



HAL
open science

Les femmes artistes et leurs rapports à l'architecture et au territoire

Cyrielle Joly

► **To cite this version:**

Cyrielle Joly. Les femmes artistes et leurs rapports à l'architecture et au territoire. Architecture, aménagement de l'espace. 2016. dumas-01764817

HAL Id: dumas-01764817

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01764817>

Submitted on 12 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Copyright

Mémoire de séminaire : conditions de consultation

Ce document est protégé par le droit d'auteur (art. L. 112-1 du Code de la propriété intellectuelle).

L'auteur du document accorde les droits d'usages suivant :

	OUI	NON
Consultation sur place	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Impression	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Diffusion Intranet	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Diffusion Internet	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Exposition	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Publication non commerciale	<input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>

LES FEMMES ARTISTES ET LEURS RAPPORTS À L'ARCHITECTURE ET AU TERRITOIRE.

Cyrielle Joly

**LES FEMMES ARTISTES ET LEURS RAPPORTS À
L'ARCHITECTURE ET AU TERRITOIRE.**

Cyrielle Joly

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

SOMMAIRE :

INTRODUCTION	9
I- LA PROJECTION DU CORPS SUR UNE SPATIALITÉ COMME UN VECTEUR D'ÉCHANGES :	
1) L'architecture comme outil psychanalytique, l'expression d'un mal-être.	
a) Louise Bourgeois : La récurrence de l'architecture.	17
b) Un outil psychanalytique conscient.	31
2) Le corps comme outil de dialogue.	
a) Ana Mendieta : Le corps pour fixer une réalité.	37
b) Mona Hatoum : le corps comme le questionnement d'un statut.	41
II- LE TERRITOIRE COMME ESPACE DE NARRATION ET OUTIL D'EXPRESSION :	
1) Le rapport physique au territoire : Les rites.	
a) Ana Mendieta : prospecter le territoire à la recherche d'origines.	47
b) Les Siluetas : Rituel qui figure le statut de la femme.	55
2) Des performances comme un moyen d'expression de la violence faite aux femmes.	
a) Une production artistique à portée sociale.	59
b) Une distance avec le militantisme.	61
III- LA CARTOGRAPHIE COMME MIROIR :	
1) Le reflet d'un parcours personnel.	
a) Mona Hatoum : un questionnement personnel sur ses origines.	67
b) La remise en question du spectateur sur ses propres origines.	75

2) Des réalisations comme constat géopolitique.

a) La cartographie témoignage de turbulences.	77
b) Un constat qui souhaite être transmis.	79
CONCLUSION	85
NOTES	91
BIBLIOGRAPHIE	98
INDEX	103
GLOSSAIRE	104
ANNEXE 1 : Rencontre avec Victoria Niki	107
ANNEXE 2 : Louise Bourgeois. Structures de l'existence : les cellules	121
ANNEXE 3 : « Ce que les femmes font à l'architecture »	125
ANNEXE 4 : Sondage	141

ECOLE NATIONALE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie Mme Urlberger professeur l'école Nationale Supérieure d'Architecture. En tant que directrice de mémoire, elle m'a guidé dans mon travail et m'a apporté son soutien pour avancer.

Je remercie aussi Victoria Niki jeune artiste, qui m'a apporté son témoignage et son aide.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

Pour ouvrir le débat, nous commencerons avec une citation d'Octave Uzanne qui a pour but d'engager la réflexion sur la femme artiste :

« Tant qu'une femme ne se prive pas de son sexe, elle ne peut exercer l'Art qu'en amateur. La femme de génie n'existe pas; quand elle existe, c'est un homme. »¹

Pour lui, la femme artiste n'existe pas. Cependant, le genre n'influence pas la définition du statut professionnel. Le genre est source d'identité sociale, il permet de différencier les hommes et les femmes de façon non biologique, non « sexuelle ».

« Le concept de genre utilisé pour nommer la différence des sexes nous vient de l'anglais. Les auteurs (ou autrices) anglophones utilisent "gender" parce que "sex" en anglais renvoie beaucoup plus strictement qu'en Français à une définition biologique du masculin et du féminin. Gender renvoie à la dimension culturelle de la sexuation du monde à laquelle correspondent les termes français de masculin et féminin. »

Anne-Marie Daune-Richard (Sociologue, chercheuse au CNRS, émérite)

Un artiste d'après le dictionnaire Larousse est une personne qui exerce professionnellement un des beaux-arts ou, à un niveau supérieur à celui de l'artisanat, un des arts appliqués. Nous définirons donc qu'une femme artiste aujourd'hui, est l'homologue de son pendant masculin pratiquant professionnellement un des beaux-arts ou arts appliqués. Une femme artiste bien que l'homologue de son collègue masculin, ne veut pas dire artiste féministe. Par le terme féminisme, on entend la participation à un mouvement politique visant à réduire les inégalités de genre et à permettre l'expression. Nous ne souhaitons pas réduire notre étude à un mouvement qui n'est pas univoque, bien que l'attention portée initialement aux artistes femmes, dans les années 1970, par des critiques et historiennes de l'art américaines telles Lucy Lippard, Linda Nochlin, Griselda Pollock s'est faite sous cet angle. En tant que femme, nous souhaitons nous intéresser aux productions des femmes artistes qui sont, de par la nature des créatrices différentes de celles produites par les hommes.

Un artiste existe à travers sa production qui est à la fois le résultat d'un lieu et d'une époque. L'objet du mémoire est de mettre en avant le travail des femmes artistes avec comme filtre la migration, car ces femmes ont une sensibilité aiguë au territoire et à l'architecture en raison de leur vécu comme nous le démontrerons par la suite.

Le rapport entre la biographie d'un artiste et sa production permet de tisser des liens, mais il est important de relever que ce n'est pas un rapport de causes à effets. La migration est quelque chose d'essentiel au XXe et XXIe siècle qui permet de donner un regard croisé. Cette analyse va se concentrer sur la production artistique dans le but d'affiner les connaissances sur les femmes artistes plutôt que sur le statut social qui bien qu'intéressant nous paraît insuffisant. Même si une œuvre n'est pas forcément politique, elle s'inscrit dans un contexte géopolitique, économique et social. Même si une œuvre n'est pas forcément politique, elle s'inscrit dans un contexte géopolitique, économique et social. Avant de nous concentrer sur la production des artistes femmes, il est nécessaire de fixer un cadre. Ce cadre permet de rappeler dans quelle société elles s'inscrivent pour après le dépasser.

Tout d'abord, nous pouvons nous intéresser aux chiffres relevés par l'institut national de la statistique et des études économiques (l'INSEE). Les professionnels qui exercent un métier artistique sont presque deux fois plus nombreux aujourd'hui qu'au début des années 1990. L'INSEE classe en différentes catégories les métiers artistiques. Nous nous intéresserons aux artistes plasticiens – tels les peintres, les sculpteurs et les plasticiens à proprement parler. En 2009, on recense 34 100 artistes plasticiens en France. Cette classe socio-professionnelle se féminise mais reste loin de la parité par rapport aux autres classes socio-professionnelles. Les femmes représentent 31 % des artistes plasticiens en 1990, 42 % en 2009. Les femmes représentent pourtant 60 % des étudiants en art. Au regard de ces chiffres, la pratique artistique en tant que professionnel semble être influencée par le genre.

De plus, la France affiche ainsi un retard dans la validation des travaux des femmes artistes en art. Diana Quinby (peintre, graveuse et historienne de l'art américaine) dans un article³ en 2004 fait le constat de la place dans le monde de l'Art des femmes artistes aujourd'hui. À première vue, les femmes semblent réussir aussi bien que les hommes leur carrière d'artiste. Plusieurs jeunes artistes ont une véritable renommée tels que Sophie Calle, Marlene Dumas, Nan Goldin, mais la réussite de quelques-unes ne masque pas le fait qu'un grand nombre de femmes, qui ont déjà œuvré pendant quelques décennies, demeure encore méconnu du grand public. Le pourcentage d'œuvres de femmes artistes dans les collections publiques est très réduit. Elle cite comme exemple le Musée national d'art moderne dont 14 % seulement de la collection sont des œuvres de femmes. S'ajoute à cela la faible présence d'artistes femmes dans les ouvrages sur l'histoire de l'art, y compris l'histoire de l'art contemporain.

Dans « L'art contemporain en France » par Catherine Millet, moins de 15 % des artistes présentées sont des plasticiennes, et Diana Quinby relève que l'auteure ne dit rien sur les mouvements des femmes dans l'art dans les années 1970. Dans *L'art du XXe siècle*, récemment publié aux Éditions Taschen, les femmes ne constituent que 8 % des artistes étudiés. Il reste encore une grande part d'ombre sur les productions des femmes artistes.

En 1985, outre-Atlantique, un collectif d'artistes féministes, les Guerilla Girls, dans l'anonymat, privilégient l'affichage public pour dénoncer le sexisme des musées, comptabiliser le racisme des expositions et les discriminations du marché de l'Art. En 1985, elles affichent :

« Combien d'expositions personnelles de femmes dans les musées new-yorkais ? La réponse est peu brillante. Les musées Guggenheim, Metropolitan, et Whitney = 0, le musée d'art moderne = 1 ».

L'une de leurs interventions les plus spectaculaires date de 1989. Elles apposent des affiches portant l'inscription suivante sur les bus new-yorkais : « Les femmes doivent-elles être nues pour pouvoir entrer au Metropolitan Museum ? » Cela fait référence au fait que, dans cette institution, moins de 5 % des artistes exposés dans les sections d'Art moderne étaient des femmes, mais qu'elles faisaient l'objet de 85 % des nus. De rares expositions témoignent de leur production dans l'histoire française³, dont une majeure en 2009, « elles@centrepompidou » par une exposition des collections du Musée national d'Art moderne, dont l'étage contemporain était entièrement consacré aux travaux des artistes femmes. Néanmoins, la 13e Biennale d'Art contemporain de Lyon, intitulée : « La vie moderne », regroupe 59 artistes de 28 pays dont 35,5 % sont des femmes artistes. La parité n'est pas atteinte malgré les démonstrations et la prise de conscience de cette inégalité.

Cette question de pratique professionnelle de l'art par les femmes a été abordée dans une enquête menée au milieu des années quatre-vingt et analysée par Raymonde Moulin dans l'ouvrage *L'artiste, l'institution et le marché*, 1992. Elle constatait que les femmes représentaient 37 % de la population des artistes français et 27 % si l'on excluait un ensemble d'artistes de très faible visibilité. Plus on s'intéressait à des groupes connaissant le succès, plus le pourcentage des femmes s'amointrissait.

Afin de faire apparaître à quel point le genre continue d'affecter le succès dans le monde de l'Art contemporain, il est possible de se baser sur le classement des artistes ayant réalisé le produit de ventes le plus élevé aux enchères durant la période de juillet 2014 à juin 2015 et de comparer la part relative des hommes et des femmes dans ce classement. On définit comme artistes contemporains les créateurs nés après 1945. Le classement est issu du leader mondial de l'information sur le marché de l'Art « Artprice.com ». Sur les 200 artistes figurant en tête du classement figurent seulement 17 femmes. La première d'entre elles, SHERMAN Cindy arrive en 13^e position seulement, avec un produit de ventes plus de 7 fois inférieur au premier du classement, BASQUIAT Jean-Michel. Les autres femmes figurant dans le classement des 200 artistes contemporains engendrant le plus fort produit de ventes, sont, outre SHERMAN Cindy, MEHRETU Julie (34^e), EMIN Tracey (36^e), AUERBACH Tauba (41^e), SAVILLE Jenny (107^e), PEYTON Elizabeth (123^e), XU Hualing (126^e), GU Wenda (127^e), KRUGER Barbara (133^e), TROCKEL Rosemarie (136^e), BROWN Cecily (147^e), WHITEREAD Rachel (160^e), LEVINE Sherrie (162^e), PENG Wei (166^e), LUCAS Sarah (176^e), MILHAZES Beatriz (185^e) et YAN Ping (190^e). Le pourcentage des femmes n'était donc que de 8,5 % parmi les 200 artistes les plus « chers », il augmente légèrement sur l'ensemble des 500 premiers artistes. On constate alors que 10 % des artistes les plus « chers » sont des femmes. Leur sous-représentation est particulièrement prononcée. Il apparaît donc qu'à l'échelle internationale, les artistes qui connaissent le plus de succès sur le marché de l'Art sont essentiellement des hommes et la part des femmes est très faible parmi les créateurs d'Art contemporain les plus « chers ».

On peut, par ailleurs, supposer, en s'appuyant sur la démonstration de Raymonde Moulin et sur les chiffres de l'INSEE, que la faible représentation féminine, parmi les artistes qui réussissent le mieux sur le marché, ne renvoie pas seulement à leur plus faible présence dans la population des artistes professionnels, mais relève également d'une plus forte sélection que pour leurs confrères. Il peut être utile de compléter les données précédentes relatives au succès des artistes hommes et femmes sur le marché des ventes aux enchères par une analyse de leur visibilité ou de leur reconnaissance sociale qui passe tout particulièrement par les accrochages dans les institutions. Pour cela en nous intéressant, cette fois encore, aux créateurs situés au sommet de la « hiérarchie », nous pouvons nous baser sur « Kunst Kompass ».

Alain Quemin, sociologue de l'Art français, définit le Kunst Kompass⁴, comme « un juge de la visibilité des artistes en fonction des lieux et des types d'expositions où ils sont montrés, de leur citation dans les grandes revues, etc. ».

Par rapport à la place des femmes dans ce classement, il constate que le premier Kunst Kompass, en 1970, comprenait 8 % d'artistes femmes, mais qu'elles avaient eu ensuite tendance à décliner : elles ne sont plus que 2 % au milieu des années quatre-vingt. Il constate que « Le pourcentage a commencé à augmenter au début de la décennie suivante, mais le fameux "plafond de verre" continue d'exister. Les femmes sont majoritaires dans les Écoles des Beaux-Arts, mais, plus on accède à des niveaux de visibilité importants, plus leur part diminue. Elles ne sont jamais plus de 22 % au niveau des institutions et de 10 % sur le marché. Leur situation reste discrète par rapport à celle des hommes, pour ne pas dire dominée — bien que, là encore, les collectionneurs ou les galeristes n'aient pas conscience de privilégier les artistes hommes. »

C'est pourquoi, afin d'élargir mes compétences, tout en restant dans le champ de l'architecture et du territoire, qui sont propres à mes études, il paraît intéressant de mettre en avant le travail des femmes artistes sur ces sujets afin d'enrichir les recherches et les connaissances sur celles-ci.

Le rapport au territoire des femmes est un questionnement qui doit prendre en compte leur exclusion pendant des décennies à l'accès au patrimoine. Le patrimoine étymologiquement en latin *patrimonium* fait la différence de façon franche entre ce qui est relatif à la « mère », le *matrimonium* (on retrouve la racine du mot « mariage ») et ce qui est relatif au « père », le *patrimonium*. Le patrimoine signifie donc un bien matériel qu'une personne a hérité de son père. Simone de Beauvoir affirme que « c'est à la propriété privée que le sort de la femme est lié à travers les siècles : pour une grande partie, son histoire se confond avec l'histoire de l'héritage ». ⁵

Le patrimoine familial ou l'héritage a une importance très forte car c'est quelque chose qui fait perdurer l'image de la famille. La succession du patrimoine est très longtemps liée au territoire puisqu'on transmettait les terres agricoles de génération en génération ainsi que la maison familiale.

« Cultiver le domaine paternel, rendre un culte aux mânes du père, c'est pour l'héritier une seule et même obligation : il assure la survivance des ancêtres sur terre et dans le monde souterrain. » ⁶

L'impossibilité de transmettre du patrimoine durant des siècles aux femmes, fait échos à la division spatiale du monde (l'intérieur est dédié à la femme, alors que l'extérieur est dédié à l'homme), et cela permet d'expliquer en partie la façon dont elles vont regarder le territoire.

Le territoire et l'architecture seront appréhendés dans cette analyse à travers la notion de parcours. Le parcours comme on l'entend « désigne en même temps l'acte de traverser (le parcours comme action de marcher), la ligne qui traverse l'espace (le parcours comme objet architectural) et le récit de l'espace traversé (le parcours comme structure narrative) »⁷. Les mobilités apportent une sensibilité accrue au monde extérieur et selon Jacqueline Coutras, chercheuse au CNRS : « Les lieux ne sont pas seulement support d'activités. À travers les pratiques qui en sont faites, et parmi celles-ci les pratiques de mobilité, ils sont par eux-mêmes créateurs de liens psychologiques, moraux, oniriques. De cette façon-là aussi, ils concourent à l'établissement de rapports différentiels entre les sexes. L'étude des déplacements doit donc s'accompagner d'une analyse des perceptions, vécues, représentations que les individus développent avec les espaces au cours, ou à propos, de leurs parcours. »⁸.

Les femmes artistes du corpus d'étude auront toutes connu une migration. Le monde « extérieur » aura un réel impact dans leur création. Leur mobilité sera le moteur de leur réalisation. Nous pourrions avec ce filtre questionner le rapport au territoire et à l'architecture qu'entretiennent les femmes artistes : comment se met-il en place et également analyser l'objectif de ces démarches.

Pour cette étude, nous avons retenu trois femmes artistes :

- Louise Bourgeois (1911-2010)
- Ana Mendieta (1948-1985)
- Mona Hatoum (1952)

Le choix de ces artistes vient du fait qu'elles représentent trois générations qui s'inscrivent dans trois moments historiques majeurs. Elles ont comme point commun leur migration ainsi que dans leur production un rapport à la matière et un rapport au corps qui sont très développés, bien que traité de différentes manières.

Pour chaque artiste nous allons procéder avec la même méthode. Tout d'abord nous procédons à une présentation de l'artiste, puis à une analyse de sa production qui nous permettra enfin de dégager l'objectif de sa démarche en lien avec l'architecture ou le territoire. Les artistes du corpus seront abordées selon différents thèmes, tel que la projection du corps sur une spatialité comme un vecteur d'échanges, le territoire comme espace de narration et outil d'expression, la cartographie comme miroir. Ces trois artistes ne répondent pas forcément toutes aux trois thèmes à la fois. Afin d'enrichir le débat, elles seront mises en relation avec d'autres à titre d'exemple pour argumenter ou développer le point de vue.

I- LA PROJECTION DU CORPS SUR UNE SPATIALITÉ COMME UN VECTEUR DE COMMUNICATION :

Louise Bourgeois est une artiste française née le 25 décembre 1911 à Paris. Elle passera la plus grande partie de sa vie aux États-Unis, où elle décédera le 31 mai 2010 à New York, à l'âge de 99 ans. Sa migration aux États-Unis est due à son conjoint Robert Goldwater, historien de l'Art américain. Elle prendra la nationalité américaine en 1951 après le décès de son père. Des trois artistes du corpus, Louise Bourgeois est la seule à avoir choisi de migrer. Elle s'installe en 1938 à New York comme le feront beaucoup d'intellectuelles dans un contexte de conflit planétaire émergent, la Seconde Guerre Mondiale. Sa migration assez "typique" pour l'époque va donner lieu à une production très à fleur de peau, très personnelle.

1) L'architecture comme outil psychanalytique, l'expression d'un mal-être.

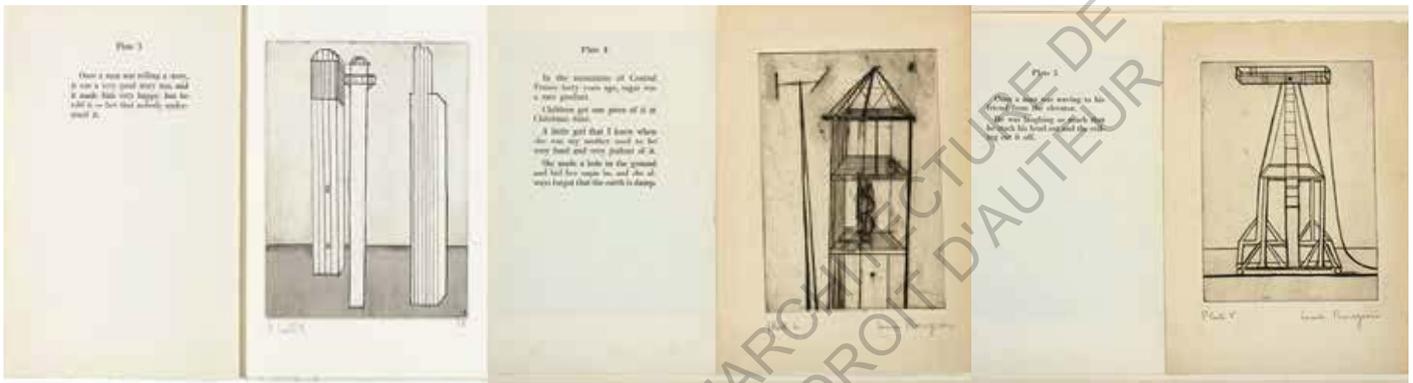
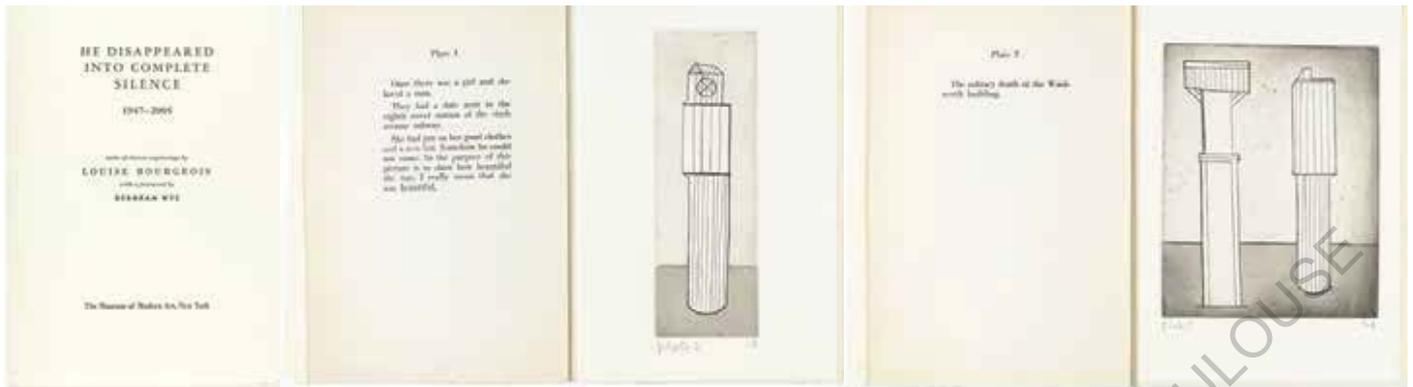
a) Louise Bourgeois : La récurrence de l'architecture.

« Toute l'œuvre de Louise Bourgeois est axée sur l'ambivalence, et les réponses qu'elle apporte à la question du féminin-masculin sont chaque fois inédites. »¹

Dans la monographie rédigée par Marie-Laure Bernadac, conservatrice générale du patrimoine chargée de l'Art contemporain au Louvre, en 1995, la partie biographie établie en collaboration avec Laure de Buzon-Vallet spécifie que le départ pour l'Amérique fut pour Louise Bourgeois fondamentale, car il lui permit de s'échapper de l'atmosphère pesante de la famille².

« Malgré la jeunesse, le bonheur, il y avait quelque chose de mort, et il fallait que je le ressuscite. Et ce que je voulais ressusciter, c'était le droit d'être malheureuse, le droit d'être en deuil de la France. Ce n'est pas très compliqué, mais c'est très violent. C'est d'une persistance phénoménale, mais c'est un chaos conquis. »³

Elle ressent de cette migration une certaine culpabilité. Elle va extérioriser à travers la création son mal du pays. Les œuvres de Louise Bourgeois antérieure à 1949, peintures et gravures, se révèlent intéressantes, car elles sont l'ébauche des œuvres futurs.



Louise Bourgeois, *He disappeared into Complete Silence*, 1947

Dimensions d'une page: 25.5 x 17 cm

Editeur: The Museum of Modern Art, New York

Imprimeur: Harlan & Weaver, New York, Renaissance Press, Ashuelot, NH

« Pour moi, le dessin est une sorte de journal. Je ne pourrais m'empêcher de les faire, car ils sont un moyen d'exorciser ou d'analyser les peurs quotidiennes. Les thèmes sont récurrents, précis, aigus, ils sont auto-accusateurs et immédiatement regrettés. Cependant, je les laisse faire, car la vérité est mieux que rien. »⁴

La source première du travail de Louise Bourgeois est ses souvenirs, il dit à propos de son travail :

« I need my memories, they are my documents »

On retrouve dans le travail de Louise Bourgeois l'usage d'une forme architecturale précise et récurrente : la maison. Louise Bourgeois a beaucoup pratiqué la gravure, en particulier à la fin des années quarante et au début des années cinquante. La gravure d'ordre général, plus qu'un dessin, accompagne un texte, un récit. Louise Bourgeois réalise en 1947 un livre intitulé *He disappeared into Complete Silence*. Celui-ci est composé de neuf planches, soit neuf histoires courtes. La planche une, évoque un rendez-vous amoureux manqué. La planche suivante, la destruction d'un immeuble alors que la planche quatre décrit un souvenir de France. La planche sept, elle, décrit une dispute conjugale allant jusqu'au cannibalisme. La planche neuf raconte l'amour d'une mère pour son fils. Les textes paraissent énigmatiques et ne semblent avoir aucun lien entre eux. L'association avec les gravures est perturbante. Les illustrations évoquent des architectures, voire des sculptures ou des machines. Il y a un décalage. Néanmoins, on peut trouver dans ces neuf planches des thèmes qui seront repris et développés dans d'autres œuvres tels que la peur de l'abandon, la « destruction du père ».

Les émotions de ces récits sont transcrites sous forme de maisons géométriques. Louise Bourgeois est passionnée par la géométrie, pour elle c'est une science fondamentale, finale et immuable. C'est une sorte de refuge face à cet équilibre familial changeant et déstabilisant. Aucun élément de décor ou organique ne vient humaniser les petites scènes et donner des informations sur le lieu ou l'époque, les relations qu'entretiennent les maisons entre elles. Cependant, on peut faire l'hypothèse qu'il s'agit de personnages humains.

« Louise Bourgeois nous oblige à questionner le sens des formes. »⁵

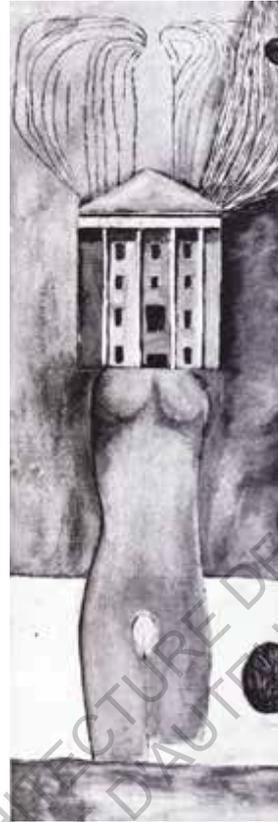
« L'art du sculpteur, c'est de donner forme, de transformer. Transformer les doutes en choses, le négatif en positif, les blessures en objets qui disent les blessures ou mieux encore, qui les dépassent, les subliment. »⁶

1



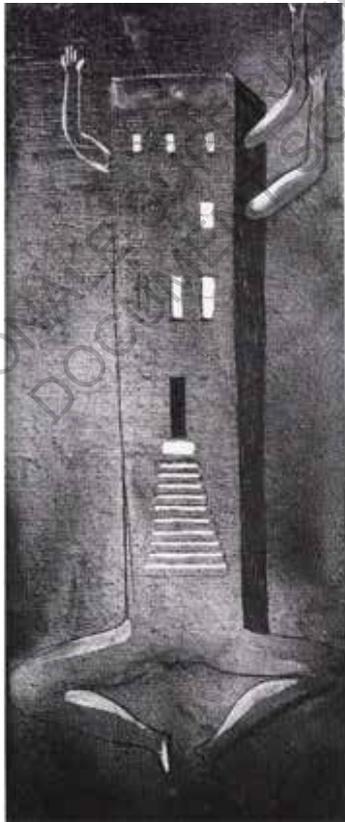
Louise Bourgeois, *Femme-maison*, 1946-1947,
Huile et encre sur toile,
91.4 x 35.5 cm
Photo A. Finkleman.

2



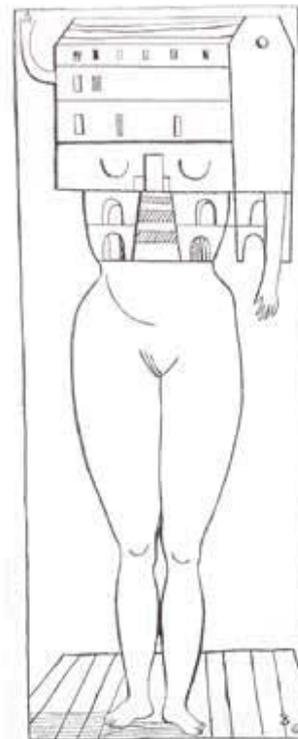
Louise Bourgeois, *Femme-maison*,
même caractéristiques.

3



Louise Bourgeois, *Femme-maison*,
même caractéristiques.

4



Louise Bourgeois, *Femme-maison*, 1946-1947,
Encre sur papier,
23.2x 9.2 cm
Photo A. Finkleman.

