dumont, 2014 : 285-300). Ce choix a valeur exemplaire puisqu'il impose une expérience spécifique aux femmes dans un domaine à l'universalité excluante. Le thème est riche d'approches variées, des réalités physiologiques aux résonances mythiques et symboliques, en passant par les aspects sociaux ou psychologiques. C'est aussi un sujet récurrent dans le travail de MDK, qui en visite toutes les dimensions – au sens figuré comme au sens propre, des géantes aux petites figurines. De *La Gorgone*, sculpture habitacle

placée devant le Musée d'Art et d'Histoire de Genève en 1968, à *Octopussy's garden* (installation, 2003, Belleville), où la mère trône sous forme de poulpe. Plus récemment, en 2011, MDK réalise avec Élisabeth Douillet *Entre Mère et mères*⁷, un sein géant de 3 m de diamètre « orné de figures de déesses-mères et de madones du monde entier », surplombant une foule de statuettes créées par des volontaires d'origines variées pour représenter leur mère ; à cette occasion, elle réalise une performance, *Mères trop... mères pas assez...*



Fig. 5 – MDK, *La Mammafica*, sculpture composite, 1999

La *Mammafica* est point de départ du *Voyage d'une Hypothalamuse* (Fig. 5). Une sculpture de plus de 2,50 m sur 1,20 m, une « pondeuse » (site de l'artiste) en fibre de verre et résine de polyester trône dans une alcôve, jambes écartées, visage et seins éclairés de l'intérieur par des lumières clignotantes. Son nombril évidé laisse voir un écran diffusant une vidéo de 12 minutes, *La Figue*⁸. Les entrailles sont ainsi un théâtre-écrin, pour cette « pièce d'objets » interprétée par une figue et deux mains. Avec autant d'humour que de cruauté, MDK nous présente le mariage d'une femme/figue, sa nuit de noces, son accouchement suivi de son démembrement. Précision du cadrage et de l'accompagnement sonore et textuel, sobriété, délicatesse et assurance des gestes, paroles susurrées : la mise en scène relève d'un théâtre de la cruauté particulièrement efficace dans la dénonciation, qui suscite un sentiment d'empathie et d'horreur. La vidéo

révèle la violence des rapports hétérosexuels, sous le vernis des conventions et le mensonge des récits qui retiennent les femmes dans un monde de contes de fées, dans l'ignorance de la sexualité ou de l'accouchement, face à une réalité qu'elles ne découvrent que trop tard. La réification des femmes-fruits réduites à leur sexe (la figue) ainsi que leur maintien en situation infantile sont soulignés par les paroles murmurées et le ton infantilisant de l'accoucheuse, ou encore par la comptine qui, au début et à la fin de la vidéo, égrène les noms donnés au sexe féminin. Le caractère implacable de la démonstration est d'autant plus efficace qu'elle se place dans l'univers poétique teinté d'humour précédemment décrit. Un autre exemple de cette déconstruction des mythes sociaux qui bercent les femmes, entre autres de celui du bonheur d'accoucher, peut être vu dans *L'Accouchée*, une peinture à l'huile où le corps de l'accouchée est une forme pâle flottant sur un ruban vert, qui ne peut qu'évoquer l'*Ophélie* de Millais, le destin de l'une renvoyant à celui de l'autre.

La mère est fondamentalement ambivalente, victime de la violence hétérosexiste qui la sacrifie, elle est aussi celle qui l'impose à sa fille. Les relations ambiguës et difficiles de MDK avec sa propre mère (Koechlin, 2015 : 15) participent à donner

7 - Pour l'exposition *La Maternité dans l'Art, un dernier tabou ?*, à Avallon.

8 - URL : <https://www.youtube.com/watch?v=dUqF9epgYpw>, consulté le 27/09/19.

un sens à la récurrence de la figure, mais ne sauraient l'épuiser, et l'interprétation biographique est très réductrice. L'expérience personnelle rejoint celle d'autres femmes, là où le privé devient politique : « Comme on le sait, ce sont les mères qui transmettent les valeurs patriarcales. Ma mère n'y a pas manqué » (*ibid.*).

Positive, la figure maternelle est une métaphore de la mise au monde de l'artiste, en tant qu'individue autonome : MDK est à la fois celle qui donne la vie à elle-même, celle qui s'accouche et celle qui naît. C'est la figure intérieure qui pousse à sortir de la zone de sécurité, et provoque – non sans souffrances parfois – la naissance de la personne que l'artiste aspire à devenir.

Je voulais honorer la création dans son principe féminin. Or qu'est l'utérus sinon un atelier organique ? J'ai donc mis mon atelier en situation de représenter une matrice : entièrement entouré d'une toile blanche, fluide et mouvante, où s'accrochaient de grandes créatures en papier de soie. Dans un repli restaient collés les embryons non viables ou morts avant terme : la mort est présente dans la vie. L'arbre de vie, symbolisé par un mètre aux bourgeons faits de préservatifs évidés surgissait derrière plusieurs rangées de pinces et de pinces dressés comme des cièrges ou des ex-voto.

Au sol j'ai peint embryons et placentas au milieu de mes outils de travail. (*Octopussy's garden*, site de l'artiste)

Mettre en avant la complexité de la fonction maternelle, et son ambivalence, c'est encore en révéler certaines dimensions proprement humaines, et aussi démontrer que la maternité n'est pas un obstacle à la création des femmes⁹, que son expérience, positive comme négative, tout comme les réflexions issues des confrontations entre réalités et représentations, contribuent à enrichir l'imaginaire.

« Une révolution qui ne se produit pas d'abord dans les structures matricielles de l'imaginaire n'a pas la moindre chance d'affecter les structures sociales, car elle est privée du rayonnement sourcier qu'il faut à la pensée pour agir », écrivait Claire Lejeune (1987 : 61). MDK a choisi de s'inscrire dans la lignée des artistes qui œuvrent sur les ressources de cet imaginaire. En 2019, son atelier est toujours envahi par les propositions, achevées ou en cours de devenir : toiles, aquarelles, dessins, et beaucoup, beaucoup de sculptures en matériaux variés, posées, dressées ou suspendues au plafond. Elle vient de publier un nouveau livre d'artiste, *Je suis hybride...*

71

BIBLIOGRAPHIE

CHARTON Didier, ROY José, *Marie Danielle Koechlin*, Télévision Suisse romande TSR, septembre 1999, URL : https://www.youtube.com/watch?v=07QnBY8_pnA, consulté le 27-09-2019.

DOUILLET Élisabeth, KOEHLIN Marie Danielle, « Deux femmes. Suites d'une rencontre ou comment nos vulnérabilités ensemencent nos terres et font mûrir nos fruits », *Résonances* 16, *La Vocation au féminin*, vol. 2, 2016, p. 317-324.

9 - Marie Danielle Koechlin a eu deux enfants.

DUMONT Fabienne, *Des Sorcières comme les autres – Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, PUR, 2014.

ÉLUARD Paul, *Donner à voir*, Paris, NRF, Gallimard, 1939, 1978.

KOECHLIN Marie Danielle, site de l'artiste, URL : <http://www.mariedanielle.net/> et <http://www.artdelaconscience.com/marie-danielle-koechlin-voice-dialogue-france>, consultés le 27-09-2019.

—, *Je suis hybride*, Paris, Éditions du Mauconduit, 2019.

—, « Ma vocation en tant que femme », *Résonances* 15, *La Vocation au féminin*, vol. 1, 2015, p. 15-24.

—, « Le secret dans mon travail », *Résonances* 13, *Le Secret*, octobre 2012, p. 13-15.

—, « Penser les origines », *Résonances* 12, *Penser l'origine*, octobre 2011, p. 149-156.

—, « Les Enfants de Lazare », *Résonances* 10, *La Reconnaissance*, 2008, p. 125-127.

—, *Stances pour Aphrodite*, préface Claude Duneton, Bâle, Heuwinkel Carouge, 2002.

—, *Mots à Desseins*, introduction de Michel Polac, Bâle, Heuwinkel Carouge, 1996.

LEJEUNE Claire, *Âge poétique, âge politique*, L'Hexagone, Montréal (Québec), 1987.

MARINI Marcelle, « D'une création minoritaire à une création universelle », *Les Cahiers du Grif*, 45, *Savoir et différence des sexes*, automne 1990, p. 51-65.

PIEYRE DE MANDIARGUES André, *Troisième belvédère*, Paris, NRF, Gallimard, 1971.

Corinne Melin

Sexe et artistes femmes à l'ère des médias

En quoi le corps vu sous l'angle de la sexualité dit-il ce que les artistes femmes engagent en le figurant, en le mettant en scène, en le pratiquant publiquement ? De quelle forme d'engagement allons-nous parler ici ? Vraisemblablement, il s'agira d'un engagement dans le monde, au moyen d'un corps désirant et désiré ainsi que de ses représentations et de ses déclinaisons. Nous commencerons par discuter de la peinture de nu, en mettant en avant la relation paradoxale entre le corps représenté offert à la vue et le spectateur placé face au tableau. Ensuite, en nous appuyant sur des créations réalisées au moyen de supports d'enregistrement et de diffusion tels que l'appareil photographique, la vidéo, la webcam, nous montrerons que la relation entre le corps nu ainsi « appareillé » et le regardeur se transforme. Le corps médiatisé par un appareil tend à rendre floue la frontière entre soi et l'autre.

73

LA PEINTURE D'ABSORBEMENT OU LE DÉNI DU SPECTATEUR

Michael Fried, dans *La place du spectateur*¹, discute de tableaux du XVIII^e siècle ne prenant pas en compte le regard du spectateur dans leur composition interne. Il les regroupe sous l'appellation de « peinture d'absorbement ». Les personnages y sont peints absorbés par une activité : lire, dormir, rêver, coudre. *L'enfant au toton* (1728), de Chardin, est représentatif d'une telle peinture. L'artiste peint la scène de façon à ce que le spectateur ne soit pas vu en train de regarder. L'enfant, absorbé par son activité, fait comme s'il n'y avait personne face au tableau. Selon Fried, la peinture d'absorbement énonce paradoxalement sa place au spectateur : « Le paradoxe veut, en réalité, que le spectateur ne soit arrêté et retenu par la contemplation du tableau que si, justement, la fiction de sa propre absence est réalisée par et dans le tableau. C'est une exigence de fiction » (Fried, 1990 : 54). La

1 - Michael Fried, *La Place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, traduction de l'anglais par C. Brunet, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1990.

peinture de nu est caractéristique de cette « théâtralité » du regard. Prenons pour exemple des représentations de la scène biblique « Suzanne et les vieillards » ou « Suzanne au bain ». Suzanne nue, près d'un point d'eau, fait sa toilette, comme si elle était seule. Elle est épiée par deux vieillards cachés non loin, dans le jardin. Ils guettent le moment propice (version du Tintoret de 1565, par exemple) pour déclarer leur désir à la jeune et belle Suzanne. Le regardeur se fait le témoin de cette relation entre les protagonistes et il devient, à l'image des vieillards, le voyeur du corps de la femme. Pour maintenir l'exigence de fiction, le regardeur est maintenu à l'écart de la scène ou à l'extérieur du tableau. Impuissant, il est bien dans une position de voyeur : il voit sans être vu.

Qu'en est-il de cette fiction lorsque la jouissance n'est plus une représentation masculine du désir ? Qu'en est-il lorsqu'elle est incarnée, vécue par les artistes femmes elles-mêmes ?

GEORGIA O'KEEFE, UNE EXPRESSION DE L'ÉMANCIPATION FÉMININE

Dans les années 1930, au Nouveau Mexique, Georgia O'Keeffe peint des fleurs. La fleur est le véhicule parfait pour rendre compte de ses sensations. L'artiste ne peint pas directement le sexe de la femme (le clitoris notamment). Elle peint des détails de fleurs : le pistil, la corolle. Le corps se donne à voir par l'intermédiaire d'un motif : la fleur, métaphore d'un corps épanoui. Ces détails de fleurs ne sont jamais fanés. Ils sont peints sans empâtement, tout en transparence. Les couleurs sont vives comme dans *Red Canna* (1924) (Fig. 1). La fleur est peinte à l'apogée de sa croissance dans la dernière toile de la série *Jack-in-The-Pulpit VI* (1930) : un pistil noir érigé se détache sur le champ des couleurs, violet, gris, vert. En utilisant la métaphore de la fleur, l'artiste se détache de ses propres émotions. Elle parvient à représenter l'essence d'un corps désirant, et/ou en harmonie avec ses désirs.

74



Fig. 1 – Georgia O'Keeffe, *Red Canna*, 1924, huile sur toile © Georgia O'Keeffe Museum, Santa Fé, Nouveau Mexique

O'Keeffe est l'épouse du photographe Alfred Stieglitz. Celui-ci a fait de nombreux portraits de l'artiste au Nouveau Mexique, au moment où elle réalisait les peintures de fleurs. Il la montre alors dans le plus simple appareil. Elle est vêtue d'une robe de toile écrue, sans sous-vêtements apparents, les cheveux défaits. Elle se détache le plus souvent sur un mur blanc, ce qui a pour effet de renforcer la matité de sa peau. Ce regard double sur une même période (par la peinture et la photographie) montre une femme artiste émancipée. Loin de la mode, du faste des années folles, elle annonce l'émancipation des esprits et des mœurs de la génération suivante, représentée par les mouvances

beatnik et hippie. O'Keefe influencera de fait Judy Chicago, performeuse activiste américaine depuis les années 1970.

MARLENE DUMAS, UNE IDENTITÉ CONSTITUÉE DE SUBSTITUTS



Fig. 2 – Marlene Dumas, *Dorothy D-lite*, 1998, encre et acrylique sur papier
© Marlene Dumas, collection de l'artiste

Depuis les années 1980-1990, la démarche de Marlene Dumas² se présente comme une quête identitaire. Ses personnages, dessinés à l'aide de l'aquarelle ou d'une matière picturale fluide, montrent des êtres fragiles. Dans *Fille pubère* (1990), par exemple, le personnage se tient face au regardeur, les yeux baissés, les pieds en dedans. Pour les peintures de la série *Sexe*, l'artiste choisit ses images de départ dans des magazines pornographiques. Elle les peint ensuite en ne gardant de la pose et des expressions que ce qui va servir la construction de sa propre image (peinture). Dans *Dorothy D-lite* (1998) (Fig. 2), le sexe est le point d'équilibre de la composition ; il est l'élément vers lequel tous les autres convergent. Les jambes, les bras, le cou, la tête s'effacent dans des jus délavés. Seul le sexe est peint dans la matière. Selon Marlene Dumas, l'acte de peindre est un acte de transfert. Il est une appropriation sensible, personnelle, d'images enregistrées mécaniquement. L'artiste s'approprie également des photogrammes de films, et particulièrement ceux des actrices fétiches de réalisateurs

75

reconnus. Dans *Le Baiser* (2003), elle peint un visage en gros plan, saisi dans une expression que l'on pourrait croire extraite d'une scène érotique. Toutefois, ce gros plan est le visage d'une morte. C'est celui de Janet Leigh, dans le film *Psycho* d'Hitchcock. Marlene Dumas a choisi le moment où l'actrice touche le sol, soit juste après avoir été poignardée. Elle peint ainsi un corps dans son dernier souffle. Avec *Lucy* (2004), ce sont les détails picturaux qui font basculer l'image d'origine produite mécaniquement. Le visage est peint en gros plan, renversé sur la droite. La bouche légèrement entr'ouverte est à peine esquissée. Les rehauts de matière sur la partie charnue des narines et le renflement des lèvres entrent en contraste avec le vide de la bouche. Par son appropriation picturale, le corps n'est plus une matière froide couchée sur le papier. Il est une matière qui palpite, et le travail des détails peints participe à cette impression. L'image photographique

2 - Marlene Dumas est née en Afrique du Sud et vit aujourd'hui aux États-Unis.

ou filmique est bien transposée dans un autre registre perceptif, celui propre à la peinture. L'image indicielle (empreinte du réel) devient par l'acte du peintre une image iconique, support d'une quête identitaire.

TRACEY EMIN, ELKE KRYSSTUFEK :
DU JOURNAL INTIME AU TALK-SHOW
OU UNE CERTAINE PRATIQUE DE L'AUTO PORTRAIT

L'artiste anglaise Tracey Emin a recours aux divers médias de masse pour exposer ce qu'elle est. Elle conçoit d'ailleurs sa démarche artistique comme un *talk-show*. Elle met sur la place publique ce qu'elle tenait jusque-là dans la sphère privée. La teneur de ses messages est à cheval entre les opinions communes (que l'on discute avec les autres) et le vécu (que l'on garde pour soi ou aborde en public restreint). Ces messages courts renvoient aux idées convenues sur le sexe, l'intimité, l'amour, largement véhiculées par l'opinion publique. Tracey Emin donne ainsi en pâture un peu d'elle-même, tout en ayant conscience qu'elle fait un *show*. Dans l'installation *Everyone I Have Ever Slept With* (1963-1995), elle liste ses relations sexuelles. L'artiste donne aussi à lire des fragments de son journal intime, qu'elle a pris soin de mélanger au préalable à de la fiction. Au fil des années, ces fragments se réduisent à une phrase ou à quelques mots donnés à voir et à lire sur divers supports. Dans l'exposition « *Love is what you want* » (2011), à la Hayward Gallery de Londres, elle utilise de grandes pièces de tissus cousus (Fig. 3) ainsi que des néons. En 2013, la phrase « *I promise I love you* » est diffusée sur les écrans lumineux de Times Square, à New York, le message apparaissant et disparaissant dans le défilement des publicités. Tracey Emin utilise encore les réseaux sociaux, par exemple Instagram³.

76



Fig. 3

Tracey Emin, *Love is what you want*, 2011,
vue de l'exposition à la Hayward Gallery
de Londres © CM

3 - URL : <https://www.instagram.com/explore/tags/traceyemin/>.

photoromans comme *Nobody has to Know* (2000), son apparence est une source de mal-être. Elle confronte son image à celles d'adolescentes médiatisées par les magazines: elle assemble ses autoportraits photographiques, choisissant les moins flatteurs (alcoolisée, outrageusement maquillée, en état d'anorexie), avec des fragments (corps, mots, scènes d'intérieurs, etc.) découpés dans des magazines pour adolescentes. Ces collages et photoromans renvoient l'image d'une jeune femme (d'une génération ?) perdue dans les messages de la presse tapageuse et sulfureuse. Elke Krystufek communique une relation instable à son propre corps, allant et venant de la jouissance à la souffrance.

NATACHA MERRITT, UNE WEBCAM GIRL SINGULIÈRE

Depuis 1993, l'artiste californienne Natacha Merritt partage avec qui le veut, sur l'internet et sur son blog⁵ (Fig. 5), sa vie sexuelle, matériau principal de son art. Elle participe à l'usage massif de la webcam commercialisée en 1991, et raccordée à internet dès 1993. Aux débuts de cette technologie, on ne comptait pas en effet les vidéos intimes qui déferlaient chaque jour dans l'espace public de la toile. Cet engouement allait de pair avec l'apparition et le développement des sites web de rencontres amoureuses. Nicolas Thély a analysé le phénomène à l'aide d'une enquête menée en ligne et d'une notion, la « web-intimité ». Il écrit :

La web-intimité désigne une relation paradoxale aux autres: d'un côté, des internautes s'adressent à des internautes sans vraiment les connaître: ils mettent à disposition des informations les concernant et de l'autre, celles et ceux qui consultent ces informations (images, vidéos, textes) deviennent dépositaires d'expériences, de moments de vies partagés. (Thély, 2002 : 31)

78

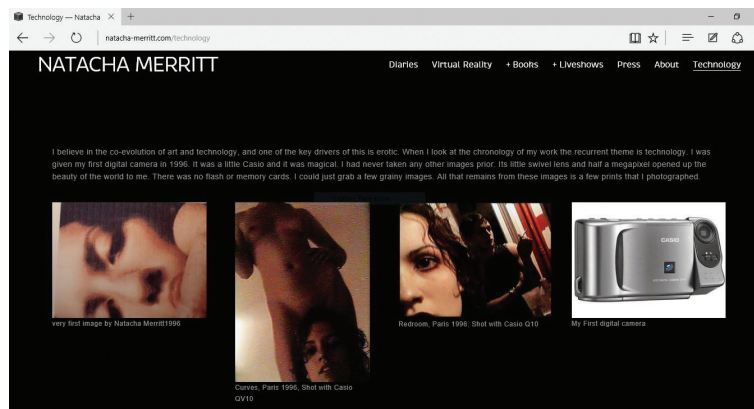


Fig. 5 – Natacha Merritt, capture d'écran du blog de l'artiste, 19 mai 2018.

Dans son « web journal intime », Natacha Merritt compile vidéos, photogrammes et textes courts fournissant des informations factuelles (date, heure, contexte) et des retours plus personnels sur ses expériences sexuelles. Au fil des *posts*, on

5 - URL : <http://www.digitalgirly.com>.

constate qu'elle expérimente une large gamme des déclinaisons de la sexualité contemporaine : onanisme, bisexualité, bondage, sadomasochisme soft, triolisme. Elle se donne à voir avec des partenaires occasionnels féminins et/ou masculins consentants : sous la douche, au lit, en train de se masturber avec ou sans *sex-toy*. En somme, elle s'expose sans pudeur.

Son blog, commencé au début des années 1990, et qui se poursuit en 2019, témoigne de l'évolution des technologies numériques. Aujourd'hui, par exemple, les images ont une résolution en millions de mégapixels, ce qui permet d'obtenir de la netteté dans les détails. En 1993, la webcam avait une courte focale ; la scène filmée était souvent tronquée. L'artiste a exploité cette caractéristique technique en plaçant l'appareil dans un angle de la pièce. La scène était filmée en contre-plongée, et l'éclairage était le plus souvent saturé, ce qui rendait difficile son visionnage. Les images ainsi produites ne sont pas sans évoquer le grain de celles de la pornographie amateur. Dans la série *Sexual*, commencée début 2000, l'évolution dans le traitement des séquences est remarquable. L'artiste « théâtralise » ses expériences. Elle utilise des artifices tels que du maquillage, des étoffes brillantes ainsi que des éclairages de couleur vive, tranchant avec la blancheur des chairs des corps dénudés. De même, ses partenaires sexuels deviennent clairement des modèles. Leurs poses « disent » la théâtralité de la sexualité engagée par l'artiste. Depuis 2010, Merritt associe les « corps sexuels » à ceux d'autres êtres vivants comme des plantes, des insectes. Ces associations libres renvoient, selon elle, à l'idée d'une « sexualité universelle », soit une sexualité où il n'y aurait plus de limites entre les espèces et les genres. De ces corps associés à diverses matières organiques, il résulte de la beauté. Selon l'artiste, la beauté est un moyen « d'amener l'individu à une meilleure compréhension de ses comportements sexuels » (Merritt, 2016). Depuis 2017, Natacha Merritt participe à une expérience scientifique. Elle met en partage ses activités sexuelles avec des chercheurs et des développeurs. Son intention est que celles-ci servent de guide à la création d'outils numériques mieux adaptés à la sexualité « appareillée ». Dans son art, tout concourt en effet à favoriser les échanges entre le corps et la technologie d'assistance à une sexualité ouverte.

LES ARTISTES-FEMMES ET LE SEXE EN PARTAGE

Les représentations idéalisées de la femme, véhiculées par les arts et les médias de masse, rodent encore dans les pratiques artistiques des artistes femmes abordées ici. Il faut le reconnaître. Cependant, on constate une émancipation. Pour construire leur identité multiple, fictive, celles-ci tendent à enlever leur déguisement. Elles se livrent nues, au sens propre comme au sens figuré. Leur corps est tout à la fois. Il est le matériau concret et symbolique à exhiber. Il est celui qui s'offre à la jouissance. Ces œuvres qui interrogent le sexe, l'amour, l'intimité renvoient assurément à une part de nous-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

BICKERT Claire, Notice « Elke Krystufek », dans Uta Grosenick, Burkhard Riemschneider et Lars Bang Larsen (dir.), *Art at the turn of the millennium*, Köln/New York, Taschen, 1999.

FRIED Michael, *La Place du spectateur*, traduction de l'anglais par Claire Brunet, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1990.

MERRITT Natacha, MELIA Juliette, « Natacha Merritt's Sexual Self-Portraits: Empowerment through Pornography? », entretien de la photographe Natacha Merritt par Juliette Melia, *e-crini*, n° 8, 2016. URL : <https://crini.univ-nantes.fr/journee-d-etudes-representations-du-pouvoir-et-du-pouvoir-de-l-image-dans-la-photographie-contemporaine-americaine-et-britannique--1419258.kjsp>.

PICON Gaëtan, *1863, naissance de la peinture moderne*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1988.

THÉLY Nicolas, *Vu à la webcam : essai sur la web-intimité*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

Marie Escorne

Interventions artistiques dans l'espace public urbain : les femmes « apportent » leur corps

Dans les années 1960, les artistes en quête de renouvellement sortent des lieux traditionnels de création et d'exposition pour s'aventurer dans la ville. De plus en plus nombreuses à apparaître sur la scène artistique, les femmes participent à ce mouvement, s'emparant elles aussi de l'espace urbain comme d'un nouveau territoire de création. Parmi les formes variées que prennent ces interventions, ce sont les propositions reposant sur la présence physique de l'artiste qui retiendront ici notre attention. Autrement dit, les artistes étudiées ne s'immiscent pas dans la ville pour faire des collages, des pochoirs ou des peintures : simplement, elles « apportent leur corps ». Cette expression est empruntée à une formule de Paul Valéry, reprise par Maurice Merleau-Ponty dans *L'Œil et l'esprit* : « Le peintre "apporte son corps", dit Valéry. Et, en effet, on ne voit pas comment un Esprit pourrait peindre. C'est en prêtant son corps au monde que le peintre change le monde en peinture. Pour comprendre ces transsubstantiations, il faut retrouver le corps opérant et actuel, celui qui n'est pas un morceau d'espace, un faisceau de fonctions, qui est un entrelacs de vision et de mouvement¹ » (Merleau-Ponty, 1964 : 16). Pour Merleau-Ponty, l'exemple du peintre ne fait qu'exacerber ce qui concerne tout être humain puisque, comme il l'explique dans *Phénoménologie de la perception*, « le corps est le véhicule de l'être au monde, et avoir un corps c'est pour un vivant se joindre à un milieu défini, se confondre avec certains projets et s'y engager continuellement » (Merleau-Ponty, 1945 : 111). En effet, notre perception, notre conception du monde et donc nos pensées, sont incarnées et passent avant tout par notre corps, qui est « entrelacé » avec le monde.

Pour les femmes artistes dont il sera ici question, intervenir dans la ville relève ainsi d'un « engagement » dans le monde, au sens littéral du terme : il s'agit, pour

1 - La formule est également reprise par Denys Riout (Riout, 2000 : 467).

reprendre l'expression de Merleau-Ponty, de « se joindre » à cet espace, de venir l'habiter en y affirmant sa présence. Cependant, il convient de se demander si cet engagement physique est nécessairement synonyme de militantisme. Quel est donc le sens de ces propositions ? Peuvent-elles être détachées de la question du « féminin » ?

Nous nous emparerons de ces questions en analysant les propositions de deux pionnières en matière d'interventions urbaines : VALIE EXPORT et Adrian Piper, dont les actions menées à la fin des années 1960 et dans les années 1970 seront mises en regard avec le travail plus récent de Desiree Palmen. Si des résonances sont à noter, il s'agira également de souligner les dissemblances entre ces démarches, liées notamment aux différents contextes spatio-temporels dans lesquels elles émergent.

VALIE EXPORT : UN CORPS EN LIBERTÉ

Si les années 1960 et 1970 sont marquées par des avancées significatives pour les droits des femmes, VALIE EXPORT affirme qu'« aujourd'hui, on ne peut plus imaginer combien le monde de l'art ignorait [à cette époque] les artistes femmes »². Premier exemple que nous analyserons, VALIE EXPORT rappelle de cette façon qu'il fallait faire preuve de ténacité pour s'imposer dans un univers avant tout dominé par les hommes.

VALIE EXPORT est le pseudonyme d'une artiste autrichienne qui, à partir des années 1960, a mené un travail impliquant son corps. En 1967, elle abandonne son nom (Waltraud Höllinge) et s'inspire de la marque de cigarettes autrichienne « Smart Export » pour créer un pseudonyme qu'il convient, selon ses indications, d'écrire en lettres capitales. Sur un autoportrait précisément intitulé *VALIE EXPORT-SMART EXPORT*, daté de 1970, VALIE EXPORT apparaît échevelée, paupières à peine entrouvertes, une cigarette au coin des lèvres, brandissant un paquet de cigarettes en direction du spectateur. Ce paquet comportant le nom de la « marque » « VALIE EXPORT » est agrémenté d'un second autoportrait de l'artiste, apparemment plus lisse et sage que celui de l'arrière-plan. L'artiste met ainsi en scène le fait qu'elle est à la fois actrice (sujet de l'action) et objet de la représentation, mais aussi objet de consommation : elle montre qu'elle s'est transformée elle-même en marque, en logo, comme un « produit lancé sur le marché de l'art », pour reprendre l'expression de Sophie Delpeux (Delpeux, 2010 : 132).

Cette image « manifeste » peut s'inscrire dans l'héritage de Marcel Duchamp pour plusieurs raisons³. L'utilisation d'un pseudonyme et le dédoublement évoquent tout d'abord l'artiste fictive Rose Sélavy créée par Marcel Duchamp qui, d'ailleurs, avait un temps pensé changer d'état civil. Ainsi, le paquet de cigarettes dans l'image composée par VALIE EXPORT pourrait être vu comme une allusion au flacon *Belle Haleine. Eau de toilette*, orné du portrait de Rose Sélavy (1921).

2 - VALIE EXPORT dans un entretien avec Élisabeth Lebovici (Aliaga *et al.*, 2003 : 147).

3 - L'artiste ne semble pas revendiquer cette filiation. Dans l'entretien avec Élisabeth Lebovici, VALIE EXPORT explique en effet qu'à ses débuts elle connaissait le dadaïsme, le surréalisme et le constructivisme, mais qu'elle ne s'identifiait à personne en particulier (Aliaga *et al.*, 2003 : 143-144).

La représentation de VALIE EXPORT cigarette au coin des lèvres rappelle en outre l'affection de Marcel Duchamp pour le tabac. Souvent photographié fumant la pipe ou le cigare, Duchamp fait en effet référence à cette habitude sur la couverture d'un recueil de poèmes montrant trois cigarettes « mises à nu » (sans les feuilles censées les entourer)⁴ et sur la couverture qu'il élabore pour le numéro de *View* de mars 1945, incluant la célèbre formule : « Quand la fumée de tabac sent aussi de la bouche qui l'exhale, les deux odeurs s'épousent par infra-mince ».

Si le portrait de VALIE EXPORT peut être rapproché des créations de Duchamp, il apparaît aussi comme un pied de nez exprimant la possibilité pour une femme de prendre en charge l'image de son corps, là où le travestissement de Duchamp ne faisait, d'une certaine façon, que réaffirmer l'omniprésence de l'artiste masculin capable d'endosser tous les rôles. Il conviendrait donc également de placer VALIE EXPORT dans une histoire des femmes artistes qui se sont construit un personnage : pensons à Georges Sand, bien sûr (pseudonyme d'Armandine Aurore Lucile Dupin), à Colette posant en pantalons, cigarette à la main, ou encore à une photographie d'Alice Austen qui la représente aux côtés de deux autres femmes travesties comme elle en hommes⁵. Cette dernière image a un ton humoristique mais aussi, sans doute, revendicatif et transgressif du fait du jeu de travestissement, de la caricature du genre masculin (la femme au milieu de la photo tient entre les jambes un parapluie devenu phallus) et de la présence des cigarettes : les bonnes manières interdisant à l'époque aux femmes de fumer, ces objets deviennent des symboles d'émancipation dans la photographie d'Alice Austen comme dans celle de VALIE EXPORT. De tels rapprochements nous paraissent importants parce qu'ils montrent qu'en « apportant son corps », l'artiste véhicule des représentations, des références, une construction historique et culturelle dont dépend l'interprétation.

83

L'intervention urbaine de VALIE EXPORT intitulée *De l'archive canine* (1968)⁶ renforce cette idée. Pour cette action, l'artiste déambule, tenant en laisse un homme marchant à quatre pattes. La proposition vise d'abord, selon VALIE EXPORT, à interroger la relation entre l'humain et l'animal :

Qu'est-ce qui se passe lorsqu'on se conduit comme un animal, alors qu'on n'est pas un animal ? C'était un essai de variation du contexte, qui n'avait que peu à faire avec le genre, même si les questions de genres sont évidemment représentées dans la performance, et apportent leurs propres indications⁷.

