

Femmes artistes pionnières de l'art vidéo en Belgique : les années 1970 et 1980

Auteur : Poncin, Louise

Promoteur(s) : Bawin, Julie

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité approfondie

Année académique : 2023-2024

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/20596>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

Femmes artistes pionnières de l'art vidéo en Belgique : les années 1970 et 1980

Louise Poncin

Volume 1 : texte

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN en vue de
l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, à finalité approfondie.

Année académique 2023-2024

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

Femmes artistes pionnières de l'art vidéo en Belgique : les années 1970 et 1980

Louise Poncin

Volume 1 : texte

Mémoire de master présenté sous la direction du professeur Julie BAWIN en vue de
l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, à finalité approfondie.

Année académique 2023-2024

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui m'ont aidée et soutenue lors de la réalisation de ce mémoire.

Mes remerciements sont adressés en premier lieu à Madame Julie Bawin, pour avoir accepté de diriger ce travail, avoir orienté mes recherches et m'avoir transmis sa passion, ainsi que les connaissances et outils nécessaires à la recherche en histoire de l'art.

Je tiens également à remercier particulièrement Véronique Danneels pour ses précieux conseils, ses remarques et ses encouragements tout au long de ce travail.

Merci à Marie André, Nicole Widart et Suzon Fuks, qui ont gentiment accepté de m'accorder un peu de leur temps pour répondre à mes questions.

Je remercie également Alix Nyssen et Fanny Pluymers pour leur disponibilité et leurs conseils, ainsi que Marie-Christine Robesco pour sa relecture attentive.

Enfin, j'aimerais exprimer ma gratitude à mes proches pour leurs encouragements et leur soutien sans faille tout au long de ce parcours.

Avertissement

Dans le cadre de ce mémoire, l'usage de l'écriture inclusive a été délibérément adopté. Ce choix stylistique et linguistique repose sur plusieurs justifications fondamentales, relevant à la fois de la rigueur académique et de l'engagement éthique. L'écriture inclusive permet de lutter contre les biais de langage qui peuvent perpétuer des inégalités de genre. La langue française, traditionnellement androcentrée, tend à invisibiliser les femmes, notamment par l'emploi systématique du masculin générique. En adoptant une écriture inclusive, ce mémoire cherche à promouvoir une représentation plus équitable.

L'utilisation de l'écriture inclusive s'inscrit dans une démarche de cohérence thématique avec le sujet étudié. L'historiographie de l'art des femmes est un domaine où les questions de visibilité, de représentation et d'égalité sont centrales. Employer une langue qui reflète ces valeurs est donc pertinent et symboliquement significatif. Cela témoigne d'un engagement à valoriser les contributions des femmes dans le domaine artistique et à reconnaître leur rôle crucial dans l'évolution des pratiques vidéographiques. Enfin, ce choix linguistique s'appuie sur une dynamique académique et sociale plus large visant à enrichir les pratiques langagières. L'écriture inclusive est de plus en plus adoptée par des institutions et des universités soucieuses d'incarner des valeurs d'inclusion et de respect de la diversité. En intégrant cette approche, ce mémoire participe à la réflexion critique sur le pouvoir du langage dans la structuration des relations sociales et des représentations culturelles.

Dans un souci de lisibilité, il a tout de même été décidé de conserver les mots « spectateur » et « visiteur » au masculin.

Introduction

L'art vidéo est profondément hétérogène tant dans son rapport à l'art que dans la diversité des propositions dont il peut faire l'objet¹. Il est d'abord intrinsèquement lié à une technologie : son apparition résulte de la commercialisation, au milieu des années 1960, de la première caméra vidéo portable, la Sony Portapak. L'image vidéo est le résultat de la transcription de variations électriques en données lumineuses, qui sont ensuite retranscrites point par point et ligne par ligne dans le tube cathodique d'un moniteur². Elle est électromagnétique, donc impalpable, à la différence de l'image fixée sur une pellicule. Elle peut toutefois être enregistrée sur une bande magnétique³. Contrairement au cinéma, l'image vidéo est immédiate, peut être travaillée en circuit fermé et permet le contrôle du montage en temps réel⁴. L'œuvre d'art peut résulter de l'exploration de ces spécificités techniques : détournement, déformation, création d'images inédites, recyclage d'images... la vidéo peut aussi être le support de réflexions conceptuelles ou un outil documentaire. Elle s'inscrit alors à la croisée entre arts plastiques et d'autres champs qu'elle brasse et s'approprie, tels que la télévision et le cinéma, ou encore la sculpture, lorsqu'elle se trouve au sein d'une installation. Née dans un contexte que certains identifient comme le passage du « modernisme » au « postmodernisme », elle enregistre et incorpore les tendances artistiques qui émergent au milieu du XX^e siècle : happening, art performance, installations, art corporel, art conceptuel... mais aussi « recyclage »⁵. Elle s'intègre à un mouvement caractérisé par l'importance du lien entre art et la société, qu'il critique, célèbre ou reflète⁶.

Ce travail de fin d'études a pour objet les prémices de l'art vidéo des femmes en Belgique. La problématique du genre rencontre une importance croissante au sein de l'histoire de l'art, donnant lieu à de fructueux échanges interdisciplinaires. Il importe à la fois de mettre en lumière des œuvres et des artistes peu connues, en raison de leur

¹ PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Les Editions du Regard, 2001, p.7.

² MÉRÉDIEU, Florence, *Art et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005, p.54.

³ *Idem*, p.55.

⁴ BAUDSON, Michel, « L'art vidéo en Belgique : trente ans d'art pionnier », dans BEX, Florent, *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p.149.

⁵ ARDENNE, Paul, *Art : l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Editions du regard, 1997, p.26.

⁶ *Idem*, p.24.

marginalisation due à leur sexe, et de prendre en compte la dimension sociologique du genre dans la recherche⁷. La rencontre entre histoire de l'art vidéo et point de vue féministe est d'autant plus légitime que ce médium fut, dès son apparition, largement utilisé par les femmes en vertu, entre autres, de sa facilité d'accès et de sa nouveauté qui le rendait exempt de tout canon masculin antérieur⁸. Il est aussi important de prendre en compte le fait que son émergence, à la fin des années 1960, fut contemporaine de la deuxième vague du féminisme qui a participé à la déhiérarchisation du champ artistique et à la prise en compte de supports jusque-là encore considérés comme mineurs⁹.

À la lumière des concepts développés par l'histoire féministe de l'art, nous étudierons les travaux et la trajectoire des artistes belges Lili Dujourie (Roulers, 1941), Joëlle de La Casinière (Casablanca, 1944, Française mais belge d'adoption), Marie-Jo Lafontaine (Anvers, 1950), Anne-Mie Van Kerkhoven (Anvers, 1951), Nicole Widart (Liège, 1951), Marie André (Bruxelles, 1951) et Suzon Fuks (Bruxelles, 1959) durant les années 1970 et 1980. Nous tenterons de comprendre dans quelles conditions ces premières femmes vidéastes créaient, quel était leur rapport spécifique au médium vidéo, ainsi que de déterminer quelle était leur visibilité et leur reconnaissance au sein de la sphère artistique. Il s'agira aussi de déterminer dans quelle mesure les œuvres réalisées par des femmes, même celles qui ne traitent pas du féminisme ou des relations entre les sexes, sont marquées par le genre de l'artiste, tant au niveau de leur objet que de leur langage. Enfin, ce travail sera l'occasion de réévaluer l'apport des femmes à l'évolution de l'art vidéo en Belgique.

La question des femmes artistes a jusqu'ici été peu étudiée en Belgique. Les travaux de Katelijne Van der Stighelen et Mirjam Westen¹⁰, ainsi que d'Alexia Creusen¹¹, concernent les peintres et sculptrices belges jusqu'au milieu des années 1950. Un seul ouvrage, rédigé

⁷ CREUSEN, Alexia « Editorial », dans *Art & fact : Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n°24, 2005, p.5.

⁸ LEUZZI, Laura, SHEMILT, Elaine et PARTRIDGE, Stephen, *EMWA : European Women's Video Art in the 70s and 80s*, Londres, John Libbey, 2019, p.10.

⁹ LAVOIE, Rébecca, « Pratiques féministes et queer en art vidéo : propositions politiques post-identitaires », dans *Recherches féministes*, n°27, 2014, p.171-189, téléchargé sur www.proquest.com, consulté le 10 octobre 2023.

¹⁰ VAN DER STIGHELEN, Katlijne et WESTEN Mirjam (dir.), *À chacun sa grâce, Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas, 1500-1950*, Paris, Flammarion, 1999.

¹¹ CREUSEN, Alexia, *Femmes artistes en Belgique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

par Eve Delplanque, a trait aux femmes artistes en Belgique au XX^e siècle¹². En ce qui concerne les débuts de l'art vidéo issu de nos régions, plusieurs expositions rétrospectives s'accompagnant de leurs catalogues ont été organisées : *Artist's Video Tapes*, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1975¹³, *Art vidéo : rétrospective et perspective* au palais des Beaux-arts de Charleroi en 1983¹⁴, *Salade liégeoise, une rétrospective de dix ans de production de la vidéo de Liège* à l'ICC d'Anvers en 1985¹⁵ et *Rétrospective d'installations vidéo belges* au MUHKA en 1993¹⁶. Il faut aussi signaler l'ouvrage de Philippe Dubois et Marc-Emmanuel Mélon, paru en 1991, sur la création vidéo en Belgique¹⁷. En 2001, Michel Baudson consacre un chapitre à l'art vidéo belge dans l'ouvrage *L'art en Belgique depuis 1945*, dirigé par Florent Bex¹⁸. Plus récemment, un important travail a été mené par Argos sur l'art vidéo des années 1970 en Belgique, qui a mené à une exposition et qui débouchera bientôt sur une publication¹⁹.

Quant à l'art vidéo fait par des femmes à l'époque qui nous intéresse, le projet « European Women's Video Art in the 70s and 80s » a eu pour objet de récupérer, numériser et étudier des œuvres d'artistes vidéastes femmes européennes²⁰. Il a donné lieu à une publication et à un site internet qui les répertorie²¹. Bien que les vidéos de Marie-Jo Lafontaine, Lili Dujourie et Marie André soient inventoriées sur la ressource en ligne, le seul travail approfondi qui a été mené sur la question des artistes vidéastes femmes en Belgique est un mémoire réalisé par Laurie Piret à l'Université Libre de Bruxelles en 2009²². Elle y analyse le parcours de Lili Dujourie, Anne-Mie Van Kerkhoven et Marie-Jo

¹² DELPLANQUE, Ève, *De l'enseignement à la carrière, trajectoires de femmes artistes en Belgique au XX^eme siècle*, Saint-Maurdes-Fossés, Jets d'encre, 2016.

¹³ *Artist's Video Tapes*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Belgique, 1975.

¹⁴ *Art vidéo : rétrospective et perspective*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1983.

¹⁵ *Salade liégeoise, une rétrospective de dix ans de production de la vidéo de Liège*, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, 1985.

¹⁶ *Retrospectieve van Belgische video installaties - Retrospective of Belgian video installations - Rétrospective d'installations vidéo belges*, Anvers, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1993.

¹⁷ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, Musée d'art moderne de la ville de Paris, 1991.

¹⁸ BAUDSON, Michel, « L'art vidéo en Belgique : trente ans d'art pionnier », dans BEX, Florent, *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p.148-156.

¹⁹ *The 1970s* __, Bruxelles, Argos, 2022.

²⁰ LEUZZI, Laura, SHEMILT, Elaine et PARTRIDGE, Stephen, *EMWA : European Women's Video Art in the 70s and 80s*, Londres, John Libbey, 2019.

²¹ EWVA – EUROPEAN WOMEN'S VIDEO ART, disponible sur www.ewva.ac.uk, consulté le 10 octobre 2023.

²² PIRET, Laurie, *L'émergence des femmes dans l'art vidéo de 1970 à 1990. Parcours de trois vidéastes à travers leurs œuvres et leur identité féminine : Lili Dujourie, Anne-Mie Van Kerckhoven et Marie-Jo Lafontaine*, mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie, Université Libre de Bruxelles, 2009.

Lafontaine et l'influence du féminisme sur leurs œuvres. Le présent travail contribue donc à pallier ce manque.

Le premier volet de cette recherche a consisté à dépouiller la littérature existante sur l'art vidéo en Belgique, ainsi que sur les vidéastes belges actives durant les années 1970 et 1980. La bibliographie concernant les femmes artistes qui ont exploité le médium vidéo en Belgique étant rare et extrêmement disparate, nous avons consulté différentes bibliothèques et centres de documentation, dont la bibliothèque de l'Université de Liège, l'Institut Supérieur pour l'Etude du Langage Plastique (ISELP), la Bibliothèque Royale de Belgique (KBR), la bibliothèque de l'Université des Femmes à Bruxelles, les archives audiovisuelles de la RTBF (SONUMA) et la bibliothèque du centre d'arts audiovisuels Argos. Cette première phase a permis d'établir le répertoire des femmes vidéastes actives durant la période définie. Ensuite, trois artistes ont été rencontrées et interviewées : Marie André, Nicole Widart et Suzon Fuks. Ajoutés aux entretiens accordés à Laurie Piret par Lili Dujourie, Anne-Mie Van Kerkhoven et Marie-Jo Lafontaine en 2009, ces interviews ont permis de constituer un corpus important tant sur le plan quantitatif que qualitatif : il s'agit là d'une liste presque exhaustive des artistes que nous avons pu identifier.

Ces entretiens ont permis, d'une part, de retracer le parcours de ces artistes, dont celui de certaines d'entre elles n'a été retranscrit que de manière très lacunaire. D'autre part, leur analyse, à la lumière de sources à portée plus générale concernant la condition des femmes artistes et l'art vidéo des femmes, a donné lieu à des conclusions sur les soutiens qu'elles ont obtenus, les obstacles qu'elles ont rencontrés et la reconnaissance dont elles ont fait l'objet. Une recherche a pour identifier les lieux de conservation de leurs vidéos a également été entreprise : elles ont été découvertes chez Argos, au Centre Bruxellois de l'Audiovisuel (CBA), chez Wallonie Image Production (WIP) et à la SONUMA. L'analyse de ces œuvres a abouti à l'établissement d'une typologie (vidéo-installation, vidéo-performance, traitement électronique de l'image...) permettant d'inscrire leur travail dans le contexte international du développement et de la diversification de l'art vidéo. Enfin, à l'aide des théories féministes dans les champs des arts visuels et de l'image en mouvement, nous avons tenté de déceler ce qui relève du « féminin » dans leurs œuvres.

Il importe de préciser que la distinction entre « féminin » et « masculin » n'est pas ici utilisée à des fins essentialisantes ou dans une perspective dualiste, mais afin de rendre compte de réalités et de constructions sociales : ces termes renvoient à ce que, toujours aujourd'hui et encore davantage à l'époque, la société associe à des pratiques, des valeurs, des manières d'agir à l'un ou l'autre sexe. L'utilisation de ces catégories permet également d'analyser les dynamiques et processus conduisant à leur construction et leurs conséquences sur la création artistique²³.

Au cours de la recherche, certains obstacles quant à l'accessibilité – et l'existence – des sources ont été rencontrés. Ceux-ci sont inhérents à l'historiographie des femmes artistes et nous éclairent sur leur manque de reconnaissance et de visibilité. Mis à part le site personnel de l'artiste, aucune source scientifique ou critique à propos de Suzon Fuks n'a été trouvée. Une impasse du même type est apparue lorsqu'il s'est agi d'analyser l'œuvre d'Anne-Mie Van Kerkhoven : si nous avons identifié deux ouvrages la concernant, ceux-ci sont disséminés dans toute l'Europe²⁴. Produire une interprétation de leur travail sans aucune source sur laquelle s'appuyer est donc apparu comme une tâche longue et hasardeuse dans les limites mémoire abordant l'œuvre de cinq autres artistes. Il a tout de même été décidé d'examiner leur place au sein du monde de l'art à travers leurs témoignages, qui nous semblaient constituer un apport essentiel à notre propos. La filmographie de Suzon Fuks, procurée par l'artiste, a aussi été déposée en annexe en vue d'une éventuelle future recherche sur celle-ci (cf. annexe VI, p.66-68).

Répondre à nos questionnements concernant les pionnières de l'art vidéo en Belgique nécessite d'abord de réinscrire cette recherche dans l'histoire plus longue de l'émancipation des femmes dans la sphère artistique durant les années 1960 et 1970. Cette époque voit simultanément le soulèvement des féministes de la deuxième vague, l'émergence d'une histoire féministe de l'art qui y est liée et l'apparition de l'art vidéo, devenant l'un des supports privilégiés de ces revendications. Ensuite, le choix des balises temporelles réclame d'être justifié par les deux vagues successives au sein de l'art vidéo belge : la première est l'époque des découvertes et des expérimentations et la seconde, s'étendant de 1978 à 1986 constitue ce que l'on peut qualifier « d'âge d'or ». La

²³ QUILLIOU-RIOUAL, Mikaël, *Identités de genre et intervention sociale*, Malakoff, Dunod, 2014, p.19.

²⁴ WALKER, Hamzah, *Anne-Mie Van Kerkhoven*, University of Chicago Renaissance Society et Mu.ZEE, 2012 ; NEUBAUER, Suzanne et SNAUWAERT, Dirk, *Anne-Mie Van Kerkhoven : nothing more natural*, Cologne, Köning, 2009.

production vidéographique des artistes ne s'arrêtant toutefois évidemment pas à 1986, nous analyserons les œuvres produites jusqu'à la fin des années 1980.

Les chapitres qui suivent se concentreront sur le vif de notre sujet. Il s'agira tout d'abord de comprendre dans quelles conditions les artistes qui nous intéressent travaillaient, des débuts de leur parcours aux soutiens et obstacles qu'elles ont rencontrés lors de leur carrière. Ensuite, nous tenterons de déterminer dans quelle mesure elles étaient reconnues et visibles, tant dans le paysage médiatique, que dans les grandes expositions et événements consacrés à l'art vidéo en Belgique. Nous analyserons par la suite leurs œuvres et les différentes formes qu'elles revêtent en contextualisant celles-ci dans le champ international de la création vidéographique. Enfin, un regard féministe sera posé sur leurs travaux, en mobilisant notamment les théories de Griselda Pollock, John Berger ou Laura Mulvey. Ce dernier volet aura pour objectif de revaloriser ce qui résulte de l'expérience sexuée féminine dans l'art, souvent négligée ou invisibilisée, et de comprendre ainsi ces œuvres sous un nouveau jour.

I. L'émancipation des femmes dans la sphère artistique durant les années 1960 et 1970

A. L'influence de la deuxième vague du féminisme sur la pratique artistique

À la charnière des années 1960 et 1970, les pays occidentaux assistent à l'émergence d'une vague féministe sans précédent. D'une part, depuis la fin de la seconde Guerre Mondiale, l'expansion économique et le contexte d'après-guerre ont donné lieu à une lente évolution des mœurs, ainsi que du rôle des femmes dans la société²⁵. D'autre part, les mouvements sociaux de mai '68 liés, aux Etats-Unis, aux revendications pour les droits civiques et contre la guerre du Vietnam et, en France et en Belgique, aux manifestations étudiantes, constituent un terreau fertile à l'expression de la colère des femmes. Elles revendiquent notamment le droit à leur autonomie, à l'égalité salariale, ainsi qu'à la libre disposition de leur corps à travers la lutte pour la liberté sexuelle, l'accès à la contraception et à l'avortement.

Rapidement, elles constatent que les mouvements de gauche ne les incluent pas réellement : leur parole est reléguée au second plan, voire ignorée, en raison de leur genre, qui justifie aussi que les hommes les renvoient à leur place traditionnelle : l'espace domestique²⁶. Cette déception les pousse à créer un mouvement autonome, le Mouvement de Libération des femmes (MLF), qui, dès 1970, donnera lieu à des manifestations publiques de protestations aux Etats-Unis et en Europe²⁷. Le mouvement s'organise en petits groupes, dont des ateliers de prise de conscience, au cours desquels les expériences personnelles partagées auront une influence sur les arts plastiques²⁸. Suzanne Lacy et Leslie Laboviz, aux Etats-Unis, s'inspireront des témoignages entendus lors de ces

²⁵ MARINI, Marcelle, « La place des femmes dans les productions culturelles : l'exemple de la France », dans DUBY, Georges, PERROT, Michelle et THEBAUD, Françoise, (dir.), *Histoire des femmes*, vol. 5, le XX^e siècle, p.276.

²⁶ DALLIER-POPPER, Aline, « Le mouvement des femmes dans l'art », dans *Opus-International*, n°66-67, 1978, p.37.

²⁷ GOSLING, Lucinda, ROBINSON, Hilary et TOBIN, Amy, *L'art du féminisme : les images qui ont façonné le combat pour l'égalité*, Paris, Hugo Image, 2017, p.116.

²⁸ *Ibidem*.

réunions pour réaliser avec d'autres activistes *The Violence Series*, destinées à dénoncer les mécanismes des violences ordinaires²⁹. L'influence du MLF sur la création artistique se manifeste aussi par le fait que le journal lié au mouvement, *Le Torchon Brûle*, était imprimé tous les mercredis entre mai 1971 et juin 1974 à l'Académie des Beaux-arts de Paris³⁰.

En se réunissant, les féministes prennent conscience que, même si les revendications de leurs prédécesseuses leur ont octroyé un accès égal à l'éducation, cette égalité est loin d'être effective : elles n'ont toujours pas accès aux hautes sphères du pouvoir et de la culture. Au sein du monde de l'art, cela se manifeste par le fait que le milieu est toujours éminemment masculin, et que, même si les femmes y sont tolérées par leurs confrères, elles gardent un statut subalterne et leur talent n'est pas reconnu à sa juste valeur³¹. Bien que la femme comme artiste – et non plus seulement comme muse ou modèle – se soit imposée depuis les années 1960, à l'instar de Louise Bourgeois aux Etats-Unis ou de Niki de Saint Phalle en France, les artistes féminines restent malgré tout minoritaires³². La réclamation d'une plus grande représentation des femmes se marque particulièrement dans *The Dinner Party* (1974-1979) (**fig.1**) de l'artiste féministe américaine Judy Chicago. Cette œuvre se compose d'un imposant banquet cérémonial disposé sur une table triangulaire, avec un total de trente-neuf couverts, chacun dédié à une femme importante de l'Histoire. Les éléments de décor comprennent des assiettes en porcelaine peintes à la main avec des motifs centraux en relief inspirés par des formes symboliques comme des vulves et des papillons, dans des styles qui rendent hommage aux femmes honorées. Les noms de neuf-cent-nonante-neuf autres femmes sont inscrits en lettres dorées sur le carrelage blanc sous la table³³.

La dimension culturelle du mouvement des femmes passe aussi par une valorisation de l'identité dans la création, ce qui donne lieu à une efflorescence d'œuvres nouvelles³⁴. Dans les pays anglo-saxons, le féminisme est amorcé dès les années 1960 et se fait plus

²⁹ PHELAN, Peggy, « Essai », dans RECKITT, Helena, et PHELAN, Peggy, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p.30.

³⁰ GOSLING, Lucinda, ROBINSON, Hilary et TOBIN, Amy, *op.cit.*, p.124.

³¹ MARINI, Marcelle, *op. cit.*, p.277.

³² DAGEN, Philippe, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012, p.115.

³³ RECKITT, Helena, et PHELAN, Peggy, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p.111.

³⁴ MARINI, Marcelle, *op. cit.*, p.278.

virulent et efficace que dans les pays francophones³⁵. L'art féministe s'y développe parallèlement, voire même corrélativement, à l'apparition des happenings et de l'art-performance³⁶. On assiste ainsi à des revendications radicales de l'identité des artistes femmes à travers leurs corps et son espace. Ainsi, Yoko Ono, dans *Cut Piece* (1964) (**fig.2**), immobile et agenouillée, laisse des ciseaux à disposition des participant.es, qui peuvent couper des morceaux de ses vêtements³⁷. Shigeko Kubota, en 1965, dessine des traits sur une toile à l'aide d'un pinceau accroché à ses sous-vêtements (**fig.3**)³⁸. Cette proclamation du corps féminin comme corps créateur se manifeste encore davantage dans la performance de Carolee Schneemann, *Interior Scroll* (1975) (**fig.4**), lorsqu'elle extrait de son vagin un long parchemin sur lequel se trouve des extraits d'un scénario écrit de sa plume³⁹.

