



Women House

« La maison selon elles »

8,50 €

BeauxArts Éditions





Women House

La maison selon elles

Entretien croisé entre
Camille Morineau et Lucia Pesapane **4**

« Womanhouse », coup de force
féministe des années 1970 **6**

**MAISON-PRISON, MAISON
À SOI, MAISON DE POUPÉE 10**

Ses *Nanas* s'imposent dans
le « monde des hommes » **30**

Trois femmes architectes
en leurs maisons **34**

Il Conti, nouveau *hub* culturel
au cœur de Paris **38**



Le 11 Conti s'offre aux artistes femmes

Le 11, quai de Conti est un lieu singulier. Un palais qui, par la perfection de l'architecture de Jacques-Denis Antoine, comme par un effet de souffle, fait le vide autour de lui. La puissance de ce bâtiment rend difficile la perception de la profondeur du site qu'occupe aujourd'hui notre entreprise, qui s'étend sur près d'un hectare au cœur même de Paris, et où travaillent les ouvriers de la dernière usine de la capitale. Pour de nombreux promeneurs, la Monnaie de Paris est entièrement dans cette façade sur la Seine. Comme si le palais à lui seul déclinait toute notre identité. Troublant parallèle. Comme si notre maison disait ce que nous sommes en nous renvoyant à la seule sphère domestique, comme l'ont été, comme le sont encore si souvent, les femmes.

Pour nous aussi, il est temps de sortir des préjugés. Oui, la Monnaie de Paris a décidé de surprendre ses visiteurs. Elle va donner à voir la multiplicité de ses visages. Le 11 Conti est un lieu pluriel. Et c'est avec ces identités multiples que nous renouons désormais. C'est un lieu de production, un lieu de travail, un lieu de mémoire, un lieu de création. C'est un lieu d'émancipation. Le projet de cette exposition retisse un fil avec l'une des identités trop souvent oubliées de la Monnaie de Paris. Elle rappelle que ce lieu, qui fut dirigé par Nicolas de Condorcet, inspecteur général des Monnaies, fut un chaudron de la pensée politique et philosophique des Lumières. Dans ces murs, la question de l'émancipation, sous toutes ses formes, mais d'abord celle de la domination masculine a été débattue, discutée. L'histoire même du mouvement féministe y prend en partie sa source.

Avec l'exposition « Women House », Camille Morineau et Lucia Pesapane ont voulu montrer que ces débats continuent de traverser la société et donc la création. Derrière la quiétude d'une *Nana-Maison* de Niki de Saint Phalle ou la plénitude altière d'une *Araignée* de Louise Bourgeois, on peut trouver des armes contre la domination. Je suis particulièrement heureux que notre entreprise se revendique désormais, et pour longtemps, comme un port d'attache pour l'exploration du travail des artistes femmes. Nous essaierons, à notre mesure, avec l'appui de toutes les institutions partenaires dont nous accueillons des œuvres, de construire un lieu unique, à la hauteur de notre histoire et de ce que nous sommes aujourd'hui.

NIKI DE SAINT PHALLE

Nana-Maison II

Vue de l'exposition (Cour d'honneur)

1966-1987, polyester peint

Donation Niki de Saint Phalle/Sprengel Museum, Hanovre.

© 2017 Niki Charitable Art Foundation/Adapp, Paris 2017

© Monnaie de Paris - Aurélien Mole

Aurélien ROUSSEAU, PDG de la Monnaie de Paris

« Pour chacune de ces artistes, construire, c'est se construire »

Propos recueillis par Emmanuelle Lequeux

Vous travaillez depuis des années sur les artistes femmes. Comment est née l'idée d'explorer ce concept très particulier de « femme-maison » ?

Camille Morineau : En travaillant sur l'exposition « Elles » au Centre Pompidou [qui proposait en 2009 un vaste panorama de la production des femmes artistes du début du xx^e siècle à nos jours, NDLR], j'étais convaincue qu'il n'y avait pas de point commun entre les artistes femmes : il s'agissait là d'un des présupposés que nous avons défendus. Pourtant a émergé la notion étrange des « femmes-maisons », qui m'apparaissait alors comme un grand mystère. Deux sculptrices semblent essentielles à ce propos : il s'agit de Louise Bourgeois, qui a développé ce motif dès les années 1940 avant d'y revenir à la fin de sa vie, et de Niki de Saint Phalle. En étudiant de plus près le rapport à l'architecture de cette dernière, à l'occasion de sa rétrospective au Grand Palais, nous avons compris que nous tenions là un vrai sujet. Ces deux figures s'avèrent primordiales dans cette exposition à la Monnaie de Paris, qui couvre principalement la période allant des années 1960 à aujourd'hui.

Comment analyser le fait que tant d'artistes se penchent sur cette notion de « femme-maison » ?

Lucia Pesapane : Pour Niki, il s'agissait clairement d'investir le domaine très masculin de l'architecture, dont une artiste comme Monica Bonvicini, que nous présentons également, dénonce la virilité exacerbée. Niki a souvent dit que, si Antoni Gaudí avait réussi à faire son parc à Barcelone, elle aussi se devait de travailler à cette échelle. Elle portait un rêve de grandeur féminine, qui a abouti notamment au *Jardin des Tarots* en Toscane. Chacune de ses sculptures habitables est pour elle un espace de rêve, de magie, mais aussi un défi posé aux hommes. Quant à Louise Bourgeois, ses femmes-maisons apparaissent pendant la guerre à la fois comme un refuge, après la naissance de ses trois enfants, et comme un enfermement. Elles évoquent en outre la maison de son enfance, qui la hantera toute sa vie. S'il fallait résumer, nous pouvons dire que pour chacune de ces artistes, construire, c'est se construire.

C. M. : Le texte *Une chambre à soi* de Virginia Woolf, écrit dans les années 1930, est très fédérateur pour nombre d'entre elles. L'écrivain, pionnière du féminisme, y décrit la nécessité pour la femme de préserver un espace intime qui puisse devenir espace de création. Ce texte marque le passage de la femme-corps à la créatrice, et permet de sortir d'une définition trop manichéenne de la maison comme geôle.

Des années 1960, où les femmes étaient en pleine lutte pour gagner leur liberté, à aujourd'hui, où certains combats sont gagnés, même s'il en demeure, ce motif a dû beaucoup évoluer dans l'imaginaire des artistes...

C. M. : Il y a bien sûr une grande différence entre les pionnières, animées par l'envie de sortir de la prison qu'est la maison, et des artistes actuelles comme Lucy Orta ou Andrea Zittel, qui tentent de construire de nouvelles maisons de façon très politique, afin de survivre aux guerres ou aux migrations. Certaines sont très féministes, elles affichent une nécessité d'échapper à la maison, sans quoi la folie les menacerait ; d'autres sont plus conceptuelles, telle Rachel Whiteread avec ses empreintes d'espace.

La maison, autant qu'une prison, c'est aussi un refuge ?

L. P. : Notamment pour la Sud-Africaine Zanele Muholi, qui photographie dans leur intérieur des couples de lesbiennes, victimes de violences si elles s'affichent publiquement. Mais de nombreuses artistes jouent plutôt sur l'aspect *Desperate Housewives* : de Martha Rosler à Karin Mack, elles singent avec beaucoup d'ironie les gestes du domestique – la cuisine, le repassage...

L'exposition présente beaucoup de maisons de poupée, mais retravaillées de façon très sarcastique !

L. P. : Oui, plusieurs artistes s'amuse à reprendre ce jeu d'enfant très « genré ». La maison de Miriam Schapiro, par exemple, est truffée de détails assez traumatisants : un ours derrière la vitre, une énorme araignée dans la chambre de l'enfant... Autant de scènes plutôt drôles qui modifient les stéréotypes.



MARTHA ROSLER
Woman with Vacuum, or Vacuuming Pop Art [Femme à l'aspirateur, ou Un coup d'aspirateur dans le Pop Art], série Body Beautiful, or Beauty Knows No Pain [Le Corps beau ou La beauté ne connaît pas la douleur]

1966-1972,
 photomontage couleur
 Coll. particulière,
 courtesy de l'artiste

Le terme « femme-maison » en appelle aussi forcément à la maternité. Comment est-elle évoquée ici ?

C. M. : Concernant Niki de Saint Phalle, il ne faut pas voir ses *Nanas* comme de grosses femmes, mais tout simplement comme des femmes enceintes ! Nous montrons aussi en fin de parcours une araignée de Louise Bourgeois, qui évoque la mère à la fois dévoreuse et protectrice.

Au-delà de figures très repérées, vous vous êtes également efforcées de retrouver la trace d'artistes oubliées ou moins connues.