Ainsi, l'action n'aurait évidemment pas le même sens si l'homme tenait VALIE EXPORT en laisse et, comme le souligne l'artiste elle-même, la question du genre ne peut être évacuée, bien qu'elle ne constitue pas ici la thématique centrale. En choisissant de prendre la place de dominatrice, l'artiste semble en effet inverser

4 - *Couverture-cigarettes*, 1936, couverture pour l'édition de luxe du recueil de Georges Hugnet, *La septième face du dé*.

5 - Alice Austen est une photographe américaine née en 1866 et morte en 1952. L'image dont il est question ici, intitulée *Julia Martin, Julia Bredt and Self Dressed up as Men*, 15 octobre 1891, est reproduite dans le catalogue d'exposition *Qui a peur des femmes photographes ?* (Galifot et Robert, 2015).

6 - Titre original : *Aus der Mappe der Hundigkeit*.

7 - VALIE EXPORT dans l'entretien avec Élisabeth Lebovici (Aliaga et al., 2003 :148).

les rapports traditionnels entre hommes et femmes. Bien entendu, ces rapports sont habituellement moins visibles ; ils sont même cachés ou refoulés si l'on en croit Carole Pateman, qui donne le nom de « contrat sexuel » au contrat tacite et insidieux ayant permis aux hommes d'assujettir les femmes en contrôlant notamment leur corps et leur sexualité (Pateman, 2010). Par ses partis pris, VALIE EXPORT révèle *in fine* cet impensé, et l'« image » créée est d'autant plus forte que la performance se déploie sur un territoire avant tout conçu par et pour les hommes.

L'irruption de l'artiste venant ainsi perturber cet espace entre en résonance avec certaines performances des actionnistes viennois, dont VALIE EXPORT était proche : citons, par exemple, la *Promenade viennoise* effectuée en 1965 par Günter Brus, le corps et les vêtements couverts de peinture. Néanmoins, VALIE EXPORT se distingue des actionnistes par un ton plus humoristique, mais aussi parce que l'action qu'elle effectue peut apparaître comme une réplique aux artistes viennois qui, bien qu'avant-gardistes et transgressifs, maintiennent les femmes dans un statut d'objet (les femmes pouvant être, dans certaines performances, le support ou le réceptacle de toutes sortes de substances : viscères, aliments, etc.).

L'aspect provocateur revendiqué par l'artiste, et renforcé par le choix de l'espace urbain⁸, se retrouve dans l'action intitulée *Cinéma à toucher*⁹. Datée de 1968, tout comme *De l'archive canine*, cette intervention s'insère dans une série que VALIE EXPORT intitule « *Expanded cinema* », c'est-à-dire, selon ses mots, « l'extension du film traditionnel à la scène et à la rue »¹⁰. Aux films réalisés en majeure partie par des hommes et montrant une image très stéréotypée (souvent érotisée) de la femme, VALIE EXPORT substitue son corps réel qu'elle met elle-même en scène. L'artiste se présente une fois encore dans la rue, le haut du corps inséré dans une boîte en carton où des trous ont été percés pour passer la tête et les bras. L'avant de cette structure est également évidé et l'artiste a disposé un rideau à travers lequel les passants (et éventuellement les passantes¹¹) sont invités à passer les mains et peuvent ainsi, pour un temps chronométré, toucher les seins de l'artiste.

Par cette mise à disposition de son corps, l'artiste peut donner l'impression qu'elle se soumet aux désirs et aux fantasmes masculins. Cependant, selon Sophie Delpeux, « en isolant une partie de son corps, laissant à l'autre une capacité d'action et de réaction, l'artiste affirme l'emprise de sa conscience. [VALIE EXPORT] déclare d'ailleurs que *TAPP und TASTKINO* est "le premier pas d'une femme objet à sujet" » (Delpeux, 2010 : 142).

Le fait que l'artiste « apporte son corps », et qu'elle soit elle-même à l'initiative de l'action dont elle maîtrise le cadre et les règles, permet donc d'affirmer qu'elle

8 - « Dans les rues j'ai provoqué de nouvelles explications. Je voulais provoquer et la provocation mais aussi l'agression faisaient partie de mes intentions », affirme ainsi VALIE EXPORT dans l'entretien avec Élisabeth Lebovici (Aliaga *et al.*, 2003 : 149-150).

9 - Titre original : *TAPP und TASTKINO*.

10 - Citée par Priscilia Marques dans l'*Encyclopédie nouveaux médias*. URL (consulté le 21/03/19) : <http://www.newmedia-art.org/cgi-bin/show-art.asp?LG=FRA&ID=9000000000068015&na=&pna=&DOC=bio>.

11 - Selon VALIE EXPORT des femmes et des enfants se sont prêtés au jeu. Voir l'entretien avec Élisabeth Lebovici (Aliaga *et al.*, 2003 : 150).

n'est pas dans une position d'assujettissement. Il s'avère même que l'expérience proposée par VALIE EXPORT a été perçue comme « castratrice », une caricature montrant un passant les mains coupées par le rideau comparé à une guillotine (Delpeux, 2010 : 142).

En outre, le rideau cache au participant ce qu'il ne pourra découvrir que par la palpation et dissimule également pour les autres (et donc pour les spectateurs qui, comme nous, n'ont pas pu vivre l'action) ce qui se passe dans la boîte, dans un entre-deux échappant aux regards, signe, selon Sophie Delpeux, que commence peut-être ici « un corps qui n'est pas piégé dans l'image » (Delpeux, 2010 : 144).

Il est intéressant d'observer le contraste entre *Cinéma à toucher* et l'intervention intitulée *Pantalon d'action : panique génitale* (1969)¹² pour laquelle VALIE EXPORT fait irruption dans un cinéma pornographique ou d'art et d'essai, selon les récits qui en ont été faits, munie d'une arme et vêtue d'un pantalon évidé à l'entrejambe : offrant ici son sexe à la vue des spectateurs, l'artiste les dissuade de manière évidente de s'approcher. Par cette action, VALIE EXPORT affirme cependant, comme dans *Cinéma à toucher*, son désir de maîtriser ce qu'elle montre et ce qu'elle cache, ce qu'elle autorise ou non.

La série de *Configurations corporelles*¹³ semble plus discrète que les interventions que nous venons d'analyser. Pour ces actions menées sur plusieurs années, entre 1972 et 1982, VALIE EXPORT prend des poses épousant les formes de l'architecture et du mobilier urbain. Parfois, elle fait également poser des modèles, toujours féminins, mais la différence n'est pas nécessairement visible car les corps, photographiés dans des plans d'ensemble, sont souvent repliés, visages cachés¹⁴. Sur certaines images, le corps de l'artiste ou du modèle est semblable à un objet abandonné, comme oublié sur des marches d'escaliers, le long d'un rond-point ou près de poubelles... Les *Configurations corporelles* manifesteraient ainsi la condition d'invisibilité des femmes au sein de l'espace public dont Rebecca Solnit fait le constat dans l'ouvrage intitulé *L'art de marcher*:

Une règle générale veut que les hommes soient plus chez eux dans la rue que les femmes, et que ces dernières payent souvent très cher l'exercice de la liberté toute simple qui consiste à sortir faire un tour. La raison est que leur façon de marcher, leur être même, sont finalement, inlassablement sexualisés dans toutes les sociétés soucieuses de contrôler la sexualité féminine. (Solnit, 2002 : 301-302)

La plupart des photographies de la série *Configurations corporelles* sont rehaussées à l'encre : des formes géométriques dessinées sur l'image entourent le corps féminin et font écho à l'aspect linéaire des éléments présents dans l'espace urbain (rue, marquages sur la chaussée, architecture, mobilier...). Le corps de VALIE EXPORT ou celui du modèle contraste avec ces formes rigoureuses pouvant représenter la norme contraignante dans laquelle l'artiste, comme les femmes qu'elle fait poser, tente de se fondre au prix de contorsions désagréables. En effet, selon VALIE EXPORT, « [ces] images photographiquement gelées, [ces]

12 - Titre original : *Aktionshose : Genitalpanik*.

13 - Titre original : *Körperkonfigurationen*.

14 - Certaines images de la série ont également été réalisées dans des paysages naturels.

clichés, dévoilent le code culturel du corps »¹⁵. Ainsi, nous pourrions envisager la série comme une métaphore de l'identité féminine, cage construite dans laquelle il conviendrait de se tenir docile. Mais les tentatives d'assimilations semblent nécessairement vouées à l'échec car, dans chaque « configuration », le corps « résiste » (Delpeux, 2010 : 130), débordant du cadre ou du moule dans lequel on voudrait l'enfermer... Ce corps qui « dépasse » nous incite à élargir l'interprétation, car l'œuvre de VALIE EXPORT ne saurait se réduire à la question du genre : elle demeure ouverte et polysémique, interrogeant plus largement la relation de l'humain à la cité.

ADRIAN PIPER : LE REGARD DES AUTRES EN QUESTION

Adrian Piper est une autre artiste ayant réalisé des actions dans l'espace urbain. Influencée par l'Art Conceptuel et le Minimalisme, elle se démarque des artistes de ces courants qui prônent une forme de neutralité, par son engagement et parce qu'elle s'inspire de sa biographie ou plutôt de son expérience personnelle¹⁶. Il convient donc de préciser qu'Adrian Piper, née en 1948 à Harlem dans une famille afro-américaine, a été confrontée tout au long de sa vie à des préjugés misogynes et racistes¹⁷, qui lui font éprouver le décalage entre la perception qu'elle a d'elle-même et la façon dont les autres la définissent et façonnent son identité.

86

Si l'artiste ne commence à aborder frontalement les questions touchant à l'identité sexuelle et raciale qu'à la fin des années 1970, elle affirme que la série d'actions intitulée *Catalysis* (commencée en 1970), qui n'était pas pensée au départ par rapport à ces thématiques, marque cependant l'émergence de sa conscience politique en tant que femme noire (Bowles, 2011 : 189). Le titre *Catalysis* fait référence à la « catalyse », terme scientifique désignant l'action d'un élément qui augmente la vitesse d'une réaction chimique : le catalyseur ne provoque pas la réaction, mais il l'accélère. Or, dans les interventions d'Adrian Piper, le catalyseur pourrait être le corps de l'artiste qui déambule dans la ville, mais il se manifeste plus précisément à travers les accessoires choisis, qui viennent pointer sur le corps de l'artiste l'oppression qu'elle subit, et agissent comme des éléments venant perturber ou parasiter l'espace urbain.

Pour l'action *Catalysis III* (1970), Adrian Piper arpenté par exemple le territoire urbain avec une veste couverte d'une peinture encore humide et collante. Sur le buste et dans le dos, elle porte des pancartes sur lesquelles on peut lire : « *Wet paint* » (« peinture fraîche ») (**Fig. 1**).

15 - VALIE EXPORT citée dans *VALIE EXPORT* (Aliaga et al., 2003 : 157).

16 - Voir à ce sujet John P. Bowles : « *Piper makes a distinction between autobiography and personal content in her artwork – the former would take the artist for its subject whereas the latter provides Piper with the means to address viewers and make them realize their own responsibility for the perpetuation of racism* » (Bowles, 2011 : 14).

17 - Voir à ce sujet Adrian Piper, « *Passing for White, passing for Black* », 1991, publié pour la première fois dans *Transitions* (1992) puis dans *Adrian Piper, Out of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Essays in Meta-Art 1968-1992* (Cambridge, Mass. : MIT Press, 1996). URL (consulté le 07/09/2019) : <http://www.adrianpiper.com/docs/Passing.pdf>.



Fig. 1 – Adrian Piper, *Catalysis III*, 1970. Performance documentation : three silver gelatin print photographs on baryta paper (reprints 1998). 16" x 16" (40,6 cm x 40,6 cm). Detail : photograph #1 of 3. Photo credit : Rosemary Mayer. Collection of the Generali Foundation, Vienna, Permanent Loan to the Museum der Moderne Salzburg.

© Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin and Generali Foundation.

Cette intervention par laquelle l'artiste devient un « objet d'art » (Bowles, 2011 : 183) sorti du musée, évoque la *Promenade viennoise* de Günter Brus citée précédemment ou encore les *Hommes-sandwichs* de Daniel Buren (1968)¹⁸. Cependant, le propos est différent et nous souhaitons montrer, à travers des rapprochements et des interprétations dont il convient de préciser qu'ils ne sont pas revendiqués par Adrian Piper, que l'action résonne avec le contexte politique des États-Unis et l'histoire de la ségrégation. Si l'esclavage a été aboli aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle, des lois ont en effet longtemps continué à séparer les personnes en fonction de leur couleur de peau, notamment les codes de lois dites « Jim Crow », du nom d'un personnage interprété dans des spectacles par des hommes blancs qui se grimaient et montraient une vision stéréotypée des Afro-Américains. Ces lois interdisant l'accès de certains lieux aux « personnes de couleur » et leur réservant des emplacements spécifiques dans l'espace public, ont été abolies progressivement dans les années 1960-1970, sous la pression des manifestations pour les droits civiques. Des images célèbres prises durant ces années de lutte montrent des manifestants portant des pancartes autour du cou : les écriteaux attachés de cette manière, rappelant l'exclusion dont sont victimes les Afro-Américains, leur servent à dénoncer des lois inéquitables et à affirmer leur appartenance à l'humanité. En témoigne l'assertion « I am a man »

87

18 - Cette référence fait également écho aux actions pour lesquelles Adrian Piper demande à des participants de porter, à la manière d'hommes-sandwichs, des pancartes sur lesquelles on peut lire : « *Everything will be taken away* », comme ce fut le cas pour la rétrospective de son travail au Museum of Modern Art de New York en 2018.

que l'on pouvait fréquemment y lire¹⁹. La corrélation entre les images d'archives de ces manifestations récentes à l'époque des *Catalysis* (rappelons que Martin Luther King a été assassiné en 1968) et l'action pour laquelle Adrian Piper porte sur le buste la pancarte « *Wet paint* » est évidente. Pourtant, l'artiste ne s'intègre pas à un mouvement collectif et semble plutôt revendiquer une forme de singularité à travers une action qui demeure polysémique. L'expression « peinture fraîche » peut ainsi être interprétée de différentes manières : elle est tout d'abord à relier à l'histoire de l'art et au monochrome auquel l'artiste fait référence, mais elle fait également penser aux murs dont on se tient à l'écart, de peur de se tacher lorsqu'ils portent cette inscription. Elle évoque en outre le personnage de Jim Crow interprété par des acteurs aux corps peints et rappelle finalement que le « Noir » est une construction de l'homme blanc²⁰. L'écriteau apparaît ainsi comme un révélateur qui interpelle et rend visible une frontière insidieuse existant toujours entre communautés blanche et noire, malgré l'abrogation des lois ségrégationnistes. Par cette intervention, Adrian Piper montre plus largement que nous avons tendance à juger par le regard, un simple coup d'œil suffisant parfois à apposer des étiquettes sur les personnes que nous croisons et à nous faire adopter des comportements en conséquence : ainsi, sur les photographies qui documentent cette action, on observe que les passants et les passantes s'écartent visiblement de l'artiste.

88

L'interrogation sur les réactions provoquées par l'intrusion de l'artiste est perceptible dans l'action intitulée *Catalysis IV* (1970), pour laquelle Adrian Piper circule dans l'espace urbain, un morceau de tissu enfoncé dans la bouche. Comme les *Configurations corporelles* de VALIE EXPORT, cette intervention peut faire allusion à la sous-représentation des femmes dans l'espace public, au fait qu'elles n'y prennent pas suffisamment la parole et y sont souvent cantonnées à un statut de femmes-objets. Cependant, l'action d'Adrian Piper peut également se lire du point de vue de l'appartenance à une minorité qui demeure peu visible et audible. Des images de cette intervention²¹, sur lesquelles on voit Adrian Piper prenant le bus avec un tissu dans la bouche, évoquent ainsi l'histoire de Rosa Parks, emprisonnée pour avoir refusé de céder sa place de bus à un homme blanc. Cet épisode, qui a marqué le début des luttes contre la ségrégation aux États-Unis, manifeste l'impossibilité pour les hommes et les femmes noirs d'être entendus ou simplement vus en tant qu'êtres humains. En se promenant en ville avec un bâillon, Adrian Piper crée une situation perçue comme « anormale »²² et provoque des réactions allant du regard dédaigneux à une indifférence ostensible²³ : comme

19 - Nous renvoyons, à ce propos, à l'exposition *I am a man. Photographies et luttes pour les droits civiques aux États-Unis, 1960-1970*, qui s'est tenue entre le 17 octobre 2018 et le 6 janvier 2019, au Pavillon Populaire à Montpellier.

20 - Voir *I am not your negro*, film documentaire de Raoul Peck (2017), à partir des textes de James Baldwin.

21 - Les photographies documentant l'action ont été prises par Rosemary Mayer.

22 - Adrian Piper utilise ce terme dans un entretien vidéo avec Robert Del Principe : « Adrian Piper Interview: *Rationality and the Structure of the Self* », mars 2007 – janvier 2010, APRA Foundation Berlin, disponible sur *Youtube* : https://www.youtube.com/watch?v=_tURuyb76XQ&t=448s.

23 - Voir David Platzker, « Adrian Piper : unities », dans *Adrian Piper. A synthesis of intuitions. 1965-2016* (Cherix et al., 2018 : 43).

dans l'action précédente, elle montre ainsi la façon dont une personne peut être tenue à l'écart et reléguée dans une forme d'invisibilité à cause de sa différence.

À ce sujet, nous pouvons faire référence au roman de Ralph Ellison publié en 1952 dont le titre est traduit en français par *Homme invisible, pour qui chantes-tu ?*. Ralph Ellison y raconte l'histoire d'un homme noir auquel il ne donne pas de nom, qui fait l'expérience d'une forme d'invisibilité sociale. L'homme de cette fiction n'est donc pas invisible au sens littéral du terme, mais il n'est vu qu'à travers des stéréotypes qui empêchent de le reconnaître en tant qu'individu. Dans le prologue de cet ouvrage on peut ainsi lire :

Je suis un homme qu'on ne voit pas. Non, rien de commun avec ces fantômes qui hantaient Edgar Allan Poe ; rien à voir, non plus, avec les ectoplasmes de vos productions hollywoodiennes. Je suis un homme réel, de chair et d'os, de fibres et de liquides – on pourrait même dire que je possède un esprit. Je suis invisible, comprenez bien, simplement parce que les gens refusent de me voir. Comme les têtes sans corps que l'on voit parfois dans les exhibitions foraines, j'ai l'air d'avoir été entouré de miroirs en gros verre déformant. Quand ils s'approchent de moi, les gens ne voient que mon environnement, eux-mêmes, ou des fantômes de leur imagination – en fait, tout et n'importe quoi, sauf moi. (Ellison, 1969 : prologue)

Ce texte résonne également avec une autre série d'actions d'Adrian Piper intitulée *The Mythic Being* pour laquelle l'artiste revêt un déguisement masculin stéréotypé (**Fig. 2**). Entre 1973 et 1975, Adrian Piper apparaît ainsi à plusieurs reprises dans New York et Cambridge (Massachusetts), fumant la cigarette et portant une perruque afro, des moustaches et de grandes lunettes de soleil aux verres réfléchissants. L'artiste explique qu'en incarnant *The Mythic Being*, elle ressent une liberté d'action qu'elle ne se permet pas ordinairement : elle peut « frimer », marcher à grandes enjambées, s'asseoir dans le métro jambes écartées (Bowles, 2011 : 7)²⁴...

89



Fig. 2 – Adrian Piper, *The Mythic Being*, 1973. Video, 00:08:00. Excerpted segment from the film *Other Than Art's Sake* by the artist Peter Kennedy. Detail : video still at 00:06:20. Collection of the Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin. © Adrian Piper Research Archive Foundation Berlin

²⁴ - Notons que ce « personnage » apparaît aussi dans des actions photographiques qui ne sont pas réalisées dans l'espace urbain.

Bien que son personnage puisse être perçu comme hispanique ou blanc, la coupe afro étant alors en vogue au-delà de la communauté noire, Adrian Piper évoque la sensation déplaisante d'être regardée et jugée comme un homme noir (Bowles, 2011 : 231 et 234). Ce déguisement lui permet d'observer, tout en étant invisible comme le personnage de Ralph Ellison, les réactions des autres face à un homme sur lequel chacun projette ses désirs, ses craintes, ses peurs profondes (Bowles, 2011 : 258). Loin du personnage caricatural de Jim Crow, *The Mythic Being* est l'incarnation, par une femme d'origine afro-américaine, d'une vision fantasmée à partir de laquelle elle se sent sans cesse jugée. Plus largement, son action est une façon de tendre le miroir pour que chaque spectateur observe la façon dont il projette des clichés l'empêchant d'accéder à la connaissance de ce que sont les individus derrière les apparences.

DESIREE PALMEN : UNE SILHOUETTE FONDUE DANS LE DÉCOR

Nous retrouvons le recours au costume avec Desiree Palmen, artiste néerlandaise née en 1963, qui s'est intéressée dès 1995 à la notion d'adaptation, d'abord avec divers objets, puis avec des vêtements dans lesquels elle tente de se dissimuler²⁵. En 1999, Desiree Palmen crée ainsi son premier « costume de camouflage »²⁶ qu'elle revêt pour une action menée dans un bureau de poste de Maastricht, en réaction aux caméras qui permettent de surveiller les entrées et sorties de chaque usager du lieu. Cette intervention marque le début d'un important travail sur la thématique du camouflage.

90

En 2002, Desiree Palmen réalise, par exemple, une série intitulée *Streetwise* qui est composée de photographies et de vidéos sur lesquelles on la voit habillée d'une tenue reprenant les couleurs et les lignes du décor alentour : pavés, bitume, signalétique, mobilier urbain semblent se prolonger sur les vêtements de l'artiste qui se confond presque avec l'environnement dans lequel elle se tient immobile (**Fig. 3**), à la manière de certains animaux capables de mimétisme²⁷... Ces images rappellent les photographies réalisées par VALIE EXPORT pour la série *Configurations corporelles* évoquée précédemment : avec des techniques différentes, les deux artistes tentent en effet de s'assimiler ou de fusionner avec l'espace urbain, dont on peut penser qu'il représente les normes et les conventions pesant sur les individus. À propos de Desiree Palmen, Marion Hohlfeldt note précisément qu'« il s'agit ici d'une *mimesis* à titre multiple : disparition visuelle par la transmission médiatique, mais aussi adaptation sociale selon les règles toujours imposées de l'espace public qu'elle scrute comme devant un miroir » (Hohlfeldt, 2008 : 9). Ainsi, comme les *Configurations corporelles*, *Streetwise* manifesterait la tendance de l'être humain au conformisme et la façon dont la chair, les formes

25 - Voir l'entretien mené en 2010 par Pauline de La Boulaye avec Liu Bolin et Desiree Palmen : « L'art fondant du camouflage. Interview parallèle de deux virtuoses » (La Boulaye, 2010).

26 - Voir l'entretien réalisé par l'équipe du service de communication de la Galerie Art & Essai (Rennes) avec Desiree Palmen lors de son exposition en avril-juin 2012, « One Step Closer to nature. Desiree Palmen ». URL (consulté le 21/03/19) : http://www.desireepalmen.nl/publications/One_Step_Closer_Desiree_Palmen.pdf.

27 - Les images sont visibles sur le site de l'artiste : <http://www.desireepalmen.nl/streetwise.php>.

et les aspérités du corps tendent à être gommées dans l'espace urbain au profit d'une humanité docile et « policée ». Dans le travail de Desiree Palmen, le recours à la technique du camouflage exacerbe cette osmose que l'on peut observer entre les citoyens et la ville: « La ville et l'homme, remarque en ce sens Pierre Sansot, se rapprochent dans leur être. La première s'imbibe de pensées, de rêves, elle est comme un précipité de matières et d'esprit. Quant à l'homme de la cité, il est façonné par le décor urbain, il devient comme pierreux, sa compagne introduit de la géométrie et de l'acuité dans sa silhouette » (Sansot, 2008 : 191-192).

Dans les interventions urbaines de Desiree Palmen, comme *Streetwise* ou encore *Old City Suit* réalisée sur le même principe entre 2006 et 2007 (Fig. 4), ce sont des silhouettes anonymes proches de celles décrites par Sansot que nous devinons : sculptrice de formation, l'artiste se fige comme une statue de pierre ou de bronze et se couvre de vêtements amples qui font disparaître les formes de son corps et lui donnent une allure simplifiée et anguleuse.



Fig. 3 – Desiree Palmen, *Street Surveillance Camera Project/Streetwise: Universal Pavement Suit*, Rotterdam, 2002.
© Désirée Palmen – All rights reserved



Fig. 4 – Desiree Palmen, *Street Surveillance Camera Project/Old City Suit: Police Camera in Christian Quarter* – Nun, Jerusalem, 2006.
© Désirée Palmen – All rights reserved

Alors qu'en 1999, pour l'action menée dans le bureau de poste de Maastricht, Desiree Palmen avait maquillé son visage, elle le dissimule dans toutes les séries qui suivent afin d'effacer ce qui pourrait donner des indications sur son identité. Sur les images, il est donc impossible de reconnaître l'artiste, qui entretient d'ailleurs le doute sur le fait qu'elle ait posé pour les photographies, admettant se mettre parfois en scène mais également faire appel à des figurants, ce qui ne change pas fondamentalement le propos de l'action²⁸. Comme VALIE EXPORT (qui n'a pas posé pour la totalité des *Configurations corporelles*), Desiree Palmen ne parle pas d'elle-même à travers son travail ou, plus précisément, elle s'identifie à un groupe plus large : le genre étant souvent indistinct sur les images, on pourrait dire qu'elle s'assimile à une communauté humaine et cherche avant tout à faire une œuvre dans laquelle chacun peut finalement se projeter (Limare, 2012 : 437-446).

La tension entre apparition et effacement, visibilité et invisibilité est donc prégnante dans la démarche de Desiree Palmen, comme elle l'était dans *Body Configurations* et dans les interventions d'Adrian Piper analysées plus haut. Marion Hohlfeldt affirme de cette manière que « *Streetwise* joue sur ce hiatus entre infiltration clandestine et exposition, entre média de surveillance et contrôle social, rendant en même temps visible l'invisibilité véritable de l'artiste. L'affinité avec *L'Homme invisible*, roman de Ralph Ellison, n'est pas un hasard : cette invisibilité par l'indifférence d'abord, puis par le statut social et l'appartenance à un groupe identifiable (noir/femme), par la perception fragmentaire qu'induit l'expérience urbaine » (Hohlfeldt, 2008 : 10). Comme le souligne encore Marion Hohlfeldt, le travail de Desiree Palmen interroge la façon dont les citadins prêtent attention aux autres dans l'espace urbain : lieu de l'anonymat par excellence, la ville met certes « les passants en position de regard » (Le Breton, 2000 : 140), mais l'œil du citadin, sollicité de toutes parts, ne se pose souvent que brièvement sur ses semblables. Nécessairement sélectifs, les regards peuvent en outre rapidement exprimer du dédain. L'autre forme de regard qui apparaît aussi dans *Streetwise* ou *Old City Suit* est celle de la surveillance, exercée par le « regard contrôleur d'un concitoyen »²⁹ ou par l'œil de la caméra auquel renvoient plus particulièrement certaines images effectuées depuis un point de vue en surplomb. L'invisibilité peut alors être perçue comme un idéal dans une société de l'« hyper-visibilité », une façon de revendiquer la préservation d'une intimité, le droit de jouir de l'espace urbain sans encourir le risque d'être épié, jugé ou interpellé. De même, le fait de se tenir immobile (précisons que les sujets photographiés demeurent parfois plusieurs minutes dans la position choisie) relèverait d'une forme de défense ou de résistance dans une société des flux et du contrôle généralisé. L'attitude figée de l'artiste ou de ses *alter ego* est évidemment essentielle pour que le camouflage soit opérant : un mouvement de la part de la silhouette ou un point de vue différent, et la supercherie serait démasquée. Manière d'indiquer la faible marge de manœuvre restant pour échapper à la surveillance.

28 - Voir l'entretien mené en 2010 par Pauline de La Boulaye avec Liu Bolin et Desiree Palmen (La Boulaye, 2010 : 36-40).

29 - Voir l'entretien réalisé par l'équipe du service de communication de la Galerie Art & Essai (Rennes) (Service de communication, 2012).

Pour conclure, nous avons remarqué que les exemples étudiés s'inscrivent dans une tendance artistique plus large : comme leurs homologues masculins, les femmes artistes utilisent l'espace urbain afin d'y puiser du sens, de renouveler les pratiques et s'adresser à un public non averti. Peut-être y a-t-il cependant des enjeux spécifiques pour les femmes qui s'immiscent dans un espace longtemps réservé aux hommes et travaillent à partir de la simple présence de leur corps, un corps qui se libère lui aussi d'une domination masculine et affirme sa liberté. De ce point de vue, les exemples cités peuvent être mis en parallèle avec l'histoire des luttes sociales, émaillée de nombreux épisodes où les corps féminins sortis de l'ombre se sont regroupés en signe de résistance, depuis les femmes qui marchèrent en direction de Versailles en 1789, jusqu'à celles qui se sont soulevées après l'élection de Donald Trump en 2016, en passant par les célèbres « mères de la place de Mai » en Argentine dont les actions ont débuté dans les années 1970 (Solnit, 2002 : 287-294). Cependant, les artistes étudiées ici se présentent le plus souvent seules pour créer des situations qui se prêtent à de nombreuses interprétations et ne peuvent se lire uniquement au regard de revendications féministes. Ainsi, VALIE EXPORT, Adrian Piper et Desiree Palmen créent des perturbations ou des ruptures qui interpellent, provoquent, surprennent et incitent à interroger la place du corps (de ses désirs, ses différences, sa sensualité) au cœur de la cité.

BIBLIOGRAPHIE

- BOWLES John P., *Adrian Piper. Race, gender and embodiment*, Durham and London, Duke University Press, 2011.
- DELPEUX Sophie, *Le corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.
- ELLISON Ralph, *Homme invisible pour qui chantes-tu?*, traduit de l'américain par Magali et Robert Merle, Paris, Grasset, « Les Cahiers rouges », 1969.
- HOHLFELD Marion, « Attitudes Urbaines. Espaces contrôlés et déplacements artistiques », *Nouvelle revue d'esthétique*, Presses Universitaires de France, n° 1, 2008/1, p. 9. URL (consulté le 21/03/19) : <https://www.cairn.info/revue-nouvelle-revue-d-esthetique-2008-1-page-9.htm>.
- LA BOULAYE Pauline de, « L'art confondant du camouflage. Interview parallèle de deux virtuoses », *Stradda*, n° 16, avril 2010, p. 36-40. URL (consulté le 21/03/19) : <http://www.desireepalmen.nl/pboulaye.php>.
- LE BRETON David, *Éloge de la marche*, Paris, Métailié, 2000.
- LIMARE Sophie, « Génies du non-lieu », *Eidolon*, n° 99, « L'esprit des lieux », sous la direction de Gérard Peylet et Michel Prat, Pessac, PUB, 2012, p. 437-446.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, 1964.
- , *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, « Tel », 1945.
- PATEMAN Carole, *Le contrat sexuel*, traduit de l'anglais par Charlotte Nordmann, éditions de La Découverte/Institut Émilie du Châtelet, Paris, 2010 [ouvrage initialement paru sous le titre *The Sexual Contract* aux éditions Polity Press en 1988].
- PIPER Adrian, « Passing for White, passing for Black », 1991, publié pour la première fois dans *Transitions* (1992) puis dans *Adrian Piper, Out of Order, Out of Sight, Volume I: Selected Essays in Meta-Art 1968-1992* (Cambridge, Mass., MIT Press, 1996). URL (consulté le 07/09/2019) : <http://www.adrianpiper.com/docs/Passing.pdf>.

RIOUT Denys, *Qu'est-ce que l'art moderne?*, Paris, Gallimard, « Folio/Essai », 2000.

SANSOT Pierre, *Réveries dans la ville*, Paris, Carnets Nord, 2008.

SERVICE DE COMMUNICATION de la Galerie Art & Essai (Rennes) et PALMEN Desiree « One Step Closer to nature. Desiree Palmen », *Journal d'exposition, Galerie Art & Essai*, n° 17, avril 2012. URL (consulté le 21/03/19) : http://www.desireepalmen.nl/publications/One_Step_Closer_Desiree_Palmen.pdf.