Aux Etats-Unis, en 1970, deux ouvrages auront une influence majeure sur les artistes, particulièrement sur celles et ceux qui pratiquent la performance : *The Dialectic of Sex* de Shulamith Firestone⁴⁰ et *Sisterhood is Powerful* de Robin Morgan⁴¹. Les thématiques qui y sont abordées sont en lien direct avec les préoccupations des féministes, dont le corps et sa représentation, ainsi que l'action et la temporalité⁴². Ce mouvement de pionnière a véritablement ouvert une brèche qui a permis aux européennes d'investir la pratique artistique.

En France, les premiers groupes artistiques féministes, tels que « La Spirale », ne sont créés qu'en 1972⁴³. Cette apparition tardive est en partie liée au fait que, dans les groupes féministes, la question de l'art était considérée comme peu prioritaire face aux

³⁵ DALLIER-POPPER, Aline, « Du féminisme dans l'art en France », dans *Art et féminisme*, musée d'art contemporain, Montréal, 1982, p.167.

³⁶ DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », dans *Cahiers du genre*, n°43, 2007, p.19.

³⁷ DAGEN, Philippe, *op.cit.*, p.116.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ JAURÉGUI, Léa et MATHAS, Jeanne, « De fureur et de sang : blessures et menstruations dans l'art féministe des années 1970 », dans *Cahiers de l'école du Louvres*, n°15, 2020, p. 16.

⁴⁰ FIRESTONE, Shulamith, *The dialectic of sex : the case for a feminist revolution*, New York, Batam Book, 1970.

⁴¹ MORGAN, Robin, *Sisterhood is powerfull : an anthology of writings from the women's liberation mouvement*, New York, Vintage Books, 1970.

⁴² ZABUNYAN, Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant des années 1970 », dans *Cahiers du Genre*, n°43, 2007, p.172.

⁴³ DUMONT, Fabienne, « Les années 1968 des plasticiennes : création des collectifs et ruptures dans les parcours individuels », dans *Clio. Femmes, genre, histoire.*, n°29, 2009, p.143.

luttons sociales⁴⁴. Les artistes féministes ont en commun la conviction que le sexisme imprègne le monde de l'art, tant dans la représentation, que dans les institutions et la critique, et que l'art peut tenir un rôle de premier plan dans le changement social⁴⁵. Ces groupes, à l'instar du « See Red Women's Workshop » en Angleterre, cherchaient à mettre en avant la subjectivité inhérente à l'art, qu'il soit féminin ou masculin, en remettant en question l'universalité du masculin et la notion de l'artiste avec un grand A⁴⁶. En Belgique, il n'existe pas de groupes artistiques féministes à proprement parler, mais l'ASBL féministe « 29, rue Blanche » soutient les femmes artistes via des expositions et de la documentation⁴⁷. Il existait aussi depuis 1954 une fédération artistique féminine belge, dont l'objectif était de promouvoir les jeunes artistes, ainsi que d'assurer une aide à celles qui étaient malades, âgées ou infirmes⁴⁸.

En France, le mouvement féministe se fait discret et son influence dans le monde de l'art se marque surtout par l'accroissement du nombre de femmes conservatrices de musée⁴⁹. De plus, le travail des groupes artistiques féministes et leur lien avec le MLF n'y sont presque pas théorisés. L'Histoire n'avait donc pas retenu grand-chose de l'activité des groupes de ces plasticiennes dans les années 1970, que l'on tente aujourd'hui de révéler⁵⁰. Cela est dû au fait que, en France plus qu'aux Etats-Unis, le féminisme est considéré comme un mouvement engagé, voire extrémiste⁵¹. Les Etats-Unis profitent aussi de l'apparition précoce de programmes de cours féministes, tels que celui créé par Judy Chicago et Miriam Schapiro au California Institute of Art en 1971⁵². Enfin, la France est dotée de moins de moyens économiques que les Etats-Unis pour l'organisation d'expositions de grande ampleur sur l'art des femmes⁵³.

⁴⁴ DALLIER-Popper, Aline, « Le mouvement des femmes dans l'art », *op.cit.*, p.37.

⁴⁵ PHELAN, Peggy, *op.cit.*, p.19.

⁴⁶ MARINI, Marcelle, *op.cit.*, p.279.

⁴⁷ AVG-Crahif, cote BE-A4013-133-29RB, Inventaire du fonds d'archives de l'association 29 rue Blanche, 1979-2011.

⁴⁸ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0TF1_E000303 / 62.70/314, Reportage sur la Fédération féminine artistique belge, 00:04:31, diffusé le 11 août 1970.

⁴⁹ DALLIER-POPPER, Aline, « Du féminisme dans l'art en France », *op.cit.*, p.168.

⁵⁰ DUMONT, Fabienne ; SOFIO, Séverine, *op.cit.*, p.36.

⁵¹ SCHWARTZ, Paula, « Women's studies, gender studies. Le contexte américain », Dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°75, 2002, p. 17.

⁵² CHICAGO, Judy, *Feminist Art Education : Made in California*, téléchargé sur www.judychicago.com, consulté le 16 février 2024.

⁵³ DALLIER-POPPER, Aline, « Du féminisme dans l'art en France », *op.cit.*, p.167.

B. L'émergence d'une histoire féministe de l'art

L'histoire féministe de l'art est, d'emblée, étroitement liée aux mouvements féministes. En effet, une hausse de l'intérêt pour l'écriture de l'histoire des femmes artistes coïncide déjà avec la première vague du féminisme, qui revendiquait, à la charnière entre le XIX^e et le XX^e siècle, le droit de vote et à l'éducation des femmes et des filles⁵⁴. Dès 1870, on constate une augmentation du nombre d'ouvrages ayant trait aux biographies de femmes artistes. Ces premières tentatives de théorisation de l'art féminin, ainsi que l'émergence du débat sur la question du sexe de l'art, ont été mises en mouvement par la création de l'Union des femmes peintres et sculpteurs en 1881⁵⁵. Bien que ces interrogations n'aient jamais été réellement politisées et consciemment liées aux mouvements féministes, il est indéniable que l'évolution de la place des femmes dans la société a donné l'impulsion nécessaire à l'émergence de celles-ci⁵⁶. Ainsi, Léonce Bénédite, historien de l'art français, affirme dans un essai consacré aux femmes artistes, que, si l'intérêt pour l'histoire des artistes femmes s'éveille au XIX^e siècle, c'est parce que ce sujet possède « [...] un caractère particulier d'actualité, en raison des graves questions soulevées par la position des femmes dans notre système social actuel. C'est en effet la position de la femme qui, depuis longtemps, fixe des limites aux produits créatifs de son esprit, et qui a directement pesé sur son imagination.⁵⁷ » Cette mise en avant des spécificités de l'art produit par des femmes et de l'idée selon laquelle celles-ci pouvaient être une force ont contribué à l'acceptation des femmes à l'Académie des Beaux-Arts⁵⁸. Cependant, cet engouement a été de courte durée et de nombreuses artistes sont tombées dans l'oubli⁵⁹.

Il a fallu attendre un demi-siècle et les révolutions liées au contexte de la fin des années 1960 pour que l'intérêt pour l'écriture de l'histoire des femmes artistes soit

⁵⁴ SHERIFF, Mary, « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », dans *Perspective*, n°1, 2017, p.97.

⁵⁵ DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine, *op.cit.*, p.25.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ BÉNÉDITE, Léonce, « Of Women Painters in France », dans SHAW SPARROW, Walter, *Women Painters of the World, from the Time of Caterina Vigri (1413-1463) to Rosa Bonheur and the Present Day*, Londres, 1905, p.167-252 (traduction Louise Poncin).

⁵⁸ DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine, *op.cit.*, p.39.

⁵⁹ SHERIFF, Mary, *op.cit.*, p.100.

ravivé⁶⁰. Ces théories émergent essentiellement dans le contexte anglo-saxon. Les historien.nes de l'art et les critiques commencent à mener ces réflexions conjointement aux artistes. En 1971, l'article pionnier de Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists ?*⁶¹, dans lequel elle démontre en quoi le traitement différencié des femmes au sein de l'enseignement artistique et du marché de l'art a entravé leurs ambitions, a éveillé l'intérêt de nombreux.ses chercheuses et chercheurs pour ces problématiques⁶². On découvre que les femmes sont presque absentes tant dans l'histoire de l'art que dans les collections de musées et les expositions d'art contemporain⁶³.

Ainsi, dès ses origines, l'histoire féministe de l'art n'a pas eu pour ambition de se borner à ajouter des noms au canon, mais de remettre profondément en question les schèmes traditionnels de la discipline, qui associent le masculin à l'Universel et qui marginalisent certains types de productions⁶⁴. On assiste alors à la mise en valeur de médiums jusque-là considérés comme mineurs, parce qu'associés au féminin, à l'instar de la broderie ou de la tapisserie⁶⁵. Les théories féministes contribuent donc à la déhiérarchisation du champ artistique. On constate également que les femmes artistes adoptent, pour la même thématique, un point de vue différent de leurs confrères masculin, ce qui donne lieu à une exaltation du féminin, qui tend à valoriser les expériences particulières des femmes⁶⁶.

Cette volonté de ramener la femme à une position centrale du champ artistique donne aussi lieu à des réflexions sur le contenu des œuvres lui-même. En ce qui concerne le cinéma, Laura Mulvey, publie en 1975 son essai *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Elle y mobilise notamment les concepts de « phallocentrisme », issu de la psychologie lacanienne et de « *male gaze* », théorisé par John Berger⁶⁷. Les théories de l'apparition, développées notamment par les californiennes Teresa de Lauretis et Thersa Hak Kyung

⁶⁰ SHERIFF, Mary, *op.cit.*, p.100.

⁶¹ NOCHLIN, Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », dans *Artnews*, n° 69, 1971, p. 26, téléchargé sur <https://www.academia.edu/>, consulté le 9 octobre 2023.

⁶² SHERIFF, Mary, *op.cit.*, p.95.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine, *op.cit.*, p.21.

⁶⁵ SHERIFF, Mary, *op. cit.*, p.110.

⁶⁶ PLATEAU, Nadine, « Arts : naissance de la critique féministe », dans GUBIN, Éliane et JACQUES, Catherine (dir.), *Encyclopédie d'histoire des femmes, Belgique, XIXe - XXe siècles*, Bruxelles, Racine, 2018, p.46.

⁶⁷ MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, n°3, 1975, p. 6-18.

Cha, démontrent que le cinéma est loin d'être neutre et que les structures de domination y sont inscrites⁶⁸.

Dès le début des années 1980, l'accent est mis sur les dimensions idéologiques de la représentation et la manière dont celles-ci maintiennent l'ordre social qui opprime les femmes.⁶⁹ Griselda Pollock et Roszita Parker approfondissent ces réflexions sur la représentation des femmes au sein des arts visuels, avec *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*⁷⁰. En continuant à mettre en lumière les rapports de pouvoir entre les sexes, les sujets et les disciplines qui contribuent à marginaliser les femmes dans la sphère artistique, ces chercheuses s'intéressent à la manière dont les artistes expriment leur condition féminine dans leurs œuvres⁷¹. Elles partent ainsi du constat qu'il est nécessaire d'introduire une nouvelle perception des œuvres, de leurs thématiques et de leurs formes pour réévaluer la contribution des femmes à l'histoire de l'art⁷². Enfin, depuis les années 1990, les théories visent à mettre en lumière l'identité multiple, le multiculturalisme et les positions fluctuantes des artistes sur le spectre du genre⁷³.

Il s'agit donc toujours de soutenir les artistes contemporaines, de réinscrire les femmes dans l'histoire de l'art en y déconstruisant les schémas traditionnels et de questionner la représentation du corps féminin comme outil idéologique d'oppression. Cependant, les théories féministes de l'art restent divisées sur le débat entre deux approches antagonistes : l'essentialisme, qui considère l'art féminin comme ancré dans la différence biologique, et le constructionnisme, qui critique la féminité en tant que conséquence d'un apprentissage discriminant.

L'histoire féministe de l'art rencontre aussi des problèmes éthiques, car elle prend le risque de regrouper les artistes femmes dans un groupe homogène et par conséquent d'ignorer leur individualité. Les femmes artistes sont d'ailleurs fréquemment opposées à cette catégorisation, car elles craignent que celle-ci entraîne leur marginalisation ou leur

⁶⁸ LEUZZI, Laura, « Introduction », dans LEUZZI, Laura, SHEMILT, Elaine et PARTRIDGE, Stephen, *EMWA : European Women's Video Art in the 70s and 80s*, Londres, John Libbey, 2019, p.3.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ PARKER, Roszita et POLLOCK, Griselda, *Old Mistresses : Women, art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981.

⁷¹ PLATEAU, Nadine, *op.cit.*, p.47.

⁷² *Idem*, p.50.

⁷³ DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine, *op.cit.*, p.17-43.

dépréciation⁷⁴. Cela souligne d'autant plus la nécessité de revaloriser le « féminin », en déconstruisant les stéréotypes misogynes. Un équilibre peut être trouvé en considérant le genre comme une construction sociale. Pour certain.es chercheuses et chercheurs, il est nécessaire de maintenir une catégorie « femme », car elle est indispensable à la mise en avant des discriminations qu'elles subissent. Quoi qu'il en soit, les débats entre essentialisme, constructionnisme, catégorisation ou non-catégorisation est improductif s'il empêche d'étudier les artistes femmes, encore marginalisées.

C. Vidéo : une nouvelle technologie au service de l'émancipation

Le climat d'émulation des femmes et le développement de la théorisation de leur art est contemporaine à l'émergence de la vidéo domestique. Celle-ci est initiée par l'apparition de la première caméra portative, au Japon, en 1965 : la Sony Portapak⁷⁵. Il s'agit d'un système composé d'une caméra et d'un enregistreur sonore, qui devait être associé à un magnétoscope⁷⁶. Cette nouvelle technologie permet à un public plus large, dont des artistes et des activistes, d'accéder à la vidéo⁷⁷. Elle était à la fois abordable par son coût, environ dix fois moindre que celui d'une caméra de télévision, et par sa taille⁷⁸ : une partie de la campagne publicitaire de Sony montre à ce titre que la Portapak peut être portée « même » par une femme⁷⁹. Cette nouvelle technologie donne ainsi lieu à une plus grande autonomie de ses utilisatrices : elle nécessite l'implication d'un plus petit nombre de personnes que le film, ce qui permet de travailler en groupe plus restreint, intimiste⁸⁰. La mobilité de la caméra favorise l'expression d'une approche personnelle, remettant en cause l'hégémonie de la télévision⁸¹. Elle ouvre à l'exploration du privé, du corps, de

⁷⁴ MORRIL, Rebecca, *400 femmes artistes*, New York, Phaidon, 2019, p.8.

⁷⁵ RUSH, Michael, *L'art vidéo*, Londres, Thames & Hudson, 2003, p.7.

⁷⁶ HENCZ, Adam, « Agents Of Change : How the Sony Portapak Has Created A New Artistic Medium », dans *Artland Magazine* [en ligne], disponible sur www.magazine.artland.com, consulté le 16 mars 2024.

⁷⁷ RUSH, Michael, *op.cit.*, p.7.

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ DUGUET Anne-Marie, *Vidéo la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981, p.75.

⁸⁰ LEUZZI, Laura, *op.cit.*, p.2.

⁸¹ *Ibidem*.

l'éphémère, du quotidien et son enregistrement instantané, ainsi sa retranscription immédiate, légèrement décalée, sur un écran – le feed-back⁸².

De telles caractéristiques résultent des accointances de la vidéo avec le mouvement Fluxus, qui cherche à décloisonner la pratique artistique et à en faire éclater les conventions traditionnelles, ainsi qu'avec le happening, l'art performance et les installations, qui, nous l'avons vu plus haut, sont des formes de créations privilégiées des femmes artistes⁸³. Shigeeko Kubota réalisera dès 1972 de nombreuses « sculptures vidéo », inspirées notamment par Marcel Duchamp. En Belgique, l'une des premières artistes à exploiter l'installation vidéo est Marie-Jo Lafontaine, avec *La Batteuse de Palplanches* (1978). L'art vidéo se trouve d'emblée à la croisée des disciplines artistiques.

Les femmes constatent rapidement le pouvoir émancipateur du nouveau médium et s'en emparent pour s'en servir à la fois politiquement et esthétiquement. Les collectifs féministes font de la vidéo l'un des moyens privilégiés de leur expression et de la diffusion de leurs revendications⁸⁴. En France, la réalisatrice et militante Delphine Seyrig l'utilise pour filmer les manifestations, ce qui donnera notamment naissance en 1976 au documentaire *Où est-ce qu'on se mai ?* Avec Carole Roussopolos, Ioana Wieder et Nadja Ringart, elles créent le collectif « Les Muses s'amuse », qui deviendra « Les Insoumuses »⁸⁵. Citons aussi « Vidéa », fondé en 1974 et destiné à réaliser des bandes ainsi que de créer une vidéothèque, des relais d'information et d'organiser des événements. D'autres groupes vidéos féministes naissent aussi en Province⁸⁶. D'autres groupes de productions et de diffusions non-mixtes sont aussi créés dans les années 1980 : le Bildweschel-Weltnotiz à Hambourg, le Centre Audiovisuel Simone de Beauvoir à Paris, ou encore le société AMTEA à Madrid⁸⁷.

La vidéo est également investie par des artistes féministes à un niveau plus individuel. En Autriche, VALIE EXPORT fait de la vidéo le témoin principal de ses performances radicales et provocatrices : dans *Tapp und Tastkino* (2 min., 1968) (**fig.5**), filmée par son partenaire Peter Weibel, elle autorise les passant.es de la place publique à

⁸² MÉREDIEU, Florence, *Art et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005, p.38.

⁸³ *Idem*, p.34.

⁸⁴ DUGUET, Anne-Marie, *op.cit.*, p.90.

⁸⁵ *Idem*, p.91.

⁸⁶ *Idem.*, p.92.

⁸⁷ LELEUX, Françoise, « Pourquoi un festival spécifique aux femmes ? » dans *Femmes cathodiques, Festival international vidéo*, Paris, Palais de Tokyo, 1989, p.7.

toucher sa poitrine dissimulée derrière le rideau d'un cinéma en carton qui enveloppe son buste⁸⁸. Parmi les pionnières, citons aussi Joan Jonas, qui, dans des bandes telles que *Vertical Roll* (19 : 38 min.) (**fig.6**) et *Organic Honey's Visual Telepathy* (17 : 24 min) (**fig.7**), toutes deux réalisées en 1972, s'interroge sur ce qu'il advient de l'identité et de l'image de soi lorsqu'elles sont captées par la caméra, particulièrement lorsqu'on est une femme⁸⁹. L'absolue nouveauté de la vidéo la rend exempte de tout canon masculin antérieur, ce qui permet le développement de thématiques inédites et spécifiques à l'expérience des femmes : l'accent est mis sur la maternité, le corps féminin, les menstruations... Katharine Meynell explore la complexité des rapports mère-fille dans *Hannah's Song* (8 min., 1987) (**fig.8**)⁹⁰. La mise en scène du corps va jusqu'à la mutilation chez Marina Abramovic. En 1974, durant sa performance *Rythm 0*, qui fut immortalisée en vidéo, elle se soumet, immobile pendant six heures, aux actions du public qui a une série d'objets à sa disposition⁹¹. Dans un enregistrement vidéo d'une performance de 1975, elle se brosse agressivement les cheveux tout en répétant la phrase « *Art must be Beautiful. Artist must be Beautiful* » (**fig.9**), avec une voix et une gestuelle trahissant la douleur. Cette œuvre a été interprétée comme une critique féministe des normes de beauté imposées aux femmes⁹².

La dénonciation des stéréotypes féminins est une thématique fréquemment exploitée par les femmes vidéastes. L'artiste allemande Marion Urch présente notamment dans *The Fascinating art of the Ritual Feast* (1979) (**fig.10**) les images d'une femme se maquillant, avec en fond une voix off qui décrit ironiquement des recettes de cuisine⁹³. La déconstruction ne se limite pas aux stéréotypes féminins ; elle s'applique également aux pratiques de représentations dominantes dans les médias⁹⁴. Martha Rosler, dans *Semiotics of the Kitchen* (06:09 min., 1975) (**fig.11**), cite divers ustensiles de cuisine avec une ironie qui mue en agressivité, en remettant en question les stéréotypes de genre associés à la

⁸⁸ RECKITT, Helena, et PHELAN, Peggy, *op.cit.*, p.64.

⁸⁹ MEIGHT-ANDREWS, Chris, *A history of video art : the development of form and function*, Oxford, Berg, 2006, p.238.

⁹⁰ *Idem*, p. 239.

⁹¹ RECKITT, Helena, et PHELAN, Peggy, *op.cit.*, p.111.

⁹² *Idem*, p.64.

⁹³ MEIGHT-ANDREWS, Chris, *op.cit.*, p.240.

⁹⁴ *Idem*, p.237.

cuisine domestique, et soulignant la colère et la frustration des femmes⁹⁵. En parodiant une émission de cuisine, elle mène une réflexion sur le pouvoir de la télévision comme média de masse⁹⁶. Certaines artistes s'emploient même à dénoncer le « regard masculin » dans l'art lui-même. Ainsi, Lili Dujourie, dans sa série de vidéos *Hommage à... I-V* (**fig.12**), fait référence à la tradition du nu féminin en mettant en scène son propre corps qui se meut dans un lit. Elle renverse ainsi les conventions entre modèle et créateur.

Enfin, le recours à la vidéo permet aux vidéastes femmes, d'une part, de s'émanciper des musées et des galeries d'art⁹⁷ et, d'autre part, d'avoir droit à l'erreur indispensable à l'expérimentation⁹⁸. Les femmes ont été traditionnellement considérée comme démunies face à la technique, incapacité déduite d'avance qu'elles ont elles-mêmes intériorisée. Dans le domaine du cinéma, les producteurs ne leur accordaient donc pas volontiers de gros budgets et elles-mêmes n'étaient pas certaines de leur capacité à les utiliser à bon escient⁹⁹. Anne-Marie Duguet soutient que la vidéo, dont les éventuels ratages sont moins onéreux et qui nécessite un temps d'apprentissage plus réduit, leur permet de passer outre ce sentiment d'infériorité et la culpabilisation face à l'erreur¹⁰⁰. La technique reste néanmoins un obstacle à la création vidéo des femmes. Peu d'entre elles y étaient formées, car ce domaine restait essentiellement masculin. Avant les années 1980 et les perfectionnements technologiques, les pannes étaient fréquentes avec le matériel vidéographique¹⁰¹. L'ignorance des femmes face à l'électronique nécessitait donc la présence d'un tiers masculin, qui, même non formé, est désigné d'office comme technicien¹⁰².

Toutes ces considérations restent liées au statut hybride de la vidéo, au croisement entre les arts plastiques, le cinéma et la télévision. Elle est exploitée pour dénoncer et contrer tous les mécanismes ce qui mènent à la marginalisation des femmes : l'hégémonie de la télévision qui propage des stéréotypes sexistes, le manque de représentation des

⁹⁵ *Semiotics of the Kitchen 1975* – Martha Rosler, disponible sur le site du Musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA), www.macba.cat, consulté le 26 mars 2024.

⁹⁶ DANNEELS, Véronique, « Stratégie de visibilité et sortir des gonds. Passons à table », dans *Art & fact : Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n°24, 2005, p.80.

⁹⁷ RUSH, Michael, *op.cit.*, p.147.

⁹⁸ DUGUET, Anne-Marie, *op.cit.*, p.91.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ *Idem*, p.94.

¹⁰² *Ibidem*.

femmes de leur propre point de vue tant dans les arts visuels que dans l'industrie cinématographique et la domination masculine des deux domaines ne laissant que peu de place aux apports féminins, ainsi que le manque de moyens consacré à la création féminine.