C. M. : Oui, nous sommes très heureuses de mettre en lumière, pour la seule Autriche, des artistes comme Birgit Jürgenssen, Karin Mack ou Valie Export, pendant au féminin de l'actionnisme viennois, mouvement essentiellement masculin.

La Monnaie est en pleine « métamorphose ». Les espaces d'exposition vont-ils évoluer avec l'ouverture de ce véritable quartier dans le quartier que cache la façade sur Seine ?

C. M. : Parallèlement à la réouverture du musée consacré aux arts du métal, entièrement rénové, l'espace dédié à l'art contemporain gagne en effet 350 m², au rez-de-chaussée, où

commencera désormais le parcours du visiteur. Cela permet d'organiser des expositions plus importantes, d'autant que nous utiliserons également les trois cours pour y installer des sculptures imposantes.

L. P. : Nous y présentons en effet une *Nana maison* de Niki de Saint Phalle, une grande théière de Joana Vasconcelos, dans laquelle on peut prendre le thé, et une immense perruque de Shen Yuan. Autant de sculptures habitables qui seront toutes en accès libre.

Vous coproduisez ce projet avec le National Museum of Women in the Arts de Washington.

En quoi consiste cette collaboration ?

C. M. : Le National Museum of Women in the Arts, créé à la fin des années 1980 à partir de la donation d'une collectionneuse passionnée par les artistes femmes, est devenu la référence en ce domaine. Nos discussions remontent au début des années 2010, et ce sont les responsables de ce musée qui m'ont relancée à propos de cette thématique. Je suis arrivée à la Monnaie en décembre dernier avec le désir d'orienter une partie de la programmation sur les artistes femmes, ce que le président a accepté. La production des artistes femmes constituera l'un de nos axes majeurs : tous les trois ans, une grande exposition collective leur sera dédiée. ■



L'EXPOSITION POLITIQUE DE JUDY CHICAGO ET MIRIAM SCHAPIRO

« Womanhouse », coup de force féministe des années 1970

Judicaël Lavrador

Un portrait les montre assises sur les dernières marches de l'escalier, bordé d'une haie de lauriers. Judy Chicago et Miriam Schapiro posent là, côte à côte, complices, souriantes, soulagées, comme on l'est quand on a fini un projet qui vous tient à cœur. Derrière elles, est inscrit sur la façade de la bâtisse sise au 533 North Mariposa Avenue, dans le quartier de Hollywood, à Los Angeles, le nom du projet que les deux artistes ont mis sur pied : « Womanhouse », une exposition manifeste qui s'est tenue entre le 30 janvier et le 28 février 1972. Un mois, à peine... Mais c'était bien suffisant pour que cette exposition accède au panthéon des expositions décisives. Car « Womanhouse » fut de ces projets pionniers qui réinventent l'histoire de l'art et rompent avec une tradition, un train-train et, pour tout dire, avec un monde ancien, celui où les femmes n'avaient que peu droit de cité dans l'art. « Womanhouse », son titre l'indique assez, est un geste féministe, le premier de cette envergure, le premier qui fait entrer la cause des femmes dans l'art de manière aussi radicale, brute et lourde de conséquences. Que reste-t-il de cette exposition qui réunit vingt-cinq jeunes femmes artistes ? Une documentation abondante, notamment un film, réalisé par Johanna Demetrakas et projeté au tout début de l'exposition à la Monnaie de Paris, comme un tribut à cette initiative fondatrice de l'émancipation des femmes dans l'art. Puis des archives, largement disponibles en ligne (sur le site dédié à l'exposition :

house.net), qui retrace l'événement, sa genèse et ses formes. La maison, elle, a été détruite, ainsi que la plupart des œuvres, pas aisément transportables puisqu'elles furent réalisées sur place, pour chacune des pièces de la bâtisse, de la salle de bains au dressing, de la salle à manger aux chambres. À coup sûr, la brièveté de l'exposition, voire son urgence contribuèrent à sa remarquable réussite. Les artistes ne pouvaient pas se permettre de se rater, ni de tergiverser. Il fallait faire vite et bien. Frapper fort et juste.

CI-DESSUS
**Couverture
du catalogue
Womanhouse avec
Judy Chicago et
Miriam Schapiro**
1972, Fresno Feminist Art
Program, Cal State,
Fresno 1970-1971
Photo courtesy Though the Flower
Archives, Penn State University Archives

À GAUCHE
**SANDRA ORGEL
Linen Closet**

Exposition « Womanhouse », 1972
Photo courtesy Though the Flower
Archives, Penn State University Archives



Se jouait là une page de l'histoire des relations entre hommes et femmes.

L'initiative de cette entreprise sans précédents ne revient pas exactement à Judy Chicago ni à Miriam Schapiro. Les deux artistes étaient pourtant actives dans l'art. Judy Chicago notamment livra au milieu des années 1960 des peintures abstraites sur Plexiglas, déroulant des motifs sphériques à la palette vibratile qui, à ses yeux, créaient une sensation « multi-orgasmique » tandis que, dans ses performances, elle recourait à des feux d'artifice, manière d'éclabousser virilement les clichés d'un art féminin limité à des matières et des techniques douces. Enfin, elle a déjà changé de nom, abandonnant celui de son père et celui de son mari (décédé). Née (en 1939) Judith Sylvia Cohen, elle est devenue Judy Chicago. C'est son galeriste de Los Angeles qui la surnommait ainsi, en raison de son léger accent de l'Illinois et de sa forte personnalité. Elle s'en est amusée et en fit son patronyme, célébrant ce changement en s'affichant, sur le carton d'invitation d'une de ses expositions, en boxeur portant un tee-shirt floqué de son nouveau patronyme. Elle était fin prête pour, au début de l'automne 1971, accepter le projet que Paula Harper, une historienne de l'art enseignant dans le cadre du programme d'art féministe du California

Institute of the Arts (CalArts), lui soumit. À elle donc et à Miriam Schapiro. Les deux artistes avaient déjà mis au programme un cours dédié exclusivement aux femmes, au Fresno State College, consistant en des groupes de lecture et de discussion autour des expériences personnelles des participantes. Les sessions se déroulaient à l'extérieur de l'université, dans un local loué par les étudiantes. Il s'agissait « de parler, explique Judy Chicago, des problèmes que les étudiantes rencontraient en tant que femmes, avant même de commencer quelque travail que ce soit. On s'est demandé si ces mêmes problèmes pouvaient être traités en mettant en œuvre un projet d'exposition ». C'est de cette volonté de mettre en œuvre et en espace le féminisme que naquit « Womanhouse ». Plus exactement, précise Judy Chicago, « les étudiantes en art approchent souvent la production de l'art avec une structure personnelle conditionnée par un manque de familiarité avec les outils et les processus de fabrication ; une incapacité à s'envisager elles-mêmes comme des travailleuses ; et un manque d'assurance et d'ambition ». La visée de « Womanhouse », conçue comme une exposition éducative, était ainsi de pallier ces failles, « d'aider les femmes à affermir leur désir de devenir artiste et à construire leurs œuvres à partir de ce qu'elles vivent en tant que femmes. Le but était, résume Judy Chicago, de développer un nouveau concept artistique, une nouvelle espèce d'artistes et une nouvelle communauté

À GAUCHE
CAMILLE GREY
Lipstick Bathroom
Exposition « Womanhouse »,
1972
Photo courtesy Through the Flower
Archives, Penn State University
Archives

AU CENTRE
JUDY CHICAGO
**Menstruation
Bathroom**
Exposition « Womanhouse »,
1972
© Judy Chicago/Photo courtesy
Through the Flower Archives,
Penn State University Archives

À DROITE
KATHY HUBERLAND
Bridal Staircase
Exposition « Womanhouse »,
1972
Photo courtesy Through the Flower
Archives, Penn State University
Archives

reposant sur les vies, les sensations et les besoins des femmes ».

Ce fut fait dans des conditions rocambolesques, car trouver les lieux pour laisser s'exprimer cette bande de filles ne fut pas une mince affaire. Les participantes inscrites au programme se répartirent en équipes de trois pour dénicher « la maison idéale, celle, dit Judy Chicago, de leurs rêves et de leurs fantasmes. Une maison qui serait exclusivement dédiée aux femmes ». Une équipe repéra une bâtisse hollywoodienne en déshérence. Il fallut alors se rendre au cadastre pour connaître l'identité de sa propriétaire, une certaine Amanda Psalter, qui, après avoir reçu une lettre lui détaillant les ambitions de cette escouade, accepta de bon gré. Dès le 8 novembre 1971, les artistes débarquèrent dans les lieux équipées de balais, de seaux, de pinces, de pinceaux, de papiers peints. Elles remplacèrent les fenêtres, sablèrent les planchers, construisirent des meubles et remirent l'électricité. Du travail de maçon, de menuisier et de plombier qui faisait partie du programme : il s'agissait de convaincre (ce qui n'était pas simple à l'époque) que les femmes pouvaient faire aussi bien que les hommes.