SOLNIT Rebecca, *L'art de marcher*, Paris, Actes Sud, 2002.

CATALOGUES D'EXPOSITION

ALIAGA Juan-Vicente, BOURGEOIS Caroline, LEBOVICI Élisabeth et MICHEL Régis, *VALIE EXPORT*, Montreuil, Éditions de l'Œil, 2003.

CHERIX Christophe, BUTLER Cornelia, PLATZKER David (dir.), textes de Christophe Cherix, Cornelia Butler, David Platzker, et Adrian Piper, annexes compilées par Tessa Ferreyros, *Adrian Piper. A synthesis of intuitions. 1965-2016*, New York, MoMA, 2018.

GALIFOT Thomas et ROBERT Marie, *Qui a peur des femmes photographes ? 1839-1945*, Paris, Musée d'Orsay, Hazan, 2015.

Sabine Forero Mendoza

Les micro-utopies de Marjetica Potrč : faire communauté par l'action collective

La conception de l'activité artistique défendue par Marjetica Potrč peut être appréhendée à partir de plusieurs formules également concises. « Je crois en l'art. Les gens ont besoin de l'art pour construire leur rapport au monde. En tant qu'artiste, je peux apporter ma contribution à la société » affirme Potrč en guise de profession de foi artistico-politique¹. Mais l'expression oxymorique « d'utopies réalisables » chère à Yona Friedman, un des maîtres à penser de l'artiste, conviendrait aussi pour caractériser un travail qui, sans jamais abandonner une vision pragmatique, reste guidé par des idéaux sociaux (Friedman, 1976).

95

Plus concrètement, les réalisations de M. Potrč prennent deux formes principales, qui coïncident d'ailleurs avec la double identité d'architecte et d'artiste sous laquelle elle se présente. Il y a, sur un premier versant, des projets architecturaux et urbanistiques de type collaboratif (*on-site projects*) qui sont réalisés aux quatre coins du monde, de l'Afrique du Sud au Brésil, des Pays-Bas aux États-Unis. Sur un second versant, se situent des installations composées de petites constructions bigarrées et fantaisistes, accompagnées de dessins et de schémas de couleur vive (*Building strategies*) qui sont, quant à elles, montrées dans des galeries et des centres d'art contemporain (**Fig. 1**)².

1 - Citation extraite de l'interview conduite par Elvia Wilk le 12/02/2014 et retranscrite sous le titre : « A tool to change culture. Marjetica Potrč on socially engaged art in Slovenia and beyond », *uncube magazine*, 12 février 2014. URL : <http://www.uncubemagazine.com/blog/12082941>, consulté le 18/03/20. C'est nous qui traduisons.

2 - Voir le site de l'artiste qui présente de façon détaillée l'ensemble des projets, de même que les activités de design graphique et de création d'objets. URL : <https://www.potrč.org>.



Fig. 1 – Marjetica Potrč, *Caracas : Growing Houses*, 2012, collection du Hamburger Bahnhof-Musée d'art contemporain, Berlin, 2018.

96

Mais ces deux facettes ne sont pas séparables. Plus encore, elles sont interdépendantes l'une de l'autre. Le travail effectué avec de petites communautés pour apporter des solutions adaptées et durables à des problèmes touchant l'aménagement d'un territoire, la vie quotidienne ou le vivre-ensemble trouve un prolongement dans la création personnelle. Les constructions élaborées dans la solitude de l'atelier, quoiqu'elles correspondent à une mise en forme et en espace d'expériences collectives qui ont eu lieu, n'ont pas simplement valeur documentaire ou testimoniale. Si elles sont exposées dans des lieux de l'art, elles ne se caractérisent pas pour autant par une non-fonctionnalité devenue, pour une certaine vulgate esthétique, la marque même de l'artistique : pour extravagantes qu'elles apparaissent, elles constituent des réponses architecturales parfaitement viables dans un contexte climatique, géographique, culturel et social donné. Leurs caractéristiques techniques et architecturales, en effet, tiennent compte des ressources économiques et matérielles locales, des contraintes topographiques et urbaines, mais aussi des modes de vie et des pratiques vernaculaires. Quant aux dessins et schémas présentés avec elles, ils correspondent à la matérialisation des réflexions qui ont conduit à l'élaboration puis à la réalisation des divers projets (Fig. 2).

En dépit de sa cohérence foncière, la démarche de M. Potrč n'en soulève pas moins de nombreuses questions, non seulement sur les contours d'une pratique artistique qui paraît se dissoudre dans le champ plus vaste d'actions concrètes, mais aussi sur le rôle et la position d'une artiste qui semble abandonner son individualité au profit de processus collaboratifs et de réalisations collectives. Si tous les aspects du travail de M. Potrč sont liés, sont-ils artistiques au même degré ? Et dans quelle mesure correspondent-ils à des formes d'action politique ?

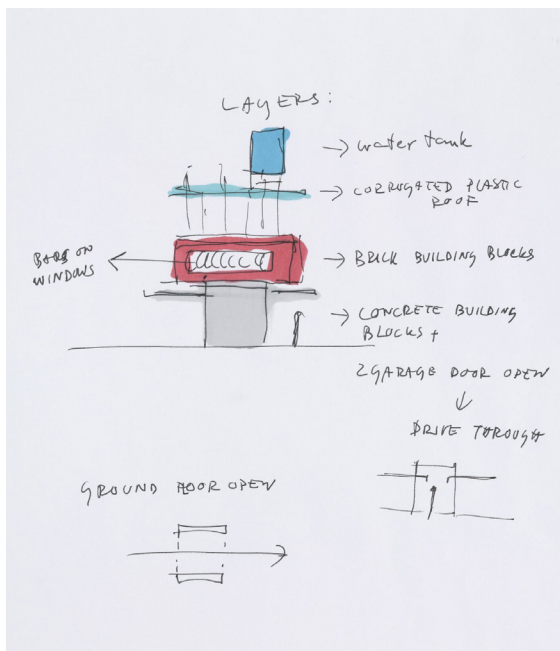


Fig. 2

Marjetica Potrč, Caracas :
Growing House, 2003,
stylo feutre sur papier,
29,2 x 21 cm, MoMA,
New York. Don de la *Judith
Rothschild Foundation
Contemporary Drawings
collection.*

DEUX ON-SITE PROJECTS

Pour résoudre ces questions, il semble de bonne méthode de revenir sur quelques exemples de projets *on-site*, car tout le reste en découle. Mais avant toute chose, qui est M. Potrč ? Née en 1953 en Slovénie, M. Potrč a suivi une double formation en architecture (diplômée en 1978) et en art (diplômée en sculpture en 1988) à Ljubljana. Dans les années 90, elle a fait des séjours aux États-Unis ; de 2011 à 2018, elle a été professeur de Pratique sociale à l'école d'art HFBK de Hambourg (Hochschule für bildende Künste) où elle a animé un séminaire intitulé « Design for the living world », ce qui lui a permis d'associer ses étudiants à certains de ses projets récents. Son travail artistique a été présenté au Guggenheim Museum de New York, a été sélectionné à trois reprises pour la Biennale de Sao Paulo (en 1996, 2006, 2020) et à deux reprises pour celle de Venise (en 2003 et en 2009). Depuis 2002, nombreuses ont été les expositions individuelles qui lui ont été consacrées, à Amsterdam, Berlin, Bogotá, Francfort-sur-le-Main, Londres, Miami, Singapour, Stockholm, Yinchuan... On peut enfin rappeler que M. Potrč a reçu plusieurs prix et récompenses, notamment deux prix de la fondation Pollock-Krasner (en 1993 et en 1999), le Prix Hugo Boss (en 2000) et la bourse Vera List Center for Arts and Politics à la New School de New York (en 2007).

Au sein d'une activité abondante, deux projets peuvent être sélectionnés, en raison, d'une part, des fortes différences qu'ils présentent – sur le plan géographique, culturel, social, formel... – et, d'autre part, du caractère presque immédiatement mesurable des effets qu'ils ont produits. Le premier, *Dry Toilet*, a été développé en 2003 dans un des quartiers périphériques de Caracas, La

Vega ; le second, *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour*, l'a été dans la banlieue de Rotterdam, en 2009.

La Vega est l'un des districts ou « paroisses civiles » de la municipalité Libertador, la plus grande, la plus peuplée des cinq municipalités qui composent l'aire métropolitaine du Grand Caracas. Deux cent mille personnes vivent dans ce quartier situé sur les hauteurs, à l'ouest de l'agglomération, et que l'on nomme par antonomase « El Barrio ». *Asentamiento irregular, infravivienda, barrio de invasión*, tels sont les termes les plus usités au Vénézuéla pour désigner une zone urbanisée telle que La Vega : tous également dépréciatifs et normatifs, ils renvoient à des clivages sociaux qui s'inscrivent à même l'organisation spatiale de la capitale. M. Potrč, pour sa part, préfère utiliser l'expression « informal city » pour souligner l'absence de planification qui caractérise le développement de zones d'habitations auto-construites et privées d'accès aux divers services publics de transport et de distribution énergétique. Et elle se plaît à rappeler qu'avec les quartiers résidentiels fermés qui en constituent l'image inversée, il s'agit du type de développement urbain connaissant aujourd'hui la plus forte expansion dans le monde³.

Quartier chargé d'histoire et doté d'une forte identité, La Vega, depuis sa fondation, a correspondu à un territoire de résistance, d'esclaves d'abord, puis de populations ouvrières. Dans les années 60, il a accueilli de nombreux membres de la guérilla armée. Aujourd'hui, c'est encore un district où la culture politique est forte et dont les habitants se regroupent volontiers en organisations communautaires pour obtenir des aménagements (un centre médical, une cantine populaire...) ou pour créer des coopératives autogérées, comme, par exemple, « Calle y media », une société de production audiovisuelle qui permet la transmission d'informations locales et forme à la pratique de la vidéo et du montage.

C'est d'ailleurs une association du quartier qui, relayée par le ministère de l'environnement vénézuélien et une fondation culturelle allemande, a fait appel à M. Potrč pour la construction de toilettes sèches⁴, un type d'installation particulièrement adapté en un lieu où il faut faire face à l'absence d'eau. Quelle a été, en l'occurrence, la tâche assumée par M. Potrč ? Il ne s'est pas agi, évidemment, d'inventer une technologie, mais de travailler auprès des habitants pour concevoir l'édicule qui abriterait les toilettes, puis de les aider à le construire, et enfin, de leur transmettre les connaissances nécessaires pour entretenir cette installation et en édifier d'autres semblables⁵.

Le projet intitulé *The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour* (en référence à un film de Peter Greenaway datant de 1989) a, quant à lui, reçu le

3 - Nous nous référons ici à l'interview de M. Potrč conduite et traduite par Serena De Dominicis le 11/01/2015, puis publiée dans les annexes de la thèse soutenue par cette dernière à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, le 9 décembre 2016, sous le titre : « Productions artistiques et théories de la décroissance au XXI^e siècle » (dir. Évelyne Toussaint).

4 - On sait, d'après les chiffres dernièrement communiqués par l'ONU, que 2,5 milliards de personnes dans le monde sont privées d'accès à des installations sanitaires. Cette carence, qui affecte la dignité des personnes, a aussi des conséquences importantes en termes de santé et de sécurité.

5 - Sur ce projet et, plus généralement, sur les actions menées par M. Potrč, voir Jennifer Higgie, « Form Follows Function » (Higgie, 2006).

soutien du Stedelijk Museum d'Amsterdam. Il a été conduit dans le Nieuw-West district, une zone périurbaine aménagée juste après la Seconde Guerre mondiale sur des terres agricoles, à l'ouest de la ville de Rotterdam. Le contexte architectural et urbain est tout à fait différent du précédent dans la mesure où l'on a affaire à un modèle de ville on ne peut plus « formelle », conçue selon les principes de l'architecture moderne. L'ensemble, édifié par Cornelis van Eesteren, un architecte de renom, a été considéré en son temps comme une réponse exemplaire à la crise du logement. Mais aujourd'hui, la cité est confrontée à la faillite du modèle qu'elle incarne : y est concentrée une population en grande partie immigrée (venue principalement de Turquie et du Maroc), gravement touchée par le chômage et victime de la pauvreté et de l'exclusion. En d'autres termes, le quartier est frappé par la ségrégation et la ghettoïsation et il se trouve même menacé par la destruction. Une telle situation n'a en soi rien d'exceptionnel puisqu'on la retrouve dans bien d'autres grands ensembles périurbains européens, mais elle est aggravée par une circonstance particulière. Dans ces lieux, sont logées des populations immigrées nouvellement arrivées qui sont ensuite dirigées vers d'autres quartiers. La difficulté à faire communauté y est donc plus grande qu'ailleurs.

L'action proposée par M. Potrč qui, pour la circonstance, s'est associée avec Wilde Western – un groupe de designers, d'architectes et de producteurs de projets culturels spécialisé dans les questions d'architecture sociale – présente deux faces. D'une part, la restauration et l'aménagement d'un local commercial abandonné pour le convertir en cuisine communautaire. D'autre part, la création d'un jardin partagé sur un grand espace vert situé entre deux immeubles de la cité. Délaissé et entouré de barrières, ce terrain était devenu inaccessible : il constituait donc une sorte de *no man's land* qui divisait les zones bâties plus qu'il ne les unissait, contrairement à sa destination initiale.

99

Les deux lieux et deux temps de l'action sont évidemment reliés entre eux : il est prévu que les produits récoltés soient livrés à la cuisine pour y être préparés et partagés à l'occasion de repas communs. Mais comme on le comprend, la création du jardin n'est pas la finalité ultime du projet. Celui-ci est un outil pour lier des individus entre eux, à partir d'expériences de partage – de savoir-faire et de biens – qui sont supposées donner assise à des relations d'échange et de collaboration plus durables. Il est donc une sorte de catalyseur censé non seulement transformer l'espace public mais, au-delà, la communauté sociale elle-même (**Fig. 3**).

M. Potrč parle de la culture potagère et de l'activité culinaire qui lui est associée comme de « pratiques de réorientation » et utilise aussi à ce propos la notion « d'objet relationnel » qu'elle emprunte à Lygia Clark, mais dont elle infléchit le sens⁶. À ses yeux, il s'agit de définir un cadre apte à stimuler des processus d'action et de communication appelés à se développer. À une plus large échelle, il est question de tenter de re-définir des relations entre culture rurale et culture urbaine pour montrer la voie d'un dépassement des modèles urbains en vigueur⁷.

6 - À propos de la notion d'objet relationnel utilisée par M. Potrč pour qualifier les *on-site projects* : « "Est-ce que c'est de l'art ?" L'objet relationnel dans un espace partagé » (Potrč, 2010).

7 - Nous faisons encore une fois référence à l'interview conduite par Serena De Dominicis.



Fig. 3 – Marjetica Potrč et Wilde Westen,
The Cook, the Farmer, his Wife and their Neighbour.
Le jardin en octobre 2010.

100

Les deux projets peuvent être placés en regard l'un de l'autre. Le premier est un projet infra-structurel qui concerne une ville « informelle », s'édifiant hors de tout plan urbanistique global. Le second est un projet d'aménagement d'un espace public sur un site édifié à partir de principes architecturaux qui, certes, sont aujourd'hui en déclin, mais qui n'en restent pas moins fermement déterminés. Dans le premier cas, la réalité communautaire est forte ; dans le second cas, elle est inexistante ou presque. La solution proposée vise alors à trouver les moyens d'établir des liens sociaux. On le voit, les deux projets mis au point par M. Potrč prennent en compte ces conditions spécifiques.

LES PRINCIPES ET RÉFÉRENCES D'UN AGIR

De façon générale, les propositions de l'artiste-architecte sont toujours singulières car adaptées à un contexte donné. Preuve qu'il n'existe pas de solutions préétablies, mais qu'il s'agit toujours de mener des « études de cas » particulières. Au-delà des différences, quelques traits communs se dégagent, qui forment autant de principes caractérisant un mode opératoire. Les stratégies d'intervention proposées se réalisent à une échelle micro-locale. Elles sont animées par une préoccupation de durabilité ou de soutenabilité : l'enjeu consiste à trouver des solutions qui maintiennent l'équilibre environnemental, et qui soient peu coûteuses en énergie et en ressources non renouvelables. Les buts visés sont l'autosuffisance et l'autorégulation, autrement dit l'accroissement de l'autonomie de petits groupes sociaux dans la satisfaction de leurs besoins. Le travail engagé adopte une forme participative : il s'effectue en collaboration avec

des associations locales, d'autres agences et, bien sûr, les usagers eux-mêmes, qui sont continûment sollicités, depuis la phase de la réflexion préliminaire jusqu'à celle de la construction. L'organisation verticale et hiérarchique qui, dans des contextes défavorisés, pourrait facilement prendre des allures dirigistes ou encore paternalistes, est partout évitée. Tout commence par une écoute et des échanges. Les résidents et usagers sont ensuite impliqués dans le processus décisionnel et la planification stratégique et c'est toute la communauté qui est associée au processus de construction. Enfin, le partage des connaissances et la transmission des savoir-faire s'effectuent tout du long afin d'assurer la pérennisation des actions. L'ensemble de ce plan opérationnel très fermement établi est sous-tendu par des convictions que l'on peut résumer en quelques mots : l'expérience de pratiques de l'échange dotent les groupes sociaux de capacités collectives leur permettant d'apporter des solutions aux divers problèmes et nécessités auxquels ils ont et auront à faire face ; les solutions qui sont développées et diffusées par les communautés mêmes leur confèrent davantage d'autonomie.

M. Potrč puise manifestement ses références chez plusieurs penseurs des faits urbains des années 60. Elle le reconnaît d'ailleurs elle-même : « Je pense à 1968, comme à un marqueur du temps, lorsque les individus commencent à se comprendre comme un "être avec" les autres et non pas comme des individus "autonomes" seulement. Il en va de même pour notre temps. Pensez aux projets et aux initiatives menés par la communauté, par les coopératives etc. Les années 60 ne sont pas seulement le temps de l'action mais le temps des penseurs »⁸. Ces références forment une cartographie assez vaste dont les figures principales sont Henri Lefebvre (1901-1991), Constant (Constant Anton Nieuwenhuys, 1920-2005) et Yona Friedman (1923-2020). On se contentera ici d'exposer quelques points autour desquels les réflexions de ces auteurs, au demeurant bien distincts les uns des autres, peuvent entrer en résonance avec certaines des positions de M. Potrč.

S'il est un thème sur lequel se retrouvent tous les penseurs cités, c'est la critique précoce et principielle de l'architecture moderne, dénoncée pour sa pauvreté formelle, son utilitarisme et son fonctionnalisme. Cette critique est, par exemple, très clairement développée par Constant et les situationnistes pour qui la ville édifiée selon les principes modernes est l'espace de production de la société du spectacle, de la consommation et du contrôle social. Contre ce modèle, ceux-ci promeuvent une ville conçue comme un terrain de lutte et d'expérimentation, comme le lieu même d'une transformation révolutionnaire de l'existence, à travers la participation des citoyens et la réintégration du désir et du poétique dans l'ordinaire :

L'architecture est le plus simple moyen d'*articuler* le temps et l'espace, de *moduler* la réalité, de faire rêver. Il ne s'agit pas seulement d'articulation et de modulation plastiques, expression d'une beauté passagère. Mais d'une modulation influentielle, qui s'inscrit dans la courbe éternelle des désirs humains et des progrès dans la réalisation de ces désirs.

L'architecture de demain sera donc un moyen de modifier les conceptions actuelles du temps et de l'espace. Elle sera un moyen de *connaissance* et un *moyen d'agir*⁹.

8 - *Idem*.

9 - Cette citation est extraite d'un texte qui fut rédigé en octobre 1953 par Ivan Chtcheglov et adopté par l'Internationale lettriste. Ce texte a été publié en juin 1958 dans le premier

À la différence des situationnistes, M. Potrč ne s'appuie pas sur le constat d'échec de l'architecture moderne, réputée « abstraite », « inanimée » et « froide » : le procès en a été mené depuis longtemps et l'affaire est désormais entendue. Mais elle partage avec eux la conviction que le projet architectural et/ou urbanistique est une forme d'action capable de transformer les modes de vie. Et, bien que le contexte historique, politique, économique, social et surtout écologique dans lequel elle s'exprime et agit soit fort différent, les questions qui l'animent sont, en un sens, similaires à celles soulevées par les situationnistes : comment créer une ville avec les citoyens et à l'usage des citoyens ? Comment reconnecter l'espace stable de la ville en tant qu'entité construite avec l'espace mouvant et concret des relations humaines ? De quelle manière des réalisations architecturales et urbanistiques peuvent-elles contribuer à améliorer les conditions sociales d'existence ?

Les réponses apportées, de projet en projet, font un identique pari sur les capacités d'invention et d'adaptation. Certes, il ne s'agit pas de concevoir la ville comme un gigantesque terrain de jeu offrant des possibilités de rencontres, d'expériences et de surprises sans cesse renouvelées, comme cela est projeté, par exemple, dans les plans et la description de *La New Babylon* de Constant¹⁰. Plus pragmatiquement, M. Potrč propose des actions qui correspondent à une analyse de situations données et qui tentent d'opérer une transformation effective du réel. Restant fidèle à l'injonction de Lefebvre selon laquelle il faut changer la ville pour changer la vie, elle échappe ainsi au double reproche que celui-ci adressait aux situationnistes, soit l'enfermement dans un utopisme aboutissant à une impuissance et la tendance à l'hypercriticisme responsable d'un enlisement dans une négation de l'existant¹¹. Renonce-telle pour autant à la part du rêve ? Nullement. Des propositions de M. Potrč, on pourrait dire qu'elles sont des « micro-utopies », au sens que N. Bourriaud donne à ce terme, car elles correspondent à des actions modestes prenant la forme de propositions alternatives et d'expériences collectives « à l'intérieur du réel existant »¹². Sans doute l'objectif lointain est-il d'enclencher des processus de changement plus vastes, mais avant toute chose, il est question de trouver des réponses à des problèmes précis en pariant sur l'efficacité de l'action collective. Les procédures mises en œuvre ont à voir avec une forme de bricolage, même quand elles font intervenir des techniques sophistiquées, dans le sens où elles tiennent compte des circonstances et des suggestions du groupe

102

bulletin de L'Internationale situationniste sous le pseudonyme de Gilles Ivain et sous le titre : « Formulaire pour un urbanisme nouveau ».

10 - M. Potrč ne ressuscite pas la figure de *l'homo ludens* élaborée par les situationnistes à partir de leur lecture de *l'Essai sur la fonction sociale du jeu* de Huizinga et de l'espérance marxiste en une humanité libérée de l'aliénation laborieuse.

11 - « La théorie de la révolution dans le quotidien devait avoir des répercussions imprévues. La connaissance critique allait engendrer l'hypercriticisme, à la limite la pure et simple négation abstraite de l'existant, le refus du « réel » traité comme un théâtre d'ombre. [...] Sur la voie de l'hypercriticisme, l'intelligentsia gauchiste a démolé toutes les valeurs, avec d'excellentes raisons, mais en détruisant les raisons de vivre. Pour employer une vieille métaphore, elle a scié la branche sur laquelle elle était assise. Conduite suicidaire. » (Lefebvre, 1981 : 35-36).

12 - N. Bourriaud souligne la concomitance de l'effondrement des grandes utopies et la montée en puissance de stratégies d'intervention plus limitées : « Les utopies sociales et l'espoir révolutionnaire ont laissé la place à de micro-utopies quotidiennes » (Bourriaud, 1998 : 31).

et où elles s'appuient sur des solutions déjà expérimentées localement dont elles cherchent à tirer parti : « Les œuvres ne se donnent plus pour but de former des réalités imaginaires ou utopiques, mais de constituer des modes d'existence ou des modèles d'action à l'intérieur du réel existant » (Bourriaud, 1998 : 13).

Sur ces différents points, la proximité de M. Potrč avec certains des principes et recommandations prônés par Friedman est manifeste. On retrouve ainsi le modèle du « monde pauvre » – fondé sur la prise de conscience du caractère limité des ressources et de l'épuisement des énergies non renouvelables – et la conviction qu'il convient de fournir à l'humanité les moyens de son autonomie pour accroître ses chances de survie (Friedman, 1978). Sont encore privilégiés la recherche de solutions locales et le travail à l'échelle de groupes humains réduits afin de ne pas compromettre les possibilités de transmission et d'action.

L'ART COMME ACTIVISME SOCIAL

Quoiqu'elle trouve son ancrage théorique dans des conceptions développées au cours des années 60, il est certain que l'activité de M. Potrč est à envisager dans un cadre actuel, à l'aune de ce que Claire Bishop a nommé le « tournant social » de l'art, à partir duquel les pratiques artistiques de type participatif se sont développées (Bishop, 2006). La mise en commun des compétences et des savoir-faire que réalise chaque projet vise bien, en effet, à donner naissance à des formes de collaboration et à produire, à plus ou moins long terme, des effets dans l'espace social, qu'il s'agisse d'une amélioration rapidement observable des conditions de vie ou d'une reconfiguration plus lente des relations au sein d'une communauté. Offrir ses services à un groupe social et mettre à disposition une expertise et des compétences pour résoudre un problème ou satisfaire des besoins clairement identifiés participe d'une forme d'activisme social, mais un activisme qui aurait préféré la « subversion invisible » à la contestation et à la provocation ouvertes¹³. De fait, la nature politique du travail de M. Potrč est indiscutable, et cela dans le sens le plus large mais aussi le plus ancien du terme : conformément à la caractérisation aristotélicienne de l'action politique comme *praxis*, il s'agit de mettre en œuvre les conditions d'une transformation visant un changement d'état de situations collectives.

L'écart avec la pensée grecque est toutefois considérable car cette forme d'action transformatrice engage aussi une action de type poïétique. Des installations sont fabriquées, des terrains sont cultivés, des bâtiments sont construits, des aliments sont transformés et cuisinés... C'est par la collaboration, entendue en son sens le plus matériel, qu'est réalisée « la mise en commun des actes et des paroles » (Arendt, 2014 : 256) propre à définir l'espace de vie qu'est la cité (*polis*)¹⁴. Le faire

13 - Nous reprenons ici le terme proposé par E. Zhong Mengual à propos des projets de Deller et Coates (Zhong Mengual, 2018 : 224-225).

14 - Comme le rappelle justement H. Arendt, la cité (*polis*) n'est pas la ville mais la communauté des citoyens qui parlent et agissent ensemble : « La polis proprement dite n'est pas la cité en sa localisation physique ; c'est l'organisation du peuple qui vient de ce que l'on agit et parle ensemble, et son espace véritable s'étend entre les hommes qui vivent ensemble dans ce but, en quelque lieu qu'ils se trouvent (Arendt, 2014 : 258).

(*poïésis*) et l'agir (*praxis*) ne s'opposent plus comme deux formes d'action, l'une servile et l'autre noble (Aristote, VI, 2, 1139 b 2-4) : en œuvrant collectivement et dans la concertation, des individus travaillent ensemble à améliorer leurs conditions d'existence. S'en trouvent ainsi revivifiés les concepts de communauté et de participation, en passe aujourd'hui d'être vidés de leur signification par un discours politique consensuel. Mais sont aussi réunies les conditions requises, selon John Dewey, pour faire véritablement communauté dans un environnement visant à la réalisation de la démocratie, à savoir l'existence d'une activité conjointe et la valorisation positive de cette activité, la reconnaissance de la singularité individuelle et, tout à la fois, l'appartenance collective de ce qui est produit, à quoi s'ajoute la conscience des conséquences de l'action commune (Dewey, 2010 : 243).

En distinguant deux formes de projets, les uns conçus sur le terrain – *on-site projects* – les autres développés dans l'atelier – *buildings strategies* –, sans pour autant cesser de les articuler très étroitement les uns aux autres, M. Potrč parvient à maintenir son travail à l'écart des doutes et des malentendus qui entourent, depuis son apparition dans les années 90, ce que l'on peut nommer l'art participatif (Kester, 2011) ou encore l'art en commun (Zhong Mengual, 2018). Que des formes de pratique collaborative et socialement engagée existent et soient même de plus en plus nombreuses est un fait. Qu'elles récuse l'ensemble des critères définitoires dans le champ artistique et même déboutent les concepts esthétiques les plus communs ne l'est pas moins. Les notions en vigueur se montrent inopérantes pour cerner les fonctions et l'identité de l'artiste et déterminer la place et le rôle du public, mais encore pour qualifier la nature des processus mis en œuvre et procéder à l'évaluation des réalisations. Tour à tour maître d'œuvre, coordinatrice de projets collectifs, ingénieur, artiste plasticienne, designer graphique, M. Potrč poursuit une même démarche aux ramifications multiples. À chaque fois, un problème concret est clairement identifié, dans un contexte singulier. Des réflexions qu'il fait naître découlent tout un ensemble de réalisations dont les formes, les significations et les usages sont divers, mais ne cessent pourtant de renvoyer les uns aux autres : « J'ai différentes pratiques. Chacune d'entre elles informe les autres. Mes dessins sont une pratique d'atelier, mais ils n'existeraient pas sans les *on-site projects* »¹⁵.

Qu'est-ce qui, dans ce travail, est artistique et ne l'est pas ? Où s'arrête l'apport collectif et où commence la création individuelle ? La portée éthique et politique des projets se déploie-t-elle au détriment de leur dimension esthétique ? Toutes ces questions, réductibles au fond à la volonté de poser des limites et des frontières, se révèlent caduques. M. Potrč en démontre l'inactualité et l'inanité par sa libre circulation, du monde l'art contemporain et de ses espaces dédiés aux terrains où l'appellent des projets portés par une demande sociale. Les constructions-sculptures exposées dans des galeries se prêtent à l'usage, bien que la part belle soit laissée à l'invention de formes et à la couleur. De façon symétrique, les réflexions poursuivies, les prototypes édifiés, les relations créées, les expériences vécues et jusqu'aux restitutions graphiques qui en rendent compte, tout cela participe d'une création artistique qui se risque à se fonder dans la vie sans pour autant se confondre avec elle. Le jeu ne s'en trouve pas brouillé ni les pratiques

15 - Interview du 12/02/2014 citée en note 1. C'est nous qui traduisons.

rendues indiscernables. L'aptitude à passer des préoccupations urbanistiques et architecturales aux considérations anthropologiques et sociales, et de celles-ci à la conception et à la mise au point de structures tout à la fois habitables et artistiquement recevables, se double d'une association originale entre éthique et esthétique, art et politique.

BIBLIOGRAPHIE

ARENDRT Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1958), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, 1961 et 1983, rééd. 2014.

ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, traduit du grec par Jules Tricot, Paris, Vrin « Bibliothèque des Textes Philosophiques », 1990.

BISHOP Claire, « The Social Turn. Collaboration and Its Discontents », *Artforum International*, 44(6), fév. 2006, p. 178-183.

BOURRIAUD Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 1998.

DE DOMINICIS Serena, « Productions artistiques et théories de la décroissance au XXI^e siècle », thèse de doctorat sous la direction d'Évelyne Toussaint, Université de Toulouse-Jean Jaurès, 2016.

DEWEY John, *Le Public et ses problèmes* (1915), Paris, Gallimard, 2010.

FRIEDMAN Yona, *Utopies réalisables* (1976), Paris, Éditions de l'Éclat, 2000.

—, *L'Architecture de survie. Une philosophie de la pauvreté* (1978), Paris, Éditions de l'Éclat, 2003.

HIGGIE Jennifer, « Form Follows Function », n° 99, 6 mai 2006. URL : <https://frieze.com/article/form-follows-function>. Consulté le 13 avril 2020.

KESTER Grant H., *The One and the Many. Contemporary Collaborative Practice in a Global Contexte*, Durham, Duke University Press, 2011.

LEFEBVRE Henri, *La Critique de la vie quotidienne*, t. 3 : *De la modernité au modernisme (Pour une métaphilosophie du quotidien)*, Paris, L'Arche, 1981.

POTRČ Marjetica, « "Est-ce que c'est de l'art ?" L'objet relationnel dans un espace partagé », *Laboratoire d'urbanisme participatif, parution ponctuelle de l'atelier d'architecture autogérée*, #23, juin 2010, 2 p. URL : <http://www.urbantactics.org/documents/LUP23.pdf>. Consulté le 13 avril 2020.

WILK Elvia, « A Tool to Change Culture », *uncube magazine*, 12 février 2014. URL : <http://www.uncubemagazine.com/blog/12082941>. Consulté le 18 mars 2020.

ZHONG MENGUAL Estelle, *L'Art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, Les presses du réel, 2018.