II. Le début des années 1970 et les prémices de l'art vidéo en Belgique

A. Découverte et expérimentations

L'art vidéo apparaît assez tardivement en Belgique, au début des années 1970, lorsqu'il est déjà introduit depuis une dizaine d'années aux Etats-Unis et en Allemagne¹⁰³ : les artistes que l'on considère, peut-être un peu trop hâtivement, comme les pères de l'art vidéo sont l'Américain Nam June Paik et l'Allemand Wolf Vostell. Leur travail porte essentiellement sur une critique de l'hégémonie de la télévision et sur une déformation, une défiguration de l'image électronique¹⁰⁴. Ces deux pays bénéficient d'infrastructures, de financements et d'une ouverture du domaine artistique dont la Belgique reste longtemps dépourvue¹⁰⁵. Les débuts furent lents : en 1970, Jacques Charlier, nourri de sa rencontre avec Gerry Schum, vidéaste allemand ayant ouvert les premières galeries dédiées à l'art vidéo en Europe, réunit des artistes pour produire la première vidéo d'art belge. Faute de moyens adéquats, celle-ci sera réalisée en pellicule seize millimètres. En 1971, à la galerie MTL, Fernand Spillemaeker présente deux vidéos de Schum : *Identification* et *Land Art*. Guy Jungblut et Jacques Lizène se procurent pour la première fois une caméra Sony Portapak en 1970, mais ce n'est qu'en 1972 que l'art vidéo prend réellement son envol¹⁰⁶. Lili Dujourie produit *Hommage à... I-V* et Léo Copers réalise *Kraantjes*. Le film d'artiste était alors à son apogée, et la naissance de l'art vidéo s'inscrit dans son prolongement, ainsi que dans un contexte de délaissement du cinéma de fiction en Belgique¹⁰⁷. Ces bandes vidéo étaient en noir et blanc, dans un format en demi pouce et le montage était effectué manuellement¹⁰⁸.

¹⁰³ VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *Le vidéo-art en Belgique*, dans Vidéodoc, n°24, avril 1979, n.p., téléchargé sur <https://hdl.handle.net/2268/39324>, consulté le 11 octobre 2023.

¹⁰⁴ PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Editions du Regard, p.25.

¹⁰⁵ VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *op.cit.*, n.p.

¹⁰⁶ *The 1970s* : __, Bruxelles, Argos, 2022., p.4.

¹⁰⁷ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, Musée d'art moderne de ville de Paris, 1991, p.7

¹⁰⁸ *Ibidem*.

La première génération d'artistes adoptant la vidéo en Belgique pratiquait d'ores et déjà une activité artistique bien spécifique, et la bande magnétique leur semblait être « un support parmi tant d'autres », une prolongation de leur démarche¹⁰⁹. La vidéo, notamment grâce à sa facilité d'accès et son coût relativement faible, cristallisait l'effort d'originalité propre à l'avant-garde, qui voulait abolir les barrières entre l'art, la vie et les disciplines : elle était considérée comme l'outil utopique d'un renouveau artistique¹¹⁰. Malgré ce climat optimiste, les moyens manquaient aux institutions, et les artistes avaient peu d'expertise en ce qui concerne les trucages, ce qui a donné naissance à une esthétique spécifiquement belge, exploitant ces faiblesses de manière créative¹¹¹.

La première vague d'artistes vidéastes, jusqu'en 1977-1978, se distingue de la sophistication de ce qui se faisait, par exemple, au même moment aux Etats-Unis, notamment chez Nam June Paik ou, en Allemagne, chez Ulrike Rosenbach, l'une des premières vidéastes à exploiter le circuit fermé¹¹². Cette génération belge se caractérise par l'utilisation du médium comme un outil d'enregistrement minimal et instantané de l'image, ainsi que par une approche expérimentale qui prend la forme d'une interrogation du dispositif, tournée vers l'ironie et marquée par l'humour, l'autodérision¹¹³. Jacques Lizène, par exemple, essaye tant bien que mal de rentrer dans le cadre de la caméra dans *Tentative à contraindre le corps à s'inscrire dans le cadre de l'image* (04 : 45 min) (**fig.13**), ou essaye de la dresser comme un animal dans *Tentative de dressage d'une caméra* (02 : 00 min., 1971) (**fig.14**)¹¹⁴. Les membres du groupe CAP (Cercle d'Art Prospectif), dont Lizène fait également partie, s'essayaient à la vidéo dans cet optique alliant humour et parodie dès 1973. Dans *L'Objet* (1974) (**fig.15**), Jacques-Louis Nyst joue un archéologue du futur s'interrogeant sur la signification d'une cafetière métallique.

Les prises de vue continues, l'insistance sur la durée et l'indifférence au langage technologique propre à la vidéo, rendent ces créations proches du minimalisme, de l'*arte povera* et de la performance¹¹⁵. En 1975, Hubert Van Ers, pseudonyme de Florent Bex,

¹⁰⁹ *The 1970s* : __, *op.cit.*, p.12.

¹¹⁰ VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *op.cit.*, n.p.

¹¹¹ *Ibidem*.

¹¹² DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.9.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Tentative de contraindre le corps à s'inscrire dans le cadre de l'image*, disponible sur le site d'Argos à Bruxelles, www.argosarts.org, consulté le 19 février 2024.

¹¹⁵ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p. 8.

réalise *Experiment for auto-communication* (05 : 45 min.) (**fig.16**) en utilisant le feedback que rend le moniteur pour conditionner ses mouvements. Ces premières années sont marquées par les découvertes, le bricolage, les expérimentations et une sorte d'engouement naïf pour la nouvelle technologie.

B. Deux centres régionaux : l'ICC à Anvers et la galerie Yellow Now à Liège

Les premiers développements de l'art vidéo ont lieu dans deux centres régionaux : la galerie Yellow Now à Liège et l'Internationaal Cultureel Centrum (ICC) à Anvers. La galerie Yellow Now a été fondée en 1969 par Andrée Blavier et Guy Jungblut¹¹⁶. À l'origine studio de photographie, le lieu se transforme rapidement en galerie d'art et se spécialise dans la photographie artistique, puis dans le film d'artiste¹¹⁷. En novembre 1971, Jungblut accueillera la première exposition consacrée à l'art vidéo en Belgique : *Propositions d'artistes pour un circuit fermé de télévision*. Celle-ci est constituée d'œuvres explorant les potentiels du médium vidéo, dont *Sculpture interne* (**fig.17**) de Jacques Lizène, installation consistant en une caméra placée derrière un téléviseur dont le dos a été retiré et qui en diffuse lui-même directement l'image¹¹⁸. La galerie organisera des expositions de nombreux artistes qui entendent s'éloigner des supports traditionnels de l'art, tels que Ben Vautier, Jacques-Louis Nyst, Annette Messenger, Jacques Charlier, Michael et Barbara Leisegen... deux ans après l'ouverture de Yellow Now, Guy Jungblut met un terme à l'activité de la galerie pour se consacrer à l'édition de livres d'artistes¹¹⁹.

L'Internationaal Cultureel Centrum été fondé à Anvers en 1970 par la Communauté flamande. Il s'agit de la première institution publique d'art contemporain en Flandre. Sous l'impulsion de Florent Bex, son directeur, l'ICC se procure et met à disposition des artistes du matériel audiovisuel dès le début des années 1970, et, à partir de 1974, initie la création

¹¹⁶ BOTQUIN, Jean-Michel (dir.), POMELLO, Annamaria, SVOBODOVA, Karolina et VIRONE, Carmelo, *Le jardin du paradoxe : regards sur le cirque divers à Liège*, Liège, Yellow Now, 2018, p.16.

¹¹⁷ PEN, Laurence, *Des stratégies obliques : une histoire des conceptualismes en Belgique*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.117.

¹¹⁸ *The 1970s* : __, *op.cit.*, p.3.

¹¹⁹ D'AUTREPPE, Emmanuel, *De Yellow à Now, un parcours (1969-2007)*, disponible sur le site des éditions Yellow Now, www.yellownow.be, consulté le 10 février 2024.

d'un studio dans les caves de l'institution : Continental Video, ce qui en fait un important centre de la production vidéo en Europe¹²⁰. Il sera régulièrement fréquenté par des artistes flamand.es parmi lesquels Lili Dujourie, Leo Coppers, et francophones, dont le groupe CAP (Cercle d'Art Prospectif), comptant parmi ses membres Jacques Lennep, Jacques-Louis Nyst et Jacques Lizène¹²¹.

C. La vidéo-animation et les télévisions locales et communautaires

Si, outre la création de l'émission *Vidéographie* en 1976, la radiotélévision nationale n'a été que très peu impliquée dans la production et la diffusion de la vidéo¹²², les télévisions locales et communautaires y ont quant à elles joué un rôle non négligeable¹²³. Mises à disposition du public à partir de 1976 dans une dizaine de villes wallonnes, ces télévisions diffusaient des vidéos réalisées par les communautés auxquelles elles étaient destinées, des créations individuelles de vidéastes, ainsi que des réalisations de groupes d'action culturelle¹²⁴. Ces derniers voyaient dans l'apparition des enregistreurs vidéo portable la possibilité de promouvoir l'expression collective et individuelle, ainsi que la communication interpersonnelle, en réaction à la position dominante des médias de masse¹²⁵. Parmi ceux-ci, le groupe « Vidéooption », qui entendait revendiquer le « droit de chacun à l'image », la production et la distribution de la vidéo, ainsi que la diffusion d'informations à propos de celle-ci et la formation à l'apprentissage des techniques audiovisuelles¹²⁶.

Répondant aux revendications des groupes d'action culturelle, donc très axées sur la participation et l'animation sociale, les TVL/C étaient porteuses d'une vision utopiste de la vidéo comme une « place publique électronique », comme « le lieu d'un certain pouvoir

¹²⁰ *The 1970s* : __, *op.cit.*, p.5.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.8.

¹²³ *Idem*, p.13.

¹²⁴ VAN APELDOORN, Robert, « Les télévisions locales et communautaires », dans *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n°1075-1076, 1985, p.3, téléchargé sur www.cairn.info, consulté le 7 février 2024.

¹²⁵ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.65.

¹²⁶ LHOEST, Holde, *La vidéo d'animation en Belgique francophone*, rapport du comité extrascolaire et du développement culturel, 1975, p.6, téléchargé sur <https://rm.coe.int/0900000168067b66a>, consulté le 7 février 2024.

populaire »¹²⁷. La vidéo était alors comprise comme une « anti-télévision », permettant de défier l'idéologie dominante en diffusant une contre-culture, ainsi que des valeurs et des critères esthétiques opposés à ceux de la bourgeoisie, ou en donnant la parole à ceux et celles qui ne l'ont habituellement pas, tels que les classes populaire¹²⁸. Les vidéos qui étaient diffusées sur ces chaînes avaient, pour la plupart, une dimension documentaire, leur influence a essentiellement porté sur ce domaine¹²⁹.

Cette période originelle d'idéal participatif s'essoufflera rapidement, quand on constatera que les expériences menées n'aboutissent pas aux évolutions sociales escomptées¹³⁰. Les bandes proposées par les groupes de vidéo-animation, longues, ennuyeuses et hermétiques à ceux et celles qui n'avaient pas vécu ce qui était montré, souffriront aussi de la concurrence avec les produits proposés par le câble¹³¹. À partir de 1978, les TVL/C se procurent également du matériel semi-professionnel et des équipes de réalisation, ce qui a pour effet de les fermer progressivement à l'accueil de créations personnelles. Citons tout de même Canal Emploi, télévision communautaire et engagée créée en 1977, qui a permis à ses réalisateurs et réalisatrices, dont Nicole Widart et Jean-Claude Riga, de proposer des œuvres originales, se démarquant des productions courantes, dont *Paysage Imaginaire* (1983) et *Ronde de Nuit* (1984)¹³².

D. La création de l'émission Vidéographie en 1976

À partir de sa création par Robert Stéphane en 1976, l'émission *Vidéographie* devient l'initiatrice d'une nouvelle génération d'artistes. Produite par la RTB-Liège (le « F » s'ajoutera en 1977), Jean-Paul Tréfois et réalisée par Paul Paquay, il s'agit de la première émission européenne diffusée sur une chaîne publique et nationale proposant des bandes

¹²⁷ VAN APELDOORN, Robert, *op.cit.*, p.5.

¹²⁸ MÉLON, Marc-Emmanuel, « Cinéma et vidéo : utopie et réalité », dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques et KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le tournant des années 1970 : Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, p. 118.

¹²⁹ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.14

¹³⁰ VAN APELDOORN, Robert, *op.cit.*, p.7.

¹³¹ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.66.

¹³² VANGROOTLOON, Pierre, « Retour sur Canal Emploi (1977-1989), une télévision communautaire et engagée », dans *Causes toujours : la revue trimestrielle du GSARA* [en ligne], 2016, disponible sur www.causesaujourd'hui.be, consulté le 7 février 2024.

d'art vidéo international dans leur intégralité¹³³. Dès les premières émissions, des œuvres de Jacques-Louis Nyst, de Nam June Paik et Charlotte Moorman ou de Janos Urban seront montrées. De nombreuses œuvres de Wolf Vostell, de Bill Viola et du groupe Fluxus seront aussi diffusées¹³⁴.

En plus de faire connaître ces œuvres en Belgique, *Vidéographie* devient, à partir de 1978, une structure de production, donnant accès à du matériel professionnel, ainsi qu'à une aide technique, aux artistes¹³⁵. Elle invitera des artistes belges comme Boris Lehman et Michèle Blondeel, Marie André ou Marie-Jo Lafontaine, mais aussi des artistes issu.es de la scène internationale tel.les que Laurie Anderson, à venir réaliser leurs œuvres dans ses locaux. Cela donne lieu à une vague d'artistes plus intéressé.es par l'exploration des spécificités techniques du médium¹³⁶.

L'émission a néanmoins pour écueils d'être diffusée à une heure tardive, ce qui en restreint l'audience¹³⁷, et de censurer certaines œuvres, dont *Quelques séquences d'art sans talent* de Jacques Lizène. Celle-ci sera néanmoins diffusée au Cirque Divers (1980), dans le cadre de *Vidéo ? Vous avez dit Vidéo ?*, série d'événements née d'une collaboration entre les deux organismes et destinée à diffuser régulièrement des œuvres vidéographiques d'artistes belges et étrangers¹³⁸.

Vidéographie jouera ainsi, jusqu'à sa suppression en 1986 en raison de divergences au sein de l'équipe et du caractère hors-normes de l'émission rendant l'adhérence de la hiérarchie difficile, un rôle capital dans la diffusion et la création de l'art vidéo en Belgique¹³⁹. D'autres causes ayant entraîné l'arrêt de l'émission ont aussi été relevées, telles que le développement des installations vidéo, inadéquates à la diffusion télévisuelle, dans les années 1980, ou encore l'anéantissement définitif de l'utopie d'une télévision alternative¹⁴⁰.

¹³³ VAN APELDOORN, Robert, *op.cit*, p.9.

¹³⁴ *Listing détaillé des émissions Vidéographie*.

¹³⁵ VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *op.cit*, n.p.

¹³⁶ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.12

¹³⁷ VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *op.cit*, n.p.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ TOMASOVIC, Dick, « Il suffit d'ouvrir les yeux... » Contre la télévision (tout contre) : le cas de l'émission *Vidéographie* (1976-1986) », dans MORRISSEY, Priska et THOUVENEL, Eric, *Les arts et la télévision : discours et pratiques*, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 278-279.

¹⁴⁰ *Idem*, p.279.

III. De 1978 à 1986 : l'âge d'or de la vidéo en Belgique

A. Une nouvelle génération d'artistes

À partir de 1977, l'engouement de la première génération d'artistes s'essouffle, et beaucoup d'entre eux se redirigent vers des pratiques artistiques plus traditionnelles¹⁴¹. Florent Bex évoquera la raison de ce détournement lors d'un entretien avec Johan Pas, en expliquant que la prise de direction de la vidéo dans une optique conceptuelle et expérimentale, vers une conception plus narrative, ne lui plaît pas¹⁴². Lili Dujourie commentera aussi sa prise de distance face au support comme suit : « Je n'étais pas une artiste vidéo. J'ai utilisé la vidéo parce que le support [me] correspondait [...]. À partir du moment où la "vidéo" est devenue "vidéo", c'était fini pour moi.¹⁴³ » Il semble donc que ces artistes arrêtent la vidéo à partir du moment où les moyens techniques et de production se sophistiquent, mais aussi lorsqu'une nouvelle approche émerge, marquant la fin des « expérimentations utopiques »¹⁴⁴.

L'art vidéo belge ne s'éteint pas pour autant, loin de là. Une seconde vague d'artistes, plus jeunes et sans passé artistique, s'empare du médium et trouve dans celui-ci le support central de son activité¹⁴⁵. L'intérêt que ces artistes portent à la qualité de l'image du langage cinématographique ou à la narration télévisuelle se conjugue aux progrès techniques¹⁴⁶. Cette période glorieuse de l'art vidéo belge s'ouvre, d'après Marc-Emmanuel Mélon, en 1979, avec l'œuvre à la fois expérimentale et personnelle de Michèle Blondeel et Boris Lehman, *Marcher ou la Fin des Temps Modernes* (32 : 28 min) (**fig.18**), qui fut produite par *Vidéographie*¹⁴⁷. Le professionnalisme technique dont fait preuve le traitement électronique de l'image montre bien le rôle des structures institutionnelles dans la création vidéo de l'époque. Grâce aux moyens techniques et professionnels qu'elles

¹⁴¹ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.10

¹⁴² *The 1970s* : __, *op.cit.*, p.3.

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

¹⁴⁵ VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *op.cit.*, n.p.

¹⁴⁶ BAUDSON, Michel, « L'art vidéo en Belgique : trente ans d'art pionnier », dans BEX, Florent, *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p.154.

¹⁴⁷ DUBOIS, Philippe et MÉLON Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.12.

mettent à disposition des artistes, elles ouvrent le champ des possibles, élèvent la vidéo à un mode d'écriture à part entière¹⁴⁸.

L'art vidéo belge n'atteindra néanmoins pas la sophistication technique des œuvres réalisées par des artistes américains, dont les recherches portaient essentiellement sur les spécificités de l'image électronique et les manipulations formelles : en raison du manque de moyens et de subsides malgré tout persistants, les bandes restent peu spectaculaires visuellement¹⁴⁹. Il n'en demeure pas moins que ces œuvres sont très complexes au niveau conceptuel : elles portent des réflexions sur le temps et l'espace, le réel et l'imaginaire, l'intimité, la narration... ou encore, investissent le dispositif lui-même, ainsi que les modes de réception qu'il implique, à travers des installations vidéo¹⁵⁰.

B. Ateliers de production et structures d'accueil

Bien que Continental Vidéo soit restée pendant plusieurs années la structure principale de production en Belgique¹⁵¹, un large réseau d'ateliers « plus ou moins subventionnés, mi-publics, mi-privés, dont la mission est d'inciter, de financer, d'aider et de promouvoir la réalisation de films et de vidéos à petits budgets [...] » s'est développé en Belgique francophone¹⁵². Ainsi, les Frères Dardenne créent, en 1975, à Liège, le collectif « Dérives », ayant trait au documentaire de création¹⁵³. Dès 1978, une convention permet à celui-ci d'obtenir des subventions annuelles pour mener un projet sur l'histoire du mouvement ouvrier liégeois, ce qui le fait reconnaître comme « atelier de production de la communauté française de Belgique »¹⁵⁴. En 1977, avec l'aide de la Communauté française, l'organe de production et de diffusion « Image-Vidéo » est fondé par Claude Haïm dans la capitale et met du matériel à disposition d'artistes, qui doivent néanmoins financer leurs projets de manière autonome.

¹⁴⁸ DUBOIS, Philippe et MÉLON Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.15.

¹⁴⁹ VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *op.cit.*, n.p.

¹⁵⁰ *Ibidem.*

¹⁵¹ *Ibidem.*

¹⁵² DUBOIS, Philippe et MÉLON Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.19.

¹⁵³ *Dérives : présentation*, disponible sur le site de l'atelier Dérives, disponibles sur www.derives.be, consulté le 6 février 2024

¹⁵⁴ DUBOIS, Philippe et MÉLON Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.66.

D'autres initiatives à vocations sociale et politique, telles que Vidéobus et GSARA (Groupe Socialiste d'Action et de Réflexion sur l'Audiovisuel), sont aussi mises en place à Bruxelles au milieu des années 1970. La première, devenue « Centre Vidéo de Bruxelles », consistait en une camionnette arpentant les rues de Bruxelles et mettant des caméras légères à disposition des habitants et des associations¹⁵⁵. La seconde visait, à travers l'audiovisuel et les technologies de l'information, à susciter un regard critique et à promouvoir l'émancipation citoyenne par la création¹⁵⁶.

En plus des ateliers, des « structures d'accueil » sont créées par la communauté française, pour offrir une aide aux jeunes réalisateurs : le Centre Bruxellois de l'Audiovisuel (CBA) en 1979 et Wallonie Image Production (WIP) en 1981¹⁵⁷. Si ces structures sont essentiellement dédiées au documentaire, elles donnent une impulsion essentielle au renouveau de la création cinématographique et vidéographique du début de la décennie.

D'autres institutions fourniront aussi aux artistes des moyens de production dédiés à la vidéo, notamment le centre culturel de Namur, qui sera fréquenté par le groupe Ruptz¹⁵⁸, qui réalisera en 1976 l'installation *Pourquoi* (**fig.19**), composée du mot tracé au sol et de sa retranscription en direct sur un écran¹⁵⁹. Enfin, les universités, académies et écoles d'art jouent aussi un rôle dans la sensibilisation à l'art vidéo chez les étudiant.es¹⁶⁰. Plusieurs d'entre elles, dont la première fut l'Académie des Beaux-Arts de Gand, ont acheté le matériel minimum pour l'initiation des jeunes artistes à ce médium¹⁶¹.

¹⁵⁵ *Le CVB : projet*, disponible sur le site du Centre Vidéo de Bruxelles, www.cvb.be, consulté le 6 février 2024.

¹⁵⁶ *Nos missions*, disponible sur le site du GSARA, www.gsara.be, consulté le 6 février 2024.

¹⁵⁷ DUBOIS, Philippe et MÉLON Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.66.

¹⁵⁸ *The 1970s* : __, *op.cit.*, p.5.

¹⁵⁹ VAN PARYS, Yoann, « Dernier cri (Groupe Ruptz) », dans *L'art Même*, n°84, 2021, p.42-43.

¹⁶⁰ DUBOIS, Philippe et MÉLON Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.20.

¹⁶¹ VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *op.cit.*, n.p.

C. Vidéo ? Vous avez dit Vidéo ?

Dès 1977, un nouveau foyer de diffusion de l'art vidéo se développe à Liège : le Cirque Divers¹⁶². Il s'agit d'un espace artistique expérimental et interdisciplinaire créé à l'initiative de Jacques Jaminon, Michel Antaki et Brigitte Kaquet, qui seront ensuite rejoints par Jacques Lizène et Jean-Marie Lemaire¹⁶³. Marqué par les idées situationnistes et le contexte post-mai 68, il est condensateur des idées sociopolitiques de ses membres¹⁶⁴. En 1978, les nombreuses collaborations entre la RTBF-Liège et le Cirque Divers aboutissent à la création d'une nouvelle structure : *Vidéo ? Vous avez dit Vidéo ?*, dont l'objectif était de diffuser, lors d'événements, des œuvres vidéo d'artistes belges mais aussi étrangers¹⁶⁵. Au cours des différentes éditions, seront montrées des œuvres de Nam June Paik, de Michael et Barbara Leisgen, de Richard Foreman, de Gary Bigot... *Vidéo ? Vous avez dit Vidéo ?* est le fruit de l'association de ces opérateurs avec deux autres acteurs liégeois : les Jeunesses artistiques de Wallonie, poussées par Geneviève Van Cauwenberge, et la RTC¹⁶⁶.

La programmation se fait en lien direct avec l'émission *Vidéographie*, qui transmet par la suite les œuvres à l'antenne¹⁶⁷. La première édition a lieu du 22 au 27 septembre 1978 et est présentée par Peggy Gale, directrice de la section vidéo et films de l'Art Metropole à Toronto.¹⁶⁸ Elle sera suivie régulièrement par d'autres soirées qui accueilleront de nombreux artistes, notamment Joan Jonas en 1979¹⁶⁹. Le projet donnera aussi lieu à des collaborations avec l'ICC et le Van Abbe Museum à Eindhoven¹⁷⁰. En 1980, Le Cirque Divers organisera une exposition de Marie-Jo Lafontaine où elle présentera *La Marie Salope*. Les collaborations entre la RTBF et le Cirque Divers deviennent plus ponctuelles à partir de 1982.

¹⁶² *The 1970s* : __, *op.cit.*, p.6.

¹⁶³ BOTQUIN, Jean-Michel (dir.), POMELLO, Annamaria, SVOBODOVA, Karolina et VIRONE, Carmelo, *Le jardin du paradoxe : regards sur le cirque divers à Liège*, Liège, Yellow Now, 2018, p.10.

¹⁶⁴ *Idem*, p.13.

¹⁶⁵ *Idem*, p.240.

¹⁶⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Idem*, p.241.

¹⁷⁰ *Idem*, p.242.