LA PREMIÈRE PIERRE

Il fut temps ensuite de monter l'exposition. Qu'y découvraient les visiteurs médusés, amusés, révoltés, choqués ou au contraire enthousiastes et emballés, conscients que se jouait là une page de l'histoire des relations entre les hommes et les femmes, au sein d'un espace domestique, lieu qui verrouillait depuis des siècles la répartition des rôles et des tâches, l'expression du désir et des envies ? Ici, le mannequin d'une femme sort d'un placard et enjambe les piles de linge sagement plié, tandis que dans la salle à manger, la table est richement dressée, les plats servis et les mets abondants. Pourtant, tout est faux et froid, fait de plastique et de plâtre, figeant le cérémonial du repas du dimanche préparé par la maîtresse de maison en un rite de l'ancien temps. De même, des performances mettent en scène la tristesse et la mélancolie des femmes assignées au foyer ; d'autres font au contraire jaillir leur colère trop longtemps contenue. Judy Chicago, elle, livre



dans la salle de bains une installation intitulée *Menstruation Bathroom*, qui exhibe ce que l'on a appris aux femmes à cacher : les traces des règles. Changer l'ordre et l'état des choses, retourner l'intérieur (la tyrannie du foyer, la soumission des femmes à un ordre culturel) était le but poursuivi par « Womanhouse ». Mais l'exposition n'a jamais été pensée comme une fin en soi, plutôt comme une première pierre jetée dans la maison. Judy Chicago se lança ainsi quelque temps plus tard dans la réalisation de son œuvre majeure, *The Dinner Party*, une installation célébrant, sous la forme d'une table dressée, une trentaine de figures féminines historiques et mythologiques, visible aujourd'hui en majesté au Brooklyn Museum, à New York. ■

SHAWNEE
WOLLENMAN
Three Women
Performance

Exposition « Womanhouse »,
1972
Photo courtesy Though the Flower
Archives, Penn State University
Archives

PORTFOLIO

MAISON-PRISON, MAISON À

Source d'inspiration multiforme, le thème de la maison est pour les artistes l'occasion d'évoquer les contraintes domestiques, mais aussi d'en dérouler les fantasmagories.

Gabrielle Poli



KARIN MACK

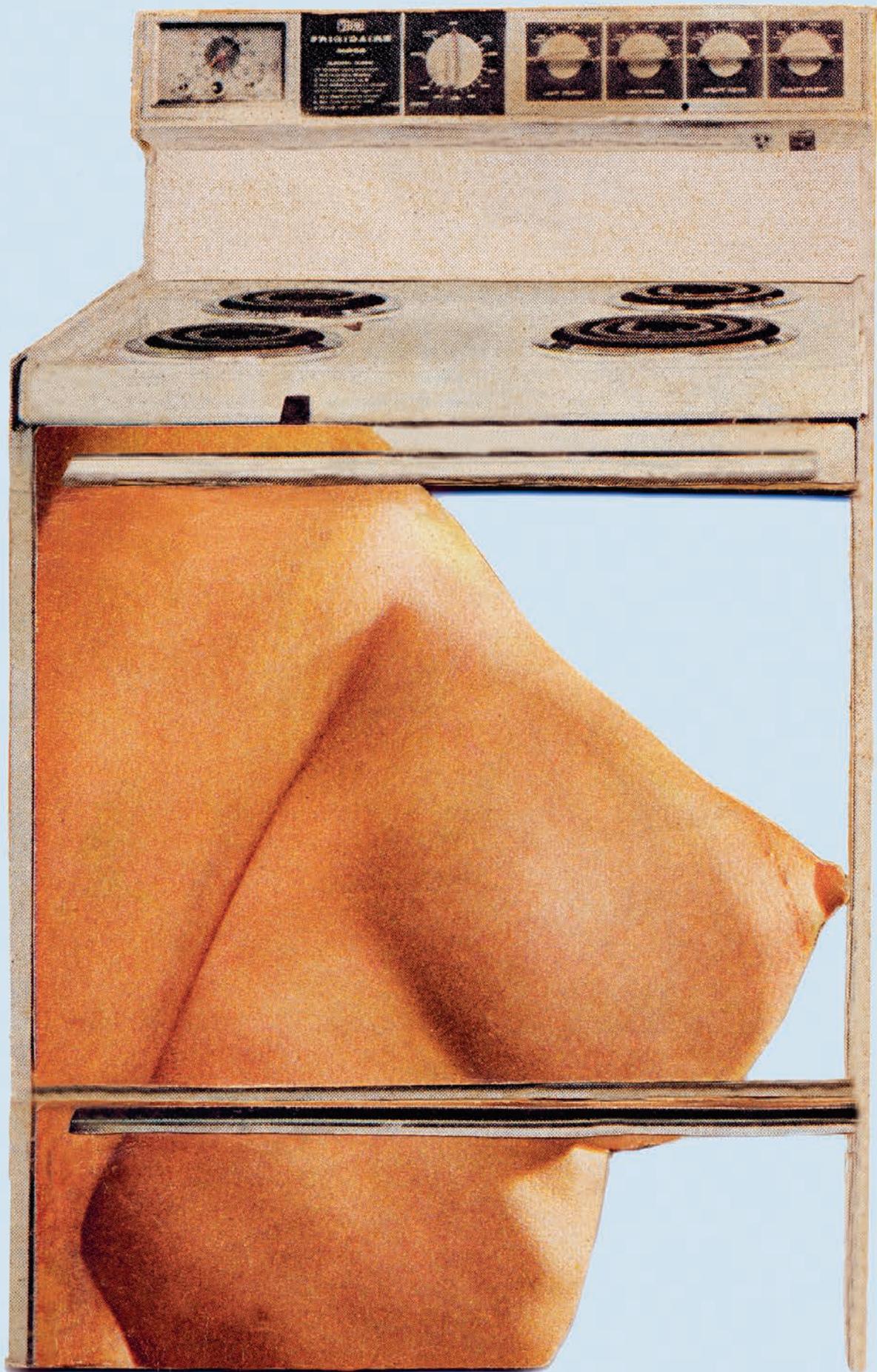
Bügeltraum [Rêve de repassage]

1975, photographie noir et blanc, 18 x 24 cm

Coll. The Sammlung Verbund Collection, Vienne.
© Karin Mack/Adagp, Paris 2017/Collection Verbund, Vienne

SOI, MAISON DE POUPÉE...





Être réduite à la maison, réduite aux tâches domestiques, réduite à faire demeure... C'est contre cet emprisonnement que se lèvent toutes les femmes réunies par l'exposition. Tous ces poncifs, elles les retournent comme un gant, biberonnées aux luttes féministes, élevées dans l'aura des *gender studies*. Mais l'ambition de « Women House » va bien au-delà d'une illustration de la libération des femmes au cours de la seconde moitié du xx^e siècle. Né sous le pinceau de Louise Bourgeois pendant la Seconde Guerre mondiale, ce motif étrange de la femme-maison hante l'œuvre de chacune d'elles, de façon violente, ironique ou sarcastique. Pour Bourgeois, il s'agissait autant de se préserver de la maternité qui l'avait accaparée pendant des années que de dire la beauté de la procréation. Chez celles qui lui succèdent, le motif s'enrichit d'autres connotations. En s'emparant de ce modèle éminemment bourgeois, elles digressent avec hargne contre le système patriarcal. La maison est une cage, semble clamer Lydia Schouten, dans une performance où elle se fait tigresse derrière les barreaux. Même sentiment d'incarcération chez Helena Almeida, qui agrippe dans ses images des portails en métal. Autant, donc, faire de ce huis clos un choix ? Héritière de l'écrivaine Virginia Woolf, dont le texte fondateur *Une chambre à soi* inspire nombre d'artistes femmes de l'après-guerre, Francesca Woodman va jusqu'à faire disparaître son corps dans l'architecture, devenant papier peint, cheminée,

transparence dans un univers qui ne semble pas prêt à l'accepter comme être de ressenti et de pensée. D'autres se lancent davantage dans le combat. L'architecture est un monde réservé aux mâles dominants ? Monica Bonvicini joue les femelles alpha, en détruisant consciencieusement l'architecture masculine. Quant à Niki de Saint Phalle, figure tutélaire du parcours avec Louise Bourgeois, elle s'évertue dans ses plus grandes installations à rivaliser avec l'architecte, qui se décline forcément au masculin, en imaginant des structures où se lover et se ressourcer. *Desperate Housewives*, certaines parodient avec humour les stéréotypes de la ménagère, à l'instar de Birgit Jürgenssen qui fait de son corps une cuisinière à gaz ambulante. Martha Rosler porte l'ironie à son comble en mettant en scène, dans les collages de la série *Beauty Knows No Pain*, des femmes modèles (selon la pensée phallocrate), trop parfaites pour être honnêtes. D'autres s'attaquent avec âpreté à l'un des symboles de l'enfance dans son devenir femme, à savoir la maison de poupée. Lieu de construction du genre des plus stéréotypés (une petite fille ne doit pas jouer avec une grue ou un camion, mais servir le thé et préparer le couchage !), elle devient lieu de supplice chez Penny Slinger. Habiter, d'accord, mais autrement, semblent proclamer les plus contemporaines du parcours. Ainsi Andrea Zittel s'attelle-t-elle à créer des abris mobiles où le collectif peut se réinventer et d'autres modèles de société se forger.