Pascale Peyraga

Les travaux collaboratifs du « contenedor de feminismos » : réinventer la mémoire des femmes dans l'espace social

La question mémorielle a connu un développement exponentiel dans la société espagnole du début du ^{xxi}^e siècle, aussi bien dans les milieux politiques que culturels, faisant émerger des faits, des récits et des voix longtemps demeurées sans écho, qu'elles aient été réduites au silence ou faiblement entendues. Pleinement inséré dans cette perspective de reconquête du passé, le « Contenedor de feminismos » est un dispositif déployé en Galice, au Pays Basque et dans la province de León entre 2009 et 2015, sous l'impulsion de trois artistes galiciennes, Uqui Permui, designer graphique et artiste audiovisuelle, Carme Nogueira, chercheuse et créatrice pluridisciplinaire exploitant ainsi les modèles de représentation et l'identité de genre, et Anxela Caramés Sales, critique d'art et auteure d'une thèse sur les pratiques curatoriales et les discours féministes véhiculés par l'art espagnol (Caramés 2016). Également commissaire d'exposition, cette dernière s'attache aux études de genre, et c'est à l'occasion d'un projet d'exposition, initialement intitulé « Sin consigna », qu'elle fut amenée à intervenir comme artiste pour concevoir ce qui deviendrait le « Contenedor de feminismos » (Caramés 2016 : 408-409). Défini comme un projet de constitution d'archives itinérantes destinées à l'espace public, ce « contenedor » avait pour finalité de collecter, de documenter et de faire entendre des récits de femmes et de retracer l'histoire des « féminismes »¹, au sens large du terme.

À ce titre, il trouve sa place à la croisée des pratiques artistiques et des modèles historiographiques convoqués à travers la référence archivistique.

1 - URL : <http://contenedordefeminismos.org/>, consulté le 10/10/2019.

Porteur d'une vaste polysémie, il se fait le réceptacle de problématiques et de revendications diverses, parmi lesquelles se dégage la dimension mémorielle, le « contenedor » étant symptomatique d'une crise identitaire contemporaine qui se répercute aussi bien dans les productions littéraires que dans les manifestations artistiques actuelles. Nous reviendrons tout d'abord sur les lacunes de la mémoire qui déterminent l'existence du « contenedor » dans une Espagne où l'histoire – défaillante – des féminismes dans l'art relève davantage d'une déconsidération systémique que d'un oubli véritable. Nous pourrions alors voir que, derrière la fonction première du « contenedor », qui serait de compenser une absence de postérité donnée à l'art féministe des années 60 et 70, se cache un enjeu majeur consistant à repenser les normes et les modalités de sélection de ce qui est digne d'être dit et transmis.

LE « CONTENEDOR DE FEMINISMOS » FACE AUX LACUNES DE LA MÉMOIRE

Notable à plusieurs niveaux, la crise identitaire que nous venons d'évoquer frappe indistinctement l'ensemble des cultures occidentales et, de façon plus spécifique, la société espagnole, victime d'une double circonstance socio-historique, d'une double faille dans la transmission de ses héritages affectant, d'une part, l'histoire de l'Espagne et, d'autre part, l'histoire des mouvements féministes dans leur relation avec l'art.

108

Du point de vue le plus général, il semblerait que, de nos jours, l'individu ne vive plus le présent comme un moment de plénitude, celui-ci étant entravé par les lacunes de l'histoire. De ce fait, le regard contemporain a tendance à construire des récits, à restituer l'image d'une filiation cassée ou empêchée, aux antipodes des récits antérieurs qui privilégiaient une continuité dans laquelle passé, présent et futur suivaient les fils d'une trajectoire cohérente. Ainsi la littérature de la fin du xx^e siècle a-t-elle vu émerger un genre littéraire illustrant l'inquiétude du sujet moderne, que Dominique Viart proposa d'appeler le « récit de filiation » (Viart, 1999) et que Laurent Demanze théorisa dans plusieurs essais, en le caractérisant de la sorte :

Le récit de filiation emblématise une inquiétude contemporaine et une désorientation historique, palpables depuis que les croyances au futur et les idéologies du progrès ont été ébranlées à la fin du millénaire. [...] La compréhension du présent ne peut se faire sans un détour vers ces moments révolus, sans dresser l'inventaire de ces héritages familiaux. [...] Les récits de filiation sont alors autant d'investigations historiques qui prennent en charge les silences familiaux et s'attachent à redonner des mots aux pages blanches de l'histoire. (Demanze, 2012)

L'enjeu de tels récits repose sur l'expression de non-dits et sur la célébration des êtres de peu, qui s'inventent une identité par la récusation critique des héritages et des traditions du passé. Cette démarche suppose une dimension éthique, dans laquelle les documents d'époque et les archives familiales ne sont pas tant la source d'un savoir immuable que l'origine d'une expérience dont le sujet moderne s'empare en se mettant à la place de son ascendant.

Ce malaise dans la transmission est particulièrement patent dans l'histoire contemporaine de l'Espagne où, au moment de la Transition démocratique, le choix fut officiellement réalisé de faire table rase du passé, à travers une Loi d'amnistie (1977) qui était à la fois un pacte d'oubli et de compromis², si bien que la remise en question du passé demeura un sujet tabou bien après la fin de la dictature, en novembre 1975. Ce n'est qu'au cours des années 2000 que des débats inédits touchant l'Histoire et la construction de la mémoire secouèrent l'Espagne débouchant, en 2007, sur la loi controversée dite de Mémoire Historique qui visait à reconnaître les victimes du franquisme³.

Mais cette visée rétrospective avait beau être nécessaire, elle était aussi porteuse d'inquiétudes car elle menaçait des partages et des équilibres construits sur la négation de pans entiers de la société. Cela concernait, entre autres, la place assignée à la femme et à ses créations, ainsi que la reconnaissance critique et institutionnelle de celles-ci. En réalité, l'examen engageait non seulement le rappel d'une mémoire jusqu'alors verrouillée, mais il constituait également une opportunité pour les femmes qui pouvaient ainsi revenir sur une historiographie déterminée par des codes masculins.

Et l'on peut effectivement observer, parallèlement au regard rétroactif porté sur l'histoire de l'Espagne, l'éclosion d'une conscience réflexive au sein de la critique artistique, mettant à jour une béance dans l'histoire de l'art espagnol des années 70 et 80 et révélant que l'essentiel des productions féministes de cette période avait été passé sous silence. Non pas qu'elles aient été négligeables – selon le topique véhiculé par une idéologie hétéro-normative – ou que les discours théoriques féministes n'aient atteint les artistes femmes qu'à travers l'importation tardive des modes anglo-saxonnes, mais, de fait, les récits hégémoniques avaient marginalisé leur existence, en refusant de prendre en compte la spécificité du cas espagnol. En atteste, par exemple, la publication que Pilar Parcerisas consacra en 2007 à l'art conceptuel espagnol (Parcerisas, 2007), qui sous-évaluait le rôle de la perspective féministe dans l'art des années 70, à un moment où l'apport de l'historiographie féministe dans le domaine artistique était pourtant indéniable, et où des expositions comme *La Batalla de los géneros* (2007) mettaient en regard les œuvres d'Eugènia Balcells ou d'Esther Ferrer avec celles d'artistes féministes reconnues dans les années 70 aux États-Unis, en Amérique Latine et en Europe (Judy Chicago, Eleanor Antin, Ana Mendieta, Marina Abramovič, pour ne citer qu'elles) (voir Mayayo, 2013a : 27-29).

En réalité, les propositions clairement féministes des années 90 (celle d'Ana Navarrete ou d'Eulàlia Valldosera, par exemple) étaient vouées à la méconnaissance des apports antérieurs, venus de Paz Muro, d'Esther Ferrer,

2 - La loi d'amnistie, votée le 15 octobre 1977, constitua l'une des clés de voûte du processus démocratique engagé après la mort de Franco. Il s'agissait d'amnistier des milliers d'opposants au franquisme, condamnés pour des faits antérieurs à 1976, mais la loi écartait également toute poursuite de crime franquiste.

3 - Le 26 décembre 2007 fut votée la « Loi par laquelle sont reconnus et élargis les droits et sont mises en place des mesures en faveur de ceux qui ont souffert des poursuites et des violences pendant la guerre civile et la dictature », populairement connue sous le nom de « Loi de Mémoire Historique ».

voire de Fina Miralles, ce qui donna lieu au topique d'une génération « orpheline » de toute tradition propre, tant du point de vue de la pratique artistique que des théories féministes. Une telle fracture est également mise en lumière par le dossier monographique « Mujeres, artes y feminismo », dans lequel les artistes espagnoles interrogées en mai 2005 par la revue *ExitExpress* mettaient en avant, parmi leurs sources d'inspiration des années 70, les noms de créatrices étrangères, ignorant invariablement leurs aînées espagnoles (voir Mayayo, 2013b : 35). Cette observation est confirmée par Rocío de la Villa qui, depuis son expérience de critique d'art et de commissaire d'exposition, souligne l'isolement des artistes espagnoles des années 90, privées de modèles ibériques faisant autorité :

Je pense que mon expérience, autodidacte et fragmentaire, fut assez proche de celle d'artistes, de critiques et de commissaires qui apparurent dans les années 90. [...] Sauf exception, elles reconnaissent leur ignorance, à cette époque, des principes rudimentaires du féminisme et de la théorie de l'art féministe. Leur accès à la connaissance d'œuvres et de pratiques féministes devait rester diffus, [...], ce qui déboucha sur la situation du *modèle absent*, uniquement pallié par des voyages et des résidences à l'étranger (nous traduisons). (Villa, 2013 : 265)

De fait, la perméabilité croissante du monde artistique à l'égard des discours féministes, perceptible dans les années 90 à travers la création de collectifs comme celui d'*Erreakzioa-Reacción*, ou l'organisation d'expositions individuelles d'artistes féministes (Marina Nuñez, Carmen Navarrete, Eulàlia Valldosera), laissa toujours apparaître l'absence d'une généalogie exclusive. Et ce, malgré l'existence d'un « proféminisme » qu'une partie de la critique contemporaine – Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo en particulier – cherchait à visibiliser, faisant observer que même les expositions organisées à partir des années 90 avaient eu tendance à se focaliser sur les artistes féministes récentes⁴. Ainsi Patricia Mayayo résume-t-elle le paradoxe du cas espagnol, insistant sur l'oubli dans lequel la création féministe fut longtemps plongée :

Selon nous, il est possible d'identifier depuis les années 60, dans l'œuvre de certaines artistes espagnoles, une recherche sur les injustices de la société (hétéro)patriarcale, qu'il conviendrait de qualifier de proto-féministe et qui, au cours de la décennie suivante, avec la consolidation du mouvement féministe et la fin du franquisme, deviendrait ouvertement politique. Toutefois, cette veine antipatriarcale a été généralement ignorée par l'histoire officielle [...], ainsi que, dans une proportion importante, par l'ensemble des expositions féministes auxquelles nous faisons précédemment allusion, centrées – à quelques exceptions près – sur l'œuvre d'artistes qui commencèrent leur carrière à partir des années 90 (nous traduisons). (Mayayo 2013b : 26)

Face à ce constat, il est légitime d'interroger plus largement la capacité de l'art des artistes femmes à se construire « sur » l'absence et la discontinuité, en dehors d'une tradition propre. Dans le monde anglo-saxon – dont l'Espagne a importé les textes et les débats féministes –, les artistes féministes avaient pris en compte le

4 - Sont généralement citées 100 % (1993), *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos* (1997), *Transgénic@s* (1998), *Zona F* (2000), *El bello género* (2002), *Desacuerdos* (2005), ou encore *La batalla de los géneros* en 2007, déjà évoquée.

legs des générations antérieures, que ce soit pour s'identifier à elles ou pour s'en écarter. Et nous ne pouvons que repenser aux propos de Virginia Woolf dans *Une Chambre à soi*, selon lesquels le lien d'une femme avec son passé transite par la mère (Woolf 2016 : 188) et qui soulignent l'importance de se reconnaître dans une généalogie, pour s'émanciper de la représentation partielle prescrite par une historiographie normative, une historiographie qui, dans le cas précis de l'Espagne, privait les créations féministes de leurs soubassements historiques.

C'est dans ce contexte spécifique qu'il convient de replacer l'exposition *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, organisée par Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo en 2012 au MUSAC de León, et dans laquelle fut présenté le « Contenedor de feminismos », qui s'accordait pleinement aux objectifs affichés par les deux commissaires, à savoir :

- défendre la nécessité de relire l'histoire de l'art,
- donner à connaître les féminismes qui avaient déterminé des trajectoires artistiques variées,
- reconstruire non pas une filiation linéaire, un récit monologique qui imiterait un modèle épistémologique réducteur, mais une généalogie, un héritage diffus tel que le concevait Griselda Pollock lorsqu'elle opposait au canon patrilinéaire l'« ensemble des possibles culturels » :

Il [le canon] est formé rétrospectivement par le choix que font les artistes eux-mêmes des prédécesseurs qui les légitiment et les consacrent. Cependant, si des artistes – parce que ce sont des femmes ou des non-Européens – sont tout à la fois exclus de l'histoire et écartés de l'héritage culturel, alors le canon devient, au fil des générations, *un filtre de plus en plus appauvri et appauvrissant si l'on se réfère à l'ensemble des possibles culturels*. [...] Face à cette bibliothèque fermée d'où les femmes sont absentes, [...] il nous faut proposer plus qu'un autre espace de lecture. Au lieu de cela, *nous avons besoin d'un polylogue*. (Pollock, 2007 : 47-48 ; 50)

La notion spécifique de « généalogie » utilisée par Aliaga et Mayayo est fondamentale, car elle implique non seulement une redécouverte de l'action féministe passée, mais aussi une nouvelle façon de la relater, une réécriture de l'histoire à travers l'expérience des femmes. En ce sens, le dispositif du « Contenedor de feminismos » peut remplir la fonction émancipatrice chère à Celia Amorós (Amorós, 1993), dans la mesure où il associe aux contenus féministes rassemblés une modalité d'exposition appropriée qui est aussi réflexion sur le récit des féminismes, se présentant à l'interface du contenu et du contenant, de l'individuel et du collectif.

LA BIVALENCE INTRINSÈQUE AU « CONTENEDOR DE FEMINISMOS »

Nos tentatives émancipatrices n'étant enregistrées ni par la mémoire ni par l'écriture, et ne s'inscrivant pas non plus dans des liens de filiation, elles semblent être éparpillées, dispersées. Dans ce contexte, *recueillir, sélectionner, inclure des textes dans une anthologie* donne une texture à la mémoire critique du féminisme : c'est déjà, en soi, une tâche émancipatrice (nous traduisons et soulignons). (Amorós, 1993 : 7)

Son objectif [du « Contenedor de feminismos »] est de *retrouver, documenter et rendre visibles* les histoires de femmes, les féminismes et les luttes pour la libération sexuelle des trente dernières années en Galice. Le dispositif a été conçu pour *collecter ce matériel, pour le montrer et le diffuser* sans le hiérarchiser et en souhaitant créer des réseaux (nous traduisons et soulignons). (Caramés, 2016 : 412)

La confrontation des propos de Celia Amorós et ceux d'Anxela Caramés rend manifeste la parenté entre la théoricienne du féminisme et les trois créatrices du « Contenedor de feminismos ». Si les « luttes pour la libération sexuelle » des unes dialoguent avec les « tentatives émancipatrices » de l'autre, c'est la mise en action plurielle, signifiée par l'énumération des formes verbales, qui réunit les deux démarches. Toutes deux associent un contenu collecté – qu'il soit « texte » ou « matériel » –, à une mise en forme, une exhibition ou une disposition (une « texture »).

Dans le cas du « contenedor », cette double capacité tient à la structure même du réceptacle : le « contenedor » est une caisse en bois mobile, et les étagères incluses dans ses deux couvercles permettent d'exposer des contenus variés (Fig. 1). En outre, l'intitulé même du dispositif met en relation les « feminismos » avec le « contenedor » et affiche ainsi le caractère indissociable du « contenu » sémantique et de son « contenant », dédié non seulement à l'archivage mais aussi à l'exposition. Dès lors, la façon d'exposer les féminismes s'avère aussi importante que les contenus eux-mêmes, ce qui fait naître au sein du projet une dimension réflexive sur les modalités de conservation et de divulgation, ainsi qu'un questionnement sur le traitement historiographique et muséographique des féminismes.

112



Fig. 1
« Contenedor de feminismos »,
Exposition *Genealogías feministas
en el arte español : 1960-2010*, MUSAC,
León, juin 2012-février 2013

Partant, la force de ce dispositif ne repose pas uniquement sur l'appropriation de thématiques ou d'actions féministes, mais sur son aptitude à favoriser de nouvelles formes de récits et de connaissance.

Rien d'étonnant dans cette bivalence, si nous la rapportons au profil des trois créatrices du dispositif, deux d'entre elles – Carme Nogueira et Anxela Caramés – présentant la double facette d'artiste et de chercheuse⁵. Cette affinité entre distance critique et pratique artistique justifie que le « contenedor » soit à la fois une activité artistique et une réflexion sur celle-ci, qu'il soit objet et sujet d'étude, et que son ambivalence se décline en une série de binômes qui dessinent une proposition méthodologique et historiographique.

Le fait que le « contenedor » puisse excéder son rôle assumé de réceptacle est alors perceptible dans l'invitation faite aux participant(e)s des docu-actions de témoigner par écrit sur la surface extérieure du « contenedor », transformé en tableau d'affichage ou en surface d'exposition (Fig. 2).



Fig. 2 – « Contenedor de feminismos », Docu-action n° 1, L'action des ouvrières de la fabrique de conserves, Vilaxoán, Arousa, 21 février 2009

Quant aux lieux où il fut installé, ils étaient eux-mêmes porteurs de pluralité, l'espace consacré du musée n'étant pas rejeté mais enrichi par d'autres espaces de diffusion⁶. Aussi pouvons-nous placer du côté des lieux « canoniques » le MUSAC, lieu d'exposition des *Genealogías feministas* en 2012, ou la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, dont la création résultait, comme toutes les *casas museos*, de l'institutionnalisation d'un espace privé visant à célébrer un personnage célèbre,

5 - Si la thèse de doctorat de la première, mettant l'accent sur la théorie de la réception, portait sur *La representación como puesta en escena...*, celle de la seconde étudiait les pratiques d'exposition et les discours féministes présents dans l'art espagnol.

6 - L'article « El museo como archivo », que Jesús Carrillo consacre à la redéfinition des musées sous l'effet de nouvelles modalités d'archivage, offre une perspective éclairante sur le projet du « contenedor » et sur la dimension à la fois canonique et transgressive des archives, que nous approfondirons dans notre troisième partie (Carrillo, 2011).

et à laquelle le « contenedor » fut offert en 2015⁷. Les lieux de diversification sont à rechercher dans l'espace public, l'installation du « contenedor » dans la rue contrecarrant l'idée d'une assignation dans un lieu d'existence fixe et incitant par là même à interroger le rôle des centres d'art. Dans une même dynamique d'élargissement, les « contenus » incorporés dans cette archive ne se réduisent pas à des legs d'artistes femmes ou à des productions artistiques – c'est néanmoins le cas de la docu-action sollicitant l'expérience des femmes *bertsolaris* en 2014^{8 9} –, car ils se réfèrent aussi – majoritairement – aux histoires anonymes des femmes et à leur militance. Ces caractéristiques font de l'archive mobile un projet de nature transdisciplinaire, qui relève autant de l'histoire de l'art que de la culture, de la politique que de la sociologie.

Enfin, si le « contenedor » combine les fonctions d'archivage et d'exposition, il peut de surcroît être défini comme un objet statique et mobile à la fois, mi-document, mi-action, comme un catalyseur échappant à la fixité du canon, ainsi que le révèlent plusieurs des six « docu-actions »¹⁰ menées entre 2009 et 2015 et impliquant des déplacements physiques et symboliques. La première docu-action, par exemple, organisée en février 2009, consista à transporter le « contenedor » à roulettes en face d'une ancienne conserverie de poisson à Vilaxoán (Vilagarcía de Arousa) qui avait été le siège, trente ans auparavant, d'une grève convoquée par une centaine de femmes opposées au licenciement général des ouvrières¹¹. À l'occasion de cette action, quatre actrices de l'époque – deux travailleuses, une syndicaliste et une avocate en droit du travail – réactualisèrent l'action passée à travers leur témoignage oral – filmé – et leur don de documents de l'époque (des articles de journaux, des photos, la bande VHS de l'histoire de cette lutte). Ces

114

7 - Loin d'être insignifiant, ce choix confirme les objectifs de réappropriation des féminismes du passé que défendent les trois artistes. Emilia Pardo Bazán, écrivaine galicienne de la fin du XIX^e siècle, est en effet connue pour son engagement en faveur des droits des femmes ou pour ses critiques de l'inégalité entre l'homme et la femme dans le domaine de l'éducation.

8 - Les *bertsolaris* (« versificateurs » en basque), dont l'art remonte au XVIII^e siècle, sont des poètes qui improvisent et chantent des vers en basque, selon des règles métriques concrètes. Longtemps réservée aux hommes, cette tradition de joutes oratoires constitue un exercice codifié fondamental dans la transmission orale du basque, et dont l'ouverture grandissante aux *bertsolaris* femmes, depuis les années 80, ne représente qu'un phénomène récent.

9 - Le détail de la docu-action « Femmes Bertsolaris », centrée sur la présence des femmes dans le bertsolarisme, est consultable en ligne sur le site du « Contenedor de Feminismos », URL : <http://contenedordefeminismos.org/es/docu-accion/mujeres-bertsolaris>. Quant à l'intervention chantée des trois *bertsolaris*, Ainhoa Agirreazaldegui, Uxue Alberdi et Ane Labaka, elle peut être visionnée sur YouTube : Vidéo « *bertsos* subtítulo », Bilbao, 2014, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cnbvNYUlv3A>, durée : 31'50.

10 - Selon les trois créatrices, les « docu-actions » consistent en des rencontres menées sur un thème précis par des femmes dans un espace public, qui visent à récupérer une mémoire publique et privée. Ces actions débouchent sur l'élaboration d'un matériel documentaire, qu'il s'agisse de vidéos ou de fanzines constituées à partir des sources transmises – des articles de presse, des photographies, etc. Certaines des données rassemblées sont définitivement inscrites sur la surface du tableau et certains des documents confiés sont préservés à l'intérieur du « contenedor » pour faire partie de ses archives. URL : <http://contenedordefeminismos.org/es/sobre-nosotros> (consulté le 10-07-2017).

11 - Cette première docu-action est détaillée sur le site du « Contenedor de Feminismos », URL : <http://contenedordefeminismos.org/es/docu-accion/las-trabajadoras-de-las-fabricas-de-conservas>.

documents oubliés purent alors bénéficier de nouveaux supports de récit et de diffusion, s'insérant dans la dynamique de réactivation du « contenedor » : Carme Nogueira élaborait des fanzines à partir des archives colligées et Uqui Permui réalisa un long-métrage documentaire, *Doli, doli, doli con las conserveras* (2009-2010), qui résultait du montage de la vidéo restaurée des ouvrières de la conserverie, des images prises trente ans plus tard et d'un reportage contemporain sur une grève de travailleuses. Établissant un parallélisme avec la lutte des années 80, le nouveau documentaire prolongeait, amplifiait et donnait un nouveau relief à l'action féministe originelle, avant d'être à son tour projeté et discuté lors de cours d'été intitulés *Sujetos emergentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos* (université de La Coruña, 2011) (Caramés, 2016 : 424-427).

Nous pourrions aussi mettre en avant l'activation du « contenedor » réalisée dans le planning familial de León (janvier-février 2013), qui faisait suite à l'exhibition de l'installation dans l'exposition *Genealogías feministas*. Cette docu-action, qui put compter sur l'appui d'associations féministes de la province¹², s'avéra tout aussi significative en termes de circulation : après un premier partage d'expériences et de documents, le « contenedor », alimenté par ces nouvelles sources, fut déplacé dans la rue – avec un passage de l'intime vers le public – (**Fig. 3**), où l'ensemble des actrices purent présenter leur démarche à des passants, associés à leur tour à la chaîne mémorielle des actions féministes actualisées.



115

Fig. 3 – « Contenedor de feminismos », Docu-action n° 3,
Activation du « contenedor »
avec la collaboration du planning familial de León, janvier-février 2013

12 - Les associations féministes mobilisées étaient les suivantes : *Simone de Beauvoir*, *ADAVAS*, *Isadora Duncan*, *Flora Tristán*, *Clara Campoamor*, *Mujer y revolución* et *Líneas de fuga*.

En somme, le dispositif se caractérise par sa faculté à faire venir à lui, en un mouvement centripète, un nombre important d'individualités réunies autour d'une même action archivée au sein du « contenedor », avant de déboucher sur un mouvement inverse de dissémination dans l'espace public. Il active donc un mécanisme de transmission qui se trouve à l'interface d'un processus d'émission – d'expériences passées, de témoignages, de documents d'archives – et de réception, puisque les discours recueillis ne demeurent pas enfermés dans le « coffre », mais qu'ils sont intégrés dans une plus vaste dynamique, reversés et actualisés dans l'espace public contemporain, soumis à des spectateurs/acteurs dont l'implication effective, présente et future, est requise. De fait, la proposition artistique des trois Galiciennes examine et met en jeu, dès son origine, le rapport entre l'individuel et le collectif. Si le sujet féminin et son expérience individuelle sont nécessaires au fonctionnement du « contenedor », pour l'alimenter et le dynamiser, il est phagocyté en tant qu'individualité pour contribuer à une mise en commun des histoires de la militance féministe, réinventer une identité rhizomatique et dessiner les linéaments d'une généalogie des féminismes. Cette mise en œuvre de stratégies collaboratives, ainsi que le protagonisme donné à l'espace public en tant que lieu de débat et de construction active de la réalité, reflète la volonté de conjuguer l'individu et la société, l'intime et l'historique, de développer des relations réticulaires dans lesquelles l'histoire personnelle ne peut s'entendre sans l'histoire du siècle, et vice-versa. En incitant les femmes à sortir de leur espace personnel pour rendre visibles leurs expériences passées, le « contenedor » active le dialogue entre intériorité et extériorité, puisqu'il se trouve à la jonction du privé et du public, de la cité et de ses institutions (universités, musées), du présent et du passé, ce qui permet finalement de repenser la place des féminismes dans l'histoire et d'inventer le futur des femmes dans la cité (Fig. 4).

116



Fig. 4
« Contenedor de feminismos », Activation
à León avec la collaboration
de l'association ADAVAS
(Aide aux Victimes d'Agressions Sexuelles
et de Violences Domestiques),
León, 3 juin 2013

Car, à l'image des récits de filiation (Demanze: 2012), la restitution des histoires passées du féministe ne tend pas au catalogage inerte d'un savoir fané; elle vise au contraire l'invention d'une identité féministe qui se définirait moins comme l'ombre portée des destins d'autrefois qu'à travers le développement de narrations inventives et d'un espace d'expression qui rejouerait cette matière et la renouvellerait indéfiniment. Et, pour dépasser l'aporie de la nouveauté soumise à l'exigence de la visibilité, c'est à l'archive et à sa variabilité historico-sémantique que font appel les trois Galiciennes.

RECONSIDÉRER L'HISTORIOGRAPHIE POUR DÉFENDRE DE NOUVEAUX CANONS

La dualité développée au sein du « contenedor » nous conduit logiquement vers le paradigme de l'archive qui régit le dispositif mémoriel des trois artistes. Face au paradoxe idéologique auquel se sont heurtées nombre de théoriciennes au moment de défendre une historiographie proprement féministe, partagées entre le refus de se soumettre aux modèles épistémologiques patriarcaux et le risque de marginalisation inhérent au développement d'une méthodologie exclusive (Pollock, 2007 : 59), l'archive, dans son ambivalence, offre aux artistes féministes une issue potentielle afin de repenser les canons. Elle est en effet, étymologiquement et historiquement, porteuse du discours dominant, mais les réappropriations et les détournements dont elle a fait l'objet au ^{xx}e siècle, en allant des expérimentations d'Aby Warburg aux discours théoriques de Foucault (Foucault, 1969) ou de Derrida (Derrida, 1995, 2014), ont mis en avant sa capacité disruptive. Le paradigme de l'archive présente un double visage, une bipolarité se prêtant aussi bien à l'établissement des codes patriarcaux qu'à leur déconstruction. Or, de la même façon que les trois Galiciennes utilisent les espaces institutionnels pour se déplacer vers des espaces non institutionnels, elles recourent à l'outil emblématique de la norme, l'archive, pour le subvertir et proposer de nouvelles modalités d'énonciation des féminismes.

117

Nous rappellerons brièvement, en reprenant les études citées ci-dessus, que le terme d'« archive » dérive du grec *arkhè*, qui désigne le « principe », dans sa double acception d'origine naturelle ou historique d'une part et, d'autre part, de vérité fondamentale, de lieu où la loi commande, un principe dont dépend le développement ultérieur de toute connaissance. Ce lieu d'autorité matérialise l'ordre social et impose une technique de consignation, selon un système sans fissures et sans discontinuités qui ne se réfère pas uniquement au passé puisqu'il configure le présent et le futur (Derrida, 1995 : 11-12). De même, dans la pensée de Foucault, l'archive est ce qui permet d'établir la loi de ce qui peut être dit (les « choses dites ») : ses règles déterminent et régissent les énoncés antérieurs, destinés à intégrer la mémoire des hommes, et qui peuvent être réutilisés, valorisés ou reconstruits (Foucault, 1969).

Or, il s'avère que, tout en réinvestissant le passé, les archives du « Contenedor de feminismos » se dégagent, point par point, de la logique archivistique patriarcale qui institue rétrospectivement un panthéon artistique de référence. En effet, le « contenedor » oppose à la continuité de la filiation la discontinuité des expériences échelonnées sur une temporalité ouverte : il substitue à la parole

d'oracle des archives, les voix anonymes du quotidien, et au discours monolithique et homogène, la parole habitée, orale et hétérogène des expériences féministes. Dès lors, il ouvre une voie alternative à la transmission des productions artistiques passées et à la réalisation de constructions futures.

De fait, le dispositif pensé par les trois artistes associe temporalités passées et présentes, parfois continues (les traditions musicales accompagnant les itinérances des populations migrantes) et d'autres fois disjointes, mais associées au sein d'un seul récit. De plus, le « contenedor » affiche sa transdisciplinarité en accueillant des manifestations artistiques (la musique, les vers chantés), des considérations économiques et sociales (les grèves ouvrières), ou encore des revendications liées à l'émancipation et à la liberté sexuelle, de telle sorte qu'aucun propos ne prend le dessus sur l'autre et que tous les récits sont considérés comme faisant partie d'un système en formation, fait de relativités et de ruptures, associant des énoncés diffractés ou secondaires. Le processus artistique contrarie en cela les canons configurés par l'histoire de l'art et les archives traditionnelles, dont les féministes ont depuis longtemps montré qu'ils respectaient une filiation fondée sur la succession père-fils, développant une culture monosexuelle aussi peu fertile qu'une culture monoethnique ou monosociale (Hardy Aiken, 1986 : 290, 293 ; Pollock, 2007 : 50).

118

Surtout, la révision menée à travers le « contenedor » affecte le « principe » même de l'archive, ce paradigme fondateur contraignant, revêtu d'une aura manifeste. Face à l'archive conçue comme un système de consignation¹³, le projet qui devait s'appeler « Sin consignas », ne revendique aucune exceptionnalité, et renvoie davantage aux choses sans valeur, pouvant être mises au rebut, comme le suggère le terme de « contenedor » : réceptacle de matières variables, le conteneur est aussi le récipient destiné à la collecte des déchets, bien loin de l'arche inviolable, et il pourrait faire allusion au regard porté sur les féminismes et sur les productions marginales des femmes, « bonnes à jeter aux ordures ». Il n'est pas anodin que les femmes *betsolaris*, sollicitées dans la 5^e docu-action, reprennent le sens latent du « déchet à jeter » pour l'intégrer dans un processus de recyclage :

Nos amies galiciennes, aujourd'hui
Notre monde ont agrandi
Elles ont placé à nos côtés
Un container grand et beau
Et nous, *plutôt que de jeter* quelque chose
Nous aimerions y laisser quelque chose
(Ainhoa Agirreazaldegí)
[...]
Le secret le plus grand du *betsolarisme*

13 - Ana Guash, dans son ouvrage sur la généalogie et le développement de l'archive dans l'art contemporain, établit une différence entre le simple fait d'entreposer ou de collectionner, qui consiste à « assigner » un lieu ou à déposer un objet ou une image dans un endroit déterminé, et l'action de « consigner » inhérente au paradigme de l'archive, qui implique la coordination d'un corpus à l'intérieur d'un système prédéterminé (Guash, 2011 : 10).