IV. Conditions de production des vidéastes femmes belges durant les années 1970 et 1980

A. Parcours artistique

En Belgique, les femmes artistes qui ont exploité la vidéo comme support exclusif ou comme l'un des médiums de leur production viennent d'horizons diversifiés. Elles ont suivi leur formation dans les lieux d'apprentissage de la réalisation cinématographique, des sciences de la communication et de l'information, ou dans les écoles d'art. À partir de la fin des années 1950, le fait d'être une femme n'est, théoriquement, plus un frein pour le choix d'un apprentissage et d'une carrière artistique. Le pacte scolaire de 1958 garantit la gratuité de l'école, toutes les filières sont ouvertes aux jeunes filles, une femme mariée peut travailler sans l'autorisation de son époux et l'arrivée des électroménagers fait qu'elle a plus de temps à consacrer à une éventuelle activité artistique¹⁷¹. À partir des années 1960, la conception de l'art évolue également en renouvelant ses modes d'expression, notamment avec l'apparition de l'installation et de la performance, laissant ainsi encore plus de place à la valorisation de la créativité et d'une identité artistique individuelle¹⁷². Les contestations féministes que nous avons citées plus haut ont pour effet que les femmes acquièrent plus de place pour revendiquer la leur.

Néanmoins, les discriminations se font plus insidieuses. Les choix scolaires restent guidés par les stéréotypes : les filles sont plus volontiers dirigées vers des filières décoratives, de textile, de céramique, de dessin ou de publicité¹⁷³. Marie-Jo Lafontaine l'exprime ainsi dans un entretien accordé au journal *Le Soir* en 2011 : « quand j'ai fait mes études à La Cambre, les femmes étaient peu présentes dans les ateliers, sauf dans l'atelier de sculpture textile de Tapta. Aujourd'hui, je pense qu'elles sont encore largement minoritaires dans le monde de l'art¹⁷⁴ ». Les étudiantes féminines étaient également rares

¹⁷¹ DELPLANQUE, Ève, *De l'enseignement à la carrière, trajectoires de femmes artistes en Belgique au XX^{ème} siècle*, Saint-Maurdes-Fossés, Jets d'encre, 2016, p.47.

¹⁷² HEINICH, Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996, p.73.

¹⁷³ DELPLANQUE, Ève, *op.cit.*, p.55.

¹⁷⁴ GILLEMONT, Danièle, « Dossier femmes 80 : Marie-Jo Lafontaine », dans *Le Soir* [archives en ligne], 7 mai 2011, disponible sur www.europresse.com, consulté 4 avril 2024.

dans les écoles proposant des formations à la réalisation audiovisuelle, comme l'INSAS¹⁷⁵. Lili Dujourie exprime aussi le fait que, lors de son apprentissage, les femmes étaient acceptées dans les écoles d'art parce que la pratique était considérée comme un passe-temps pour celles-ci¹⁷⁶. Cette conception héritée du XIX^{ème} siècle, selon laquelle les femmes devraient se contenter d'un amateurisme convenable, persiste donc encore pendant les années 1960 et 1970¹⁷⁷.

Durant les années 1970 et 1980, les artistes qui nous intéressent sont au début de leur carrière. Lili Dujourie a suivi une formation en peinture et sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles¹⁷⁸. Joëlle de La Casinière, après avoir fait des études de lettres, s'est orientée vers la peinture à l'Ecole nationale supérieure des arts visuels de La Cambre, à Bruxelles également¹⁷⁹. Anne-Mie Van Kerkhoven s'est inscrite en conception graphique à l'Académie des Beaux-Arts d'Anvers¹⁸⁰. Marie-Jo Lafontaine et Suzon Fuks, à l'instar de Joëlle de La Casinière, ont étudié à La Cambre¹⁸¹. Marie André, quant à elle, a étudié les arts dramatiques à l'Académie de Bruxelles, à l'INSAS et à la Bird Hoffmann School (New York), avant de suivre le séminaire d'écriture de scénario à l'American Film Institute et des cours d'analyse du cinéma au Musée du Cinéma de Bruxelles¹⁸². Enfin, Nicole Widart et Anne-Françoise Perin ont suivi les cours de la section communication à l'Université de Liège, toute récente à l'époque¹⁸³. La singularité et la nouveauté du médium vidéo font que l'on trouve néanmoins, chez chacune d'entre elles, une part de ce que l'on pourrait qualifier d'autodidactisme et de la création d'un langage personnel qui résulte de l'expérimentation. À cet égard, Marie André parle du « panoramique » sur le corps de sa grand-mère dans *Galerie de Portraits* (1982, 45 : 02 min.) (**fig.20**), qu'elle associe à un paysage, comme le déclencheur de son écriture propre : « là, j'ai senti que je

¹⁷⁵ Mail de Marie André à Louise Poncin, le 3 mars 2024.

¹⁷⁶ Entretien de Laurie Piret avec Lili Dujourie, Lovendegem, le 9 juillet 2009, cf. annexe IV, p.26-31.

¹⁷⁷ NOCHLIN, Linda, *op.cit.* p.69.

¹⁷⁸ Entretien, cf. annexe IV, p.26-31.

¹⁷⁹ Entretien de Dagmar Dirkx avec Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 23 mars 2024.

¹⁸⁰ Entretien de Laurie Piret avec Anne-Mie Van Kerkhoven, Anvers, le 3 juillet 2009, cf. annexe V, p.32-47.

¹⁸¹ Entretien de Laurie Piret avec Marie-Jo Lafontaine, Bruxelles, le 14 juillet 2009, cf. annexe VI, p.48-65 ; Entretien téléphonique de Louise Poncin avec Suzon Fuks, Tenneville, le 25 avril 2024, cf. annexe III, p.19-25.

¹⁸² Mail de Marie André à Louise Poncin, le 3 mars 2024.

¹⁸³ DUBOIS, Philippe et MÉLON Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.20.

pouvais écrire, comme si tout à coup ma plume était partie, j'écrivais. Ce plan était déterminant pour tout ce que j'ai fait après »¹⁸⁴.

Au-delà des raisons générationnelles que nous avons évoquées plus haut, la nature de la pratique de chacune ne reste pas moins liée à leur formation : Lili Dujourie, Joëlle de La Casinière, Marie-Jo Lafontaine et Suzon Fuks, ayant suivi des cours dans des écoles d'art, touchent à des médiums variés : installations, sculpture, tapisserie, photographie, peinture... leurs bandes vidéo sont aussi caractérisées par une approche plus expérimentale, que nous décrirons plus bas. Marie André, Nicole Widart et Anne-Françoise Perin, dont les formations ont eu trait au cinéma ou aux médias, se concentrent quant à elles exclusivement sur la vidéo, avec une approche que l'on peut associer, à certains égards, au documentaire ou à la fiction. La variété des domaines dont sont issues ces vidéastes, démontre à nouveau le caractère interdisciplinaire de la vidéo, ainsi que son hétérogénéité rendant la frontière entre art, cinéma et télévision poreuse.

Les raisons pour lesquelles ces artistes se sont tournées vers la vidéo sont tout aussi variées. Lili Dujourie a été séduite par l'immédiateté du médium et la capacité de contrôle qu'il octroyait, grâce à la transcription en direct de l'image sur le moniteur¹⁸⁵. Joëlle de La Casinière a décidé un jour de vendre ses peintures pour suivre l'un de ses amis cinéaste en Amérique du Sud et y faire des films. Elle affirme que cette décision a été motivée par son intérêt pour le cinéma¹⁸⁶. Anne-Mie Van Kerkhoven a été amenée à faire de la vidéo en documentant ses parcours multimédias par ce biais¹⁸⁷. C'est Florent Bex qui a proposé à Marie-Jo Lafontaine de faire de la vidéo, à un moment où elle ne voyait plus de perspectives pour ses monochromes tissés : « je n'avais aucune idée de ce qu'il voulait dire par vidéo, je ne comprenais même pas le mot. Aujourd'hui, tout le monde fait de la vidéo, mais je n'avais même pas de télévision à l'époque. Selon le directeur, je devais trouver un bon concept et ils fourniraient le matériel. On m'a donné une pile de livres sur des artistes vidéo comme Nam June Paik et je me suis mise au travail »¹⁸⁸. Suzon Fuks évoque quant à

¹⁸⁴ Entretien de Louise Poncin avec Marie André, Bruxelles, le 12 mars 2024, cf. annexe I, p.3-10.

¹⁸⁵ BRAMS, Koen, « Gesprek met Lili Dujourie (II) », dans *De Witte Raaf* [archives en ligne], n°126, 2007, disponible sur www.dewitteraaf.be, consulté le 10 mars 2024.

¹⁸⁶ Entretien de Dagmar Dirkx avec Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 23 mars 2024.

¹⁸⁷ Entretien, cf. annexe V, p.32-47.

¹⁸⁸ Entretien de Sarah Smalenburg avec Marie-Jo Lafontaine, 2006, disponible sur le site de Marie-Jo Lafontaine www.marie-jo-lafontaine.com, consulté le 10 mars 2023 (traduction Louise Poncin).

elle son attirance pour le caractère expérimental de la vidéo et son affinité avec les arts du spectacle : « comme je viens de l'art du spectacle et de la danse, c'était pour moi un outil magnifique. Enfin, pas juste un outil, mais un médium magnifique pour explorer le mouvement¹⁸⁹ ».

Pour Marie André, la vidéo a été une manière de contourner le problème du cinéma comme « langage fait par des hommes dans une société machiste » et la hiérarchie entre les différents intervenants de la réalisation cinématographique¹⁹⁰. Elle y a aussi trouvé la possibilité de créer un nouveau langage, avec des plans très lents et longs, ce qui n'était pas possible avec une pellicule de cinéma, qu'il fallait changer régulièrement¹⁹¹. Cette prise de distance avec le cinéma que lui a permis la vidéo se manifeste aussi dans la décision de ne pas faire de « cause à effet » : pour elle, « chaque plan a son autonomie et ne fonctionne avec les autres que par une chimie beaucoup plus vaste.¹⁹² » Nicole Widart a été d'emblée intéressée par l'art vidéo. Regrettant de ne pas être autorisée à s'inscrire à l'INSAS par son père, qui désirait qu'elle suive une formation universitaire, elle fait de la vidéo le sujet de son mémoire et travaille avec celles mises à disposition grâce à *Vidéographie*. Nourrie de ces œuvres issues d'artistes internationaux, elle décide alors de se lancer dans la réalisation, dans une optique expérimentale en jouant avec la superposition d'images et l'effet que pouvait avoir un aimant sur une télévision, avant de s'orienter vers une approche plus documentaire¹⁹³.

B. Soutiens

Le coût élevé et l'obsolescence rapide à laquelle était sujet le matériel vidéo impliquait la nécessité que les réalisatrices soient soutenues par des instances extérieures, à la fois matériellement et financièrement. Lili Dujourie a néanmoins réussi à investir elle-même dans une caméra Portapak¹⁹⁴. À l'instar de Marie-Jo Lafontaine, elle a aussi pu utiliser l'équipement mis à disposition par Florent Bex et Continental Video à l'ICC

¹⁸⁹ Entretien, cf. annexe III, p.19-25.

¹⁹⁰ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

¹⁹¹ *Ibidem*.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Entretien de Louise Poncin avec Nicole Widart, Liège, le 23 avril 2024, cf. annexe II, p.11-18.

¹⁹⁴ Entretien, cf. annexe IV, p.26-31.

d'Anvers¹⁹⁵. En plus du prêt du matériel par l'institution, Marie-Jo Lafontaine a été soutenue par des personnalités du monde de l'art, dont Elisabeth Rona, galeriste bruxelloise¹⁹⁶. Celle-ci édite, en collaboration avec ses enfants Stéphane et Anne-Marie Rona, la revue belge d'art contemporain *+0*, dont le premier numéro paraît en 1973¹⁹⁷. Lafontaine a aussi bénéficié du soutien de *Vidéographie*¹⁹⁸. Anne-Mie Van Kerkhoven a pu disposer du matériel multimédia et d'une assistance vidéo mis à disposition par plusieurs centres culturels belges¹⁹⁹. Joëlle de La Casinière a profité d'une collaboration avec plusieurs artistes issus de différentes disciplines, parmi lesquels Michel Bonnemaïson et Sophie Podolski, au sein du Montfaucon Research Center, à Bruxelles, à une époque où les subsides gouvernementaux et les ressources étaient rares²⁰⁰. Cette association leur permettait de pallier au manque de moyens, même si la production de leurs œuvres n'était pas très onéreuse. Ils ont néanmoins pu profiter du studio d'Image Vidéo tant en production qu'en postproduction, ainsi que des commandes et des diffusions de leurs œuvres par *Vidéographie*²⁰¹.

Marie André a quant à elle bénéficié du soutien « d'un petit bloc de défenseur au ministère de la culture ». Elle a été recommandée par Hadelin Trinon, professeur au Musée du Cinéma (aujourd'hui Cinematek) et à l'INSAS, pour l'obtention d'une bourse et d'une équipe de production afin qu'elle puisse réaliser un premier projet cinématographique. Pour *Galerie de Portraits*, elle sera ensuite soutenue par Image Vidéo à Bruxelles, notamment grâce à la défense du projet par la commission du CBA, à laquelle a participé Henri Storck. La vidéo a été sélectionnée par Jean-Paul Tréfois pour représenter la Belgique au Festival International du Film de Locarno de 1982, où elle a reçu le grand prix²⁰². *Vidéographie*, associée au WIP, a aussi suivi Nicole Widart dans la diffusion d'*Ultima II* (1983) en festival. Elle a profité de l'équipe de production, des studios, des salles de montage et des salles de mixage mis à disposition par la RTBF, notamment pour

¹⁹⁵ Marie-Jo Lafontaine : *tentoonstelling : exposition*, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, 1979.

¹⁹⁶ SONUMA archives audiovisuelles, fichier RORD_DRA850401 / 850401-1, séquence « Madame Rona, un œil d'aigle », 00:24:23, diffusé le 4 décembre 1985.

¹⁹⁷ PEN, Laurence, *Des stratégies obliques : une histoire des conceptualismes en Belgique*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.18.

¹⁹⁸ BOTQUIN, Jean-Michel (dir.), POMELLO, Annamaria, SVOBODOVA, Karolina et VIRONE, Carmelo, *op.cit.*, p.244.

¹⁹⁹ *Bio*, disponible sur le site d'Anne-Mie Van Kerkhoven, www.amvk.be, consulté le 2 avril 2024.

²⁰⁰ Entretien de Dagmar Dirx avec Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 23 mars 2024.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

Fin de Carrière (1985). Enfin, la liberté que lui offrait son poste de réalisatrice à Canal Emploi lui a donné l'occasion de tourner *Paysage Imaginaire* (1983). Elle estime qu'il n'y avait qu'une télévision locale qui pouvait accepter ce type de projet, nécessitant de filmer le cadre sidérurgique pendant deux mois²⁰³. Suzon Fuks a, pour sa part, profité du matériel mis à disposition par le Centre de Formation aux Techniques Audiovisuelles à Bruxelles, dirigé par Robert Malengreau. Il lui suffisait de décrire son projet en quelques lignes pour avoir les bancs de montage à disposition. Elle se rappelle aussi avoir eu une résidence organisée par le Beursschouwburg, au sein de leur atelier situé dans les anciens entrepôts du Val-Saint-Lambert, le Nieuwe Workshop. Elle a pu y disposer d'une caméra et d'un magnétoscope, ainsi que développer ses bandes *NY city up & down 1 & 2* (1983-1984)²⁰⁴.

C. Obstacles

1. Femme et artiste, deux statuts difficilement conciliables

Les femmes qui entreprennent une carrière artistique et de vidéaste dans les années 1970 et 1980 se heurtent à plusieurs obstacles. Le métier d'artiste implique la nécessité de se faire entendre dans un espace public qui reste dévolu aux hommes, les femmes étant toujours reléguées à l'espace domestique, donc privé²⁰⁵. Les critiques envers le travail des femmes sont aussi plus virulentes et que celles envers leurs collègues masculins²⁰⁶. Anne-Mie Van Kerkhoven a en effet vite constaté que l'appréciation de ses œuvres changeaient lorsqu'on constatait qu'elle était une femme, ce qui l'a poussée à signer uniquement de ses initiales pour cacher son genre²⁰⁷.

Malgré l'évolution de la place des femmes dans la sphère artistique depuis les révolutions menées par les féministes, être une artiste signifie toujours devoir se battre pour avoir sa place dans un monde essentiellement dominé par des hommes. Marie-Jo Lafontaine estime que les femmes sont toujours largement minoritaires dans le monde de

²⁰³ Entretien, cf. annexe II, p.11-18.

²⁰⁴ Entretien, cf. annexe III, p.19-25.

²⁰⁵ Bourdieu, Pierre, *De la domination masculine*, Paris, Points, 2014, p.16.

²⁰⁶ DELPLANQUE, Ève, *op.cit.*, p.104.

²⁰⁷ Entretien, cf. annexe V, p.32-47.

l'art et peu sont défendues par les grandes galeries et présentes dans les grandes expositions²⁰⁸. La représentation et la visibilité des femmes artistes au sein de ces instances font partie des grandes causes prônées par féministes américaines dès la fin des années 1960 : elles organisent des actions directes telles que des grèves, la distribution de tracts lors d'expositions et font pression sur les directeurs et conservateurs de musées²⁰⁹. Comme pour Anne-Mie Van Kerkhoven, le nombre négligeable de femmes artistes enseignées dans les cours d'histoire de l'art font aussi qu'il leur est difficile d'envisager une carrière artistique²¹⁰.

Enfin, le nombre croissant de femmes célibataires, à l'instar de Nicole Widart, depuis le milieu des années 1960, fait qu'elles doivent désormais s'orienter vers des métiers plus « rentables », dont celui d'artiste ne fait pas partie, pour percevoir un revenu régulier²¹¹. En 2011, Marie-Jo Lafontaine déplore toujours cette situation en ces termes : « ça m'ennuie de voir des jeunes femmes faire cinq années d'études artistiques pour finalement se retrouver dans un bureau d'architecture ou de design parce qu'il leur faut un job pour manger »²¹². Nicole Widart explique à cet égard qu'à la naissance de son fils, elle a été contrainte de se tourner vers des projets qu'elle qualifie « d'alimentaires » : « ce n'est pas en faisant des œuvres d'art qu'on met de la nourriture dans la bouche des enfants », dit-elle. Elle mentionne aussi la difficulté de quitter son fils pour se rendre dans des festivals à l'étranger²¹³. La question de la conciliation entre vie de famille et métier d'artiste reste inévitable, surtout pour les femmes auxquelles la prise en charge des enfants reste principalement attribuée²¹⁴.

2. Des institutions fermées à l'expérimentation

Un autre frein qu'ont pu éprouver ces vidéastes en Belgique est une certaine fermeture à l'expérimentation de la part des structures de production. D'après Suzon Fuks

²⁰⁸ GILLEMONT, Danièle, *op.cit.*, n.p.

²⁰⁹ GOSLING, Lucinda, ROBINSON, Hilary et TOBIN, Amy, *op.cit.*, p.124.

²¹⁰ Entretien, cf. annexe V, p.32-47.

²¹¹ DELPLANQUE, Ève, *op.cit.*, p.109.

²¹² GILLEMONT, Danièle, *op.cit.*, n.p.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ DELPLANQUE, Ève, *op.cit.*, p.113.

et Nicole Widart, il y avait, pendant les années 1980, une sensibilité plus grande pour le documentaire²¹⁵. Les vidéastes étaient vivement poussé.e.s dans cette direction, pour suivre notamment la voie ouverte par les frères Dardenne avec *Lorsque le bateau de Léon M. descendait la Meuse pour la première fois* (1977). Selon Nicole Widart, même Jean-Paul Tréfois, formé à l'INSAS, n'aurait juré que par le documentaire à une certaine époque, dans *Vidéographie* qui était pourtant ouverte à l'innovation²¹⁶. La vidéaste a vu l'un de ses projets autour d'une œuvre de Johan Muyle, *Le Fauteuil du Chien*, avorté parce que le WIP n'avait pas envie de soutenir ce genre de création. Elle a aussi dû renoncer à la bande-son constituée des bruits d'un trajet Liège-Paris en train, qu'elle considérait comme primordiale, sur son œuvre *Chantal Ackermann, écrivain de cinéma* (1993)²¹⁷. Cela était cette fois-ci dû à de mauvais calculs des coûts de la production, mais montre à quel point les artistes en étaient dépendantes.

Marie André a aussi dû se battre pour que ses œuvres soient reconnues. *Galerie de Portraits* a été qualifiée de « Vache qui regarde passer des trains » par Claude Haïm (qui a malgré tout accepté la produire) et la vidéaste raconte qu'une grande partie du public est sorti de la salle lors de sa première projection, parce que « c'était impossible à regarder » et que « ce n'était pas du cinéma »²¹⁸. Marie André estime que cette fermeture n'était pas dû à son genre, mais au fait que ce qu'elle proposait ne rentrait pas dans les canons de l'époque²¹⁹. Or, on peut légitimement se demander si les institutions n'étaient pas plus fermées à des propositions originales chez des artistes femmes que chez leurs collègues masculins. La création est toujours sous-entendue comme une affaire d'hommes, et la femme comme une simple reproductrice²²⁰. Ainsi, la transgression reste implicitement un privilège masculin. Pourtant, comme le souligne Nicole Widart, avoir la liberté de transgresser est nécessaire pour être reconnue en tant artiste²²¹. Même si elles n'ont pas été produites par les mêmes instances, probablement parce que, comme souligné précédemment, les femmes étaient assez peu soutenues par les galeries, des œuvres très

²¹⁵ Entretien, cf. annexe III, p.19-25.; Entretien, cf. annexe II, p.11-18.

²¹⁶ Entretien, cf. annexe II, p.11-18..

²¹⁷ *Ibidem*. *Chantal Ackermann, écrivain de cinéma* a été produite en 1993, nous ne l'évoquerons donc qu'ici.

²¹⁸ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

²¹⁹ *Ibidem*.

²²⁰ FIDECARO, Agnès et LACHAT, Stéphanie, « La création comme profession, questionnements de la recherche sur les femmes artistes », dans FIDECARO, Agnès et LACHAT, Stéphanie, *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausanne, Antipodes, p. 22.

²²¹ Entretien, cf. annexe II, p.11-18.

expérimentales de Walter Verdin et de Jacques Charlier, par exemple, datent de la même époque. Anne-Mie Van Kerkhoven a aussi éprouvé des difficultés à cet égard : son travail des vidéos sur ordinateur, notamment pour *Computer Film* (1982) et *Alphabet of Evil* (1984) a été longtemps très mal reçu, parce que, selon elle, ce n'était « pas à la mode » à cette époque²²². Elle a aussi souligné le fait qu'elle a été systématiquement ramenée à son physique par les curateurs, qui étaient plus intéressés par sa jeunesse et sa beauté que par le travail qu'elle avait à proposer. Selon elle, ancrés dans les stéréotypes, ils voyaient une incompatibilité entre un physique avantageux et un propos complexe et intelligent²²³.

3. Une « technophobie » intériorisée

Des témoignages des trois artistes interrogées, ressort aussi comme la difficulté majeure de l'appréhension de la technique, liée à deux paramètres. D'une part, une incompetence vue comme une fatalité : par exemple, Marie André affirme qu'elle a « toujours été nulle en technique », qu'elle « n'est pas une technicienne. »²²⁴ D'autre part, une intimidation qui va jusqu'à la peur : Nicole Widart avoue avoir « toujours eu une grosse phobie », « un effroi » de la technique, qu'elle a réussi à surmonter en y étant confrontée chez Canal Emploi, où les vidéastes devaient monter leurs bandes eux-mêmes²²⁵.

D'après Nicole Widart et Suzon Fuks, les femmes n'étaient pas vraiment admises dans le cénacle des techniciens²²⁶. Suzon Fuks explique ce qu'elle qualifie d'une « technophobie » chez beaucoup de femmes artistes par le fait qu'il leur a toujours été dit qu'elles n'étaient pas capables de toucher à ce domaine et qu'on ne les a jamais poussées à s'y intéresser²²⁷. Cette hypothèse est appuyée par Anne-Marie Duguet. D'après l'autrice, le domaine de la technique est exclusivement réservé aux hommes, notamment à cause du peu de possibilités qu'ont les filles de faire des études dans ce secteur²²⁸. Cette limitation

²²² Entretien, cf. annexe V, p.32-47.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

²²⁵ Entretien, cf. annexe II, p.11-18.

²²⁶ *Ibidem*. ; Entretien, cf. annexe III, p.19-25.

²²⁷ Entretien, cf. annexe III, p.19-25.

