

LES
QUINCONCES
& L'ESPAL

SCÈNE NATIONALE
LE MANS

ARTS VISUELS

WOMEN AT WORK

UNDER CONSTRUCTION

10 DÉC - 21 JAN

LES QUINCONCES

L'ESPAL

LE MANS



21 ARTISTES
22 VIDÉOS

Exposition réalisée en partenariat avec le
Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire

Scénographie conçue par des étudiant·e·s de
l'École supérieure d'art et de design, TALM-Le Mans

L'exposition *Women at work - Under construction* est réalisée en partenariat avec le Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire.

Parmi les artistes exposé-es,

Lara Almarcegui,
Halil Altindere,
Maja Bajevic (œuvre présentée : *Women at work - Under construction*),
Lili Dujourie,
Christelle Familiari,
Élise Florenty,
Anna Gaskell,
Adrian Melis,
Daniela Ortiz et
Lili Reynaud Dewar

figurent dans sa collection.

La scénographie a été conçue par des étudiant-es de 3^e année (promotion 2020-2021) de l'École supérieure d'art et de design, TALM-Le Mans dans le cadre d'un partenariat avec l'établissement.

La Scène nationale remercie l'ensemble des partenaires et contributeur-rices :

- Fonds régional d'art contemporain, Carquefou et Nantes : Laurence Gateau, directrice / Vanina Andréani, responsable du Pôle Collection-Exposition
- École supérieure d'art et de design, TALM-Le Mans : Christian Morin, directeur / Ludovic Germain, professeur / Les étudiant-es : Justine Duguet, Benjamin Guille, Germain Beneteau-Piet, Manon Greneche, Wanhang Feng, Jade Kerhamon, Jing Tang, Yurong Yan, Hermine Huet, Lina Chaudemanche, Inès Coifard, Romane Guérif et plus particulièrement Romane Lorient, Rose Barraud-Thareau et Bosson Barthélémy Kouakou, dont le projet Module a été retenu ;
- Laurianne Marié, chargée de communication, Théâtre de l'éphémère, Le Mans / Françoise Froger, Conservatrice du patrimoine, responsable des collections Beaux-Arts XIX^e-XX^{es}, Musée de Tessé, Le Mans.

Commissariat de l'exposition :
Vanina Andréani, Chloé Heyraud

LE FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN DES PAYS DE LA LOIRE

LA CRÉATION DES FRAC

La création des Fonds régionaux d'art contemporain en 1982 est inédite. Fruit d'un partenariat original entre l'État et les Régions, les Frac sont créés pour permettre à l'art d'aujourd'hui d'être présent dans chaque région de France sur des territoires souvent éloignés des grandes métropoles.

Mis en place dans le cadre de la politique de décentralisation culturelle au début des années 1980, les Frac constituent un outil innovant d'aménagement culturel du territoire.

Au nombre de 23, ils œuvrent sur chaque territoire au développement de leurs missions essentielles : constituer une collection d'art contemporain, la diffuser en région au sein de structures partenaires, et faciliter la découverte des formes les plus actuelles de l'art.

Aujourd'hui, la renommée de ces collections publiques qui rassemblent plus de 35 000 œuvres créées par plus de 6000 artistes, tout comme l'exemplarité et la dynamique des actions menées sur le territoire, en font des structures essentielles du réseau culturel français et international.

Depuis 2017 les Frac bénéficient d'un label du ministère de la Culture, couronnement d'années d'engagement artistique et professionnel au service de l'intérêt général. Ce label sécurise les collections et consacre les missions des Frac en matière de soutien à la création contemporaine, de transmission et de médiation pour le réel accès de tous à l'art contemporain.

LE FRAC DES PAYS DE LA LOIRE

Le Frac des Pays de la Loire est un précurseur à plusieurs égards : il accueille dès 1984 des artistes en résidence dans le cadre des Ateliers

Internationaux ; les œuvres produites dans ce contexte ont contribué à enrichir la collection de manière originale. Il est aussi le premier Frac en France à s'être doté d'un bâtiment conçu en 2000 à Carquefou spécifiquement pour assurer ses missions essentielles, à savoir produire des œuvres et des expositions, constituer et conserver une collection publique d'art contemporain, la diffuser sur l'ensemble du territoire régional et par ces actions accompagner les publics dans la découverte et l'approche de la création. En 2021 avec l'ouverture d'une antenne au cœur de Nantes, le Frac des Pays de la Loire devient une structure multi-site novatrice, ancrée dans son époque.

EN RÉGION, UN RÉSEAU DE LIEUX PARTENAIRES

Contrairement aux musées ou aux centres d'art, les Frac ne peuvent être identifiés à un lieu unique d'exposition. Patrimoine essentiellement nomade, la collection et les expositions du Frac voyagent.

Le programme « Hors les murs » du Frac des Pays de la Loire est organisé sur l'ensemble des cinq départements de la Région avec la conception de projets spécifiques conçus sur mesure pour répondre à chaque situation et contexte.

Cette exposition *Women at work. Under construction* est proposée dans le cadre d'un projet impulsé par Virginie Boccard, directrice des Quinconces et L'Espal, Scène nationale du Mans, qui s'intitule « Les Inspirantes » et qui s'intéresse aux figures féminines importantes, à la sororité ou encore à l'écoféminisme. Il prend trois formes : des spectacles, une série d'interventions de type table ronde et une exposition d'œuvres vidéo déployée sur les deux sites de la Scène nationale (Quinconces et L'Espal).

Prenant appui sur la collection du Frac Pays de la Loire et convoquant plusieurs fonds (ceux des Frac Lorraine, Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, et de l'Institut d'Art Contemporain Villeurbanne Rhône-Alpes), cette exposition privilégie la réflexion portée dans les champs du politique et du social par les artistes femmes. L'exposition intègre des artistes aux origines géographiques et culturelles variées et se trouve enrichie par autant de visions et de contributions.

LES FEMMES ARTISTES, LES GRANDES OUBLIÉES DE L'HISTOIRE

Pourquoi les œuvres de femmes artistes ont été et demeurent si peu visibles ? La prise de conscience actuelle peut-elle changer la donne de manière durable ? Si les récentes expositions en France, en Europe et aux États-Unis ont permis de réécrire une partie du récit d'une histoire de l'art lacunaire – qui avait pour une grande part mis de côté des figures incontournables de l'art – le phénomène sera-t-il assez fort pour qu'il soit poursuivi et que l'on parvienne à redécouvrir l'apport considérable de certaines d'artistes que l'on avait peu considérées ?

« Le métier d'artiste est un métier comme un autre ; simplement l'invisibilité des femmes y a des conséquences particulièrement dramatiques. Une artiste femme qui a peu montré son travail de son vivant, va complètement disparaître du circuit de reconnaissance globale de son métier : elle ne sera pas commentée par les critiques et les historiens, ni montrée par les galeries, ni achetée par les musées. C'est représentatif, d'une manière un peu dramatique et théâtrale, de l'invisibilisation qui est un processus s'appliquant à beaucoup d'autres activités et métiers pour les femmes. »

Entretien entre Sophie Payen et Camille Morineau, directrice des expositions et des Collections à la Monnaie de Paris et présidente d'AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions), revue en ligne AAAR, 21 juillet 2017

Si la place des femmes dans l'art est aujourd'hui reconsidérée, la situation est loin d'être équitable : les femmes continuent d'être minoritaires, et leur visibilité d'être très inférieure à leur place réelle dans la création.

Des créatrices trop longtemps restées dans l'ombre. En 2021, le focus proposé par de nombreux musées sur l'histoire de la création par des artistes femmes, est pluriel. Femmes peintres, naissance d'un combat, 1780-1930 au musée du Luxembourg, ou encore *Elles font l'abstraction* au Centre Pompidou et SHE-BAM POW POP WIZZ ! LES AMAZONES DU POP au Mamac à Nice, permettent de réhabiliter un grand pan d'une histoire de l'art occultée.

Des années de combativité ont permis de déplacer le curseur... l'écriture d'une histoire scientifique sur le sujet avance. Mais le travail des créatrices a si peu bénéficié de publications et d'expositions, leurs œuvres sont tellement peu documentées, que la mission est colossale et complexe.

Chaque exposition sur le sujet fait avancer les recherches, permet de mieux documenter les faits, et de diffuser les connaissances auprès de tous... dans l'espoir que cela soit irréversible, que les créatrices en bénéficient et ne soient plus jamais invisibilisées.

LES PIONNIÈRES DE LA MODERNITÉ : LE XIX^e ET LE XX^e SIÈCLE

Les femmes artistes ont participé aux bouleversements esthétiques du XX^e siècle, leur place dans les différents mouvements d'Avant-Gardes¹ en témoigne.

Les femmes sont pourtant restées privées longtemps de l'accès à l'éducation artistique. En France c'est seulement en 1897 qu'elles sont autorisées à passer les examens d'entrée à l'École des Beaux-arts, elles peuvent alors assister aux cours théoriques. En 1900 elles peuvent accéder aux ateliers « sculpture » et « peinture ». Des cours spécifiques leur sont dispensés, en effet elles ne peuvent accéder aux cours dispensés à leurs homologues masculins et ne peuvent par exemple pas dessiner de modèles nus.

S'émanciper va être un long combat.

1. La vie culturelle à la Belle Époque se caractérise par l'importance des « avant-gardes ». Le terme, emprunté au vocabulaire militaire, ne devient courant qu'à partir de 1910 mais le phénomène est plus ancien. Certes, on a vu apparaître, au fil du siècle, des créateurs qui, via le romantisme ou le réalisme par exemple, se plaçaient nettement en rupture et s'opposaient à leurs devanciers, au nom des idées « modernes ». Jamais encore cependant l'antagonisme entre la culture « établie » et la culture d'avant-garde n'avait été aussi tranché. Par « avant-garde », on peut désigner « les initiatives de ceux qui au tournant du siècle s'affirment en s'opposant aux institutions, aux traditions, aux conventions, à l'académisme ». Cette volonté d'innovation s'inscrit dans un contexte de crise artistique et intellectuelle, d'inquiétude diffuse et de remise en cause des certitudes. L'industrialisation de la culture provoque, par contrecoup, la protestation de certains artistes et écrivains tandis que les possibilités de promotion sociale par l'art ou par la plume semblent se réduire. Toutes les avant-gardes, si divisées soient-elles, prennent pour ennemi les institutions, porteuses de légitimité académique. Aussi faut-il s'intéresser d'abord à ces institutions qui se trouvent, en particulier, confrontées à l'épineuse question des rapports entre l'art et le peuple...