N'a pas été la propagande
Mais le fait de *se recycler*
Dans d'autres containers différents
(Uxue Alberdi)
(nous traduisons et soulignons)

Prendre un vieux container pour le transformer, reconfigurer les idéologies séculaires porteuses d'exclusion, telle est la représentation qu'Ainhoa Agirreazal-degi et Uxue Alberdi donnent de la nouvelle archive, transgressant de l'intérieur un système normatif pour mettre en avant d'autres contenus mémoriels¹⁴. Ces objectifs, formulés par des femmes *bertsolaris*, possèdent une dimension performative, dans la mesure où l'art du *bertsolarisme* a su intégrer, depuis quelques années, des voix féminines autrefois marginales, tout en renouvelant ses thématiques et ses cadres théoriques (Fig. 5).



Fig. 5 – « Contenedor de feminismos », Docu-action n° 5, Femmes bertsolaris, Bilbao, 27 août 2014.

La mise à mal du principe de l'archive suppose par ailleurs le déni de tout texte fondateur ou de toute autorité canonique, et elle implique le développement d'une culture sans origine¹⁵ et d'une parole sans cran d'arrêt, raison pour laquelle l'oralité du conteur et le récit des expériences priment dans les docu-actions.

14 - Cette démarche ne va pas sans évoquer celle du Suisse-Allemand Dieter Roth qui poussa à l'extrême l'accumulation et l'archivage, allant jusqu'à collecter des emballages alimentaires et d'autres déchets qu'il rangea dans plus de 600 classeurs qui formèrent l'installation idoineement nommée *Flaste Waste* [Déchets plats] (1973).

15 - C'est là une des modalités développées dans les archives contemporaines, qu'elles soient l'œuvre d'artistes masculins ou féminins. On pensera au macro-projet *Atlas, work in progress* que Gerhard Richter commença à constituer en 1962 ou encore aux travaux de Susan Hiller (avec *At the Freud Museum*, initié en 1991), On Kawara, Hanne Darboven ou Bernd & Hilla Becher.

La transmission orale des cultures et des féminismes, mise en avant dans la cinquième docu-action (les femmes-*bertsolaris*), se trouve également au cœur de la quatrième, qui, dans le quartier d'Agra del Orzán (juillet 2013, La Corogne), recueille les mémoires musicales des femmes migrantes, qu'elles soient galiciennes ou étrangères (Fig. 6).



120

Fig. 6 – « Contenedor de feminismos », Docu-action n° 4, projet de mémoire musicale « Música en Branco », Place du Centre socio-culturel Ágora, Agra del Orzán, La Corogne, 3 juillet 2013

Quant au dispositif de la première docu-action, il collectait – nous le rappellerons –, les témoignages des ouvrières pour les immerger dans un flux d'expériences présentes, passées et à venir. Ainsi, les créatrices du « contenedor » relatent une histoire ouverte, intégrant l'expérience d'autrui et la leur propre, selon une modalité du partage exposée par Walter Benjamin dans « Le conteur » :

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. (Benjamin, 2000 : 116)

Dans cette quête d'une mémoire vive et évolutive, le « Contenedor de feminismos » rejoint d'autres expériences contemporaines d'archives, élaborées comme des structures décentrées, dépourvues de fin et de commencement. Quant au lien entre ces initiatives d'archives précaires et la tradition de la mémoire orale, il est corroboré par Jesús Carrillo lorsqu'il réfléchit à la nécessité de laisser des traces, d'accumuler des expériences afin de passer le relais aux générations futures :

Ces formes d'archive [...] partagent une façon d'être avec la mémoire orale traditionnelle, qui se pose et laisse une trace par dissémination, par le simple fait d'entrer en communication. Elle ne se rattache pas à un seul *locus* déterminé, car elle est constamment mobile et ses contenus sont malléables et modulables grâce au processus

continuel de déplacement et de réappropriation. Cette sorte de mémoire, liée à des sujets, des actions ou des expériences qui se trouvaient en dehors de l'archive centrale, acquiert de nos jours une nouvelle nature (nous traduisons). (Carrillo, 2011 : 19)

On peut enfin signaler que la mise en relation du dispositif du « contenedor » avec d'autres archives contemporaines permet de le replacer au sein d'une plus vaste cartographie et confirme la dimension paradigmatique que les artistes femmes confèrent à cette modalité de sauvegarde et de réappropriation des féminismes. En effet, les trois Galiciennes n'ont pas été les premières artistes – loin de là – à utiliser la structure réticulaire de l'archive pour réhabiliter d'autres figures féminines et à créer, grâce à des outils numériques, une mémoire vive des féminismes. Pensons par exemple à la performance d'Eugènia Balcells intitulée *Álbum portátil* (1993), ou encore au fonds documentaire digital d'Ana Navarrete, *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas* (2010)¹⁶, qui articule l'artistique et le politique pour mettre en lumière les vies de vingt-et-une femmes dont l'importance pendant la II^e République et la Guerre civile espagnole avait été passée sous silence (Aliaga, 2013 : 54 et 57). En mêlant des matières hétérogènes et en défendant le caractère inachevé de son projet – les données pouvaient être reprises, complétées, modifiées –, Navarrete évitait de donner à cette généalogie le caractère d'un produit culturel totalisateur et s'éloignait en cela du sens positiviste de l'archive.

Il en va de même pour le « contenedor », qui nourrit d'autres mémoires en expansion et se prolonge à travers elles. Au-delà de l'exposition du MUSAC, qui faisait dialoguer les généalogies féministes, la cinquième docu-action du « Contenedor de feminismos » se greffa sur le projet *El Contrato* (2013-2015), développé avec le Centre Azkuna de Bilbao, et les docu-actions réalisées à León furent intégrées, quant à elles, dans un projet d'« Archive Féministe de León » organisé par sept associations féministes de la ville¹⁷, dont la finalité était de créer une archive en ligne actualisable dans le temps. Et sur le site même du « Contenedor de feminismos », se trouve aujourd'hui encore un espace de dépôt, intitulé « Gráfica feminista », grâce auquel la recherche sur le graphisme féministe s'offre au sein d'un processus ouvert et continu. Ainsi l'archive féministe, mémoire en développement continu, est-elle posée comme un instrument plus ambitieux qu'un strict magasin d'informations. Ce qu'elle récupère et sauvegarde est un matériau documentaire demeuré inaccessible et invisible pendant des décennies, et le « contenedor » joue volontairement sur les variables de visibilité et d'invisibilité, sur ce qui proche et accessible ou bien lointain et inaccessible, et il donne au spectateur un rôle central dans l'installation, puisque celui-ci peut librement fournir ou recevoir des données archivables et consultables, alimentant dans ce même élan la mémoire féministe à venir :

La question de l'archive n'est pas une question du passé. Ce n'est pas la question d'un concept dont nous disposerions ou ne disposerions pas déjà au sujet du passé, un concept archivable d'archive. C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain. (Derrida, 1995 : 60)

16 - URL : <http://nadieseacuerdadenosotras.org/>. Consulté le 27 juin 2019.

17 - Les associations ayant participé sont : *Flora Tristán*, *Isadora Duncan*, *Simone de Beauvoir*, *Clara Campoamor*, *Adavas*, *Líneas de Fuga*, *Mujer y revolución*.

BIBLIOGRAPHIE

ALIAGA Juan Vicente, « Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* », dans Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo (dir.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, p. 51-88.

AMORÓS Celia, « Présentation », dans Alicia H. Puleo (dir.), *La Ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII*, 1^a ed., Barcelona; Madrid, Anthropos; Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1993 (Pensamiento crítico/pensamiento utópico. Cultura y diferencia, 81), p. 7-9.

BENJAMIN Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, traduit par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 114-151.

CARAMÉS SALES Anxela, *Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2016.

CARRILLO Jesús, « El museo como archivo », *Artnodes*, n° 10, 14 janvier 2011, p. 18-21. DOI: <http://doi.org/10.7238/a.v0i10.1061>.

DEMANZE Laurent, « Le récit de filiation aujourd'hui », dans *Écritures contemporaines: Atelier de recherche sur la littérature actuelle*, 2012. URL: <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>. Consulté le 3 mars 2017.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GUASCH Ana María, *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Tres Cantos: Akal, 2011.

122

HARDY AIKEN Susan, « Women and the Question of Canonicity », *College English*, vol. 48, n° 3, 1986, p. 288-301.

MAYAYO Patricia, « Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo », dans Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo (dir.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013a, p. 19-38.

—, « Después de "Genealogías feministas". Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes », *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, n° 4, 2013b, p. 25-37.

PARCERISAS Pilar, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007 (Arte contemporáneo, 21).

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007/2, p. 45-69.

VIART Dominique, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2*, Paris, Minard, 1999, p. 115-137.

VILLA Rocío de la, « Arte y feminismos: el activismo y lo público », conferencia impartida en El Escorial, Madrid, 31 de julio de 2001, *ROCÍO DE LA VILLA*, [s.d.]. URL: <http://rociodelavilla.blogspot.com/2009/04/arte-y-feminismos-el-activismo-y-lo.html>. Consulté le 29 juin 2019.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi: de la nécessité pour toute femme de disposer d'une pièce à soi et de créer en toute liberté*, traduit par Jean-Yves Cotté, Toulouse, Gwen Català éditeur, 2016.

Christelle Colin

Mínimas e íntimas (2013) d'Irene Bailo
et *La Ciudad de las mujeres* (2016)
de Vicky Calavia: femmes et femmes artistes
dans la ville aragonaise

INTRODUCTION

123

Poser la question de la place de la femme dans la cité et, en d'autres termes, de son intégration dans l'espace urbain et public en tant que « lieu de l'action » tel que le définissait Hannah Arendt (Arendt, 2003 : 148), revient encore à interroger la possibilité d'une ville émancipatrice. Dans son ouvrage sur les villes françaises, *Crise urbaine et espaces sexués*, Jacqueline Coutras affirme en effet que « les deux sexes se partagent désormais l'espace public » et que « l'ouverture de la ville fonctionnelle aux femmes est patente » (Coutras, 1996 : 37). Pourtant, si les femmes sont plus présentes dans l'espace public depuis les années 60¹, elles ne sont pas visibles dans les mêmes proportions. Il existerait par ailleurs, toujours selon l'auteure, une dimension cachée de ces espaces dans lesquels persisteraient des comportements traditionnels qui empêcheraient une réelle émancipation des femmes.

C'est cette intégration de la femme dans la cité que nous souhaitons interroger ici en nous intéressant à deux documentaires² espagnols récents qui analysent

1 - Cette observation est extrapolable à d'autres villes européennes même si, en 1960, l'Espagne connaît un certain retard quant à l'émancipation féminine du fait de la dictature franquiste.

2 - Le documentaire constitue sans aucun doute un format privilégié pour traiter cette thématique spécifique, à partir d'une approche sociologique et d'une démarche plus sociale que la fiction, permettant de comprendre les mécanismes de l'évolution urbaine et ses conséquences sur la vie des habitants.

le(s) rapport(s) entre deux villes aragonaises et leurs habitantes. Irene Bailo et Vicky Calavia portent leur regard sur les villes de Huesca et de Saragosse et proposent une réflexion sur la place, acquise ou revendiquée, des femmes et des femmes artistes dans ces villes³.

Que nous disent les représentations cinématographiques quant à la pratique et à l'investissement des espaces urbains⁴ par ces femmes? Comment l'image filmique retranscrit-elle cette ambivalence, révélée par Jacqueline Coutras, entre appropriation et dépossession spatiale, mais aussi sociale?

À partir de ces textes filmiques, nous pourrions nous demander, dans un premier temps, comment un cinéma régional, et donc lui-même excentré, perçoit la ville périphérique, de quelle façon il la met en scène, et la symbolise à travers un double regard féminin (celui des réalisatrices et celui des personnages). Par ailleurs, il conviendra d'évaluer la portée de ces deux textes sur la définition de la place et du rôle du sujet féminin dans la ville. Pour cela, nous procéderons à une étude comparée des deux films, afin de révéler, d'une part, les nombreuses concomitances dans une tendance réflexive sur la ville aragonaise depuis le regard féminin et, d'autre part, la rhétorique mettant en évidence l'opposition centre/périphérie – structurante sur le plan spatial – ainsi que l'affirmation d'un décentrement progressif du discours vers l'avènement de périphéries spatiales et sociales reconverties en nouveaux centres.

DEUX PROJETS, DEUX RÉALISATRICES, DEUX VILLES. CONTEXTES

124

Les deux films s'insèrent dans deux projets de plus grande ampleur qu'il nous faut d'abord contextualiser pour en comprendre la portée.

Mínimas e íntimas est un court-métrage réalisé en 2013 par la jeune réalisatrice Irene Bailo, originaire de Fraga, une petite ville de la province de Huesca. Après des études de cinéma à l'Université de Barcelone, Irene Bailo s'installe en France où elle complète sa formation à Angoulême, avec un master sur le documentaire de création (Creadoc). Sa participation à plusieurs groupes de création collective tels que la coopérative *Drac Magic* de Barcelone, le collectif de réalisation documentaire *Fil Rouge* ou encore celui de création expérimentale *Ménage à trois*, caractérise son parcours marqué par une réflexion constante sur la création et la réception des œuvres.

Le film *Mínimas e íntimas*, dont le titre renvoie d'emblée à une série d'histoires filmées en petit format et depuis un point de vue très subjectif, narre les relations entre les résidents⁵ du quartier *Perpetuo Socorro* de Huesca. Ce film est le résultat

3 - L'intérêt du corpus composé de films régionaux est aussi d'analyser la possibilité de la spécificité de cette production périphérique vis-à-vis d'un même sujet.

4 - L'étroite relation qu'entretiennent la ville et le cinéma n'est plus à démontrer, si l'on en croit les propos de Thierry Paquot dans l'éditorial du numéro *La Ville au cinéma* de la revue *Urbanisme* (Paquot, 2003 : 10). Le cinéma, depuis les Frères Lumière, a toujours questionné la ville et les possibilités de la représenter.

5 - Le premier témoignage du film est celui d'un homme qui nous guide à travers le quartier. Les autres témoignages sont essentiellement ceux de femmes. Ainsi, notre étude portera sur

d'un atelier cinéma réalisé en collaboration avec l'association *ilusiones.con*, créée en 2010 dans ce quartier en marge de la ville et de la politique urbaine, et où se concentre une population provenant de divers pays. La formation sur le « cinéma documentaire de création », donnée aux habitants du quartier, constitue ainsi le point de départ à une création collective et autonome où chaque femme participant au projet écrit un texte sur l'espace qu'elle habite et où elle réfléchit à la façon dont celui-ci va devenir matière filmique. La caméra passe d'une main à l'autre, ce qui permet d'obtenir des points de vue multiples, selon le modèle de la vidéo minute choisi par le collectif TRAMA⁶. Un plan séquence tourné pendant une minute, avec un regard subjectif, permet de filmer des aspects du quotidien de ces femmes qui les définissent en tant que sujet. Mis bout à bout au moment du montage, lui aussi pensé comme une étape collective, ces différents plans séquences composent un court-métrage documentaire d'une durée totale de 16 min.

Le quartier devient ainsi le lieu d'une expérience d'art participatif où la hiérarchie traditionnelle du cinéma est rompue, et où le cinéma apparaît comme un acte quotidien grâce à l'utilisation de petites caméras ou encore de téléphones portables. Le déplacement du statut de l'auteur va de pair, ici, avec l'importance donnée à la culture en général, et à l'art cinématographique en particulier, pour créer un espace commun, de partage, qui favorise l'intégration.

Réalisé en 2016, *La Ciudad de las mujeres* de Vicky Calavia est un documentaire choral composé par les interviews de plusieurs femmes artistes de Saragosse et il nous invite à considérer un espace urbain propre aux femmes, montré depuis leur perspective, comme semble le suggérer le titre. Le film est inclus dans un projet de plus grande envergure (Calavia, 2016 : 1) puisqu'il constitue le premier volet d'une série de documentaires sur la place des femmes de cette même ville dans les domaines sociaux, scientifiques, migratoires ou encore dans le milieu du travail et le monde rural. Par ailleurs, le film constitue le texte central d'un projet artistique qui s'étend au champ photographique. *La Ciudad de las mujeres* inclut dans son texte des photographies des femmes artistes qui interviennent dans le film. Ces photographies correspondent à des clichés pris au moment du tournage et à des portraits de chacune des artistes. Elles fonctionnent encore comme un matériau autonome montré lors la sortie du film, dans une exposition itinérante qui accompagne le film sur les lieux de projection. Il s'agit donc d'un vaste projet qui inclut plusieurs pratiques artistiques et qui s'inscrit de manière logique dans le parcours de cette réalisatrice aragonaise travaillant en collaboration avec *La casa de la mujer* de Zaragoza et consacrant une grande partie de son œuvre aux femmes aragonaises célèbres ou anonymes⁷. La démarche de la réalisatrice s'apparente

les vidéos réalisées par les femmes, mais le court-métrage n'est pas uniquement constitué de témoignages féminins, à la différence de *La ciudad de las mujeres*.

6 - Site décrivant le projet *El video del minuto*. URL: <https://www.elvideodelminuto.org/> (consulté le 30/04/ 2019).

7 - À titre d'exemple, nous pouvons citer son film, réalisé en 2015, sur María Domínguez, première femme maire de la république espagnole fusillée durant la guerre civile, ou encore son autre film en cours de réalisation sur María Moliner, auteure du plus important dictionnaire de l'usage de l'espagnol.

ainsi à une récupération mémorielle autour de diverses figures féminines grâce à différents supports de diffusion⁸.

LA VILLE REPRÉSENTÉE : LA PÉRIPHÉRIE DES VILLES PÉRIPHÉRIQUES

Si la ville constitue le cadre de l'évolution des personnages féminins, elle est aussi et surtout le sujet des deux films. Le motif du parcours à travers un quartier ou la ville tout entière nous permet de la reconstituer, de saisir ce qui nous est montré et ce qui ne l'est pas, et d'appréhender l'interprétation qui en est faite. Or, dans les deux cas, la mention de l'espace référentiel et sa reconstruction cinématographique insistent sur une représentation d'un espace spécifique, celui de la périphérie.

Dans *Minimas e intimas*, l'espace constamment décrit est celui du quartier *Perpetuo Socorro* auquel la réalisatrice et les protagonistes veulent donner une visibilité par rapport au reste de la ville. Ce quartier, géographiquement excentré et historiquement ouvrier, réunit désormais des migrants provenant de pays variés et est caractérisé par une forte présence de l'ethnie gitane. La multiculturalité en constitue un trait caractéristique. Celle-ci est présentée dans différentes scènes quotidiennes mettant en évidence l'échange culturel et la cohabitation harmonieuse. La perspective adoptée pour relater ces échanges est significative. La présentation des lieux et des habitants est faite de telle manière qu'on ne sort jamais du quartier, même si le reste de la ville est parfois visuellement suggéré dans certains plans de grand ensemble, mais toujours depuis le quartier, grâce à l'usage récurrent de la perspective subjective ou semi-subjective. La description se fait à partir d'un parcours dynamique (en voiture d'abord, à pied ensuite), entrecoupé de pauses descriptives et poétiques lorsque la caméra filme des lieux clés, avec ou sans présence humaine (un parc où jouent des enfants, l'ancienne prison, l'*asociación de vecinos*, les maisons des résidentes). La proportion de scènes tournées à l'extérieur est plus importante que celle des scènes tournées à l'intérieur. L'espace extérieur montré évoque même un autre paysage géographique autonome et positivement connoté : celui d'un village où les relations sociales seraient idéales. Mais le choix narratif de la constante perspective subjective contribue aussi à créer l'idée d'un espace fermé, une sorte de bulle intérieure donnant une image-version personnelle du quartier qui délimite parfaitement cet espace périphérique. Ce procédé permet sans aucun doute de retranscrire des revendications identitaires et de mettre au jour les déficiences d'une politique urbaine et municipale qui, durant de nombreuses décennies, a exclu ce quartier des transformations urbanistiques et culturelles dont a pu bénéficier le reste de la ville. Il s'agit bien alors de déterminer un espace social où est mis en évidence le rapport de force entre le quartier et le centre, toujours signifié dans le hors-champ. La stigmatisation de la périphérie pauvre et défavorisée est abandonnée. La périphérie spatiale constitue un nouveau centre humainement riche, aux dépens du centre historique qui reste dans la périphérie du discours et du regard.

8 - En termes de diffusion, tout le projet de Vicky Calavia est exposé sur le site internet du documentaire et dans plusieurs réseaux sociaux. URL : <https://vickycalavia.com/documentales/la-ciudad-de-las-mujeres/> (consulté le 29/04/2019). Quant au film d'Irene Bailo, on peut le visionner sur la Plateforme vimeo : URL : <https://vimeo.com/irenebailo> (consulté le 29/04/2019).

Dans *La Ciudad de las mujeres*, la définition de l'espace, présente dans le titre, se confirme dès l'intervention de la voix off qui introduit le film :

Saragosse, ville de ponts, d'eaux, de labyrinthes, de soleil, de tours, du vent du nord. Une ville peuplée de gens qui rêvent, créent, se battent, qui poursuivent des utopies. Saragosse, ville dont l'âme est celle d'une femme belle et atavique, intrépide et résistante, clairvoyante et brillante, intelligente et noble. Saragosse, la ville des femmes⁹.

Cette glose du titre insiste sur trois étapes : de la genèse de la ville comme synthèse entre architecture et éléments naturels, en passant par la ville interprétée comme une communauté prospective et un terrain de création, Saragosse devient finalement une ville-femme, une ville personnage. Cette perspective originale est maintenue tout au long du film à travers la présentation d'un itinéraire singulier dans des lieux culturels, créés et investis par les dix femmes interviewées. Le parcours spatial réalisé par les personnages nous indique aussi que ces lieux sont, pour la plupart, excentrés et qu'ils composent un espace périphérique ample, mal délimité, irrégulier, mais en constant lien avec le reste de la ville, un espace que ces femmes mentionnent lorsqu'on leur pose la question « *¿Qué te gusta de Zaragoza?* ». Les réponses à propos de cet espace vécu évoquent les lieux connus, névralgiques de la ville, les attraits monumentaux et symboliques, en définitive un espace qui se superpose souvent à l'itinéraire touristique classique. La conception de la ville dans le discours est totale dans la mesure où y est intégrée une perspective à la fois endogène et exogène (celle assimilée par le discours de promotion touristique et celle offerte au regard extérieur) ou encore une double appropriation physique et affective. Cette appropriation est visible dans la manière de filmer : le mouvement profilmique (lors des déplacements des personnages dans le champ) et le mouvement de la caméra rendent compte d'un montage fluide, dynamique, qui suggère l'idée de lien. Il s'agit en quelque sorte de créer un lien entre ces deux villes, mais encore d'inclure le spectateur dans ce parcours urbain. Pourtant, malgré cette première impression de ville totale, se dégage surtout le besoin de montrer la ville alternative (celle de la création féminine) qui se trouve à la périphérie, comme pour compenser le manque de visibilité des lieux de création féminine ainsi que les déficiences d'une politique culturelle de la ville en termes d'intégration. Dans ce film, la périphérie spatiale et symbolique devient un nouveau centre puisque c'est un double objet invisible (les lieux de création et les femmes créatrices) qui est donné à voir.

127

**DE LA FEMME ARTISTE AU SUJET FÉMININ :
LE FÉMINISME À TRAVERS LA SUBJECTIVITÉ**

Puisqu'il s'agit de rendre visible la femme dans l'espace urbain et public, les films proposent bien une réflexion depuis une approche où la ville serait un

9 - Citation originale traduite par l'auteure. Texte original : *Zaragoza, una ciudad de puentes, de aguas, de laberintos, de sol, de torres, de cierzo. Una ciudad poblada por gente que sueña, crea, que lucha, que persigue utopías. Zaragoza, una ciudad con alma de mujer hermosa y atávica, intrépida y resistente, clarividente y luminosa, inteligente y noble. Zaragoza, la ciudad de las mujeres.*

domaine traversé par des rapports de force, un espace-miroir des normes de genres ou de pratiques symboliques mais, encore et surtout, un espace traversé par des subjectivités multiples.

La ville, au-delà d'un simple espace référentiel, est le prétexte au portrait de la femme, et plus précisément de la femme artiste. Les deux films proposent le constat sociologique d'une intégration partielle et difficile de la femme et de la femme artiste dans cet espace, puis l'affirmation de leur investissement spatial et public, de l'acquisition de leur place dans la ville et dans le discours. Il s'agit finalement de déconstruire l'espace normé en montrant des projets qui valorisent les femmes en tant qu'usagères et productrices de la ville.

Dans *Minimas e íntimas*, les femmes qui apparaissent à l'écran exposent leurs souvenirs ou leurs impressions sur le quartier. La perspective subjective met en évidence le lien affectif avec l'espace, un sentiment d'appartenance, d'inclusion. Puis, le contenu diégétique expose les relations existant entre les différents membres de cette communauté féminine de quartier (entraide de plusieurs mères, échange culturel avec des cours de Sévillanes) pour révéler un espace intégrateur, créateur de lien social et culturel (**Fig. 1**). Si l'idée dominante est celle d'une femme caractérisée par ces actions d'entraide et de partage, celle-ci apparaît parfois comme une figure engagée cherchant à défendre le quartier face à une politique urbanistique d'exclusion. Plusieurs fois, l'allusion visuelle aux limites entre le quartier et le reste de la ville (le centre et la cathédrale), l'allusion verbale à un quartier où des zones sont déshabitées (séquence *Por encima de mi casa*) et la lutte des habitants pour conserver et rénover leur maison sont, à ce sujet, significatives.

128



Fig. 1 – *Minimas e íntimas* (2013), d'Irene Bailo.
Espace intégrateur
et lien social

La Ciudad de las mujeres est introduit par une fiction : la commande d'un reportage sur les femmes créatrices à Saragosse faite à la journaliste Iguázel Elhombre qui décide de travailler avec la photographe Marta Aschenbecher. Dans cette fiction documentaire, l'alternance des perspectives journalistique et photographique propose un portrait complet de chaque femme artiste représentée. Les interviews et les photos s'intercalent ainsi avec l'image vidéographique, dans une sorte de métalangage narratif sur l'identité et le regard. Dans le prolongement d'un de ses documentaires antérieurs intitulé *Espacios habitados* (2012), la réalisatrice s'intéresse à l'espace habité par les femmes, à l'accès de dix femmes artistes à un espace de création qui leur est propre. Pour cela,

Vicky Calavia constitue une galerie de portraits où elle présente l'une après l'autre, selon le même schéma, chacune de ces dix femmes qui explique sa trajectoire, les difficultés rencontrées sur le plan professionnel ou personnel (le temps de la ville est ainsi évoqué à travers l'aspect de la conciliation familiale ou de la maternité constamment incarnée par Iguázel, enceinte au moment du tournage), les réussites dans ce projet professionnel. Cet échantillon représentatif d'un groupe plus important met en évidence la variété des activités féminines en relation avec l'art et l'intégration de ces femmes dans la ville. Dans le texte filmique, la proportion de discours consacrés aux obstacles est moindre, alors que le texte du livret accompagnant le DVD insiste sur le fait que seulement 8 % des œuvres d'art publiques des rues de Saragosse sont réalisées par des femmes et que seules 24 % des expositions financées par la mairie sont faites par des artistes femmes (Calavia, 2016 : 1). Ces parcours originaux invitent à reconsidérer la place du sujet féminin créateur dans un espace genré, en signalant de manière ponctuelle la tension entre espace masculin/féminin et en rendant visible le sujet féminin par le procédé de l'image multipliée de la femme. L'utilisation du matériau photographique est significative dans la mesure où c'est dans l'image fixe que l'on apprécie le mieux l'appropriation de l'espace par la femme. Des compositions en situation réelle ou des mises en scène plus poétiques et symboliques révèlent ainsi une certaine liberté ou sensualité du sujet féminin ou encore une image nouvelle, émancipée de la femme. La femme, à la fois modèle et sujet photographique, constitue ici l'élément central d'une série de portraits qui cherche à rompre avec un imaginaire masculin ayant longtemps créé une identité de la femme à travers la photographie (Fig. 2). L'autoreprésentation féminine permet l'affirmation d'un pouvoir sur la construction de sa propre image alors que le dispositif de l'exposition constitue une affirmation et une reconnaissance de la femme artiste.

129



Fig. 2 – *La Ciudad de las mujeres* (2016), de Vicky Calavia
Autoreprésentation féminine et images multipliées de la femme

Dans les deux films, le discours se raccroche à cette rectification et à cette perspective critique, mais il faudrait aussi considérer la possibilité d'aller au-delà de cette représentation des rapports de force sociaux pour rechercher la teneur implicite du discours de ces femmes artistes. Les deux textes filmiques nous invitent en effet à dépasser la relation femme/ville ou la définition de la femme artiste dans la ville, pour explorer le territoire temporel de la mémoire ou de la projection utopique.

DE LA MÉMOIRE DU QUARTIER À L'UTOPIE DE LA VILLE : DÉCENTREMENT DU DISCOURS

130 Nous assistons dans les deux films à un déplacement sémantique du discours sur la visibilité de la présence féminine dans la ville à un niveau plus implicite qui introduit d'abord une réflexion sur la mémoire et la métamémoire. Ainsi, *Mínimas e íntimas* s'interroge sur la reconstruction de la mémoire collective du quartier. Celle-ci s'élabore à partir du dialogue entre deux strates de l'histoire : la petite histoire, à partir de l'expérience personnelle, et la grande histoire, envisagée sur le long terme. Le retour sur des moments déterminants de l'histoire du quartier se fait à travers l'évocation de lieux clés : les séquences sur la prison démolie en 2010, où étaient enfermés les opposants au franquisme, sont significatives de la resémantisation des espaces et de la réorientation du discours vers une problématique mémorielle. Celles-ci sont centrales dans l'économie filmique, à l'image de l'importance de cette prison monumentale. L'espace carcéral est aussi central dans les souvenirs de celles qui, enfants, vivaient à côté et qui se remémorent leurs relations avec les prisonniers. La juxtaposition de plans sur les ruines de la prison et de photos d'archive réactualise cet espace politique, tout en évoquant le temps historique de la ville et les revendications qui y sont associées (Fig. 3). Comme dans le passé, ce lieu devient le centre d'une autre tension qui révèle le décalage entre les politiques urbanistiques et les besoins ou demandes des habitants du quartier, la prison devant donner lieu à l'édification d'un centre médico-social qui n'a pas encore vu le jour au moment du tournage. De la même façon, les séquences sur l'*asociación de vecinos*, très active en matière de revendication citoyenne et urbanistique dans les premières années de la Transition, permettent de reconstruire une histoire commune du quartier et de la ville (Fig. 4). Les témoignages sur la modification de l'attitude des femmes, révélatrice de leur émancipation (« en 1976, las chicas fumaban y decían tacos »), mettent en évidence les mutations culturelles et sociales de la Transition et situent le sujet féminin dans l'histoire sociale et politique pour revendiquer la continuité d'une attitude engagée. La réflexion porte sur le contexte historique et sur la tension entre oppression et démocratie, afin de révéler une des spécificités de ce quartier ouvrier – l'histoire de son engagement politique – et de réfléchir sur la nécessité de réactualiser l'action politique. Cette réévaluation de la ville comme espace social et politique acquiert ainsi une dimension clairement performative.



Fig. 3 – *Mínimas e íntimas* (2013), d'Irene Bailo. Les ruines de la prison



Fig. 4 – *Mínimas e íntimas* (2013), d'Irene Bailo.
Photographie d'archive de l'*asociación de vecinos*

Par ailleurs, les deux textes accèdent au niveau méta-textuel en nous proposant une réflexion sur l'histoire de l'art actuel, qui serait l'autre sujet véritable de ces productions. Les deux films s'accordent en effet à mettre en valeur la création féminine périphérique (d'un point de vue géographique et de genre) pour défendre une culture critique, alternative, qui rompt avec des valeurs artistiques considérées comme inamovibles, conformément à l'analyse de Griselda Pollock, historienne de l'art spécialiste des études féministes postcoloniales, citée en ouverture du livret de présentation du DVD de *La Ciudad de las mujeres*:

L'histoire de l'art, en tant que discours et institution, soutient un ordre de pouvoir dévolu au désir masculin. Nous devons détruire cet ordre pour pouvoir parler des intérêts de la femme et surtout pour mettre en place un discours dans lequel nous affirmerons la présence, la voix et l'effet du désir des femmes¹⁰. (Calavia, 2016 : 1)

De cette manière, les deux films complètent une histoire de l'art considérée comme partielle, en intégrant une histoire de l'art féminine et féministe qui s'affirme à partir d'un élément de reconnaissance essentiel sur le plan formel : l'écriture de la subjectivité.