Emmanuelle Lequeux

MARTHA ROSLER
Kitchen I, or Hot Meat
[Cuisine I ou Viande
chaude], série *Body*
Beautiful ou *Beauty*
Knows No Pain [Le Corps
beau ou La beauté ne
connaît pas la douleur]

1966-1972, tirage couleur
Courtesy de l'artiste et
Galerie Nagel Draxler, Berlin/Cologne





DESPERATE HOUSEWIVES

Avec une ironie mordante, les artistes des années 1960-1970 font le constat de la condition féminine « domestiquée », notamment via le médium photographique et l'autoportrait. Mettant en scène la femme au foyer occupée – ou plutôt aliénée – aux tâches ménagères, elles révèlent avec un humour féroce les conditionnements et les injonctions normatives (que l'on verra plus tard dépeintes à gros traits dans la fameuse série américaine *Desperate Housewives*). La plus célèbre d'entre elles, Cindy Sherman, entame à la fin des années 1970 un répertoire des gestes inspiré de l'esthétique des films noirs. Avant elle, des artistes moins connues aujourd'hui explorent l'identification de la femme à sa fonction. Comme les Autrichiennes Birgit Jürgenssen, qui se déguise en femme-four, ou Karin Mack, qui se rêve étendue sur une table à repasser. Dans une vidéo emblématique, *Semiotics of the Kitchen*, Martha Rosler exprime la rage de sa condition, tandis que ses collages composent une image fracassante de la femme offrant à la fois plaisir sexuel et bons petits plats.

CI-DESSUS
**BIRGIT
 JÜRGENSSEN**
*Hausfrauen
 - Küchenschürze
 [Ménagères
 - Tablier de
 cuisine]*

1975-2003, photographie
 noir et blanc, 45,5 x 72 cm
 © Estate Birgit Jürgenssen/
 Bildrecht, Vienne/Adagp,
 Paris 2017, Courtesy
 Galerie Hubert Winter, Vienne

À GAUCHE
CINDY SHERMAN
*Untitled Film Still
 #84 [Photographie
 de cinéma sans
 titre n° 84]*

1978, tirage gélatino-
 argentique, 34,6 x 41 cm
 Courtesy de l'artiste et
 Metro Pictures, New York



HOME IS WHERE IT HURTS

La dérision à laquelle recourent les artistes ne fait que masquer une souffrance réelle. Ainsi, la Néerlandaise Lydia Schouten exprime de manière très littérale la sensation d'enfermement et de claustrophobie dans une performance radicale et bouleversante, *Cage* (1978) : on la voit tourner et se heurter aux barreaux d'une geôle carrée, tel un animal privé de liberté. L'artiste portugaise Helena Almeida se représente elle aussi prisonnière dans une série de photographies, *Estudo para dois espaços* (1977), où seule sa main, sorte d'ornement architectural, émerge de verrous. Plus récemment, en 1998, avec *Hammering Out (an Old Argument)*, Monica Bonvicini s'attaque au mur de cette prison virtuelle qu'est le *home sweet home*, symbole du confinement de l'expression féminine, en assénant des coups de masse à une surface de plâtre qui se craquelle sous l'effort.

CI-DESSUS
 LYDIA SCHOUTEN
Koii [Cage]
 1978/2016, vidéo noir et blanc,
 sonore, 17'43"
 Coll. The Sammlung Verbund Collection,
 Vienne. © Lydia Schouten

À DROITE
 HELENA ALMEIDA
*Estudo para dois
 espaços [Études pour
 deux espaces]*
 1977, tirage gélatino-argentique,
 39,4 x 27 cm
 Coll. The Sammlung Verbund Collection,
 Vienne. © Helena Almeida/Collection Verbund,
 Vienne





UNE CHAMBRE À SOI

CI-DESSUS

ZANELE MUHOLI

*Katlego Mashiloane et
Nosipho Lavuta, ext. 2,
Lakeside, Johannesburg*

2007, tirage lambda, 76,5 x 75,5 cm
Coll. particulière, Paris. Courtesy Stevenson Gallery,
Le Cap et Johannesburg

À DROITE

CLAUDE CAHUN

Self Portrait (in a Cupboard)

1932, photographie noir et blanc,
11,2 x 8,5 cm
© Jersey Heritage Trust, Royaume-Uni/
Bridgeman images

L'essai de Virginia Woolf, publié en 1929 sous le titre *A Room of One's Own*, inspire plus ou moins directement les artistes comme l'affirmation de la nécessité pour les femmes d'un espace intime où l'expression de soi est possible. Dans la vidéo *Spiegel (Miroir, 1975)*, l'artiste belge Lili Dujourie se filme seule, nue et en plan fixe dans une pièce vide, ne réservant son image qu'à elle-même. Pour la photographe sud-africaine Zanele Muholi, la « chambre à soi » est cet espace où peut s'exprimer un désir réprimé par la société, *safe space* de solidarité et de réconfort à l'abri des regards. Montrées en écho dans l'exposition, trois artistes d'époques différentes, de Claude Cahun à Kirsten Justesen, s'assument comme pièces de mobilier, dans un jeu acrobatique que Francesca Woodman pousse à l'extrême, jusqu'à disparaître absorbée par le papier peint.



MAISON DE POUPÉE

Dans la pièce de Henrik Ibsen *Une maison de poupée*, l'héroïne Nora est traitée comme l'accessoire d'une vie bourgeoise millimétrée. C'est, on le sait, dans l'enfance que se forment les stéréotypes les plus tenaces. Dans le jeu qui consiste à distribuer les rôles aux filles et aux garçons, les poupées et leur habitat miniaturisé tiennent une place considérable, et ce dans toutes les cultures. Ce sont ces codes que l'Américaine Laurie Simmons, à la fin des années 1970, reprend dans une série d'images aux coloris ultrasaturés : ses photographies en gros plan et plongée suffocante reproduisent avec une véracité angoissante les diverses « positions » de la femme au foyer, à genoux récurant la baignoire ou en état d'hébétude sur son canapé. Avec son *Exorcism House* (1977), Penny Slinger s'attaque quant à elle violemment au symbole de nos jeux innocents en faisant de la maison de poupée une maison hantée de scènes d'horreur fantasmagoriques, que l'artiste anglaise conçoit comme des « paysages intérieurs ». Tandis que sa compatriote Rachel Whiteread manie un humour bien britannique en réalisant un *Modern Chess Set* (2005) où le fer à repasser et la coiffeuse remplacent le cavalier et le fou du jeu d'échecs traditionnel – le but du jeu étant sans doute de savoir qui fera la vaisselle.