UNE NOUVELLE VISION

Les artistes femmes vont rompre avec les codes de représentation habituels. De muse à créatrice, elles se réapproprient des sujets longtemps traités via le regard et le prisme des hommes (comme le nu féminin). C'est un sujet complexe pour les femmes, car l'étude du nu leur était défendue comme sujet d'étude à l'académie. Se prenant alors souvent comme propre modèle, elles livrent des visions plus intimistes.

En parallèle, d'autres personnalités créent une nouvelle iconographie de la femme, forte, révoltée, indépendante notamment au début du XX^e siècle lorsqu'elles prennent part aux Avant-Gardes.

LA RUSSIE DU DÉBUT DU SIÈCLE : UNE EXCEPTION EN EUROPE

Les Avant-Gardes russes sont particulièrement portées par des artistes femmes. Elles accèdent dès les années 1870 à l'académie des beaux-arts, bien avant tous les autres pays. Puis au début du XX^e siècle dans l'idéologie de cette société communiste naissante, les femmes sont envisagées comme les égales des hommes et participent aux recherches les plus avancées. Elles prennent part dès la première décennie du siècle à l'élaboration du langage de l'abstraction.

Certaines d'entre elles, œuvrent activement à faire que l'art moderne soit présent dans la vie quotidienne, et participent à la fusion des arts et des arts décoratifs (faisant tout aussi bien de la peinture, des vêtements, des décors, etc., sans cloisonner ces pratiques).

L'EUROPE DES AVANT-GARDES

Des personnalités fortes s'imposent dans ces premières décennies du siècle, mais elles restent souvent dans l'ombre de leurs maris (comme Sonia Delaunay ou Sophie Taueber Arp).

Même au cœur du Bauhaus, cette célèbre école allemande qui fut de 1919-1933 un terreau pour les idées et les esthétiques de la modernité, et qui prônait une égalité de traitement entre les hommes et les femmes, ces dernières furent surtout présentes dans des ateliers d'arts appliqués. Se voyant refuser l'accès à l'atelier peinture, certaines artistes

s'orientent vers le tissage. Cet atelier va vite devenir un laboratoire pour l'abstraction alors naissante. L'art textile associé au genre féminin, connaît au cours du XX^e siècle un essor considérable. Proche de la peinture tout autant que de la sculpture, variant les procédés techniques (tissage, crochet, nouage, macramé, broderie ou couture), ces ateliers font éclore un langage moderne et abstrait, composé de rayures et de formes simples. Après la seconde guerre mondiale, les artistes américaines prolongent ces recherches, et donnent à l'art textile ses lettres de noblesse.

Une femme qui n'a pas peur des hommes leur fait peur
Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, 1949

LA RÉVOLTE

Après des années de résistance par les pionnières, les révoltes des générations suivantes vont se faire plus explosives : contestations, subversions, actions collectives... À la fin des années 1960, on assiste à une mobilisation sans précédent des femmes pour obtenir des droits et libertés dans différents domaines (politique, professionnel, familial...)

En France les révoltes de 1968 accélèrent leur mobilisation.

Des structures se mettent en place : aux États-Unis en 1966 le NOW (National Organization for Women) accompagne d'autres luttes, notamment celles de la reconnaissance des minorités. En France, en 1970, le MLF est créé. En 1971 : *Le Manifeste des 343 salopes* est signé par de nombreuses femmes célèbres ayant eu recours à l'avortement (Jeanne Moreau, Simone de Beauvoir, Catherine Deneuve, Marguerite Duras, Brigitte Fontaine, François Sagan, Bernadette Lafont, Agnès Varda...). Ce manifeste ouvre la voie à la légalisation de l'IVG.

Le combat pour l'égalité des sexes est au cœur des enjeux politiques et sociétaux des années 1970 en Europe et aux États-Unis.

L'ART ET LE FÉMINISME

Mouvements féministes, mouvements politiques et sociaux nourrissent et encouragent l'art de toute une génération d'artistes qui entrent en scène à ce moment-là. Elles sont nombreuses radicales et s'organisent pour être visibles. Elles ouvrent de nouvelles voies dans l'art.

L'exposition les met à l'honneur. Judy Chicago, Marina Abramovic, ORLAN, Lotty Rosenfeld ou Lili Dujourie, représentent cette génération de femmes artistes engagées dans l'art comme dans la société pour faire avancer les droits des femmes.

Elles sont des repères majeurs pour les générations qui suivent et qui portent haut et fort cet héritage précieux pour que sur tous les continents, dans tous types de régimes, ces voix se fassent entendre.

Poétiques, politiques, elles dessinent les sillons à emprunter pour que triomphent la liberté et l'égalité, élaborent un langage pour témoigner de leur place dans la société, à travers des formes sensibles et plastiques, reflets de leur engagement.

VANINA ANDRÉANI

responsable du Pôle Collection-Exposition,
Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire,
octobre 2021

***Il y a plus inconnu que le soldat
inconnu – sa femme.***

Slogan présent sur une banderole
utilisée lors de l'hommage rendu par neuf
féministes à la femme du soldat inconnu
Arc de triomphe, Paris, 26 août 1970
Acte de naissance du Mouvement de libération des
femmes (MLF)

PRÉAMBULE

*Les mères, les filles, les sœurs,
représentantes de la nation, demandent
d'être constituées en Assemblée nationale.
Considérant que l'ignorance, l'oubli ou
le mépris des droits de la femme sont les
seules causes des malheurs publics et de
la corruption des gouvernements, [elles]
ont résolu d'exposer dans une déclaration
solennelle, les droits naturels, inaliénables
et sacrés de la femme, afin que cette
déclaration constamment présente à tous
les membres du corps social, leur rappelle
sans cesse leurs droits et leurs devoirs,
afin que les actes du pouvoir des femmes,
et ceux du pouvoir des hommes pouvant
être à chaque instant comparés avec le
but de toute institution politique.*

OLYMPE DE GOUGES

*Femme, réveille-toi !
Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne
(septembre 1791)
2019, Paris, Éditions Gallimard, Folio, pp. 33-34*

Le privé est politique.

Slogan féministe
fin des années 1960, États-Unis

***Ce qui importe c'est que les femmes
affrontent la réalité de leur histoire et de
leur situation présente, sans se chercher
d'excuses ni faire preuve de médiocrité.
Certes, l'injustice peut être une excuse ;
en revanche elle ne saurait nullement
être tenue pour une position intellectuelle
valable.***

LINDA NOCHLIN

*Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes
(1971)
2021, Londres, Thames and Hudson, p.81*

***Looking into the mirror, the black
woman asked, « Mirror, mirror on the wall,
who's the finest of them all ?***

***The mirror says, "Snow white you
black bitch, and don't you forget it !!!"***

CARRIE MAE WEEMS

*Mirror mirror
tirage gélatino-argentique
610x508 mm, 1987*

*Avantages à être une femme artiste :
Travailler sans subir la pression du succès
Aucune obligation d'exposer avec des
hommes*

*Quatre boulots d'appoint offriront
des possibilités d'évasion*

*La conscience que ta carrière pourra
prendre son essor quand tu auras 80 ans*

*La certitude que quoi que tu fasses,
ton art sera toujours considéré comme
féminin*

Extraits d'une affiche
GUERRILLA GIRLS
1988

*Ce printemps-là, toutes celles
qui suivaient le cours de Judy Chicago
participèrent à une performance de vingt-
quatre heures nommée Route 126. La
curatrice, Moira Roth, se souvient :*

*« Le groupe a créé une succession
d'événements qui se produisaient le
long de l'autoroute au fur et à mesure
de la journée. [...] D'après l'Anthologie
de la performance – recensement
d'une décennie de l'art californien, cet
événement remarquable n'a fait l'objet
d'aucun article à ce moment-là alors que
les travaux contemporains de Baldessari,
Burden, Terry Fox donnent lieu à des
bibliographies de plusieurs pages.*

*Cher Dick, je me demande pourquoi
chaque action racontant une expérience
vécue par les femmes dans les années 1970
n'a été vue que comme « collaborative »
et « féministe ». Les dadaïstes de Zurich
travaillaient ensemble eux aussi mais ils
étaient géniaux et ils avaient des noms. »*

CHRIS KRAUS
I love Dick, 1997, Paris, Éditions J'ai lu, pp. 173-174

*J'ai trouvé le sujet des femmes
iraniennes extrêmement intéressant car
les femmes en Iran ont historiquement
donné corps à la transformation politique.
Alors d'une certaine façon, en étudiant
une femme, vous pouvez déchiffrer la
structure et l'idéologie d'un pays.*

SHIRIN NESHAT
L'art en exil, TEDWomen, 2010

*Il y a une relation dialectique entre
la vie d'une personne et son œuvre. La
première influence la seconde, mais
l'œuvre aussi réagit en retour sur la vie.
Cela fonctionne dans les deux sens, c'est
un processus mystérieux où ce que nous
appelons la vie et ce que nous appelons
création se fondent et ne se fondent pas,
se croisent et se nourrissent l'une l'autre.*

ETEL ADNAN
Grandir et devenir poète au Liban, 2019, Paris,
L'Échoppe, p.26

Your Body is a Battleground

BARBARA KRUGER,
affiche créée pour une marche dédiée à la défense
de l'avortement à Washington le 9 avril 1989

AVANT-PROPOS

Il aura fallu (et il faudra encore) beaucoup de courage et d'opiniâtreté aux femmes pour défier les pressions religieuses, sociales et politiques dont elles font l'objet. Le caractère structurel des inégalités entre hommes et femmes, à travers les âges et les continents, amène à mettre en œuvre des stratégies pour rompre avec un système de domination. De quelle façon s'émanciper d'un rôle assigné ? Comment accéder à un devenir d'artiste dès lors que ce devenir est entravé par de multiples obstacles ? Pour exister comme artistes femmes, il aura fallu à celles-ci défendre, tout au long de l'histoire (et aujourd'hui toujours), une vision progressiste de la société, résister et s'imposer. Quid de l'accès aux ateliers et aux études artistiques ? Quelle place dans l'histoire de l'art et quelle considération critique ? Quelle présence dans les collections publiques et privées ? Quelle visibilité dans les lieux d'exposition ? Quelle représentation dans les galeries du marché de l'art ? Pour quelle valeur marchande ? Combien de lauréates de concours ? Combien pour diriger des institutions ? Etcétera.