Les deux films s'accordent à repenser l'art cinématographique à partir d'un acte intégrateur de productions variées, d'auteurs variés. À ce titre, le premier film est le plus représentatif. En substituant au regard de la cinéaste celui des habitantes du quartier, qu'il soit singulier ou collectif, Irene Bailo propose que le film – et par extension, le cinéma – soit pensé comme un projet horizontal qui rompt avec la

10 - Traduction de la citation originale par l'auteur. *La historia del arte, en tanto que discurso e institución, sostiene un orden de poder investido por el deseo masculino. Debemos destruir este orden a fin de hablar de los intereses de las mujeres, a fin sobre todo, de poner en su lugar un discurso por el cual afirmaremos la presencia, la voz y el efecto del deseo de las mujeres.*

hiérarchie et qui présente le fait filmique comme une manifestation quotidienne et accessible, revendiquant de la sorte un statut de l'artiste quotidien. La question de l'accessibilité et la démocratisation de l'art sont centrales dans ce film où la culture a une fonction sociale et intégratrice. De la même manière, le projet de Vicky Calavia engage une nouvelle conception de l'art participatif en utilisant dans le texte l'oscillation constante entre l'individuel et le collectif. De même en est-il pour l'étape de production du film, qui rompt avec les circuits traditionnels en recourant au micromécénat, qui modifie le statut du réalisateur/producteur et promeut la participation horizontale. Il s'agit en définitive d'une redéfinition de l'œuvre qui n'est plus personnelle et unique mais bien plurielle, dans la mesure où elle intègre une série de dérivés de l'œuvre d'art qui en sont aussi des interprétations. L'œuvre d'art intégratrice symbolise la ville comme un espace accueillant des activités culturelles différentes, riches, complémentaires et qui coexistent paisiblement. Finalement, le texte filmique propose en filigrane de réfléchir à deux idées essentielles : la ville comme espace culturel idéal et la relation entre la femme et l'art.

CONCLUSION

En définitive, la ville comme espace topographique parcouru et le personnage de la femme artiste sont deux motifs permettant la découverte de la relation qui s'établit entre la ville et la femme. La ville est en partie appréhendée à travers les déplacements des femmes et celles-ci se révèlent artistes dans certains lieux de la ville qu'elles s'approprient. Après avoir constaté et affirmé l'importance et la place des créations féminines dans la ville, les deux films dépassent cet argument pour penser l'art dans la ville comme un projet collaboratif et public mais aussi pour penser la ville à travers l'art. La subjectivité féminine constitue dès lors un filtre et une médiation, soit pour porter un regard critique sur une politique urbaine passée ou présente, soit pour évaluer un nouveau type de relation à l'espace urbain et imaginer un nouveau type de ville. En d'autres termes, les textes filmiques suggèrent que la ville des femmes (vue et habitée par les artistes femmes) constitue un espace original qui tente de se définir comme un nouveau modèle de ville culturelle et intégratrice, mettant en évidence la dimension utopique d'une ville où la politique culturelle et sociale aurait un rôle essentiel.

132

BIBLIOGRAPHIE

ARENDETH Hannah, *Condition de l'homme moderne*, trad. française de G. Fradier, Paris, Calman-Lévy, 2003.

CALAVIA Vicky, *La Ciudad de las mujeres*, Zaragoza, Concejalía educación e inclusión. Servicio de igualdad, 2016.

COUSTRAS Jacqueline, *Crise urbaine et espaces sexués*, Paris, Armand Colin, coll. « Références », 1996.

PAQUOT Thierry, « Éditorial », revue *Urbanisme*, n° 328, *La Ville au cinéma*, janv.-fév. 2003, p. 9-13.

Haizea Barcenilla et Garazi Ansa

Portrait d'artiste : Esther Ferrer

PRÊTER SERMENT, LA MAIN SUR LA POITRINE

Sur la photo (Fig. 1), nous voyons deux personnes, un homme et une femme, photographiés en contre-plongée. Nous nous imaginons qu'ils sont sur une scène, et que la photo a été prise depuis l'espace du public. L'homme et la femme regardent droit devant eux, fixement. Les bras de la femme pendent le long de son corps, tandis que l'homme, debout à côté d'elle, pose sa main ouverte sur l'un de ses seins. C'est la seule relation qui existe entre eux : ils ne se regardent pas, leur visage est sérieux, presque inexpressif ; ils ne transmettent aucun signe d'excitation, aucune émotion.

133



Fig. 1

*Le chevalier à la main sur la poitrine,
Hommage au Greco,
performance d'Eugenio de Vicente
réalisée par Esther Ferrer
et Juan Hidalgo,
Düsseldorf (Allemagne).
Photo : 1968*

L'image correspond à une performance qu'Eugenio de Vicente a créée avec le groupe ZAJ¹ ; l'homme est Juan Hidalgo, et la femme, Esther Ferrer. La scène montre une action réalisée à Düsseldorf en 1968. Elle fut répétée plusieurs fois par la suite et son titre, *Autoportrait imaginaire : chevalier à la main sur la poitrine*, est emprunté à la célèbre œuvre éponyme réalisée par Le Greco entre 1578 et 1580. Dans la peinture du maître du Maniérisme, l'homme, sérieux, qui regarde le spectateur droit dans les yeux, apparaît seul et il pose sa main sur sa propre poitrine, figurant l'acte de prêter serment.

L'action de ZAJ est simple et, en même temps, polysémique. L'allusion est claire, le référent historique évident. Par contre, ce qui, dans la peinture d'origine, représente un geste individuel, devient dans l'action une mise en relation, un échange entre Hidalgo et Ferrer. Ce n'est pas la main de l'homme qui se pose sur sa propre poitrine, ce n'est plus une action exercée sur lui-même, mais une interférence sur le corps d'une autre personne qui multiplie les significances de l'œuvre.

Et en effet, ce ne sont pas deux corps neutres qui entrent en relation (si tant est que l'on puisse parler de « neutralité » des corps) : il s'agit d'un corps féminin et d'un corps masculin. Et bien sûr, ce n'est pas un hasard si le corps masculin est celui qui s'impose au corps féminin. De fait, le hiératisme des deux corps s'écarte de la noblesse de la peinture du Greco : s'agit-il simplement d'un geste ironique, qui déplace la sobriété originelle vers l'absurde ? Ou s'agit-il de la représentation du choc, de la paralysie consécutive à l'expérience d'un contact inattendu ?

134

Le contexte dans lequel l'œuvre a été conçue fournit quelques clefs d'interprétation. À cette époque, le régime franquiste, conservateur, exerce un contrôle étroit sur la sexualité en général et sur le corps féminin en particulier, et il impose des règles strictes aux manifestations visibles de toute forme de rencontre sexuelle. Un contact physique de ce type, qui aurait pu être considéré dans d'autres milieux plus tolérants comme une provocation, devait être qualifié en Espagne de « véritable acte de pornographie » (Filare, 1972).

Il nous semble au contraire que la situation, loin d'être un appel à l'érotisme, opère une dissection du désir et des relations entre les sexes. L'attitude distante des artistes et l'absence de toute expression font penser à des relations de genre internalisées, qui se répètent de façon systématique et sans possibilité de questionnement ; elles matérialisent la disponibilité que l'on attend du corps de la femme pour l'activité sexuelle. Une disponibilité normalisée dans l'espace de l'intimité et de la famille, mais qui est en revanche inacceptable dans l'espace public. Faire étalage de cette disponibilité en public serait d'ailleurs considéré comme synonyme de prostitution.

« Pute » était, en effet, l'attribut utilisé par la presse pour qualifier Esther Ferrer, selon ses propres dires (Alario Trigueros, 2008 : 97). Une réponse outrancière apportée à un art provocateur, éloigné de la logique rationnelle, et qui, surtout, prenait forme à partir du corps d'une femme qui, au fil des années, ferait de plus

1 - À l'origine, lors de sa création en 1964, ZAJ était un groupe de musique action, de musique de performance fondé par Juan Hidalgo, Walter Marchetti et Ramón Barce, et qui faisait appel à la collaboration de plusieurs artistes issus d'autres disciplines, parmi lesquels Eugenio de Vicente. Esther Ferrer intégra en 1966 le groupe ZAJ, qui fut dissout en 1996.

en plus le choix de la nudité². À partir des propos recueillis lors d'un entretien avec l'artiste, nous montrerons comment son identité féminine, son corps sexué, a pu influencer sa carrière artistique.

Il convient tout d'abord de préciser que le public ne réagissait pas toujours positivement aux propositions de ZAJ, ce que Ferrer explique par la nouveauté de l'art d'action et par la proportion d'absurde que les actions impliquaient. Elle se rappelle un public qui « criait, hurlait, montait sur scène... » (Ansa, Barcenilla : 2019a), des spectateurs ne comprenant pas ce qui se déroulait sous leurs yeux, et des critiques journalistiques qualifiant de « mise en boîte » les interventions proposées lors des *Encuentros de Pamplona*, en 1972 (de Aguirre, 1972 ; Martínez, 1972).

Néanmoins, les réactions étaient très différentes en fonction des membres du groupe auxquelles elles s'adressaient : Ferrer confesse qu'elles étaient sans doute plus violentes à son encontre qu'à l'égard de ses collègues masculins, Walter Marchetti et Juan Hidalgo : « Alors que je faisais la même chose que Juan et Walter, on s'en prenait toujours à moi, et si, eux, personne n'osait les attaquer, il n'en allait pas de même pour moi ; ça c'est sûr, on pourrait en dire, des choses, sur le courage des hommes... De toute façon, depuis les origines du monde, les femmes qui s'affirment et qui ont leur propre avis sont considérées, selon les époques, comme des sorcières, des folles ou des hystériques, etc. » (Ansa, Barcenilla : 2019a).

On remarque déjà, dans ces propos de Ferrer, la conscience d'une réalité implacable, peu engageante, aggravée par la condition féminine de l'artiste, une réalité qui ne l'a pourtant pas découragée dans la poursuite de son travail. Où Esther Ferrer a-t-elle trouvé la force de continuer sa pratique ?

135

D'un côté, le féminisme a servi de référence et de motivation pour cette artiste, qui se reconnaît dans le courant féministe et qui inscrit son travail personnel (et pas seulement celui réalisé avec le groupe ZAJ) dans le féminisme. Elle souligne, toutefois, que sous le régime de Franco, l'urgence poussait davantage à agir qu'à réfléchir, et elle laisse entendre que les principes féministes servaient de base à son travail avec ZAJ à cette époque, bien que leur formalisation théorique n'ait pas toujours été manifeste. Ferrer raconte aussi que, pendant les années 60, ce lien avec les idées féministes était personnel, basé sur l'étude, mais qu'il n'était pas organisé au sein d'un groupe, car son entourage était, de fait, formé d'hommes (Alario Trigueros, 2008 : 97). Pour Ferrer, le moment de l'organisation collective et de la complicité entre femmes viendrait plus tard.

Si la force d'un réseau de femmes n'est pas présente dans les premières années du travail artistique de Ferrer, la théorie féministe l'aide à renforcer une idée qui apparaît avec force dans son œuvre : le fait que son corps lui appartienne, et qu'elle soit la seule à décider ce qu'elle peut en faire. Cette conviction l'accompagne tout au long de sa trajectoire, et elle se matérialise dans nombre de ses travaux, comme dans *l'Autoportrait imaginaire : chevalier à la main sur la poitrine*. En laissant Hidalgo poser sa main sur sa poitrine, elle nous rappelle, paradoxalement, la capacité de l'homme à décider du corps féminin, mais elle propose en même

2 - Ce n'est certes pas le cas dans *Autoportrait imaginaire*, mais la nudité corporelle tend ensuite à se systématiser, en particulier dans les performances des années 70.

temps une critique directe de cette situation. Se prêtant à une action qui peut être perçue de l'extérieur comme gênante, elle évoque en effet l'importance que revêt le droit de décider de son corps, de revendiquer sa propriété.

Évidemment, comme nous l'avons déjà expliqué, cette pièce devait donner lieu à de nombreux commentaires, certains d'entre eux étant négatifs et même violents. Mais un trait de caractère a aidé Esther Ferrer à ne pas se laisser influencer par ce genre de réactions : il agit de sa confiance en elle-même, et de sa conviction d'être en train de « faire art », d'abord pour elle-même. Elle déclare « ne pas penser aux gens quand elle crée » (Ansa, Barcenilla : 2019a); mais elle fait une différence lorsque ses travaux doivent véhiculer un message politique clair, direct et, dans ce cas, elle fait en sorte qu'ils soient bien compris. En revanche, pour son œuvre plus artistique, elle n'a pas besoin d'approbation dès lors qu'elle prend une décision, bien que son travail soit peuplé de doutes et qu'elle se pose d'innombrables questions sur la finalité de son art (Ansa, Barcenilla : 2019b). Cette conviction se perçoit aussi dans son rapport avec les expositions, qu'elle affirme ne pas du tout aimer : « D'un point de vue psychologique, je ne ressens absolument pas le besoin d'exposer, je n'ai pas besoin que l'on me félicite et qu'on me dise "c'est très bien", parce que, je le sais pertinemment, moi, si c'est bien ou si c'est mal » (Ansa, Barcenilla : 2019a).

136

Il semblerait donc qu'une caractéristique fondamentale de Ferrer, qui l'a aidée à poursuivre son travail artistique, et qui apparaît dès ses premières propositions telles que l'*Autoportrait imaginaire*, ait été le sentiment de ne pas avoir besoin d'assentiment extérieur, et de n'avoir besoin que d'elle-même pour décider de son corps, de son travail et de sa vie en général. Cette conviction était moins présente chez la plupart des femmes ayant grandi sous le régime franquiste, à cause d'un contrôle continu exercé sur leur corps, qui avait déterminé leurs attitudes et leurs décisions de vie. En ce sens, la forte personnalité de Ferrer, qu'elle-même assume souvent comme un signe distinctif de son identité (Ansa, Barcenilla : 2019a), devait l'aider à affronter le contexte adverse et résolument patriarcal dans lequel ZAJ avait dû développer ses actions.

VÊTU OU DÉVÊTU, TOUJOURS LE CORPS

Vers la fin du mois de février 1976, les queues de spectateurs impatients se multiplient à l'entrée des cinémas espagnols. Ils se pressent pour voir *La trastienda*, le premier film de production nationale où l'on peut voir, bien que brièvement, un nu intégral. Franco est mort trois mois auparavant, et avec son décès, ce sont presque quarante ans d'une censure opposée à la présentation de toute forme de sexualité qui s'évanouissent. La porte s'ouvre en grand au *destape*³, dans une époque de

3 - On appelle cinéma de « *destape* » – selon le terme adopté par le journaliste Ángel Casas en raison des scènes dénudées présentes dans ces productions –, le genre apparu en Espagne à la disparition officielle de la censure franquiste après la mort du dictateur, en novembre 1975. Le marché cinématographique espagnol fut alors inondé par un flot de films à fort contenu érotique, réalisés à faible coût et de qualité médiocre, mais dont certains devinrent des succès commerciaux sans précédent, et dans lesquels apparaissaient en permanence des corps nus, féminins pour la plupart, exhibés sans le moindre fard.

frénésie exacerbée, venant contrebalancer les interdits de l'époque antérieure, et où tout est prétexte à l'inclusion de l'image d'un corps féminin nu dans un film. Comme une farce du destin, la censure se brise en Espagne en même temps qu'est publié, dans la revue *Screen*, le texte de Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », et qu'il est divulgué dans le monde anglophone⁴. Mais le régime hétéro-patriarcal est toujours omniprésent en Espagne: cette même autorité masculine qui avait imposé de ne pas montrer les corps des femmes sous la dictature est encore celle qui se met à les exposer.

Que ce soit sous le régime de l'occultation ou sous celui de l'exposition exacerbée, la logique n'a pas changé: le corps féminin est utilisé pour nourrir le désir de l'homme qui, à son tour, exerce sa capacité de domination (Garbayo, 2016 : 189-210). Ce contraste est évident dans le cinéma, en raison de l'histoire politique de l'Espagne, mais le stéréotype du corps sensuel féminin est prééminent partout dans le monde occidental, du cinéma à la publicité, et la France, où Ferrer habite désormais, ne fait pas exception sur ce point. Depuis la France, l'artiste entretient d'ailleurs une relation très proche avec l'Espagne, où elle collabore comme critique dans plusieurs publications après le décès de Franco. C'est dans ce contexte spécifique qu'en 1977, à l'Atelier Lerin de Paris, Esther Ferrer se dénude d'une façon naturelle, comme si elle était chez elle. Elle prend un mètre et commence à mesurer son corps, qui était loin de s'accorder au canon du moment. Le cou, les jambes, l'espace compris entre la poitrine et le ventre, chaque partie de son corps devient objet de mesure. Elle note les chiffres sans que l'on connaisse la finalité de ses gestes. Une fois que l'artiste décide de mettre un terme à ce métrage aléatoire, elle colle des lettres noires sur son corps, formant ainsi les mots *Íntimo y personal* (*Intime et personnel*).

137

Avec cette action simple, Ferrer défend une fois de plus le plein arbitrage de son corps et, là encore, elle le fait à travers une action polysémique: d'un côté, elle délimite son corps comme un espace d'intimité, comme son lieu propre. Elle revendique le fait que son corps féminin et sexué n'appartienne à personne d'autre qu'à elle-même. L'idée d'intimité, normalement liée aux espaces clos et à des relations d'extrême proximité, est ici signifiée dans son expression la plus simple: la relation d'un individu à son propre corps, à lui-même, sans qu'il ait à se préoccuper d'aucune interférence extérieure.

En même temps, l'artiste critique fortement l'utilisation du corps féminin comme outil de séduction et de plaisir pour l'homme. Les mesures qu'elle réalise montrent l'existence d'un corps de femme, imparfait selon les canons, mais présent, vivant, actif, conscient. Et nu. Une nudité qui n'a rien d'érotique, qui ne cherche pas le regard masculin. Il semblerait même qu'elle puisse bloquer le plaisir lié à cette appréhension, en ce sens qu'elle déconstruit les règles d'articulation du désir, et qu'elle se soustrait à une logique de soumission.

Ainsi, le corps est l'outil le plus important dans le travail de Ferrer. « Mon corps est le support de mes idées » – nous dit-elle –, ajoutant qu'elle aime travailler avec lui, n'ayant recours qu'à un minimum d'artefacts, « pour ne pas distraire l'attention du public » (Ansa, Barcenilla: 2019a). La nudité, pourtant, est loin d'être

4 - Ce texte ne sera pourtant traduit en espagnol qu'en 1988, et en français en 1993.

une condition indispensable. C'est une option qu'elle utilise quand elle la considère nécessaire, et qui change selon la situation historique et contextuelle.

C'est ainsi que dans les années 80, quand l'utilisation de la nudité arrive à une normalisation dans le monde de la performance, Esther Ferrer trouve nécessaire de renoncer à cet outil qui ne lui semble plus fonctionner. Nous pouvons être témoins de ce renoncement dans l'installation *Perfiles (Profils)*, qu'elle réalise en 1984, et qui contraste avec la maquette et les esquisses préparatoires réalisées quelques années auparavant. L'œuvre est composée de lignes concentriques qui se dessinent autour d'un corps féminin, formant une silhouette qui se déploie dans l'espace. Dans la maquette, un corps féminin nu constitue le noyau ; dans les travaux préliminaires, l'artiste expérimente plusieurs solutions, qui incluent parfois le corps nu, et d'autres fois, le corps habillé, quand il ne s'agit pas d'associer les deux options dans une même installation. Par contre, dans l'installation finale à la Fundació Joan Miró (Barcelone), Ferrer écarte toutes ces options : le corps a disparu, seule reste la silhouette ; l'espace est laissé vide et ne laisse percevoir qu'une cavité blanche (Olivares, 2011 : 84-87). Symboliquement, c'est le moment où le nu, devenant superflu, s'évanouit.

Íntimo y personal, qu'elle a réalisé dans plusieurs versions au cours de sa vie, témoigne également de cette transition. Pendant les années 70, reconnaît l'artiste, « le corps de la femme a été utile à la mentalité masculine pour véhiculer tous ses fantasmes », et elle ajoute avoir décidé qu'« à un moment donné, notre corps nous appartient et que je vais l'utiliser, moi, pour véhiculer mon message » (Ansa, Barcenilla : 2019a). En revanche, quand le nu cesse d'être un outil subversif, elle choisit de repenser l'action : elle commence à la réaliser avec un performer masculin nu qu'elle mesure, alors qu'elle-même est habillée.

Ce changement enrichit la lecture originelle de l'action : on passe d'une critique des corps contraints par les canons, rendue patente par l'image d'un corps qui se revendique lui-même en tant que tel, à la mise en scène de la permutation des rôles, entre corps masculins et corps féminins. À la place d'un homme qui traite le corps de la femme comme lui appartenant, c'est une femme, et qui plus est une femme âgée, qui montre son pouvoir sur une figure masculine objectivée. Ce renversement étrange, subversif, hors norme, révèle la nature artificielle ou construite du rapport hiérarchique entre les sexes.

Il faut noter que c'est la nudité subie qui détermine le rapport de pouvoir. Quand Ferrer décide de se déshabiller elle-même, son corps nu peut échapper aux logiques de pouvoir. Par contre, quand c'est elle qui décide que les corps masculins qui l'accompagnent doivent être nus, c'est elle qui fait usage de ce pouvoir. L'artiste est tout à fait consciente de cette relation, et elle relate un cas particulièrement intéressant allant dans ce sens : pour une présentation d'*Íntimo y personal* à Strasbourg (**Fig. 2**), tous les hommes performeurs qui s'étaient présentés au casting étaient noirs. Ferrer a noté que l'action montrant une femme blanche et habillée en train de mesurer un homme noir et nu pouvait facilement être interprétée comme le signe d'une relation coloniale, ce qui n'était pas le but de son action. Pour annuler cette lecture, elle a décidé de se mettre au même niveau d'exposition et de se déshabiller elle aussi, « ce qu'elle n'avait pas fait depuis longtemps ». Ainsi,

l'association d'une femme âgée et nue, à la peau blanche, en train de mesurer un jeune homme noir, également nu, suscite encore une nouvelle lecture, sans toutefois annuler les lectures antérieures.



Fig. 2 – *Intime et personnel*,
performance réalisée par Androa Mindre Kolo et Esther Ferrer,
Festival Nouvelles : Danse – Performance,
FRAC Alsace-et Pôle Sud Strasbourg (France), 2012.
Photo : Yann Giberg

L'âge est, en effet, un élément qui mérite d'être mentionné dans le travail de Ferrer, puisque c'est à un âge réellement avancé qu'elle décide à nouveau de se déshabiller. Elle raconte que son corps vieilli acquiert une force subversive, puisqu'il est de nos jours normal de voir une jeune femme nue se mesurer, mais qu'« une vieille, de 80 ans environ, qui se déshabille et commence à se mesurer, cela passe mal » (Ansa, Barcenilla: 2019a). Elle déclare également avoir été considérée comme courageuse par d'autres femmes pour s'être montrée nue ou sous le jour de la vieillesse, alors qu'en fait, cela ne lui pose aucun problème.

Nous évoquions précédemment la grande confiance en soi qui a sans doute aidé Ferrer à poursuivre son chemin dans un contexte hostile et à un moment historique délicat. Cette confiance transparait également dans la perception très naturelle que l'artiste a de son corps. « Je me suis toujours déshabillée sans aucune pudeur, j'ai vécu dans une maison avec beaucoup de frères et de sœurs, et puis, j'ai connu les temps d'"hippilandia", où l'on se déshabillait là où on le désirait et il ne se passait rien [...]. Cela ne me pose aucun problème » (Olivares, 2011 : 33). Ne pas correspondre aux canons de beauté féminine est aussi, selon elle, un avantage pour développer ce genre de travail dans lequel le corps peut être des-érotisé et ne pas être considéré comme un objet de désir : « Je ne sais pas exactement ce que l'on attendait de moi en tant que femme, parce que même si j'ai travaillé avec mon corps, j'ai toujours eu la chance de ne pas focaliser mon attention sur celui-ci ; en fait, comme je ne suis pas belle, je n'ai jamais eu ce penchant propre à de nombreuses femmes à utiliser la beauté physique pour obtenir quelque chose [...] surtout dans un monde d'hommes. J'ai eu la chance d'avoir une image différente de moi-même, parce que n'étais ni belle, ni blonde, pas plus que je n'avais les yeux bleus, évidemment... » (Ansa, Barcenilla : 2019a).

Par ailleurs, Ferrer est consciente que, comme le dirait Mulvey, le regard érotisant n'est pas produit par son corps, mais par le regard masculin. Elle se montre claire à ce sujet : « Si les hommes me regardent comme un objet érotique, c'est à eux de changer. Cela suffit maintenant ! Si je ne souhaite pas être regardée comme un objet érotique, pourquoi serait-ce à moi de m'amputer ? Ils n'ont qu'à s'éduquer eux-mêmes ! » (Ansa, Barcenilla : 2019a).

C'est ainsi que, grâce à la confiance en elle-même et à la spontanéité des relations avec son corps singulier et non canonique, fragile et vieillissant, Esther Ferrer a pu développer un art engagé, un art de la présence, depuis sa position consciente de femme artiste.

L'AUTONOMIE COMME CHOIX DE VIE

« Ce qui m'intéresse dans l'art, je l'ai toujours dit et je le répète, c'est de le faire. Tous les à-côté, tout ce qui va autour, cela m'ennuie passablement » (Olivares, 2011 : 21). C'est Esther Ferrer qui parle, et qui révèle ce qui l'accompagnera toute sa vie : une passion pour la pratique artistique, qui cohabite avec une indifférence envers le système qui l'entoure ; une indifférence que l'on perçoit, entre autres, dans son manque d'enthousiasme absolu à l'égard des expositions. Ainsi l'artiste démontre-t-elle un engagement total dans son travail, qui perdurera tout au long d'une carrière qui se déploiera très souvent parallèlement au monde de l'art « *mainstream* », sans recherche du succès et de la reconnaissance publique. Elle raconte encore aujourd'hui, avec le plus grand naturel, que beaucoup de personnes la connaissant iraient jusqu'à ignorer qu'elle est artiste (Ansa, Barcenilla : 2019a).

140

Très tôt, Esther Ferrer a choisi de suivre son chemin propre, en respectant le rythme de ses idées et de ses intérêts, sans les soumettre aux exigences d'un système qui, effectivement, l'a ignorée pendant très longtemps. La cohérence est sans doute l'une de ses qualités fondamentales, une cohérence qu'il ne faut pas confondre avec l'immobilisme, puisqu'elle n'exclut pas l'expérimentation, ni les changements. C'est plutôt une marque de fidélité à son principe de faire de l'art, et de le faire comme elle le veut, sans subir de pressions externes.

Un exemple artistique de cette persévérance, de cette cohérence, serait l'œuvre *Autoportrait dans le temps (Work in Progress)* (Fig. 3), une série photographique qu'elle commence en 1981 et qu'elle poursuit encore de nos jours. En 1981 donc, l'artiste décide de prendre une photo d'elle-même – un portrait simple, de face, devant un fond blanc –, et de répéter cette action tous les cinq ans⁵. Après plusieurs années, lorsqu'elle dispose d'une petite collection de photos qui montrent son vieillissement, Ferrer coupe les clichés en deux et combine des moitiés correspondant à des moments différents. Le montage nous la montre nous regardant ; son visage est identique et différent à la fois, car il confronte deux moments d'une vie éloignés dans le temps. Et pour autant, comme l'écrit Rosa Olivares à propos de cette réalisation, c'est toujours la même personne, la

5 - L'intention originelle était de faire les photos tous les dix ans, et c'est la raison pour laquelle il y a un écart de huit ans entre la première et la deuxième photo. C'est alors que Ferrer décide de changer l'échéance de départ, et de la faire passer à cinq ans.

même identité, forte, et le même caractère déterminé qui nous regarde à travers les décennies (Olivares, 2005 : 8). Cette œuvre, qui ne prendra fin qu'avec la mort de l'artiste, démontre un engagement personnel, une constance assumée qui se maintiennent tout au long de sa carrière.



Fig. 3 – Esther Ferrer,
Autoportrait dans le temps,
travail en cours, 2004/2019

Paradoxalement, le fait que Ferrer ait été une artiste amateur jusqu'à l'âge de la retraite a été décisif car il lui a permis d'effectuer un travail très peu productif, longuement développé dans le temps : l'art ne lui a permis de gagner sa vie qu'à partir de l'âge de 64 ou de 65 ans, au moment où elle a reçu ses premiers prix (Ansa, Barcenilla : 2019a). Auparavant, pour subvenir à ses besoins, elle a assuré différents emplois dont les plus importants sont sans doute la critique d'art et la traduction, deux activités qu'elle apprécie particulièrement.

141

Ainsi, ne pas être une artiste professionnelle n'a pas été un problème pour Esther Ferrer, bien au contraire : ne pas devoir s'adapter au goût commun et aux modes était pour elle une vraie liberté. Cela devait lui permettre de se consacrer exclusivement aux projets qui méritaient, selon elle, d'être mis en forme, puisqu'elle insiste sur la qualité conceptuelle du travail, qui implique une mise à distance (Sala, 2009), et une longue période de réflexion jalonnée d'épreuves. « Pendant de longues années – dit-elle –, mon travail n'intéressait quasiment personne, mais ce n'était pas grave, et j'ai continué à travailler. En fin de compte, cela m'a été profitable, car ainsi, j'ai eu le temps, au cours des années 70, de réfléchir à de nombreux projets : je faisais des dessins et des maquettes, et ce n'est que beaucoup plus tard, en réalité, que j'ai commencé à réaliser des *lives* » (Olivares, 2011 : 21-23).

Une fois de plus, nous retrouvons les propos d'une artiste autosuffisante, autonome, qui ne recherche aucune approbation venant de l'extérieur. Cela se confirme au moment où la reconnaissance arrive. Les prix qu'elle reçoit, surtout à partir des années 2000, et les projets plus importants qui s'ensuivent lui offrent l'opportunité de se consacrer à temps complet à la production artistique, ce qu'elle apprécie. Mais l'opinion que Ferrer porte sur ce genre de récompense demeure invariable : « J'ai reçu des prix, mais cela aurait aussi bien pu être une autre artiste ; ce que je veux dire en réalité, c'est que des artistes comme moi, il y en a beaucoup

en Espagne et hors d'Espagne, qui travaillent depuis 50 ans. Soudain, c'est à mon tour parce qu'il s'avère que dans ce jury, quelqu'un connaît mon travail, le défend intelligemment, insiste et parvient à ce que je sois récompensée, mais un prix ne signifie absolument rien » (Ansa, Barcenilla : 2019b).

Pour Ferrer, être ou ne pas être publiquement reconnue n'était pas une source d'inquiétude. Cependant, c'est grâce à cette considération, même tardive, qu'une grande partie de son travail est aujourd'hui connue. Tel est le cas de la vidéo *Actions corporelles*, une vidéo pionnière de 1975 qui n'a pas été portée à la connaissance publique avant 2010 (Van Assche, 2012 : 62; Ansa, Barcenilla : 2019b), ou encore de plusieurs installations et propositions que Ferrer avait imaginées et transposées dans des maquettes, et qui ne se seraient jamais concrétisées si l'artiste n'avait pas été invitée à exposer dans des institutions plus importantes. Si Ferrer avait abandonné l'art dans les années 90, si elle était morte plus tôt, ou si cette reconnaissance tardive n'était jamais arrivée, comme c'est le cas pour de nombreuses artistes femmes qu'elle mentionne, son travail aurait difficilement pu faire partie de l'histoire de l'art. Parce que, comme l'écrivait déjà Linda Nochlin en 1971, les aptitudes des artistes sont loin de déterminer, à elles seules, l'artiste qui trouvera sa place dans les institutions et dans les histoires canoniques. Les systèmes de pouvoir qui agissent dans le monde de l'art sont, comme tous les autres aspects de la société, traversés par des facteurs de classe, de race et de sexe qui déterminent les conditions permettant de développer ces aptitudes et de pouvoir les présenter en public.