La planche numéro un présente une seule silhouette découpée en trois parties : deux colonnes et une maison. On pourrait nettement définir les jambes, le buste et la tête avec ce découpage et donc percevoir une silhouette. Selon écrivain français Jean Frémon⁷, la rencontre d'une femme et d'une maison vient à la fois d'une obsession de Louise Bourgeois mais aussi de l'Art primitif, de la pensée magique et de la statuaire antique, qui lui sont familiers car ils étaient la spécialité de Robert Goldwater son mari.

Cette rencontre entre une femme et une maison se retrouve également dans une série appelée les *femmes-maisons* (1942-1993). Pour Marie-Laure Bernadac, les *femmes-maisons* pourraient être considérées comme la synthèse du travail de Louise Bourgeois. « En unissant plastiquement et graphiquement ces deux dimensions hétérogènes que constituent la femme et la maison, l'artiste parvient à dépasser la dichotomie du corps et de l'esprit, de la raison et du sentiment, de l'esprit analytique et de la sensualité. »⁸. La *femme-maison* est « mélange d'architecture et de chair, l'organique dans l'organisé, le souple dans le rigide, l'informe dans le formel, l'inquiétant et le rassurant. »⁹ Louise Bourgeois parle de ces *femmes-maisons* comme une « femme inconsciente d'elle-même, elle est toute nue et elle ne le sait pas. Elle est partie dans un pays et a besoin de reconstituer, de collectionner et de serrer près d'elle une maison vide. »¹⁰.

La *femme-maison* numéro trois est dans des tons plutôt sombres. Elle est composée d'un buste entièrement architectural. Si on doit définir la forme architecturale de ce buste, celui-ci semble être un immeuble appareillé de briques avec quelques petites fenêtres dont seulement certaines sont éclairées. Cette forme rappelle les immeubles d'habitation new-yorkais. L'accès à cet immeuble se fait par un grand escalier, pouvant être qualifié de monumental car il représente un tiers de la façade. Il débouche sur une entrée étroite et sombre. L'ambiance que dégage l'œuvre est assez sinistre. En bas ressort le bas-ventre et les jambes de la femme qui sont représentés de façon anatomiques ainsi qu'en haut trois bras qui semble faire signe, appeler à l'aide. Louise Bourgeois interprète elle-même cette œuvre comme « une maison tragique, parce que ce n'est pas éclairé, on ne sait pas ce qui se passe, la porte est très noire ; et puis alors, cette femme, regardez ses jambes, cette femme est inconsciente d'elle-même. C'est évidemment quelqu'un de très érotique, qui ne sait pas qu'elle est érotique. Ça va mal. Elle dit : "Venez me chercher, me sauver de l'érotisme". Voilà, c'est mon interprétation. »¹¹.

La seconde *femme-maison* a le buste nu, elle se tient de face, une maison blanche à colonnes repose sur ses épaules.



Louise Bourgeois, *Femme-maison*, 1983
Marbre



Louise Bourgeois, *Cell (Choisy)*, 1990-1993,
Marbre rose, métal et verre,
241.3x198.1x147.3 cm
Photo Peter Bellamy.

« C'est une maison du sud, dit Louise Bourgeois, une court-house, c'est-à-dire un lieu où les gens se disputent. »

Des ailes ou des cheveux sortent du toit.

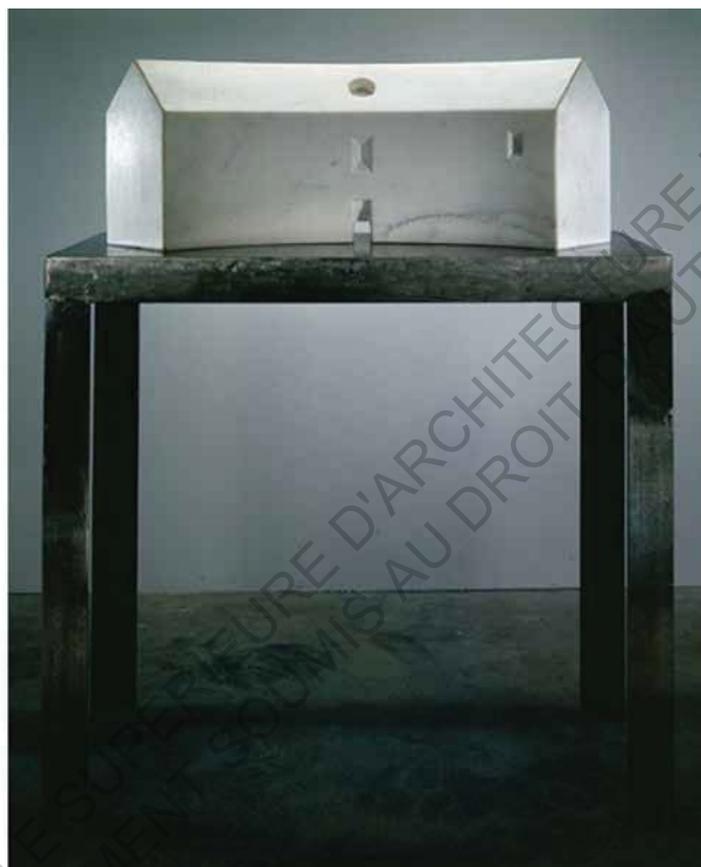
« Ces ailes disent : "Essayez de venir à notre secours, essayez de mettre la paix dans la court-house" »¹²

« Cette petite main en l'air, semble dire : "Venez à mon secours. Il y a quelque chose qui me fait mal, je souffre de cette situation. Ne m'oubliez pas, venez me chercher, parce que j'ai mal, j'ai le mal du pays". Elle est partie dans un pays où elle a besoin de reconstituer, de collectionner et de serrer près d'elle une maison vide qu'elle a connue. »¹³

Louise Bourgeois a une terreur de la zizanie. On peut voir comme une illustration de la maison où ses parents se disputaient, c'est la retranscription d'un souvenir d'enfance. Ces femmes semblent toutes appeler à l'aide et souffrir. Les maisons ont un aspect dramatique. Néanmoins, comme le relève écrivain français Jean Frémon, on peut se questionner sur cette femme maison « Est-ce que cette femme est prisonnière de la maison qui l'enserme, cherche-t-elle à s'en extirper ou bien au contraire est-elle en train de se réfugier dans un havre de protection ? »¹⁴.

Ce questionnement, sur ces femmes est la preuve pour lui que Louise Bourgeois a atteint son but « elle vous parle d'elle, mais vous oblige à formuler des hypothèses qui parlent de vous. »¹⁵. Ces travaux sont autobiographiques, car les maisons sont faites d'après des souvenirs. Ce sont des maisons réelles. On retrouve la maison de Choisy-le-Roi, la maison étroite typique de New York, la maison du sud. Plus de quarante ans après ces premières *femmes-maisons*, en 1983, elle traite ce thème en sculpture. La première représente une figure drapée avec au sommet une petite maison.

« C'est quelqu'un qui s'est résignée et qui est une femme. I am a woman so, I talk about woman. I don't talk about subject I don't no. Il a une belle maison, elle supporte ça maison, elle ne s'est pas détachée de sa maison mais pourtant elle est résignée. Ce sont (en parlant des autres femmes maisons) des femmes qui combattent, mais là il a un break don't off something. Et la femme est résignée. Ça a été à une certaine époque dans les années 70, j'étais un peu découragée, et voilà, j'étais résignée. Et puis après j'ai repris du poil de la bête et puis j'ai recommencé à combattre. »¹⁶



Louise Bourgeois, *The Curved House*, 1990,

Marbre

35.6x94x33 cm

La seconde est *The Curved House*, 1990, qui est un bloc en marbre incurvé avec un percement central comme la porte d'entrée de la maison et un toit à deux pentes. Cette maison est bien stable. De cette blancheur et de cette simplicité formelle émane une certaine paix. Cette maison serait d'après Jean Frémon, un souvenir de la maison d'Easton dans le Connecticut.

« La forme venue de la mémoire devient ainsi la métaphore d'un affect, l'artiste capte du réel pour y infuser de l'intime. Et par un austère travail formel, elle crée un objet nouveau, pur comprimé de souvenir et de sentiment, dont le mutisme obstiné éveille chez le spectateur des trésors d'émotions dont il n'avait pas idée. »¹⁷

La maison peut être considérée comme un symbole du refuge maternel, de la chaleur protectrice de l'enfance, et de la mémoire. Cette série de travaux peut être mise en parallèle avec l'œuvre de Niki de Saint Phalle, *Hon* (« elle » en suédois), qui est créée en collaboration avec Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt dans Moderna Museet de Stockholm en 1966. Le corps d'une femme, une Nana, devient une architecture pouvant recevoir des visiteurs. Ils sont comme abrités, protégés. La maison est définie selon le philosophe français des sciences et de la poésie Gaston Bachelard : « Elle est corps et âme. Elle est le premier monde de l'être humain. »¹⁸. Cette interprétation de la maison fait bien écho au ventre maternel comme l'œuvre de Niki de Saint Phalle.

Dans les années soixante, on perçoit un changement formel dans le travail de Louise Bourgeois. La maison se décline en nid ou en terrier. Cette référence fait d'abord appelle aux souvenirs d'enfance de l'artiste. Cela lui rappelle les nids qu'elle trouvait dans le jardin lorsqu'elle était enfant. Selon Gaston Bachelard, le nid est « l'image de la maison simple »¹⁹, « le lieu naturel de la fonction d'habiter »²⁰. Ce qui définit formellement le nid, c'est l'habitant, « La maison construite par le corps, pour le corps, prenant sa forme par l'intérieur, comme une coquille »²¹.

Louise Bourgeois réalise ce qu'elle appelle des *lair*s (tanières/repères en français) de 1963-1964, qui ont la forme d'une goutte avec une partie basse large qui progressivement se rétrécit sur la hauteur. Ils sont suspendus par l'intermédiaire d'un crochet. Ces *lair*s ont une structure faite de galeries, d'alcôves comme le serait l'habitat d'un animal. Cette composition est visible dans l'œuvre *The Quartered One* (vers 1964-1965).

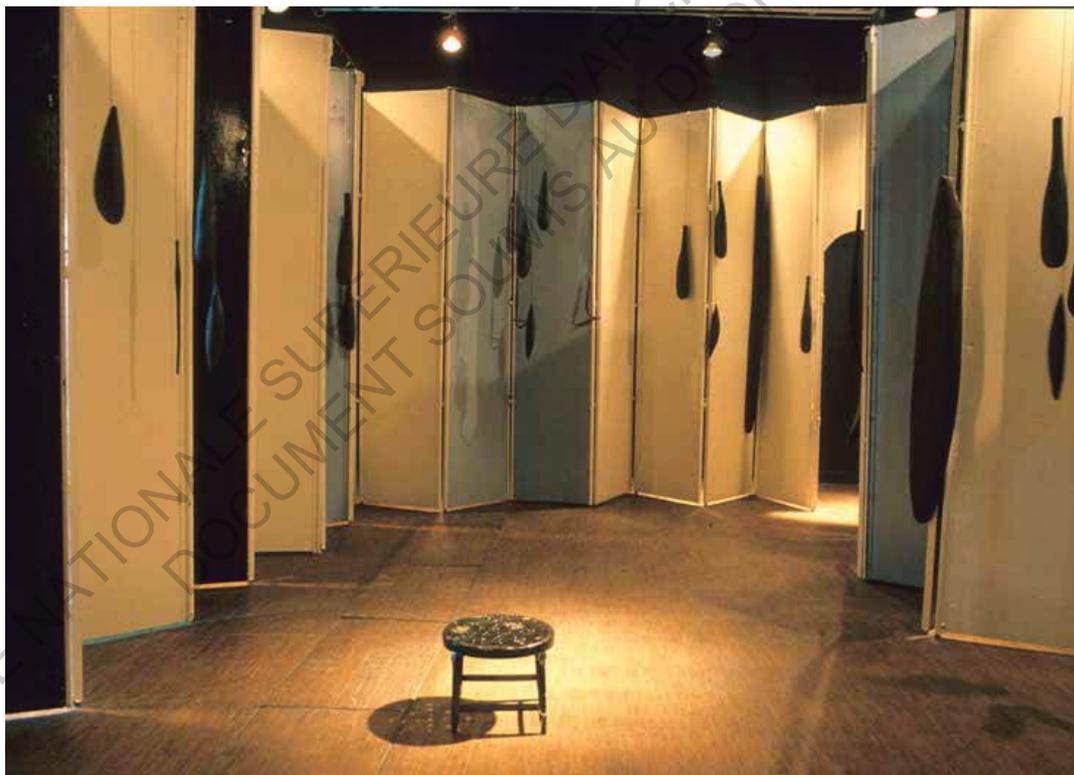
« Le Lair est un endroit protégé où vous pouvez vous réfugier. Une tanière n'est pas un piège. La peur d'être attrapée est devenue le désir d'attraper l'autre. En ce sens, je suis l'éternel chasseur. »²²



Louise Bourgeois, *La Fée couturière*, 1963,
100.3 x 57.2 x 57.2 cm
Photo: Christopher Burke



Louise Bourgeois, *The Quatered One*, 1964-1965,
158x61x51 cm
Photo: Christopher Burke



Louise Bourgeois, *Articulated Lair*, 1986,
Acier peint, caoutchouc et métal,
6 x 36 x 11 m
Photo: Centre Pompidou, Bibliothèque Kandinsk

« Ce passage du passif à l'actif et ce renversement de la fonction de la tanière, refuge ou prison, sont symptomatiques du fonctionnement paradoxal de la pensée de Louise Bourgeois, « tel est pris qui croyait prendre ». Le Lair illustre ainsi la polarité entre la violence et la tendresse. »²³

Une des Lairs porte le nom d'un oiseau, *La fée couturière*, ce qui renforce l'idée du nid :

« La Fée couturière est un petit oiseau. Le titre était en français dès le début. C'est une pièce où il y a des trous, plusieurs étages, et c'est comme un labyrinthe. On peut mettre sa main dedans et on ne sait pas où est l'entrée, où est la sortie. C'est un nid d'oiseau pendu dans les arbres. En haut, il y a un crochet et la pièce peut tourner sur elle-même. »²⁴

Dans le prolongement de ces recherches de l'habitat protecteur. Louise Bourgeois produit un endroit où l'on peut pénétrer. Cet édifice, *Articulated Lair*, 1986, est composé de quarante-deux portes métalliques en accordéon qui sont disposées en cercles. On trouve au centre un petit tabouret. C'est un espace dans lequel on peut se réfugier, s'isoler. Dans de nombreuses œuvres de Louise Bourgeois, il y a le rapport intérieur-extérieur, visible-invisible. Les maisons, terriers, nids, cellules en sont l'exemple. On peut interroger ces œuvres face au dessin *Sans titre* de 1946 qui représente comme une serre, puisque la maison est totalement transparente. Des plantes poussent dans des pots. Un autre dessin de 1947 présente une haute structure vide. Sur celui-ci est inscrit en dessous du dessin « glass house », « no secret ». Comme l'explique Jean Frémon, la maison de verre est l'inverse du terrier. Ce serait un monde protégé, mais où tout est visible, transparent, le rêve d'une situation où le terrier ne serait plus nécessaire. *Un monde sans mensonge*.²⁵

On sent que Louise Bourgeois questionne le rapport à la maison dans son travail et celui-ci évolue de façon notable au fil de sa carrière.

« Dans les années 90', j'ai découvert que les femmes-maisons étaient des maisons vides. Ça été pour moi une surprise et une révélation. Ça a donné fin, ça a terminé une obsession que j'avais qui était un désir de collectionner non seulement de les peindre, de les faire en trois dimensions, non seulement de les construire, mais de les posséder. »²⁶

Collectionner des maisons vides permettait d'éviter les disputes, qui sont un aspect traumatique pour Louise Bourgeois. Elle représente les États-Unis à la Biennale de Venise en 1993, à travers ces trois sculptures qu'elle appelle des « cellules ». La première *cellule* est sa maison d'enfance à Choisy qui est taillée dans du marbre rose, au-dessus de laquelle se tient une guillotine. L'interprétation saute aux yeux, elle cherche à guillotiner le passé. Elle répète souvent que bien qu'on lui ait dit qu'elle a une jeunesse dorée, ce n'était pas vraiment le cas. « Un virus » s'est introduit dans sa famille et a créé comme « une fissure ». Le père introduit ses maîtresses dans le cercle familial, c'est un réel traumatisme pour Louise Bourgeois. En un sens, elle explique que cette guillotine existe et s'exerce dans les familles. C'était une façon de « s'exorciser du passé ». Louise Bourgeois se trouve dans une période de sa vie où elle semble pouvoir affronter le passé. L'obsession s'arrête.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE LOUISE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Louise Bourgeois, *Sans titre*, 1946
Encre et gouache sur papier
61.6 x 46.4 cm
Photo: VAGA, NY



Louise Bourgeois, *Glass House / No Secrets*
1947
Encre et feuille de papier
27.3 x 13.3 cm
Photo: VAGA, NY



Louise Bourgeois, *Maison*, 1986
Plâtre et acier
190.5 x 52.1 x 24.1 cm
Photo: VAGA, NY

b) Un outil psychanalytique conscient.

Le rapport entre le corps et la maison n'est pas quelque chose qu'invente Louise Bourgeois à travers ses œuvres.

Lorsqu'on demande à une personne de dessiner une maison, ils produisent souvent le même schéma, avec deux fenêtres, une porte, une cheminée. Cette représentation assimilée d'une maison rêvée reprend l'essentiel d'un visage. C'est une homologie relevée par les psychanalystes et les psychologues. Gaston Bachelard dans la poétique de l'espace (1957) explique que les psychologues demandent souvent aux enfants qu'ils soignent de dessiner une maison.

« Même reproduite dans son aspect extérieur, elle dit une intimité. »²⁷

Le dessin de la maison est assez révélateur dans le sens où un enfant « instable », « anxieux », va vraisemblablement dessiner une maison haute et étroite, manquant d'assise. Alors qu'un enfant bien dans sa peau dessinera une maison symétrique, solidement ancrée. Le dessin de la maison, dans la thérapie comme le dessin de l'arbre, est considéré comme un test révélateur de symptômes.

Freud explique dans l'ouvrage, *L'interprétation des rêves*, (1900) :

« La maison revient à la façon d'un symbole monotone... Elle est une des choses habituelles et peu surprenantes derrière lesquelles se dissimulent les réalités profondes de la façade sémantique. C'est la maison qui constitue la seule représentation typique régulière de l'ensemble de la personne humaine... Je connais des malades qui ont conservé la symbolique architectonique du corps et des organes génitaux, chez qui les piliers et les colonnes représentent les jambes, chez qui chaque porte symbolise une ouverture du corps, où toute conduite d'eau fait penser à l'appareil urinaire... »²⁸

« La maison est votre plus grand corps », écrivait Khalil Gibran, poète et peintre libanais (1883-1931). Le Run Jean-Louis, pédopsychiatre, fait l'hypothèse que cela vient du fait que la maison est une extension du corps où se déroule des activités en lien avec les grandes fonctions corporelles : « laisser entrer (portes), se nourrir (cuisine, salle à manger), regarder (fenêtres), excréter (w.c.), digérer (salon), se retirer (chambre), aimer (chambre), se purifier (salle de bain), se déplacer (couloirs), etc. »²⁹.



Louise Bourgeois en 1990, derrière sa sculpture en marbre Eye to Eye, 1970
Photo : Raimon Ramis

« La maison est corps et âme »³⁰, dit Gaston Bachelard. Jean Frémon explique à partir de cette citation que la maison est un repère temporel, car c'est de là que partent nos premiers souvenirs, les plus anciens. Chaque déménagement est un repère précis qui marque nos vies. La maison est à la fois protectrice et symbolique. Louise Bourgeois, comme bien des artistes ou écrivains contemporains, est au fait des théories freudiennes. Elle commence à la mort de son père une thérapie avec le freudien Henry Lowenfeld qui dura dix ans. Elle lit beaucoup de la littérature psychanalytique. Grossman Evelyne insiste sur le fait qu'« Inlassable donc, Louise Bourgeois tisse et retisse les mythes freudiens [...] Elle revisite les concepts psychanalytiques tout comme les peintres de la Renaissance reprenaient indéfiniment les mêmes motifs : annonce, nativité, crucifixion, descente de croix. Aux thèmes religieux ont succédé chez elle nos modernes mythologies sexuelles et organiques. »³¹. Nous pouvons conclure qu'en ayant connaissance de la psychanalyse Louise Bourgeois utilise la forme architecturale de la maison dans sa production artistique pour exorciser son passé, évoquer des souvenirs, transmettre des émotions. Nous pouvons faire l'hypothèse que cet élément architectural est un outil de communication que met en place l'artiste avec les autres (les spectateurs). Le corps qui est la plus petite échelle d'expérimentation spatiale, le premier intermédiaire, donne une dimension plus intime et permet d'établir un rapport profond et émotionnel avec le monde environnant.

Les *femmes-maisons* de Louise Bourgeois vont évoquer les trois dimensions de parcours comme nous l'avons exposé précédemment. Le parcours de Louise Bourgeois (sa migration aux États-Unis) va donner lieu à des productions riches qui font office de récit.

« Déplacée, la femme maison déplace sa maison, déplace le rôle et l'identité de la femme, déplace les frontières de l'art. Le déplacement aura été une fuite, mais aussi sauvetage, la sortie de secours, une intuition fulgurante. Le déplacement aura nourri l'œuvre, et aura fourni la matière. Grande est la différence entre ruminer sur place des frustrations qui nous étouffent et les emmener avec soi dans un ailleurs neutre où l'on se trouve libre de les oublier ou de les transformer en œuvre. »³²

L'expérimentation spatiale/architecturale à travers le corps, bien qu'il ne soit ici que graphique, fige un rapport au territoire très autocentré. En 2010, Louise Bourgeois compte tenu de son grand âge est physique l'obligée de renoncer à la sculpture. Elle réalise, avec l'aide de ses assistants une série qui s'intitule *Honni soit qui mal y pense*. Ceci est formé de sept dessins avec une phrase écrite de sa main.

*« I give everything away (j'abandonne tout)
I distance myself from myself (je prends mes distances avec moi-même)
From what I love most (je prends mes distances avec ce que j'aime le plus)
I leave my home (je quitte ma maison)
I leave the nest (je quitte le nid)
I am packing my bags (je fais mes valises) »*

Louise Bourgeois déteste l'idée de la mort, qui d'après Jean Frémon, ne le supporte même pas en mot. Ces quelques phrases évoquent son départ, l'abandon de sa maison/son corps. Elle décédera quelques mois après ces œuvres en mai 2010. Tout au long de sa carrière d'artiste, l'architecture lui aura permis de s'exprimer.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Ana Mendieta, *Alma Silueta en Fuego (Silueta de Cenizas)*, 1975
Super-8 colour, film muet de 3min30
vidéo: Hans Breder.

2) Le corps comme outil de dialogue.

a) Ana Mendieta : Le corps pour fixer une réalité.

Le corps dans les travaux de l'artiste cubaine Ana Mendieta, que nous développerons plus amplement dans le second chapitre, est fortement lié au territoire. Son corps va donner l'échelle des documents qu'elle produit. Dans l'œuvre, *arbol de la vida*, 1976, malgré le fait que son corps se confond avec le tronc de l'arbre, car elle est recouverte de boue et d'herbes, on peut estimer la largeur de celui-ci. Le Modulor est une notion architecturale inventée par Le Corbusier en 1944 qui représente la silhouette humaine standardisée servant à concevoir la structure et la taille des logements dessinées par l'architecte. Elle devait permettre, selon lui, un confort maximal dans les relations entre l'Homme et son espace vital. On peut faire l'hypothèse qu'Anna Mendieta utilise son corps à la manière du Modulor pour faire figurer la femme universelle, « standardisée » pour montrer la relation entre la Femme et le territoire.

Yves Klein dans l'œuvre, *Anthropométrie*, 1960, enregistre la trace de corps de femmes enduites de peintures. Le corps devient un outil, un pinceau servant à l'artiste à réaliser ses toiles. La femme n'est plus qu'un objet déposant une empreinte. La démarche d'Anna Mendieta ne semble pas avoir pour objectif d'enregistrer des traces de corps insérés dans le territoire, mais de lui donner une présence, une importance. Le fait que son corps serve d'étalon, cela permet d'informer sur l'environnement de la performance. Le spectateur va pouvoir s'identifier à cette silhouette et réfléchir à sa propre interaction avec l'environnement naturel.

Nous pouvons mettre en lien la démarche d'Ana Mendieta avec la citation du philosophe français Maurice Merleau-Ponty :

*« Je ne suis pas dans l'espace et dans le temps, je ne pense pas, l'espace et le temps ; je suis à l'espace et au temps, mon corps s'applique à eux et les embrasse. [...] et le corps est notre ancrage au monde »*³³

Selon Schäfer Matthias, dans « Le corps comme garant du réel. », le corps est le moyen de communication important chez les artistes qui est utilisé, car « il est vierge de tous codes, des connotations et conventions. »³⁴, le corps nu d'Ana Mendieta dans le territoire, ne représente ni ethnie, ni religion, ni appartenance à une classe sociale. Il est celui d'une femme. Le corps pour lui représente un miroir social, un « médium du réel, fonctionne comme catalyseur pour exprimer une peur personnelle voire collective »³⁵.



Ana Mendieta, Série *Arbol de la vida*, 1977,

Photographie couleur

50.8 x 33.7 cm

Document original : diapositive couleur 35 mm

photo: Hans Breder.

Anna Mendieta avec son travail remet en cause les limites présumées de médias (sculpture, cinéma, photographie, performance), les œuvres sont hybrides. Elle les appelait « earth-body works ». On pourrait définir cette appellation comme des interventions sculpturales dans le paysage où l'on vient placer le corps physique (son contour ou sa silhouette) en relation symbiotique avec l'environnement naturel. Une silhouette de femme se confond avec le paysage, ou est gravée sur une feuille, ou encore est brûlée dans le sol... C'est la marque de sa production, comme une signature. Son corps inscrit dans le territoire est le résultat de gestes répétés, sujet et objet. La forme et le contenu. Pour réaliser *Siluetas de Cenizas* (silhouette de cendre), en 1975, Ana Mendieta s'allonge sur le sol, les bras en l'air et laisse l'artiste Hans Breder professeur, collaborateur et amant de cette dernière dans les années soixante-dix, tracer son contour. Par la suite, elle va nettoyer la saleté autour, ajouter ce qu'elle avait planifié dans son travail préparatoire, Hans Breder immortalise la silhouette par la vidéo. Le lieu, la démarche, la mise en scène ne sont pas un hasard.

Le corps de l'artiste va nous raccrocher à une réalité. Le corps n'est plus une illustration d'un état d'âme comme dans le travail de Louise Bourgeois. Il est en contact avec le territoire. La projection spatiale du corps sur le territoire est concrète. *Untitled, (série arbol de la vida, au Mexique)* 1976, représente une silhouette à partir d'un drapée de tissu par-dessus sur un morceau de bois sur le sable de la plage de La Ventosa. Cette silhouette pourrait être n'importe qui. Les traces posent question sur ce le message qui est véhiculé. Est-ce une empreinte de la femme? Cette question sera développée dans le chapitre 2, mais il semble que le corps soit pour Ana Mendieta un instrument de dialogue. on peut trouver une certaine similitude dans le travail de Mona Hatoum. Son corps se retrouve également au centre de l'œuvre.

b) Mona Hatoum : le corps comme le questionnement d'un statut.

*« Dans mes premières performances, d'une certaine manière, affirmera Mona Hatoum, je cherchais à démontrer ou transmettre un message au spectateur. »*³⁶

Lors de ses performances dans les années quatre-vingt, « Se sentant exclue du milieu culturel occidental, Mona Hatoum recherche son identité par une série de performances questionnant son statut d'exilée et de femme, la place de sa culture orientale au sein de la culture occidentale, mais aussi les notions d'errance, de nomadisme et de violence. »³⁷



Mona Hatoum, *The Negotiating Table*, 1983,
Performance avec table, trois chaises, lampe suspendue, bande
magnétique sonore, bâche plastique, rognons de boeuf crus,
gaze chirurgicale et peinture rouge
Photo : The Western Front

La définition de l'art-performance proposée par le journaliste et critique de danse Gérard Mayen est « la pratique d'un artiste se concentrant radicalement sur l'effectuation d'une action, et sur l'immédiateté de son pouvoir signifiant. C'est un moyen de remettre en cause et de s'opposer aux conventions de la représentation. »³⁸.