En France, les femmes accèdent aux études artistiques, hors cours particuliers ou académie privée où elles sont admises, à la fin du XIX^e. L'école des beaux-arts ne devient mixte qu'à partir des années 1890 et longtemps le dessin de nu³, considéré comme socle de l'apprentissage du dessin et comme indispensable à une « carrière » d'artiste, leur est défendu. Elles sont reléguées aux arts dits « mineurs », à la peinture de nature morte ou d'enfants. Le mouvement de libération des femmes qui s'opère dans les années 1970 contribue à faire

évoluer la condition des femmes et à renouveler le regard porté sur elles, notamment dans le monde universitaire (émergence des Women's Studies aux États-Unis, puis des Gender's Studies une décennie plus tard) et celui des arts. Aux États-Unis, pour palier leur « invisibilisation », des artistes femmes se fédèrent et créent en 1972 la galerie coopérative A.I.R. Gallery (Artists in Residence). En 1989, leur sous-représentation au sein des institutions conduit le groupe d'artistes féministes Guerrilla Girls à placarder des affiches sur des bus et des murs de New York : « Faut-il que les femmes soient nues pour entrer au Metropolitan Museum ? Moins de 5% des artistes de la section d'art moderne sont des femmes, mais 85% des nus sont féminins. »

Aujourd'hui, le Centre Pompidou compte 21% d'œuvres de femmes dans ses collections (18% il y a une dizaine d'années). En 2018-2019, 79% des effectifs des écoles en patrimoine et 66% en arts plastiques sont des femmes alors qu'elles représentent 42% des artistes ou des personnes pratiquant des métiers d'art. Dans un article intitulé *Les nommés du Prix Marcel Duchamp 2021* (20 janvier 2021), *Le Journal des Arts* s'interroge : « On relève que les femmes nommées sont sensiblement plus âgées que les hommes – un effet de rattrapage ? ». Sans doute. Le 26 mai 2021, Laurence des Cars devient la première présidente-directrice du Louvre, une des plus importantes institutions muséales au monde dont la création remonte à 1793. La portée de cette nomination n'échappe à personne : « Laurence des Cars devient la première femme à diriger l'institution » (*Connaissance des arts*), « Laurence des Cars sera la première femme à diriger le Louvre » (*Le Monde*), « Laurence des Cars, première femme à diriger le musée du Louvre » (*Challenges*), etc.

*L'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*⁴ paru le 05 mars 2021 rend tangible l'envergure du travail qu'il reste à accomplir. Qualifié d'« outil statistique précieux, dont la démarche inédite est célébrée à l'international » par le Ministère de la Culture qui le porte, il interroge la part des femmes dans le champ culturel, leurs conditions d'accès à l'emploi,

2. que fréquenta par exemple Berthe Morisot (1841-1895), artiste qui contribua à faire sortir la femme de son rôle de modèle.

3. « Si j'ai abordé en détail ce problème de l'accès au modèle nu, qui n'est qu'une des facettes de la discrimination systématique et institutionnalisée à l'encontre des femmes, c'est simplement pour démontrer à la fois l'universalité de cette discrimination et de ses conséquences, et la nature plus institutionnelle qu'individuelle de ce qui ne constitue pourtant qu'une seule des étapes du long processus nécessaire pour maîtriser une discipline artistique si ce n'est y exceller. » Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes* (1971), 2021, Londres, Thames and Hudson, p.53

4. Loup Wolff, directeur de la publication - Ministère de la culture. Département des études, de la prospective et des statistiques, L'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication [En ligne], culture.gouv.fr/Sites-thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication/Observatoire-2021-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication, mis en ligne le 05 mars 2021, consulté le 21 octobre 2021

les moyens dédiés à la création, à la production et à la consécration artistique. Les données chiffrées obtenues depuis 2013, en objectivant le sujet, permettent de mobiliser plus concrètement les institutions et de mesurer d'année en année progrès, stagnation ou régression. Mais si le ministère de la culture reconnaît « des progrès indéniables » il reconnaît dans le même temps que ceux-ci restent « insuffisants ». Force est de constater que concernant la « Présence des femmes dans les programmations artistiques et dans les médias », le déficit reste important : « les œuvres des femmes restent moins visibles, moins acquises et moins programmées que celles des hommes ». Il faut dire que le retard en la matière est important !

Comptabiliser pour établir des statistiques, exhumer des archives, produire des contenus et diffuser cette matière est la stratégie à adopter pour que politiques, publics et chercheurs puissent agir. C'est le postulat de Camille Morineau, conservatrice du patrimoine et historienne de l'art à l'origine de l'exposition *Elles@centrepompidou* (27 mai 2009-21 février 2011) qui a fait date avec ses quelques 500 œuvres d'art moderne et contemporain de 200 créatrices puisées dans la collection de l'institution. Mais au-delà d'une représentation accrue, le changement dépend également de « la reconnaissance anthropologique de la créativité des femmes » analyse celle qui est devenue depuis co-fondatrice (2014) et directrice de l'association Aware, Archive of Women Artists, Research and Exhibitions⁵, dont « La grande ambition scientifique est de réécrire l'histoire de l'art de manière paritaire. » Pour mener à bien ce projet salutaire, AWARE répertorie des artistes femmes nées entre 1790 et 1972, organise des colloques et des journées d'étude, remet des prix, publie, rend accessible son centre de documentation et diffuse des contenus via un site Web.

Existe-t-il un art prétendument « féminin⁶ » ? Quels sont les dangers d'une telle essentialisation du genre ? Doit-on identifier les artistes femmes « engagées » uniquement sous l'angle du militantisme ? Il importe de considérer chaque artiste en dehors de la question du genre, en s'intéressant prioritairement à la

portée de ses recherches esthétiques et plastiques, à sa capacité à inventer de l'inédit. Quelle est sa contribution ? Son travail est-il de qualité ? De quelle façon s'inscrit-il dans l'histoire de l'art ? Faisons nôtres les propos tenus par Laure Adler et Camille Viéville dans leur ouvrage *Les femmes artistes sont dangereuses* (2018)⁷ : « pas question donc d'encager les créatrices dans un combat qui les réduirait à être des icônes, des modèles, des exemples de la cause des femmes ». Car là se situe l'enjeu : à qualité de travail égale, hommes et femmes ne trouvent pas le même écho dans les institutions, ne jouissent pas de la même reconnaissance et ne disposent pas des mêmes moyens.

On peut se réjouir du mouvement qui s'opère actuellement en France. Dans le sillon tracé par *Elles@centrepompidou*, le Centre Pompidou a présenté *Elles font l'abstraction* (19 mai – 23 août 2021), une exposition pluridisciplinaire d'envergure (de nombreuses œuvres), où l'histoire de l'abstraction est revisitée à travers les créations de 110 artistes femmes. Une exposition monographique consacrée à l'artiste américaine Georgia O'Keeffe (1887-1986) a pris le relais. Dans la même dynamique d'autres expositions ont vu le jour telles *Peintres femmes, 1780-1830. Naissance d'un combat* au Musée du Luxembourg, *The Power of My Hands. Afrique(s) : artistes femmes* au Musée d'art moderne de Paris, *Valadon & ses contemporaines* au Monastère Royal de Brou, *Women in Art* à la maison de ventes aux enchères Christie's et d'autres encore initiées par des galeries. Géographiquement plus proche, le musée de Tessé du Mans s'est intéressé à une artiste en particulier. L'exposition *Au cœur des abstractions, Marie Raymond et ses amis* (10 avril – 19 septembre 2021), montrait l'engagement et le rôle prépondérant de Marie Raymond dans l'abstraction et le milieu intellectuel de l'après Seconde Guerre Mondiale jusqu'aux années 1960.

Des contextes historiques et politiques sont plus favorables que d'autres à la reconnaissance des artistes femmes. On sait qu'au cours de l'histoire certaines ont vécu de leur art de leur vivant, que d'autres ont connu une reconnaissance tardive. On sait aussi que nombre d'entre elles sont tombées dans l'oubli, sont restées dans l'ombre de leur mari

5. awarewomenartists.com

6. « Alors que les membres de l'École du Danube, les caravagesques, les peintres rassemblés autour de Gauguin à Pont-Aven, les membres du Blaue Reiter ou encore les cubistes peuvent être identifiés par certaines qualités expressives ou stylistiques clairement définies, la «féminité» ne saurait rassembler en un coup d'œil les styles des femmes artistes en général, pas plus qu'elle ne saurait rassembler ceux des écrivaines. » / « En tout état de cause, le simple fait de choisir un domaine thématique ou de se limiter à certains sujets précis ne saurait en rien définir un style, encore moins un style typiquement féminin. » Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes* (1971), 2021, Londres, Thames and Hudson, p.27 et p.28

7. Laure Adler, Camille Viéville, *Les femmes artistes sont dangereuses*, 2018, Paris, éditions Flammarion, 160 pages

artiste ou que leurs œuvres dorment aujourd’hui encore dans des réserves de musées... Grâce aux travaux de recherches entrepris dans les champs de l’histoire de l’art et des sciences sociales, un élan a été impulsé. Les mouvements de revendication portés par les femmes ont donné lieu à une structuration à l’échelle internationale et abouti à une réflexion désormais élargie aux identités multiples. Il s’agit de déconstruire l’hégémonie masculine hétérosexuelle blanche, de bousculer le caractère figé du genre, de déplacer les normes en interrogeant le conformisme social ou, pour le dire autrement, de tordre le coup à tout type de convention, y compris esthétique.

CHLOÉ HEYRAUD

responsable arts visuels,
Les Quinconces et L’Espal,
Scène nationale du Mans,
novembre 2021

WOMEN AT WORK - UNDER CONSTRUCTION / FEMMES AU TRAVAIL - EN CONSTRUCTION

Pourquoi consacrer des expositions aux artistes femmes ? N'est-ce pas une façon d'encourager le cloisonnement en séparant leur travail de celui des hommes ? Et, paradoxalement, de ramener les artistes femmes à leur statut de « femme » ? On pourrait s'interroger sur les fondements d'expositions qui leurs sont entièrement dédiées si souligner le déficit de représentation de leurs œuvres ou si exhumer des œuvres oubliées de l'histoire de l'art n'était pas une nécessité. Gageons que cette phase de rattrapage soit temporaire et interrogeons-nous : comment contribuer à faire bouger les lignes ?