²²⁸ DUGUET, Anne-Marie, *op.cit.*, p.83.

est elle-même engendrée et renforcée par le stéréotype affirmant que les femmes ne sont pas concernées par le domaine. En intériorisant cette idéologie, elles contribuent à s'en exclure elles-mêmes. Or, des compétences techniques sont indispensables à la conquête de la vidéo²²⁹.

Toujours d'après Duguet, « les femmes qui ne rencontrent pas ce type de problèmes sont soit celles qui s'en désintéressent délibérément parce qu'elles ont à leur disposition des techniciens réellement qualifiés, soit celles dont la compétence est incontestable, c'est-à-dire supérieure à celle d'un homme. »²³⁰ Marie André et Nicole Widart mettent en effet en évidence leur chance d'avoir pu travailler avec des équipes techniques attentives et respectueuses de leurs demandes²³¹. En sous-texte, cela révèle le fait qu'elles restent malgré tout dépendantes de la bonne volonté des techniciens et exposées au risque d'avoir, comme l'exprime Nicole Widart, une équipe technique « rétive à toute transgression et toute imagination »²³². Le travail de Marie-Jo Lafontaine nécessitait lui aussi l'intervention d'un technicien : *La Marie Salope* (1980) a été réalisée en collaboration avec l'un d'entre eux et le tournage a eu lieu en la présence d'un caméraman, ainsi que d'un technicien du son et a impliqué l'intervention d'un monteur²³³.

Ajoutons enfin que de l'expérimentation technique tient un rôle prépondérant au sein de l'art vidéo et qu'une méconnaissance du domaine risque par conséquent de restreindre la créativité et l'originalité des artistes²³⁴. Ces réticences à l'investissement de la technique pourraient expliquer partiellement le nombre dérisoire de femmes artistes belges exploitant la vidéo au début des années 1970, à une époque où le bricolage technique tenait une place importante.

²²⁹DUGUET, Anne-Marie, *op.cit.*, p.94.

²³⁰*Ibidem.*

²³¹ Entretien cf. annexe I, p.3-10 ; Entretien, cf. annexe II, p.11-18.

²³² Entretien, cf. annexe II, p.11-18.

²³³ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0RM_MIS63775 /, Interview de Marie-Jo Lafontaine « Son travail sur l'occupation de l'espace, œuvre au Centre Beaubourg. », 00:14:10, date de diffusion inconnue.

²³⁴MÉREDIEU, Florence, *op.cit.*, p.56.

4. Être femme artiste en étant compagne d'artiste

Évoquons aussi le cas particulier des femmes artistes, de surcroît, compagnes d'artistes. Le fait d'avoir un partenaire artiste masculin peut leur permettre de se faire une place plus facilement dans le monde de l'art. Or, cette relation est à double tranchant : être la compagne d'un artiste reconnu signifie souvent être contrainte de demeurer dans son ombre²³⁵. Le cas du duo Jacques-Louis et Danièle Nyst est le plus éloquent à cet égard. Dans l'ouvrage de référence *L'art en Belgique depuis 1975*²³⁶, paru en 2001, le nom de Jacques-Louis Nyst est cité à maintes reprises, notamment pour *Saga Sachets* (1988, installation vidéo)²³⁷. Celui de son épouse n'est pas mentionné. Pourtant, le couple se revendique comme un duo depuis la fin des années 1970 et a travaillé ensemble à la réalisation d'une majorité de leurs vidéos, dont celle-là²³⁸. En 2002, dans un article issu du catalogue de l'exposition rétrospective sur l'œuvre de Jacques-Louis Nyst, le prénom de Danièle Nyst apparaît, mais celle-ci n'est citée que parmi l'un des éléments du décor entourant son mari : « [...] l'image de Danièle (Ah ! Les chapeaux incroyables de Danièle ! ses bijoux extravagants ! ses parfums capiteux ! ses sandales italiennes ! ses décolletés profonds !), [qui] s'est estompée pour laisser progressivement la place à celle d'une femme fragile et pragmatique, séductrice mais peu sûre d'elle, rigoureuse et merveilleusement fantaisiste »²³⁹.

Il n'est pas nécessaire d'analyser le caractère résolument sexiste de ce commentaire pour comprendre que Danièle Nyst est ici considérée davantage pour ses attributs féminins que pour la qualité de sa démarche artistique et son rôle primordial dans les œuvres du couple. L'auteur prend pourtant le parti de s'attarder sur celui de l'assistant de Jacques Louis Nyst, Ronald Dafonnier, dans le tournage de plusieurs vidéos, parmi lesquelles *L'Apocalypse selon Thérèse*²⁴⁰. Cette vidéo a aussi été cocréée par Danièle Nyst, dont l'implication n'est même pas mentionnée. Dans certaines sources plus récentes, dont le

²³⁵ DELPLANQUE, Ève, *op.cit.*, p.117

²³⁶ BEX, Florent, *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001.

²³⁷ *Idem*, p.160.

²³⁸ *The 1970s* : __, *op.cit.*, p.10.

²³⁹ *Rétrospective Jacques-Louis Nyst (1942-1996)*, Mamac, Cabinet des Estampes, Comptoir du Livre et les Brasseurs, Liège, 2002, p.14.

²⁴⁰ *Ibidem*.

catalogue d'Argos, les œuvres sont attribuées à part égale aux deux artistes²⁴¹. Cependant, l'apport de Danièle Nyst est minimisé dans l'immense majorité des sources traitant de l'art vidéo et de Jacques Louis Nyst en particulier. Il faut aussi constater que, si Jacques Louis Nyst a réalisé des bandes en solo, il semble que l'intégralité de celles de sa partenaire (celles dont l'historiographie a conservé la trace, en tous cas), ont été coréalisées avec son époux.

Il en va de même pour le duo Michèle Blondeel et Boris Lehman, bien qu'ils n'étaient pas en couple : si le nom de la première ne manque jamais d'être cité lorsqu'on mentionne leur œuvre commune *Marcher ou la Fin des Temps Modernes*, sa production est extrêmement restreinte face à celle de Boris Lehman²⁴². Les différents obstacles auxquels sont confrontées les femmes artistes, développés dans ce chapitre, peuvent éventuellement expliquer ce déséquilibre.

Il arrive aussi que les idées des femmes soient récupérées par leur partenaire masculin sans que celui-ci les cite : Anne-Mie Van Kerkhoven raconte à cet égard que son petit ami utilisait ses réflexions sans mentionner qu'il s'agissait des siennes²⁴³. Enfin, bien qu'il s'agisse ici d'une relation entre une artiste et une galériste, le métier de son mari a aussi longtemps empêché à Lili Dujourie d'exposer ses œuvres. Elle évoque cette difficulté en ces termes « [...] je me suis ensuite retirée du monde de l'art parce que mon mari, Fernand Spillemaeckers, avait une galerie, la galerie MTL. J'ai ressenti la pression des collectionneurs. A cette époque, il n'était pas évident d'évoluer en tant que femme dans le monde de l'art »²⁴⁴.

²⁴¹ L'intégralité des œuvres de Jacques-Louis et Danièle Nyst sont répertoriées dans le catalogue d'Argos, disponible sur <https://2019.argosarts.org/artists.jsp>.

²⁴² *Ibidem*.

²⁴³ Entretien, cf. annexe V, p.32-47.

²⁴⁴ BRAHMS, Koen, « Lili Dujourie », dans *De Witte Raaf* [archives en ligne], n°124, 2006, disponible sur www.dewitteraaf.be, consulté le 3 mars 2024 (traduction Louise Poncin).

V. Visibilité et reconnaissance des femmes

A. Dans le paysage médiatique

Nous allons ici délibérément nous concentrer sur la place des femmes à la RTBF, pour différentes raisons. D'abord, le rôle prépondérant de *Vidéographie* (1976-1986) dans la diffusion et la promotion de l'art vidéo, ainsi que dans le soutien à ses artistes a été maintes fois souligné ; l'émission étant produite par la RTBF, il est nécessaire de s'intéresser à la place accordée aux femmes sur la chaîne pour évaluer l'importance de leur présence au sein du programme. Ensuite, même si, comme nous allons le voir, la vidéo se revendique comme une « anti-télévision »²⁴⁵, elle reste en Belgique davantage liée à la production télévisuelle qu'au cinéma sur lequel nous avons donc pris le parti de ne pas nous attarder. Il faut néanmoins noter l'organisation du *Festival du Film des Femmes* organisé en 1978 au Palais des Congrès à Liège, où sera notamment projeté *Sois belle et tais-toi* (1976) de Delphine Seyrig²⁴⁶. Le film est composé de témoignages de vingt-trois actrices, qui évoque leurs relations avec les réalisateurs et leur place dans l'industrie cinématographique²⁴⁷. Il a aussi été diffusé par *Vidéographie* le 11 avril de la même année, dans une émission portant sur l'image de la femme dans les médias²⁴⁸. Enfin, la majorité des artistes étudiées ici étant francophones, il semble plus pertinent de développer cette thématique autour de la RTBF que d'une chaîne télévisée néerlandophone.

En Belgique, les femmes sont incluses dans le monde télévisuel, en tant que présentatrices et speakerine, dès son développement dans les années 1950²⁴⁹. Deux femmes sont d'ailleurs choisies comme présentatrices de l'émission *Vidéographie* à ses débuts : Marcelle Imhauser et Annie Lummerzheim-Florkin²⁵⁰. Christiane Phillipe y tient le rôle de

²⁴⁵ TOMASOVIC, Dick, *op.cit.*, p. 271.

²⁴⁶ BAJOMÉ, Danielle, « La cause des femmes », dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques et KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le tournant des années 1970 : Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, p.56.

²⁴⁷ *Sois belle et tais-toi !*, disponible sur la base de données du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, www.base.centre-simone-de-beauvoir.com, consulté le 5 mars 2024.

²⁴⁸ *Listing détaillé des émissions Vidéographie*.

²⁴⁹ DELPLANQUE, Eve, *op.cit.*, p.49.

²⁵⁰ TOMASOVIC, Dick, *op.cit.*, p. 273.

scripte, lui aussi traditionnellement féminin, avant de devenir productrice²⁵¹. Ce sont néanmoins deux hommes qui dirigent le programme : Jean-Paul Tréfois et Paul Paquay. Ce dernier semble cependant sensibilisé à l'importance de la représentation des femmes à la télévision. Il réalise l'émission *A vous les studios* avec Francine Vanberg. Diffusé d'octobre 1975 à mai 1976, le programme s'organise autour de débats menés entre des femmes d'âges et d'origines variés, sans intervention d'un médiateur. Les discussions ont pour objets des souffrances quotidiennes qui leur sont propres : avortement, récits de divorce...²⁵² Cette émission sera rediffusée trois ans plus tard par *Vidéographie*²⁵³.

Une autre émission s'intéressant également à la parole des femmes, *Magazine F*, est créée à l'initiative de Marcelle Imhauser. La production ne se définit pas comme féministe, mais elle donne l'antenne à la fois à de nombreuses personnalités féminines, parmi lesquelles la cinéaste ouvertement féministe Agnès Varda, et aux différents mouvements de femmes de la région²⁵⁴. L'émission *Vidéographie* se veut aussi porteuse du discours militant : Paul Paquay interviewera Léa Lublin, vidéaste et féministe française, dans l'émission du 22 janvier 1977²⁵⁵. Le 11 avril 1978, l'émission sera dédiée à la place des femmes dans les médias : y seront diffusés *Sois belle et tais-toi* déjà cité plus haut ; *Frauen in NDR*, séquence filmée dans les studios de la Norddeutscher Rundfunk de Hambourg dans laquelle un groupe féministe critique le plafond de verre ; et *Patriarcat* de Brigitte Fontaine (1977), clip vidéo d'une chanson issue de son album *Vous et nous*²⁵⁶. Il faut aussi souligner l'association de la RTBF avec un lieu de rencontre à perspective féministe ouvert en 1974, le Café des Femmes, dans l'organisation de l'intervention de l'écrivaine féministe américaine Kate Millett²⁵⁷.

Malgré ces initiatives représentatives d'une époque marquée les contestations, pendant les années 1980, les femmes sont peu présentes à la RTBF et totalement absentes dans les emplois à responsabilité de production et d'édition, ainsi que dans les hautes sphères de la hiérarchie²⁵⁸. Cela est dû au fait que les femmes semblent préférer les

²⁵¹ TOMASOVIC, Dick, *op.cit.*, p. 273.

²⁵² BAJOMÉ, Danielle, *op.cit.*, p. 57.

²⁵³ *Listing détaillé des émissions Vidéographie*.

²⁵⁴ BAJOMÉ, Danielle, *op.cit.*, p. 57.

²⁵⁵ TOMASOVIC, Dick, *op.cit.*, p. 278.

²⁵⁶ *Listing détaillé des émissions Vidéographie*.

²⁵⁷ BAJOMÉ, Danièle, *op.cit.*, p.56.

²⁵⁸ RUBINSTEIN, Edith, « Et la R.T.B.F ? Ce que Margaret Gallagher ne pouvait pas encore savoir », dans *Chroniques féministes : Ombres et Lumières*, n°29, 1988, p. 80.

enquêtes de terrain, et que la candidature à ces postes passe par un soutien politique, dont le milieu est encore essentiellement masculin²⁵⁹. Cet état de fait a pour conséquence qu'elles n'ont que très peu de contrôle sur la production et l'édition des programmes, et qu'elles ne peuvent donc pas s'exprimer sur des sujets peu tolérés par les hommes, tels que le lesbianisme et l'avortement²⁶⁰.

Édith Rubinstein souligne dans le numéro des *Chroniques féministes* publiées dans le cadre de l'exposition *Ombre et Lumière* organisée en 1988 par l'Université des Femmes, que les femmes sont ignorées par les médias en Belgique francophone²⁶¹. Elle fustige aussi l'indifférence de Robert Stéphane, journaliste et administrateur délégué de la RTBF, qui est rappelons-le, à l'initiative de l'émission *Vidéographie*, face aux revendications des différents groupes de femmes. Le premier, le Comité de Liaison des Femmes (CLF), est créé en 1980. Il réunit les commissions femmes des partis politiques, les grandes associations féminines et des féministes. Il décide, en 1985, d'intervenir auprès de Robert Stéphane, soutenant que « vu la réaction décevante de la RTBF vis-à-vis de la question "femmes" et la sous-représentation de ces dernières à tous les niveaux, il est essentiel de réagir. » La remise du dossier à ce sujet ne sera suivie d'aucune réaction. Ensuite, l'administrateur aurait ainsi commenté le colloque organisé en juin 1985 à l'Institut de Sociologie de l'ULB sur le thème « Femmes et télévision » : « on a déjà assez de problèmes comme ça, s'il faut encore s'occuper des femmes ! »²⁶².

Il a aussi été rapporté que, lorsqu'il s'agissait de partager les travaux du groupe « égalité des chances », créé à la suite du colloque, lors du conseil d'administration de la RTBF, des hommes se levaient pour quitter la salle. Le Service Femme de la communauté française finit par obtenir une convention de recherche dont l'objectif est d'évaluer l'emploi des femmes à la RTBF et fait parvenir une lettre circulaire à plusieurs associations féminines, les incitant à créer un groupe qui jugerait les programmes de la chaîne. Cela aboutit à la création du groupe « Optiques-femmes », rassemblant environ vingt-cinq femmes venant de diverses associations, dont certaines ne se sont jamais engagées dans la lutte féministe, et qui se lie paradoxalement avec le directeur des programmes Jacques

²⁵⁹ RUBINSTEIN, Edith, *op.cit.*, p. 80.

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ *Idem.*, p.81.

²⁶² *Idem*, p.81-82.

Vierendeels, « bien connu à la RTBF comme un parfait macho », d'après Rubinstein²⁶³. Malheureusement, l'existence de deux associations permettent à la direction de la RTBF, toujours selon l'autrice, de les monter l'une contre l'autre, ce qui est une stratégie classique du patriarcat pour maintenir sa domination. Lorsque le CFL parvient enfin à obtenir un entretien avec Robert Stéphane et que celui-ci se dit favorable à une action de sensibilisation, les représentantes se disent globalement satisfaites. Les relations avec la commission restent malgré tout traitées avec détachement par la RTBF, car le procès-verbal de la réunion ne sera pas envoyé avant plusieurs mois. Enfin, en 1986, est créée la « Commission des Femmes de la RTBF » par les administratrices de la chaîne, toujours sous l'œil sceptique de Robert Stéphane²⁶⁴.

Il est difficile de déterminer dans quelle mesure l'indifférence de Robert Stéphane et de la direction de la RTBF à la cause des femmes a pu influencer le soutien et la diffusion de créations féminines par *Vidéographie*. Cependant, dans la mesure où ce sont ces instances qui avaient le dernier mot sur le choix et la diffusion des programmes, une hypothèse selon laquelle ce désintérêt n'aurait eu aucun impact nous paraît difficilement défendable. Il ne s'agit évidemment pas de blâmer qui que ce soit, mais cette situation est aussi éloquente quant au peu d'importance accordée à la parole et à la perspective féminine dans les médias pendant les années 1980, à une époque où les mouvements féministes s'essoufflent²⁶⁵.

Il semble du reste qu'aucune émission à portée féministe n'ait été réalisée par *Vidéographie* après 1978²⁶⁶. Les femmes ne représentant pas moins de la moitié de la population, les deux programmes qui leur sont consacrées à la RTBF et les quelques émissions dédiées à leur cause proposées par *Vidéographie*, diffusées à vingt-deux heures, peuvent en effet sembler dérisoires. Marie André insiste d'ailleurs sur la portée politique de la diffusion de *Galerie de Portraits* dans l'émission : elle suggère que le fait de montrer « ce que des milliards de femmes sur la planète font le matin, à la maison, sans intention » est une manière de déplacer le regard en le recentrant sur un quotidien anodin que seules les femmes peuvent comprendre²⁶⁷. Quoique *Vidéographie* ait programmé des œuvres de

²⁶³ RUBINSTEIN, Edith, *op.cit.*, p.82.

²⁶⁴ *Idem*, p.83.

²⁶⁵ DELPLANQUE, Eve, *op.cit.*, p.63.

²⁶⁶ *Listing détaillé des émissions Vidéographie*.

²⁶⁷ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

quelques artistes femmes durant toute la décennie de sa diffusion, parmi lesquelles Joan Jonas (Etats-Unis), Dominique Belloir (France) et Nicole Widart (Belgique), leur nombre reste tout à fait dérisoire par rapport à celles de leurs collègues masculins : elles ne sont qu'une trentaine face à plus de cent vidéos réalisées par des hommes²⁶⁸.

B. Au sein des grandes expositions et événements d'art vidéo

1. Représentation féminine lors d'expositions

Pour les raisons évoquées plus haut, les femmes ont été nombreuses à investir le médium vidéo et sont par conséquent, selon Michael Rush, presque autant représentées que les hommes dans les expositions internationales²⁶⁹. En Belgique, si l'on retrace la chronologie des grandes expositions consacrées à la vidéo, il apparaît néanmoins que cette égalité est incertaine. En 1974, la troisième triennale de Bruges consacre une section, commissionnée par Michel Baudson, aux vidéos d'artistes belges et internationaux. Parmi les trente-et-un artistes représentés, dont ceux du groupe CAP, ainsi que Leo Copers, Jacques Charlier, Allan Kaprow et Wolf Vostell, le travail d'une seule femme est projeté : *Performance I* de Rebecca Horn (Etats-Unis, 1972)²⁷⁰. Les femmes vidéastes ne manquaient pourtant pas à l'internationale et, en Belgique, Lili Dujourie avait déjà commencé à explorer le médium depuis 1972.

Son travail ne sera pas non plus présenté à la première grande exposition consacrée exclusivement à l'art vidéo en Belgique, *Artist's Video Tapes*, organisée au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1974 et dont Michel Baudson sera également le commissaire. Y seront rassemblées les œuvres de dix artistes masculins belges, ainsi que de nombreux artistes internationaux, parmi lesquels on retrouve tout de même quelques femmes, dont Joan Jonas, Gina Pane (USA), Ulrike Rosenbach, et Friederike Pezold (Allemagne)²⁷¹.

²⁶⁸ *Listing détaillé des émissions Vidéographie*

²⁶⁹ RUSH, Michael, *L'art vidéo*, op. cit., p.148

²⁷⁰ BAUDSON, Michel, op.cit., p.164-165.

²⁷¹ *Artist's Video Tapes*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Belgique, 1975.

En 1976, l'ICC accueille la cinquième rencontre ouverte en art vidéo (*5th International Open Encounter on Video*), à laquelle participera notamment Gina Pane²⁷². L'exposition *Art Vidéo, rétrospectives et perspectives*, qui se tiendra au Palais des Beaux-Arts de Charleroi en 1983, sera plus généreuse en ce qui concerne la représentation de vidéastes féminines : y seront montrées les œuvres de huit femmes, dont celles de Marie André, Nicole Widart, Lili Dujourie et Marie-Jo Lafontaine, sur un total de vingt-et-un artistes belges. Les artistes féminines internationales y seront aussi relativement bien représentées, sans pour autant que l'on s'approche de la parité²⁷³.

Une section sera aussi consacrée à la vidéo dans l'exposition *L'art du temps* au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 1984. Sur vingt-cinq artistes, seules huit femmes y sont présentes, dont deux, Barbara Leisgen (Allemagne) et Steina Vasulka (Etats-Unis), travaillent en duo avec un partenaire masculin : Michel Leisgen et Woody Vasulka²⁷⁴. En 1985, les œuvres de quatre femmes sont au programme l'exposition de *Salade Liégeoise*, se tenant à l'ICC d'Anvers, face aux travaux de douze hommes²⁷⁵. Enfin, en 1992, l'exposition *Rétrospectives d'installations vidéo belges* rassemblait les œuvres de dix-huit artistes, parmi lesquels celles de cinq femmes : Michèle Blondeel (*La Dame du Lac – Lettres*, 1983), Marie Delier (*Femmes voilées*, 1987), Marie-Jo Lafontaine (*Jeder Engel ist schrecklich*, 1992), Anne-Mie Van Kerckhoven (*De Vijfde Kracht*, 1989) et Lili Dujourie (*Hommage à..., 1972*)²⁷⁶.

Il faut donc constater que la parité est loin d'être atteinte dans la plupart des expositions consacrées à la vidéo. Cela ne signifie toutefois pas nécessairement une fermeture des institutions à l'art des femmes, mais reflète peut-être simplement le fait qu'en Belgique, elles restent moins nombreuses à investir le médium vidéo que les hommes. Notons aussi que, en comparaison avec l'exemple emblématique des cinq pourcents d'artistes femmes présentes au Metropolitan Museum of Art relevés par les

²⁷² BAUDSON, Michel, *op.cit.*, p.164-165.

²⁷³ *Art vidéo, rétrospective et perspective*, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1983.

²⁷⁴ BAUDSON, Michel, *op.cit.*, p.165.

²⁷⁵ *Salade Liégeoise, une rétrospective de dix ans de production de la vidéo de Liège*, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, 1985.

²⁷⁶ *Retrospectieve van Belgische video installaties - Retrospective of Belgian video installations - Rétrospective d'installations vidéo belges*, Anvers, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1993.

Gerrilla Girls en 1989, le nombre de vidéastes féminines représentées dans les grandes expositions belges dédiées à la vidéo est considérable²⁷⁷.

2. Représentation féminine lors des événements

En ce qui concerne les événements liés à l'art vidéo en Belgique, en 1974, le Festival International du Cinéma expérimental de Knokke, *Exprmntl 5*, dédie une section aux expérimentations vidéo aux Etats-Unis. Y sont invités huit artistes, dont deux femmes : Nam June Paik, Peter Campus, Walter Wright, Jean-Paul Boyer, Ed Emshwiller, Woody et Steina Vasulka, ainsi que Wendy Clarke²⁷⁸.