On peut imaginer la démarche de l'artiste d'origine palestinienne Mona Hatoum avec *The Negotiating Table*, en 1983, où l'outil principal de la performance est son propre corps. L'artiste se trouve immobile sur une table éclairée par une ampoule électrique, durant trois heures, enveloppée de plastique et de gaze, sous un amas de viscères, entourée de trois chaises vides. Cette mise en scène est plutôt macabre. Elle renvoie l'image d'un autel sacrificiel, et peut évoquer également un sac mortuaire militaire faisant du corps de Mona Hatoum celui d'une victime de la guerre. Le spectateur peut seulement voir respirer l'artiste. Contenu du titre on peut en déduire que les chaises vides représentent les puissants du monde absents. La bande-son renforce cette absence physique par la diffusion de voix des dirigeants prononçant des discours sur la paix, rendant la situation davantage froide et impersonnelle. Le spectateur se trouve confronté « à sa propre inaction, à sa propre passivité »³⁹. L'impact émotionnel de cette performance vient de l'engagement physique de Mona Hatoum. La performance est une allusion à la situation libanaise où le pays est envahi en 1982 par Israël, et est soumis à l'oppression. Son corps véhicule le mal-être, les violences. Ce scénario rappelle qu'il existe une réelle frontière entre les tensions, la réalité de la guerre et les discours des politiciens et des médias. Le rapport au territoire est fortement sous-entendu. Comme nous le verrons plus précisément dans le chapitre trois, il faut considérer l'œuvre de Mona Hatoum non pas comme celle d'une artiste exilée, mais comme le résultat des tensions actuelles. Son travail n'est volontairement pas autobiographique. La base de son travail n'est pas ses mémoires comme Louise Bourgeois, mais l'actualité mondiale. Les propos de l'artiste confirment la légitimité d'une lecture « politique », dont elle revendique le caractère universel : « J'ai désormais passé la moitié de ma vie en Occident, donc lorsque je parle de pièces comme *Light Sentence* (1992), *Quarters* (1996), et *Current Disturbance* (1997), je dis qu'elles font référence à la violence des institutions, je parle bien de l'architecture et des institutions du monde occidental et de ses environnements urbains [...] il s'agit bien des institutions et des structures de pouvoir de ce monde occidental, dans lequel je vis depuis plus de vingt ans. »⁴⁰

« *Mona Hatoum avait déjà choisi la performance comme moyen d'expression, en raison de son immédiateté et de la capacité de l'artiste à "être elle-même" ici et maintenant.* »⁴¹



Mona Hatoum, *Jardin public*, 1993
Fer forgé peint, cire et poils pubiens,
82,5 x 39,5 x 49 cm

Néanmoins, l'étiquette « d'artiste politique » est devenue de plus en plus insatisfaisante pour l'artiste. C'est pourquoi comme l'explique le critique d'Art anglais Guy Brett, l'artiste va passer de la performance à l'installation. Le spectateur va ressentir. Ces questions d'interaction entre le social et l'architecture, le politique et l'espace restent présentes dans le travail de Mona Hatoum, mais ont changé de forme. Le corps de l'artiste disparaît.

« L'acte de voir est inséparable du corps, de notre corps physique tout entier, dont nous sommes responsables, que nous engageons dans les actions que nous effectuons, avec lequel nous endurons les circonstances de vie »⁴²

Le spectateur passe d'un statut passif, contemplatif dans les performances, à un statut actif avec les installations. On peut se demander si les installations apportent une certaine objectivité aux œuvres, par rapport aux performances où l'engagement corporel de l'artiste les rendait subjectives. Comme le relève Christine Van Assche, conservateur en chef au Musée national d'Art moderne et au Centre Georges-Pompidou et spécialiste de l'utilisation artistique des nouveaux médias :

« la conscience du politique en général induit au sein d'une même œuvre les notions de subjectivité et d'altérité. »⁴³

L'échange avec le spectateur reste lié à une rencontre, une confrontation bien qu'elles soient liées à des objets physiques. Cela implique la justesse des choix matériaux, d'échelle, la présentation, l'occupation de l'espace, l'interaction entre figuration et abstraction, la subtilité des sous-entendus, doivent caractériser l'œuvre. Le corps de l'artiste se substitue à l'imaginaire du spectateur. L'œuvre est interprétée par nos sens. L'absence de corps peut rendre sa prégnance encore plus forte. Un objet des plus anodines en apparence peut conduire à une réflexion politico-sociale, tel que la séparation des sexes. C'est le cas de l'œuvre *Jardin public* (1993) qui est composé d'une chaise de jardin en fer forgé, où sur le siège se trouve un triangle aux bords nets de poils pubiens de l'artiste.

Mona Hatoum fait le lien entre public et pubien qui ont une étymologie commune :

« Pubes, is, puberté, ensemble de jeunes gens en âge de porter les armes et de prendre part aux délibérations des citoyens. »⁴⁴

La peau peut être considérée comme une frontière entre soi et le monde. La peau dont on se défait comme l'interprète Claire Wallis « évoque la dissolution des limites et l'abandon au chaos »⁴⁵, les poils ont d'après elle une symbolique plus riche.

Ils indiquent une maturité. Nadia Tazi, philosophe et journaliste, met en avant que tout en se moquant des fantasmes masculins, l'artiste signifie la confusion du public et du privé dans une société patriarcal, ainsi que les rapports entre les sexes. Néanmoins, rien ne situe l'œuvre dans un contexte géographique l'objet ne se réfère pas directement à l'orient comme référent culturel particulier, donnant lieu à des fixations et des revendications identitaires. L'interprétation n'est pas univoque. Le corps est ancré dans l'œuvre, bien qu'il soit absent il est « singulièrement répulsif et froid »⁴⁶.

*« Personne n'a traduit l'expérience palestinienne en des termes visuels si austères et pourtant si ludiques, si convaincants et en même temps si allusifs. »*⁴⁷

Avec son corps, Mona Hatoum interroge son statut en tant que femme et questionne aussi le statut de la femme dans la société. Le rapport au territoire est induit.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR



Ana Mendieta,

Photo : The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong.

II- LE TERRITOIRE COMME ESPACE DE NARRATION ET OUTIL D'EXPRESSION :

Ana Mendieta est une artiste cubaine née le 18 novembre 1948 à la Havane, et morte le 8 septembre 1985 à New York. Son œuvre est restée longtemps dans l'ombre de son mari, Carl André, peintre et sculpteur minimaliste américain. D'après Viso Olga, directrice exécutive du Walker Art Center de Minneapolis, le fait de venir aux États-Unis sans ses parents à l'âge de douze ans, a personnellement et professionnellement influencé Ana Mendieta à cause de l'expérience douloureuse de l'exil. Ana Mendieta a fait partie de l'opération "Peter pan", qui est une opération organisée par les États-Unis de 1960 à 1962 pour évacuer des enfants cubains dont les parents étaient opposés au gouvernement castriste. Anna Mendieta a une migration qui s'inscrit dans un conflit géopolitique important et qui s'est fait contre sa volonté. Cette artiste femme entretient une relation particulière avec le territoire. Elle utilise son propre corps pour venir s'inscrire dans le paysage. Au premier abord, on peut voir dans ces créations des proximités avec le Body Art et du Land Art.

1) Le rapport physique au territoire : Les rites.

a) Ana Mendieta : prospecter le territoire à la recherche d'origines

« Je suis portée sur un dialogue entre le paysage et le corps de la femme (basé sur ma propre silhouette). Je crois que c'est le résultat direct du fait que j'ai été arraché à ma patrie durant mon adolescence. Je suis accablée par le sentiment d'avoir été jeté de l'utérus (la nature). Mon art est la façon dont je rétablis les liens qui me lient à l'univers. »¹

Le lien qu'entretient Ana Mendieta avec le territoire peut-être perçu comme la recherche de racines, la recherche d'une terre natale. Son désir de se situer passe d'une part métaphoriquement par la silhouette qu'elle laisse dans le territoire, et d'autre part littéralement, car son corps qui est impliqué dans les éléments naturels. Le lien étroit entre le territoire et l'artiste semble être significatif de mémoire et d'introspection sur une blessure invisible. L'éducation que Ana Mendieta a reçue à l'Université de l'Iowa et en particulier par l'intermédiaire du programme Intermedia sous la tutelle de son mentor dans les années soixante-dix, Hans Breder a permis à Ana Mendieta de commencer à formuler des théories et des pratiques qui sont la source d'une grande partie de son œuvre. Viso Olga explique qu'Ana Mendieta admirait la vue holistique dans le monde de civilisations anciennes, avec leur humble respect de la nature et de leur croyance en l'existence de vérités universelles.

Pour cette femme artiste, l'art primitif est plus « réel », « authentique ». Ana Mendieta reconnaît même que « c'est ce sens de la magie, de la connaissance, et la puissance que l'Art primitif qui a influencé mon attitude personnelle envers la création artistique ». L'intérêt pour la préhistoire a été stimulé par plusieurs cours que Ana Mendieta a suivis comme étudiante de premier cycle, y compris un cours nommé « Introduction à l'Art primitif » en automne 1967 et « l'exigence de base pour l'anthropologie » au printemps 1968. Lors de l'été 1971, Ana Mendieta a voyagé au Mexique dans le cadre de ces cours pour faire de la recherche de terrain, en travaillant dans la zone archéologique du site mésoaméricain de San Juan Teotihuacín.

Par ailleurs, Viso Olga met en lien l'intérêt que porte Ana Mendieta dans l'authenticité des cultures anciennes avec les théories féministes précoces qui ont encouragé une redécouverte de l'« archétype de déesse » ou « femme universelle », comme un moyen d'autonomiser les femmes et de commencer à remédier à leur exclusion des canons modernes et contemporains de l'histoire. Néanmoins, elle précise que l'intérêt d'Ana Mendieta pour les cultures et les traditions anciennes viennent au départ de motivations personnelles et antérieures à son implication en tant que femme artiste dans le mouvement féministe².

Ana Mendieta explique l'origine de cet intérêt :

« Ma fascination pour la culture et l'Art primitifs remonte sans doute à mon enfance à Cuba. Ces cultures semblent habitées d'un savoir inné, d'une proximité avec la nature. Et c'est ce savoir qui insuffle une énergie vitale à leurs représentations ».

« Le déclic s'est fait quand j'ai réalisé que ma peinture n'allait pas chercher tout le réel que je voulais exprimer. Par réel, je veux dire des images qui ont du pouvoir, de la magie. Pour cela, je devais travailler directement avec la nature, aller à la source de la vie...

à la Terre-Mère »³

Une des forces du travail d'Ana Mendieta c'est sa capacité à inscrire ses œuvres hors du temps et de l'espace. Soit le mélange entre le passé, le présent et le futur, tout en indiquant un endroit qui pourrait se trouver ici et d'ailleurs. Comme le précise Olga Gambari, « c'est sa contemporanéité surprenante »⁴.



Ana Mendieta, *Esculturas Rupestres*, 1981

« Mes œuvres sont les veines d'irrigation en cours d'exécution de ce fluide universel. Grâce à eux montent la sève ancestrale, les croyances originelles, les accumulations primordiales, les pensées inconscientes qui animent le monde »⁵

Dans la série *Esculturas Rupestres* de 1981, on perçoit une union avec le territoire qui peut-être qualifiée de totale. Elle est à la fois personnelle et collective. Ces tracés évoquent les peintures rupestres. Pour les Hommes préhistoriques, comme l'évoque Olga Gambari⁶, les empreintes des mains étaient symboliques d'une passerelle vers d'autres dimensions d'une part, et d'autre part la première affirmation de la reconnaissance de soi et de l'existence de l'autre. Ces signes rituels servaient à impressionner sur les murs des cavernes, tout en étant témoin de la mémoire d'un clan. Ces silhouettes taillées dans roche ont une forme douce, allongée qui évoque des feuilles. Nous pouvons suggère qu'elles représentent des silhouettes féminines. D'après Olga Gambari⁷, ce sont les traces d'un corps féminin creusé dans le sable, qui rendent hommage à la déesse Olokun de Cuba, qui vit au fond de la mer, et qui aide ceux qui cherchent leur terre d'origine. Ana Mendieta espère que les futurs visiteurs de los Escaleras de Jaruco pourraient penser qu'ils se trouvaient sur un site antique. Cette réalisation a selon l'artiste, était une manière d'apporter la série *Siluetas* à sa source, à Cuba. Cette œuvre est documentée, comme le sont beaucoup d'œuvres d'Ana Mendieta, sous forme de diapositives 35 mm et vidéo de type super-8 couleurs. Cependant, ces sculptures ont été détruites lorsque le site est devenu une carrière pour la construction.

Le travail d'Ana Mendieta pourrait être rapproché du Land Art, en particulier de Richard Long. Leurs œuvres à l'inverse d'une performance sont réalisées de façon privée et sont exposées aux publics par l'intermédiaire de plusieurs médias (photographies, vidéos).

Même si les œuvres de Richard Long sculpteur, photographe et peintre anglais, sont rarement physiologique comme l'œuvre *A line by walking*, en 1967 ou *Stopping place stones*, en 1974, la présence humaine est implicite. Les productions des land-artists ainsi que ceux d'Ana Mendieta présentent bien l'échelle humaine et la relation implicite entre l'homme et la terre (ses cycles).



Ana Mendieta , *Arbol de la vida*, 1973.



Ana Mendieta , *Imagen de Yagul*, 1973
photo: Hans Breder.



Frida Kahlo , *Portrait de Luther Burbank*, 1931

Mais Ana Mendieta se distingue de ce mouvement très nettement par l'insertion dans le paysage naturel du corps de la femme et par le choix de ces sites pour l'invocation de rituels traditionnels et/ou pour mettre en avant des architectures de civilisations anciennes.

« Je veux fusionner avec la Terre, pas infliger des blessures. Cela me démarque des land-artists comme Robert Smithson, et ses brutales coulées de goudron et béton. »⁸

Cette démarche qui caractérise Ana Mendieta la distingue et renforce son lien étroit et personnel avec le territoire. La démarche rituelle et la recherche de l'essence de l'homme passent par le corps de la femme qu'elle inscrit dans le paysage. Le corps de la Terre Mère est celui de la femme. L'artiste mexicaine Frida Kahlo et Ana Mendieta ont partagé l'idée de symbiose entre l'homme et la nature, et celui de la « transmutation » du corps. On peut mettre en parallèle, *Imagen de Yagul*, 1973 d'Ana Mendieta et *le Portrait de Luther Burbank*, 1931, de Frida Kahlo. Dans l'œuvre de Frida Kahlo, on voit une plante qui monte sur le cadavre d'un homme mort et enterré, et ses feuilles se déploient dans les mains du célèbre botaniste, Luther Burbank. La vie se nourrit la mort, elle fertilise. Ce concept est déjà présent dans la tradition mexicaine du culte des morts.

Imagen de Yagul, montre le corps d'Ana Mendieta au milieu des racines d'un arbre, comme si celui-ci avait poussé à partir d'elle. L'œuvre présente le corps féminin comme un organisme naturel lié au mythe de la Terre-Mère. Dans une autre œuvre, *Racines* de 1943, Frida Kahlo se transforme elle-même en une plante. L'usage dans leur production de l'iconographie de la femme-arbre ainsi que la référence aux traditions anciennes les rapproche. Leurs œuvres mélangent à la fois la tradition catholique et des éléments païens. Ce retour aux traditions, aux rituels semblent être une manière de se situer « je suis ici et maintenant » et de s'identifier soi-même, « je suis Ana Mendieta ».



Ana Mendieta, *Sweating Blood*, 1973

Photo : The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC. Courtesy Galerie Lelong.

b) *Siluetas* : Rituel qui figure le statut de la femme

Ana Mendieta, choquée par le viol et l'assassinat d'une étudiante en soins infirmiers, Sara Ann Otten, sur le campus de l'Université d'Iowa, va travailler sur une série qui aborde le thème de la violence contre les femmes. Le sang devient l'un des principaux éléments de son travail. *Sweating Blood* et *Untitled* (rapes pieces) 1973 en sont deux exemples. On retrouve le sang de manière très présente dans un grand nombre des travaux de 1973 produits lors de voyages au Mexique, par exemple la photographie prise sur le toit de l'hôtel à Oaxaca. L'artiste est recouverte d'un drapé blanc et Hans Breder, à déposer le cœur d'un veau, sur l'emplacement du sien. Cette photographie évoque l'hôtel sacrificiel.

Comme l'explique Olga Viso⁹, sur quatre des voyages d'été de Hans Breder et Ana Mendieta au Mexique entre 1973 et 1978, le couple s'est aventuré dans différents endroits. Nous pouvons relever Oaxaca, la plage La Ventosa à Salina Cruz, sur l'isthme de Tehuantepec (quatre heures au sud d'Oaxaca), ainsi que d'importantes ruines mésoaméricaines dont Chicken Itza, Palenque, Teotihuacan, Tula, Tultim, et Uxmal. Ils portent un fort intérêt pour les ruines mixtèques et zapotèques autour de la vallée d'Oaxaca, à savoir Dainzti, Mitla, Monte Alban, Yagul et Zaachila, qui faisaient l'objet des fouilles archéologiques actives. Ils ont eu l'opportunité d'explorer des tombes ouvertes et travailler parmi les temples et palais, en essayant d'accéder à la magie et au mystère de ces sites de rituels et d'inhumation. Au cours de leurs nombreux étés passés à travailler dans, et autour de la vallée d'Oaxaca, Ana Mendieta et Hans Breder ont rencontré un certain nombre d'anthropologues et d'universitaires qui leur ont permis d'accéder à des sites inaccessibles tels que Yagul et Dainzú. Hans Breder a souvent servi de photographe ou vidéaste d'Ana Mendieta dans les années soixante-dix. Il a permis la documentation de nombreuses œuvres. Cette période de travail à deux têtes a été significative dans le déroulement de la carrière d'Ana Mendieta.

C'est sur un site archéologique précolombien qu'elle crée sa première *Silueta*. Pour Kastner Jeffrey, les *Siluetas* sont « la synthèse des éléments de la culture de Cuba, pays natal d'Ana Mendieta, et sa culture d'adoption (celle des États-Unis) elle est aussi une expression forte de l'identité sexuelle. »¹⁰. Les *Siluetas* sont documentées sous différents formats, diapositives, photographies imprimées, et des films de Super-8. L'une d'entre elles, intitulée *Birth*, issue de la série *Silueta* date de 1982. Elle est réalisée dans Iowa, la photographie témoigne d'une performance. On peut voir une sculpture en terre, et en boue trouvée in situ, sur Old man's creek. L'échelle de l'œuvre est donnée par le corps de l'artiste comme nous l'avions évoqué dans le chapitre un.



Ana Mendieta, *Birth* de la série *Siluetas*, 1982 ,
terre, corps de l'artiste, boue, poudre à canon,
Old man's creek, Iowa.

On a l'impression que c'est un rituel fait pour le culte de la nature, pour la déesse de la Terre et de la fécondité. On peut deviner que c'est la silhouette d'une femme, car la partie basse au niveau des ce qui pourrait être les hanches, est plus large. Ce qui explique le titre « naissance ». La photo est plutôt sombre, la silhouette est visible, mais semble comme en train de s'effacer. Cette œuvre en boue a été sculptée, mais avec les intempéries, elle va disparaître. On peut faire l'hypothèse que l'œuvre signifie que tout ce qui vient de la terre retourne à la terre, comme le cycle de la vie. Il y a comme un brouillard dû à la poudre à canon, ce qui rend la scène encore plus mystérieuse et évanescence. Néanmoins, on ressent une certaine violence, la terre est craquelée. Là où devrait se retrouver l'abdomen, la terre est creusée et laisse un vide qui est rempli d'eau qui reflète la nature environnante. Cette lecture de la scène semble évoquer la mort, comme une disparition de l'âme. Toute cette mise en scène rituelle de l'œuvre d'Ana Mendieta fait office de narration, comme l'histoire de l'origine des Hommes. Lors d'une interview Ana Mendieta explique que le site crucial. Elle passe beaucoup de temps à faire du repérage seule. Une fois qu'elle a sélectionné le lieu, elle identifie ce qu'elle veut faire.

« La fusion de l'artiste avec la nature est le thème central de l'œuvre d'Ana Mendieta, dont le corps devient l'instrument des forces cosmiques. Immergée dans le sable, la boue, l'eau ou le sang, l'artiste inscrit sa silhouette sur le sol, s'appropriant les éléments dont elle puise ainsi les propriétés magiques. »¹¹

L'artiste utilisait la figure de femme nue pour rappeler des notions anciennes et universelles de la féminité et de la fertilité. Le côté très personnel de l'art d'Ana Mendieta lui donne une grande intensité émotionnelle. Cependant, cet aspect personnel a parfois conduit à des lectures stéréotypées limitées. Jusqu'au milieu des années quatre-vingt-dix, la production artistique d'Ana Mendieta avait rarement été considérée en dehors du contexte du féminisme ou d'artistes exilés. Ce stéréotype est malheureusement renforcé dans la presse après la mort de l'artiste en 1985. Se concentrant davantage sur son genre et ses origines que sur ses contributions artistiques.

Mendieta et son art ont été vus comme symbolique de la violence masculine contre les femmes et de la marginalisation des femmes dans le monde de l'Art.

2) Des performances comme un moyen d'expression de la violence

a) Ana Mendieta : Une production artistique à portée sociale

Aline Dallier-Popper critique d'art français, explique que la violence dans les travaux de femmes artistes apparaît à l'époque du surréalisme. La femme est considérée comme un objet sexuel. Des artistes tels que Leonor Fini et Dorothea Tanning vont œuvrer pour faire passer une autre image de la femme, comme le sujet et non l'objet : « capable de se retourner contre la cruauté de son destin biologique. »¹² avec le réavènement des mouvements féministes cela va encourager les artistes femmes à réagir violemment contre l'oppression. La prédilection des jeunes artistes femmes se porte alors sur le Body Art.

« Autrement dit l'art où le corps de l'artiste est physiquement impliqué et où il devient à la fois sujet et corps objet de la scène — et non pas du tableau. Ces corps de femmes, dont le visage et l'individualité compte peu, vont se violenter eux-mêmes pour dénoncer les tortures réelles et symboliques infligées aux femmes dans leur ensemble. »¹³

Ana Mendieta s'inscrit dans cette mouvance.

« Il est grand temps que nous les femmes utilisions l'art comme un moyen d'expression afin d'influencer la conscience de tous, afin que nos idées pénètrent l'image sociale de la réalité [...]. La question de savoir ce que les femmes peuvent apporter à l'art et ce que l'art peut apporter aux femmes peut trouver la réponse suivante : le transfert de la situation spécifique de la femme dans le contexte artistique établit des signes et des signaux qui constituent de nouvelles formes d'expression artistique, lesquelles servent également à modifier la connaissance historique des femmes. »¹⁴

Ana Mendieta en raison de son vécu, se trouve partagé entre la situation des pays en développement (Cuba) et les réalités du monde industrialisé (USA). Elle revint dans sa production artistique dans une époque où il n'existait pas ces catégories, ces démarcations ethniques ou géographiques comme nous les connaissons aujourd'hui.

Comme elle l'explique :

« Mon art est fondé sur les accumulations primordiales, pulsions inconscientes qui animent le monde, et non pas dans le but de racheter le passé,



Mary Beth Edelson, *Goddess Head*, 1975
Collage



Mary Beth Edelson, *Woman Rising/Spirit*, 1973
Huile et marqueur à l'encre de chine sur photo.

mais plutôt dans la confrontation avec le vide, l'orphelin, la terre non baptisée du début. »¹⁵

Pour Anne Raine, l'importance que porte Ana Mendieta à l'anthropomorphisme des sculptures (notamment sa propre silhouette) dans des zones géographiques localisables avec un passé historique fort (Iowa, Mexique, Cuba, entre autres), représente spontanément un « refus d'évacuer les questions d'identité culturelle et de genre. »¹⁶

Elle se met sans ménagement au centre de son étude, refusant de se cacher derrière une réflexion purement théorique. On peut dire qu'elle sa pratique a été fondamentale dans l'Art contemporain. Son positionnement personnel au carrefour de mouvements artistiques et pratiques - Land Art, Body Art, Art conceptuel, Art-performance, Art minimal - ont été impliqués dans les années soixante-dix dans le débat sur de réélaboration des concepts de la culture, la politique, la société et environnement. Le travail d'Ana Mendieta aborde la question du retour aux racines et apporte aussi un réel constat social.

b) Une distance avec le militantisme :

La signature visuelle élaborée par Ana Mendieta peut-être mis en relation avec le travail de l'artiste américaine Mary Beth Edelson, pionnière dans le mouvement d'art féministe.

Mendieta et Edelson ont souvent été considérées comme des concurrentes, car elles travaillaient toutes deux avec leurs propres corps dans le paysage, dessinant des mythes anciens, et employant la photographie pour le présenter.

L'œuvre *Goddess Head* (Tête de déesse), 1975, de Mary Beth Edelson est un collage photographique, on a un environnement minéral dans lequel se trouve une femme dissimulée jusqu'à la taille derrière un rocher. On ne peut pas situer géographiquement précisément la scène. La tête de la femme a été remplacée par un coquillage fossilisé. Ce coquillage semble vouloir faire un lien significatif entre la femme et la mer. On peut interpréter qu'elle est la créatrice de toute créature. L'absence de visage est perturbante, car il rend le corps impersonnel, énigmatique. Ses bras sont ouverts comme une invocation rituelle. Mary Beth Edelson s'est intéressée dans les années soixante-dix aux symboles et aux mythes de l'histoire « perdue » des femmes. La démarche de ces collages est assez proche de celle d'Ana Mendieta même si le territoire n'est pas vraiment « vécu », le paysage ne semble être qu'un décor. Cependant, l'objectif est de présenter une image de femme forte, fondée sur le culte primitif de la nature et des déesses-mères.



Mary Beth Edelson, *See for yourself*,
Grapceva Neolithic Cave Series, 1977



Carolee Scheemann, *Evaporation Piece-Noon*, 1974

« J'ai commencé dans les années 70 la photographie de corps à l'extérieur en privé, ce qui était crucial pour la création dans un état de transe. Ma première série nue qui représentent des rituelles au début des années 70, est concentré sur mon propre corps comme une figure de rhétorique pour explorer les images préconçues. »¹⁷

C'est une tendance propre au mouvement féministe de cette époque. Carolee Scheemann, artiste plasticienne américaine, s'intéresse d'une certaine manière également à cette question dans *Evaporation Piece-Noon*, 1974. On pourrait imaginer cette photographie comme une étape des *Siluetas* avant la photographie finale. Durant quatre heures Carolee Schneemann se trouvait dans une grande flaque de boue près de sa maison, en documentant le séchage progressif de la terre sur son corps. Néanmoins, le corps dans les travaux de Mary Beth Edelson et Carolee Schneemann est davantage une matière qu'un outil contrairement à la démarche d'Ana Mendieta. Le corps dans les collages de Mary Beth Edelson est immortalisé, figé. Dans *Woman Rising/Spirit*, 1973, le corps est retouché, on le met en scène comme l'ensemble du collage.

Carolee Schneeman s'exprime à ce sujet dans, *More Than Meat Joy*, 1979 :

« Je voulais que mon corps se combine avec l'œuvre comme un matériau à part entière comme une dimension supplémentaire dans la construction ».

Mary Beth Edleson s'exprime sur son site web sur cette série :

« Le corps a été utilisé comme un objet trouvé dans lequel le sujet et la matière de l'œuvre ne font qu'un. »¹⁸

Son corps fait partie de l'œuvre. En dépit des points communs que nous avons énumérés précédemment le travail d'Ana Mendieta et de Mary Beth Edelson ne pouvait pas être plus différent. C'est absence de corps physique dans les travaux d'Ana Mendieta qui fait l'œuvre. Cette absence remet en question l'attachement au corps dévoilé de la femme à qui on aurait attribué une existence ou un pouvoir quasi magique. Mary Beth Edelson à propos de *Grapceva Neolithic Cave Series*, *See for yourself*, un spectacle rituel privé, sur Île de Hvar, l'ex-Yugoslavia en 1977 dit :

« Conscient d'avoir la grotte pour moi toute seule, je me sentais comme le centre de l'univers.... En fait, je respirais la grotte... inspirant et expirant avec ses rythmes miroitant sur son chemin du retour et ainsi de suite.

L'atmosphère de la grotte dégagait un sentiment de respect et de crainte... pour moi ce fut un lieu béni »¹⁹.

Le corps comme matériel comme centre physique de l'œuvre devient un objet photographié, quasiment un autoportrait, on perd « l'authenticité », le côté universel. Le corps est actif dans le travail d'Ana Mendieta c'est un outil pour marquer le refus de la marginalisation, un refus des violences faites aux femmes. C'est un lieu de protestation. Durant fin des années soixante-dix, dans l'idée de se dissocier de sa collègue Mary Beth Elderson et ne pas limiter la lecture de son travail au féminisme, sa posture pour la déesse mère a évolué vers un non-genre spécifique. On peut mettre en parallèle la série *arbol de la vida* et *silueta*. Le fait que le corps d'Ana Mendieta soit apparent définit une certaine image de la Déesse mère. À l'inverse l'absence de corps permet au spectateur de se créer sa propre image de la Déesse mère.

Elle voulait que son œuvre soit considérée comme plus « ouverte » et universelle dans leur implication humaine.

Olga Gambari interprète²⁰ sa position par rapport à la déesse mère. Elle représente une longue période où les systèmes matriarcaux dominaient, à la suite desquels a succédé une période où c'est patriarcal qui à dominer. Ce dernier représente la naissance d'un monde nouveau, marqué par une mentalité violente, autoritaire et colonisatrice envers l'environnement, en vers le les femmes et tous les marginaux. La société matriarcale représente la figure de la mère Nature, des origines, grâce à sa capacité à donner la vie et à nourrir.

« Ceci est vraiment ce que l'art est : elle conduit et nous relie à l'histoire »²¹

Ces silhouettes, viennent défendre les marginalisés, ceux qui subissent la domination patriarcale aussi bien les migrants, que les femmes. Même si Ana Mendieta a pris un peu de distance avec ses collègues féministes, cette implication lui a permis de s'intégrer dans le monde de l'art à New York et d'exposer. La prégnance du travail d'Ana Mendieta vient de la portée universelle et sociale.