Diffuser des œuvres d'artistes femmes est un acte de première importance. C'est ce qu'affirme l'exposition *Women at work. Under construction*. La majorité du corpus sélectionné provient de la collection du Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire et montre à la fois la richesse de celui-ci et combien les fonds constitués par les Frac depuis les années 1980 dans le cadre de la politique de décentralisation culturelle sont de véritables ressources. D'autres œuvres sont issues du 49 nord 6 est-Frac Lorraine qui, à partir de 1993, a axé sa politique d'acquisition sur des œuvres réalisées par des artistes femmes. D'autres encore émanent du Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, de l'Institut d'art contemporain Villeurbanne/Rhône-Alpes ou du fonds personnel de l'artiste Cécile Proust.

Women at work. Under construction accueille vingt-et-un artistes aux origines géographiques et culturelles variées. Plusieurs générations se côtoient, offrant ainsi autant de représentations de notre monde et de visions singulières. En prise avec les réalités sociales et politiques du monde, les artistes appréhendent le réel dans son épaisseur, sa multiplicité et sa complexité. À travers leur pratique, elles/ils l'interrogent (deux artistes hommes sont présents) pour mieux le remettre en perspective et

agir sur lui. Deux axes sont privilégiés : la réflexion portée dans les champs du politique et du social par les artistes femmes et la place attribuée aux femmes dans la société à travers le regard d'artistes femmes et hommes. Sept chapitres structurent les contenus en réunissant des œuvres autour d'axes thématiques.

La vidéo est le médium que les artistes de l'exposition ont choisi pour documenter une action, restituer une performance ou élaborer un récit. Linda Nochlin (1931-2017), figure de proue de l'histoire de l'art féministe — notamment pour son célèbre article *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ?* paru en 1971 —, affirme que c'est dans le domaine de la vidéo « que les femmes contemporaines sont pionnières »⁸ et d'ajouter : « En termes de diversité, de puissance. Et en terme d'inventivité. Je pense qu'il arrive souvent que les femmes s'approprient des médias relativement nouveaux. Dans des domaines où il n'est pas courant qu'elles participent, qui sont en construction, elles se démarquent tout particulièrement. »⁹ En faisant le choix d'un médium spécifique, l'exposition permet d'en explorer la richesse.

Pour présenter l'ensemble des œuvres, le choix de l'implantation de l'exposition s'est porté sur deux salles de L'Espal et sur le 1^{er} étage du Théâtre des Quinconces, un espace de circulation qui permet une rencontre plus directe avec les spectateurs, les visiteurs et les usagers du lieu. Il fallait ensuite imaginer une scénographie qui séquencerait les sept chapitres de l'exposition et faciliterait la fluidité et le confort de la visite. Quatre groupes d'étudiant-es en 3^e année design de l'École supérieure d'art et de design TALM Le Mans se sont formés et ont réfléchi, sur la base d'un cahier des charges artistique et technique bien fourni, au concept mais aussi aux plans des structures de présentation, le tout avec un cadre sécuritaire et budgétaire contraints. Le projet retenu — des modules en bambou évocateurs de l'échafaudage — est inspiré du contenu de l'œuvre de Maja Bajevic.

LE PAYSAGE RURAL OU URBAIN COMME ESPACE DE PROJECTION DE L'INTIME

Le titre *Women at work. Under construction* reprend celui de la vidéo éponyme de Maja Bajevic : les femmes sont à l'œuvre, le travail demeure en cours de construction. Il fait également écho à l'ambitieux projet pédagogique et artistique *Womanhouse*¹⁰

8. Propos tenus par Linda Nochlin lors d'un entretien réalisé dans le cadre de l'exposition *Elles@centrepompidou*. Bernard Clerc-Renaud (réalisateur), *Pourquoi ne pas l'avoir organisée avant ?*, captation vidéo, 31'48", Centre Georges Pompidou, 1er janvier 2010

9. *ibid.*

(30 janvier - 28 février 1972) initié par Judy Chicago et Myriam Schapiro à l'origine du Feminist Art Program à CalArts (California Institute of the Arts). Womanhouse fait date en s'imposant comme un manifeste d'art féministe. Des étudiantes, outils en main, transforment une maison en lieu d'exposition. Trois artistes sont également invitées à participer. Les rôles prétendument féminins, la relation homme-femme, les attributs sexuels, etc., sont passés au crible de façon décomplexée. Les pièces de la maison sont dès lors investies par des œuvres qui s'affranchissent des codes esthétiques de l'époque. Des performances se tiennent dans le salon telle *The Cock and Cunt Play* qui singe une scène de ménage : deux étudiantes — ou plutôt deux prothèses de sexes hypertrophiés en tissu — dialoguent. L'artiste et enseignante Judy Chicago, qui accorde de l'importance au travail collectif, réalisera de nombreuses performances. *Atmospheres*, présentée dans ce chapitre de l'exposition, est une compilation d'extraits de ses performances filmées entre 1969 et 1974.

Les œuvres de Maja Bajevic confrontent « le privé avec le public, l'intime avec le politique ». *Women at Work - Under Construction* (1999) résulte d'une action qui a duré plusieurs jours à la galerie nationale de Sarajevo à l'occasion de sa rénovation. Des femmes installées sur un échafaudage ouvert sur l'espace public brodent des motifs sur un filet de construction, objet habituellement utilisé par des hommes. Les « petits travaux manuels » associés à un savoir-faire féminin et réservés à l'espace domestique sont ici réalisés à la vue de tous. Par le changement d'échelle opéré, par la diffusion des dessins brodés dans l'espace collectif et par le statut même de performance que revêt l'action, Maja Bajevic transforme l'acte de coudre en matériau artistique et, de cette façon, rend hommage aux participantes et par là même à l'ensemble des femmes.

Dans *Notas sobre o limite do mar*, Maria Laet entreprend le marquage au fil blanc de la trace laissée sur la plage par le mouvement de va et vient des vagues. L'artiste suit le dessin sinueux de l'écume sur le sable, plante sa grande aiguille dans le matériau mou et indiscipliné. Nul doute que le tracé en pointillés sera bientôt contrarié par l'eau qui embarque les grains de minéraux. Deux échelles se confrontent : celle de l'immensité de la mer pressentie dans le hors champ et celle du cadrage resserré sur les mains de l'artiste, focalisant ainsi sur

le geste et sa signification ; l'acte fait œuvre.

Ainsi, employer la broderie vise à mettre à mal, par un procédé de retournement malicieux, les archétypes associés aux femmes. On pense à la série *Ma collection de proverbes* débutée en 1974 par Annette Messenger qui brode sur fond blanc des maximes misogynes telles que « Quand une fille naît, même les murs pleurent » ou bien « C'est la femme qui a fait pousser les cheveux blancs du diable ». On pense également à Ghada Amer, dont les dessins de fils montrent des femmes s'activant dans l'espace domestique ou adoptant des postures empruntées à l'imagerie pornographique, ou encore à Louise Bourgeois qui fait usage de la technique dans sa série *Eugénie Grandet*, figure littéraire dans laquelle l'artiste reconnaissait « le prototype de la fille brisée par un père omnipotent et odieux. »¹¹ Bien que les trois artistes citées soient absentes de l'exposition, il importe de souligner l'inscription de l'œuvre de Maja Bajevic et de Maria Laet dans une pratique plus large de la couture, et de montrer par ce biais la filiation et les inspirations communes.

Coudre serait donc une pratique féminine réservée à la sphère domestique tout comme faire le ménage en serait une autre... L'artiste Raeda Sa'adeh déplace cet acte depuis l'intérieur vers l'extérieur. L'intitulé *Vacuum* de sa vidéo, qui signifie « espace vide, milieu vide », porte un double sens, « vacuum-cleaner » se référant à l'aspirateur. Née en Palestine, l'artiste vit à Jérusalem. Son travail porte l'empreinte du contexte politique et social dans lequel elle évolue, il s'en fait l'expression lucide et critique. Avec humour et dérision, Raeda Sa'adeh se filme en train d'aspirer une « montagne désertique située entre Jericho et la Mer Morte ». Elle accomplit une tâche qui, si elle a un début, semble ne pas avoir de fin. Le contraste entre l'échelle de son corps et celle de l'immense paysage ajoute au caractère absurde et vain de l'action qui se déroule. L'impact visuel est saisissant et la portée symbolique puissante.

L'AUTORITÉ, LES CONVENTIONS, L'INSTITUTION OU COMMENT DÉFIER L'ORDRE ÉTABLI ?

Dans la vidéo *Ballerinas and Police* (2017), l'artiste homme Halil Altindere utilise deux figures archétypales, celle du policier, incarnation de l'ordre et représentant viril du pouvoir en place et celle de la ballerine, figure supposément gracile et « fragile », emblématique d'une certaine féminité...

10. Le projet a été inspiré par l'historienne de l'art Paula Harper. Elle avait suggéré à Judy Chicago et Miriam Schapiro qui manquaient alors de locaux où faire travailler les étudiantes, la location d'une maison.

11. Philippe Dagen, *Les ultimes règlements de comptes de Louise Bourgeois avec son père*. Les broderies de la série *Eugénie Grandet* sont exposées dans la Maison de Balzac, à Paris [En ligne], lemonde.fr, mis en ligne le 24 novembre 2010, consulté le 21 octobre 2021

Usant des codes des films américains à forte audience (importance donnée à la musique, rythme soutenu, usage d'armes de guerre, dramaturgie poussive, etc.), l'artiste s'amuse avec les stéréotypes pour moquer de façon explicite l'autoritarisme des dirigeants turques (un portrait de Recep Erdoğan fait une apparition) et, par extension, toute dérive autoritaire. Les deux autres oeuvres de ce chapitre s'inscrivent dans un registre différent, celui de la performance. À l'instar d'Halil Altindere, en prise avec les réalités politiques de son pays, Lotty Rosenfeld est une artiste engagée. Le 11 septembre 1973, le Chili est frappé par un coup d'État militaire. Le socialiste Salvador Allende est poussé au suicide. Le général Augusto Pinochet lui succède. Des milliers d'opposants sont torturés, meurent ou disparaissent... En 1979, Lotty Rosenfeld fonde le CADA, l'acronyme de Colectivo de Acciones de Arte, un collectif d'action artistique qui développe une « imagerie antitotalitaire » qui sera utilisée par d'autres groupes et mouvements sociaux. Dans l'action *Una milla de cruces sobre el pavimento* (Un millier de croix sur le bitume) de 1979, elle utilise du ruban adhésif blanc qu'elle positionne sur les marquages routiers existants de façon à former un signe qui est à la fois une croix et un « plus ». Par ce geste, elle signifie une reprise en main des espaces publics confisqués par Pinochet.