Les événements *Vidéo ? Vous avez dit vidéo ?*, organisés de 1977 à 1982 au Cirque Divers donné lieu à l'intervention et la projection de vidéos de nombreuses femmes artistes : Joan Jonas est venue y présenter *Vertical Roll* en avril 1979, des œuvres de Lili Dujourie y ont été projetées la même année et Laurie Anderson y a été invitée à réaliser sa performance *United States* en 1981, opéra multimédia mêlant jeux de lumière, projection de diapositives, narration, danse et musique électronique²⁷⁹. C'est aussi dans le cadre de l'une de ces soirées qu'a été reçue, en 1982, Susan Milano, coordinatrice du New York Women's Festival, créé en 1972 à la Kitchen et destiné à pallier le manque de représentation d'artistes féminines au sein des autres manifestations. Parmi les œuvres d'artistes féminines projetées, celles de Marina Abramovic (Serbie), d'ORLAN (France), de Rebecca Horn (Etats-Unis), d'Ulrike Rosenbach, de Margaret Raspé, de Friederike Pezold (Allemagne)...²⁸⁰ Le Cirque Divers organise aussi, en 1980 et en collaboration avec *Vidéographie*, une exposition d'une œuvre de Marie-Jo Lafontaine, *La Marie-Salope*. Cette large représentation d'artistes féminines - et féministes - lors des événements *Vidéo ? Vous avez dit vidéo ?* est peut-être une marque de l'attention portée par Brigitte Kaquet, cofondatrice du Cirque Divers, à la création des femmes. Celle-ci est d'ailleurs l'initiative

²⁷⁷ RECKITT, Helena, *Guerrilla Girls*, dans RECKITT, Helena et GALE, Peggy, *Art et féminisme*, New York, Phaidon, 2005, p.153.

²⁷⁸ GARCIA BARDON, Xavier, « 1974 « Much too late » », dans *Revue belge du cinéma : EXPRMNTL, Festival hors normes*, Knokke 1963 1967 1974, n°43, 2002, p. 69.

²⁷⁹ BOTQUIN, Jean-Michel (dir.), POMELLO, Annamaria, SVOBODOVA, Karolina et VIRONE, Carmelo, *op.cit.*, p. 240.

²⁸⁰ *Idem*, p.245.

du *Festival Voix des Femmes*, créé en 1991 à la suite des « Ateliers de Recherche théâtrales avec Femmes artistes et pédagogues » organisés au Cirque Divers depuis 1976²⁸¹.

Notons enfin l'organisation du cycle de projections *Ombre et Lumière* par l'Université des Femmes au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles (salle du conseil et Musée du Cinéma) en 1988. L'événement portait sur la place des femmes dans l'audiovisuel et a donné lieu à la projection de très nombreuses femmes réalisatrices et vidéastes, tant pionnières que contemporaines : Alice Guy, Germaine Dulac, Marguerite Duras, Chantal Ackermann, Joëlle de La Casinière, Anne-Françoise Perin, Danièle Nyst et bien d'autres y furent représentées²⁸².

Ce tour d'horizon nous éclaire sur la visibilité et la reconnaissance des œuvres des femmes vidéastes belges et nous informe, en outre, sur leur accès à celles d'artistes internationales et pionnières. Le contact avec des travaux antérieurs apparaît en effet comme une impulsion essentielle à l'initiative des artistes de s'emparer de la vidéo : on peut citer à titre d'exemple Jacques Charlier, Marcel Broodthaers et Robert Stéphane qui, après avoir rencontré Gerry Schum à l'exposition *Prospekt '71 : Projection*, organisée par Konrad Fisher à Düsseldorf, décident d'adopter le médium en Belgique²⁸³. Or, au vu de la position minoritaire des femmes sur l'échiquier de l'art, il ne suffit pas à celles-ci de fréquenter des œuvres vidéo pour se lancer sans crainte dans la réalisation : il importe aussi qu'elles constatent que d'autres femmes l'ont fait précédemment et ont ouvert la voie. En 1993, Barbara London remarque à cet égard : « l'art récent n'est pas féministe comme a pu l'être celui de Martha Rosler ou de Joan Jonas parce que ces femmes-là ont déjà changé le monde. Si les jeunes ont pu célébrer leur féminité, c'est grâce au travail de la génération précédente »²⁸⁴. Lili Dujourie considère en effet que le peu d'accès qu'elle avait au travail des femmes artistes de son époque ne lui laissait que peu de perspectives et d'ambitions²⁸⁵. Nous pouvons l'inclure parmi les pionnières de l'art vidéo, qui ont créé un précédent permettant aux générations suivantes de s'emparer du médium avec assurance et ouvert la possibilité d'un langage résultant d'une expérience féminine jusque-là dépréciée. Cette

²⁸¹ BAJOMÉ, Danièle, *op.cit.*, p.60.

²⁸² *Chroniques féministes : Ombres et Lumières*, n°29, 1988, p. 80-83.

²⁸³ BAUDSON, Michel, *op.cit.*, p.150.

²⁸⁴ Entretien avec Barbara London, citée par RUSH, Michael, *op.cit.* p.148 (sans source).

²⁸⁵ Entretien, cf. annexe IV, p.26-31.

ouverture n'est rendue possible que si les artistes sont mises au courant de ces avancées et peuvent prendre connaissance de ces travaux fondateurs.

C. Des artistes féministes ?

Les obstacles qui se dressent devant les femmes artistes au cours de leur carrière sont nombreux. Les surmonter et se faire reconnaître dans la sphère artistique implique donc la nécessité de s'émanciper et de revendiquer sa place avec force. Vient alors la question de la position de ces artistes face aux enjeux féministes et leur conscience ou non du statut minoritaire de la femme dans une société patriarcale. Dès le début de sa carrière, Lili Dujourie s'est revendiquée comme féministe. Selon elle, cette position était indispensable pour se battre afin d'être reconnue dans un monde où elle ne se sentait ni prise au sérieux, ni représentée, ni acceptée²⁸⁶. Anne-Mie Van Kerkhoven évoque aussi le fait qu'elle n'avait « pas le choix » d'être militante pour s'imposer en tant que jeune artiste²⁸⁷. Bien qu'elle refuse de se revendiquer comme telle, Marie-Jo Lafontaine a aussi pris des positions que nous pourrions qualifier de « féministes », en s'engageant par exemple pour le droit à l'avortement et l'accès à la pilule contraceptive. Elle reconnaît également avoir été contrainte de lutter perpétuellement pour garder sa place dans le monde artistique²⁸⁸.

Marie-Jo Lafontaine n'a cependant jamais accepté de participer aux expositions collectives de femmes et déclare : « Le monde est fait de deux moitiés, je veux être dans le monde »²⁸⁹. Nicole Widart adopte une position similaire : elle estime qu'il n'y a pas à faire de distinction entre artiste homme et artiste femme. Elle n'a, de son côté, pas vu de réelle barrière l'empêchant de se lancer dans ses projets en raison de son genre²⁹⁰.

Marie André affirme quant à elle avoir pris des positions féministes. Virginia Woolf, connue notamment pour son pamphlet *Une Chambre à Soi* où elle dénonce les entraves qui empêchent les femmes d'accéder au métier d'écrivaine, est l'une de ses

²⁸⁶ Entretien, cf. annexe IV, p.26-31.

²⁸⁷ Entretien, cf. annexe V, p.32-47.

²⁸⁸ Entretien, cf. annexe VI, p.48-65.

²⁸⁹ GILLEMONT, Danièle, *op.cit.*, n.p.

²⁹⁰ Entretien, cf. annexe II, p.11-18.

sources d'inspiration principale²⁹¹. André est issue d'une famille de militants socialistes, qui lui a transmis ce qu'elle qualifie d'un « germe révolutionnaire », et était concernée par les revendications de mai '68²⁹². Suzon Fuks, à l'instar de Nicole Widart, n'a pas senti de ségrégation en raison de son genre avant la fin des années 1990. Elle affirme néanmoins avoir été rebelle et androgyne et se souvient qu'on la prenait fréquemment pour un garçon, ce qui ne la dérangeait pas²⁹³. Elle n'avait pas conscience, à l'époque, des enjeux féministes²⁹⁴.

Même si toutes n'ont pas ressenti de discriminations en raison de leur genre, on peut cependant, sans faire de conclusions hâtives, noter que celles qui déclarent s'être battues pour se faire une place et/ou ont adopté une posture féministe semblent avoir eu une carrière plus importante et, corrélativement, joui d'une plus grande reconnaissance dans le monde de l'art. Lili Dujourie a notamment été consacrée par des expositions monographiques au Centre d'Arts et Médias de Belgique (Argos) en 2002²⁹⁵, au Palais des Beaux-Arts de Bruxelles en 2005²⁹⁶, ainsi qu'au S.M.A.K à Gand et au Mu.ZEE d'Ostende en 2015²⁹⁷. Bénéficiant d'une grande reconnaissance internationale, notamment en Chine, où elle a été élue « artiste européenne de l'année » en 2008, Marie-Jo Lafontaine avait déjà été invitée à exposer *Les Larmes d'Acier* à la Documenta de Kassel en 1987²⁹⁸. Elle a également été l'objet de deux expositions rétrospectives, l'une au Jeu de Paume à Paris en 1999, l'autre au Botanique à Bruxelles en 2008-2009²⁹⁹. Marie André a quant à elle été récompensée du premier prix au Festival International du Film de Locarno en 1982. Enfin, Anne-Mie Van Kerckhoven a été attachée à la galerie Zeno X à Anvers de 1982 à 2023 et elle est actuellement représentée par la galerie Barbara Thumm à Berlin et par la galerie Ulrik à New York³⁰⁰.

²⁹¹ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ Entretien, cf. annexe III, p.19-25.

²⁹⁴ *Ibidem*.

²⁹⁵ DUJOURIE, Lili, LAUWART, Dirk et FISHER, Jean, *Lili Dujourie : video's 1972-1981*, Bruxelles, Argos, 2002.

²⁹⁶ *Lili Dujourie : Jeux de dames*, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Belgique, 2005.

²⁹⁷ *Lili Dujourie : Plooien in de tijd*, Gand, S.M.A.K et Ostende, Mu.ZEE, 2015.

²⁹⁸ *Biography*, disponible sur le site de Marie-Jo Lafontaine, www.marie-jo-lafontaine.com, consulté le 15 mars 2024.

²⁹⁹ *Marie-Jo Lafontaine : installations vidéo*, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1999 ; *Come to me !*, Bruxelles, Le Botanique, centre culturel de Wallonie-Bruxelles 2008-2009.

³⁰⁰ *Bio*, disponible sur le site d'Anne-Mie Van Kerckhoven, www.amvk.be, consulté le 2 avril 2024.

Sans prendre en compte des critères de qualité artistique et esthétique qu'il serait délicat d'évaluer ici, il faut toutefois relativiser cette hypothèse en citant d'autres facteurs qui peuvent aussi avoir eu un impact sur la plus grande reconnaissance de certaines artistes par rapport à d'autres. Nous ne sommes pas sans connaître l'importance du réseau de pairs dans la reconnaissance au sein de la sphère artistique³⁰¹. Ces relations se nouent généralement en premier lieu dans les écoles d'art, que Dujourie, Lafontaine et Van Kerkhoven ont fréquenté.

Il faut aussi rappeler que Lili Dujourie était l'épouse d'un galériste et, malgré les inconvénients que cela implique, ce lien a probablement été bénéfique à l'artiste dans la création de son réseau, les marchands et mécènes étant également une importante instance de consécration en matière artistique³⁰². Marie-Jo Lafontaine a, elle aussi, bénéficié du soutien d'une importante galériste, Elisabeth Rona³⁰³. Elle a de surcroît une vision assez libérale de la pratique artistique et n'hésite pas à comparer son métier à celui d'une entrepreneuse³⁰⁴ ou d'un trader³⁰⁵. Ce point de vue favorisant le développement économique a pu agir en moteur de la croissance de sa carrière, dans une sphère où l'on classe désormais les artistes selon leur notoriété et leur reconnaissance d'une manière analogue à la bourse³⁰⁶. Elle s'est aussi beaucoup déplacée pour obtenir des financements à l'international, qu'elle juge plus élevés qu'en Belgique, ce qui explique partiellement son succès à l'étranger³⁰⁷.

³⁰¹ HEINICH, Nathalie, *op.cit.*, p. 81.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0RD_DRA850401 / 850401-1, séquence « Madame Rona, un œil d'aigle », 00:24:23, diffusé le 4 décembre 1985.

³⁰⁴ HACHIMI, Tatiana, « L'artiste en entrepreneur », dans *Le Soir Magazine*, disponible sur www.marie-jo-lafontaine.com, consulté le 3 avril 2024.

³⁰⁵ Entretien, cf. annexe VI, p.48-65.

³⁰⁶ HEINICH, Nathalie, *op.cit.*, p.81.

³⁰⁷ LEGRAND, Dominique, « Le monde sous les yeux de Marie-Jo Lafontaine », dans *Le Soir*, mercredi 4 juin 2012, p.70, disponible sur www.marie-jo-lafontaine.com, consulté le 3 mars 2024.

VI. Femmes vidéastes, investigatrices d'un art polymorphe

A. La vidéo performative et la vidéo « miroir » : Lili Dujourie

1. L'auto-filmage : le corps et ses actions

Dès les premiers temps de la vidéo, nombreux.ses sont les artistes qui exploitent la caméra pour enregistrer les actions qu'ils et elles exécutent³⁰⁸. Il s'agit de bandes que l'on peut qualifier de « performatives », dans lesquelles la caméra, à l'instar d'un appareil photographique, intervient en tant que regard extérieur et constat permettant de fixer une performance, même réalisée en privé³⁰⁹. Bruce Nauman, au cours des années 1960, enregistre ainsi sur une bande vidéo une série de postures qu'il prend dans son atelier, des « sculptures vivantes », qu'il qualifie de « représentations »³¹⁰. On assiste encore ici à l'abolition des frontières et à l'enchevêtrement des disciplines artistiques, qui s'exprime particulièrement dans la rencontre entre performance et vidéo. Celle-ci a l'avantage de pouvoir capter l'action dans le temps réel de sa réalisation, ainsi que d'octroyer une intimité et une immédiateté recherchées par les artistes de l'époque³¹¹.

Le dispositif vidéographique peut aussi jouer l'intermédiaire entre le public et l'artiste accomplissant une action dans une autre pièce, comme chez Gina Pane dans *Action Death Control* (09 : 16 min., 1975) (**fig.21**)³¹², ou s'apparenter à la surveillance, en filmant le visiteur qui devient ainsi lui-même acteur de la performance, parfois à son insu³¹³.

Le corps et ses actions, considérés comme des matériaux de la pratique artistique depuis les années 1960, deviennent les sujets privilégiés de la vidéo d'artistes³¹⁴. La possibilité d'enregistrer en continu, les dispositifs permettant de s'auto-filmer aisément, ainsi que la légèreté et la maniabilité du matériel font que de la vidéo se prête

³⁰⁸ RUSH, Michael, *op.cit.*, p.9.

³⁰⁹ MÉREDIEU, Florence, *op.cit.*, p.38.

³¹⁰ RUSH, Michael, *op.cit.*, p.79.

³¹¹ *Idem*, p.72.

³¹² DUGUET, Anne-Marie, *op.cit.*, p.30.

³¹³ RUSH, Michael, *op.cit.*, p.27.

³¹⁴ *Idem*, p. 63.

particulièrement bien à l'autoportrait et à la mise en scène de soi³¹⁵. Elle permet non seulement à l'artiste d'enregistrer sa propre image, mais de surcroît, de la contrôler par sa restitution en direct : le feedback. La vidéo est ainsi d'emblée assimilée à un miroir³¹⁶. En 1976, dans un célèbre essai, Rosalind Krauss considère que ces usages relèvent d'un narcissisme problématique, inhérent à la création vidéographique³¹⁷. Toutefois, cette considération peut être démentie par les œuvres de nombreux artistes, tels que Vito Acconci, Dan Graham ou Peter Campus, qui cherchaient, à travers le procédé du feedback ou l'exploitation de véritables miroirs, à faire entrer le spectateur dans le processus artistique³¹⁸ ou à mener une réflexion sur l'inscription de l'individu dans le monde³¹⁹.

2. Lili Dujourie, pionnière

En Belgique, Lili Dujourie est la première artiste à proposer ce type de bande. Elle rentre en contact avec l'abstraction d'après-guerre américaine lors de l'exposition *50 ans d'art moderne* organisée dans le cadre de l'Exposition Universelle de 1958³²⁰. En 1971, elle découvre la vidéo à la galerie MTL où son mari Fernand Spillemaeker présente deux vidéos de Gerry Schum. Séduite par le médium, car il combine selon elles les approches de la peinture et de la sculpture, elle fait l'acquisition d'une caméra Portapak en 1972.

Dans sa première série de vidéos, *Hommage à... I-V* (1972), elle pose d'emblée les bases de l'esthétique caractérisant son travail vidéographique : une caméra fixe, ne montrant qu'un ou deux points de vue, une image en noir et blanc, ainsi que l'absence de son et de coupes dans le montage, donnant à voir des actions « en temps réel » et soulignant la beauté de l'ennui. On retrouve également cette approche minimaliste, entre autres, dans sa série de sculptures *Americaan Imperialisme* (1972) (**fig.22**), tôles d'acier

³¹⁵ ROMAN, Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi : essai*, Paris, L'Harmattan, 2008, p.14.

³¹⁶ *Idem.*, p.11.

³¹⁷ KRAUSS, Rosalind, « Video : the aesthetics of narcissism », dans *October*, n°1, 1976, p.50-64, téléchargé sur www.jstor.org, consulté le 27 avril 2024.

³¹⁸ RUSH, Michael, *op.cit.*, p.29.

³¹⁹ ROMAN, Mathilde, *op.cit.*, p.13

³²⁰ KREUGER, Anders, « The actions of bodies : approaching Lili Dujourie », dans *Afterall*, n°34, 2013, p.110, téléchargé sur www.jstor.org, consulté le 27 avril 2024.

planes et peintes appuyées contre un mur³²¹, et que dans les conditions dans lesquelles elle souhaite que ses vidéos soient exposées : au sein d'aucune installation, avec un projecteur parfois posé à même le sol, diffusant l'image sur un mur blanc. Toutefois, si elle mobilise le vocabulaire formel du minimalisme américain, c'est pour le réinterpréter afin d'en défier le dogmatisme³²². Elle embrasse les mouvements américains, omniprésents au début des années 1970 afin de s'en distancier. Le titre, se traduisant en français par « Impérialisme Américain », octroie une interprétation politique à l'œuvre, qui semble dès lors se remettre en question³²³.

Les thématiques qu'elle développe sont communes à tous les médiums qu'elle exploite : la dualité entre présence et absence, visible et invisible, se retrouve tant dans ses bandes vidéo et ses sculptures, que dans ses installations³²⁴. Derrière le paravent noir sur lequel est disposé un drapé bleu, de *Jeux de dames* (1987) (**fig.23**), on est tenté de deviner la présence d'une femme, qui n'est pourtant pas là. Le corps féminin est aussi fréquemment mis en scène, notamment dans sa photographie intitulée *Red Nude* (1983) (**fig.24**), où elle met en scène une femme nue langoureusement endormie. Enfin, Dujourie fait de nombreuses références à la peinture des Primitifs flamands à travers le drapé de velours, notamment dans ses photographies et ses installations, telle que *Maagdendale* (1982) (**fig.25**), ainsi que par les jeux de lumière, les décors austères et les poses qu'elle met en scène dans ses vidéos.

À l'instar de nombreux autres de ses contemporains, Dujourie exploite la vidéo dans l'enregistrement d'actions spécifiques et la mise en scène de son propre corps. Ses bandes s'apparentent en effet à ce que nous appelons ici « vidéo performative », en ce qu'elles enregistrent « [...] une action dans laquelle il existe une relation essentielle entre la présence physique d'un "actant" et un dispositif vidéographique »³²⁵. Soulignons tout de même le fait que l'artiste garde le contrôle sur tout le processus de réalisation de l'œuvre et

³²¹ Lili Dujourie, Bernd Loahaus, Jan Vercuysse, Didier Vermeiren, Marthe Wery, Tournai, ancienne imprimerie de l'Avenir, Tournai, Maison de la culture, 1979.

³²² KREUGER, Anders, *op.cit.*, p.108-125.

³²³ GERMANN, Mari, « Snede, balans, echo : de vroege werken van Lili Dujourie », dans *Lili Dujourie : Plooiën in de tijd*, Gand, S.M.A.K. et Ostende, Mu.ZEE, 2015, p.18.

³²⁴ MARCHAND-KISS, Christophe, « Lili Dujourie », dans *Beaux Arts Magazine*, n°100, 1992, p. 118.

³²⁵ DUGUET, Anne-Marie, *op.cit.*, p.230.

n'hésite pas à supprimer les prises de vue qui ne lui conviennent pas, pour les recommencer ensuite³²⁶.

3. Hommage à... et l'auto observation

Dans *Hommage à...I* (20 : 08 min., 1972) (**fig.26**), la caméra fixe un lit aux draps défaits qui occupe la moitié supérieure de l'écran, tandis qu'un plancher en occupe la partie inférieure, tenant le spectateur à distance³²⁷. Dans un premier temps, l'image est immobile, jusqu'à ce qu'on perçoive un léger mouvement. Après quelques minutes, le corps d'une femme nue, celui de Dujourie elle-même, commence à se mouvoir. Elle utilise différentes parties de son corps - jambes, bras, buste, cuisses et hanches - pour dessiner des lignes sur les draps, alternant ses mouvements avec des moments de pause, créant une sensation haptique d'espace en évoquant ainsi l'idée de sculpture. Elle semble parfois chercher un partenaire du côté vide du lit, marquant la trace de l'absence. Les quatre autres parties d'*Hommage à...* répètent le même motif, avec quelques légères variations au niveau du cadrage, des mouvements du corps et de la durée des vidéos. Dans *Hommage à... V* (14 :33 min.) (**fig.27**), la protagoniste porte une chemise et le plan est plus serré, ce qui permet au spectateur d'entrer plus aisément dans l'image³²⁸.

L'ensemble de l'œuvre est centré sur la notion d'auto-observation et d'exploration du corps : l'artiste contrôle constamment ses mouvements et leur rythme, ses postures et leur durée, dans le moniteur³²⁹. Elle semble néanmoins, somnolente, ne pas prêter attention à la caméra, assignant ainsi le spectateur à une position de voyeur renforcée par le vignettage qui donne l'impression de lorgner par le trou d'une serrure, et l'apparente vulnérabilité du corps nu et endormi³³⁰.

³²⁶ « Lili Dujourie, Badischer Kunstverein », dans *Art press*, n°295, 2003, p.74.

³²⁷ DUJOURIE, Lili, LAUWART, Dirk et FISHER, Jean, *op.cit.* p.96.

³²⁸ *Idem.*, p.93.

³²⁹ « Lili Dujourie, Badischer Kunstverein », dans *Art press*, n°295, 2003, p.74.

³³⁰ DUJOURIE, Lili, LAUWART, Dirk et FISHER, Jean, *op.cit.* p.96.

4. Reflet et réflexivité : la mise en scène du miroir

Ne se contentant pas de la seule retranscription de sa propre image dans le moniteur, Lili Dujourie met aussi en scène un jeu entre la caméra et un véritable miroir dans certaines de ses œuvres. Dans *Spiegel (Miroir)*, 07 : 27 min., 1976) (**fig.28**), on aperçoit un miroir posé verticalement, encadré par deux surfaces blanches et reflétant l'artiste nue à côté d'une cheminée. On l'y voit s'avancer, pour ensuite rentrer dans le champ de la caméra, tout en étant toujours reflétée dans le miroir. Elle va et vient, apparaît et disparaît, s'approche de la caméra, puis du miroir. Elle mobilise ainsi les notions de champ et d'hors-champ, de présence et d'absence, de visible et d'invisible, ainsi que d'ambivalence entre réel et non réel. Le jeu entre caméra, miroir et reflet donne aussi lieu à des expérimentations autour du cadrage et du surcadrage.

Dans *Effen Spiegel van een Stille Stroom (Miroir lisse d'un Ruisseau Silencieux)*, 13 : 42 min., 1976) (**fig.29**) elle use d'un procédé similaire, en allant cette fois-ci jusqu'à perturber le spectateur dans son appréhension de l'espace. La vidéo s'ouvre sur un plan séparé en deux parties : à gauche, un mur bien éclairé ; à droite, l'artiste vêtue d'un jean et d'une chemise. L'échelle semble faussée. Ce n'est que lorsque la femme sort du champ que l'on réalise que la moitié droite est un miroir qui reflète l'espace situé à l'arrière de la caméra. Un parallèle peut être établi entre *Effen Spiegel van een Stille Stroom* et *Left Side, Right Side* (08 : 50 min., 1972) (**fig.30**) de Joan Jonas, l'une des pionnières de l'art vidéo basé sur la performance. Elle y joue, elle aussi, avec l'ambiguïté des images inversées du miroir et la confusion entre l'image et son reflet, désorientant le regardeur³³¹. Le reflet est aussi évoqué dans *Sonnet* (07 : 18 min., 1974) (**fig.31**), mais cette-fois dans une fenêtre qui réfléchit l'image de la protagoniste lorsque celle-ci sort du champ. Il s'agit toujours de la mise en scène de son propre corps, ainsi que de son reflet en temps réel, tout en gardant le contrôle de sa représentation.