Mona Hatoum, photographie de Andri Pol, 2013

III- LA CARTOGRAPHIE COMME MIROIR :

Mona Hatoum est née en 1952 à Beyrouth. Ses parents étaient des Palestiniens qui furent contraints, de rester au Liban. Ils obtinrent un passeport britannique. Elle est souvent considérée comme une artiste libanaise. Il serait plus précis de dire qu'elle est britannique d'origine palestinienne née à Beyrouth. En 1975, la guerre civile éclate au Liban. Elle se retrouve coincée hors des frontières suite à un court séjour à Londres. Elle entre à la Byam School, l'école d'Art de Londres la même année. Londres et Berlin deviennent au fil du temps ces nouveaux foyers. Mona Hatoum fut d'abord reconnue pour ses performances. Puis, dès le début des années quatre-vingt-dix, elle se consacra à la création d'installations (quelques fois des vidéos). Le choix de Mona Hatoum permet de développer une production artistique qui s'inscrit dans d'une troisième « génération » et qui s'inscrit également dans un autre conflit géopolitique qui nous est contemporain.

1) Le reflet d'un parcours personnel.

a) Mona Hatoum : un questionnement personnel sur ses origines.

Une partie importante du travail de Mona Hatoum est lié à la spatialité comme le démontre plusieurs titres de ses œuvres : *Roadworks* (1985), *Measures of Distance* (1988), *Dissected Space* (1992) pour ne citer que quelques exemples.

La spatialité de l'œuvre est d'abord due au lieu dans lequel elle s'inscrit, mais aussi par le vécu de l'artiste. On peut se questionner sur la démarche : est-ce la recherche d'une origine pour l'artiste ? L'expression de sa mobilité ?

Pour le directeur de la galerie d'Art contemporain de Marlborough et professeur au Goldsmiths College, à Londres, Renton Andrew, la cartographie est la conséquence d'une angoisse de la terre natale. Il explique que plus loin vous bougez, plus vous avez envie de revenir. Ce désir correspond à une carte ou un fil qui vous ramènera à ce point d'origine. Mais il explique que l'endroit est insaisissable, il ne sera jamais le même à partir du moment où vous l'avez laissé. Il n'y a pas de retour. Au lieu de cela, la maison est désormais déplacée, temporaire, et définie en par l'endroit où nous ne sommes pas.¹.

Pour lire n'importe quelle carte, le lecteur doit avoir un point d'origine, Mona Hatoum joue avec cette illusion.

La cartographie pour Christine Van Assche est une obsession² qui se retrouve dans le quotidien de l'artiste. Cette obsession se traduit par l'acte de collecter dans son quotidien de la matière pour réaliser ses œuvres.



Mona Hatoum, *Untitled (rack)*, 2011,
acier doux, aluminium, vinyle et impression carbone,
61x84x23 cm
Photo: Joerg Lohse



Mona Hatoum, *Map*, 1999,
billes de verre transparent de 20 mm,
Dimension approx. : 18 x 10 m,
Photo: Constança Babo

À partir des cheveux qu'elle garde, elle va produire des compositions de sur des papiers. Dans des taches trouvées ou faites sur des assiettes en carton va naître des œuvres tels que *clouds* (9), en 2007. Cette cartographie à l'allure poétique reste perturbante, car c'est une carte imaginaire. Elle pose la question de point de vue, on cherche un repère. Naturellement nous avons besoin de quelque chose auquel nous raccrocher pour lui donner du sens.

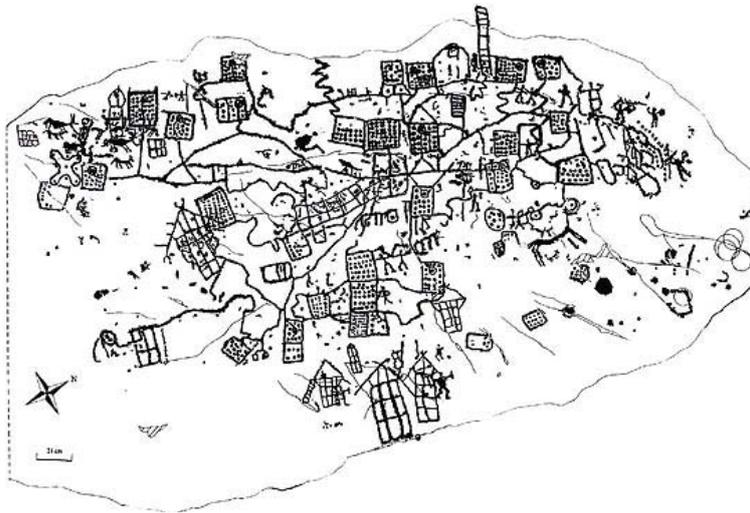
Mona Hatoum va créer différentes cartes à partir d'objets du quotidien. Nous pouvons par exemple relever *Untitled (rack)*, 2011. Cette œuvre est composée d'une étagère domestique sur laquelle est suspendue deux types de cartes : une carte du monde découpé en filet qui évoque la forme d'un sac et une carte du monde dessinée par des traits légers et en pointillés sur le mur qui est mise en exergue par deux cintres suspendus évoquant deux objets distincts. La possibilité de mouvement des éléments montre une certaine fragilité/instabilité.

Les cartes ont un statut d'accessoires. Elles ont perdu leur essence première, il est impossible de se déplacer et de se repérer avec. La cartes comme le définit Katharine Harmon a un but utilitaire : « Elles portent des promesses implicites de routes dans et hors de l'inconnu. »³.

Cependant, un des caractères fondamentaux de la carte c'est de représenter l'espace. Le dictionnaire Larousse propose une définition assez succincte : la carte est une représentation conventionnelle, généralement plane, de phénomènes concrets ou même abstraits, mais toujours localisables dans l'espace. L'Art a toujours fait partie de la cartographie. L'incrustation rupestre sur une roche du Val Camonica, vers 10 000 avant J.-C. est l'une des premières cartes à figurer le parcours. Le parcours s'exprime par des lignes qui se croisent pour connecter des scènes de vie, des territoires. Une carte est l'interprétation graphique d'un territoire à partir d'un point de vue. Pour justifier ce rapport à l'Art, Katharine Harmon explique que les cartographes savent jouer avec les représentations pour améliorer la communication de leurs cartes. Pour elle, ils utilisent des compétences et des techniques artistiques. Les artistes, eux, utilisent des cartes pour des fins artistiques.

« Les artistes utilisent des cartes pour répondre à la mondialisation sociale et économique, et pour trouver des orientations au milieu de versatilité culturelle. »⁴

Comme l'auteur le relève très justement, depuis les années soixante, il y a eu une augmentation exponentielle des artistes qui travaillent avec des cartes.



Peinture rupestre sur une roche du Val Camonica, vers 10000 avant J.-C.



Victoria Niki, *Kiev, place Maiden*, 2014
huile sur toile
65x81 cm



Victoria Niki, *Détail 43°42'1.89"N 1°49'7.20"E*, 2015
Graphite sur papier et dispositif sonore
120x200 cm

Certains artistes ont exploré la cartographie durant une période de leur carrière ; pour les autres, les cartes sont des outils tout au long de leur travail. L'explication de l'usage importante de la carte dans l'Art c'est son caractère malléable, c'est quelque chose que l'on peut s'approprier facilement. Katharine Harmon fait une liste des thèmes qui sont abordés à travers ce support : la recherche d'un ancrage et l'expérience délocation, mettre de l'ordre dans le chaos, l'exploration des rapports d'échelle, tracer de nouveaux terrains. On arrive peu à peu, à situer la démarche Mona Hatoum dans cette définition.

La série *Mapscapes* (2015) de Victoria Niki, jeune artiste d'origine moldave est composée de vues aériennes géolocalisées. Cette jeune artiste n'a pas la même notoriété que Mona Hatoum ce qui l'a rend plus accessible et son témoignage permet de replacer cette recherche dans un contexte contemporain.

« C'est vrai qu'aujourd'hui, je mets en parallèle à la fois, les photos que je prends de perspectives, cadrées, tout en enregistrant les coordonnées GPS, avec la cartographie, parce que contrairement au situationniste et tout ça, j'avais envie de m'ancrer dans un lieu, ancrer cette image dans un lieu précis. [...] ça permet de me repérer. C'est à la fois une question très personnelle et à la fois sur le territoire et le paysage. »⁵

Même si les œuvres cartographiques de Mona Hatoum n'ont pas un but autobiographique comme nous l'avions évoqué dans le chapitre un, nous pouvons faire l'hypothèse que l'artiste cherche à s'ancrer de manière consciente ou non dans un territoire comme l'explique Victoria Niki.

« La carte est donc un discours qui a souvent tendance à dissimuler son auteur, à le faire disparaître. »⁶

Mona Hatoum s'efface derrière ces cartes. Dans ses cartographies, elle ne se situe pas directement comme artiste migrante. Mais le choix du sujet pose question. Victoria Niki justifie son choix ce qui peut nous apporter un peu de lumière sur celui de Mona Hatoum.

« Je prends de la distance, car effectivement, je suis étrangère, et pour moi, ce que je suis en train de faire, ça pose ces questions. Pourquoi ai-je envie de travailler sur un territoire ? Pourquoi ai-je envie de m'ancrer dans un lieu ou de l'ancrer dans un sur un territoire ? Parce que simplement, je suis étrangère. J'ai envie aussi de trouver des racines. »⁷

On pourrait voir dans ces cartes, ce que définit Francesco Careri, des cartes nomades :

« En l'absence de points de référence stables, le nomade a développé la capacité de construire à chaque instant sa propre carte, sa géographie change continuellement, elle se déforme dans le temps en fonction des déplacements de l'observateur et de la transformation perpétuelle du territoire. [...] La carte nomade est un vide dans lequel les parcours connectent des puits, des oasis, des lieux saints, de bons terrains où paître et des espaces qui changent rapidement. »¹¹

On a comme point commun entre ces œuvres, le côté instable du monde, mais aussi le mouvement, la mobilité des hommes. Ces cartes pourraient représenter le feuilletage lié à la complexité de notre société, où le spectateur va chercher à se retrouver. Le but des cartes de Mona Hatoum n'est pas de représenter le monde à l'identique, mais faire passer une information au spectateur et le pousser à se situer dans le monde. Cette vision du monde est définie par la philosophe française spécialiste de philosophie politique et d'esthétique Christine Buci-Glucksmann comme la tautologie visuelle :

« La tautologie visuelle du monde n'est pas le monde à l'identique, même si elle utilise un dispositif fort de coïncidence. Elle est plutôt le feuilleté du monde en sa surface. »¹²

Mona Hatoum offre au spectateur un point de vue sur le monde. Comme nous l'avons évoqué dans le chapitre un, les installations ou représentations rendent le spectateur actif.



Mona Hatoum, *Routes détail*, 2003
Stylo et encre sur cartes imprimées en 5 parties
Taille de l'ensemble variable



Georgia Russell, *Britain: March 2003 (Britain on Iraq)*, 2003
Carte découpée
33.02 x 20.32 x 12.7 cm

Comme l'explique l'historien de l'art belge Chris Dercon, « Un tel point de vue est ancré dans l'entre-deux, dans l'appartenance à deux lieux et à aucun, à la fois engagé et détaché, conditionné par la perte et doté par elle du pouvoir de créer le nouveau. »⁸

La migration, ses origines, son vécu, vont doter Mona Hatoum d'un regard extérieur. Elle questionne ce monde qui l'entoure. Comme l'interprète Katharine Harmon « les cartes traditionnelles affirment, "Voilà comment est le monde", et c'est au lecteur de s'y accorder. Les cartes d'artistes contrediront cette complicité, en disant : "Ceci est ma vision, et je vous encourage à construire la votre." »⁹

b) La remise en question du spectateur sur ses propres origines.

On peut faire l'hypothèse que ce questionnement sur le territoire se répercute sur le spectateur. Renton Andrew définit le travail de Mona Hatoum à partir d'une métaphore.¹⁰ La rencontre avec un objet est accidentelle et est à la fois la somme d'un parcours, d'un voyage, mais c'est en même temps une interruption, une pause. L'objet a un rapport fort avec notre propre histoire. Le spectateur prend conscience de son origine, se remet en question face au travail de Mona Hatoum.

Routes, 2003, est composé de cinq cartes du monde qui sont comme lacérées ce qui rend difficilement lisible certaine zone. Le spectateur va immédiatement aller chercher quelque chose qu'il connaît pour pouvoir lire ces cartes. Le spectateur passe par son vécu pour interpréter l'œuvre et la comprendre, c'est donc la somme de son parcours qui va permettre cette étape. Néanmoins, c'est une pause dans son parcours, un moment précis où la rencontre s'opère. En cherchant inconsciemment des repères, le spectateur prend conscience alors de son origine. Il peut alors se remettre en question.

Georgia Russell, dans l'œuvre *Britain : March 2003* (Britain on Irak), 2003, découpe au scalpel dans une carte du Moyen-Orient, le profil de la Grande-Bretagne. L'artiste découpe dans différents types de support pour créer des « membranes de souvenirs ». La guerre d'Irak, a commencé officiellement le 20 mars 2003 avec l'invasion de l'Irak par la coalition menée par les États-Unis dont a fait partie le Royaume-Uni contre le Parti Baas de Saddam Hussein. La silhouette de la Grande-Bretagne apparaît alors dans l'œuvre comme une ombre planante.



Mona Hatoum, *Present Tense*, 1996,
Morceaux de savon et perles de verre,
4.5x299x241 cm
Vue de l'installation à la Gallery Anadiel, Jérusalem



Mona Hatoum, *Projection*, 2006,
Coton et abaca
89x140 cm
Photo : Jörg Von Bruchhausen

2) Des réalisations comme constat géopolitique.

a) La cartographie témoignage de turbulences.

« En cet empire, l'Art de la cartographie fut poussé à une telle perfection que la carte d'une seule province occupait toute une ville et la carte de l'Empire toute une province. Avec le temps, ces cartes démesurées cessèrent de donner satisfaction et les collègues de cartographes levèrent une carte de l'Empire qui avait le format de l'Empire et qui coïncidait avec — lui, point par point. Moins passionnées pour l'étude de la cartographie, les générations suivantes réfléchirent que cette carte dilatée était inutile et, non sans impiété, elles l'abandonnèrent à l'inclémence du soleil et des hivers. Dans les déserts de l'ouest subsistent des ruines très abîmées de la carte ; des animaux et des mendiants les habitent. Dans tout le Pays, il n'y a plus d'autre trace des disciplines géographiques. »¹³.

Cette citation est issue d'une parabole sur la cartographie de Jorge Luis Borges. La « Carte de l'Empire » est une représentation exacte de la réalité, à l'échelle 1/1, à la recherche de la « Perfection ». Les cartes sont des outils géopolitiques, des outils militaires de conquêtes. Elle est synonyme de pouvoir. Les cartes sont le support des déclarations des frontières politiques imposées, et d'autres notions de pouvoir et de projection. Les géographes sont dans l'obligation de suivre certaines conventions et de représenter le territoire de façon standardisée. A contrario, les artistes sont libres de s'affranchir de ces règles pour créer.

La représentation de la turbulence du monde est un thème qui se dégage de la production de Mona Hatoum. Ce thème apparaît dans la production de l'artiste en 1996 avec la première œuvre cartographique, *Present Tense*. Mona Hatoum réalise des cartes géographiques du monde et de la région du Moyen-Orient pour transmettre une vision très personnelle de notre planète. *Present Tense*, reprends les tracés de la Palestine, tels que décidés en 1993 lors des accords d'Oslo pour la paix entre Israël et les Palestiniens. L'œuvre a été réalisée durant sa résidence à la Gallery Anadiel, à Jérusalem. Cette idée lui vient d'une carte accrochée au mur d'un bureau de Jérusalem. Les tracés sont dessinés sur des savons à base d'huile d'olive fabriquée à Naplouse, que l'artiste a acheté au marché. Ils lui rappellent son enfance, c'est un produit palestinien traditionnel. Sur la surface des cubes, il y a des perles de verre rouge, également achetées au marché.



Mona Hatoum, *3D Cities*, 2008,
cartes imprimées, bois,
78x362x180 cm



Mona Hatoum, *Hot spot*, 2006,
Stainless steel and neon tube,
234 x 223 cm.

On a l'impression que la disposition est abstraite, mais c'est le tracé des territoires occupés de 1993, délimitant les terres devant être restituées aux Palestiniens. L'ouvrage est élégant, on peut dire que la mise en œuvre est très recherchée. Le fait qu'on pourrait intervertir ses cubes, que la matière utilisée est périssable met en évidence la nature éphémère du territoire. Cela évoque simultanément la fragilité de l'accord de paix, tout en représentant la lutte persistante et durable du peuple palestinien. L'œuvre est exposée au sol. Le titre de l'œuvre souligne l'impression d'impermanence, les tensions font qu'une fois terminée la carte n'est déjà plus dans l'instant présent. Il faudrait recommencer. Ce constat géopolitique est très prégnant. L'artiste nous présente des limites territoriales instables.

Dans l'œuvre *Map (clear)*, 2015 qui est conçu à base de matériaux « pauvres », des billes de verre transparentes, tracent au sol une carte du monde qui à chaque passage de visiteur est vouée à évoluer. Cette carte révèle une instabilité mondiale, car aucune frontière/continent ne peut être épargnée. Cette œuvre met bien en avant combien ces lignes imaginaires ne peuvent pas résister à l'épreuve du temps et des événements. On le retrouve par exemple dans *Hot spot*, 2010, cette dimension du danger. Cette œuvre est composée de néons rouges qui dessinent la carte du monde sur un globe métallique. Le rouge dans notre société a pour but d'alerter, de mettre en garde.

b) Un constat qui souhaite être transmis.

*« Mais quand le cube se transforme en une cage et que la grille devient une barrière, ils cessent d'être abstraits : ils font référence au confinement, au contrôle, et, finalement, à l'architecture de la prison. Certaines de ces installations, telle *Light Sentence* (1992), sont performatives et utilisent la lumière, les ombres et le mouvement afin de déstabiliser l'espace. D'autres, telle *Map (clear)* (2015), intègrent un matériau instable — les billes de verre — afin de transformer le sol sous nos pieds en une surface trompeuse. Ce travail n'est donc minimaliste qu'à un niveau formel et esthétique. Il n'est pas autoréférentiel, mais il est ouvert à l'interprétation et fait souvent référence à l'instabilité et aux conflits présents dans le monde que nous habitons. »¹⁴*

Les œuvres traduisent un constat géopolitique, comme le miroir d'une actualité mondiale. Cette démarche liée au territoire a une portée personnelle comme nous l'avons supposé dans la partie une et quelque part universelle. *3-D Cities* est un triptyque de cartes imprimés.



Claire Fontaine, *France (burnt/unburnt)*, 2011

Allumettes fixées au murs.

Dimension variable.

Il est composé des villes de Beyrouth, Bagdad et Kaboul, posées à plat sur des tréteaux. On voit du relief car des cercles ont été délicatement découpés à la surface de ces cartes pour former des zones parfois concaves ou convexes, évoquant des dômes ou des cratères. Ces cratères pourraient venir de l'explosion des obus et représenter les dégâts causés par la guerre. L'alternance de dômes et de cratères rappellent que ces 3 villes subissent depuis plusieurs années un cycle permanent de destruction et de reconstruction.

« Les cratères évoquent aisément les botes infernales ; quant aux proéminences, elles semblent refléchir la montagne du Purgatoire. Il faut croire qu'entre un lâcher de bombe et l'autre, la chute de Lucifer est devenue reproductible comme une sérigraphie de Warhol — sauf que Lucifer est moins sympathique que Marylin Monroe et les bombes (encore) plus dangereuses que les bouteilles de Coca-Cola. Poussant un peu plus loin le parallèle entre le Beyrouth bombardé de Mona Hatoum et l'au-delà dantesque, on note cependant une grande différence.

Pour Dante, le purgatoire se situe aux antipodes de l'Enfer, pour Mona Hatoum, l'un et l'autre cohabitent en un même lieu, comme si la planète n'était plus assez grande pour abriter des montagnes de débris propulsées à partir de l'autre extrémité du monde. »¹⁵

L'art permet de représenter et imager l'actualité ce qui permet de toucher plus directement le spectateur de façon ludique et sensible. L'oeuvre montre qu'une situation n'est pas forcément toute noire ou toute blanche mais fêta de nuance. La 3D permet une prise de conscience assez percutante car après la répétitions des médias des mêmes informations et des mêmes images, l'actualité devient banal. L'art permet de représenter et imager l'actualité ce qui permet de toucher plus directement le spectateur.

Nous pouvons mettre en parallèle la démarche de Mona Hatoum pour mettre en avant la turbulence du monde avec le collectif français Claire Fontaine. Ce collectif utilise des médias variés tels que le néon, la vidéo, la sculpture, la peinture et l'écriture comme un questionnement ouvert de l'impuissance politique. Pour l'oeuvre

France (burnt/unburnt), 2011, la carte de la France est composée de milliers d'allumettes qui donnent de loin l'impression d'une multitude de points rouges. Cette oeuvre peut également être considérée comme une performance, puisque certaines allumettes sont allumées afin que le feu se propage d'allumette en allumette. Rapidement, le feu envahit la carte. La France, comme le nom de l'oeuvre l'indique, est en feu. Une fois que le feu s'éteint la France n'est que ruine.



Mona Hatoum, *Light Sentence*, 1992,
36 casiers grillagés, moteur électrique, ampoule d'éclairage
1.98x1.85x4.9 m
Photo: Rémi Villaggi-Metz

Il ne reste que des cendres comme le serait un pays ravagé par une guerre. L'œuvre de Claire Fontaine nous montre la France et ses faibles, car bien que ce soit un pays occidental et une puissance mondiale, ce pays est également en crise. À la fin de la vidéo, la fumée a envahi la pièce, on voit de moins en moins bien. Cela pourrait être interprété comme une représentation du futur incertain. Ces œuvres sont des constats qui demandent d'être interprétés.

Si l'on prend l'œuvre *Light Sentence*, pour Guy Brett c'est un paradoxe entre une « beauté abstraite et des connotations plus dérangeantes »¹⁶. L'œuvre est composée d'un ensemble de trente-six casiers grillagés, commandés par Mona Hatoum par l'intermédiaire d'un catalogue. Ils sont organisés en deux rangées parallèles.

La scène est éclairée par une ampoule électrique nue qui se déplace de haut en bas grâce à un moteur électrique. On a l'image d'un lieu insalubre. L'ampoule « projette sur les parois environnantes un réseau d'ombres entrecroisées, évoquant une cage, ombres liquides, ondulantes, d'une beauté extraordinaire. »¹⁷. On pourrait interpréter cette œuvre de différente manière selon Guy Brett. Cette œuvre fait ressentir une confusion si l'on cherche à l'interpréter. L'ensemble de ces casiers fait penser à des rangements de bureau, aux cages d'animaux de laboratoire, aux lugubres logements de masse, aux clôtures de camps d'internement, aux casiers de travailleurs itinérants.

« Il s'agit d'analogies relatives à l'oppression, mais on ressent également tout le contraire : une impression d'expansion psychophysique. À mesure que l'ampoule descend vers le sol, les ombres paraissent nous soulever comme si nous escaladions un splendide bâtiment moderne pour nous élever vers le ciel. »¹⁸

Les œuvres de Mona Hatoum véhiculent un message d'alerte et un constat géopolitique prégnant qui par sa pluralité d'interprétation amène le spectateur à une remise en question personnelle.

CONCLUSION :

En conclusion, nous avons vu que les femmes artistes ayant connu une migration, possède un regard effectif sur le monde qui les entoure. Leur mobilité a été le moteur de leur réalisation. Comme nous l'avons détaillé, leurs démarches sont différentes, car chaque artiste possède sa caractéristique issue de son histoire personnelle, comme chacun de nous possède sa propre manière d'écrire. Le corps a été un point commun entre les trois artistes du corpus bien que celui-ci a été abordé de différentes manières. Nous pouvons dire que l'artiste est une personne qui observe le monde pour nourrir son travail. Sa matière première est le réel pour faire apparaître ce qui n'est pas visible. Pour le sculpteur Giuseppe Penone, l'artiste, c'est une personne qui cherche à rendre visible ce qu'on ne voit pas. Il ressort de cette étude que l'objectif des artistes femmes est d'affirmer leur existence en tant qu'artiste et en tant que femme tout en véhiculant un message plus large comme un constat social et/ou politique, excepté pour Louise Bourgeois. La production de ces trois artistes femmes qui sont des figures notables de l'histoire de l'art contemporaine et qui nous offre un regard nouveau sur notre environnement à partir de l'imaginaire artistique.

Le plafond de verre que nous avons évoqué dans l'introduction s'est fait sentir dans cette recherche lors de la phase de documentation. La communication sur les femmes artistes est moins importante, et en particulier pour l'artiste Ana Mendieta. Le plus important à retenir c'est l'actualité de ce débat, une manifestation a eu lieu début juin au sujet de l'extension du Tate Modern où Ana Mendieta n'est pas affichée. L'art étant moins soumis à des contraintes de production que dans certains domaines même si les œuvres ne sont pas connues du grand public, elles existent et laissent une traces. Cette analyse selon la production et non pas selon le statut social est enrichissante et nous a poussé nous même à nous remettre en question. Cette interrogation sur le regard de la femme sur le territoire et la présence d'un plafond de verre pour les femmes dans un domaine anciennement masculin fait particulièrement écho au monde de l'architecture. Cet écho est dotant plus fort que cette année la profession a perdu une des femmes architectes les plus reconnues au niveau international, Zaha Hadid. Les études sur les femmes architectes sont très sociologiques et présentent leur place sociale plutôt que leur démarche et le contenu de leur travail.

Les femmes artistes ont été pionnières dans leur engagement en tant que femmes et artistes, et comme nous venons de l'évoquer par rapport aux femmes architectes, l'art est moins soumis aux contraintes de production. En architecture pour « sortir du lot » il faut pouvoir réaliser un projet.

Cette introspection nous a permis d'ouvrir la porte à une réflexion sous-jacente, qui pourrait donner lieu à un doctorat, car cette méconnaissance des femmes architectes va plus loin. Dans ces cinq femmes architectes qui ont eu une grande influence dans le monde de l'architecture : Julia Morgan, Norma Merrick Sklarek, Kazuyo Sejima, Odile Decq, aucune n'a une monographie dans notre école. Prenons l'exemple d'un livre d'architecture parmi tant d'autres, *50 architects, you should know*, 2014, il n'y a qu'une seule femme architecte présentée : Zaha Hadid. Cette faible communication sur les femmes architectes nous a incité à faire un sondage auprès des étudiants en master 1 de l'école d'architecture de Toulouse le 26/05/2016 pour essayer de constater si la question du genre et de la production en lien avec l'architecture et le territoire s'appliquait à d'autres domaines que l'art. Les élèves de master ont déjà un diplôme, on peut considérer qu'ils ont une certaine maturité « architecturale ». Ce sondage était composé de deux questions :

1— Avez-vous déjà entendu parler de femmes architectes connues, durant vos cours magistraux ou ateliers de Projet ?

2— Connaissez-vous d'autres architectes femmes que Zaha Hadid ?

Si oui, la ou lesquelles ?

Le détail du sondage se trouve dans l'annexe 4. Il en ressort que 83 % déclarent avoir déjà entendu parler de femmes architectes durant leurs études, mais très peu.

« En général, je trouve qu'on parle très peu des femmes architectes à l'école. »

« Nous avons les professeurs femmes de l'école qui sont des exemples, mais nous en parlons peu »

« On ne nous en parle pas beaucoup à l'école. Il arrive qu'on nous parle d'architectes avec leurs noms de famille, mais le fait que ce sont des femmes est assez rarement mis en valeur. »

- Un Exemple concret sur le fait qu'on ne parle des architectes qu'avec les noms de famille, c'est qu'en discutant avec d'autres du sondage, je viens d'apprendre que Ray Eames, que je connaissais déjà, est une femme ! »

Selon les derniers chiffres du Conseil national de l'ordre des architectes (Cnoa), elles représentaient 7,5 % en 1982, et étaient 25 % en 2013 en France. Il y a une réelle ignorance sur les travaux des femmes architectes, car souvent elles se retrouvent en tant qu'associées ou font partie d'un couple d'architectes qui diminue leur visibilité. Denise Scott Brown, dans un article de 1975 que présente Françoise Gaudibert dans l'annexe 3 explique son vécu. Cet article peut paraître assez ancien, mais il n'y en a pas beaucoup qui aborde ce sujet.