Si du travail d'ORLAN d'aucuns retiennent ses opérations-chirurgicales-performances pour leur caractère spectaculaire, il faut toutefois considérer ce que ses différents travaux doivent les uns aux autres. Ainsi, sa série *MesuRage* de rues et d'institution initiée à Rome en 1974 est elle aussi transgressive voire subversive par l'usage fait du corps féminin comme instrument de mesure, comme mètre étalon. Dans un entretien avec Hans Ulrich Obrist¹², ORLAN explique ce travail : « J'ai mesuré des espaces très divers, mais aussi des rues [...] toutes les fois où j'ai fait une action, une performance Orland-corps, je les ai toujours travaillées en fonction du contexte où elles devaient prendre place – contexte intellectuel, social, politique –, mais aussi en fonction de l'espace déterminé dans lequel j'avais à intervenir [...] je rentrais dans l'espace avec le chevalet, je commençais mon constat, je portais ma robe en drap du trousseau, je voulais que ce soit non pas un corps nu qui mesure mais un corps socialisé, et donc un corps habillé (et même sur-

habillé) par une robe en toile du trousseau enfilée en plus des vêtements, ce qui fait sens dans mon travail artistique puisqu'elle joue le rôle d'écran. »

L'artiste engage le protocole dès que la série est réactivée et de ses performances restent des vidéos, photos et objets : « Il y a des règles du jeu ; donc, les mouvements sont les mêmes. Cela se termine toujours par la récupération de l'eau sale de ma robe lavée en public – eau que je garde dans un bocal. Cette eau sale est ensuite transvasée dans des flacons plus petits, lesquels sont étiquetés, cachetés à la cire et exposés dans les galeries avec des plaques commémoratives de l'événement, etc. » Dans le même entretien, ORLAN analyse l'usage fait de son corps comme médium : « Mais petit à petit, je me suis détachée de la peinture en pensant, qu'en tant que femme/artiste, la matière de travail et la surface d'inscription que j'avais à portée de la main était ce corps qu'il fallait que je me réapproprie parce que j'en étais en quelque sorte dépossédée par l'idéologie dominante – cette idéologie dominante qui, parce que j'étais une femme, m'empêchait de vivre ma vie et ma vie d'artiste comme j'avais envie de la vivre. J'ai pensé que travailler directement avec la représentation de mon corps, y compris avec la représentation publique de mon corps, était beaucoup plus intéressant, plus problématique et plus efficace politiquement – surtout à cette époque – que de me dissimuler derrière la toile et la peinture. »¹³

LE CORPS COMME ARME POLITIQUE ET DE RÉSISTANCE

1. L'ÉVOCACTION DE LA VIOLENCE POUR EFFET MIROIR

Parmi les artistes femmes de l'exposition figurent une partie de celles qui, à l'instar d'ORLAN et de Judy Chicago, ont ouvert la voie et permis à d'autres de se sentir autonomes, libres et légitimes en tant que femmes ou artistes. Pour une partie d'entre elles, le corps est le matériau même de l'œuvre : réceptacle de nombreuses pressions sociales, il revêt une forte dimension politique. Si ORLAN ne fait pas de la douleur qu'elle qualifie d'« anachronique » un enjeu¹⁴ (il est aujourd'hui possible d'intervenir sur le corps sans la provoquer), celle-ci est directement présente ou latente dans les œuvres de Gina Pane et

12. Critique, historien de l'art et commissaire d'exposition

13. Sous la direction de Sophie Thompson, ORLAN, 2004, Paris, éditions Flammarion, 264 pages. Ouvrage publié avec le concours du FRAC des Pays de la Loire à la suite de l'exposition *Éléments favoris* (28 novembre 2002-16 février 2003) et du Centre national de la photographie à l'occasion de l'exposition ORLAN, méthodes de l'artiste (31 mars-28 juin 2004)

14. « Distinction : Contrairement au "Body Art" dont il se distingue, l'Art Charnel ne désire pas la douleur, ne la recherche pas comme source de purification, ne la conçoit pas comme Rédemption. L'Art Charnel ne s'intéresse pas au résultat plastique final, mais à l'opération-chirurgicale-performance et au corps modifié, devenu lieu de débat public. » ORLAN, *Manifeste de « L'Art Charnel »*, 1992.

Marina Abramovic. Dans ce chapitre de l'exposition, le corps est mis à mal et fait l'expérience de ses limites.

Marina Abramovic transforme en performance un jeu slave masculin qui consiste à planter le plus rapidement possible un couteau entre ses doigts. La première fois qu'elle réalise *Rhythm 10* (1973-1993), l'artiste étale une grande feuille de papier sur laquelle elle dépose dix couteaux, puis elle les utilise un à un et s'entaille à plusieurs reprises au cours de l'action. Dans ses mémoires *Marina Abramovic. Traverser les murs* parues en 2017, elle relate cette expérience : « Au bout d'un laps de temps assez court, j'avais utilisé tous les couteaux, et le papier blanc était souillé de taches de sang impressionnantes. Le public regardait fixement, dans un silence de plomb. C'est alors que j'ai été envahie par un étrange sentiment, dont je n'avais jamais rêvé : c'était comme si de l'électricité me parcourait le corps, comme si le public et moi ne faisons plus qu'un. Un unique organisme. Le sentiment du danger qui régnait dans la pièce nous avait réunis, les spectateurs et moi, en cet instant : l'ici et maintenant, nulle part ailleurs. » L'artiste éprouve alors une « liberté absolue » et cette performance agit tel un révélateur qui marquera le début d'une longue série.

Dans la vidéo *FDTD, Forcible Drugging To Deport* (2012), Daniela Ortiz lit un rapport de l'US Immigration and Customs Enforcement (2011) portant sur l'expulsion des migrants. Elle se fait injecter une dose de 55 mg de sédatif utilisé par les autorités lors des reconduites à la frontière. Elle lit ensuite le traité de libre-échange entre le Pérou et les États-Unis (2006) pour faire la démonstration suivante : les marchandises circulent plus librement que les hommes. L'artiste fait l'expérience de ce qu'éprouvent les migrants dans leur corps suite à l'injection et en montre les effets sur son propre organisme.

Notre corps est une arme de Clarisse Hahn n'engage pas le corps de l'artiste mais celui des deux femmes qui lui livrent leur témoignage. Détenues en Turquie pour leurs idées, elles participent à une grève de la faim collective contre le projet gouvernemental de réforme carcérale de 2000 visant à écrouer les détenus politiques dans des prisons de « type F », c'est à dire d'isolement, or ces détenus vivent en groupe. « J'étais comme un fusil chargé, prêt à tirer. J'étais une balle prête à jaillir. Mon corps est

une arme. Une arme qui fait feu pour la victoire », explique une des deux femmes. Le « jeûne de la mort » alors engagé sera à l'origine de nombreux décès et débouchera sur l'opération « Retour à la vie », une intervention violente et meurtrière menée par les forces de l'ordre : « Équipés d'armes lourdes, d'hélicoptères et de bulldozers, des commandos militaires donnent l'assaut dans vingt établissements pénitentiaires [...] Toutes prisons confondues, l'opération « Retour à la vie » est une hécatombe : trente-deux détenus perdent la vie, sous les balles ou en s'immolant, deux gendarmes sont tués. »¹⁵ Le jeûne marquera également les grévistes de séquelles irréversibles entraînant une perte de leur motricité et de leurs facultés mentales. Mais malgré les dommages subis, une des deux témoins est catégorique : « Je ne regrette rien, je l'ai fait en toute connaissance de cause. Même si nous sommes handicapées, nous sommes vivantes. » L'historien et politiste Hamit Bozarslan explique la démarche des grévistes de cette façon : « Le message de ces militants à l'État turc était le suivant : Tu me privas de ma liberté et donc de ma vie, tu ne pourras pas me priver de ma mort. »¹⁶

LE CORPS COMME ARME POLITIQUE ET DE RÉSISTANCE

2. LA MÉTAPHORE POUR EFFET MIROIR

Dans un registre où la violence faite au corps est absente, deux artistes de deux générations différentes mettent en scène leur corps, vêtu, transformé ou nu pour en déployer la puissance symbolique.

Lili Reynaud Dewar a étudié la danse classique et le droit public. Elle pratique la performance, réalise des vidéos, des sculptures et installations. En 2004, elle cofonde *Petunia*¹⁷, une revue « féministe dans le sens où elle pratique une forme de discrimination positive et réactive avec nostalgie et humour les formes assimilées de l'engagement idéologique des femmes dans l'art et dans la production critique ». Pensionnaire de la Villa Médicis 2019, elle vient de remporter le 21^e prix Marcel-Duchamp créé il y a un peu plus de vingt ans. Dans le catalogue Le prix Marcel Duchamp 2021 de l'exposition présentée au Centre Georges Pompidou, le chercheur et curateur Manuel Segade analyse ainsi la démarche de l'artiste : « Sa position féministe est un projet politique ; celui de la représentation. Elle subvertit

15. Ariane Bonzon, *Une histoire des grèves de la faim en Turquie*. « Tu me privas de ma liberté, tu ne me priveras pas de ma mort », *Le monde diplomatique*, octobre 2021, pp. 16-17

16. *ibid.*

17. petuniamagazine.eu

ses assignations — son éducation, son genre, son âge, sa race, sa position... pour donner lieu à de nouvelles affinités, où l'appropriation culturelle est comprise en tant que modalité de circulation et de redistribution [...] L'importance cruciale des travaux de Lili Reynaud Dewar réside dans la nécessité de restaurer la complexité du présent, afin de se confronter aux logiques simplistes des populismes et du conservatisme politique. » Lili Reynaud Dewar soulève des questions identitaires en relation avec le statut des femmes ou les communautés dominées. À ce titre, elle intègre la figure de Joséphine Baker dans son travail. Pour *What a pity you're an architect, Monsieur. You'd make a sensational partner (After Josephine Baker)*, elle l'interprète, grimée en noir et dansant au milieu d'objets-sculptures à la forte portée symbolique.