CI-CONTRE

RACHEL WHITEREAD

Modern Chess Set

2005, tapis, linoléum, contreplaqué, résines plastiques, papier d'aluminium, métal antifriction, tissu, émail, vernis, fil d'aluminium, cuivre, encre, chrome, peinture laquée, fil de fer, mousse, poignées en tissu, boîte : 24,5 x 75 x 41,5 cm ; échiquier : 3 x 67 x 67 cm

© Rachel Whiteread, Courtesy de l'artiste, Lühring Augustine, New York, Lorcan O'Neill, Rome, et Gagolian Gallery

CI-DESSOUS

LAURE TIXIER

Plaid Houses : Acid Green Dome House, Blue Art Deco House, Blue Japan House, Brown Usha Hut, Orange Breton House, Pink Tower, Red Deconstruction House, Turquoise Blue Colonial House (Barbados), White Hut

2005-2011, maquettes en feutre et fil
Coll. National Museum of Women in the Arts, Washington D.C. Don des Amis du National Museum of Women in the Arts, Paris. Photo DR

PAGES SUIVANTES

LAURIE SIMMONS

Woman/Red Couch/Newspaper
[[Femme/Canapé rouge/Journal]]

1978, Cibachrome, 9 x 12,7 cm
Courtesy de l'artiste et Salon 94, New York







The New York Times



MOBIL HOME

Qu'est-ce qui fait encore « chez soi » lorsque l'habitat est menacé ou menaçant ? Malmenant le présupposé selon lequel les femmes, associées au foyer, sont irrémédiablement sédentaires quand l'homme serait toujours en quête de nouveaux horizons, certaines artistes ont elles aussi réfléchi à la manière de répondre aux enjeux d'un monde façonné par les migrations. C'est celui qu'évoque la Britannique Lucy Orta dans sa série de *Body Architectures*, tentes collectives conçues comme des vêtements à porter à plusieurs. Chez Andrea Zittel, le voyage se fait en solo : son *A-Z Escape Vehicle* customisé (l'intérieur est équipé d'un jacuzzi) n'est prévu que pour une seule personne. Pour la Française Laure Tixier, un grand morceau de feutre enroulé permet de retrouver la chaleur du foyer n'importe où... ailleurs que chez soi.

CI-DESSUS

LUCY ORTA

Body Architecture – Collective Wear 4 Persons [Architecture corporelle – Vêtement collectif pour 4 personnes]

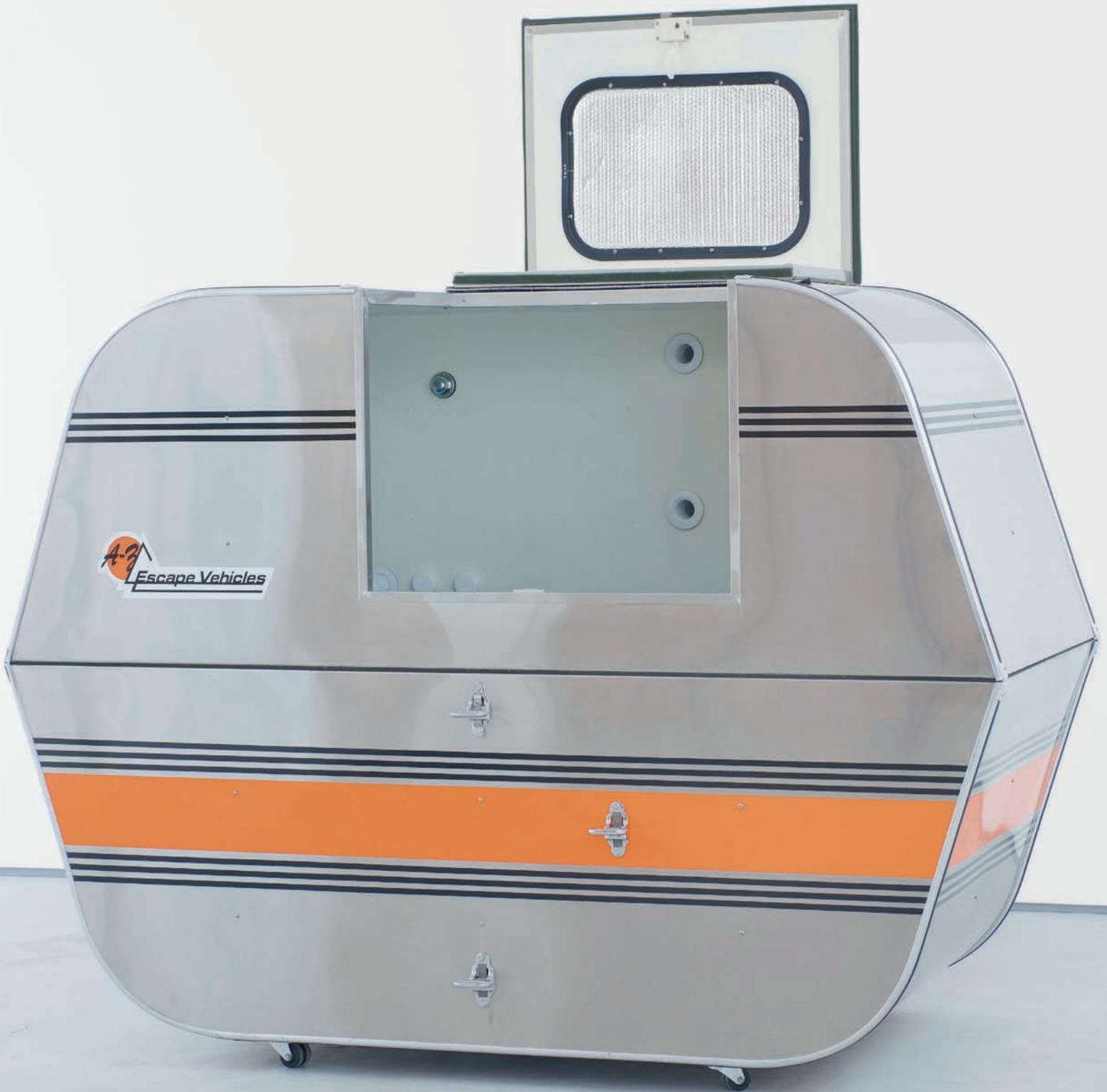
1996, polyamide recouvert d'aluminium, polyester microporeux, armatures télescopiques en aluminium, semelles antidérapantes, 180 x 180 x 150 cm
 Courtesy Lucy + Jorge Orta. © Adagp, Paris 2017. Photo Bernard Huet

À DROITE

ANDREA ZITTEL

A-Z Escape Vehicle Owned and Customized by Bob Shiffler [Véhicule d'évasion A-Z possédé et personnalisé par Bob Shiffler]

1996, acier, électronique, climatisation, isolation, bois, verre, eau, sel, 152,4 x 101,6 x 213,3 cm
 © Andrea Zittel. Courtesy Sadie Coles HQ, Londres



FEMMES MAISONS

To eat or be eaten [« Manger ou être mangée »] : le sous-titre du tableau *Femme-Maison* (1985) de la pionnière Louise Bourgeois résume la situation de la gent féminine : nourissante, consommatrice, consommée. Ainsi, par métonymie, la femme devient la maison qu'elle personnifie, sorte de monstre hybride emprisonné dans sa propre enveloppe – sa fameuse araignée *Mother*, avec ses pattes acérées plantées tels les barreaux d'une cage, peut en être vue comme une digression. Plus récemment, les dessins filaires d'Anne-Marie Schneider reprennent cette inspiration surréaliste, avec une économie de moyens qui amplifie l'effet d'étrangeté. Devenue définitivement objet, la femme vue par Laurie Simmons est une *Walking House* (1989) perchée sur de hautes jambes sexy, tandis qu'elle se pétrifie en *Grotte généalogique* (2006) dans les céramiques luisantes d'Elsa Sahal. Mais c'est Niki de Saint Phalle qui, avant celles-ci, a poussé à son terme l'analogie de la femme-maison dans *Hon/Elle*, extrapolation aux proportions d'une maison réelle de ses *Nanas* au ventre rebondi de femme enceinte. Installée en 1966 au Moderna Museet de Stockholm, l'architecture monumentale s'offre à la visite par une entrée-vagin.