« La plupart des femmes architectes ont des histoires horribles à raconter sur la discrimination dont elles ont été victimes au cours de leur vie professionnelle. Les miennes vont de la simple péripétie au traumatisme profond. J'ai même rencontré des formes de discrimination peu banales lorsque, au milieu de ma carrière, j'ai épousé un collègue et lié ma vie professionnelle à la sienne, alors qu'il devenait célèbre, sinon riche. J'ai vu comment on a fait de lui un gourou de l'architecture, sur la base — jusqu'à un certain point — de notre travail en commun et de celui de notre agence. »¹

Pousser cette recherche sur les femmes architectes sous l'angle de la production et sur la communication semble être une piste. Ce concours est l'occasion de faire connaître cette nouvelle approche d'analyse. Le monde de l'architecture demeure tant dans son organisation que dans ses représentations marquées par son image masculine, jusqu'à une période relativement récente. Le phénomène de féminisation des études est très important, mais comme la relève l'étude en 2011 de l'Association pour la recherche sur la ville et l'habitat (ARVHA) certaines femmes sont arrivées à « un niveau de notoriété élevé dans le milieu de l'architecture, mais avec des limites, comme notamment le fait de ne pas se voir confier des projets importants.

« Les obstacles au démarrage sont courants, les femmes ne sont pas toujours crédibles auprès des entreprises au départ, elles sont parfois prises pour la secrétaire et on leur demande à parler à l'architecte, après s'être attendu à s'adresser à un homme. Sur les chantiers, il arrive qu'on les mette à l'épreuve et la disqualification d'être femme se couple avec celle de l'âge, ainsi une jeune femme devra s'imposer sur le terrain, et plus elle aura des caractéristiques physiques féminines en étant petite, menue et coquette plus elle devra compenser par une force de caractère »²

Il vaut évidemment le nuancer, mais les stéréotypes de genre semblent encore synonymes dévalorisation et de déqualification aussi bien dans l'art que dans l'architecture.

On pourrait se poser la question d'une corrélation établie entre « dévalorisations » d'une profession comme dans l'enseignement et la féminisation, où dans les professions libérales que sont l'architecture et l'art dont la féminisation suit un rythme plus lent.

La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? Le statut et le rôle de l'architecte évoluent-ils ?

Pour aller plus loin dans cette recherche, il serait intéressant de faire en parallèle une étude de terrain dans des agences féminines pour constater du contenu et la manière dont pratiquent les femmes l'architecture plutôt que leur place sociale. La non-mixité permet d'analyser ce qui est produit sans la pression du « dominant ». La question de genre reste un sujet assez tabou en France néanmoins l'architecture au féminin émerge de plus en plus avec la naissance d'agence comme OECO à Toulouse qui a reçu le prix de la Première œuvre de l'Équerre d'Argent du Moniteur 2011 et le prix jeune femme architecte en 2015.

Enfin, les artistes femmes ont permis de faire émerger que leur méconnaissance aux yeux du public pose question par rapport à la force d'engagement et de leurs propos sur notre monde. La mise à l'écart des femmes durant des décennies du territoire semble de mon point de vue leur avoir donné une distance suffisante et la migration une sensibilité pour s'en servir pour véhiculer leurs messages et l'utiliser comme un outil. Au regard de ces informations, les rapports au territoire et à l'architecture restent encore à développer dans ce domaine passionnant qu'est l'architecture.

NOTES :

ANNONCE DE LA PROBLÉMATIQUE:

1. UZANNE OCTAVE (sous le pseudonyme féminin de Bettina Van Houten) dans la Femme moderne 1905 ; repris dans Féminisme, art et histoire de l'art, Paris, ENSABA, coll. « Espaces de l'art » 1994, p 65
2. Notamment : « Féminie dialogue 79 », exposition du collectif féminie-Dialogue 4 décembre 1979 au 2 janvier 1980 à Paris, « Vraiment, féminisme et art », Magasin, Grenoble, 1997 ; « Féminimasculin, le sexe de l'art », première manifestation du genre en France, Grande Galerie 24 octobre 1995 — 12 février 1996, centre national d'art et de culture Georges Pompidou.
3. QUINBY DIANA. « De l'art et du féminisme en France dans les années 1970 ». Bulletin Archives du féminisme, décembre 2004.
4. COCQUET MARION. « L'art contemporain, ou le triomphe du vieil Américain », interview de QUEMIN ALAIN, Le Point.fr, 24 octobre 2013.
5. BEAUVOIR SIMONE. *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes*. Gallimard. France, 1949, p 133
6. Ibidem, p 134
7. CARERI FRANCESCO. *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique*, p 27-28
8. COUTRAS JACQUELINE. « La mobilité des femmes au quotidien, un enjeu des rapports sociaux de sexe ? », LES ANNALES DE LA RENCONTRE URBAINE, no N° 59 60 (1993), p 166-167

LE RAPPORT AU CORPS COMME LA PLUS PETITE ÉCHELLE D'EXPÉRIMENTATION SPATIALE :

1. BERNADAC MARIE-LAURE ET MARCADE BERNARD. *Féminimasculin, Le sexe de l'art*. Gallimard/Electra. Edition du Centre Georges Pompidou. Paris, 1995 p 67
2. BERNADAC MARIE-LAURE ET MARCADE BERNARD. *Louise Bourgeois*. Flammarion, en coédition avec le Centre national d'Arts Plastiques. La création contemporaine. Paris, 1995, p 170
3. Citation de Louise Bourgeois issue des entretiens pour le film de Camille Guichard, Louise Bourgeois, Paris, 1993
4. Journal de expression « Louise Bourgeois, Works on paper », Amsterdam, Museum overholland, 1988
5. FREMON JEAN. *Louise Bourgeois femme maison*. L'échoppe. Paris, 2013, p 42
6. Ibidem, p 62

7. Ibidem, p 16

8. BERNADAC MARIE-LAURE ET MARCADE BERNARD. *Louise Bourgeois*. Flammarion, en coédition avec le Centre national d'Arts Plastiques. La création contemporaine. Paris, 1995, p 23

9. FREMON JEAN. *Louise Bourgeois femme maison*. L'échoppe. Paris, 2013, p 16

10. Citation de Louise Bourgeois issue des entretiens pour le film de Camille Guichard, *Louise Bourgeois*, Paris, 1993

11. Ibidem

12. Ibidem

13. Ibidem

14. FREMON JEAN. *Louise Bourgeois femme maison*. op. cit. , p 16

15. Ibidem, p17

16. Citation de Louise Bourgeois issue des entretiens pour le film de Camille Guichard, *Louise Bourgeois*, Paris, 1993

17. FREMON JEAN. *Louise Bourgeois femme maison*. op. cit. , p 28

18. BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1961, 3e édition. Une édition numérique réalisée par Daniel Boulagnon, bénévole, professeur de philosophie au lycée Alfred Kastler de Denain (France), p 35

19. Ibidem, p 125

20. Ibidem, p 126

21. Ibidem, p 128

22. In C.Meyer-Thoss, op. cit. p 136

23. BERNADAC MARIE-LAURE ET MARCADE BERNARD. *Louise Bourgeois*. Flammarion, en coédition avec le Centre national d'Arts Plastiques. La création contemporaine. Paris, 1995, p 70

24. Citation de Louise Bourgeois issue des entretiens pour le film de Camille Guichard, *Louise Bourgeois*, Paris, 1993

25. FREMON JEAN. *Louise Bourgeois femme maison*. op. cit. , p 28-29

26. Citation de Louise Bourgeois issue des entretiens pour le film de Camille Guichard, *Louise Bourgeois*, Paris, 1993

27. BACHELARD GASTON, *La poétique de l'espace*, op. cit. , p 97
28. SIGMUND FREUD. *L'interprétation du rêve*. Editions du Seuil. Paris, 2010 p 352-353
29. LE RUN JEAN-LOUIS, « L'enfant et l'espace de la maison. », *Enfances & Psy* 4/2006 (n°33) p 22
30. FREMON JEAN. *Louise Bourgeois femme maison*. op. cit. , p 14-15
31. GROSSMAN EVELYNE, *Louise Bourgeois « THREE HORIZONTALS »*. Ophrys. Voir - Faire - Lire, 2011. p 58
32. FREMON JEAN. *Louise Bourgeois femme maison*. op. cit. , p 100
33. MERLEAU-PONTY MAURICE, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1996 (1945), p. 164 et 169.
34. SCHÄFER MATTHIAS, *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2007 (n° 69) , p. 87-96
35. Ibidem
36. MONA HATOUM, entretien avec Janine Antoni, dans BOMB Magazine, n°63, printemps 1998, repr. Dans Laura Steward Hean (ed.), *Mona Hatoum. Domestic Disturbance*, cat. Expo., North Adams, Mass., MASS MoCA, 2001
37. VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 1994, p 12
38. MAYEN GÉRARD, Définition issue du dossier pédagogique du Centre Pompidou, février 2011.
<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/>
39. BRETT GUY, “Entre spectateur et artiste : mode d’interaction”, (sous la direction) VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 2015, p43
40. MONA HATOUM, entretien avec Janine Antoni, dans BOMB Magazine, n°63, printemps 1998, repr. Dans *Mona Hatoum, The Kalid Shoman Foundation Darat al Funun*, 2008, p19
41. BRETT GUY, “Entre spectateur et artiste : mode d’interaction”, op.cit., p39
42. Ibidem, p45
43. VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 1994, p12
44. TAZI NADIA, « Duelle », (sous la direction de) VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 1994, p22
45. WALLIS CLAIRE, « Matériaux et fabrication », (sous la direction) VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 2015. p120
46. TAZI NADIA, « Duelle », op.cit. p23
47. W.SAID EDWARD « L’art du déplacement ou la logique des irréconciliables de Mona Hatoum », (sous la direction) VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 2015. p 89

LE PAYSAGE COMME ESPACE DE NARRATION ET OUTIL DE REPRÉSENTATION :

1. PAZ OCTAVIO (1914-1998) paraphrase Mendieta, *Labyrinth of Solitude*, publié à Mexico, 1950, en Anglais, 1961, p 47

2. “Mendieta, primitive cultures possessed an inner knowledge, a closeness with natural resources’ that endowed them with a certain “authenticity.” She admired the holistic, world view of ancient civilizations, with their humble respect for nature and their belief in the existence of universal truths. She described primitive art as more “real” because of these qualities and acknowledged that, “It is this sense of magic, knowledge, and power that primitive art has that has influenced my personal attitude toward art making. Mendieta’s interest in the authenticity of ancient cultures coincided with early feminist theories that encouraged a rediscovery of the “goddess archetype” or “universal female,” as a way to empower women and begin to redress their exclusion from the canons of modern and contemporary history.”

“Mendieta’s art was later identified as exemplary of early feminist exploration, her embrace of ancient cultures and traditions stemmed initially from personal motivations and in fact predated her involvement with the feminist movement.”

VISO OLGA. *Ana Mendieta Earth and body, sculpture and performance, 1972-1985*. Hirshhorn museum and sculpture garden Smithsonian institution, HATJE CANTZ PUBLISHERS, 2004, p 46

3. MENDIETA ANA, A selection of statements and notes, Sulfur, printemps 1988, p70-74

4. GAMBARI OLGA. *Ana Mendieta : she got love*. Cataloghi. SKIRA, 2014. p24

5. Blocker J., *Where is Ana Mendieta? Identity Performativity, and Exile*, Duke University Press, Durham; London 1999.

6. GAMBARI OLGA. *Ana Mendieta : she got love*. op. cit., p34

7. Ibidem, p34

8. MENDIETA ANA, Entrevue avec Joan Marter dép. histoire de l’art, Rutgers University, New Jersey, 1er Février 1985

9. VISO OLGA, *Ana Mendieta Earth and body, sculpture and performance, 1972-1985, op. cit.* , p 50

9. JEFFREY, KASTNER, et WALLIS BRIAN. *Land and environmental art : themes and movements*. Phaidon. London, 1998, p203

10. BERNADAC MARIE-LAURE ET MARCADE BERNARD. *Fémininmasculin, le sexe de l’art*. Gallimard/Electra. Édition du Centre Georges Pompidou. Paris, 1995, p237

11. DALLIER-POPPIER ALINE, *Art, Féminisme, Post-Féminisme*, L’HARMATTAN, collection Histoire et idées des Arts, 2009, p 101

12. Ibidem , p102-103

13. Manifeste de 1972 VALIE EXPORT, issue de *L'art de la vidéo*, RUSH MICHAEL, Thames & Hudson, 2003, p 94

14. MENDIETA ANA, project proposal pour Bard College, 1984. Ana Mendieta papers.

15. RAINE ANNE « embodied Geographies : subjectivity and materiality in the work of Ana Mendieta » dans le livre de Griselda Pollock, ed., *Generations and Geographies*.

17. Propos de Mary Beth Edelson extrait de son site web en avril 2016:
<http://www.marybethedelson.com/photos.html>

18. Ibidem

19. Propos de Mary Beth Edelson 1977

20. GAMBARI OLGA. Ana Mendieta : she got love. op. Cit., p34

21. MENDIETA ANA, speech Art and Politics. New School and New Museum, 1982

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

LA CARTOGRAPHIE COMME MIROIR :

1. RENTON ANDREW, *Mona Hatoum*, LONDON : WHITE CUBE, 2006, p57
2. VAN ASSCHE CHRISTINE. « « Carthographie » d'une œuvre », *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 2015 p 25
3. HARMON KATHARINE. *The Map as Art, contemporary artists explore cartography*. Pinceston architectural press. New York, 2009, p 9
4. Ibidem, p 10
5. NIKI VICTORIA propos recueillis lors d'un entretien le 7 mars 2016 à Toulouse. Retranscription dans l'annexe 1
6. Ibidem
7. CHEREL EMMANUELLE, « *L'espace (critique) de la carte* », 303 TRIMESTRIEL N°133, Cartes et Cartographie, p 5
8. DERCON CHRIS, Préface, sous la direction de VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 2015 p 13
9. HARMON KATHARINE. *The Map as Art, contemporary artists explore cartography*. Op. cit, p 11
10. RENTON ANDREW, *Mona Hatoum*, op. cit. p 9-11
11. CARERI FRANCESCO. Walkscapes, la marche comme pratique esthétique. JACQUELINE CHAMBO. RAYON ART. Barcelone, 2013, p 43
12. BUCI-GLUSCKSMANN CHRISTINE. *L'œil cartographique de l'art*, 1996, p 72-73
13. SUAREZ MIRANDA. *Viajes de Varones Prudentes*, Lib. IV, Cap. XIV, Lérida 1658, Cité par Jorge Luis Borgès
14. Propos de Mona Hatoum recueillis par Christine van Assche, commissaire de l'exposition : MONA HATOUM, 24 juin 2015 - 28 septembre 2015, Centre Pompidou, Paris.
15. WESTPHAL BERTRAND, « Mona Hatoum et la carte paradoxale du mythe méditerranéen », sous la direction de VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 2015 p 13
16. BRETT GUY, « entre spectateur et artistes : mode d'interaction » sous la direction de VAN ASSCHE CHRISTINE. *Mona Hatoum*. Editions du Centre Pompidou. Paris, 2015 p 50
17. Ibidem, p 50
18. Ibidem, p 50

CONCLUSION :

1. SCOTT BROWN DENISE « *Sexisme et star system en architecture* », 1975, issue de la revue Criticat 10, "Ce que les femmes font à l'architecture" 2012, p 66

2. BAUDOIN ALICE, CASTRO NATALIA, GUYOT CATHERINE, ARVHA, *Faciliter l'égalité hommes femmes dans les agences d'architecture en ile* de 16/05/2011, p 29

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

BIBLIOGRAPHIE :

- ANTONI JANINE, GLENCROSS JO, & GARB TAMAR. (2002). *Mona Hatoum*. Espagne: Centro Galego de Arte Contemporánea.
- ARDENNE.P, ARMSTRONG.C, BARBIER.A, BEAUVAIS.Y, BOSSE.L, BUREAUD.A , CASTEL.J, CHAMPEY.I, CHEVRIER.J-F, COLAS-ADLER.E, COLAS-ADLER.M-H, COSTA.V, COUDERC.S, DAGBERT.A, DREYFUS.C, EVEN.A, FERRER.M, GINTZ.C, GIROUD.M, GROUT.C, HEINTZ.J, JOPPOLO.G, LABELLE-ROJOUX.A, LACHAIZE.D, LAMBERT-CABREJO.J, MAGNAN.N, MARKOVITS.M, MATHIAUT.J, PREVOT.C, SANS.J, SEMIN.D, SMITH.B.R., TIO BELLIDO.R. (1989). *Groupes Mouvements tendances de l'art contemporain depuis 1945* (Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts).
- BACHELARD GASTON. (1961). *La poétique de l'espace* (Les Presses universitaires de France). Paris.
- BEAUVOIR SIMONE. (1949). *Le deuxième sexe. I, Les faits et les mythes*. (Gallimard). France.
- BERNADAC MARIE-LAURE ET MARCADE BERNARD. (1995a). *Féminin masculin, Le sexe de l'art* (Gallimard/Electra). Paris.
- BERNADAC MARIE-LAURE ET MARCADE BERNARD. (1995b). *Louise Bourgeois* (Flammarion, en coédition avec le Centre national d'Arts Plastiques). Paris.
- BLUNDEN MARIA ET GODFREY. (1973). *Journal de l'impressionisme*. SKIRA.
- CARERI FRANCESCO. (2013). *Walkscapes, la marche comme pratique esthétique* (JACQUELINE CHAMBO). Barcelone.
- CHEREL EMMANUELLE. (2014). L'espace (critique) de la carte. *Open publication - Free publishing*, (133).
- COCQUET MARION. (2013, octobre 24). L'art contemporain, ou le triomphe du vieil Américain. *Le Point.fr*.
- COUTRAS JACQUELINE. (1993). La mobilité des femmes au quotidien, un enjeu des rapports sociaux de sexe ? *LES ANNALES DE LA RENCONTRE URBAINE*, (N°59-60).
- COUTRAS JACQUELINE. (2003). *Les peurs urbaines et l'autre sexe* (L'Harmattan).
- DALLIER-POPPIER ALINE. (2009). *Art, Féminisme, Post-Féminisme* (L'HARMATTAN).
- DANESI FABIEN, GROSSMAN EVELYNE, & VENGEON FREDERIC. (2011). *Louise Bourgeois* « *THREE HORIZONTALS* » (Ophrys).

- FREMONT JEAN. (2013). *Louise Bourgeois femme maison* (L'échoppe). Paris.
- GAMBARI OLGA, MERZ BEATRICE. (2014). *Ana Mendieta : she got love*. SKIRA.
- GONNARD CATHERINE, & LEOVICI ELISABETH. (2007). *Femmes artistes, artistes femmes, Paris, de 1880 à nos jours*. (HAZAN). Paris.
- HARMON KATHARINE. (2009). *The Map as Art, contemporary artists explore cartography* (Pinceton architectural press). New York.
- KASTNER JEFFREY, & WALLIS BRIAN. (1998). *Land and environmental art : themes and movements*. (Phaidon). London.
- KULH ISABEL, LOWIS KRISTINA Kristina THIEL SILING SABINE. (2014). *50 architects, you should know* (Prestel).
- LAILACH MICHAEL. (2007). *Land Art* (TASCHEN).
- LORZ JULIENNE, & avec les essais de DE BARERE BART, COOKE LYNNE, FOWLE KATE, GOROVOY JERRY, POLLOCK GRISELDA, ROCHA WATT DIONEA, SPECTOR NANCY, WILMES ULRICH. (2016). *Louise Bourgeois, Structures of existence : The cells* (Pestel).
- MORINEAU CAMILLE. (s. d.). *Niki de Saint Phalle* (Gallimard).
- MOULIN RAYMONDE. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché* (MOULIN RAYMONDE). Flammarion.
- MUSEET MODERNA (Sous la direction de), MULLER-WESTERMANN IRIS. (2015). *Louise Bourgeois : I Have Been to Hell and Back* (Hatje Cantz).
- PANHANS-BUHLER URSULA. (2004). *Mona Hatoum*. HATJE CANTZ PUBLISHERS.
- PHILIP ANNETTE. (2003). *Migration* (W. König). Köln.
- POLLOCK GRISELDA. (2000). *Vision and Difference, Fertility, Feminism and the Histories of art* (Routledge). New York.
- QUINBY DIANA. (2004, Décembre). De l'art et du féminisme en France dans les années 1970. *Bulletin Archives du féminisme*, (8).
- RENTON ANDREW. (2006). *Mona Hatoum*. London : White Cube.
- RUSH MICHAEL. (2003). *L'art de la vidéo* (Thames & Hudson).
- SIGMUND FREUD. (2010). *L'interprétation du rêve* (Editions du Seuil). Paris.

VAN ASSCHE CHRISTINE. (1994). *Mona Hatoum* (Editions du Centre Pompidou). Paris.

VAN ASSCHE CHRISTINE (sous la direction). (2015). *Mona Hatoum* (Editions du Centre Pompidou). Paris.

VISO OLGA, & avec les essais de BRETT GUY, HERZBERG JULIA, ILES CHRISSIE. (2004). *ANA MENDIETA, Earth and body, sculpture and performance, 1972-1985*. Washington DC: HATJE CANTZ PUBLISHERS.

WARR TRACEY (conception) , JONES AMELIA (essai). (2005). *Le corps de l'artiste* (PHAIDON).

WESTPHAL BERTRAND sous la direction de QUIROS KANTURA et IMHOLEFF ALLOCHA. (2014). *Géo-Esthétique* (B42 éd.).

YVONNE, G.-C., KERGOAT DANIELE, & VILBROD ALAIN. (2008). *L'inversion du genre. Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*. (PUR). Rennes.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

INDEX :

ANDRÉ CARL	p 47	NIKI VICTORIA	p 55, 71, 107-118
BACHELARD GASTON	p 31, 33	POLLOCK GRISELDA	p 9
BEAUVOIR SIMONE	p 13	QUEMIN ALAIN	p 12
BERNADAC MARIE-LAURE	p 17,21	QUINBY DIANA	p 10, 11
BOURGEOIS LOUISE	p 14, 17, 45	RENTON ANDREW	p 67, 75
BREDER HANS	p 39, 47, 55	SIGMUND FREUD	p 104
BRETT GUY	p 43, 83	VISO OLGA	p 47, 49
BUCCI-GLUSCKSMANN CHRISTINE	p 73		
CARERI FRANCESCO	p 73		
COUSTRAS JACQUELINE	p 14		
DALLIER-POPPIER ALINE	p 59		
DAUNE-RICHARD ANNE-MARIE	p 9		
DERCON CHRIS	p 75		
FREMON JEAN	p 21, 23, 25, 27, 33, 35		
GAMBARI OLGA	p 49, 51, 65		
HARMON KATHARINE	p 71, 75		
HATOUM MONA	p 14, 39-45, 67-83		
KASTNER JEFFREY	p 55		
LIPPARD LUCY	p 9		
MENDIETA ANA	p 14, 37-41, 47-65		
NOCHLIN LINDA	p 9		
NIKI DE ST PHALLE	p 25		

GLOSSAIRE :

ARTISTE :

- Un artiste est une personne qui exerce professionnellement un des Beaux-Arts ou, à un niveau supérieur à celui de l'artisanat, un des Arts Appliqués. (Dictionnaire Larousse)

- Pour le sculpteur Giuseppe Penone, l'artiste c'est une personne qui cherche à rendre visible ce qu'on ne voit pas.

- « L'homme-artiste est féminin et masculin à la fois : par conséquent il n'a pas besoin d'avoir une femme. L'artiste femme n'est jamais complètement artiste, donc on ne peut pas dire qu'elle n'a pas besoin d'homme. » (Piet Mondrian)

ART-FÉMINISTE : « L'Art féministe est un art « politique ». Il exprime d'abord et surtout « du » féminisme : c'est un art fait par des femmes à propos des femmes. Il reflète et analyse ce que signifie être femme et artiste dans une culture patriarcale, explorant ainsi sa propre réalité sociale et les structures qui la conditionnent. C'est à la fin des années 60 que les pratiques féministes de l'Art se développèrent principalement dans les pays anglo-saxons et dans la mouvance du mouvement de libération des femmes et des actions socio-politiques de contestation qui secouèrent l'Europe et les États-Unis dans cette décennie. » (Définition de FERRER Mathilde issue de *Groupes Mouvements tendances de l'Art contemporain depuis 1945*, Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts., 2003, p 39.)

ART-PERFORMANCE : « l'art-performance est la pratique d'un artiste se concentrant radicalement sur l'effectuation d'une action, et sur l'immédiateté de son pouvoir signifiant. Cela au mépris des conventions de la représentation. Un mépris déjà traduit dans le renoncement à la mise en forme d'un objet, d'une pièce d'Art. » (La définition de Gérard Mayen pour le Centre Pompidou)

CORPS : « J'ai toujours considéré mon corps de femme, mon corps de femme-artiste comme étant le matériau privilégié pour la construction de mon œuvre. » (Orlan)

CRÉATION : Action de créer, de tirer du néant. (Dictionnaire Larousse)

CRITIQUER : Porter sur quelqu'un, quelque chose un jugement défavorable en en faisant ressortir les défauts, les erreurs, etc. (Dictionnaire Larousse)

FEMME-ARTISTE : La femme-artiste est l'homologue de son pendant masculin pratiquant professionnellement un des Beaux-Arts ou Arts Appliqués.

FÉMINITÉ:

- « Voilà tout ce que j'avais à vous dire touchant la féminité. Mon exposé est certes incomplet, fragmentaire et peu réjouissant. N'oubliez pas cependant que nous n'avons étudié la femme qu'en tant que déterminé par sa fonction sexuelle. Le rôle de cette fonction est vraiment considérable, mais, individuellement, la femme peut être considérée comme une créature humaine. Si vous voulez en apprendre davantage sur la féminité, interrogez votre propre expérience, adressez-vous aux poètes ou bien attendez que la science soit en état de vous donner des renseignements plus approfondis et plus coordonnés. » (Sigmund Freud)

- Ensemble des caractères anatomiques et physiologiques propres à la femme. (Dictionnaire Larousse)

FÉMINISME : Mouvement militant pour l'amélioration et l'extension du rôle et des droits des femmes dans la société. (Dictionnaire Larousse)

GENRE : « Le concept de genre utilisé pour nommer la différence des sexes nous vient de l'anglais. Les auteurs (ou autrices) anglophones utilisent "gender" parce que "sex" en anglais renvoie beaucoup plus strictement qu'en Français à une définition biologique du masculin et du féminin. Gender renvoie à la dimension culturelle de la sexuation du monde à laquelle correspondent les termes français de masculin et féminin. » Anne-Marie Daune-Richard (Sociologue, chercheuse au CNRS, retraitée)

MIGRATION : Déplacement volontaire d'individus ou de populations d'un pays dans un autre ou d'une région dans une autre, pour des raisons économiques, politiques ou culturelles. (Dictionnaire Larousse)

PARCOURS : Le parcours comme on l'entend « désigne en même temps l'acte de traverser (le parcours comme action de marcher), la ligne qui traverse l'espace (le parcours comme objet architectural) et le récit l'espace traversé (le parcours comme structure narrative) » (Francesco Careri)

PATRIMOINE : Le patrimoine étymologiquement en latin patrimonium, fait la différence de façon franche entre ce qui est relatif à la « mère », le matrimonium (on retrouve la racine du mot « mariage ») et ce qui est relatif au « père », le patrimonium .
Le patrimoine signifie donc un bien matériel qu'une personne a hérité de son père.

SEXE : Caractère physique permanent de l'individu humain, animal ou végétal, permettant de distinguer, dans chaque espèce, des individus mâles et des individus femelles ; ensemble de ces individus mâles ou femelles. (Dictionnaire Larousse)

SPACIALITÉ : Caractère de ce qui est dans l'espace ou s'organise dans l'espace. (Dictionnaire Larousse)

TERRITOIRE : « Le territoire est une appropriation à la fois économique, idéologique et politique (sociale, donc) de l'espace par des groupes qui se donnent une représentation particulière d'eux-mêmes, de leur histoire. » (Guy Di Méo - Les territoires du quotidien, 1996, p.40)

ANNEXE 1

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 1 :

Rencontre avec Victoria Niki le 17 mars 2016 à Toulouse. Victoria Niki est une artiste moldave, vivant en France depuis 10 ans, actuellement à Ax-les-Thermes. Par le dessin et la peinture, elle traduit le territoire par des filtres successifs. Le territoire est synonyme de mémoires et de racines, de points de vue et de mouvements. Son travail permet de questionner le territoire et le paysage, mais il est aussi source d'introspection pour l'artiste que pour le spectateur. La mémoire est le point de départ, la matière et la finalité de ses œuvres. D'une manière poétique, elle donne au spectateur une vision du territoire à un instant précis.

Cyrielle Joly (CJ) : Est-ce que tu peux m'expliquer votre parcours, votre entrée dans le domaine de l'art ? Mais également la raison de ton arrivée en France puis que tu es Moldave.

Victoria Niki (VN) : C'est une longue histoire, je suis venue en France parce qu'en Moldavie, on a des collèges et des lycées qui sont spécialisés en arts plastiques et j'avais déjà fait 8 ans avec 25 h par semaines de pratiques en plus des autres matières. C'est lundi au samedi voir dimanche de 8 h à 20 h.

CJ : Tu étais déjà bien préparé !

VN : Oui oui, je suis habituée depuis que j'ai 11 ans. Et donc j'avais été acceptée à l'académie des Beaux-Arts en Moldavie, mais on est dans une optique encore, où c'est les profs qui te donnent l'initiative de prendre un choix. Ils vont t'amener vers un chemin qu'ils ont déjà fait. Moi, je n'avais pas envie de reprendre le chemin, la technique ou la façon de voir de quelqu'un autre. J'étais peut-être rebelle pour mon âge. Je n'ai jamais voulu copier mon prof. cela a créé des tensions. Quand je suis arrivée à l'académie, en fait, j'ai vu que les possibilités étaient très infimes pour s'exprimer alors je me suis dit que dès que j'ai la possibilité de partir en France, je le ferai.