« Avec ses premières sculptures, à la fin des années 1960, Lili Dujourie engage une œuvre épurée, en osmose avec l'Art Minimal et l'Arte Povera, elle se positionne alors comme artiste, non sans difficultés pour l'époque, femmerare dans ce monde d'hommes. Puis, aux années 1970-1980, elle réalise des vidéos en noir et blanc non sonores à partir des mouvements langoureux de son corps nu, lové dans un espace intérieur vitré. Viendront dans les années 1980-1990 de majestueuses installations sculpturales. »¹⁸ Cet extrait d'un texte de Frédéric Bouglé montre la variété des techniques explorées par l'artiste parmi lesquelles figure la vidéo. Lili Dujourie apprécie la possibilité d'un visionnage directement après la prise contrairement aux pellicules qui nécessitent un temps de développement. Pour *Sonnet et Passion de l'été pour l'hiver* elle se filme en plan fixe, dans une grande simplicité formelle, au sein d'un espace domestique. L'artiste entend ainsi rendre hommage aux femmes qui ont « traditionnellement » posé pour des hommes comme en témoignent les murs des musées.

À la même période, d'autres artistes femmes se mettent en scène, parfois dans une posture plus frontale et grinçante ou avec un goût avéré pour la provocation. En novembre 1974, Lynda Benglis fait paraître un autoportrait (photographie d'Arthur Gordon) dans le magazine *Artforum*. On la voit nue, fixant l'objectif derrière ses lunettes fumées et tenant un long pénis factice en érection comme s'il s'agissait de son propre sexe. Le magazine publiait alors un article sur l'œuvre minimaliste de l'artiste et lui avait refusé l'intégration de l'image dans ses pages. Pour contourner ce refus l'artiste avait donc acheté un espace publicitaire. Les réactions

consécutives à la parution furent vives et divisées dans les milieux intellectuels et artistiques : « Plus grave encore, elle avait fait passer son geste de pouvoir économique à travers une image puissante de son corps superbe, luisant comme ses sculptures et abordant ironiquement le phallus défendu. Soudain, l'avant-garde new-yorkaise qui se considérait comme le défenseur de l'abstraction, par pure conviction intellectuelle, respirait les relents sociaux d'une image dite vulgaire et d'un féminisme qui refusait ses prétentions de neutralité sexuelle. »¹⁹

LE RAPPORT AU DESTIN ET À LA LITTÉRATURE PAR LE BIAIS DE LA NARRATION ET DE LA FICTION

L'usage de la narration et de la fiction permet l'évocation de destinées et le passage d'un récit personnel à une mémoire collective.

Comment une société et un régime politique façonnent-ils des vies, des trajectoires ? *Glorias of a Forgotten Future* (2016) revient sur l'avenir des jeunes femmes de la classe moyenne qui grandissaient à Cuba au sein de familles aisées et cultivées avant la prise de pouvoir par Fidel Castro. L'artiste homme Adrian Melis demande à ces femmes âgées aujourd'hui de 70 à 90 ans de chanter ou danser dans leur maison de la Havane en se replaçant « mentalement dans le temps ou dans un lieu où elles pensaient leur avenir prometteur ». La vidéo s'ouvre sur un espace réduit, vétuste et encombré d'objets. Une femme chante en tournant en rond, ses pieds traînent au sol. Une deuxième lui succède, qui esquisse une danse, en silence. Ses pieds produisent un frottement sonore. Les murs de la chambre au mobilier restreint à l'essentiel révèlent des strates de peinture comme autant d'indicateurs temporels. Puis c'est au tour d'une troisième femme d'entonner un air et une danse au milieu d'un bric à brac d'objets. Une quatrième fredonne un air, se déplaçant dans une pièce aux murs décatés. Puis vient le tour d'une autre femme qui, assise, somnole. La dernière, pousse la chanson. Toutes évoluent dans des espaces délabrés. Irréfutablement, la vie n'a pas pu tenir sa promesse initiale.

Anna Gaskell livre à neuf jeunes filles l'histoire réelle d'une mère et de sa fille ayant subi un accident de voiture. L'expérience consiste à les filmer individuellement une semaine plus tard avec pour consigne la restitution du récit entendu. Chacune

18. Frédéric Bouglé, *L'empreinte envidée*, 2007, Thiers, édition du centre d'art Le creux de l'enfer, Collection Mes pas à faire au creux de l'enfer, p. 9

19. Georges Duby et Michelle Perrot, *Images de femmes*, dirigé par Georges Duby, 1992, Paris, Plon, p. 159

raconte, à la manière d'un témoignage que renforce le choix formel d'un cadrage frontal et resserré, ce que leur mémoire leur permet. Le montage est rythmé par leurs apparitions successives. En fonction des personnalités, l'appropriation du récit varie tant sur les contenus que dans la manière de le dérouler. L'artiste explore le potentiel narratif du protocole et du dispositif choisis pour élaborer son film. Tout comme *Erasers* d'Anna Gaskell, *As a wave breaks* est un récit choral en noir et blanc. Six comédien-nes déclament tour à tour, selon un rythme cadencé, des extraits du texte *Les vagues* de Virginia Woolf. Le livre compte lui sept personnages, six prenant la parole à travers des monologues, projections de leur vie intérieure. L'effet sonore produit par la circulation des voix fait écho au mouvement ondulatoire des vagues et renforce la dimension sensorielle des écrits, le texte versant plus encore dans le genre poétique.

LE PRISME DE L'HABITAT ET DE L'URBANISME POUR S'INTÉRESSER À DES GROUPES SOCIAUX

Le paysage urbain résulte de choix politiques. La gentrification, « processus par lequel la population d'un quartier populaire fait place à une couche sociale plus aisée »²⁰, voit le profil social d'un quartier changé. Une forme de ségrégation spatiale s'opère alors sous couvert d'amélioration des conditions de vie de chacun, les plus pauvres étant relégués dans des espaces de seconde zone. Dans ce chapitre de l'exposition, la vidéo de Bertille Bak illustre ce phénomène en s'attachant à la création d'une fiction cathartique avec les habitants d'une cité de Barlin (Hauts de France) tandis que Lara Almarcegui filme la destruction puis la ruine d'une maison à Dallas (États-Unis). Une autre ruine est donnée à voir par Lida Abdul, celle évocatrice d'un pays, l'Afghanistan, qui connaît des conflits permanents.

« Douai, le 1^{er} Février 2008. Madame, Monsieur, nous vous informons que dans le cadre de la restructuration du bassin minier, de la réhabilitation et de l'amélioration de l'habitat, les rénovations des logements de la cité 5 vont débuter à compter du 1^{er} mars [...] Vous pourrez revenir dans votre logement actuel après les travaux, mais il ne va pas sans dire que l'importance et le coût de cette opération nous oblige à doubler le loyer. En cas de difficultés, nous vous garantissons de vous reloger dans plusieurs villes du Pas-de-Calais [...] Nous vous prions d'agréer, Madame, Monsieur, l'expression de nos salutations distinguées. » Une voix off lit ce

courrier reçu par les habitants de la cité 5 de Barlin tandis qu'à l'image ceux-ci défilent mimant leur départ des lieux dans une parade satirique. Dans une mise en scène humoristique, les habitants et l'artiste organisent une offensive : une loterie des couleurs décide de la nouvelle teinte des façades : orange pour les maisons de la rue du Bougnou, vert pour celles de la rue du Potiat ; un lancer de briques par dessus un mur-barricade dissuade une pelleteuse menaçante. Un hymne à la puissance du collectif et de la fraternité clôt la vidéo : « Portons notre âme en flambeau [...] Rien de plus beau que l'union ! ». Avec *Faire le mur*, Bertille Bak dessine une géographie humaine et révèle un tissu de relations sociales qu'un disséminement spatial met en péril.

La vidéo *Buried House* de Lara Almarcegui montre la destruction d'un habitat précaire par une pelleteuse qui, dans un souci d'optimisation de la matière et du temps, transforme une maison en remblai pour construire de nouveaux pavillons en lieu et place. « La maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme [...] La maison, dans la vie de l'homme, évince des contingences, elle multiplie ses conseils de continuité. Sans elle, l'homme serait un être dispersé. Elle maintient l'homme à travers les orages du ciel et les orages de la vie. Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain [...] Et toujours, en nos rêveries, la maison est un grand berceau. »²¹ C'est aux ruines de ce grand berceau que des hommes se rattachent littéralement dans *What we saw upon awakening*. Pourvus de grandes cordes solidement fixées aux restes d'un bâtiment pulvérisé par la guerre – sujet qui traverse l'œuvre de Lida Abdul – des hommes tirent de concert avec beaucoup d'ardeur. Cherchent-ils à parachever la destruction du bâtiment aux allures de grand cerf-volant inamovible ? La vidéo s'achève sur une pierre (une relique de la ruine ?) soulevée par quatre hommes puis ensevelie dans la terre à la manière d'une sépulture.

LE TRAVAIL : QUELLE PLACE POUR LA FEMME DANS CE MODE D'ORGANISATION SOCIALE ?

Christelle Familiari se tourne les pouces face caméra ; une action qu'elle rejoue à l'infini, la vidéo tournant en boucle. L'expression « se tourner les pouces » découle d'une autre plus ancienne et imagée : « les pouces à la ceinture ». Si ces deux doigts essentiels²² sont arrimés à la ceinture c'est qu'ils ne sont pas actifs par ailleurs... « Se tourner les pouces » est donc communément assimilé

20. Le Robert

21. Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1961, p.26

à l'inaction, à l'ennui ou pis encore à l'oisiveté ! L'oisiveté serait-elle élevée par l'artiste au rang d'un art de vivre voire d'un art, à rebours de notre monde contemporain et de son insatiable productivité ? Christelle Familiari illustrerait-elle avec trivialité et malice ce que d'aucuns pensent : les activités des artistes ne s'apparentent pas un « vrai travail » ? Dans *J'me tourne les pouces*, est-elle véritablement désœuvrée ? Rien n'est moins sûr ! L'artiste est, paradoxalement, en plein travail, précisément en train de faire acte de création.