142

Quoi qu'il en soit, Esther Ferrer estime qu'elle a eu de la chance en tant que femme artiste. Elle conçoit comme un avantage ne pas avoir été considérée comme belle ; elle a bénéficié d'une grande force de caractère et a pu compter sur le soutien du féminisme. Aussi, elle a eu la possibilité de développer son travail de façon très libre depuis une posture d'amateur. Pour autant, elle considère que les jeunes générations d'artistes femmes doivent, de nos jours, emprunter un chemin plus facile et plus dur à la fois : plus facile, puisqu'elles sont davantage préparées en tant que professionnelles ; mais plus dur aussi, parce que l'option de mener à bien une pratique artistique en dehors des espaces hégémoniques et professionnels de l'art – comme Ferrer l'a fait –, est tous les jours plus difficile, voire impossible car cela contraint à s'adapter à des systèmes patriarcaux, orientés vers la production, ce qui prive de liberté.

Regardons de nouveau l'*Autoportrait dans le temps*, ce beau témoignage d'une pratique artistique vitale, d'une façon d'être et de faire qui, heureusement, a laissé une trace dans l'histoire de l'art. Nous voyons une artiste forte et cohérente qui, par sa persévérance, a introduit un exemple de présence féminine, et féministe, dans l'imaginaire de l'art contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

GARBAYO Maite, *Cuerpos que aparecen. Performance y feminismos en el tardofranquismo*, Bilbao, Consonni, 2016, p. 189-210.

NOCHLIN Linda, « ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? », dans Karen Cordero Reiman et Indra Sáinz (éd.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 17-44.

MULVEY Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, 1975, p. 6-18.

NAVARRETE Carmen, RUIDO María y VILA Fefa, « Trastornos para devenir : entre arte y políticas feministas y *queer* en el Estado español », *Desacuerdos*, 2, 2005. Cité dans María Teresa Alario Trigueros, *Arte y feminismo*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008, p. 97.

OLIVARES Rosa, « Irudikatzen gaituen imajina », dans AA.VV., *denboraren... arrastoan... al... ritmo... del... tiempo...*, Donostia-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2005.

—, « Artista artelan gisa. La artista como obra de arte », dans AA.VV., *Esther Ferrer. Lau mugimendutan – en cuatro movimientos*, Vitoria-Gasteiz, Artium, 2011.

— (éd.), *Esther Ferrer. Maquetas y dibujos de instalaciones 1970/2011*, Madrid, Exit publicaciones, 2011.

VAN ASSCHE Christine (dir.), *Vidéo Vintage 1963-1983*, Paris, Centre Pompidou, 2012.

HÉMÉROTHÈQUE

DE AGUIRRE, Javier, « Itinerario », *El Pensamiento Navarro*, 29-06-1972, p. 14.

FILARE [FRAILE Alberto], « Concierto Zaj », *El Pensamiento Navarro*, 29-06-1972.

MARTÍNEZ Florencio, « Una tomadura de pelo », *La Gaceta del Norte*, 30-06-1972.

SALA Teresa, « Entrevista a Esther Ferrer », *Euskonews*, n° 474, Eusko Ikaskuntza, 20/27-02-2009.

143

ENTRETIENS

ANSA Garazi, BARCENILLA Haizea, « Entretien avec Esther Ferrer à Saint Sébastien », 24-08-2019 (a).

—, Échange email avec Esther Ferrer, 20-09-2019 (b).



LES AUTEURS

Garazi Ansa est titulaire d'un master en commissariat d'art des nouveaux médias de l'université Ramon Llull de Barcelone et d'une licence en histoire de l'art pour laquelle elle a obtenu le prix extraordinaire de l'université du Pays Basque (UPV/EHU). Depuis 2012, elle mène parallèlement des activités de critique d'art – pour le journal *Berria* –, et de commissaire d'exposition, son dernier projet étant « Hemen dira hutsunean igeri egindakoak. Tururu » (2019, Azkuna Zentroa, Bilbao). Elle a participé à plusieurs congrès nationaux et internationaux et a publié des articles dans des revues scientifiques. Elle est actuellement professeure sous contrat au département d'histoire de l'art de l'université du Pays Basque et est membre du groupe de recherches GizaArtea.

Haizea Barcenilla est docteure en histoire de l'art de l'université du Pays Basque (UPV/EHU), où elle est maître-assistante. Elle a obtenu un master en *Fine Arts in Curating* au Goldsmiths College de l'université de Londres et a réalisé une résidence de commissaire d'art au Pavillon du Palais de Tokyo à Paris. Elle concilie l'enseignement et la recherche universitaire avec son travail de commissaire et de critique d'art, auprès du journal *Berria* et de la radio Euskadi Irratia. Elle a effectué des séjours de recherche à Konstfack (Stockholm) et à la Keio University (Tokyo), et a dispensé des enseignements dans les universités de Roma Tre et de l'UNAM (Mexico). Elle est membre des groupes de recherches GizaArtea (UPV/EHU) et *Prácticas de Subjetividad en las Artes Contemporáneas* (université de Malaga).

145

Christelle Colin est maître de conférences à l'université de Pau et des Pays de l'Adour. Spécialiste du cinéma espagnol récent, elle a publié plusieurs articles sur la récupération de la mémoire historique dans les documentaires espagnols et français. Actuellement, ses recherches se centrent sur les politiques de mémoire en Espagne, mais aussi sur le nouveau cinéma féminin espagnol et plus particulièrement sur l'œuvre de la réalisatrice aragonaise Paula Ortiz.

Maurice Dumas est professeur émérite d'histoire moderne de l'université de Pau et des Pays de l'Adour. Ses recherches ont porté sur l'amour, la sexualité, la famille, l'amitié et les écrits du for privé aux XVI^e-XVIII^e siècles. Parmi ses principales publications, on peut retenir : *L'affaire d'Esclans. Les conflits familiaux au XVIII^e siècle*, Seuil, 1988 ; *La tendresse amoureuse. XVI^e-XVIII^e s.*, Perrin, 1996, Hachette, 1997 ; *Images et sociétés à l'époque moderne, XV^e-XVIII^e s.*, A.

Colin, 2000 ; *Le Mariage amoureux. Histoire du lien conjugal sous l'Ancien Régime*, A. Colin, 2004 ; *Au bonheur des mâles. Adultère et cocuage à la Renaissance*, A. Colin, 2007 ; *Des Trésors d'amitié. De la Renaissance aux Lumières*, A. Colin, 2011. Il a codirigé de 2014 à 2019 un programme de recherche sur la misogynie et a publié : *Qu'est-ce que la misogynie ?*, éd. Arkhè, 2017 ; *L'irrésistible féminisation de la culture*, Presses universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2019.

Fabienne Dumont est historienne de l'art, critique d'art et professeure à l'école nationale supérieure d'art et de design de Nancy. Elle a publié *Des sorcières comme les autres – Artistes et féministes dans la France des années 1970* (Rennes, PUR, 2014), dirigé l'anthologie *La rébellion du Deuxième Sexe – L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)* (Dijon, Les presses du réel, 2011) et codirigé deux projets collectifs, *L'histoire n'est pas donnée – Art contemporain et postcolonialité en France* (PUR, 2016) et *À l'Ouest toute ! Travailleuses de Bretagne et d'ailleurs* (Les presses du réel, 2017). En 2019, sont parus *Nil Yalter – À la confluence des mémoires migrantes, féministes, ouvrières et des mythologies* (Vitry-sur-Seine, MAC VAL) et *Nil Yalter – Entretien avec Fabienne Dumont* (Paris, Aware/Manuella).

Marie Escorne est maître de conférences en arts plastiques à l'université Bordeaux Montaigne et membre du centre ARTES (unité de recherche CLARE EA 4593). Ses recherches portent sur l'art urbain et plus généralement sur la relation de l'art au lieu (la ville, la maison, l'atelier, le musée), mais aussi sur la photographie, le corps, le geste...

Spécialiste de l'art urbain, elle a écrit de nombreux articles sur ce sujet, parmi lesquels : « Toile urbaine. Peindre à l'échelle du territoire urbain » (*Hors Cadre. Peinture, couleur et lumière dans l'espace public contemporain*, La Lettre volée, 2015) ou « Quand les artistes font, défont, refont le mur » (*Hermès* n° 63, CNRS éditions, 2012). Elle est l'auteure de l'ouvrage *L'Art à même la ville* (Presses Universitaires de Bordeaux, 2015) et de plusieurs entretiens avec des artistes comme ZEVS (entretien pour la revue *Tête-à-tête* n° 7, 2015) ou Olivier Crouzel (<http://www.oliviercrouzel.fr/entretien-marie-escorne/>).

Sabine Forero Mendoza est professeure en esthétique et histoire de l'art contemporain à l'université de Pau où elle est membre du laboratoire ALTER. Ses recherches portent principalement sur l'esthétique des ruines, l'art et la mémoire, les dimensions sociales et politiques des pratiques artistiques contemporaines. Elle a notamment publié : *Le Temps des ruines. Le goût des ruines et les formes de la conscience historique à la Renaissance*, Champ Vallon, 2002 ; *Art, littérature et témoignage en Colombie. La part des femmes*, PUB, 2011 ; *L'Art à l'épreuve du social*, PUB, 2012 ; *Kant – son esthétique entre mythes et récits*, en collaboration avec P. Montebello, Les presses du réel, 2013 ; *Mémoires et histoires des camps. Les musées mémoriaux et leurs visiteurs*, avec J.-L. Poueyto, *Les Cahiers d'histoire immédiate*, n° 53, 2020.

Magalie Latry est agrégée d'arts plastiques et docteure en arts (histoire, théorie, pratique). Elle enseigne en collège et est chargée de cours à l'université Bordeaux Montaigne. Sa thèse de doctorat s'intitule : *Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies du genre*. Ses recherches actuelles portent sur le concept de genre, artistique et sexué, sur les femmes artistes et la réception de leur travail dans une perspective féministe.

Hélène Marquié est professeure au département d'études de genre de l'université de Paris 8 Vincennes - Saint Denis, membre du LEGS (UMR 8238, Paris 8, Nanterre, CNRS). Après une thèse portant sur les processus de création surréalistes chez des artistes femmes dans les arts plastiques et chorégraphiques, ses études se situent désormais au croisement des études en danse et des études de genre. Elle a publié en 2016 *Non, la danse n'est pas un truc de filles ! Essai sur le genre en danse*, aux éditions de l'Attribut, et a dirigé avec Marina Nordera, *Perspectives genrées sur les femmes dans l'histoire de la danse, Recherches en danse* n° 3, 2015 (en ligne sur <https://journals.openedition.org/danse/837>).

Corinne Melin est docteure en esthétique et sciences de l'art (université Paris 8) et elle enseigne à l'École supérieure d'art et de design des Pyrénées. Elle est membre associée du Laboratoire du Geste dirigé par Mélanie Perrier et Barbara Formis. Elle privilégie une approche historique sur l'art participatif depuis les années 50 au niveau international, et interroge le *reenactment* et l'extension des pratiques artistiques contemporaines dans le champ du numérique. Elle a dirigé l'ouvrage *Allan Kaprow, une traversée*, L'Harmattan, 2015, a publié le livret d'exposition *Allan Kaprow – « Yard »*, Galerie Garage Cosmos, Bruxelles, 2017. Elle compte parmi ses contributions : « Art & Language ou l'art de la re-description », dans *ceci n'est pas un titre : les artistes et l'intitulation*, 2014 ; « Esthétique Imaginaire et tendances conceptuelles », dans *Fragments pour Isidore Isou*, Artbook Magazine édition, 2017 ; « Allan Kaprow, Jean-Paul Thibaud : l'art de participer discrètement à l'art », dans *Art performance, manœuvres, coefficients de visibilité*, Les presses du réel, 2019.

Pascale Peyraga est agrégée d'espagnol, membre du laboratoire ALTER (Arts/Langages : Transitions & Relations) et professeure à l'université de Pau et des Pays de l'Adour, où elle occupe depuis 2010 un poste profilé « Littérature et Arts (Espagne contemporaine) ». Ses recherches portent sur la théorie de la littérature, les critères de genericité et les relations entre texte et image dans le monde hispanique et privilégient l'étude des transferts interdisciplinaires et des formes transgénériques. Elle a publié, dans cette perspective, les ouvrages collectifs *Le Caprice et l'Espagne. Une forme artistique transgressive* (2007), *Trompe-l'œil, simulacres et vérités dans le monde hispanique* (2012), *Imagen y verdad en el mundo hispánico* (2015) et *La imagen translúcida en los mundos hispánicos* (2016).



*Paroles
d'artistes*

femmes

Plusieurs artistes ont participé au cycle de recherche « Artistes femmes : les formes de l'engagement » (2016 – 2018) ou à l'exposition « Manières de faire, manières d'agir » qui s'est tenue, du 7 mars au 28 avril 2018, au Bel Ordinaire, espace d'art contemporain de la Communauté d'agglomération Pau Béarn Pyrénées. Pour garder trace de ces participations, nous avons demandé à huit d'entre elles : Sabine Delcour, Ann Garde, Suzanne Husky, Véronique Lamare, Consuelo Manrique, Rushta Luna Pozzi Escot, Aline Ribière, Estíbaliz Sádaba Murguia, de nous confier un court texte, accompagné de la reproduction d'une ou deux de leurs réalisations. Les textes qui suivent, de forme libre, sont, selon les cas, l'occasion de revenir sur une carrière, de préciser une posture ou de commenter une œuvre.

Sabine
Delcour



Sabine Delcour, *Bas-reliefs #3*, série *Iceland*,
2012, photographie, tirage argentique,
collage sous plexiglas et aluminium, châssis
aluminium affleurant, 120 x 148 cm.
Production Le Bel Ordinaire

Bas-reliefs

En 2009, lorsque je commence la série *Bas-reliefs*, je suis en résidence de création, dans un contexte qui me permet momentanément d'habiter un territoire choisi comme sujet d'étude. Bien plus qu'une délocalisation, soit le simple fait d'être hors de chez moi, cette situation va devenir le point de départ d'une circonvolution inhérente à ma méthodologie. Plus qu'habiter ailleurs, il va s'agir d'être habitée par cet ailleurs.

Le logement mis à ma disposition est une ancienne ferme située sur la corniche d'Hendaye, à 50 mètres de l'océan. La mer m'obsède. Je cherche un point zéro, le point d'origine de tout paysage.

Jules Michelet note en 1875 : « C'est la mer, comme limite, qui trace, en réalité, la forme des continents. C'est par la mer qu'il convient de commencer toute géographie »¹. Mais de quelle géographie s'agit-il ?

La manière dont on regarde le monde est en lien avec notre

propre histoire. Le défi de création se fait dans un contexte parfois plus complexe qu'il n'y paraît. Mes séries s'enchaînent de manière linéaire comme une histoire sans fin. En m'éloignant des zones habitées, des espaces circonscrits, je me suis détachée des mots et des récits des autres pour retranscrire une réalité plus intériorisée. Mes images sont la projection d'une construction mentale qui interroge la perception et l'image elle-même. Le paysage est un prétexte. Ma mère décédera durant la réalisation de cette série, avant mon départ pour l'Islande.

Bas-reliefs donne à voir le temps géologique, extrêmement long, voire abstrait à l'échelle de l'humanité et, à travers lui, le langage des pierres et de la Terre.

Cette proposition relève d'une topographie de l'ordre de l'intime, une sorte de voyage intérieur où j'interroge les frontières et les passages, du monde visible au monde sensible.

La nature aura été mon lieu de travail, l'itinérance ma méthode d'exploration, la marche ma méthode d'approche. Mon expérience des espaces aura été autant physique que sensible. Dans ce projet comme dans d'autres, j'ai eu besoin de penser un site avant d'aller le chercher.

Les points de vue s'établissent suivant une alchimie étrange. Je parcours patiemment les lieux.

J'avance, pas à pas, au fil des saisons. Cette phase d'approche concentrique nourrit l'imaginaire développé par des expériences de

terrain. En débordant du champ strict de l'espace figuré, ici des paysages géologiques, j'essaie de trouver les mots justes pour écrire une métaphore des origines qui raconte l'histoire de la Terre. L'échelle du temps induite dans les paysages que je montre nous ramène à notre propre existence et interroge la relation de l'homme à la Nature.

La temporalité inhérente à mon médium, inscrite dans mon sujet, aura été au cœur de chacune de mes actions, comme une unité, si mesure il devait y avoir.

- Sabine Delcour

Ann
Garde



Ann Garde, *Icy Fall*,
série *Ice souls*, 2019

La Photo- graphie. Voir et non pas regarder

Je suis née rebelle et révoltée, d'un père arbitrairement pris en otage pendant la dernière grande guerre mondiale. Aussi n'aurai-je de cesse de dénoncer l'état du monde dans lequel je vis, par mon travail intime et personnel et par le choix de sujets qui sont pour moi des

exemples de l'asservissement de l'humanité.

Sachant qu'une image violente et laide est souvent complice du voyeurisme, je prétends choquer par la Beauté. Comprenez qui pourra...

Pour cela, j'utilise la photographie analogique et ses outils pour créer des mises en scène qui peuvent, par leur esthétique, leur forme séduisante, être regardées durablement et qui, je l'espère, amènent le spectateur au-delà des images, à voir à travers le miroir d'une réalité la plupart du temps cautionnée par une « servitude volontaire » de masse, malheureusement partagée par une humanité augmentée !

« Au fond, la photographie est subversive, non lorsqu'elle effraie, révolte ou même stigmatise, mais lorsqu'elle est pensive. » – Roland Barthes

- Ann Garde – juin 2019

Je joins cette photographie qui illustre la guerre silencieuse contre l'humanité que nous vivons, toutes populations confondues.

Une photo d'un de mes derniers travaux sur la fonte de l'Arctique, mais aussi sur le thème de la chute, de l'effondrement, de la collapsologie...

Ice Souls

La glace brûle les doigts et je pense à la phrase de Marguerite Duras :

« Que le monde aille à sa perte, c'est la seule Politique ». Et aussi : « Mais la malfaisance de l'homme est incurable ».

« Le travail d'Ann Garde représente à mes yeux une contribution importante au développement de la création et de l'imaginaire photographiques.

Elle conjugue en effet des talents rares et multiples qui lui permettent d'aborder avec justesse et force des sujets et des contextes différents.

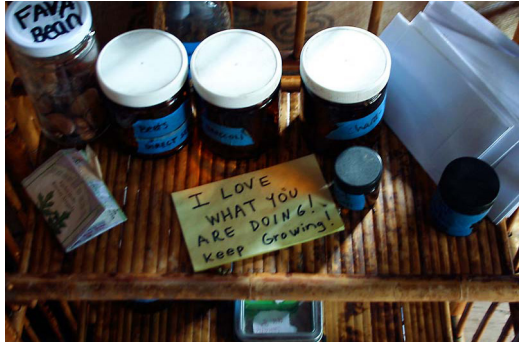
J'apprécie particulièrement la manière dont elle sait être simultanément chroniqueuse de son temps et des cultures du monde tout en créant, à chaque fois, un univers singulier mêlant le réel et son immédiateté avec sa transcription imaginaire et imagée.

Cette capacité à donner à voir l'entre deux qui relie et le monde et permet et de le percevoir dans sa profondeur de champ et de sens relève d'un talent de photographe, de plasticienne et de conteuse.

Plus précisément, cette sensibilité qui dit je et nous et appelle le partage des singularités, des transparences et opacités du réel et m'apparaît comme une offrande et une fraternité. »

- François Barré
Président du Centre Pompidou

Suzanne Husky





Suzanne Husky, *Seed Library* [Bibliothèque de graines], 2010 – 2011, Hayes Valley Farm, San Francisco, CA

Seed Library

[Bibliothèque de graines]

En 2011, j'ai créé une banque de graines au cœur de la ville de San Francisco, dans une ferme urbaine de permaculture.

Ce lieu, situé en ville, à une intersection de *highways* qui s'était effondrée avec le tremblement de terre de 1989, était un vortex énergétique où de nombreuses personnes venaient prêter main forte pour cultiver, tourner le compost, arroser, et où elles récupéraient gratuitement des graines.

Des semences natives, des graines de plantes médicinales et comestibles étaient mises à disposition de tous, et nous demandions seulement aux visiteurs de déposer en retour des graines issues de leurs cultures afin que, progressivement, nous puissions constituer une banque de semences résilientes sous nos divers microclimats.

Le jardin a été remplacé par des appartements de luxe.

- Suzanne Husky



Véronique Lamaire





Véronique Lamare, *Fly* [Dépense], 2008.
Photogramme de la performance filmée
dans l'espace urbain bordelais

L'espace urbain à l'échelle du corps

« Si le corps marque son environnement de son empreinte, il est en retour modelé par le monde dans lequel il s'enfonce. »

— Maurice Merleau-Ponty

Le corps tient une place singulière dans ma démarche artistique. Par son engagement physique dans une action, un déplacement, un processus, il constitue la matière même du travail. Ce corps est celui de l'artiste. Sans caractères particuliers, il est plutôt discret, anonyme, je dirais presque

familier. C'est un corps qui agit à partir de ce qu'il est. Il accumule des expériences et s'en nourrit. Il fait ce qu'il a à faire, et est tout entier occupé par cette affaire.

L'action *Fly* a ouvert la série des *dépenses* urbaines ¹. Repérer un terrain en friche au cœur de la ville, activer une séquence de *shadow-boxing* d'une durée de 40 minutes environ et la filmer en s'appuyant sur l'architecture comme cadrage.

Les *dépenses* sont activées sur des sites choisis, des espaces

eux-mêmes en mouvement, en transformation, entre-deux. Des champs visuels éphémères se révèlent et permettent au regard et au corps de circuler librement, contrairement aux espaces occupés, maîtrisés, construits et déjà clos pour l'imaginaire. La densité de ces espaces, bien qu'aérienne et invisible, est appréhendée comme une matière qui vient mobiliser le corps par l'effort et une certaine forme de résistance. Ces *dépenses* conduisent petit à petit le corps à relâcher sa vigilance, à travers l'état de fatigue qui s'installe et l'amène à être de plus en plus poreux à l'environnement dans lequel il est immergé. Une matière sensible en travail, en situation d'échange permanent. Une matière pensante. ²

- Véronique Lamare

1 Les dépenses sont constituées par l'ensemble des pratiques physiques, empruntées, pour la plupart, au champ du sport. Elles se caractérisent par des protocoles simples, à partir d'exercices et de gestes techniques, détournés et décontextualisés.

2 À partir de l'entretien mené par Corinne Melin dans le cadre de la seconde journée du cycle « Artistes-femmes, les formes de l'engagement ».

Consuelo Manrique





Consuelo Manrique, *Actos humanos*
[Actes humains], 2004, huile sur toile,
150 x 200 cm, polyptyque

Actos *humanos*

À partir de la série *Cuerpo Silente* [Corps silencieux] (2004 – 2006), à laquelle appartient *Actos humanos* [Actes humains], le corps humain acquiert une visibilité dans l'œuvre, devient l'œuvre elle-même. Et c'est aussi à partir de là que je mentionne ce qui est arrivé aux femmes prises dans la guerre.

La plus grande partie de la toile est laissée sans apprêt ; une image abstraite s'ajoute, faisant dialoguer des silences, des transitions, des parcours, qui donnent naissance à des espaces dynamiques jouant un rôle important au sein de la composition.

La féminité, la présence de la femme, se dit à travers une composition horizontale soulignée par de délicats traits de crayon graphite qui rappellent le cordon qui unit ; de puissants coups de brosse verticaux, chargés de matière, expriment la force intérieure et le courage de

la femme. Le blanc, présent dans la totalité de l'œuvre, se fait sentir dans son silence et donne ancrage à la composition.

Ce travail, *Actos humanos*, trouve son origine dans une analogie faite entre *La Parabole des aveugles*, de Pieter Bruegel l'Ancien (1525 – 1569) ¹, et une photographie de guerre diffusée par la presse, « Accord humanitaire », qui a été publiée sous la pression exercée par des femmes – mères, épouses, compagnes, sœurs de prisonniers des FARC ². Celles-ci exigeaient d'avoir des preuves de vie des soldats et de leurs proches, retenus captifs.

Les deux images établissent un dialogue dans lequel la dimension humaine est ma principale préoccupation. Je reconnais en chacune d'elles des *actes humains*, volontaires et libres, qu'ils soient bons ou mauvais.

« Si un aveugle guide un autre aveugle, ils tomberont tous les deux dans un trou. »

– Saint Matthieu.

Pourquoi un aveugle se laisse-t-il guider par un autre aveugle ? Les aveugles qui marchent prudemment, en essayant de ne pas être les « proies faciles » d'un trou, d'une pierre ou d'un homme... se sont très certainement représentés des centaines de fois cette action dans leur esprit. Assurément, les soldats en ont fait de même.

Dans un cas comme dans l'autre, la situation de ces hommes les rend vulnérables et c'est la raison pour laquelle ils avancent unis, en groupe. Les aveugles savent qu'ils peuvent réaliser des actions propres aux hommes : marcher, respirer, sentir, toucher, mais non pas voir. Je me demande si les soldats en guerre se sentent eux aussi comme des aveugles...

En outre, les aveugles, parce qu'ils sont humains, *ont tendance* à non seulement se représenter mentalement l'activité de marche, mais ils tendent également vers elle, par désir de liberté, mus par leur volonté et leur intelligence. Les soldats retenus en otage en font de même. Afin de réaliser cet *acte humain*, ils décident de marcher en groupe, un pour tous et tous pour un. Les aveugles de

Bruegel sont unis par une corde fragile, presque imperceptible ; et ils sont conscients, dans leur humanité, que « là où l'un tombe, tous tombent ». Les soldats en captivité ont la même conscience, car ils savent que s'ils tombent, une *corde véritable*, presque imperceptible mais fatale, les tiendra plus unis que jamais.

Nous naissons attachés à un cordon et ce cordon nous unit au monde et nous maintient en vie neuf mois durant.

Dans les deux cas, il apparaît qu'une *finalité* véritablement humaine les guide, et qu'ils sont animés par la volonté du bien commun, par la volonté de ne pas se laisser tomber. L'on pourrait affirmer qu'ils sont guidés par des élans spirituels, qu'ils sont maîtres de leurs actions et d'eux-mêmes, et non pas guidés par des élans naturels, des appétits, des désirs et des instincts.

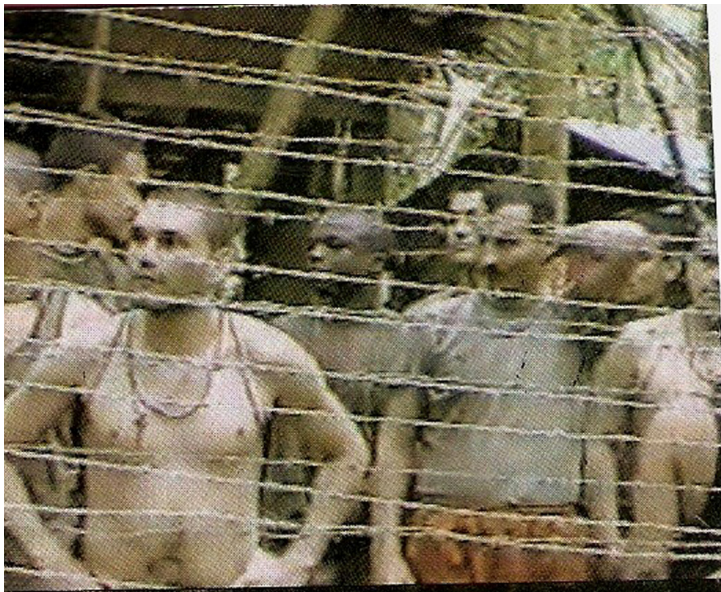
Et finalement, de la même façon que les aveugles de Bruegel *ont choisi* de sortir et de parcourir les villages, les soldats ont eux aussi *fait leur choix*. C'est sûrement pour cela que l'on dit que l'homme possède le « libre arbitre », la raison et la maîtrise de ses actes.

- Consuelo Manrique



1

Pieter Bruegel l'Ancien, *La Parole des aveugles*, 1568, détrempe sur toile, 86 × 154 cm, Musée Capodimonte, Naples



2

FARC celebraron encuentro de hoy. « Acuerdo humanitario », montañas de Colombia
– *El Colombiano*, 8 de octubre de 2000, p. 3A.
Photo: Reuters Tv/Reuters

Rustha Luna

POZZI-EScot



© Rustha Luna Pozzi Escot, Nathalie Kaid

Rustha Luna Pozzi Escot, Atelier ROPA,
Grappa, 2011 – 2015

ROPA,
projet
de création
textile
participatif

À partir du mois d'avril 2011 et pendant cinq ans, l'atelier ROPA¹, situé au cœur de la ville de Bordeaux, a ouvert gratuitement ses portes aux habitants du quartier, aux amis et aux artistes, pour les inviter à réaliser des créations à partir de vêtements usagés. Au rythme d'un jour par semaine, et selon un calendrier évolutif et consultable sur Internet, les personnes désireuses de participer à ces créations sont venues partager un moment de travail en équipe. Rustha Luna Pozzi-Escot, à l'initiative de ce projet artistique, a établi une collaboration avec un acteur de la filiale du recyclage textile dans la région Aquitaine : l'association AMOS², qui a pour mission de créer de l'emploi en collectant les vêtements et en les vendant dans ses boutiques, a accepté de s'associer au projet. Pendant cinq ans, elle a approvisionné l'atelier en matière textile et a sélectionné des pièces spécifiques pour chaque projet (blue-jeans, pulls rouges, chemises « homme », ou encore chaussettes orphelines).

Un citoyen français jette en moyenne 12 kg de textile par an. Un quart fait l'objet d'un don (collectes organisées par le Secours Populaire, dépôts dans des friperies ou dans les containers type Le Relais, etc.) ; les trois quarts restants atterrissent aux ordures. Au total, environ cent cinquante mille tonnes de pièces textiles sont collectées par an.

Les vêtements collectés suivent un circuit spécifique qui va, par

exemple, de la transformation complète de la matière pour l'isolation des bâtiments à la revente dans des boutiques de seconde main, en passant par le don à des fins humanitaires, au niveau régional, national ou international. Cette activité crée des emplois et génère toute une économie.

En approfondissant la réflexion écologique, on pourrait imaginer l'utilisation d'une petite quantité de ces vêtements à des fins plus « artistiques ». En suivant ce raisonnement, Rustha Luna Pozzi Escot a souhaité faire l'expérience d'une création collective. La définition de moments d'échange, l'apprentissage intuitif de techniques liées à la matière, et la sensibilisation à la création artistique avec des matériaux de recyclage sont quelques-uns des axes de son projet. Désacraliser l'art contemporain pour lui donner un sens plus « humain » et plus « commun ».

Un vêtement n'est pas identifié comme un matériau « noble » dans le domaine des arts plastiques classiques, même s'il est constitué de fibre textile qui est, en soi, une matière exploitable. Mais il a eu un rôle important dans l'exécution de nombreuses œuvres-phares de l'art moderne et contemporain ; Joseph Beuys, Michelangelo Pistoletto, Joana Vasconcelos comptent parmi les artistes qui ont contribué à rendre familière son utilisation. Le fait que nous nous habillions et couvrions

notre corps de ce matériau depuis notre naissance, revient à lui accorder une présence légitime, ancrée dans notre inconscient collectif et nos vies quotidiennes. L'utiliser sous une forme complètement différente, le découdre, le déchirer, le découper, tout cela l'isole de sa fonction initiale en le transformant en un nouvel élément, plus malléable que d'autres matériaux comme le fer ou le plâtre, pour la création d'œuvres en volume. La frontière entre art et artisanat s'amenuise particulièrement avec l'utilisation de techniques liées aux « travaux manuels » (couture, crochet, dentelle, patchwork, boutis, broderie, tapisserie, etc.), lesquelles sont parfois associées aux savoir-faire féminins. Ici, il n'y a pas de différence entre hommes et femmes, le matériel textile est utilisé pour un but concret : créer une œuvre ensemble.

Le travail en groupe est facilité quand il n'y a pas besoin de bases techniques : le fil remplace l'électrode, la machine à coudre prend la place du poste à souder, les techniques sont simplifiées et ne constituent plus une contrainte pour créer. La fibre textile est plus docile et devient le « fil conducteur » de ce projet. En cinq ans de travail dans le petit atelier de 20 m² prêté généreusement par un voisin, quatre œuvres de grand format ont été fabriquées. Soixante personnes ont collaboré à leur conception et à leur réalisation. Naturellement,

a vu le jour une « méthodologie » de travail liée à une compréhension et à un bon fonctionnement de l'atelier. L'idée principale, le choix du vêtement et l'expertise technique sont proposées par l'artiste, avant d'être reprises et appropriées par les participants.