J'avais déjà entrepris les démarches pour passer les examens. Pour venir en France s'est compliqué parce que tu as besoin d'un visa étudiant, pour avoir le visa étudiant, tu dois passer des concours de langue, avec la langue française, donc plusieurs concours de langue, palée/écrite, tout ça. Il faut avoir au-dessus de 12/20. Il y a beaucoup de critères. Ensuite, il y a aussi des critères financiers. Il fallait avoir à l'époque 1500 euros sur son compte, en sachant que le salaire maximum en Moldavie est de 200 euros par mois. Donc on a emprunté, heureusement qu'on a réussi à trouver de l'argent. Au moins pour que je puisse avoir les visa et puis après je l'ai rendu. Voilà, c'était tout un périple assez impressionnant.

CJ : Il fallait avoir la motivation.

VN : Il fallait avoir la motivation et s'y tenir. J'ai eu mon visa assez tardivement, du coup, j'étais en retard pour mon premier semestre à l'université, car je ne pouvais pas faire les Beaux-Arts. Pour mon visa je devais être obligatoirement dans une université. Donc j'ai été accepté à l'université à Aix-Marseille. Et je suis arrivée, je me rappelle encore, je suis arrivée le 16 novembre. Il faisait nuit, il était minuit passé, et il fallait en plus, déjà avoir trouvé un logement, comme je n'avais pas trouvé chez des particuliers, j'avais trouvé un foyer des jeunes travailleurs excentré. En périphérie de la ville d'Aix-en-Provence. Le souci, c'est que moi, j'arrivais en bus, France-Moldavie en bus. C'est un car qui faisait Moldavie-Portugal donc il passait par l'autoroute. Normalement, c'est le genre de car qui n'a pas le droit de rentrer dans une ville, ils peuvent passer sur l'autoroute. Ils sont en transits.

Et heureusement que mon foyer était quasiment au bord de l'autoroute, donc je leur avais dit que si devais appeler un taxi je ne sais pas, je n'ai pas de numéro de téléphone, je ne peux rien faire, alors déposez-moi. J'avais 19 ans, j'étais toute jeune, j'avais plein de valises.

Je suis arrivée finalement au foyer, minuit passé, le monsieur qui me fait :

« Bon... vous avez tous ces papiers à remplir.

–Écoutez, je les remplis demain. Là franchement, ça fait trois jours que je n'ai pas dormi. J'ai juste une seule envie de passer une nuit dans un lit. »

Donc voilà, c'était un sacré périple. Après à l'université ça s'est bien passé. J'ai pu rattraper tous les cours. Bon, heureusement qu'il y avait beaucoup de cours de pratique donc comme je suis à l'aise dans la pratique, ça va après la théorie il fallait s'accrocher. Tout le monde parle vite. On n'est pas très recherches, les études en Moldavie sont orientées sur la pratique, donc il y a plein de notions que je voyais pour la première fois.

CJ : C'est très compliqué dans une autre langue.

VN : Dans une autre langue, on a l'impression que les gens parlent très, très vite. Il faut s'accrocher. Mais ça s'est bien passé. C'est justement ce côté recherche, je me suis dit que c'était bien qu'ici à la FAC, on est plus sur la recherche, car la pratique en quelque sorte je maîtrisais. J'avais une technique, qui a énormément changé. À l'époque, je réfléchissais en technique, aujourd'hui, je réfléchis plus à la technique.

Je me suis un spécialisé dans tout ce qui est peinture, et le dessin aussi. La peinture est mon point d'ancrage si tu veux. Et à partir de la peinture, j'ai cherché en venant en France à m'élargir sur d'autres choses.

CJ : d'autres méthodes, d'autres façons ?

VN : Je trouve d'autres méthodes de réflexion sur la peinture et sur l'image. Donc au final, je reviens à la peinture, mais par d'autres biais. La peinture, c'est plus un but en soi, ce qui m'intéresse c'est le prototype, comment ça arrive ? Comment l'image vient se déposer ? Qu'est-ce qui fait que l'image arrive ? C'est tout ce questionnement que je n'aurais pas eu en restant en Moldavie. On a encore une pensée assez figée. C'est beaucoup de problèmes financiers. Si tu n'as pas d'argent, tu ne peux pas faire.

Petite anecdote en passant. Il y avait dans mon lycée, une fille d'un homme riche bien placé en Moldavie qui avait acheté beaucoup de bâtiment dans la capitale. Et donc cette fille, aujourd'hui, elle est devenue la directrice de ce lycée.

CJ : Il y a donc une grande influence du financier dans la politique.

VN : Le financier influence énormément la politique, l'art, la culture. C'était un pays où je n'avais pas d'avenir, c'est pour ça que j'ai cherché à partir. Je suis contente de l'avoir fait.

CJ : C'est une belle expérience.

VN : Oui, c'est une belle expérience et j'espère qu'elle ne va pas se finir.

CJ : Non, c'est que le début ! Et tu disais que le médium que tu utilises dans ton travail, c'est l'image et après la peinture. Tu passes par différents stades ?

VN : Alors j'ai toujours mon appareil photo avec moi, sauf des fois quand je suis trop encombrée. J'ai mon téléphone qui prend des photos horribles, mais bon...

CJ : il les prend quand même.

VN : Oui, il les prend quand même. J'ai l'habitude de prendre beaucoup de photos pour les archiver. Il y a quelque chose qui m'arrête, qui m'interpelle, j'ai besoin de le prendre en photo. Et puis, souvent, dans mes premières séries de peintures, on est sur la question de la route, du cheminement, du déplacement. Ce qui m'intéressait, c'est le fait d'être à l'intérieur et de voir le paysage à travers un écran.

CJ : Donc, avoir le côté observateur.

VN : être observateur et avoir cet écran qui à la fois nous donne une ouverture sur le paysage et en même temps, il nous enferme dans notre espace et il crée une superposition de plans. Parce que pour moi, être dans un espace confiné, c'est dans un plan et dès que tu sors, de l'autre côté de la vitre t'es dans autres plans. J'avais trouvé la notion d'espace feuilleté qui me plaisait bien. C'est une notion qui me poursuit. Autant dans mes anciennes peintures, in out, on retrouve ce feuilleté.

CJ : oui, dans tes vues aériennes, on le voit bien. C'est des points de vue qui ne sont pas ceux du spectateur. Ça pose question du regard que tu portes sur l'espace.

VN : Après, justement avec ces séries de vues aériennes (Mapscapes, 2015), j'avais envie de sortir de l'espace confiné et de me plonger dans le paysage, dans un territoire en tout cas, mais pas dans une façon perspective.

Ce qui est intéressant, c'est qu'en Russe, on appelle perspective la rue. Pour moi c'est assez flagrant, d'avoir un seul point de vue sur le territoire. Pour moi, prendre de la distance et de faire des vues aériennes, c'est vraiment avoir la possibilité de donner lieu à plusieurs points de vue, plusieurs interprétations de la même image.

C'est vrai qu'aujourd'hui, je mets en parallèle à la fois, les photos que je prends de perspectives, cadrées, tout en enregistrant les coordonnées GPS, avec la cartographie, parce que contrairement au situationniste et tout ça. J'avais envie de m'ancrer dans un lieu, ancrer cette image dans un lieu précis. J'ai un rapport à la cartographie assez particulier, je suis nulle dans le repérage, ça me permet...

CJ : ça permet de voir le point de vue dans les trois dimensions.

VN : ça permet de me repérer. C'est à la fois une question très personnelle et à la fois sur le territoire et le paysage.

CJ : Quand tu te projettes sur le territoire, c'est en tant que femme artiste, femme artiste migrante, ou le fait de prendre de la distance ça te permet d'être davantage « neutre » ?

VN : Je prends de la distance, car effectivement, je suis étrangère, et pour moi, ce que je suis en train de faire, ça pose ces questions. Pourquoi ai-je envie de travailler sur un territoire ? Pourquoi ai-je envie de m'ancrer dans un lieu ou de l'ancrer dans un sur un territoire ? Parce que simplement, je suis étrangère. J'ai envie aussi de trouver des racines.

Pour moi, j'ai quitté la Moldavie, il y a quasiment 10 ans, je ne le regrette pas, mais aujourd'hui je me sens plus française que moldave même si j'ai toujours un passeport moldave. C'est vrai que je me sens française, mais aussi moldave, car c'est aussi l'image qu'on peut me renvoyer. C'est pour ça que j'ai énormément travaillé mon accent, je n'ai pas envie qu'on me renvoie l'image de : « ah, mais vous êtes étrangère ».

CJ : C'est vrai que tu parles très très bien le français.

VN : J'ai énormément travaillé mon accent. Oui, c'est toujours dans un rapport à la fois de retrouver des racines et d'emporter avec soi des racines. Et pour moi ça passe par coordonnées, par le « je suis là », « je suis ici et maintenant » et pas ailleurs.

CJ : Et il y a un travail autour de la mémoire dans ton travail.

VN : Oui, les souvenirs. Je cherche souvent à rencontrer les gens qui habitent un territoire et à passer par leurs souvenirs pour mieux connaître ces lieux et en quelque sorte me les approprier. Parce que forcément, moi je n'ai pas la mémoire, les souvenirs de ces lieux. Le fait de rencontrer des gens qui vont me parler.

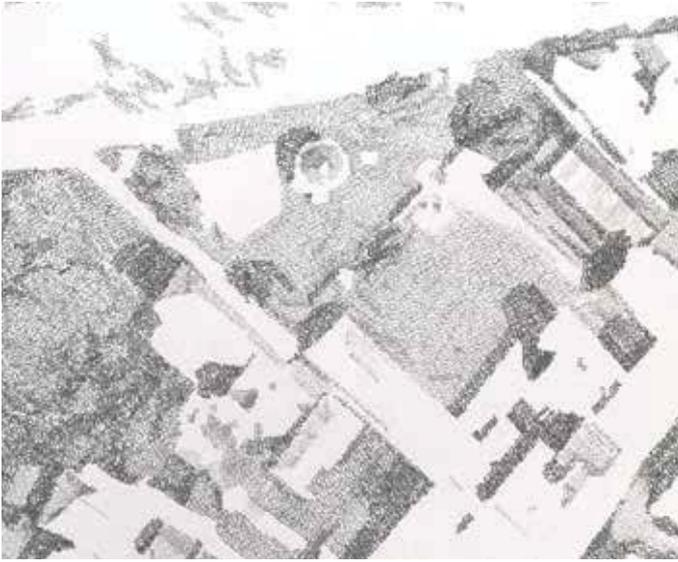
Moi, je ne cherche pas l'histoire avec un grand H, je cherche les petits récits de vie, de quelqu'un qui a rencontré sa femme dans un bal. Aujourd'hui, ce que je fais souvent, je vais sur ces lieux dont on me parle et je prends des photos et j'enregistre les coordonnées GPS et donc souvent ces lieux, ce qui m'intéresse c'est qu'il y a un décalage qui se crée entre le récit que je peux recueillir et le lieu tel qui est aujourd'hui.

J'avais envie de travailler entre ce décalage entre ce lieu tel qu'il était et ce qui intéresse aussi, je passe du coq à l'âne, j'ai du mal à me concentrer.

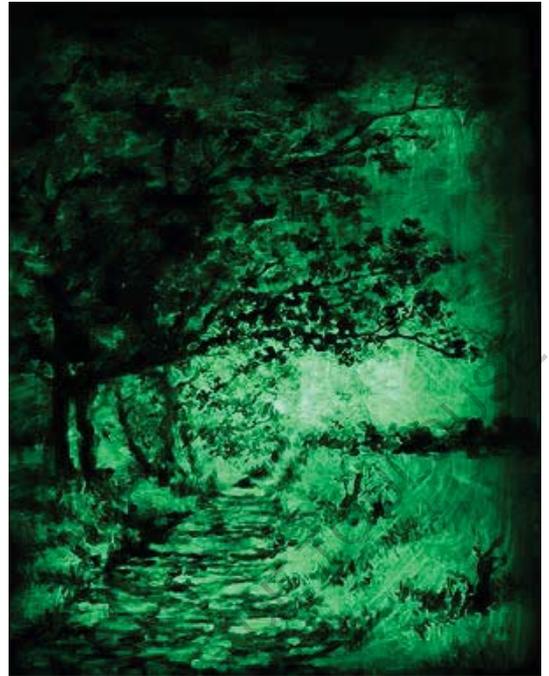
Dans cette œuvre (43°35'58.99" N 1°52'20.72"E, 145x 204 cm, série strates, 2015), c'est le récit que je recueille qui peut donner lieu à une pièce. Pour cette pièce, l'homme me racontait du lieu de rencontre avec la femme de sa vie et donc c'était dans un bal. Dans l'exposition j'avais mis en place des casques et on pouvait entendre le récit en parallèle avec l'image qui montrait un terrain vague.

CJ : Il y a un choc entre les deux.

VN : Il y a une notion de temps, de qu'est-ce qui reste. Et j'aime bien cette notion de « qu'est-ce qui reste ? », la mémoire. C'est pour ça que les strates pour moi, c'est une série que j'aime bien travailler parce que je me suis demandée comment on pourrait parler des stratifications de mémoire, comment je pourrais matérialiser ces stratifications.



Mapscape, 43°42'1.89N 1°49'7.20E, 120x200 cm,
graphite/papier, dispositif sonore, 2015.



Ombre et Lumière, 81x65cm,
peinture phosphorescente sur toile, 2015.



Toutes les images disparaîtront, 300 x 800 cm
(dimensions variables) tuiles, plaques en plexiglas, gravées,
coordonnées GPS, 2015.

Victoria
Niki



Strates, 43°35'58.99" N 1°52'20.72"E, 145x 204 cm, 2015.



Fragments, 6x6x6 cm, Rubik's cube 3x3,
impression d'images, 2015.

Je peins sur trois tissus différents, il y a deux tissus d'organza et un tissu un peu plus opaque. Je peins avec l'image sur les trois tissus. Avec une volonté de créer un décalage à la fin. On a la même image, mais comme dans les souvenirs on a des décalages.

CJ : C'est comme les plusieurs qu'on pourrait avoir du souvenir.

VN : Voilà, tout à fait. Quand on est jeune, on voit, on se rappelle d'un souvenir de quand on est jeune et quand on revient plus tard, même si le lieu, il n'a pas vraiment changé, il y a un décalage qui se crée. J'aime bien travailler sur ce décalage, cette mémoire qui évolue avec nous.

CJ : C'est un peu dans le même principe que le parcours que tu vas mettre en place (Ax-les-Thermes — Chisinau, Moldavie).

VN : Oui. C'est vrai que là, je me rapprocherai un peu de la démarche de Hamish Fulton. Pour moi la marche, ce n'est pas une performance. Ce ne sera pas de l'ordre de la performance. D'une part c'est une recherche, une démarche pour aller retrouver des racines et en même temps la marche ça permet de créer une mémoire. La marche en elle-même c'est une mémoire. En avançant, on crée par notre démarche une mémoire. J'ai envie de créer ma propre mémoire tout en traversant ces pays très différents, toujours en tant qu'étrangère par rapport au présent et mon passé aussi. C'est vrai que c'est quelque chose que je prépare.

CJ : Tu vas faire ce parcours accompagné ou toute seule ?

VN : Alors, je souhaite le faire toute seule. Après, mon mari voudra m'accompagner au moins une semaine. Il ne pourra pas m'accompagner pendant 4 mois. J'avais calculé, si je marche une trentaine de kilomètres minimum, il me faudrait 4 mois pour faire le trajet complet. Par contre, je le fais en échelonné. En quatre parties d'un mois à chaque fois.

CJ : donc tu coupes et tu reviens ?

VN : Je coupe et je reviens au même endroit que j'aurai enregistré sur une carte. Cette marche, pour moi, elle sera le point de départ de pièces, d'œuvres que je vais réfléchir.

CJ : Tu vas photographier pour faire des souvenirs ?

VN : Je vais photographier, je vais enregistrer le son. C'est assez complexe, je peux ne pas savoir à l'avance.

CJ : C'est source de matière, mais ce n'est pas l'œuvre en soi.

VN : Ce n'est pas le parcours l'œuvre. Ça en fait partie, c'est le processus. Ce n'est pas la finalité. Aujourd'hui, à l'heure actuelle, je n'ai aucune idée de ce que ça pourrait faire. C'est comme quand j'avais commencé à enregistrer des gens et des récits de leurs vies. Je ne savais pas du tout vers quoi ça aller donner. Là, par exemple, c'est un détail de jour (Ombre et Lumière, 2015, 81x65cm, peinture phosphorescente sur toile).

En fait la personne me parlait des chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle.

Elle me disait dans son récit qu'en faisant son chemin, elle s'est rendu compte qu'elle voyait tout d'un coup les choses différemment. Elles lui apparaissaient comme phosphorescentes. J'avais envie de travailler sur le sens. Cette image qui apparaît.

C'est vrai que je me suis questionnée sur le trajet, j'avais envie que chacun puisse tracer son propre chemin dans l'image avec la lampe torche. Et à chaque fois l'image elle apparaît différente, car on ne va pas tous éclairer de la même façon. On ne va pas tous tracer le même chemin, le même tracé, le même geste. C'est quelque chose qui m'intéressait, ce mélange.

CJ : Il y a deux visages, si on n'allume pas on voit une surface, mais si on allume il y a autre chose qui se révèle.

VN : Si on le voit de jour c'est tout blanc, il faut le plonger dans le noir et le révéler pour que l'image apparaisse.

CJ : C'est encore une fois une forme de filtres.

VN : Toujours des filtres oui. Des filtres qui me poursuivent partout.

CJ : Ça fait partie de ta recherche.

VN : Ça fait partie de ma recherche, d'ailleurs, je disais l'année dernière, c'était en septembre, j'avais fait une formation au BBB, pour les artistes de tous âges et on nous a demandé de trouver un objet ou quelques choses qui pourraient nous représenter.

CJ : Ce n'est pas facile comme question.

VN : Alors, si, moi j'ai trouvé. Pour moi c'était une pochette avec trois intercalaires transparents. Dans une il y avait mon passeport, mon identité en tant que moldave. En sachant qu'en ayant une double culture vu qu'on a été influencé par les Russes, j'ai une culture moitié russe que je ne revendique pas. J'adore la culture russe, mais je n'aime pas du tout la politique. C'est déjà un deuxième filtre : Moldave-russe. Et aujourd'hui, il y a un troisième filtre, la culture française. Ce que je dis, les choses telles que je les perçois, tel que je les envisage c'est un peu à travers de ces trois filtres.

CJ : Il y a des allers-retours.

VN : Il y a ces trois filtres qui vont créer tout un cheminement, qui vont m'amener vers des choses. Je suis consciente du fait que je ne serai pas venue en France, je n'aurai pas vu les choses de cette façon-là. Et je serai allée ailleurs, j'aurai encore vu autrement.

La question des filtres, de la superposition des territoires, le dépôt, c'est quelque chose qui m'intéresse beaucoup. Le déplacement, même le déplacement ne serait-ce que celui qui regarde. J'aime bien cette idée de révéler aussi. Laisser l'image se révéler.

CJ : Peut-être aussi, faire se remettre en question le spectateur, car il ne va peut-être pas interpréter tes images comme toi. Quand on la regarde, on a nous-même nos propres filtres.

VN : D'ailleurs, j'ai toujours envie que mes démarches, mes idées soient assez accessibles à une interprétation. C'est clairement une volonté de matérialiser une mémoire, un passage dans un lieu. Le titre pour moi c'est toujours des coordonnées GPS, après ça fait partie d'une série et il y a toujours le chemin qui apparaît dans mes images. C'est quelque chose de récurrent. En fait comment suis-je arrivée à cette idée de déplacement et un peu de faire ce retour en Moldavie à pied? Tout simplement parce que pour réaliser mes dernières pièces, je suis passée par une association de randonnée. La randonnée est devenue pour moi, la randonnée avec d'autres personnes, c'est devenu le lieu de rencontre. C'est par ces rencontres que je suis arrivée à tisser des liens avec des gens sur un territoire que j'habitais depuis quelques années, mais que finalement je ne connaissais pas du tout.

CJ : La marche, ça change déjà le regard qu'on porte sur un territoire.

VN : La marche à changer mon regard, mon rapport aussi au lieu. Et ça m'a permis de rencontrer ces gens qui finalement, qui m'ont fait part de leur récit de vie. La marche est devenue petit à petit très importante. Et aujourd'hui, j'ai besoin de faire au moins une fois par semaine, une grosse randonnée quelques heures.

Aussi ça m'a questionné à mon propre rapport au territoire et je me suis que oui aujourd'hui, j'ai envie de m'ancrer dans ce territoire qui n'est pas le mien, mais tout en m'ancrant dans ce nouveau territoire d'aller retrouver un autre territoire que j'ai quitté. Où j'ai gardé encore quelques racines.

CJ : Je voudrais savoir, tu parles de t'ancrer, tu gardes une mémoire du lieu via la photographie, les coordonnées, mais tu ne laisses pas de traces dans le territoire? Tu transmets la mémoire, tu témoignes?

VN : Oui, c'est plus une analyse au final d'un territoire. Pour le moment, je n'ai pas laissé de traces ou de mémoires propres à moi-même. Je passe toujours par la mémoire des autres pour parler d'un territoire. Oui ce n'est pas dans une volonté de laisser une trace.

C'est plus archiver, vraiment une mémoire des lieux qui se transforment au fur et à mesure, qu'on transforme aussi et qui nous transforment. C'est ça qui m'intéresse. Le lieu en quelque sorte il nous signifie et nous en retour, il y a lien. Le lieu va nous impulser à faire des choses. Ne serait-ce que lorsqu'on sort dans la rue, il y a des passages piétons. On est impulsé à faire quelque chose alors qu'on pourrait très bien ne pas le faire. Ça serait allé à l'encontre de quelque chose qui a déjà été pensé.

En tout cas dans ce que j'ai fait auparavant je n'avais pas cette volonté de laisser de traces et je pense que même avec mon parcours de retour en Moldavie, l'idée ne sera pas de laisser une trace sur mon passage. Si ce n'est les prises photo, les relevées de coordonnées GPS. La seule trace qu'il y aura et qui peut exister c'est cet ancrage dans un lieu précis. Le passage. Aujourd'hui, avec les GPS on peut avoir la trace de notre parcours. La seule trace serait une trace numérique.

CJ : Aurais tu des précédents qui t'aurait inspiré ou c'est ce que tu as absorbé de ton vécu qui t'inspirent?

VN : Moi je ressens un besoin de faire tous ces projets et ce parcours par rapport à tout un contexte dans lequel je me construis. Il n'y a pas vraiment de lien avec d'autres artistes en fait. Si aujourd'hui je dis que ma marche pourrait s'apparenter à Hamish Foulton, car j'ai été amené à rechercher des artistes. Mais au départ, c'est plus comme on dirait Kandinsky : « une nécessité intérieure ».

À partir de cette nécessité, on a des intuitions. Tout ce que je réalise, ça passe par des intuitions. Avant de me documenter, voilà, j'ai des envies, des intuitions, je vais aller chercher, je vais essayer de comprendre par moi-même, ce pour quoi j'ai besoin de faire ça. J'essaie de trouver des réponses par moi-même et puis de voir ailleurs, s'il y a des artistes qui ont eu la même démarche ou en tout cas la même approche en rapport qui pourrait se rapprocher.

Ça passe d'abord par mon propre rapport au lieu et au territoire. Ce que je vis, ce que je vois.

CJ : Tu as d'autres projets qui sont en cours de préparations ?

VN : Je suis dans la réflexion en termes de projet, j'avais réalisé un rubik's cube (Fragments, 6x6x6 cm, 2015) avec toutes les images que j'avais créées. Donc à la fois un mélange de ces vues aériennes, les Mapscapes, et des ces vues de lieux d'aujourd'hui à travers les récits des autres dans une volonté de faire du territoire comme une entité qu'on ne peut pas appréhender dans son ensemble. Ce ne serait que des fragments. C'est aussi une idée de mélange. On construit et on déconstruit l'image.

CJ : Rien n'est figé.

VN : C'est comme un territoire en perpétuel mouvement. Je souhaite le réaliser en plus grand. Je suis à la recherche de gens pour le faire. J'ai trouvé quelqu'un aux États-Unis, mais c'est un peu cher. J'aurai envie de le faire sur un mètre par un mètre.

CJ : Pour le parcours il te manque le financement ?

VN : Je suis en train de réfléchir au trajet et oui le financement c'est quelque chose qui est encore loin. Soit j'attends, pour voir si je peux une bourse de la création dans deux ans. Ça fait un peu loin soit je trouve des entreprises qui peuvent me financer.

CJ : C'est beaucoup de travail.

VN : Oui, c'est beaucoup de travail. J'ai des idées projets, que je n'ai pas encore fait, que je suis en train d'expérimenter. J'aime bien cette idée d'expérimentation. En fait je me dis qu'avant je m'étais uniquement intéressée sur la peinture. Je m'étais mis des œillères. Après je me suis rendu compte que j'avais envie de sortir un peu de tout ça.

CJ : Un peu comme le rubik's cube qui aborde la sculpture.

VN : oui, voilà, et comme les tuiles qui ont été recueillies avec les gens que j'ai rencontrés par la marche sur des lieux abandonnés. C'est aussi dans l'idée qu'on ne peut pas connaître toutes les histoires, c'est pour ça qu'elles sont placées par terre. Pour moi, c'est comme un cimetière des images qu'on pourrait ne jamais avoir.

Toutes les images disparaîtront, renvoie au fait que les choses disparaissent, la tuile est censée abriter des souvenirs et des mémoires, conserver, et qu'il y a quand il n'y a plus rien à protéger. C'est peut être une idée romantique, d'héroïne. C'est mettre des coordonnées sur des tuiles.

CJ : Ça leur rend une identité.

VN : ça leur rend une identité mais en même temps on ne sait pas qu'elle identité. Une identité inconnue à imaginer.

CJ : Merci pour ta patiente et tes réponses.

Suite à ma question sur les traces, après quelques minutes de réflexion, il lui est revenu, un de ses projets en cours d'élaboration. Elle est à la recherche de plantes qui ne se développent et vivent que dans un environnement précis. Ces plantes sont endémiques mais pas forcément sauvegardées. Elle pense actuellement à une variété en particulier, le chardon bleu des pyrénéens. L'objectif serait de collecter des fleurs, de les changer de leur environnement pour voir comment elle se développe et de laisser une raquette avec inscrit par exemple, « j'étais ici » comme la localisation d'un point de départ, de leurs origines. Il y aurait donc une trace dans le paysage. Elle a dit à propos de ce cette œuvre projetée, « c'est un peu comme moi » en un sens même si elle retranscrit la mémoire encore de quelqu'un d'autre (la plante) ce projet est des plus autobiographique.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE ET D'URBANISME
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ INTELLECTUELLE DE TOULOUSE

ANNEXE 2

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 2 :



Louise Bourgeois dans La Tanière articulée (Articulated Lair)
(collection MoMA, New York) en 1986
Photo : © Peter Bellamy

LOUISE BOURGEOIS. STRUCTURES DE L'EXISTENCE : LES CELLULES,
Musée Guggenheim Bilbao, 18 mars 2016 – 4 septembre 2016.

Exposition organisée par le Haus der Kunst de Munich en collaboration avec le Musée Guggenheim Bilbao.

Cette exposition a donné lieu pour moi à une vraie rencontre avec Louise Bourgeois. Ces cellules sont résolument des espaces architecturaux, des scènes de vies. Dans ces petits espaces, elle retranscrit un état d'esprit, une émotion, qu'elle construit et organise comme un architecte trace un plan, avec subtilité où tout doit être pensé. La codification de ces espaces montre la complexité du personnage. Après presque sept mois sur ce sujet, l'exposition m'a ému dans la mesure où il s'est présenté de façon réelle.

Cette rencontre, m'a permise de voir l'ensemble des œuvres qui sont analysées ici et d'en découvrir d'autres, avec beaucoup de plaisir.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 3

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

ANNEXE 3 :

Je souhaite joindre cette retranscription de l'intervention de trois femmes architectes qui a eu lieu le 29/03/2015 à l'ENSA Toulouse dans le cadre du cours S86.1- « Stratégies urbaines, architecture et espaces publics. » dirigé par Corinne Sadokh intitulée « Ce que les femmes font à l'architecture » avec l'intervention de Françoise Gaudibert et Leslie Goncales, pour rapprocher le questionnement sur la situation des femmes architectes avec celui porté sur la situation des femmes artistes dans ce mémoire.

L'intérêt de cette retranscription est avant tout, le témoignage de trois générations, trois personnalités dans cet univers qui a été essentiellement masculin et qui, tout comme le milieu artistique se féminise de plus en plus. Dans un premier temps, chacune se présentera puis Françoise Gaudibert portera un regard sur la situation des femmes architectes que Leslie Goncales enrichira de son témoignage pour finir. Le plus frappant est que cette intervention qui d'après son titre devait apporter un éclairage sur la production des femmes architectes se limite finalement à une analyse sociologique, au statut social de ces professionnelles.