Les deux autres vidéos de ce chapitre s'intéressent à une forme plus standard du travail et traitent de l'émancipation de la femme par la figure d'ouvrières d'un autre temps.

« L'espace public est un lieu sexué. Bien qu'il soit encore pensé par et pour les hommes, les femmes le traversent, le regardent, le parcourent, le pensent, l'expérimentent et se l'approprient. » C'est à partir de ce postulat que Cécile Proust, chorégraphe et performeuse et Jacques Hœpffner, vidéaste, invitent des femmes à arpenter une ville (Marseille, Paris, Rio de Janeiro, Kyushu) et à commenter librement leur déambulation. Dans *femmeuses en ville*, Geneviève Fraisse, la philosophe et historienne de la pensée féministe attire notre attention sur des sculptures présentes à Paris dans l'espace public. Alors qu'elle commence à travailler sur la pensée féministe du XIX^e siècle, elle découvre la statue de *La grisette* (1830) boulevard Richard Lenoir. La grisette (XVIII^e- XIX^e siècles), qui doit son nom à une étoffe grise de piètre qualité, est tout à la fois l'ouvrière « coquette mais non vénale », la prostituée lorsqu'elle effectue un « 5^e quart » dans sa journée et « celle qu'on va retrouver sous le vocable "étudiante" dans le Larousse du XIX^e siècle. L'étudiante au XIX^e siècle, c'est la compagne de l'étudiant, pas celle qui étudie » précise Geneviève Fraisse. Cette statuaire incarne pour elle les ouvrières saint-simoniennes, « partantes pour une société différente », celles de « l'insurrection de 1830, de ce qui donnera la révolution de 1848 » ; des femmes agissantes et pensantes, actrices de l'Histoire et de leur propre histoire, aujourd'hui reconnues d'une grande modernité. Après *La grisette*, Geneviève Fraisse s'arrête sur un groupe de statues qu'elle nomme « les ouvrières du square Montholon », découvertes au moment du Mouvement de libération des femmes dans les années 1970. Elle établit alors un parallèle entre ce groupe de femmes complices et le groupe de manifestantes auquel elle appartient. « J'aime

ces femmes qui rient et qui sont dans l'espace public. L'idée qu'on puisse rire dans l'espace public à plusieurs, ça représentait pour moi la sororité féministe, quelque chose qui excède la situation de la bourgeoise isolée, de la mère de famille coincée », explique-t-elle.

Marge Monko emprunte les dialogues de *Nora's Sisters* à la pièce de théâtre *Ce qui arriva quand Nora quitta son mari*, ou les soutiens des sociétés (1977) de Elfriede Jelinek tirée de *Une maison de poupée* (1879) d'Henrik Ibsen.

La scène se déroule dans une usine de textile d'Estonie. Des photographies d'archives datant de l'ère communiste servent de décor aux discussions entre des ouvrières au travail. L'une d'elles, Nora, fraîchement séparée de son époux et revendiquant ouvertement son émancipation, apprend à ses camarades la fermeture de l'usine. À l'opposé de la relation de sororité évoquée précédemment, des échanges tendus s'engagent :

Nora – « On vous fait tout ça parce que vous êtes des femmes, et la colère gronde contre les femmes. Elles ressentent cet immense pouvoir mais n'osent pas encore passer à l'acte. »

Ouvrière 1 – « Je ne comprends pas Nora. »

Nora – « Les hommes ressentent l'immense potentiel intérieur des femmes, ils les détruisent car ils en ont peur. »

Ouvrière 1 – « Tu parles bizarrement Nora. Avec ton fanatisme, je te trouve presque hideuse ! »

Le groupe d'ouvrières est hostile à Nora qui, convaincue par la double nécessité de l'indépendance intellectuelle des femmes et de l'indispensable rupture avec le schéma patriarcal, revient à la charge : « Quand une femme se sert d'une machine, elle perd aussitôt sa féminité et enlève à l'homme sa virilité en lui ôtant le pain de la bouche. Mussolini », assène-t-elle à ses camarades.

CHLOÉ HEYRAUD

novembre 2021

22. À propos du pouce : « Les êtres humains sont des mammifères, bipèdes, qui se distinguent des autres mammifères comme les baleines ou bipèdes comme la poule, principalement par deux caractéristiques : le télencéphale hautement développé et le pouce préhenseur [...] Le pouce préhenseur permet aux êtres humains un mouvement de pince des doigts, celui-ci à son tour permet une manipulation de précision. Le télencéphale hautement développé allié à la capacité de faire un mouvement de pince avec les doigts, donna à l'être humain la possibilité de réaliser d'innombrables améliorations sur sa planète. » Jorge Furtado, scénariste et réalisateur, *L'île aux fleurs* (Ilha das Flores), documentaire, 12'31", 1989.

LE PROJET « SCÉNOGRAPHIE »

Dans le cadre d'un partenariat régulier et apprécié entre Les Quinconces et L'Espal, Scène nationale du Mans et l'École supérieure d'art et de design, TALM Le Mans, est né un projet de conception et de réalisation d'une scénographie pour l'exposition *Women at work - Under construction* avec les étudiant·es de 3^e année (2020-21).

Cette opportunité a été un dispositif pédagogique rêvé pour pouvoir à la fois faire comprendre aux futur.e.s designers la réalité d'un projet, avec ses contraintes de réalisation, d'acceptation du client et de sécurité, et leur permettre, au final, de fabriquer leur projet « en vrai » !

La méthodologie s'est déroulée durant un semestre complet.

Dans un premier temps, nous avons examiné et partagé tous ensemble l'analyse du projet : objectifs de la scénographie et corrélation avec les contenus de l'exposition, réflexions autour de concepts possibles, contraintes techniques, contraintes de déambulation du public et sécuritaires, budget, matériaux et mise en œuvre...

Dans un deuxième temps, quatre groupes de trois à quatre étudiant·es ont été constitués faisant émerger quatre projets singuliers :

- projet sur une base de construction de voûtes
- projet avec des totems pour une mise en exergue des contenus
- projet avec des modules de construction en bambou
- projet de mimétisme en lien avec l'architecture du bâtiment

Puis, une fois les idées bien avancées (maquettage, vues 3D, planches de présentation), une restitution a été faite devant un jury didactique et constructif constitué de : Christian Morin, Esad-Talm Le Mans ; Vanina Andréani, Frac des Pays de la Loire ; Françoise Froger, Musée de Tessé ; Laurianne Marié, Théâtre de l'éphémère ; Chloé Heyraud, Scène nationale du Mans.

Samy Petiteville, régisseur Scène nationale du Mans, a accompagné le jury pour la partie technique.

La sélection du projet lauréat a été faite selon une grille de critères pertinents et prenant en compte de nombreux points :

- conception et technique, parti-pris esthétique (références, relation au contenu)
- dimension éco-responsable de la démarche (approvisionnement matériaux, recyclabilité, optimisation, assemblages)
- sécurité (ignifugation, stabilité des structures)
- respect du budget
- présentation du projet (qualité des supports, compréhension du projet)

Par la suite, le groupe lauréat (modules de construction en bambou) a peaufiné son projet dans sa faisabilité et nous avons pu mettre en place un workshop de quelques jours à l'école avec la société Bambouscoopic spécialisée dans la construction d'architectures en bambou. Cela a permis aux étudiant.e.s d'apprendre les différentes techniques d'assemblage avec François Puech.

Enfin, la fabrication des structures a commencé avec la mise en place d'un stage en trois temps par la Scène nationale qui accueillait le groupe lauréat. Les structures en bambou ont pris forme ! Éric Minette (régisseur exposition et artiste), Lucile Augiron (stagiaire), Samy Petiteville et Denis Deschamps (intermittent et comédien) ont accompagné les étudiant·es pour la construction. La dernière période de stage s'est tenue au moment du montage de l'exposition.

Ce fut un projet très complet qui, je crois, va beaucoup enrichir le parcours des étudiant·es.

Un grand merci à toute l'équipe de la Scène nationale, très motivée et performante, toujours à l'écoute de ces futur·es jeunes designers. Bravo aux étudiant·es de 3^e année, lauréat·es ou non, qui ont travaillé sur ce projet avec beaucoup d'énergie.

LUDOVIC GERMAIN

designer/enseignant Esad-Talm Le Mans
A suivi les étudiant·es sur la partie pédagogique/
design