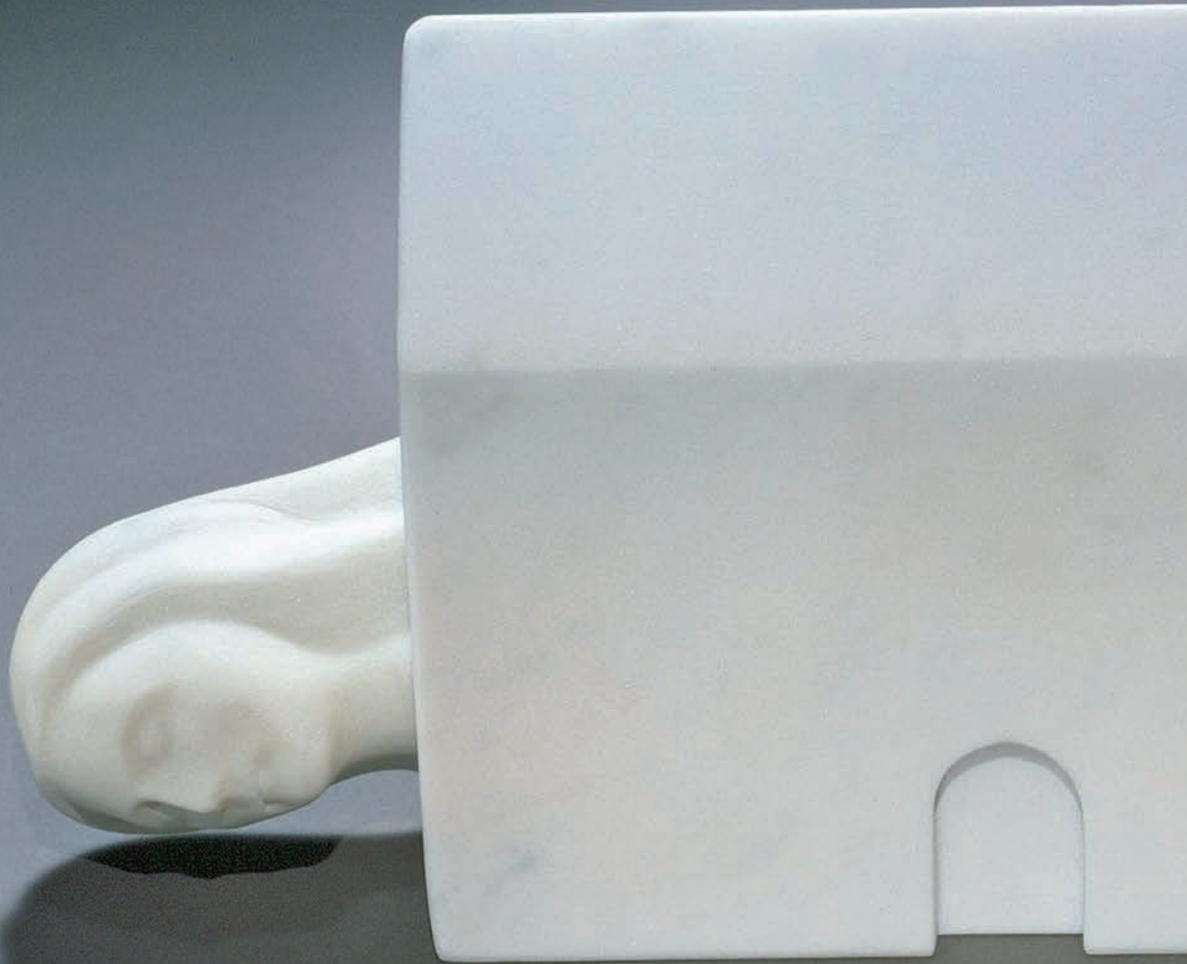
CI-DESSUS
LOUISE BOURGEOIS
*Femme-Maison/
To Eat or Be Eaten*

Vers 1985, huile, pastel,
crayon sur panneau, 86 × 51 cm
Coll. The Easton Foundation, New York.
© The Easton Foundation. Photo Christopher Burke

À DROITE
ANNE-MARIE SCHNEIDER
*Sans titre
(bouche/cheminée)*

2006. Aquarelle sur papier, 65
Courtesy Anne-Marie Schneider et Peter Freeman,
Inc. New York/Paris © Adagp, Paris 2017.
Photo Florian Kleinemann







LOUISE BOURGEOIS

Femme-Maison

1994, marbre blanc, 12,7 × 31,8 × 7 cm
Coll. Louise Bourgeois Trust, New York.
© The Easton Foundation/Photo Christopher Burke

Ses *Nanas* s'imposent dans le « monde des hommes »

Ann Hindry



CI-DESSUS

**Niki de Saint Phalle
sous une *Nana*
dans le jardin de
la Commanderie
de Jean Tinguely**

Dannemois, Milly-la-Forêt
(Essonne), 1979
© akg-images/Brigitte Helligoth

À DROITE

**Visiteurs de la *Hon*,
Moderna Museet,
Stockholm, 1966**

« **J**e voulais le monde », écrit Niki de Saint Phalle en décrivant la « maison étouffante, l'espace renfermé » du foyer où elle vécut une jeunesse traumatisante. Le vaste monde, celui auquel la jeune fille aspirait, ses limites comme elle aimait à les citer, en accentuant ainsi le sens prohibitif, « appartenait aux hommes ». Ces frontières, elle allait les franchir par l'art.

Certes, tout enfant marqué par une enfance psychologiquement « carcérale » ne devient pas pour autant un artiste de génie. Mais la découverte de l'art et la possibilité d'y déployer son talent lui furent offertes, paradoxalement, par la liberté d'être et de faire, pour la première fois éprouvée lors d'un long séjour d'internement où l'avait conduite, déjà femme et mère, une grave dépression nerveuse. L'artiste libérée, dans tous les sens du terme, ne veut plus se taire, elle veut s'ouvrir sur le monde, elle veut parler par son art, solliciter, inviter, partager. Sa pratique se développera donc dans un premier temps, sinon dans le cadre d'un groupe constitué, du moins au sein d'un cercle de très proches dont, d'abord, son compagnon, Jean Tinguely, avec qui elle commence à collaborer dès 1960. Ce cercle s'élargira et se transformera au gré des rencontres avec d'autres artistes, qui participeront avec enthousiasme à ses premières créations.

En 1961, elle débute la célèbre séquence des *Tirs*, qui s'étendra sur presque deux années. L'esprit, le corps de son art sont annoncés : partage, accessibilité, participation active. Pour l'artiste émergente, c'est aussi, et surtout, une catharsis très pensée, indispensable, qui consiste à évacuer la





coercition multiforme qui a marqué sa jeune vie, par extermination picturale. Ses tableaux, accumulations d'objets représentatifs de l'un ou l'autre univers à « repeindre » – le politique, le religieux, la société, donc le masculin –, étaient recouverts de peinture blanche, si bien que les invités à tirer ne découvraient l'identité de leurs cibles qu'à l'instant de l'éclatement et du giclement de la peinture de couleur contenue à l'intérieur des poches accrochées au cadre et destinées à cet effet. L'artiste, quant à elle, qui en connaissait chaque détail minutieusement choisi, réglait certes ses comptes, mais déjà inventait, sans l'avoir décidé en ces termes (et sans s'en soucier), une forme de *happening* artistique participatif qui allait faire florès dans les décennies à venir et jusqu'à aujourd'hui. Très consciente des limites de son mode de confrontation à la peinture, dans tous les sens du terme, elle arrêtera les tirs en 1963.

AVEC ET DANS LE MONDE

Niki de Saint Phalle ne se limitera jamais aux champs circonscriptibles des événements ou organismes exclusivement dévoués à l'art, gérés par des professionnels, fréquentés uniquement par des *conoscenti*, tels que les musées, les galeries ou lors de grandes manifestations ponctuelles nationales ou internationales. Sa passion et sa pulsion créatives étaient nourries de sa générosité, de l'allégresse que lui procurait le sentiment d'avoir enfin trouvé la voie de la liberté. Le désir du partage était doublé de ce que l'on appellerait aujourd'hui un agenda, au sens anglo-saxon du terme : celui de Niki était de reconquérir le terrain de vie usurpé et d'envahir ce « monde des hommes » d'une armada de figures de femmes. Ces sculptures multicolores n'auront rien de guerrier dans leurs attributs mais seront compulsives : omnipotente, exubérante, sexy ou hypersexuée, ludique, tragique, noire, bourgeoise au petit pied, gigantesque, monumentale, toujours époustouflante, irrésistible... Les soldates de Niki occuperont toutes les strates de l'espace urbain, dans toutes les tailles et les attitudes et surprendront toujours par la force purement physique de leur présence dou-



blée de la faculté quasi immédiate d'apaisement. Elles en imposent et s'imposent.