³³¹ *Left Side Right Side*, disponible sur le site d'Electronic Arts Intermix à New York, www.eai.org, consulté le 12 avril 2024.

5. Décloisonnement

Lors de son apprentissage à l'Académie, Lili Dujourie s'avoue déjà incapable de choisir entre peinture et sculpture. Elle est issue d'une génération d'artistes qui se refuse à cloisonner les disciplines. L'apparition du happening et de la vidéo remet en question la séparation séculaire entre pratiques picturales et sculpturales, en élargissant les frontières de l'art à la situation. L'influence de ce contexte se marque particulièrement dans *Koraal* (06 : 23 min., 1978) (**fig.32**). La bande nous donne à voir un gros plan sur deux mains, retirant la peau d'une orange, avant d'en détacher les morceaux. Mari Germann l'interprète en écho à une vidéo du sculpteur minimaliste Richard Serra, *Hands catching Lead* (03 :00 min., 1971) (**fig.33**) qui met elle aussi en scène le mouvement des mains, tentant d'attraper des morceaux de plomb tombant à intervalle régulier. À l'instar de Serra, Dujourie explore la sculpture comme un médium à l'intersection de l'immobilité et du mouvement, qu'elle traduit en vidéo³³². La dimension sculpturale est en effet bien présente dans *Koraal*, de par le gros plan, ainsi que la sensualité de l'action³³³. Germann interprète cependant le traitement de l'épluchage de l'orange en vidéo comme un défi à la séparation entre peinture et sculpture caractéristique des années 1960 : la couleur du fruit est dissoute par l'image en grisaille et le corps dans l'espace est traité de manière bidimensionnelle³³⁴.

Le titre de l'œuvre brise aussi la frontière entre les arts : à l'instar de l'intitulé d'une autre de ses vidéos, *Madrigaal* (Madrigal, 06 : 05, 1975) (**fig.34**), *Koraal* fait référence à une partition musicale. Le son est toutefois totalement absent des bandes vidéo de Dujourie : on a là encore affaire à la tension entre présence et absence, visible et dicible, caractéristique du travail de l'artiste. Le titre sous-entend la trace de la présence musicale, sans que celle-ci de donne à entendre. À la fin des années 1960, l'art conceptuel connaît une importance croissante, charriant avec lui le langage, qui devient le support principal de la création artistique. Ainsi, « Koraal » signifie, en néerlandais, à la fois une strophe qui conclut un hymne religieux et « corail », créature marine sculpturale et pourtant animale, ainsi que la couleur, qui renvoie peut-être à celle, annihilée par le noir et blanc mais pourtant bien présente dans l'esprit du regardeur, de l'orange.

³³² GERMANN, Mari, *op.cit.*, p.20.

³³³ *Koraal*, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 6 mai 2024.

³³⁴ GERMANN, Mari, *op.cit.*, p.21.

B. Art vidéo et installation : Marie-Jo Lafontaine

1. Vidéo-sculpture, vidéo-architecture

L'apparition de l'art vidéo est contemporaine à l'émergence de l'installation. Toutes deux sont symptomatiques d'un contexte de plus en plus marqué par une rupture des frontières entre les disciplines artistiques et par la redéfinition du concept d'art lui-même, qui s'étend jusqu'à rejoindre la vie³³⁵. Ces évolutions sont portées depuis le début des années 1960 par le mouvement Fluxus, dont les membres Nam June Paik et Wolf Vostell associent très tôt vidéo et installation. Dans *TV Buddha* (1974) (**fig.35**), Paik place une statue de Bouddha en position méditative face à un écran de télévision, qui diffuse en direct son image, filmée par une caméra. Le moniteur est alors utilisé en tant que *ready made*, exhibé pour sa valeur sculpturale, considéré comme une ronde-bosse autour de laquelle on peut circuler, abolissant la vision frontale de la vidéo³³⁶.

À l'origine, il s'agit surtout de circuits fermés, comme chez Bruce Nauman, qui, pour les *Video Corridor* (1968-1970) (**fig.36**), place un ou deux moniteurs, qui transmettent l'image du visiteur enregistrée par une caméra de surveillance selon un angle surprenant, au fond d'un étroit couloir³³⁷. Ce type de dispositif bouleverse les repères spatiaux, mais aussi temporels, car ils peuvent exploiter un décalage plus ou moins long entre l'enregistrement de l'image et sa retransmission. Ainsi, dans le *Dispositif pour un parcours vidéo* (1980) de Catherine Ikam, le visiteur entre d'abord dans un couloir au fond duquel se trouve un moniteur qui diffuse l'image du couloir vide. Ensuite, dans une autre pièce, le spectateur se voit lui-même sur plusieurs moniteurs, avançant dans le couloir précédent, quelques secondes plus tôt³³⁸.

Si elle existe, dès l'entrée du médium dans le champ de l'art contemporain, l'installation vidéo a cependant connu des développements plus intenses à partir des années

³³⁵ MÉREDIEU, Florence, *op.cit.*, p.70.

³³⁶ PARFAIT, Françoise, *op.cit.*, p.149.

³³⁷ MORSE, Margaret, « Video installation art : The Body, The image and the Space-in-Between », dans HALL, Doug, FIFER, Sally Jo, BOL, David et ROSS, David, *Illuminating video : an essential guide to video art*, New York, Aperture, 1990, p. 154.

³³⁸ DUGUET, Anne-Marie, *op.cit.*, p. 227.

1980, en lien avec les évolutions technologiques³³⁹. Les installations vidéo prennent un aspect monumental et sont qualifiées de « vidéo-architecture », de « mur vidéo » ou encore de « vidéo-environnement », selon leur disposition³⁴⁰. Jointes à d'autres éléments, les moniteurs investissent l'espace et intègrent une mise en scène qui inclut le spectateur dans un dispositif structuré la temporalité propre à la vidéo³⁴¹. Une multiplicité des points de vue est alors introduite, obligeant le regard ou le corps à se déplacer et laissant place à une plus grande implication physique et sensorielle du regardeur³⁴².

En plus de permettre de riches développements conceptuels, l'installation a l'avantage d'octroyer une plus grande légitimité artistique à la pratique vidéographique en lui offrant une matérialité qui la rend plus attrayante pour les musées et les galeries³⁴³.

2. Marie-Jo Lafontaine et l'investissement de l'espace en réponse au concept

En effet, en Belgique, l'investigatrice principale de ce type de dispositif, Marie-Jo Lafontaine, justifie partiellement son choix d'utiliser l'installation par le fait que celle-ci prenne en compte de l'espace, ce qui l'affilie aux arts plastiques. Elle estime que les bandes vidéo proches de la télévision se « ghettoïsent » et s'excluent ainsi de la sphère artistique³⁴⁴. Cependant, l'instar de la vidéo, la nouveauté de l'installation a pour conséquence qu'elle est encore peu inscrite dans la hiérarchie artistique, ce qui en fait un terrain favorable à la création de femmes. Le choix de ce médium n'a pas été sciemment opéré par Marie-Jo Lafontaine en raison du fait qu'il était exempt de canon masculin ; nous pouvons toutefois le mettre en parallèle avec son inclination pour la tapisserie, traditionnellement féminine, qui se trouve aux fondements de sa pratique artistique. Il s'agit là de deux médiums encore considérés comme « mineurs » au sein de l'histoire de l'art et Marie-Jo Lafontaine entend, en les adoptant, résister à cette assignation³⁴⁵.

³³⁹ MÉRÉDIEU, Florence, *op.cit.*, p.69.

³⁴⁰ DUGUET, Anne-Marie, *op.cit.*, p. 227.

³⁴¹ *Idem*, p.217.

³⁴² PARFAIT, Françoise, *op.cit.*, p. 150.

³⁴³ *Idem*, p.136.

³⁴⁴ *Marie Jo Lafontaine*, Musée d'art contemporain de Lyon, 1984, p.26.

³⁴⁵ *Marie-Jo Lafontaine : tentoonstelling : exposition*, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, 1979, p.14.

Aborder ses créations textiles dépasserait ici notre propos, mais les différents supports qu'elle exploite s'éclairent l'un l'autre et lui permettent d'exprimer ses préoccupations profondes : il s'agit toujours d'imposer ses désirs, blessures et affects profond au matériau³⁴⁶. Le geste de tisser, qu'elle répétait jusqu'à l'épuisement lors de la réalisation de ses grands monochromes noirs, (**fig.37**) peut être mis en lien avec la boucle presque obsessionnelle de ses bandes, la démultiplication de l'image et les mouvements répétitifs de ses sujets au sein de ses installations³⁴⁷.

Marie-Jo Lafontaine déclare moins s'intéresser aux spécificités techniques du matériau, qu'à son efficacité dans l'expression d'un concept : pour elle, chacun des médiums qu'elle exploite (tapisserie, peinture, sculpture, vidéo et photographie) ne sont que les supports de la manifestation d'une idée³⁴⁸. Florent Bex évoque d'ailleurs la démarche de Marie-Jo Lafontaine en ces termes : « le travail de Marie-Jo Lafontaine témoigne de cette rigueur propre à sa recherche fondamentale dans le domaine de l'art, tant au niveau du concept qu'en ce qui concerne la limitation des éléments choisis, la réduction aux spécificités essentielles de la matière, les restructurations logiques et minimales des données dans une représentation évidente »³⁴⁹. Il souligne ainsi le fait que le cheminement créatif de Lafontaine dépend peu du médium sur lequel elle choisit de l'appliquer.

Influencée par Nam June Paik, Marie-Jo Lafontaine a pour particularité qu'elle envisage ses vidéos en termes d'installations et non en termes de bandes autonomes³⁵⁰. Il s'agit de dispositifs monumentaux à écrans et sons multiples, issus de plusieurs magnétoscopes, qui diffusent tous les mêmes images. La structuration des moniteurs dans l'espace invite le visiteur à y entrer, celui-ci ne peut généralement pas voir ce qui s'y passe depuis l'extérieur. Isolé du monde extérieur, il s'y retrouve entouré, happé, presque pris au piège, donc totalement impliqué.

³⁴⁶ RENARD, Delphine, « Marie-Jo Lafontaine », dans *Flash art*, n°7/8, 1985, p.71.

³⁴⁷ LAFONTAINE, Marie-Jo, « Au-delà des mot », dans *Atelier belge : treize artistes à propos de leur atelier*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2001, p.113.

³⁴⁸ *Idem*, p.112.

³⁴⁹ *Marie-Jo Lafontaine : tentoonstelling : exposition*, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, 1979, p.31 (traduction Louise Poncin).

³⁵⁰ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.82.

3. Le dispositif

Le dispositif répond au sujet traité par les bandes : pour *A la Cinco de las Tarde* (08 : 51, 1984) (**fig.38**), mettant en scène tour à tour une danseuse de flamenco et une corrida, les quinze écrans sont disposés de manière circulaire, évoquant ainsi une piste de danse ou une arène au centre de laquelle le regardeur doit se placer. Celui-ci est d'autant plus engagé physiquement que Marie-Jo Lafontaine, en plus de multiplier les points de vue, fait usage d'une désynchronisation des images, provoquant un léger décalage entre la diffusion de chacune d'entre elles³⁵¹. Leur répétition sur des surfaces équivalentes rend cet infime retard perceptible et crée une respiration, une vibration, amplifie et anticipe le mouvement³⁵². Le visiteur, déstabilisé par ce décalage, est contraint de scruter les écrans tour à tour, de tourner la tête, de mouvoir son corps afin de saisir ce rythme qui lui échappe, ces « images en fuite »³⁵³. Il rejoint ainsi les mouvements du toréro et de la danseuse.³⁵⁴

4. Le corps, la machine et le dispositif

Ce décalage temporel est aussi exploité dans *La Marie Salope* (01 :15 min., 1980) (**fig.39**), où il est mis au service d'une emphase du mouvement mécanique de la machine : une marie-salope est une barge destinée à recevoir la vase lors du dragage des fleuves. Les neuf moniteurs alignés au sein d'une structure verticale diffusent des images de la mer, du dragage et de l'étalement (« l'éjaculation »³⁵⁵) de la boue dans la cale du bateau. Il s'agit ici, bien entendu, d'une allégorie des relations humaines³⁵⁶. Il est éloquent à cet égard que Marie-Jo Lafontaine cite la *Machine Célibataire*, élément du Grand Verre de Marcel Duchamp, comme source d'inspiration principale³⁵⁷. Selon elle, « la Marie Salope est un

³⁵¹ PARFAIT, Françoise, *op.cit.*, p.150.

³⁵² *Ibidem*.

³⁵³ Marie Jo Lafontaine, Musée d'art contemporain de Lyon, 1984, p.26.

³⁵⁴ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.83.

³⁵⁵ VAN TIEGHEM, Jean-Pierre, « Marie-Jo Lafontaine », dans *+*, n°26, juin 1979, p.19.

³⁵⁶ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0RM_MIS63775 /, Interview de Marie-Jo Lafontaine « Son travail sur l'occupation de l'espace, œuvre au Centre Beaubourg. », 00:14:10, date de diffusion inconnue.

³⁵⁷ Marie Jo Lafontaine, Musée d'art contemporain de Lyon, 1984, p.6.

bateau femelle »³⁵⁸ : on a ainsi affaire à une mécanisation des corps, à une métaphore sexuelle associant homme et femme à la machine, engageant une perception érotique de l'œuvre. Ce détournement est perceptible tant dans les prises de vue que dans le choix des images³⁵⁹ : Wim Van Mulders exprime à cet égard de manière imagée que « la caméra pénètre dans l'intimité de la machine »³⁶⁰.

Le même langage métaphorique donnant une dimension charnelle à la machine est en jeu dans *La Batteuse de Palplanches* (59 : 57 min, 1978) (**fig.40**) : une série de moniteurs, alignés horizontalement au sol, diffusent des images de plaques de fer en train d'être assemblées contre un mur. Un autre ensemble d'écrans, alignés quant à eux verticalement, montre le mouvement continu du pilon métallique enfonçant les plaques dans la terre, va-et-vient dont l'interprétation phallique est confirmée par l'adjonction de soupirs humains³⁶¹. Un lien transcendantal peut donc être établi entre le sujet de l'œuvre, la disposition de celle-ci et le corps du spectateur, ainsi assimilé à une installation mettant elle-même en scène la relation métaphorique entre chair et machine.

5. Le traitement audiovisuel au service de l'établissement de la tension

La puissance des images émises par les installations de Marie-Jo Lafontaine est intensifiée par le son et par leur traitement audiovisuel³⁶². Elle n'hésite pas à user de gros plans et de profondeurs de champ limitées, tant sur les machines que sur les corps humains, isolant ses sujets, décontextualisant l'action pour la rendre exempte de toute portée narrative, rendant la réalité presque méconnaissable³⁶³. L'installation *Les Larmes d'Acier* (1984, 08 :00 min.) (**fig.41**), structure pyramidale comprenant vingt-sept moniteurs, donne à voir un cadrage serré sur les visages et les muscles de jeunes hommes se livrant à une séance de musculation. Les raccords, d'abord fondus, donnent ensuite lieu à un

³⁵⁸ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0RM_MIS63775 /, Interview de Marie-Jo Lafontaine « Son travail sur l'occupation de l'espace, œuvre au Centre Beaubourg. », 00:14:10, date de diffusion inconnue.

³⁵⁹ VAN TIEGHEM, Jean-Pierre, *op.cit.*, p.22.

³⁶⁰ GEIRLANDT, Karel, MERTENS, Philippe, DYPRÉAU, Jean et VAN MULDER, Wim, *L'Art en Belgique depuis 1945*, Anvers, Fonds Mercator, 1983, p.183

³⁶¹ *Marie Jo Lafontaine*, Musée d'art contemporain de Lyon, 1984, p.6.

³⁶² DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, p.84.

³⁶³ FRANCLIN, Catherine, « Les instants agrandis de Marie-Jo Lafontaine », dans *Art Press*, n°92, 1985, p.19.

enchaînement de plans de plus en plus rapide, accompagné de l'évolution du registre sonore. Celui-ci s'ouvre par *Norma* de Bellini, interprétée par Maria Callas, pour progresser vers une musique de plus en plus lancinante et rythmée. Joint à l'exploitation du léger décalage entre les images, caractéristique des installations de Lafontaine, le montage et le traitement sonore donnent lieu à une dramatisation des scènes et à une exaltation de la douleur qui aboutissent à un climax où la tension atteint son paroxysme.

Cette tension est tout aussi soutenue dans *Victoria* (1987-1988) (**fig.42**), spirale composée de dix-neuf piliers dont la partie supérieure est dotée d'un écran et mettant en scène l'affrontement de deux hommes (**fig.43**). Le spectateur se trouve alors au centre d'une « dramaturgie de la violence »³⁶⁴, savamment orchestrée par des cadrages serrés et des ralentis. Cette violence est davantage psychologique que physique : elle se manifeste par les regards, les gestes provocateurs que s'adressent les protagonistes et est accentuée par le martèlement de percussions, le son strident de violons, ainsi que par le chant menaçant d'un chœur.

Amplifié et assourdissant, le son appuie aussi la dimension rythmique du travail mécanique des machines dans *La Marie Salope*, *La Batteuse de Palplanches*, ou encore dans *Le Métronome de Babel* (1985) (**fig.44**), où les mouvements répétitifs de l'engin sont également synchronisés, par le montage, aux pulsations d'un ballet de Béla Bartók. Marie-Jo Lafontaine mobilise en effet des compositions musicales d'une grande présence sonore, qui, associées au traitement des images et au dispositif immersif de ses installations, donnent lieu à des œuvres d'une considérable intensité.

³⁶⁴ SIMAR, Patrick, *Analyse conceptuelle de l'œuvre de Marie-Jo Lafontaine : dramaturgie de la violence éthique*, Université libre de Bruxelles, faculté de philosophie et lettres, mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie, Université Libre de Bruxelles, 1998.

C. Art vidéo et traitement électronique de l'image : Joëlle de la Casinière et Nicole Widart

1. « Vidéoclasme » et effets plastiques

Les premières expérimentations artistiques de l'image électronique avaient vocation à la défigurer. À l'origine, il s'agissait d'actes « vidéoclastes » s'attaquant à l'image télévisuelle, l'altérant dans l'optique de transgresser le pouvoir tant du médium que du média³⁶⁵. Au cours des années 1970, la télévision avait la mauvaise réputation de propager le discours réactionnaire, au profit d'une société de consommation de plus en plus développée³⁶⁶. Le lien ontologique entre vidéo et télévision s'établit spontanément, car toutes deux répondent aux mêmes caractéristiques techniques³⁶⁷. Aux Etats-Unis, cette « guérilla télévisuelle » se manifeste particulièrement chez des groupes tels qu'Ant Farm, actif de 1968 à 1978, dont les expérimentations résultent d'une critique violente des médias de masse. Citons à titre d'exemple leur performance *Media Burn* (1975) (**fig.45**), au cours de laquelle ils lancent une Cadillac à pleine vitesse dans un mur de télévision enflammé³⁶⁸. Cette optique était déjà présente à différents niveaux chez Nam June Paik et Wolf Vostell. Dans *13 distorted TV sets* (1963), Paik déforme différemment le signal de chacune des treize télévisions : zébrures, lignes traversant l'écran, cafouillage de l'image... de manière à donner à voir au spectateur que les images en mouvement diffusées sont composées de signaux lumineux et non pas de photogrammes³⁶⁹. Son approche est ludique et porte sur ce qu'il qualifie de « télévision expérimentale »³⁷⁰. Chez Vostell, la critique se veut beaucoup plus virulente : le film en 16 millimètres *Sun in your Head* (05 : 26 min., 1963) (**fig.46**), donne à voir un défilement confus d'images archétypales de la télévision (baiser, speakerine, générique...) altérées, car produites par un poste de télévision déréglé. Vostell dénonce ainsi la vitesse excessive de la télévision et son effet coercitif³⁷¹.

³⁶⁵ PARFAIT, Françoise, *op.cit.*, p.21.

³⁶⁶ *Idem*, p.49.

³⁶⁷ *Idem*, p.21.

³⁶⁸ *Ant Farm : Media Burn*, disponible sur le site du MoMa, www.moma.org, consulté le 30 avril 2024.

³⁶⁹ PARFAIT, Françoise, *op.cit.*, p. 24-25.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ *Idem*, p.23-24.

Du point de vue purement formel, les spécificités techniques de la vidéo ouvrent à une infinité d'effets plastiques. Elle peut être exploitée comme un instrument d'orchestration de lumière, de texture et de matière : trame et grain peuvent ainsi être valorisés pour leurs qualités esthétiques, tant sur l'image figurative préexistante qu'à travers la création d'images abstraites grâce à un synthétiseur³⁷². Elle peut donc, à certains égards, être considérée comme nouvelle forme de peinture³⁷³. Selon la complexité du matériel, une large variété de types de traitements de l'image et de trucages électroniques peut être déployée : colorisation des champs, intégration ou surimpression, dérèglements du sens ou de la vitesse du balayage, déformation de l'image...³⁷⁴

2. Joëlle de La Casinière ; une approche transdisciplinaire

En Belgique, les œuvres résultant du déformement de l'image à l'aide d'instruments électroniques apparaissent tardivement, faute de matériel adapté³⁷⁵. Ce n'est qu'en 1982 que Joëlle de La Casinière réalise son premier travail de cet ordre, *Grimoire Magnétique* (26 : 00 min) (**fig.47**). Elle s'est d'abord brièvement essayée à la peinture, dont elle se lasse rapidement de la « sédentarité » et du manque de mouvement³⁷⁶. L'artiste s'initie alors à la création audiovisuelle avec des films huit et seize millimètres et des productions telles *La première partie du roi Henri IV de double W. Shakespeare : une analogie* (36 : 00 min., 1972) (**fig.48**), dont les images se retrouvent réciproquement dans son livre *Absolument nécessaire* (**fig.49**), ou encore que *So Happy* (04 : 30, 1974) (**fig. 50**), film promotionnel réalisé en vue de la publication du même ouvrage³⁷⁷. On y constate d'emblée la relation entre texte et image, film et livre, qui constitue la matrice de son travail. On retrouve cette juxtaposition d'éléments hétérogènes relevant du collage dans sa série de *Tablotins* (**fig.51**) qu'elle réalise depuis 1971 et qu'elle mettra en musique avec

³⁷² MÉREDIEU, Florence, *op.cit*, p.84.

³⁷³ *Idem*, p.60.

³⁷⁴ DUGUET, Anne-Marie, *op.cit*, p.188-198.

³⁷⁵ GEIRLANDT, Karel ; MERTENS, Philippe, DYPRÉAU, Jean ; VAN MULDER, Wim, *L'Art en Belgique depuis 1945*, Anvers, Fonds Mercator, 1983, p. 180.

³⁷⁶ Entretien d'Anne Bonnin avec Joëlle de la Casinière, Paris, Fondation d'entreprise Pernord Ricard, le 22 janvier 2019, disponible sur www.radiofrance.fr, consulté le 30 avril 2024.

³⁷⁷ *Ibidem*.

Jacques Lederlin en 2018, ainsi que dans les nombreux livres qu'elle fabrique à la main³⁷⁸. La bibliophilie est au cœur du travail de Joëlle de La Casinière.

Ces aspects se manifestent également dans les expérimentations vidéographiques qu'elle commence à mener dans le cadre du Montfaucon Research Center. Cette approche transversale de la pratique artistique lui permet de passer d'un médium à l'autre sans grand attachement, en fonction de l'époque. Elle garde ainsi un œil pragmatique sur la vidéo, sans fascination pour l'outil³⁷⁹. Philippe Dubois avait souligné à cet égard que l'accès tardif au matériel de traitement électronique de l'image a été bénéficiaire aux artistes belges, les empêchant de succomber béatement aux effets spéciaux et leur permettant ainsi « d'investir totalement leur sujet »³⁸⁰.