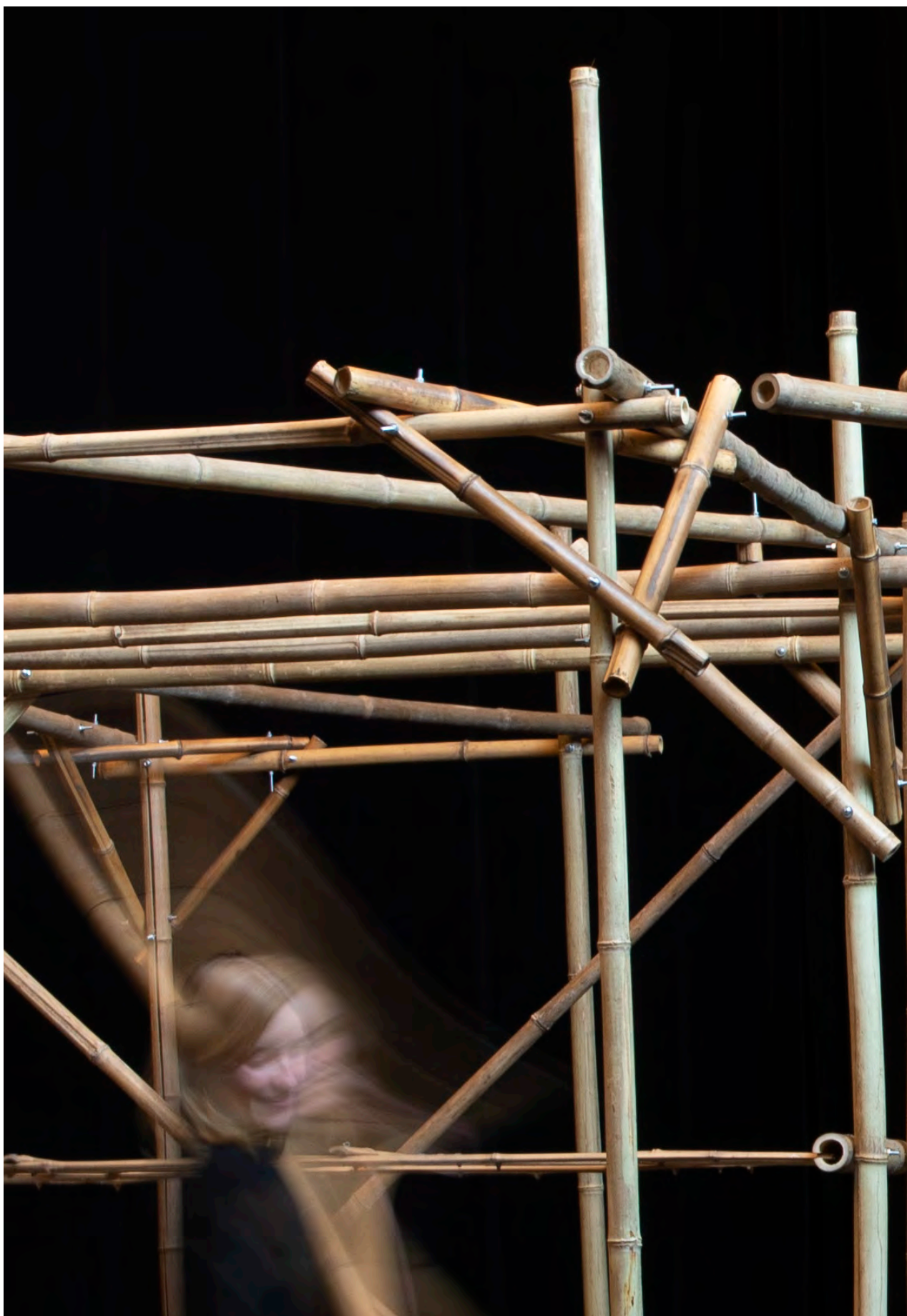


Photo © **CATHERINE MARY HOUDIN** pour Les Quinconces et L'Espal



Photos © **CATHERINE MARY HOUDIN** pour Les Quinconces et L'Espal

LE PROJET « MODULE »

Notre inspiration première fût le travail singulier de Maja Bajevic, d'où est tiré le titre de l'exposition, *Women at work, under construction*.

Une performance mettant en avant le travail de femmes brodant sur des filets de chantier.

De ce fait, notre regard s'est porté sur les structures en échafaudage, devenant ainsi le parti pris du projet.

Écologique, léger et idéal pour la construction, le bambou nous paraissait être le matériau le plus adapté. Après avoir pris connaissance des thèmes abordés dans l'exposition, quatre structures distinctes ont émergé de nos esprits : la structure en S, la cabane, le livre ouvert et l'escabeau.

Suite à la sélection du projet par le jury, nous avons eu le plaisir de rencontrer François Puech, cofondateur de Bambouscoopic, une coopérative qui vise à promouvoir l'architecture en bambou.

À ses côtés nous avons, avec l'aide de toute la promotion de la 3^e design de l'ESAD TALM Le Mans, réalisé la première structure à échelle 1, la cabane.

La fabrication s'est poursuivie au théâtre des Quinconces durant l'automne 2021 avec

Éric Minette,
Samy Petiteville,
Lucile Augiron
et Denis Deschamps.

Nous tenons à remercier :

Virginie Boccard, directrice de la Scène nationale du Mans,

Chloé Heyraud, responsable du projet,
les membres du jury,

Ludovic Germain,

François Puech,

Éric Minette,

Samy Petiteville,

Lucile Augiron

et Denis Deschamps.

ROSE BARRAUD-THAREAU
BOSSON BARTHÉLÉMY KOUAKOU
ROMANE LORiot

étudiant-es ESAD TALM-Le Mans

LA LISTE DES ŒUVRES

L'ESPAL

LE PAYSAGE RURAL OU URBAIN COMME ESPACE DE PROJECTION DE L'INTIME

RAEDA SA'ADEH (1977, Palestine)

Vacuum

œuvre composée de 2 vidéos, couleur, sonore,
2007

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

Durée : 17'

MARIA LAET (1982, Rio de Janeiro, Brésil),

Notas sobre o limite do mar

vidéo, couleur, non sonore, 2012

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

Durée : 11'42''

JUDY CHICAGO (1939, Chicago, Illinois, États-Unis)

Atmospheres

vidéo, couleur, sonore, compilation de
performances réalisées entre 1969 et 1974
appartenant à l'ensemble On Fire

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

Durée : 14'04''

MAJA BAJEVIC (1967, Sarajevo, Yougoslavie)

Women at Work - Under Construction

vidéo, couleur, sonore, édition Enes Zlatar,
Sarajevo, 2000

Collection Frac des Pays de la Loire

Durée : 11'48''

LES QUINCONCES

LE RAPPORT AU DESTIN ET À LA LITTÉRATURE PAR LE BIAIS DE LA NARRATION ET DE LA FICTION

ADRIAN MELIS (1985, La Havane, Cuba)

Glories of a forgotten future

vidéo, couleur, sonore, 2016

Collection Frac des Pays de la Loire

Durée : 12'44''

ANNA GASKELL (1969, Des Moines, Iowa, États-Unis)

Erasers

vidéo en noir et blanc, sonore, 2005

Collection Frac des Pays de la Loire

Durée : 10'10''

ÉLISE FLORENTY (1978, Pessac, France)

As a wave breaks

vidéo en noir et blanc, sonore, 2010

Œuvre réalisée dans le cadre des XXIV^e Ateliers
internationaux des Pays de la Loire

Collection Frac des Pays de la Loire

Durée : 9'27''

LE PRISME DE L'HABITAT ET DE L'URBANISME POUR S'INTÉRESSER À DES GROUPES SOCIAUX

LIDA ABDUL (1973, Kaboul, Afghanistan)

What we saw upon awakening

vidéo, couleur, sonore, 2006

Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine

Durée : 6'52''

BERTILLE BAK (1983, Arras, France)

Faire le mur

vidéo, couleur, sonore, 2008.

Production Le Fresnoy-Studio national des arts
contemporains, Tourcoing, 2008

Collection Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA

Durée : 17'7''

LARA ALMARCEGUI (1972, Saragosse, Espagne),

Buried House

vidéo co-réalisée par Nathan Husinger, couleur,
sonore, 2013

Production : Sculpture Center à Dallas (États-Unis)

Collection Frac des Pays de la Loire

Durée : 7'02''

LE TRAVAIL : QUELLE PLACE POUR LA FEMME DANS CE MODE D'ORGANISATION SOCIALE ?

MARGE MONKO (1976, Tallinn, Estonie, URSS)

Nora's Sisters

vidéo en noir et blanc, sonore, 2009
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
Durée : 7'27"

CÉCILE PROUST ET JACQUES HœPFFNER

femmeuses en ville

Opus Geneviève Fraisse, philosophe
Paris : République, Montholon, Iéna, 2013
Durée : 18'31"

CHRISTELLE FAMILIARI (1972, Niort, France)

J'me tourne les pouces

vidéo, couleur, sonore, 1995
Collection Frac des Pays de la Loire
Durée : 57'45", boucle

LE CORPS COMME ARME POLITIQUE ET DE RÉSISTANCE 1 - L'ÉVOCATION DE LA VIOLENCE POUR EFFET MIROIR

CLARISSE HAHN (1973, Paris, France)

Notre corps est une arme - grévistes de la faim (Turquie)

vidéo, couleur, sonore, 2011
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
Durée : 6'47"

DANIELA ORTIZ (1985, Cuzco, Pérou), FDTD,

Forcible Drugging To Deport

vidéo, couleur, sonore, 2012
Collection Frac des Pays de la Loire
Durée : 5'55"

MARINA ABRAMOVIC (1946, Belgrade, Yougoslavie)

Rythm 10

vidéo, couleur, sonore, 1973-1993
Performance réalisée en 1973, filmée en 1993
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
Durée : 2'45"

LE CORPS COMME ARME POLITIQUE ET DE RÉSISTANCE 2 - LA MÉTAPHORE POUR EFFET MIROIR

LILI DUJOURIE (1941, Gand, Belgique)

Sonnet

vidéo en noir et blanc, non sonore, 1974

Passion de l'été pour l'hiver

vidéo en noir et blanc, non sonore, 1981
De la série *Vidéo 1972-1981*, Édition de tête, 2/6
Collection Frac des Pays de la Loire
Durée : 7'18" / 15'31"

LILI REYNAUD DEWAR (1975, La Rochelle, France)

What a pity you're an architect, Monsieur. You'd make a sensational partner (After Josephine Baker)

de l'ensemble *Some Objects Blackened and A Body Too*
Vidéo, 16/9, noir et blanc, non sonore, 2011
Collection Frac des Pays de la Loire
Durée : 3'50"

L'AUTORITÉ, LES CONVENTIONS, L'INSTITUTION OU COMMENT DÉFIER L'ORDRE ÉTABLI ?

ORLAN (1947, Saint-Étienne, France)

MesuRage d'institutions

Performance au Palais Saint-Pierre, Lyon
vidéo en noir et blanc, sonore, 1979
Collection Institut d'Art Contemporain Villeurbanne
Rhône-Alpes
Durée : 17'30"

HALIL ALTINDERE (1971, Turquie)

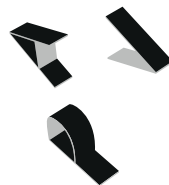
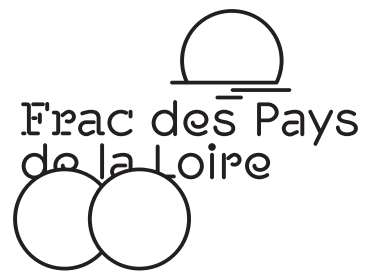
Ballerinas and Police

vidéo, couleur, sonore, 2017
Collection Frac des Pays de la Loire
Durée : 9'39"

LOTTY ROSENFELD (1943, Santiago du Chili, Chili)

Una milla de cruces sobre el pavimento

vidéo, couleur, non sonore, 1979
Collection 49 Nord 6 Est - Frac Lorraine
Durée : 4'52"



—
**Pôle
arts
visuels
Pays
de la Loire**