Néanmoins, cette appropriation pacifique et colorée de l'espace public ne marque pas la limite de l'intervention artistique de Niki de Saint Phalle. L'artiste souhaite faire participer directement le public aux œuvres. Dès le milieu des années 1960, elle commence les *Nanas* « pénétrables », notamment avec le très célèbre et gigantesque chef-d'œuvre que sera *Hon*, énorme *Nana* allongée sur le dos, jambes ouvertes, vulve béante, de 24 m de long sur 13 m de haut et 14 m de large, abritant *milk-bar*, cinéma, galerie de tableaux, et dans laquelle les spectateurs pénétraient par la vaste entrée-vagin. Construite par l'artiste avec son compagnon Jean Tinguely et l'artiste suédois Olof Ultvedt, et la collaboration active du directeur du Moderna Museet de Stockholm, Pontus Hultén, elle sera délibérément détruite par ses créateurs après trois mois de grand succès public. L'artiste déploiera également un bon nombre de *Nana-Maisons*, qui seront ouvertes au public, telle la *Nana-Maison 2*, visible dans l'exposition « Women House » à la Monnaie de Paris, et

NIKI DE
SAINT PHALLE
Maman Nana

1969, aquarelle sur papier,
82 x 72 cm
Coll. particulière, Paris.
© NCAF – Donation Niki de
Saint Phalle – Sprengel Museum,
Hanovre, VG Bild-Kunst, Bonn 2017
© 2017 Niki Charitable Art Foundation/
Adagp, Paris 2017



d'autres conçues pour des particuliers. Les *Nana-Maisons* comme les parcs de sculptures et les œuvres monumentales en extérieur participent de la volonté de l'artiste d'impliquer de multiples façons le spectateur. Tandis que la *Nana-Maison* opère une synthèse de l'espace privé et de l'espace public, les parcs de sculptures, de même que les sculptures monumentales pénétrables, incitent à une expérimentation davantage située dans le temps de l'exploration et de la découverte progressive. Les deux types d'œuvres permettent deux manières d'appropriation bien distinctes. La première est plus privée, « domestique », personnalisée, l'autre est plus communautaire, généralisable. Toutes proposent néanmoins l'expérience d'un autre monde, d'autres possibles, une ouverture vers le rêve éveillé : une *Nana-Maison* aux couleurs chatoyantes et aux formes improbables mais très féminines est accueillante, rassurante ; les monstres nichés dans les broussailles n'effraient pas mais émerveillent souvent. Les vingt-deux « créatures monstrueuses » de l'immense *Jardin des Tarots* de Capalbio, inspiré, comme une grande part de l'esthétique monu-

Les sculptures monumentales pénétrables incitent à une découverte progressive.

mentale de Niki, par son admiration pour le parc Güell d'Antoni Gaudí à Barcelone, séduit et émeuvent au même titre que les sculptures ludiques et virevoltantes du ballet aquatique animé par les mécanismes de Tinguely de la *Fontaine Stravinsky*, à côté de l'Ircam et du Centre Pompidou. Le « monstre aux plusieurs langues rouges et pendantes » du *Golem* fait le bonheur des enfants (et de leurs parents) à Tel Aviv. Construit, comme les autres grandes réalisations, en étroite collaboration avec Jean Tinguely, le *Cyclop*, tapi dans les hauts arbres de la forêt de Fontainebleau et peuplé également d'œuvres de nombreux artistes qui ont participé à sa naissance, qui peut s'avérer plus attractif et distrayant que le château trop figé par l'histoire !

« Au fond, je trouve qu'il y a beaucoup de place aujourd'hui pour faire des choses plus joyeuses que les HLM », disait Niki... ■

NIKI DE
SAINT PHALLE
Jardin des Tarots,
sculpture de
l'Impératrice
Capalbio, Italie, 1979-1993
© akg-images/Alfons Rath

Trois femmes architectes en leurs maisons

Sophie Flouquet

Qui a peur des architectes femmes ? La question pourrait se poser à regarder de près la liste des lauréats du Pritzker Prize, qui ne manque pas d'éloquence. La plus prestigieuse des récompenses en matière d'architecture, décernée depuis 1979, ne compte en effet que trois femmes à son palmarès : la titanesque Zaha Hadid, honorée seulement en 2004, puis Kazuyo Sejima et Carme Pigem, toutes deux récompensées avec leurs associés... hommes. Serait-il difficile pour une femme de s'imposer dans le bâtiment ? Comme dans d'autres secteurs, il a fallu attendre le XIX^e siècle pour voir apparaître des femmes sur les chantiers d'architecture. Auparavant, à l'instar des écoles d'art, les femmes n'étaient tout simplement pas autorisées à suivre des études dans les écoles d'architecture. L'histoire retient donc le nom de quelques pionnières. L'Américaine Mary L. Page (diplômée en 1878), la Finlandaise Signe Hornborg (diplômée en 1890) ou encore Louise Blanchard Bethune, qui fut la première à ouvrir son propre cabinet, en 1881, aux États-Unis. Toutefois, la première architecte américaine à véritablement s'imposer fut Julia Morgan : son agence, ouverte en 1904 à San Francisco, livra près de 800 édifices... Morgan se tailla une solide réputation dans la construction individuelle. Est-ce à dire que l'espace domestique serait une spécialité féminine ? Pas si sûr. Certes, Kazuyo Sejima a construit un certain nombre de maisons au Japon, pays où il existe une forte demande et une certaine liberté urbanistique propice à l'invention. Mais construire des maisons ne passionne pas forcément les architectes, qu'ils soient hommes ou femmes. Car sauf à tomber sur le client parfait, qui laissera se construire « l'icône », la maison individuelle consiste souvent en une somme de complexités pour des projets en définitive assez confidentiels. Star internationale disparue prématurément en 2016, Zaha Hadid n'a ainsi jamais bâti de maison individuelle. Elle-même logeait dans un appartement... Certaines architectes ont toutefois utilisé leur espace domestique pour mettre en œuvre leurs propres conceptions architecturales. « Une femme doit avoir de l'argent et un lieu à elle si elle veut écrire de la fiction », avait écrit Virginia Woolf. Et si la formule valait aussi pour l'architecture ? ■

CI-CONTRE
EILEEN GRAY
Maison E 1027,
1927-1929,
Roquebrune-
Cap-Martin
© akg-images/Schütze/Rodemann

À DROITE
Eileen Gray
DR

EILEEN GRAY 1878-1976

Une villa « violée » par Le Corbusier

Au départ, l'histoire est séduisante. Construire une modeste maison sur un site magnifique, surplombant la mer Méditerranée, à Roquebrune-Cap-Martin. C'est là qu'Eileen Gray, designer, s'essaie pour la première fois à l'architecture, avec son compagnon Jean Badovici, rédacteur en chef de la revue d'avant-garde *L'Architecture vivante*. Tous deux veulent proposer une alternative à la froideur moderniste des théories de Le Corbusier. La maison est pensée en duo, comme en témoigne son nom : E 1027 (*E* pour Eileen, *10* pour le *J* de Jean, comme 10^e lettre de l'alphabet, *2* pour le *B* de Badovici, *7* pour le *G* de Gray). Puis les amis viennent, s'y plaisent, jusqu'à vampiriser les lieux. Fasciné par E 1027, Le Corbusier y trouve un cabanon tout proche. En 1932, «Bado» et Gray se séparent. Eileen quitte E 1027 et construit de nouveau, à quelques kilomètres de là, à Menton, la villa Tempe a Pailla («Le temps de bâiller», en dialecte local). Qui sera sa deuxième et dernière maison, à elle et à personne d'autre cette fois-ci. En 1938, Eileen ne manquera pas de protester : Le Corbusier s'est en effet permis de peindre des fresques sur les murs de E 1027. Ce qu'elle considérera comme un « viol » de son travail architectural.





LINA BO BARDI 1914-1992

Une maison de verre en fusion avec la nature

La toute première construction réalisée par Lina Bo Bardi à son arrivée au Brésil, « pays neuf » où l'Italienne, formée chez Gio Ponti avant la guerre, émigre avec son mari en 1946, alors que l'Europe est exsangue, est sa propre maison. Celle-ci illustre déjà sa manière d'envisager l'architecture : en utilisant la lumière, l'air et la nature pour matériaux principaux. Dans cette Casa de Vidro (« Maison de verre »), Lina conjugue ces éléments avec le vocabulaire moderniste (verre, métal, béton) auquel elle est encore attachée. Lovée dans la jungle près de São Paulo, bâtie sur pilotis, la maison semble entrer en fusion avec le paysage, laissant même s'enchevêtrer les arbres dans ses volumes. Plus tard, l'architecte fera encore évoluer son langage vers davantage de radicalité. Fascinée par l'art populaire brésilien, elle abandonne ses derniers oripeaux européens pour s'enraciner davantage dans la tradition, dans le vernaculaire de son pays d'adoption. « Le beau, c'est facile. Ce qui est difficile, c'est le brut, le vraiment brut », écrira-t-elle.



EN HAUT
Lina Bo Bardi
DR

CI-DESSUS
LINA BO BARDI
Casa de Vidro, 1951
© Photo Henrique Luz

CI-CONTRE
LINA BO BARDI
Casa de Vidro, 1951
© Paulo Fridman/Corbis via Getty Images

AINO MARSIO-AALTO 1894-1949

Construire en couple

Elle est restée dans l'ombre du maître, son époux Alvar. Pourtant, Aino Marsio-Aalto est elle aussi diplômée d'architecture, en 1920, soit trois ans après Alvar. Mais il est vrai qu'elle construira peu d'édifices, se concentrant rapidement sur l'aménagement intérieur et le design. C'est à ce titre que la réalisation de leur première maison, à Munkkiniemi dans la banlieue d'Helsinki, est importante, puisqu'elle sera aussi la seule d'Aino. Son parti pris ? Simplicité et confort d'un lieu à vivre et à travailler, bureau-domicile occupé en 1935-1936. Ayant une liberté totale, les Aalto en font le terrain de jeu de leurs expérimentations : privilégier la lumière naturelle, orienter les espaces à vivre vers le jardin, porter une attention particulière à la fonction des pièces et à leur mobilier. Au point que cette première maison deviendra le prototype – à quatre mains – inspirant toutes les autres constructions individuelles signées (des ?) Aalto.