Ainsi avons-nous *Jean Robert*, une œuvre faite avec deux cents blue-jeans, quatre cent quatre-vingt-dix-sept pièces de denim et une structure en métal, *Grappa*, composée de trois cent quatre-vingt-quinze pulls rouges et de draps, *Lord K-misa*, réalisée avec plus de quatre cents chemises pour homme et *Chepelu*, culbuto de 2,50 m de hauteur créé à partir de huit cents peluches. Ces réalisations, co-crées par l'artiste et les participants, ont finalement constitué une « Ropateca », une collection privée mise à la disposition de projets curatoriaux et qui circule dans les expositions dédiées au textile.

Après ces années de création *in situ*, le concept de l'atelier ROPA a été exporté hors les murs. Des hôpitaux, des centres sociaux, des maisons de retraite, des collèges, etc. ont accueilli avec grand enthousiasme un projet qui leur a permis de développer des ateliers et des actions de sensibilisation à l'art et au recyclage créatif.

- Rustha Luna Pozzi Escot

- 1 Le terme générique *ropa* signifie « vêtements » en espagnol. Pour plus de précisions, consulter le site : www.atelier-ropa.com
- 2 www.amos.asso.fr



© Rustha Luma Pozzi Escot, Nathalie Kaid

Atelier ROPA, extérieur, 2011 – 2015

Aline Ribière





© Karl Harancot

Aline Ribière, Série *Mues*, enveloppes du corps
faites avec des algues, 2001

Artiste femme – engage- ment ?

Il était une fois, il y a bien quarante ans, je me surprends à faire des « vêtements », alors que mes études récentes aux Beaux-Arts ne m’y préparaient pas, ce langage n’étant pas alors considéré comme un moyen d’expression artistique.

On me conseille de prolonger mes études du côté de la mode ou du spectacle.

Contre toute raison, je ne peux accepter de m’engager dans des chemins aussi précis,

voire étroits, alors que l’art me semble un territoire sans limites. C’était une époque d’apprentissages et d’affirmations, de bouleversements et d’engagements.

C’était un grand remue-ménage, remue-ménages.

Décider d’être artiste en faisait partie.

Côtoyer les mouvements féministes, artistes ou pas, en faisait aussi partie, quitte à se faire envoyer dans les cordes de part et d’autre.

J'ai vécu mon enfance dans un milieu essentiellement féminin, et je m'y sens chez moi.

Quand j'étais adolescente, une grande nouveauté est apparue, le début du prêt-à-porter. Avant, les vêtements étaient faits à la maison, c'était une activité domestique.

Or, il était clairement exprimé dans les réunions féministes qu'il était temps de se révolter contre toutes les activités domestiques perçues en général comme le symbole de la souffrance et de l'enfermement des femmes.

Même quand j'étais bien accueillie dans ces mouvements, je ne souhaitais pas y être identifiée comme artiste féminine, pas plus que comme artiste textile. Je me suis en effet toujours perçue à la marge, à la lisière, comme on dit pour le tissu.

Je ne regrette pas mon entêtement.

Depuis tout ce temps, j'ai une œuvre centrée sur l'enveloppe du corps, souvent le mien, de l'enveloppement vestimentaire à l'enveloppement corporel.

Elle est protéiforme. Au fil des matières et techniques, elle se déploie en objets uniques, séries, performances, séquences photos et textes pour la pensée qui s'y dévoile.

Peaux d'algues

Les bords de mer, les vasières, l'estran sont des lieux fondateurs de ma mémoire et de mon imaginaire.

Les côtes fournissent en abondance une végétation marine qui s'échoue chaque jour et nappe la grève d'une matière organique à peine vivante, presque morte.

Pendant des mois, je la récolte quotidiennement

Des mois pour m'en faire des vêtements, des cocons, des mues.

À mettre à même la peau.

Mes vanités me racontent la même histoire que la *Robe de chair* de Jana Sterbak.

Mais elles me guident vers des ailleurs flottants, non repoussants, apaisés.

- Aline Ribière

Estíbaliz
Sádaba
Murguia



Estíbaliz Sádaba Murguía, photogramme tiré
de *Las conjuradas... fuera de la zona de confort* [Les
conjurées... hors de la zone de confort], 2015, 7'52"

Manières, affects et procédés

Il y a quelques mois, j'ai lu que le philosophe Thalès de Milet était tombé dans un trou alors qu'il marchait en regardant les étoiles ; cette image du philosophe distrait et solitaire est un archétype auquel je ne me suis jamais identifiée, et il me semble que c'était là une image que l'on nous transmettait déjà à la faculté pour l'appliquer à l'art et au monde de l'art. J'ai toujours fait en sorte que l'isolement artistique puisse être compatible avec une vie normale qui évite de tomber dans le trou. Les romantiques ont tendance

à exalter cette contradiction et je m'efforce pour ma part de domestiquer la tendance totalitaire vers laquelle le travail artistique peut nous entraîner. Ne pas vivre l'art comme une activité incompatible avec une vie normale de fille, d'amie, de personne ayant une profession.

Lorsque j'ai terminé mes études à la fin des années 80 et au début des années 90, j'étais entourée de réalisateurs qui travaillaient avec la vidéo ; à cette époque, faire de la vidéo supposait d'être à la périphérie et, d'une

certaine manière, de pratiquer une forme de dé-hiérarchisation des « rôles de l'artiste ».

Depuis cette expérience, mon travail consiste indifféremment à produire des œuvres artistiques, à écrire, à organiser des activités, ainsi qu'à éditer et à publier : je ne pense pas que la division du travail soit vraiment « naturelle ». C'est pourquoi mes projets ne se revendiquent pas comme une pratique artistique alternative à un modèle central, mais se veulent des propositions.

J'essaie de développer une œuvre qui, à partir de l'étude et de la déconstruction de ce que l'on nous a toujours vendu comme des archétypes féminins, contribue à la création d'une stratégie contre le discours dominant, en particulier dans le monde de l'art : c'est là la base de tous mes projets.

La plupart des travaux que j'ai développés en vidéo sont basés sur la réalisation d'actions/performances, dans lesquelles j'utilise le corps comme un instrument, comme un lieu d'expérimentation : par ailleurs, ce travail m'a amenée à découvrir que la vidéo est le médium le plus approprié pour réaliser un enregistrement simultané et intégral de la performance, ainsi que pour transformer le corps en action.

Je considère que mon œuvre est directement redevable de celles réalisées par d'autres femmes artistes des années 70, comme le projet *Womanhouse* de

Los Angeles, où les performances de ces artistes qui utilisaient leur propre corps étaient conçues comme un moyen de mettre en pratique l'une des idées centrales du mouvement féministe : « le personnel est politique ».

Je me suis également intéressée à l'utilisation du « détournement » en tant que stratégie artistique, une idée empruntée aux situationnistes français car – ainsi qu'eux-mêmes le diraient –, c'est à travers la pratique du détournement que l'on soustrait les artefacts esthétiques à leur contexte d'origine pour les réadapter à des contextes de création spécifique. À partir de ces images « détournées », je peux par exemple entremêler dans mes dialogues des titres de la presse féminine et des fragments d'écrits féministes, en essayant ainsi de créer un « bruit » entre les mots et les images, et de faire naître un lien entre les uns et les autres, ou un message qui développe une critique implicite à travers le choc de sens lui-même.

Ma pratique artistique a toujours intégré la théorie et l'activisme féministes, dans une volonté de créer des réseaux et d'établir des généalogies qui me permettent de développer une réflexion plus large autour de mon travail et débouchant sur un réseau de connexions, de références à d'autres artistes, de sorte que mon travail ne demeure pas isolé, ne soit pas considéré individuellement.

Une ligne de travail que j'ai développée au cours des dernières années consiste à *analyser les politiques culturelles en relation avec le travail de création lui-même*, afin de montrer que nous, femmes artistes, sommes considérées comme des « prolétaires intellectuelles », et que le monde de l'art prétendument « transgressif » ne fait que reproduire, en ce qui concerne les artistes FEMMES, et pour ce qui est de la valorisation de leur travail, les normes sociales qui régissent d'autres domaines de la production.

Dans mes derniers projets, je tente de développer une réflexion sur la difficulté historique de la relation des femmes avec l'espace public et l'espace domestique, à travers les pratiques de la vidéo et de la performance.

J'analyse la façon dont les femmes ont traditionnellement recherché différentes options pour se construire collectivement en tant que sujet social, au-delà des rôles domestiques offerts par la culture traditionnelle et/ou patriarcale. Partant de la lecture de différents textes classiques, également issus de périodes et de contextes variés, je travaille mes vidéos en utilisant des outils

développés à partir de différentes pratiques performatives, avec lesquelles je tente de mettre en valeur le rôle actif que les femmes ont toujours eu dans la société. Pour terminer, j'aimerais évoquer le travail que nous avons effectué avec le collectif *Erreakzioa*¹. Je pense que c'est un projet collectif lié à nos projets personnels, et tous ont évolué à l'unisson. Nous avons créé *Erreakzioa* afin de développer des espaces autour de la théorie, de la pratique artistique et du militantisme féministe. Nous avons toujours dit très clairement que le rôle d'*Erreakzioa* était de VISIBILISER le travail des artistes qui nous entouraient et, partant, de remettre en question l'hégémonie de la représentation dominante, de générer des contextes de résistance culturelle et politique appropriés à la montée en puissance des femmes artistes.

À propos de *Las conjuradas... fuera de la zona de confort* [Les conjurées... hors de la zone de confort], 2015, 7'52". Consultable sur : <https://vimeo.com/156300446>

L'objectif de cette proposition a été de réaliser une œuvre

audiovisuelle expérimentale qui m'a permis de réfléchir à la façon dont les femmes ont traditionnellement occupé l'espace domestique et l'espace public.

La sphère publique a été conçue pendant des siècles comme un territoire expressément masculin et depuis trop longtemps maintenant, les femmes démontrent qu'elles sont lasses d'interpréter certains rôles et certains stéréotypes : ce qu'elles veulent, c'est réinterpréter cet espace, ne pas se sentir indéfiniment comme des intruses ou des dissidentes, elles veulent acquérir le même niveau de visibilité que les hommes, à la recherche d'un espace égalitaire qui leur permette de générer de nouveaux imaginaires. L'ensemble de cette réflexion est partie de diverses lectures de textes classiques d'Aristophane, dans lesquels les protagonistes sont des femmes qui, collectivement, font un pas en avant pour assumer un rôle public actif, sortant de l'espace domestique dans lequel elles ont été reléguées.

- Estíbaliz Sádaba Murguía

1 Erreakzioa-Reacción est un collectif fondé en 1994 par Estíbaliz Sádaba, Azucena Vieites et Yolanda de los Bueis comme un espace de pratique artistique, culturelle, activiste en relation avec les questions de l'art et du féminisme.

*les
formes
de
l'enga-
gement*

Sabine Delcour

Née en 1968 à Pessac (Aquitaine, France)
Vit et travaille à Bordeaux

Formation

— Maîtrise de Sciences et Techniques
en Image photographique, Université
Paris 8 – Vincennes Saint-Denis
— DEUG Arts Plastiques, Université
Paris 8 – Vincennes Saint-Denis

Médium d'expression artistique
Photographie

Site
<http://dda-aquitaine.org/fr/sabine-delcour/>

Les photographies de paysage de Sabine Delcour, qu'il s'agisse d'espaces naturels ou de territoires urbains, interrogent la notion de lieu et nos manières d'habiter le monde. Les images réalisées à la chambre, précises et rigoureusement construites, sont porteuses d'une densité qui invite à la méditation. Vides de toute présence humaine, elles montrent des chemins ou des maisons en construction, cadrent une paroi rocheuse ou un bord de mer, isolent un détail géologique ou végétal. Sabine Delcour suit une même méthode de travail : elle arpente des villes, des forêts, des espaces montagneux et des rivages au rythme des saisons pour en prendre la mesure, et parfois, au travers d'investigations menées auprès des habitants, enquête sur la relation des hommes à leur environnement.

Sabine Delcour poursuit ses recherches dans le cadre de résidences de création, de bourses ou de commandes. À ce jour, ses photographies ont fait l'objet de plus d'une centaine d'expositions, individuelles et collectives, en France et à l'étranger (Mexique, États-Unis, Belgique, Espagne, Japon, Turquie, Écosse). Elle participe également à des séminaires et des conférences et anime des workshops et des ateliers de pratique artistique.

Sabine Delcour s'est vu décerner le Prix Moins Trente (Centre national de la Photographie) et le Prix de la Fondation Angénieux.

Parmi les ouvrages évoquant son travail, on peut retenir : *La fabrique photographique des Paysages*, sous la direction de Monique

Sicard, Aurèle Crasson et Gabrielle Andries, Hermann, 2017 ; *Littoral / Delta de la Leyre*, texte d'André Rouillé, Filigranes, 2007 ; *Autour de nous*, texte de Didier Arnaudet, Monografik Editions, Blou, 2006.

Ann Garde

Née en 1946 à Libourne (Aquitaine, France)
Vit et travaille à Paris

Formation

— École du Louvre, Paris
— Maîtrise de sociologie, Paris-Sorbonne

Médium d'expression artistique
Photographie

Site
www.annegarde.com

Ann Garde envisage la photographie comme l'art « de percevoir ce que l'œil ne voit pas ». Elle photographie les architectures et prête une attention particulière aux lieux de mémoire (friches industrielles, sites abandonnés ou désaffectés) : « Je cherche à éclairer ce qui est resté dans l'ombre. L'ombre du souvenir, l'ombre du refoulé, l'ombre de l'histoire... » dit-elle. Elle est aussi l'auteur d'installations photographiées dans des sites naturels, portuaires et industriels. Une grande partie de son travail est consacrée à l'Asie et à l'Inde.

Très nombreuses sont les expositions qui lui ont été consacrées en France, aux États-Unis, au Bangladesh, en Thaïlande, en Inde ou encore en Chine. Son œuvre est présente dans de multiples collections (Frac Aquitaine, Centre Georges Pompidou MNAM-CCI, Maison européenne de la photographie, Collection d'art contemporain de la Société Générale, Collection Hermès). Elle a obtenu la Bourse Villa Médicis Hors les Murs pour son travail sur l'Inde.

Ann Garde publie dans des magazines internationaux et dans l'édition. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages (*Salon indien*, Hazan, 1996 ; *Extralight*, Verlhac, 2008) et de carnets de voyage réalisés en collaboration avec Laure Vernière, poète, peintre et écrivain (*Japan Express* et *Pondicherry Masala*, publiés tous deux aux Éditions du Seuil en 2003 et

2004). Son dernier livre est une compilation de 30 ans de voyages en Inde : *Rajasthan. Le temps révélé* (Assouline, New York, 2015).

Suzanne Husky

Née en 1975 à Bazas (Aquitaine, France)
Vit et travaille à Bazas et San Francisco (États-Unis)

Formation

— 1995 – 2000 : DNAP – DNSEP, École des Beaux-Arts, Bordeaux
— 2007 : Diplôme de paysagisme horticole, Merritt College Oakland

Médium d'expression artistique
Sculpture, céramique, tissage, performance, vidéo

Site

<http://www.suzannehusky.com/>

Galerie

Galerie Alain Gutharc, Paris
<http://www.alaingutharc.com/>

Suzanne Husky est une artiste franco-américaine qui réside et travaille en France et à San Francisco. Formée en art et en paysagisme, elle explore la relation complexe entre l'homme et la nature, et sa pratique artistique, pluridisciplinaire, va de la conception de jardins à la céramique, en passant par la sculpture et la vidéo.

Depuis le début des années 2000, Suzanne Husky confère une forme plastique et critique aux problématiques environnementales : l'exploitation des paysages et des animaux, l'agriculture ou encore la déforestation, mais aussi le développement de pratiques alternatives. Militant pour l'écologie et la défense des droits de l'homme, elle appartient à une génération d'artistes nourrie par une pensée critique qui cherche à réinventer l'habitat, l'économie locale et les modes de vie contemporains. Dans cette perspective, elle engage des collaborations variées avec des historiens, des artisans ou de simples citoyens, détournant des références et des techniques issues de la culture populaire pour mettre en place des stratégies de résistance, développer une culture visuelle de combat et évoquer, sous les apparences d'un art délicat, doux et tranquille, l'histoire

politique du paysage. Sa collaboration artistique avec Stéphanie Sagot a ainsi débouché sur la création du « Nouveau Ministère de l'Agriculture », une entité politique fictive visant à dénoncer les dérives du néo-libéralisme et de l'agrobusiness.

Suzanne Husky a exposé à San Francisco (Southern Exposure, Yerba Buena Center for the Arts, De Young Museum), à New York (World Financial Center), ainsi qu'au Headland Center for the Arts de Californie. Plus récemment, la Biennale de Bordeaux Evento, le Parcours d'art contemporain en Vallée du Lot, le Domaine de Chamarande ont accueilli ses œuvres. Elle a reçu le prix Première édition Tribew du Salon de Montrouge en 2017.

Véronique Lamare

Née à Paris

Vit et travaille à Bordeaux

Formation

— 1996 – 2001 : DNSEP, art et média, École des Beaux-Arts, Bordeaux
— 1987 – 1994 : Maîtrise de psychologie clinique, Université Lumière Lyon 2

Médium d'expression artistique
Vidéo, performance, modelage

Sites

<http://veroniquelamare.fr>
<https://www.instagram.com/veroniquelamare/>
<http://veroniquelamare.tumblr.com>

Véronique Lamare est plasticienne et vidéaste. Elle est diplômée de l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, et titulaire d'une maîtrise de psychologie clinique délivrée par l'université de Lyon 2.

Elle développe une recherche artistique qui mobilise le corps sur le mode du déplacement et de l'effort. Ce processus de travail sur les *dépenses* obéit à un protocole simple, caractérisé par une économie de moyens et d'actions : repérer un lieu, définir un cadrage, activer une dépense qui prend fin lorsque ce cadre physique est épuisé. Elle questionne ainsi l'expérience « d'être un corps », de le construire dans sa confrontation à la matière et à l'espace environnant.

De cet engagement du corps de l'artiste émergent des propositions aux formes multiples : des performances, des vidéos, des photographies... auxquelles s'ajoutent une série d'éléments prélevés dans la ville, par lesquels Véronique Lamare renoue avec la technique du moulage et de l'empreinte. Des moulages en cire d'abeille, un matériau privilégié pour sa malléabilité, sa capacité à changer de forme qui font écho aux changements d'états du corps et à la plasticité de la pensée.

Consuelo Manrique

Née en 1955 à Bogotá (Colombie)
Vit et travaille à Bogotá

Formation

- Dessin d'architecture, Centre universitaire Las Mercedes, Bogotá
- Histoire de l'art, École du Louvre, Paris
- Ateliers de dessin, peinture et gravure à Paris, Londres et Bogotá (atelier de David Manzur)
- Spécialisation en enseignements des Arts plastiques, Université El Bosque, Bogotá

Médium d'expression artistique
Dessin, peinture

Site
www.consuelo-manrique.com

L'œuvre picturale et graphique de Consuelo Manrique explore les possibilités offertes par les matériaux et les moyens d'expression plastique tout autant qu'elle sonde la perception. En interrogeant la nature du pouvoir et la réalité de la violence, elle s'attache à susciter réflexion et action politique. Placée du côté des victimes silencieuses d'un conflit armé qui secoue la Colombie depuis plusieurs décennies, Consuelo Manrique entend accomplir un travail de deuil et de mémoire. Les images abstraites qu'elle crée, où se distinguent quelques figures récurrentes (cartes, animaux, crânes, cages) et que rythment un petit nombre de signes (lettres, numéros, croix, etc.), se réfèrent à des événements dramatiques précis. Parmi les principales séries produites, on peut retenir *Mapas de no*

territorio (2000 – 2001), *Halitos* (2003 – 2004), *Cuerpo silente* (2005 – 2006), *A Posteriori I et II* (2008 – 2011).

Consuelo Manrique donne des conférences et anime également des ateliers d'arts plastiques. En 2007, elle s'est engagée dans un projet de collaboration avec l'historienne María del Carmen Suescun Pozas intitulé « Arte e Historia. Diálogos para Reconstrucción del Tiempo Presente » [Art et Histoire. Dialogues pour la reconstruction du temps présent] qui a été montré au Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá).

Son travail a été exposé dans de nombreux centres d'art et galeries en Colombie, au Venezuela, à Cuba, aux États-Unis, en Allemagne et en France (Palais des Congrès de Nancy et Centre d'art contemporain Le Bel Ordinaire, Pau-Billère). Ses œuvres sont présentes dans les collections de plusieurs musées et galeries en Colombie (Museo de Arte Moderno de Bogotá; Museo Bolivariano de Arte Contemporáneo de Santa Marta; Universidad de Salamanca, Bogotá; Centro Colombo Americano, Bogotá) et dans des collections privées, en Europe et aux États-Unis.

Rustha Luna Pozzi Escot

Née en 1973 à Lima (Pérou)
Vit et travaille à Bordeaux et Lima

Formation

- Diplôme d'études en Arts plastiques, spécialité sculpture, Pontificia Universidad Católica del Perú
- DNSEP, École Supérieure des Beaux-Arts du Mans (TALM)
- Master en Arts plastiques, Université Bordeaux Montaigne
- Doctorante en histoire de l'art à l'Université de Pau

Médium d'expression artistique
Création textile, installation,
performance, photographie

Sites
<https://www.atelier-ropa.com>
<https://femmesarmees.com>

Rustha Luna Pozzi Escot est une artiste franco-péruvienne. Après une formation de sculptrice à Lima, elle a rejoint le champ plus vaste des arts plastiques. Sa pratique, appuyée sur un solide savoir-faire technique, est plurielle (dessin, couture, fabrication et détournement d'objets) et elle utilise des matériaux variés (bois, métal, résine, marbre, etc.). Son univers artistique a pour axe la question des femmes et plus largement celle de la recherche d'identité, comme le montre le projet *Femmes Armées* où elle se met en scène, de façon drolatique, dans des costumes qu'elle a créés avec des objets du quotidien féminin. Intéressée par les pratiques participatives, Rustha Luna Pozzi Escot anime des ateliers, comme l'atelier *Ropa*, ouvert à Bordeaux entre 2011 et 2016 (création textile collective à partir de matériaux de récupération). Elle est également intervenante et formatrice et a conduit de multiples workshops.

Le travail de Rustha Luna Pozzi Escot a fait l'objet de nombreuses expositions individuelles et collectives en France, en Allemagne, en Bulgarie, en Grèce, en Espagne, en Corée, au Pérou, au Sénégal et au Mali. Il est présent dans plusieurs collections, notamment au Musée de América (Madrid), au Musée de San Marcos (Lima), à l'Artothèque de Beychac et Caillau (Gironde, France) et au Musée National du Mali (Bamako).

Aline Ribière

Née en 1945 à Martel (Aquitaine, France)
Vit et travaille à Bordeaux

Formation
École des Beaux-Arts, Bordeaux

Site
<https://www.alineribiere.com/>

Aline Ribière est une artiste française qui vit et travaille à Bordeaux. Elle est aussi formatrice et a animé de nombreux séminaires et workshops. Après des études à l'École des Beaux-Arts de Bordeaux, dans l'atelier de Jean-Louis Froment, Aline Ribière a choisi de travailler sur l'imaginaire corporel à travers la création de « vêtements » qu'elle nomme aussi envêtements,

enveloppes corporelles ou habits habités. De la peau à l'enveloppe vestimentaire, du corps à son empreinte, entre dévoilement et recouvrement, incarnation et retrait, sont explorés la dialectique de la présence et de l'absence du corps, la réversibilité du dedans et du dehors ainsi que le passage du plat au volume. Les matériaux utilisés, plus ou moins traditionnels, simples ou composites, sont d'une très grande diversité : tissus et textiles de toutes sortes, papier, algues séchées, pelures de pommes de terre, etc. Ne le sont pas moins les gestes qu'ils appellent ou encore les techniques manuelles employées tout au long des étapes de réalisation, du dessin à l'assemblage, en passant par la découpe et la construction.

Après une incursion dans le monde de la mode et du spectacle dans les années 80, Aline Ribière a ressenti la nécessité de se recentrer et de réaffirmer son identité de plasticienne. La série *Carrés blancs* (1987) marque cette réorientation qui la conduit, de suites en séries, vers la réalisation de projets successifs qui suivent des règles formelles initialement fixées ou s'attachent à décliner les possibilités d'un même matériau. Ce qui oblige à inventer – ou réinventer – des procédures et des techniques, jamais données d'avance. À ces créations sont parfois associées des performances, effectuées dans le cadre d'expositions, de résidences ou de formations (Centre Georges Pompidou, Galerie Baudoin-Lebon, Musée d'Aquitaine, notamment).

Le travail d'Aline Ribière a été montré dans des expositions personnelles et collectives à Paris (Galerie Alain Oudin, Centre Georges Pompidou), Tokyo (Isetan Museum), Villeurbanne (Maison du design, de l'image et du son), Bordeaux (Base sous-marine, Galerie Arrêt sur image, entre autres), Martigny (Suisse, Fondation Louis Moret), Byblos (Liban, Centre des métiers d'art), Bayonne (Carré / Musée Bonnat), Saint-Etienne (Galerie Art dealer), Pau (Musée national du Château, Espace d'art contemporain Le Bel ordinaire). Plus récemment, elle a participé à l'exposition collective *Créatrices* au Musée des Beaux-Arts de Rennes (juin – sept. 2019) et a été exposée à la Verrière-Fondation Hermès à Bruxelles (avril – juillet 2019).

Estíbaliz Sádaba Murguía

Née en 1963 à Bilbao (Espagne)
Vit et travaille au Pays Basque espagnol

Formation

— 1983 – 1988 : Licence en Arts,
Université du Pays Basque (EHU/UPV)
— 2010 – 2011 : Master INCREARTE
(recherche et art), Université du Pays
Basque (UPV/EHU)

Médium d'expression artistique
Vidéo, performance

Site

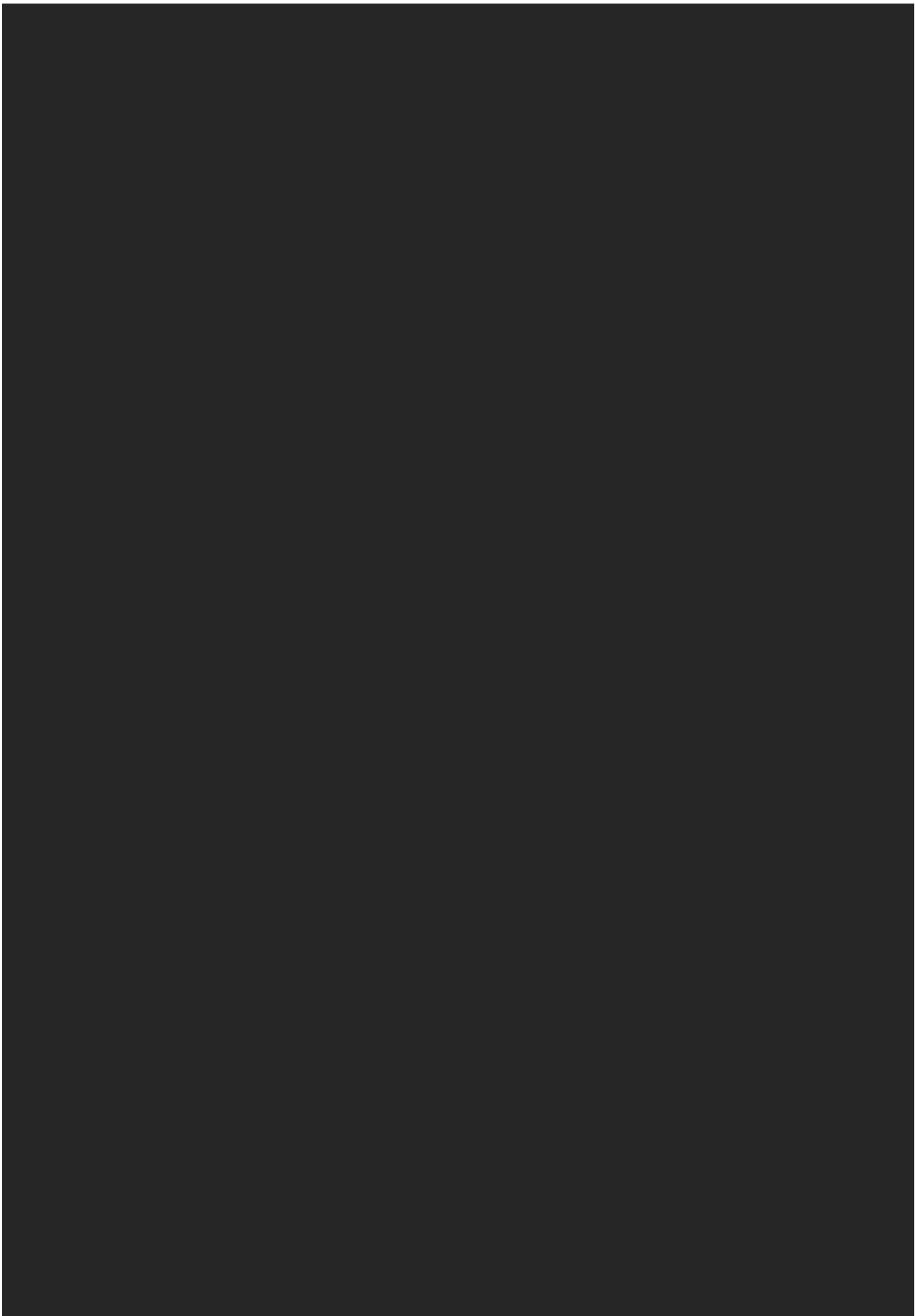
[https://vimeo.com/
estibalizsadabamurguia](https://vimeo.com/estibalizsadabamurguia)

Estíbaliz Sádaba Murguía est diplômée des beaux-arts, titulaire du master Increate (art et recherche) de l'Université du Pays Basque (EHU/UPV).

Dans l'ensemble de ses projets artistiques, elle utilise son corps comme un lieu d'expérimentation et elle le met en scène dans des performances et des vidéos, afin d'élaborer une stratégie de déconstruction des archétypes féminins véhiculés par les discours dominants. Son travail artistique s'oriente dans deux directions complémentaires : d'une part, l'analyse des politiques culturelles, qui perpétuent dans le monde de l'art les inégalités de genre propres à toute activité socialement organisée, et qui considèrent les femmes comme des « prolétaires intellectuelles ». D'autre part, la création de narrations filmiques qui adoptent la perspective du détournement situationniste et font alterner des textes tirés d'ouvrages de science-fiction ou d'essais de théorie féministe avec des images simples et marquantes.

Estíbaliz Sádaba Murguía a reçu plusieurs bourses d'aide à la création artistique, parmi lesquelles la bourse de résidence de l'Académie d'Espagne à Rome (2016, 2018), la bourse Multiverso de la Fondation BBVA pour la Création-vidéo (2017), celles du musée Artium de Vitoria et de la Fondation Bilbaoarte. Elle a également été lauréate du programme Cité Internationale des Arts (Paris, 2016).

Dernièrement, elle a réalisé des expositions au MUSAC (Léon), au Matadero, centre de création contemporaine de Madrid, et elle a présenté ses productions vidéo à la Fondation Antoni Tàpies (Barcelone), au MACBA (Musée d'Art Contemporain de Barcelone), et au Musée National Centre d'Art Reina Sofía (MNCARS, Madrid).



COLLECTION

ESPACES, FRONTIÈRES, MÉTISSAGES

n° 1 - Déterritorialisation, effet de mode ou concept pertinent ?

n° 2 - Partages d'espaces, regards croisés sur l'art et la géopolitique

n° 3 - Empreinte, imprégnation, impression

n° 4 - L'autochtonie, figures et perspectives

n° 5 - Fins d'Empires / Ends of Empires

n° 6 - Ambivalences de la lumière

n° 7 - Misogynie - Enjeux politiques et culturels

n° 8 - Le Retour

n° 9 - Dialogues France-Brésil - Circulations, représentations, imaginaires

n° 10 - Labilité des genres - Le désir du hors genre

n° 11 - Le modèle pictural au théâtre - du siècle d'or espagnol aux modernités européennes

n° 12 - L'irrésistible féminisation de la culture

n° 13 - Le genre à l'épreuve des institutions culturelles

Achévé d'imprimer sur les presses d'IPADOUR
85 boulevard Cami Salié – 64000 Pau
pour le compte des PUPPA
décembre 2020