FRANÇOISE GAUDIBERT (FG) : J'ai connu presque le début de l'enseignement mixte. Le cursus en lui-même, ça ne faisait pas très longtemps que ça existait. J'ai connu le début de la mixité dans les lycées, dans les écoles primaires et dans les lycées ensuite. Moi j'étais dans un lycée strictement féminin, les profs étaient des femmes, les élèves étaient des femmes. On commençait tout juste à créer des lycées mixtes et je n'ai pas pu y aller, car mon père n'était pas d'accord. J'ai fait mes études d'architecture dans les années 60-70, je considère que ça a été un moment extraordinaire. Je n'ai peut-être pas appris grand-chose, sur le plan où je n'ai pas travaillé dans les agences pendant toute cette période donc j'ai appris beaucoup plus sur la société. Je me suis politisé à ce moment-là. J'ai appris à être critique sur les études que je suivais qui était mauvaise, archaïque, et envisagé comment on pouvait enseigner l'Architecture.

J'estime que j'ai appris un minimum de culture architecturale, tout de même, en le faisant en grande partie par moi-même. C'était quelque chose de valorisée. Nous avons aussi ceux de ma génération, connu la transition avec les Beaux-arts. Nous avons déménagé ici, l'Université du Mirail était en train de se construire aussi. Nous avons pu bénéficier, nous étudions aussi étudiant à la fac. Nous avons suivi des cours de sociogéographie urbaine, on était neuf, dix. Les enseignants nous ont même encadrés pour le diplôme que nous avons fait à quatre. Ce qui ne serait sans doute plus possible aujourd'hui.

Je me suis ennuyée dans les agences. Assez rapidement, j'ai su que bon, j'ai pas mal voyagé pendant mes études. J'essaie de partir tous les étés en travaillant. Ça a été possible pendant un temps. Puis dans les années 70', j'ai dû me décider à faire autre chose. Donc j'ai fait un détour. J'ai fait d'autres études. Je ne dis pas que ça a été très simple. Mais je me suis orientée à ce moment-là dans les sciences humaines, la sociologie, ethnologie, j'ai fait deux maîtrises. Elles ont donné lieu à deux mémoires qui se portaient pour mon intérêt pour l'architecture. Une portée sur les écoles, l'architecture des écoles. Les écoles comme lieu de contrainte, c'était dans l'air du temps. L'autre étude en ethnologie, j'ai fait ce qu'on appelle mon premier terrain d'ethnologue, c'était sur l'architecture rurale dans les Pyrénées. C'est quelque chose que j'ai fait un peu durer qui m'a beaucoup, beaucoup apporté. Ça m'a donné des bases que je n'avais pas avant. J'ai appris à écrire à rendre des rapports, que je n'avais évidemment pas appris à l'école d'architecture. On m'a souvent demandé, si je ne regrettais pas d'avoir laissé le monde de la construction, car c'est surtout ça que j'ai laissé de côté. La possibilité de devenir, soit comme assistante soit comme, je ne sais pas, petite main dans une agence. À cette époque, je suis rentrée comme dessinatrice, pas autre chose.

S'il y avait eu des écrans, je me serais ennuyée pareillement. Mais je n'ai pas cherché non plus, à ce moment-là, à faire plus. Je n'étais pas non plus mobilisable sur le fait, sur le travail qui est demandé.

Après coup je me dis que si on m'avait emmené sur les chantiers, je m'y serai peut-être senti plus à l'aise. Contenu de ce que j'étais à l'époque, ce n'était pas ça. J'étais très timide. Ça aurait pu sans doute, ça aurait très difficile. Ce que j'ai pu regretter, c'est de ne pas avoir su au bon moment que se créait, se constituait ce qu'on appelle des CAUE (Conseil d'Architecture d'Urbanisme et d'Environnement), j'y aurais trouvé ma place facilement. Mais je n'étais pas prête. Bon je me dis, j'ai pataugé un peu, j'ai refait des études. J'ai pu travailler comme ethnologue, ce qui est quand même une chance et ensuite pendant les années 80 en tant qu'ethnologue j'ai monté des expositions, j'ai fait plein de choses intéressantes. J'ai continué à me former. Je me suis réinscrite à la fac, en venant enseigner à l'école d'architecture. Là, j'ai préparé une thèse. Je me suis arrêtée au-delà là. Quand on est enseignant ici et qu'on n'a pas d'autre activité, comme un travail en agence, pas spontanément, mais enfin très volontairement aussi, on fait de la recherche. Parce qu'on en a besoin pour nourrir l'enseignement, donc c'est ce que j'ai fait.

Au lieu de travailler sur l'habitat rural ou le logement, et bien, il s'est trouvé qu'il y avait des études là-dessus et que ça m'intéressait, j'ai travaillé sur les architectes. J'ai souvent fait des travaux avec des collègues, d'ici ou de la faculté. Je suis ethno-muséologue, je suis ethno-sociologue, est-ce que je suis architecte, je pense que je le suis un peu de formation. Mais ce n'est pas un titre qui est reconnu, car je ne me suis jamais inscrite à l'ordre. Vous savez que vous, vous avez d'autres mesures à prendre pour pouvoir exercer à votre nom. C'est quelque chose par rapport auquel vous avez à vous positionner aujourd'hui. Je crois que je m'arrêterai là. J'ai été enseignante en sciences humaines et sociales, en SHS de la fin des années 80 à 2011. J'ajoute quand même que mon DEA a porté sur les architectes, qui étaient élèves à l'école de Chaillot que je venais de découvrir. C'est une école dans laquelle on se spécialise sur la question du patrimoine. Ça m'a beaucoup intéressée. J'ajoute que quand j'étais enseignante en sciences humaines et sociales, pour participer, car je tenais à suivre un peu les travaux dans les ateliers. À la période où j'étais là dans les années 1990 - 2000, il fallait s'imposer. Il fallait demander à s'imposer, demander à ses collègues architectes de pouvoir participer aux ateliers de projet. C'est là que j'ai connu Leslie qui était étudiante dans un des groupes de projet. J'avoue que c'était bénévole, on n'était pas reconnu. J'étais présenté par les professeurs d'architecture comme l'assistante sociale, la journaliste, j'avais toutes les étiquettes possibles et imaginables, mais jamais architecte. J'ai laissé tomber une thèse, car je voulais changer de sujet, je ne voulais pas faire sur les architectes de Chaillot, moi je voulais travailler sur la féminisation d'un métier réputé masculin. C'est peut-être pour ça que je suis ici, c'est peut-être qu'elle reste à faire. Il y en a qui ont commencé. Je vais vous en parler.

CORINNE SADOKH (CS) : Merci Françoise. Je vais vous parler un petit peu de moi. Pas trop longtemps, j'espère. Si j'ai fait des études longues, car je considérais que ma mère avait abandonné les siennes. Elle faisait des études de pharmacie, elle s'est mariée, elle a attendu son premier enfant et mon père lui a demandé de s'arrêter. J'avais une image de femme soumise, une femme au foyer qui aidait mon père. Avec le temps, ce n'était pas du tout ça.

J'ai hésité entre plusieurs disciplines au fil des années. Je voulais être d'abord avocate, car j'habitais près du palais de justice de Marseille et je voyais les avocates que je croyais que libérées.

Je voulais être juge d'enfants, archéologue puis architecte. Je suis arrivée en terminale D, et je voulais être architecte dans la mesure où pour moi l'endroit où vivaient les gens était important. J'ai fait mes études à Marseille et j'étais notamment au sein d'un atelier qui s'appelait « atelier politique locale, ouverture démocratique » avec un enseignant qui cassait les têtes de ses étudiants dans la mesure où il travaillait sur les implicites du métier des architectes. Je constate encore aujourd'hui que j'essaie aussi de transmettre ça.

Tout de suite après mon diplôme parce que je pensais que c'était la seule voie possible, j'ai exercé en libérale en tant qu'architecte urbaniste dans la région PACA. Je me suis installée toute seule, puis j'ai été associée à des amis de l'école, formellement ou informellement. Sous forme de société civile.

J'ai ensuite travaillé en tant que sous-traitant de bureau d'études d'urbanisme, et pour l'école d'architecture. Au bout de 6 ans d'activité professionnelle libérale, j'ai décidé de trouver un cadre de vie un peu plus confortable, et pour moi c'est une décision compliquée, la recherche d'un poste de salariée. J'ai passé un an à chercher un emploi, on sait que chercher un emploi c'est une activité à part entière. Il faut rencontrer des personnes, se renseigner sur des structures, etc.

Un jour, un ami, qui dirigeait de grosses agences d'urbanisme BASE, m'appelle et me dit qu'il a vu passer une annonce qui propose un poste de directeur de l'atelier public d'urbanisme et d'architecture de St Jean de Braye. Je ne connaissais pas St Jean de Braye, je connaissais un peu les ateliers publics. J'ai toujours été intéressée sur l'urbanisme avec la participation des habitants. J'ai postulé, il y a eu 492 candidats et j'ai retenu. Ce qui a été pour moi terrible, puis ce que j'habitais Marseille, j'aimais Marseille, j'aime toujours Marseille et je suis montée à Orléans, qui était pour moi un peu le nord de la France. St Jean de Braye, c'est une ville dans les Landes. L'environnement, ma situation, le climat étaient terribles. Mais, j'ai fait un métier qui m'a passionné et j'ai eu une position très intéressante. Je dirigeais une petite structure, de cinq, six personnes, qui a été créée à l'initiative du Maire qui était à l'origine géographe, qui était à côté des services municipaux qui était pour là pour proposer des choses, faire réfléchir les élus/les entreprises/les habitants/les architectes/les urbanistes/des paysagistes, partager le projet, partager les réflexions avec l'ensemble des acteurs du projet. C'était vraiment un mode d'exercice très intéressant, je ne vous ai pas parlé cette année des ateliers publics, mais voilà. Il faudrait en refaire l'histoire dans la mesure où il y a des choix très pertinents à en tirer encore de l'exercice qu'on fait.

Au bout d'un certain nombre d'années, et parce que j'attendais un enfant, j'ai démissionné de l'atelier public et j'ai suivi mon compagnon à Lille. À Lille, c'était encore plus le nord de la France que dans les Landes par rapport à Marseille et je n'avais aucune intention d'y rester, donc aucune intention de m'investir professionnellement. Alors j'ai décidé faire ce que j'avais essayé de faire en atelier, c'est-à-dire faire des débats en ethnologie, dans la mesure où travailler en ateliers publics avec les élus et les services, et surtout avec les élus. J'ai constaté qu'ils avaient des modes de fonctionnement indifférencié que je ne comprenais pas toujours et qui se rapprochait de modes de pensées de chefs de tribus africaines, des codes, des rites. J'ai eu envie de prendre du recul pour comprendre et avoir des outils pour travailler avec ces gens-là. Je me suis consacrée à ces débats d'ethnologie que j'ai faite sur les fonds espaces publics pour les archis, j'ai travaillé sur le groupé en cas de transformation d'un espace public. Après je suis descendue à Toulouse avec un grand plaisir.

J'ai collaboré à la fois avec les villes, le travail se fait en concertation. Progressivement, on passe à Françoise, je suis intervenu en école d'architecture de Toulouse depuis 2006, et donc j'enseigne en sciences humaines et sociales. Je travaille à la fois dans un cadre de clarifié formation et culture et vous apporter des outils pour l'orientation professionnelle et à la fois dans le cadre de réflexion, mais aussi d'appropriation et aussi sur les métiers d'insertion professionnelle des architectes. Ça fait partie de notre mission.

LESLIE GONCALES (LG) : Bonjour à tous, Leslie Goncalves, comme témoignage je vais essayer de parler tranquillement, moi on me qualifie comme « femme pressée ». Hier et avant-hier, j'ai travaillé à mon cabinet alors que la plupart des gens ramassaient les œufs. C'est un petit peu la caractéristique d'un troisième aspect, un témoignage en cours.

Effectivement, mes parents ne sont pas architectes. Mon père est brocanteur, ma mère aujourd'hui elle est paysanne bio, elle a fait d'autres choses, mais elle est très sur une dynamique à chaque fois qu'elle voulait appréhender, pour arriver à ses fins, elle mettait de l'énergie, mais en ayant une vie assez douce. Moi j'ai eu une enfance très tranquille, très sereine.

J'ai eu un choc, un jour, avec un lave-vaisselle. En fait, j'avais une amie qui avait des parents très énergiques qui avaient toujours envie de recevoir des autres, qui étaient toujours en énergie de l'autre, qui étaient en train de séparer, à mettre les choses dans le lave-vaisselle. Finalement je me suis dit que c'était une énergie positive, mise au service de l'autre pour ne pas se préserver. Alors, je suis rentrée dans cette logique de je n'ai pas à me préserver. Je vis intensément.

À partir de là, j'ai fait des études. Moi, je ne pensais forcément pas être très très douée parce qu'au primaire, au collège, au lycée, j'étais relativement moyenne. Après j'ai fait les Beaux-Arts, je me suis rendu compte que j'étais différente, mais que là-bas il y avait beaucoup de gens qui me ressemblaient. On pouvait enfin penser à sa manière, ça m'a fait beaucoup de bien, puisque j'avais fait un primaire un peu différent dans une école où on nous apprenait à réfléchir et pas à ingurgiter. J'ai retrouvé ça aux Beaux-Arts et après j'ai fait l'école d'architecture. Donc, j'ai fait 7 ans aux Beaux-Arts et après, j'ai enchaîné 4 ans en école d'architecture. C'est vraiment des études qui pour moi ont été une révélation. Là, je me suis éclatée, j'ai pu vraiment m'épanouir, car il y avait cette dynamique-là. La petite particularité, comme quelques-unes d'entre vous ont des enfants, moi, j'ai eu ma fille pendant mes études. En 4e année donc comme vous maintenant, j'ai décidé malgré tout d'avoir les meilleures notes, d'y arriver, de prouver qu'on pouvait être étudiante et en même temps et être capable. Maintenant avec du recul, parce que je n'ai pas beaucoup dormi, ma gamine est née en avance, de quatre semaines et demie donc c'était un peu limite. Mais bon, c'est comme ça. Du coup quand j'ai passé mon diplôme, elle marchait, elle commençait à parler. Je me suis dit qu'il fallait vraiment que je fasse quelque chose, du coup j'arrête mes études sinon je pense que j'aurai continué.

J'ai commencé à travailler dans une agence très tranquille. C'est vrai que les choix que j'ai fait lors de ma 5e année et de mon parcours pro, je l'ai fait par rapport à mon enfant. Une agence avec des rythmes, et un chèque à la fin du mois. Et puis malgré tout, cette volonté, cette aspiration à vouloir à aller de l'avant, à m'épanouir, j'ai décidé de monter une agence avec Philippe Goncalves que vous connaissiez peut-être, car il est président de l'ordre d'architecture Midi-Pyrénées. On a monté une agence ensemble en 2007. On a monté une agence ensemble, mais, Philippe, lui était déjà installé à son compte, donc ça fait un peu plus de 10 ans qu'on a commencé à exercer en libéral.

L'objectif était d'apporter l'éclairage sur la femme architecte, la maîtrise d'œuvre et en même temps d'identifier que ce n'est pas que des éléments positifs afin de voir qu'est-ce que le fait de salarier peut apporter, qu'est-ce qui fait qu'on peut y arriver. Mais ça on l'abordera dans une deuxième partie.

FG: On affiche quelques chiffres, mais, je vais quand même faire un tout petit peu un brin de synthèse de ce que nous avons présenté. Même si je l'aménage un peu à ma façon. C'est trois générations, trois parcours d'études et de l'utilisation d'un diplôme qui est le même, mais qui s'est passé de manière très différente. Avec une distance plus ou moins, une proximité plus ou moins grande de ce qui est le modèle qui nous est donné à tous, à toutes que la maîtrise d'œuvre en statut libéral. Je crois qu'on le sache ou pas, qu'on le veuille ou non, c'est l'objectif de ceux ou celle qui rendent dans les écoles d'architecture en général. Je l'ai dit toute à l'heure, on sait ou on sait ce qu'il en est, on a pratiqué ou pas pendant ses études, on s'y est préparé, mais c'est ce qu'on cherchait. Je crois que personne n'a envisagé son rapport au travail professionnel et au travail domestique.

J'insiste un peu par ce que c'est les deux aspects sur lesquels je vais revenir souvent. Leslie vient de nous en dire un mot, Corinne l'a laissé entendre aussi. Leslie a aussi un deuxième enfant, il faut quand même le mentionner. Elle nous parlera aussi du rapport qui établit avec son compagnon, qui est aussi son associé et qui est en même temps le père de ses enfants. De leurs enfants. Elle en parlera peut-être toute à l'heure. Vie privée, vie du travail, qu'est-ce qu'il en est du travail domestique ?

Tout ça, ça nous différencie, ça nous distingue toutes les trois, mais il y a aussi des points communs. Ce qui est commun, vous ne l'avez pas entendu, mais moi je l'ai relevé c'est que nous avons toutes les trois, deux diplômes. Je sais que ça fait un peu sursauter, mais si je me situe en sociologue, je me dis que globalement les filles doivent en faire plus et quelles ont souvent deux, trois, diplômes. Il a des garçons, du fait de leurs parcours, de leurs origines, du fait d'un certain nombre de choses, ils ne sont pas nés dans le milieu, ont aussi deux diplômes. Mais, sachez bien que pour les filles, je vais passer là un peu autre chose, mais ça fait partie de quelque chose d'assez souvent relevé. Je crois que toutes les trois, en commun nous avons cherché à adapter nos valeurs, nos désirs, ce que nous souhaitons vivre avec l'énergie dont Leslie a parlé. L'énergie forcément que l'on a, qu'on dispose quand on commence. On a toutes les trois réussi à mon sens à vivre ça, conformément avec ce que nous étions. Et ça j'insiste beaucoup, ça va être une des choses qu'on vous demandera de réfléchir, où vous en êtes de ça ?

Alors, ce qui nous caractérise, même si en tant qu'enseignante, c'est peut-être un plus régulier, surtout quand on est devenu sur le tard fonctionnaire, c'est un peu plus régulier avec tout de même des revenus qui sont dans l'ensemble relativement bas. Leslie a certainement d'autres problèmes à ce sujet. Je peux vous dire que ma retraite n'est pas très élevée.

Je crois que tout ça c'est pour vous montrer les points communs et commencer tout en regardant un peu ces chiffres, vous indiquez pourquoi ces questions m'intéressent et pourquoi je veux que vous intéressiez.

C'est que depuis que je suis rentrée dans cette école comme étudiante, nous étudions trois sur trente, donc trois filles et un tiers d'entre nous, une architecte/maître d'œuvre. La seconde a su trouver les CAUE, elle a su arriver au CAUE. Et moi, j'ai fait le parcours que nous avons évoqué.

Mais ces chiffres donnent des éléments qui sont à la fois, très généraux sur l'ensemble de la profession c'est à dire à titre légal hommes et femmes n'ont pas forcément bien souvent des salaires, des revenus différents. Et l'autre aspect qu'il y a être centré sur les architectes c'est que le nombre d'étudiantes, le rapport entre étudiant et étudiante, filles et garçons, dans les écoles d'architecture à progresser énormément et très rapidement depuis la création de l'école dans les années 1969. Ce qui m'a, ce qui nous a souvent frappés en travaillant comme sociologue sur cette profession c'est que le nombre d'étudiants à progresser, le nombre de diplômés filles à progresser mais le nombre d'inscrite à l'ordre à progresser beaucoup plus lentement. Il continue à progresser. Une féminisation d'une profession qui avait une réputation d'une profession masculine.

J'ai l'exemple d'une consœur qui lorsqu'elle a été enceinte on lui a dit que dans cet état tu ne vas pas aller à une réunion, dans ton état tu ne vas pas aller sur les chantiers. Là, elle s'est rendu compte que lorsqu'on était enceinte, on était considéré comme malade. Ça fait tiquer sur ces choses-là. Il y a un décalage qui est commun à beaucoup des professions libérales de discrimination, moindre.

LG : J'ai un chantier que j'ai suivi par rapport à un projet de logements en accession sociale, le maître d'ouvrage femme, l'architecte femme, le bureau de contrôle femme, le bureau d'études est une femme et même dans les entreprises le chargé d'opération il y avait une femme. Ça veut dire aussi que certains chantiers sur un mode plus féminin. Sur le projet de la cartoucherie, je suis la seule femme, il a que le bureau d'études qui nous suit qui travaille sur l'enveloppe du bâtiment qui est une femme sinon les autres sont des hommes.

FG : C'est effectivement, une des évolutions. C'est à dire que les filles en même temps qu'on croisé pendant tout le XXe siècle, croisé le nombre de filles et garçons scolarisés, on a démontré que globalement les filles avaient progressé plus. Elles sont plus nombreuses, meilleures à l'école, elles avaient plus de ténacité apparemment. Dans les années 80, si on faisait des mesures dans le milieu étudiant, on s'apercevait qu'elles étaient plus nombreuses à avoir fait des études supérieures que les garçons. Je vais, vous lire un petit bout de l'introduction de cet ouvrage, qui date de 1992, mais avec ce titre, « Allez les filles », ça faisait quand même plaisir à un certain nombre d'entre nous. C'est deux sociologues, Christian Baudelot et Roger Establet. À la fin, il y a une bibliographie, je pense que Corinne vous la donnera. Ils ont travaillé avec de Bourdieu. Voilà ce qu'ils peuvent dire sur le nombre de progressions, le nombre de femmes qui font des études supérieures.

« Ce monde animé d'une force assez puissante pour exercer ces effets, sur ce qui demeure notre société déterminante fondamentale dans la réussite scolaire, l'origine sociale ne répond pas. La percée triomphale des filles n'a pas encore réussi à bouleverser ni même annuler le fait de la classe sociale sur l'origine scolaire. Tous les progrès enregistrés se sont accomplis dans le strict respect des inégalités scolaires et sociales. Il reste que la supériorité des filles s'observe dans toutes les classes sociales et que l'effet de l'origine sociale sur la scolarité est beaucoup moins accentué chez les filles que chez les garçons ».

On parle des années 90, toi Leslie, tu étais à l'école ?

LG : Non, dans les années 90, j'étais encore au lycée.

FG : Et toi Corinne ?

CS : Moi, je travaillais en libéral.

LG : Moi aussi j'étais dans cet univers. C'est vieux et ce n'est pas vieux pour nous, c'est notre histoire. La page suivante, l'effet de progression, mais aussi la résistance des différences sociales même si c'est relatif. L'autre aspect c'est, celui que je vais revenir assez souvent, le titre de la suite de l'introduction « la fin dans un ancien régime », « A survolé rapidement les statistiques scolaires et sociales, le cœur du phalocrate social » pas besoin de faire une traduction, je suppose, « l'irruption des femmes dans le monde de compétences reconnues du travail socialisé de la vie publique, n'annonçait pas la fin de l'ancien régime des relations entre les hommes et les femmes. Notre siècle, marquerait-il en ce domaine la fin de la préhistoire ? »

Un autre livre, écrit là par une femme, Dominique Méda, une femme qui exerce toujours. Elle écrit dix ans, en 2001, 'Le temps des femmes, un nouveau partage des rôles' en réponse un petit peu, en écho à ce que je viens de vous lire. Je pense que je vais prendre le temps, de vous lire assez longuement son introduction. Ça me semble important de vous mettre un peu dans le contexte des travaux qui vont présenter le contexte général. Nous sommes un ensemble. Donc je prends le temps, excusez-moi.

'En quelques décennies la société française a profondément changé, en quelques décennies une révolution silencieuse s'est opérée. Aujourd'hui, majoritairement et avec une sur évidence les femmes travaillent, les femmes font des études comme les hommes. Mieux que les hommes. La grande majorité d'entre elles se présente sur le marché du travail et continue même avec un ou plusieurs enfants de travailler. Ce n'est pas tout à fait autant que les hommes, mais au moins aussi efficacement que les hommes. En travail non contraint, veule avoir l'indépendance financière pour pouvoir vivre seule.'

Sinon la parenthèse qui s'ouvre après la Première Guerre Mondiale et qui se referme dans les années 60, les années dont j'ai connu la fin.

'Les femmes, nous ditons ont toujours travaillé, certes, mais pas dans des conditions actuelles. Pas dans un système où le lieu de travail est totalement distinct du lieu d'habitation' on en reparlera.

'La situation actuelle est inédite, les femmes travaillent, mais elles ont toujours des enfants, elles aiment toujours en avoir et leurs consacrer du temps. Mieux elles veulent tout. Du temps pour le travail, du temps pour leurs enfants, pour leurs conjoints, pour elles, et aujourd'hui elles prennent en charge toutes ces tâches en même temps. Pour accompagner cette révolution silencieuse, qui s'est fait comme naturellement, sans crier gare, notre société ne s'est pas adaptée. Nos structures sociales et nos conceptions traditionnelles du partage des rôles sont restées les mêmes. Nos mentalités ont peu évolué, nos institutions n'ont pas été révisées. Tout se passe comme si, cette révolution c'était opéré sans bruit et sans qu'on s'en soucie. Comme si, nous rentrions

aujourd'hui dans des structures sociales archaïques, dans un habit trop petit qui ne nous vous décidément plus. Les pouvoirs publics nationaux, et locaux ne sont adaptés ni en matière fiscale, ni en matière de garde d'enfant, ni en matière de politique familiale. »

Nous étions en 2001, cela pose questions, 15 ans plus tard.

« Les entreprises, quand elles, nous aucunement évoluée. Certaines se sont modernisées pour s'adapter à la globalisation et à la nouvelle économie, mais pas à la transformation en profondeur de l'activité des hommes et des femmes. Elles n'ont revu ni leurs horaires de travail ni leur organisation du travail afin de les rendre compatibles avec cette situation moderne qu'est la ville d'activité. Il semble bien, que statistiquement, que les hommes soient ceux qui se sont le moins adaptés à cette nouvelle situation.

Ils paraissent n'avoir en rien évolué, de quand leurs femmes ne travaillaient pas et prenaient en charge les tâches d'entretien de la maison et des enfants. Les hommes étaient d'abord le seul gagne-pain, le pater familias, le responsable des revenus, relations avec le monde extérieur. La femme travaillait quasiment autant qu'eux, mais ne se charge pas davantage des tâches parentales. »

Vous avez certainement de tas d'exemples qui disent le contraire et des tas, des tas, je demande à voir.

« L'évolution silencieuse, les femmes assument aujourd'hui tous les rôles. Elles en sont fières, mais cela n'est pas toujours facile. Pourquoi devrait elle a avoir parcouru tout le chemin. Elles ont voulu travailler, elles ont voulu faire des études comme des hommes. Aujourd'hui elles réussissent bien que les garçons à l'école et à l'université. Elles ont fait la preuve qu'elles étaient la preuve qu'elles étaient aussi "intelligentes", elles ont montré qu'elles pouvaient apporter toutes les compétences à l'entreprise.

Le monde n'a pas changé, il est peut-être un peu mal à l'aise, il n'a peut-être pas vraiment accepté. À moins qu'il ne se frotte les yeux encore un peu. Désormais, nous pouvons en être sûr, les femmes travailleront comme les hommes et feront tout pour que leurs conditions de travail, leurs rémunérations, leurs responsabilités soient les mêmes que celles des hommes. Face à cette nouvelle réalité, la sociologie française comment relater les trente dernières années. Entre ceux qui était franchement contre, qui aurait-il des enfants? aurait-il encore des enfants si les femmes se mettaient à travailler? Et ceux qui n'en pensait pas grand-chose, la société française, s'est perdue à tergiverser, adoptant des mesures tantôt pour tantôt contre, ne se résolvant jamais à accepter totalement à accepter cette situation et à aller dans le sens de l'Histoire. Du coup, nous avons comme rapiécé nos institutions, les adaptant tant bien que mal à cette nouvelle réalité que sont les couples biactifs de nos jours. Les hommes en conviennent cela n'est plus possible.

Il faut tout mettre à plat, accompagner ses émulsions, revoir l'ensemble de nos institutions sociales et nos fonctionnements, revoir nos modes d'impositions, revoir l'organisation du travail, revoir enfin entièrement tous nos dispositifs traditionnels pour nous mettre en phase avec les émulsions sociales. »

Entre temps, je crois qu'il a des choses qui ont été mises en place, en France du moins, c'est les congés parentaux qui peuvent être pris par les hommes comme par les femmes. Cette possibilité est complexe, cette possibilité par rapport ce que nous dit Dominique Méda, il y a quand même un petit quelque chose qui s'est passé. Pour aider les femmes dans cette évolution essentielle, il aurait fallu deux changements majeurs. Déspécialiser l'école ou mettre en place des mesures, c'est-à-dire reconnaître que si les hommes et femmes travaillent alors les tâches parentales, les activités de soins et de tâches ménagères incombent autant aux hommes et aux femmes et revoir, l'ensemble de nos institutions sociales. Nous ne l'avons pas fait. La vie trace des parcours, il faut cesser de rapiécer. D'autres pays européens l'on fait très tôt, sans rechigner poussé par le mouvement féministe qui ont fait moderniser la société. Nous n'en sommes pas là en France. Nous vivons appuyés sur de vieilles croyances comme si nous ne savons à la moindre chiquenaude, ces modèles s'écrouleraient. Le processus est en marche, il faut l'accompagner, le promouvoir, pour entrer dans une époque moderne celle de l'égalité entre femmes et hommes. Celle d'un effacement de la division traditionnelle des rôles, celle de la pluralité des tâches par certains des sexes et en définitive, celle d'une société qui définirait cette révolution est à notre portée, tous les éléments sont aujourd'hui réunis.