EN HAUT ET CI-CONTRE

Vues extérieure et intérieure de la maison Aalto à Helsinki, 1935-1936

Photo Majja Holma, Alvar Aalto Museum

CI-DESSUS

Aino Marsio-Aalto et Alvar Aalto
DR



LA MONNAIE DE PARIS SE MÉTAMORPHOSE

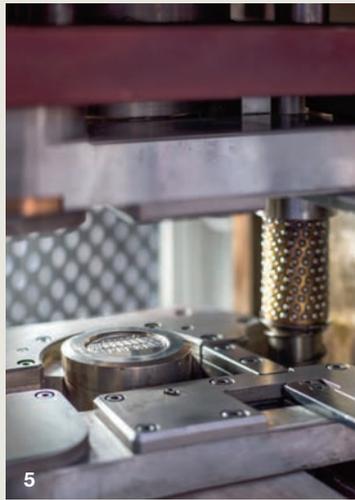
11 Conti, nouveau *hub* culturel au cœur de Paris

Gabrielle Poli

Entre le dôme or et argent de l'Institut de France et le Pont-Neuf, face à la statue fière d'Henri IV et au romantique square du Vert-Galant qui orne la pointe de l'île de la Cité, la Monnaie de Paris étage son profil rectiligne, un brin austère, de coffre-fort posé en pleine ville. Son architecte, Jacques-Denis Antoine, dessina dans les années 1770 une manufacture surplombée d'un palais. Sa façade à colonnes ioniques cache un somptueux salon d'honneur, dit salon Dupré, auquel on accède par un profond péristyle voûté en caissons et un escalier monumental, et qui se poursuit par une enfilade de pièces gris perle s'égrenant le long de la Seine. Si les lieux accueillent un musée depuis le début du XIX^e siècle, et des projets d'artistes contemporains depuis plusieurs années, ça n'est qu'à l'automne 2017 que le *hub* culturel trouve son plein achèvement. Désormais baptisé « 11 Conti – Monnaie de Paris », en référence à son adresse du 11, quai de Conti, le vaste site ouvre à la visite ses cours et un nouveau musée dédié à ses savoir-faire et à ses artisans, où 150 d'entre eux travaillent encore le métal. Le musée présente par ailleurs dans un parcours repensé et modernisé ses collections patrimoniales (une sélection sur un total de quelque 170 000 objets, dont plusieurs « trésors » monétaires), où se croisent les disciplines : art, sciences et techniques, histoire, économie, archéologie, sociologie... Désormais également accessible par la rue Guénégaud, perpendiculaire à la Seine, le

11 Conti est un véritable petit quartier huppé, semé de cours et de rues traversantes, flanqué d'un restaurant étoilé dirigé par Guy Savoy, inauguré en 2015, et d'un café dans la cour de la Méridienne. Tourné vers la création contemporaine, dans une volonté de renouvellement de ses publics, le 11 Conti poursuit dans ses salons du bord de Seine, ainsi que dans certaines cours, sa programmation d'expositions – sans que celles-ci ne soient conditionnées à un thème lié au lieu. Succédant à Chiara Parisi, qui y a notamment exposé Paul McCarthy, Maurizio Cattelan ou Marcel Broodthaers, la Monnaie de Paris a choisi cette année une nouvelle directrice pour l'art contemporain, Camille Morineau. Ancienne conservatrice au musée national d'art moderne et cofondatrice de l'association Aware, qui œuvre à la recherche sur les femmes artistes, celle-ci propose pour la réouverture du 11 Conti l'exposition « Women House ». Mais la Monnaie de Paris prépare déjà une prochaine phase pour 2018 : le dévoilement de l'aile Mansart, aujourd'hui dissimulée dans l'ensemble, et la reconstitution de son jardin, véritable respiration au cœur de la capitale. ■

111 Conti - 2 Salle de la statue de la Fortune/Grand Monnayage - 3 Salle des coffres/musée du 11 Conti - 4 Simulation de gravure/musée du 11 Conti - 5 Atelier d'estampage - 6/8 Boutique Monnaie de Paris - 7 Salle L'Art de la collection/musée du 11 Conti - 9 Différents monétaires, manufacture/musée du 11 Conti - 10 Restaurant Guy Savoy © Bernard Touillon





LOUISE BOURGEOIS
Spider [Araignée]

Vue de l'exposition (salon Guillaume Dupré)
1995, bronze, acier
Musée d'Art moderne de la Ville de Paris,
don de la Société des amis en 1995.
© The Easton Foundation/Adapp, Paris 2017.
© Monnaie de Paris - Aurélien Mole



BeauxArts & Cie

Une publication de
BEAUX ARTS & CIE

3, carrefour de Weiden
92130 Issy-les-Moulineaux
Tél. : 01 41 08 38 00
Fax : 01 41 08 38 49
www.beauxarts.com
RCS Paris B 435 355 896

ÉDITEUR

Claude Pommereau

RESPONSABLE ÉDITORIAL

Thomas Jean

CRÉATION GRAPHIQUE

Catherine Varotsi

ICONOGAPHE

Charlotte Jean

SECRÉTAIRE DE RÉDACTION

Julie Houis

ONT COLLABORÉ À CETTE PUBLICATION

Léa Djurado, Sophie Flouquet,
Ann Hindry, Judicaël Lavrador,
Emmanuelle Lequeux,
Gabrielle Poli

NOUS TENONS À REMERCIER

Auguste Schwarcz, Chloé
Joubert, Stéphanie Molinard,
Guillaume Robic, Jessica
Thiaudière

BEAUX ARTS & CIE

PRÉSIDENT

Frédéric Jousset

DIRECTRICE GÉNÉRALE

Marie-Hélène Arbus

DIRECTEUR ARTISTIQUE

Bernard Borel

DIRECTRICE DES PARTENARIATS

Marion de Flers

CHEF DE PRODUIT

Charlotte Ullmann

ASSISTANTE PARTENARIATS ET ÉDITIONS

Mathilde Arnau

ISBN 979-1-02040-379-7

DÉPÔT LÉGAL

Octobre 2017

PHOTOGRAVURE

Key Graphic, Paris

IMPRESSION France

DIFFUSION LIBRAIRIES

CLIENTS UD

Flammarion Diffusion
commandesclients@union-
distribution.fr
Tél. : 01 41 80 20 20

AUTRES LIBRAIRIES

Florence Hanappe / Amélie
Fontaine

Tél. : 01 41 08 38 06 / 04

VENTE À DISTANCE

Beaux Arts magazine
4, rue de Mouchy

60438 Noailles cedex

Tél. : 01 55 56 70 72

abo.beauxarts@groupe-gli.com

© Beaux Arts & Cie, 2017



Women House

« La maison selon elles »

du 20 octobre 2017 au 28 janvier 2018

Informations pratiques

Commissariat

Camille Morineau et Lucia Pesapane

Adresse

Monnaie de Paris • 11, quai de Conti 75006 Paris • www.monnaieparis.fr

Horaires

Du mardi au dimanche de 11 h à 19 h • Nocturne le jeudi jusqu'à 21 h

Tarifs

Plein tarif : 12 € (web : 11 €) • Tarif réduit : 10 € (web : 9 €)
Tarif jeunes et nocturne : 8 € • Gratuit pour les moins de 18 ans,
et pour les moins de 26 ans le premier jeudi du mois

CI-DESSUS

SHEN YUAN

Hair Saloon
[Salon de coiffure]

Vue de l'exposition
(cour des Remises), 2000,
métal, fibre de chanvre, œufs
Courtesy de l'artiste et galerie
Kamel Mennour, Paris/Londres.
© Monnaie de Paris – Aurélien Mole

À DROITE

JOANA
VASCONCELOS

La Théière

Vue de l'exposition
(cour de la Méridienne),
2010, fer forgé, jasmin
Courtesy Avenport Investment.
© Joana Vasconcelos/Adagp,
Paris 2017. © Monnaie de Paris –
Aurélien Mole

EN COUVERTURE

LAURIE SIMMONS

Walking House

1989, impression numérique,
163 x 117 cm
Coll. particulière. Courtesy de l'artiste
et Salon 94, New York





9 791020 403797