Dans la suite de l'ouvrage, elle va prendre appui sur des expériences menées dans ce qu'elle appelle les « pays du Nord ». J'arrête avec ça, mais je vais retrouver avec la revue Critcat, un écho de ce que nous dit cette sociologue en 2001, qui pourrait être écrit encore à mon avis pour une grande partie aujourd'hui. On va dans la revue Critcat, qui est une revue de critique d'architecture c'est assez étonnant quand même qu'un dossier sur les femmes architectes apparaissent.

Il est de 2012, il est assez ancien, mais il n'y en a pas beaucoup. J'ai eu dans mes mains dans les années 90-98 un numéro d'urbanisme, un numéro de créer qui ont créé des dossiers sur ces questions, on y trouve souvent des travaux d'historienne, sur l'histoire des femmes architectes. C'est un travail qui traverse tous les travaux universitaires sur ce qu'il en est. D'autres revues en ont parlé, les revues professionnelles n'abordent pas beaucoup ces questions, c'est à nous d'éplucher un peu les comptes rendus de projets, de voir qui les signes, si une assistante est nommée ou un assistant est nommé, si ce sont toujours les mêmes qui sont nommés, si dans un couple d'architectes on mentionne bien les deux noms. Il y a des choses comme ça sur lesquels on peut se poser des quantités de questions en regardant les revues d'architecture avec cette question. Les revues auxquels je fais référence d'urbanisme ou créer faisaient aussi référence à des exemples de femmes plus formées dans les années 40-45, après-guerre, qui avaient exercés des rôles importants dans par exemple dans le logement social, la santé, elles étaient très présentes, mais je suis quasiment certaine que leurs noms sont encore plus inconnus que ceux de la plupart des architectes.

Alors, j'ai tenu à vous présenter deux articles de cette revue. L'un fait apparaître des témoignages de Denise Scott Brown, l'article s'intitule Sexisme et star-système en architecture (1975). Si vous ne le savez pas, c'est la compagne, l'épouse de Robert Venturi. Est-ce que vous la connaissiez elle ?

Elèves : Oui

FG : oui aussi, bon, vous avez eu des renseignements précis ? Il y a eu une thèse sur ce couple d'architecte à l'école, vous êtes déjà un peu instruit. Alors j'ai un texte d'elle si ça vous intéresse, je vous en lis juste quelques petits passages qui date de 1975, qui a d'abord circulé sous le manteau puis après qui ont été édités et traduits. Un couple d'architecte dont l'un des membres est bien plus connu que l'autre, et Denise Scott Brown s'insurge très tôt.

» La plupart des femmes architectes ont des histoires horribles à raconter sur la discrimination dont elles ont été victimes au cours de leur vie professionnelle. Les miennes vont de la simple péripétie au traumatisme profond. J'ai même rencontré des formes de discrimination peu banales lorsque, au milieu de ma carrière, j'ai épousé un collègue et lié ma vie professionnelle à la sienne, alors qu'il devenait célèbre, sinon riche. J'ai vu comment on a fait de lui un gourou de l'architecture, sur la base—jusqu'à un certain point— de notre travail en commun et de celui de notre agence. » Criticat 10, » Ce que les femmes font à l'architecture » p 66

Celui qui l'a traduit, Valéry Dydelon, est un des rares auteurs masculins de ce numéro qui est pratiquement signé que de femme. Aujourd'hui comme hier, bien peu de femmes architectes parviennent à la notoriété. Encore moins nombreuses sont celles qui se révoltent et ose s'attaquer publiquement au machisme du milieu. Depuis les années 70, elle a demandé avec insistance, que ce soit pleinement reconnu son travail qu'elle même a fait. À une époque, où mouvement le féminisme aux États-Unis et en Europe se développait, le monde de l'architecture brillait alors de son archaïsme où presque toujours les femmes architectes avaient le rôle d'assistante et d'aide. Je ne sais pas s'il y a des commentaires ou questions, mais je tiens à ce que le témoignage passe.

L'autre article que je voulais vous parler, c'est celui signé de Stéphanie Mesnage : « Éloge de l'ombre », qui fait allusion à un ouvrage japonais et elle va lui donner un autre sens. C'est une architecte qui je crois savoir a fait une thèse et qui en tout cas a travaillé pendant ces études sur l'histoire des femmes architectes. Elle fait apparaître, comme on a pu le faire apparaître pour les écrivaines, les gens du théâtre, mais aussi Beaux-Arts. Alors là, apparemment on n'a plus sur les femmes artistes, car les femmes se sont manifestés, mobilisés sur ces questions-là, et on revendiqué au XIXe siècle pour avoir participer à des ateliers. Stéphanie Mesnage met à jour cette histoire de femmes, elle part de 1880 jusqu'à 1945. Ces des femmes diplômées et Stéphanie Mesnage fait valoir qu'elles sont peu nombreuses à avoir leurs noms associés à l'activité de maîtrise d'œuvre en général. En 1940, elle dit qu'une dizaine seulement sont dans ce cas, ce qui correspond plus ou moins à ce que j'ai pu connaître, moi dans les années 60. Ce qui m'a intéressé aussi c'est qu'elle prend un peu l'avis des quelques rares sociologues qui ont travaillé sur les architectes et en particulier sur les architectes hommes et femmes. Elle nous cite deux sociologues : Olivier Chadouin qui encore enseignant et sociologue à l'école de Bordeaux et Nathalie Lapeyre aussi enseignante au Mirail. Elle résume la situation « En somme, pour ces sociologues, des raisons contextuelles auraient déterminé l'éloignement relatif des femmes de la maîtrise d'œuvre (libérale). » p 48

Ça veut dire que Chadouin fait une démonstration qui est un peu issue de travaux de Bourdieu sur la domination masculine et il a tendance à dire c'est quelque chose qui perdure et il fait valoir que peut-être que le fait de l'ombre des femmes qui exerce la maîtrise d'œuvre est dû à une défense identitaire de la femme. Donc une profession en voie de féminisation.

LG : Pour moi, la maîtrise d'œuvre c'est suivre le chantier. Suivre le chantier c'est savoir comment on dessine, connaître les problématiques qu'on voit en vrai, donc anticiper. J'ai fait un peu la tête de pioche, démarrer les chantiers sans être accompagné parce qu'aujourd'hui on a nous des collaborateurs et ils apprennent le chantier à un moment donné en étant à nos côtés, en démarrant un compte rendu de chantier, en cherchant solutions, en intervenants. Pour moi c'était impossible d'aller sur le chantier avec Philippe, je ne pouvais pas l'accepter. Je me suis donc confrontée aux chantiers seule, c'était un peu du grand n'importe quoi parce que ça a été très dur et qu'au début j'ai même faillit arrêter. Avec la maîtrise d'œuvre, je me suis vraiment remise de question est-ce que je voulais tout ça. Je me suis accrochée et aujourd'hui je m'éclate. J'ai eu ce passage où j'ai eu la force de me dire il faut que tu t'y attelles c'est ton avenir, c'est ce qui va te permettre de travailler la maîtrise d'œuvre et tu vas pouvoir créer ton identité après je pense que vous pouvez le faire avec plus de douceur et de tranquillité. Mais c'est quelque chose qui m'a beaucoup apporté.

FG : Ce que tu racontes est très important. Moi, en faisant une enquête auprès d'architectes qui travaillent sur les chantiers, un architecte m'a dit qu'il avait pris pour une réunion de chantier une collaboratrice ponctuelle, une femme. J'ai vu toutes les entreprises s'adressaient à lui et jamais à elle pendant la réunion de chantier, pendant la visite de chantier. Ils étaient étonnés l'un comme l'autre. Ce que tu dis ça m'intéresse, c'est sur des aspects comme ça. Ça veut dire qu'il faut des accompagnements. Ça veut dire que si on va dans une agence, filles ou garçons doivent se forcer à aller sur les chantiers. Les garçons aussi ils s'en ramassent des tonnes. Je pense qu'il faut être accompagné au début, il faut forcer un peu les choses. Ça va évoluer.

CS : C'est pour ça que dans le cadre de vos stages en agence, ça fait partie des choses que vous êtes censé faire. Il faut au moins que vous alliez sur un chantier. Souvent lors de la lecture de rapport de stage que c'est pas toujours le cas.

FG : Je suis très fière d'avoir fait partie des enseignantes qui suivait les stages et à vouloir et à souhaiter que ces stages où il faut aller sur les chantiers autant que possible et j'ai vu arriver les premiers rapports où les filles s'étaient glissées dans les bureaux « on n'a pas voulu que j'y aille », ça veut dire qu'il faut aussi forcer un peu les choses. Elle donne ce point de vue qui je pense, peut-être tout à fait remis en question de ce sociologue. Nathalie Lapeyre, je pense que je suis plus proche d'elle, et vous verrez que je citerai toute à l'heure simplement une autre sociologue avec qui elle a beaucoup travaillé. Je pense qui a même suivi sa thèse, qui portait sur la féminisation des professions libérales diverses. Les architectes étaient pris en compte. Nous avons beaucoup discuté à ce moment-là quand elle faisait sa thèse.

Nathalie Lapeyre serait-elle plus à même que cette féminisation est en marche, c'est un fait, mais qu'on moment où le nombre d'étudiant et de diplômé croisé, il y avait aussi une crise économique ce qui n'a pas favorisé la situation. On peut le prendre en considération, mais Stephanie Mesnage a tendance elle, a repoussé toutes ces hypothèses de sociologue et à dire qu'en portant un regard historique sur les carrières des pionnières, un regard historique porté sur les carrières des pionnières amène à formuler l'hypothèse complémentaire d'une continuité, « par-delà les circonstances : une situation presque immuable, déterminée par des causes structurelles au milieu de l'architecture (institutions, organismes...) et à la condition des femmes en général dans la société française.

Il semble en effet qu'elles aient de tout temps, et donc bien avant 1970, pris des chemins de traverse et, par un processus inconscient, salvateur ou stratégique. exploré d'autres activités moins traditionnelles mais relevant également du métier d'architecte."

La question de la diversification arrive. Comment filles et garçons vont vers d'autres activités d'architectes, de ce qu'on les a formé à l'école.

"Ainsi, sur une période de soixante-cinq ans (1880-1945), on constate que seule une petite dizaine de femmes travaillaient à Paris comme maîtres d'oeuvre (seules ou associées), alors que dans le même temps, elles ont été pas moins de cent soixante à avoir étudié à l'École des beaux-arts de Paris, à l'ESA et à l'ECP! Ces facteurs structurels ont dessiné, et dessinent encore aujourd'hui, un environnement professionnel défavorable à l'accès des femmes à la maîtrise d'oeuvre en nom propre."

Elle se pose la question est-ce que l'enseignement intégrera ces questions et quand ? Je laisse ce point t'interrogation. Posez vous la question de combien d'enseignante en atelier de projet ? quels sont leur position et vous pouvez les interroger justement, vous interroger. C'est déjà deux façon d'envisager les choses.

Une troisième que Nicky Le Fevre estime avoir rencontré, c'est-à-dire s'organiser par ce qu'on a trouvé un conjoint qui s'adapte aussi qui a souhaité lui aussi partager les tâches domestiques. Il a souhaité limiter le temps de travail pour s'organiser autrement. Faire des distances entre le lieu d'habitation, des écoles soient un peu fait en fonction de ces choix. La troisième catégorie dans laquelle certains et certaines d'entre vous peuvent se reconnaître et qu'on appelle "autonomie réflexive", dépassement du genre. C'est un peu jargonneux je n'insiste pas trop là-dessus. Je trouve que c'est tout à fait intéressant, et ce qui me retient dans cette proposition c'est qu'elle nous incite à regarder nos aînées, mais aussi nous-même. Quels sont mes choix, vers où je vais et comment y arriver. Un peu en lien avec ce qu'à dit Lelsie, il y a des moments, comment tu peux te dire dans un tel contexte, comment je m'adapte. Prend le temps d'interroger encore d'interroger ces dames ou est ce que c'est vous qui le faite ? Leslie est-ce que mon jargon de sociologue t'a inspiré quelque chose ?

LG: Je pense que je suis dans la troisième la catégorie, dépassement du genre. En venant ici moi j'avais accepté de parlé un peu de vie privée parce que justement , ce qu'on a pu échanger avant de travail de fond, on a échangé sur cette relation définie qui existe entre la vie professionnelle et la vie privée finalement et la première révélation ça a été le lave vaisselle, la deuxième ça a été le fer à repasser. C'est assez basique mais c'est dans les petites choses qu'on voit les grandes choses. Je venais de m'installer, j'avais 20 ans avec Philippe et évidemment, je sors la table à repasser pour lui repasser sa chemise. On était tous les deux, ma mère arrive "Ahhh, qu'est ce que tu fais ? Arretes malheureuse ! Jamais ne lui repasse sa chemise, par ce que jamais il ne fera". Ok. J'ai rien dit sur le coup mais après je lu ai dit que à partir de maintenant tu repasseras. Donc aujourd'hui il repasse. Il s'est fait arnaqué.

FG: Donc vous repassez pas tous les deux ?

LG: Non, je ne repasse pas. On repasse pas souvent, on plie bien.

FG: et ton fils, il participe ?

LG : Mon fils, il aide à faire le tri. Ce qui est important à retenir pour moi, c'est que dans cette histoire c'était de me dire qu'on fait tous les deux des études et donc si je me tape le ménage, le repassage, à manger, les courses..., je vais moins bien réussir. Donc à partir de là on s'est mis à s'organiser. Je ne sais pas si ce n'est pas si c'est que j'ai de la chance, on est dans une logique de travail en commun quand dès le matin, on est des petites fourmis. Qui fait quoi, qui range, qui nettoie, etc., aucun d'entre nous qui allons faire plus quelque chose.

Moi je vais peut être faire à manger, lui va peut-être gérer le linge. Enfin bon c'est comme ça. Ça apparaît comme une petite anecdote, mais malgré tout c'est ce qui fait qu'aujourd'hui je peux exercer maîtrise d'œuvre, avoir des enfants, être enseignante à l'école, aussi participer à la formation en continu, etc. sinon ça ne serait pas possible. Et c'est aussi une facilitation pour lui, moi je puisse subvenir à certains éléments pour que lui aussi puisse être président de l'ordre parce que par exemple là, cette fin de semaine il part deux jours à Paris. Ça c'est un premier élément la planche à repasser.

Un deuxième élément c'est les enfants. Moi je pense que si j'étais tombée enceinte à 15/17 ans, j'aurais gardé un enfant. Ça ne m'est pas arrivé heureusement. Ce que je dis souvent, je suis nait pour être maman. Pour moi, c'est quelque chose de fondamental. Pour mon deuxième enfant, j'ai même accouché à la maison, sans douleur, sans péridurale. Je vous raconterai c'est une autre histoire. Et j'ai allaité mes deux enfants jusqu'à 15 mois, c'est à dire quoi, c'est à dire aussi adaptée sa vie en fonction de ça. On a aussi organisé notre travail en relation avec notre habitat, à côté de l'école, etc. Donc on a mis en marche quelque chose. Je vous amener juste deux photos, ça, c'est notre agence et la maison est juste derrière. Ce sont des bâtiments qu'on a réalisés en autoconstruction parce qu'on a d'argent suite à un système. On a commencé à zéro, on a commencé à avoir des apparts, qu'on a revendus, etc. Et donc par autoconstruction ça nous a permis de créer ce lieu, un lieu vitrine, mais un lieu aussi où on a vraiment une volonté de regrouper des savoirs faire et des expériences. Ça, c'est un deuxième point que je voulais aborder.

Dans le cadre de mon enseignement à l'école de Toulouse je suis amené de temps en temps à aller à Montpellier soit pour suivre des diplômés soit pour la formation HMONP et faire en sorte que les étudiants puissent devenir architectes. Ce qui m'a profondément marqué, c'est que les enseignants là-bas, sollicitent les étudiants pour qu'à terme ils s'installent en nom propre. Pour eux ils disent, bon, OK tu as fait ta HMO, etc., mais finalement est-ce que tu peux nous dire ce que tu as fait cette année et est-ce que tu peux me dire ce tu as mis en place, etc. Mais moi, je me suis dit, mais attendez, mais ils sont fous ! Je crois aujourd'hui qu'on n'est pas dans une idée où il faut absolument tous s'installer, avoir toutes nos entités être complètement désorganisé. Je ne crois pas en ça, je crois, plus à l'idée que, alors nous on travaille énormément sur ça, mais qu'on puisse se regrouper au sein de l'agence autour de valeur autour de savoir-faire, plutôt que d'être plein de petites entités séparées. Ça veut dire que, pour vous demain, que vous souillez garçons ou filles dans l'atelier puis qu'aujourd'hui c'est mixte, s'installer ce n'est pas forcément le somité, ce n'est pas forcément l'aboutissement moi je crois ce qui est important c'est se réaliser. S'installer c'est faire la croix sur beaucoup de choses, c'est vivre difficilement financièrement. C'est pour ne pas dire, mais c'est chaud, je ne gagne pas beaucoup d'argent et c'est difficile souvent, donc ça il faut en avoir conscience. C'est les montagnes russes ça veut dire qu'à un moment on a du travail, mais on n'a pas forcément la trésorière, on ne peut pas forcément se payer.

Alors que certains ont fait pas forcément des études passionnantes, etc. et il gagne dix fois plus que nous et ça on l'a souvent en travers, il faudra toujours aller vers cette excellente, cette recherche. Des fois ça ne suffit pas et ça fait mal. Donc il y a ça. Il a aussi l'idée que s'installer seule ce n'est pas forcément d'accéder de suite, surtout si on n'est pas « fils de » à de la belle commande donc c'est aussi faire de la rénovation, de l'habitat privé. C'est très dur. C'est beaucoup plus dur que de suivre un gros chantier, parce que c'est moins organisé, parce qu'il faut apprendre aussi tous les jours à faire preuve de courage, à se faire confiance. Ça s'est difficile. Je crois, effectivement, comme vous le disiez Françoise, organisez-vous pour savoir vers quoi vous voulez aller travailler dans quelles dimensions, quelles sont les stratégies et vous organisez avec ça. Pour nos enfants, on s'est organisé tous les deux. Pour les horaires qui se font autour du fait qu'ils reviennent de l'école, pour faire un peu comme tout le monde finalement, faire les devoirs, gérer les activités. Et nous on s'organise au tour. Après on a des enfants qu'on travaille beaucoup, que c'est pas trop normal. Mais quand même ma grande fille veut être architecte, donc, je ne sais pas, mais on l'a pas complètement dégoutée.

FG : Est-ce que vous avez supprimé les charrettes, moi je me fais la guerre moi-même, je suis encore capable de me mettre charrette. C'est un état mental qu'on nous apprend ça où on est plus créatif, plus inventif.

LG : la pratique de la charrette ça dépend un peu de l'agence. On n'est pas forcément en charrette quand on avait suffisamment de salariés. Aujourd'hui on est en sous-effectif là on est en recherche d'embauche, mais effectivement on travaille le soir et si on est en concours on va faire des charrettes la nuit.

FG : c'est une des questions, les horaires.

CS : Si vous voulez, vous pouvez réagir.

Élève : Moi j'ai juste une question, vous êtes architecte, vous êtes enseignante en école d'architecture, votre lieu de travail est à côté de votre domicile, votre conjoint est architecte, votre fille veut devenir architecte. Est-ce qu'il y a autre chose que l'architecture ?

LG : je fais du sport.

Élève : Est-ce que vous avez à avoir du temps pour vous ?

LG : J'essaie d'aller quatre fois par semaine au sport à côté, je me change en cinq minutes, c'est speed. Après ça fait du bien une bonne heure pour se défouler. Après j'ai un potage sur le toit, j'adore l'agriculture, car je trouve qu'il y a une relation très étroite avec l'architecture. On fait des petits voyages avec des échanges de maisons. C'est vrai qu'on n'a pas la télé, c'est un élément très important. Ça fait 20 ans qu'on n'a pas la télé. C'est s'informer au plus rapide, quelques journaux ou les infos, mais dû coup une dimension qui ne prend pas de l'espace chez nous. On peut regarder films avec notre vidéoprojecteur, mais c'est quelque chose du weekend. On est dans des dimensions assez différentes. À côté de ça à l'agence on a un petit laboratoire de recherche donc j'écris un peu, il y a du plaisir dans autre chose, mais ça reste autour de l'archi. Parfois, ce qui est horrible c'est quand on regarde les photos de voyage, on prend que des photos du bâtiment, parfois un peu du gamin, mais c'est un peu limite des fois.

Élève : Vous disiez que c'est difficile d'acquérir la confiance de maître d'ouvrage comme vous êtes une femme.

LG : Alors je vais te répondre, je pense quand on est face à un maître d'ouvrage public, il n'y a aucune difficulté. Moi, je suis des chantiers de plusieurs millions d'euros donc entre guillemets, car ce n'est pas ça qui fait la valeur, mais ça donne une forme de légitimité, mais étonnamment, ce que je racontais même si ce n'est pas le maître d'ouvrage, notre environnement, les gens qui nous sont proches vont plutôt demander à Philippe. Alors mes parents, je me suis disputée plusieurs fois avec eux, car ils vont demander à Philippe. Ça, c'est absolument insupportable, c'est une sensation que je n'ai pas du tout avec les maîtres d'ouvrage. Par exemple la dernière fois, je suis sûr un projet d'industrie, quand la personne voulait absolument qu'on fasse un débrief avec le maître d'ouvrage. Il me propose mardi et je ne pouvais pas alors je lui dis qu'il a Philippe et il m'a dit non, non, non, c'est toi qui as suivi. Ça, ça me paraît normal d'ailleurs.

Élève : Je pense que c'est dur, car c'est ancré on peut le voir dans les publicités. Il va falloir du temps, prouver dix fois plus qu'elles ont leur place. J'ai très peu travaillé encore, mais je sais que ma mère doit prouver dix fois plus sa place pour montrer qu'elle est là et qu'elle est autant performante qu'un homme. On doit se battre, c'est un combat quotidien pour nous les femmes, c'est peut-être la différence avec les hommes. Ils doivent prouver une fois.

FG : Vous avez raison, il faudra du temps.

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT DE LA PROPRIÉTÉ

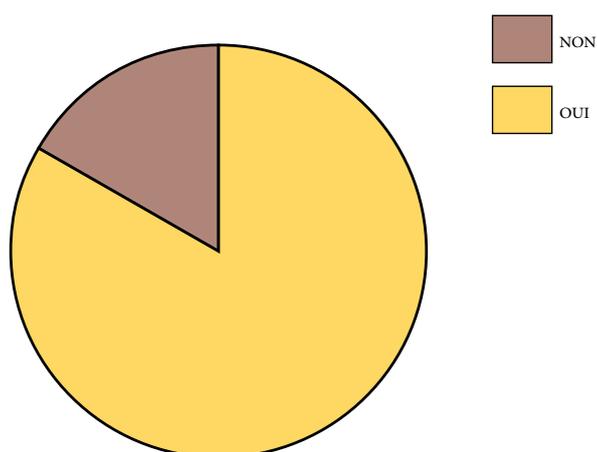
ANNEXE 4

ECOLE NATIONALE SUPERIEURE D'ARCHITECTURE DE TOULOUSE
DOCUMENT SOUMIS AU DROIT D'AUTEUR

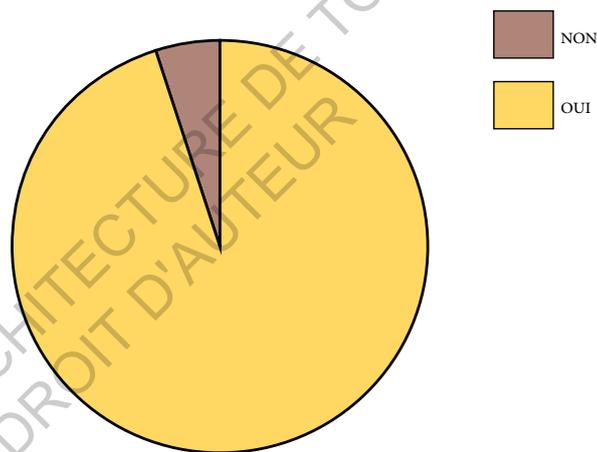
Pour enrichir la conclusion et pour avoir un aperçu sur la communication autour des femmes architectes, un sondage a été organisé auprès des étudiants en master 1 de l'école d'architecture de Toulouse le 26/05/2016. 42 élèves ont été interrogés soit environ la moitié de la promotion.

Ce sondage était composé de deux questions :

1- Avez-vous déjà entendu parler de femmes architectes connues, durant vos cours magistraux ou ateliers de Projet ?



2- Connaissez-vous d'autres architectes femmes que Zaha Hadid ?



83 % des étudiants interrogés ont déjà entendu parler de femmes architectes à l'école et 95 % ont au moins un exemple en tête. Des témoignages intéressants ressortent :

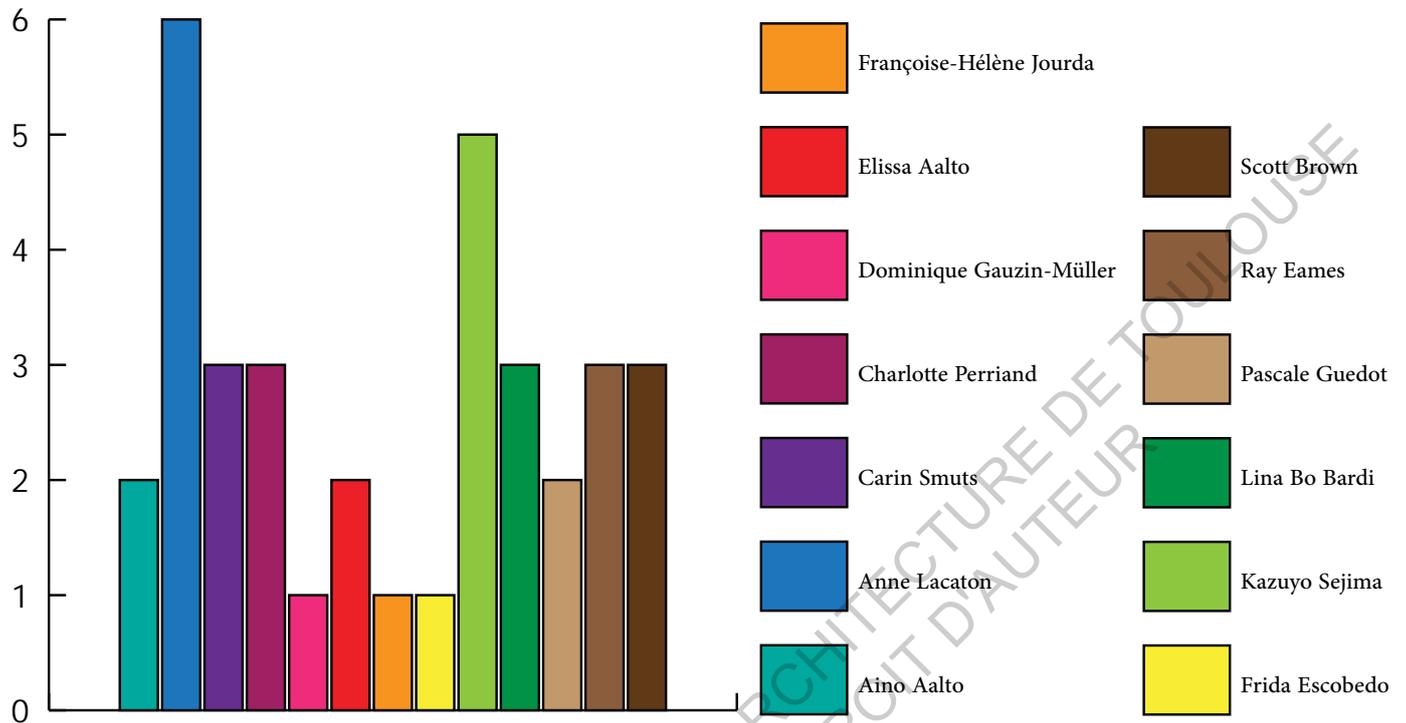
« En général, je trouve qu'on parle très peu des femmes architectes à l'école. »

« Nous avons les professeurs femmes de l'école qui sont des exemples, mais nous en parlons peu »

« On ne nous en parle pas beaucoup à l'école. Il arrive qu'on nous parle d'architectes avec leurs noms de famille, mais le fait que ce sont des femmes est assez rarement mis en valeur. »

- Un Exemple concret sur le fait qu'on ne parle des architectes qu'avec les noms de famille, c'est qu'en discutant avec d'autres du sondage, je viens d'apprendre que Ray Eames, que je connaissais déjà, est une femme ! »

Si oui, la ou lesquelles ?



La majorité des étudiants rencontrés connaissent d'autres architectes femmes que Zaha Hadid. Le graphique ci-dessus présente les noms recensés et quantifiés. La plus citée est une architecte française, Anne Lacaton associée de Jean Philippe Vassal.

Bilan du sondage :

Ce sondage semble à mes yeux assez révélateur car tout de même 16% des étudiants interrogés n'ont jamais entendu parler de femmes architectes à l'école et nombreux sont ceux qui reconnaissent le manque de communication à ce sujet.

De plus, les noms de femmes architectes qui ont été cités sont souvent associés à un collègue masculin.