3. Écriture et collages électroniques

Dans *Grimoire Magnétique*, Joëlle de La Casinière propose une interprétation vidéographique de la biographie d'Hallaj al-Mansur, mystique islamique et martyr du X^{ème} siècle³⁸¹. La marque de l'écriture est bien présente, tant dans le titre, que dans la genèse de l'œuvre : il s'agissait, à l'origine, d'un livre réalisé en collage, qu'elle a par la suite décidé de convertir en vidéo³⁸². De par cette rencontre atypique, apparaissent des analogies entre grimoire médiéval et codes télévisuels, notamment au sein de l'exploitation de différentes strates de représentation et de l'image incrustée rappelant la présentation du journal télévisé, ou par l'utilisation d'une police d'écriture analogue à celle du télétexte. Le cadrage, les images qui défilent derrière le commentateur, ainsi que les sous-titres ont été inspirés par ce que De La Casinière qualifie de « layout télévisuel »³⁸³. Le côté absurde de cette relation donne lieu à un effet comique et de distanciation critique face au langage de

³⁷⁸ MICUCCI, Marjorie, « Chroniques de vie et d'amitié en forme de poésie », dans *L'Art Même*, n°81, 2020, p.29.

³⁷⁹ Entretien d'Anne Bonnin avec Joëlle de la Casinière, Paris, Fondation d'entreprise Pernord Ricard, le 22 janvier 2019, disponible sur www.radiofrance.fr, consulté le 30 avril 2024.

³⁸⁰ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.15.

³⁸¹ *Grimoire magnétique*, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 30 avril 2024.

³⁸² Entretien d'Anne Bonnin avec Joëlle de la Casinière, Paris, Fondation d'entreprise Pernord Ricard, le 22 janvier 2019, disponible sur www.radiofrance.fr, consulté le 30 avril 2024.

³⁸³ Entretien de Dagmar Dirkx avec Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 23 mars 2024.

la télévision. La vidéo a d'ailleurs été produite avec ses moyens, grâce au matériel de la RTBF, ainsi qu'avec l'intervention du traducteur en langue des signes officiel de la chaîne³⁸⁴. Celui-ci traduit le récit en gestes et le prononce simultanément avec une chanteuse.

Grimoire Magnétique est un mélange composite de toutes sortes d'images incrustées, de musique et de texte. L'écriture est omniprésente dans les vidéos de Joëlle de La Casinière. Elle donne lieu à une grande variété d'effets plastiques, de recherches typographiques et de mises en page. Cet amour pour l'écriture donnera aussi lieu à la création, en 1989, d'un « scriptorium électronique » : il s'agit d'un programme pour animer des manuscrits en musique et images. Joëlle de La Casinière cherche ainsi à traduire résister au contemporain en sollicitant des références médiévales, à travailler indépendamment des circuits de l'art et de l'édition, ainsi qu'à traduire des monuments culturels anciens avec des outils de l'époque. Cet « atelier d'écriture multimédia » permet aussi de rendre, analogiquement à la pratique des troubadours, le son aux textes, qu'ils ont perdu depuis la mutation culturelle vers la lecture silencieuse³⁸⁵.

Bien qu'elle travaille avec le film et la vidéo, Joëlle de La Casinière ne se considère pas comme « film maker » : si elle s'intéresse au cinéma, c'est surtout pour le montage et le son purs et simples. Avec ses amis du Montfaucon Research Center ils, refusent en effet de produire de nouvelles images et souhaitent uniquement les réexploiter, en réaction à la surabondance de celles-ci : « nous avons horreur de fabriquer des images. Il y en a déjà tellement. Nous aimons seulement réutiliser des images déjà existantes ». Pour *Televessel* (26 : 50 min., 1985) (**fig.52**), l'intégralité des images a été « piratée » à la télévision, enregistrée à l'aide d'un magnétoscope. Tous les textes sur l'image ont été incrustés à l'aide d'une véritable machine à sous-titrage, qu'ils avaient louée. Ils donnent ainsi à l'image vidéo un statut de page destinée à l'écriture et au collage, et non plus de « fenêtre ouverte sur le monde »³⁸⁶. On touche là encore aux aspects transdisciplinaires de l'approche de Joëlle de La Casinière et au rôle central de l'écriture dans son travail.

³⁸⁴ Entretien d'Anne Bonnin avec Joëlle de la Casinière, Paris, Fondation d'entreprise Pernord Ricard, le 22 janvier 2019, disponible sur www.radiofrance.fr, consulté le 30 avril 2024.

³⁸⁵ Entretien de Véronique Bergen avec Joëlle de La Casinière, dans *Flux New*, n°79, juin 2019, p.18.

³⁸⁶ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.89.

3. La « rhétorique télévisuelle »

Dès *Grimoire magnétique*, Joëlle de La Casinière développe une « rhétorique télévisuelle »³⁸⁷. On est face à ce que Françoise Parfait qualifie de « déploiement des ressorts linguistiques et symboliques de la communication médiatique. »³⁸⁸ Le sujet central des travaux de Joëlle de la Casinière, qu'elle réalise avec la collaboration avec Michel Bonnemaïson et Jacques Lederlin, est la télévision comme dispositif d'écriture. Celle-ci est étudiée dans une optique « théorico-critique »³⁸⁹. Il s'agit notamment d'identifier et d'exploiter les éléments fondamentaux -les tropes- du discours télévisuel, d'examiner les choix typographiques, d'analyser comment les corps sont intégrés dans le décor...³⁹⁰ afin d'en émettre une critique décalée. Ils souhaitent ainsi « [...] travailler avec cette espèce de grande puissance, que personne n'analyse, que tout le monde absorbe et avale.³⁹¹ »

Televessel se présente dès son ouverture comme le « coup d'envoi d'une vaste promotion de la rhétorique télévisuelle », un « oratorio en cinq parties », qui s'ouvre sur des images d'un orchestre monumental (**fig.53**). S'en suivent des séquences issues du journal parlé ou de « tables rondes », où les présentateurs sont qualifiés « d'hommes-troncs » ou de « têtes parlantes », selon le cadrage (**fig.54**). Ces images sont décrites et commentées par des sous-titres teintés d'ironie. La satire porte sur le plein pouvoir de la télévision dans la diffusion de l'information, sur l'importance que se donnent ses intervenants, sur son public éberlué qui en perd tout esprit critique, ainsi que son statut presque cultuel : les sous-titres parlent de « conseiller spirituel », de « bonne parole », de « foi fanatique », ainsi que de « fluide médiatique qui galvanise le public ». Ces séquences sont introduites par une voix qui en annonce la durée et sont entrecoupées par des mires où la télévision s'adresse directement au spectateur.

La bande l'annonce d'emblée : « la télévision ne fait que parler d'elle-même ». Influencés par les thèses du théoricien de la communication Marshall McLuhan et sa

³⁸⁷ Entretien d'Anne Bonnin avec Joëlle de la Casinière, Paris, Fondation d'entreprise Pernord Ricard, le 22 janvier 2019, disponible sur www.radiofrance.fr, consulté le 30 avril 2024.

³⁸⁸ PARFAIT, Françoise, *op.cit.*, p.49.

³⁸⁹ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.87.

³⁹⁰ *Idem*, p.88.

³⁹¹ Entretien de Dagmar Dirkx avec Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 23 mars 2024.

célèbre formule « *the medium is the message* »³⁹², les travaux des membres du Montfaucon Research Center ne portent pas tant sur des réflexions à propos du contenu des informations transmises par les médias, que sur les effets que produisent leurs formes et leur esthétique³⁹³. Il est éloquent à cet égard que les discours des présentateurs et intervenants ne sont nullement analysés. Leurs voix sont recouvertes par la musique et notre attention n'est attirée que sur leurs positionnements l'un par rapport à l'autre ou face à la caméra. Les images télévisuelles se voient donc exploitées dans une optique autoréflexive. La bande préenregistrée, diffusée sur un écran de télévision, se grime en émission diffusée par une chaîne. Les tropes de la télévision, son imagerie, ses implications sociétales, ou ses analogies religieuses sont exagérés, exposés au sein de leur propre médium -la vidéo : le média s'auto-critique³⁹⁴. La vidéo culmine à sa fin dans un melting-pot de publicités, mires, télétextes, lotos, jingles de chaînes télévisées... pour Joëlle de La Casinière, « tout n'est qu'une question de communication.³⁹⁵ »

La dimension critique et satirique est également présente dans *Le chant du satellite* (00 : 17 min., 1983) (**fig.55**). Joëlle de La Casinière le décrit comme une « ode comico-lyrique à la télécommunication.³⁹⁶ » La bande a pour sujet le contrôle économique et technologique de l'information, le « contrôle efficace de la vision » : les règles d'une agence de télévision et de presse européenne fictive, le « Club Télédiffusion », sont récitées par une chanteuse d'opérette³⁹⁷. Elle apparaît tour à tour incrustée sur mise en forme graphique du texte qu'elle interprète, avec des images de matériel technique et des studios d'enregistrement. Des petites fenêtres décrivant ce que l'on voit sur l'écran sont incrustées. Il s'agit de la même chanteuse que dans le *Grimoire magnétique*³⁹⁸. La vidéo est intégralement mise en musique.

³⁹² McLuhan, Marshall, *Understanding Media : the Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964.

³⁹³ Entretien de Dagmar Dirkx avec Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 23 mars 2024.

³⁹⁴ Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 2 avril 2024.

³⁹⁵ MICUCCI, Marjorie, *op.cit.*, p.31.

³⁹⁶ Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 2 avril 2024. (Traduction Louise Poncin).

³⁹⁷ Entretien de Dagmar Dirkx avec Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 23 mars 2024.

³⁹⁸ *Ibidem*.

4. Des œuvres d'art totales

Dans toutes ses bandes vidéo, Joëlle de La Casinière donne une place fondamentale à la musique. Son intérêt pour le son est dû à sa relation et collaboration avec Jacques Lederlin. Musicien, il pratique d'abord la musique improvisée lors des créations radiophoniques et des spectacles de théâtre expérimental du Montfaucon. Plus tard, il commence à composer des partitions spécifiques pour les œuvres audiovisuelles créées au centre, par Joëlle de La Casinière, Enrique Ahriman et Michel Bonnemaïson³⁹⁹. Ces partitions sont, soit, écrites sur mesure pour des textes poétiques écrits d'avance, soit, à l'inverse, écrites en amont des paroles, qui s'y greffent ensuite⁴⁰⁰. Les changements de plans, mouvements et apparition d'images dans les vidéos sont synchronisés à la bande son. Musique et vidéo se structurent mutuellement⁴⁰¹. Joëlle de La Casinière dira à cet égard que « les vidéos existent pour moitié à cause de la musique qui les soutient et les sous-tend⁴⁰² ». Pour *Que Sera, Sera* (1986) (**fig. 56**), série six de vidéos décrivant chacune un fait-divers, Lederlin a mis en musique les poèmes écrits par de La Casinière. Les six titres répondent ainsi à un principe musical commun et sont à interpréter avec le même ensemble instrumental. Chacun est cependant chanté et dansé par un ou une interprète différent.e⁴⁰³.

Une dimension performative s'ajoute donc aux différentes couches sémiotiques déjà bien épaisses des œuvres vidéographiques de Joëlle de La Casinière : images, poésie et sa mise en forme plastique, musique, danse et comédie sont réunies sans hiérarchie pour donner lieu à des œuvres d'art totales, des *Gesamkunswerke*. Ce terme, emprunté à Richard Wagner⁴⁰⁴, est pertinent en ce qu'il est issu du lexique de l'opéra, auquel les vidéos de Joëlle de La Casinière peuvent être assimilées : elles sont qualifiées tour à tour « d'ode⁴⁰⁵ », de « chant⁴⁰⁶ », « d'oratorio en cinq parties⁴⁰⁷ » ...

³⁹⁹ Entretien de Véronique Bergen avec Joëlle de La Casinière, *op.cit.*, p.18.

⁴⁰⁰ *Ibidem*.

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ *Ibidem*.

⁴⁰⁴ BOUCHARDON, Marianne, BRUSCHI, Filippo, et DUVILLIER, Marc, « L'œuvre d'art totale. Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Curel... », dans *Études théâtrales*, n°38-39, 2007, p. 19, téléchargé sur www.cairn.info, consulté le 10 mai 2024.

⁴⁰⁵ Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 2 avril 2024.

⁴⁰⁶ DE LA CASINIÈRE, Joëlle, *Le Chant du Satellite*, vidéo, 17 : 00 min., 1983, Bruxelles, Argos.

À la même époque, Jean-Marie Piemme rapproche vidéo et pratiques théâtrales à différents niveaux. Le premier est l'organisation du non-vrai : si le théâtre est passé par une volonté d'offrir l'illusion du réel sur la scène, il s'en est désormais détaché pour afficher ses propres composantes⁴⁰⁸. Chez Joëlle de La Casinière, on a également affaire au développement d'un « cosmos visuel » qui s'abstrait de la réalité, où vidéo et télévision exposent leurs propres modes de fonctionnement, leur genèse de production et leurs structures techniques. Il compare ensuite vidéo et théâtre par le fait que tous deux répondent à un dispositif extérieur : au théâtre, c'est celui de l'espace scénique⁴⁰⁹ ; chez De La Casinière, c'est l'écran et les images de télévision. Enfin, la notion de parodie, centrale dans les vidéos de l'artiste, a aussi de commun avec les pratiques théâtrales que celui qui est sur l'écran « joue » par rapport à l'image, induit un dialogue entre son corps et ses mouvements et travaille son jeu d'acteur⁴¹⁰.

5. Nicole Widart et la mise en relief des images

C'est également l'interprétation vidéographique d'une œuvre littéraire que nous propose Nicole Widart dans *Ultima II* (17 : 12 min., 1983) (**fig.57**). Il s'agit de la transposition d'un poème d'Eugène Savitzkaïa, *La disparition de Maman*. Son omniprésence est marquée tant dans des plans sur le texte lui-même, démultipliés et superposés d'une manière kaléidoscopique, que dans la voix de la narratrice, dont on aperçoit d'abord uniquement les lèvres incrustées dans l'image puis, progressivement, le corps entier ; ou encore dans des phrases qui défilent en sous-titres. La superposition d'images, évoquant la mémoire d'un enfant, donnent lieu à un étrange effet de relief. La vidéaste cherche ainsi à donner une profondeur à des images de télévision qu'elle trouvait très plates, en revisitant ce qu'elle avait décodé chez les vidéastes dont elle avait décodé les œuvres⁴¹¹. Le récit se donne aussi à voir dans la mise en scène d'un univers onirique (une rivière, un jardin, un salon, une salle de bains...) où apparaissent une petite fille et deux

⁴⁰⁷ DE LA CASINIÈRE, Joëlle, *Televessel*, 26 : 50 min., 1985, Bruxelles Argos.

⁴⁰⁸ DE MOFFARTS, Eric, « Le colloque de Montbéliard : nouvelles & anciennes fictions », dans *Vidéodoc*, n°69, 1984, p.24.

⁴⁰⁹ *Idem*, p.25.

⁴¹⁰ *Ibidem*.

⁴¹¹ Entretien, cf. annexe II, p.11-18..

hommes, dont l'écrivain lui-même. La musique, composée par Marc Hérouet, en renforce l'impression d'étrangeté⁴¹².

Dans *Ultima II*, Nicole Widart exploite un éventail de traitements électroniques de l'image, afin de nous donner à voir une transparence, un feuilleté d'images fantomatiques qui semblent surgir et se dérober dans un flux continu : effet « de neige », surexposition, surimpression, incrustations, fondus, colorisation, jeux d'aimants sur le moniteur... en référence à Peter Campus (ou à Jean-Luc Godard), pendant les dernières minutes de la bande, la petite fille et les hommes se couvrent le visage de grimage bleu (**fig.58**), ce qui les confond dans le *blue key* et y laisse la place à des incrustations, menant ainsi à l'effacement des personnages, prophétisé par le titre⁴¹³.

D. Art vidéo et documentaire poétique : Nicole Widart

1. L'émergence d'une tendance « postmoderne » du documentaire

La vidéo, en raison de sa légèreté et de son accessibilité, a, dès son apparition, été adoptée par des collectifs ou des artistes pour la réalisation de documentaires. En Belgique, elle éveille l'intérêt tant des artistes plasticiens que des militants et militantes socio-politiques, qui saisissent en celle-ci l'occasion de réaliser des documents d'utilité immédiate, « sauvages »⁴¹⁴. Le film documentaire, au début des années 1970, est à son apogée au même titre que le film d'artiste dans le prolongement duquel naît l'art vidéo⁴¹⁵. Les bandes à portée documentaire sont, pour beaucoup, réalisées par des chaînes de télévision locales et communautaires⁴¹⁶. Si les deux genres coexistent parallèlement sans réellement s'entremêler jusqu'à la fin des années 1970, les TVL/C ont tout de même conscience des potentialités expressives de l'écriture vidéographique⁴¹⁷. C'est notamment grâce à ces chaînes que la vidéo se développe en tant que mode d'écriture à part entière. La

⁴¹² DUBOIS, Philippe, « Du documentaire à la fiction : Nicole Widart », dans *Salade Liégeoise, une rétrospective de dix ans de production de la vidéo de Liège*, Anvers, ICC, 1985, p.48.

⁴¹³ *Idem*.

⁴¹⁴ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.7.

⁴¹⁵ *Idem*, p.8.

⁴¹⁶ *Idem*, p.14.

⁴¹⁷ *Ibidem*.

nécessité de la redéfinir comme tel et non plus en tant que pratique est aussi due à l'échec de la vidéo-animation à la fin des années 1970 : celle-ci, rappelons-le, ambitionnait de relayer l'expression individuelle et collective de manière authentique, objective et se refusait donc toute forme d'écriture. Cette désillusion s'inscrit dans la crise du métarécit qui présupposait la capacité du cinéma documentaire à montrer le réel, ainsi que dans sa tendance « postmoderne » qui en découle, initiée dès les années 1980⁴¹⁸. La perte de la croyance en la capacité de la caméra à montrer et changer le monde a pour effet que les réalisateurs et réalisatrices surinvestissent dans ce qui disqualifie a priori le documentaire, tel que la mise en scène ou l'hyper-subjectivité⁴¹⁹.

En Belgique, cette redéfinition donnera lieu, entre 1979 et 1986, à la réalisation d'un grand nombre de documentaires qui transforment la parole des individus et des collectivités en une mise en scène, donc en une technique d'écriture. On doit l'une des premières réalisations issues de cet essor, *Lorsque le bateau de Léon M descendit la Meuse pour la première fois* (1979), à Luc et Jean-Pierre Dardenne. La bande crée l'enthousiasme et provoque un regain d'intérêt pour le documentaire en Belgique⁴²⁰. Ces nouvelles ambitions donnent lieu à la création d'ateliers de productions davantage tournés vers celui-ci, parmi lesquels Wallonie Images Productions (WIP) en 1981⁴²¹. La nouvelle génération d'artistes, active à partir de 1978-1979, prolonge alors les genres de l'art vidéo et du documentaire social et s'engage dans de nouvelles formes, ce qui conduit notamment à l'émergence du documentaire poétique⁴²². Il s'agit d'un genre que l'on peut qualifier d'hybride en ce qu'il mêle enregistrement du réel et regard d'auteur.ice.

⁴¹⁸ Nous nous référons ici à la définition du postmodernisme selon Jean-François Lyotard : « En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences ; mais ce progrès à son tour la suppose. » (LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, p.7).

⁴¹⁹ HAMERS, Jeremy, *Documentaire contemporain (cinéma, vidéo, télévision)*, notes de cours, Université de Liège, 2023-2024.

⁴²⁰ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.66.

⁴²¹ *Idem*, p.67.

⁴²² *Idem*, p.17.

2. Un regard subjectif sur le réel

La Liégeoise Nicole Widart est l'une des initiatrices principales de ce mouvement. Avec l'appui de Canal Emploi, elle réalise plusieurs documentaires dont la thématique a une teneur sociale, mais sur laquelle elle pose un regard très subjectif. Widart a suivi à cette époque les formations données par le cinéaste Johan Van der Keuken à Canal Emploi. Elle trouve dans la démarche de celui-ci des résonances avec son propre rapport au documentaire : un tournage durant lequel le réalisateur ou la réalisatrice s'efface, n'intervient pas, pour s'impliquer ensuite dans le montage et y faire passer sa subjectivité, la manière dont il ou elle a ressenti singulièrement le réel⁴²³. Il s'agit d'une approche poétique du documentaire, dont l'ambition reste tout de même de nature artistique : l'objet n'est que le prétexte de l'expression d'une envergure plus large⁴²⁴.

Portant les traces de ses études de lettres, la production vidéographique de Nicole Widart est fortement attachée à la littérature. Dans *Paysage imaginaire* (26 : 00 min, 1983) (**fig.59**), c'est le texte de Jules Verne à propos de *Stahlstadt*, la Cité de l'Acier, qui est récité par des enfants. Si les voix juvéniles contrastent avec paysages de ruine des usines désertées, le texte entre en parfaite résonance avec ceux-ci. Les séquences qui arrivent ensuite documentent un mouvement social : la grève générale en sidérurgie à Liège de mars 1982. Les images sont entrecoupées par des mots à l'écran : « colère », « explosion », « expression » ... et les noms des villes peu à peu gagnées par la grève et les manifestations sont les seules descriptions qui nous sont données. À la fin de la bande, un long plan-séquence démarre sur un moniteur diffusant le discours d'un syndicaliste parmi les ruines, dans le labyrinthe desquelles la caméra se déplace ensuite, comme une métaphore de la perte de l'illusion utopique des grévistes (**fig.60**)⁴²⁵. La mise en scène de la parole fait apparaître le caractère vain du discours⁴²⁶.

⁴²³ Entretien, cf. annexe II, p.11-18.

⁴²⁴ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.59.

⁴²⁵ DUBOIS, Philippe, « Du documentaire à la fiction : Nicole Widart », *op.cit.* p.50.

⁴²⁶ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *op.cit.*, p.69.

3. Les images et la mémoire

Dans *Images de grève* (42 : 15 min., 1984) (**fig.61**), Nicole Widart exploite la même thématique, en posant cette fois son regard d'autrice sur un film composé d'archives et de témoignages. Les images sur lesquelles elle s'interroge deux ans après les événements sont de quatre types : celles de la première partie sont issues d'un travailleur du borinage, dont le film et le discours qu'il tient à propos de celui-ci évoque un exploit héroïque ; les deuxièmes sont issues de reportages, il s'agit « images scoop » à la recherche du spectaculaire ; les troisièmes sont les photographies qu'un aciériste a pris durant les grèves et dont il a tiré un montage audiovisuel⁴²⁷ ; enfin, la vidéo se ferme sur un quatrième type d'images, dont le montage en surimpression est caractéristique du travail de Widart, et dont la mythisation du travail ouvrier nous rappelle les œuvres de Constantin Meunier (**fig.62**). Témoignages et archives s'entremêlent et se lient à travers le montage : les images projetées et commentées par les anciens grévistes, par le biais d'un zoom sur le moniteur, se confondent avec la vidéo que Widart nous donne à voir (**fig.63**) ; les images des mains de l'ancien travailleur du borinage manipulant la pellicule, qui transitionnent sur celles de l'ouvrier qui travaille sur une machine dont la forme est analogue à celle de la bobine... on assiste à un travail de mise en abyme tant au sein du montage qu'à travers les discours : Nicole Widart interroge le gréviste sur les raisons pour lesquelles il a filmé les événements, sur les questions posées par ceux dont il a capturé l'image. Il insiste sur le fait qu'il désirait avoir des souvenirs et que ce qui l'intéressait, dans la grève, c'était le mouvement.

Dans une vidéo polyphonique, Nicole Widart entremêle son regard d'autrice aux voix, aux regards et aux souvenirs de témoins des événements. Elle nous propose ainsi une réflexion sur la mémoire, les souvenirs, le mythe et leur rapport aux images, à travers les images elles-mêmes⁴²⁸. Sur un opéra de Verdi, elle nous donne à voir un véritable « Opéra d'Acier Liégeois »⁴²⁹, dramatisant les images de feu et de révolte, leur donnant une portée mythique, héroïque⁴³⁰. Elle cherche ainsi à travailler sur notre imaginaire et notre

⁴²⁷ DUBOIS, Philippe, « Du documentaire à la fiction : Nicole Widart », *op.cit.* p. 51-52.

⁴²⁸ *Idem*, p.51.

⁴²⁹ *Idem*, p. 47.

⁴³⁰ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0TP_190186-66_01 / P 190186-66, séquence « Wallonie, tournages », 00:37:17, diffusé le 4 avril 1985.

inconscient collectif⁴³¹. Ce regard très subjectif sur une situation extrême, à laquelle la musique donne un caractère lyrique, rapproche, à certains égards, son travail de celui de la grande figure du documentaire poétique Werner Herzog⁴³².

E. Art vidéo et « cinéphagie » : Marie André et Anne-Françoise Perin

1. Revalorisation du récit vidéographique, contre le récit cinématographique

À partir de la fin des années 1980, au sein du monde de l'art, la tendance s'éloigne du minimalisme, de l'abstraction et du formalisme pour retourner vers la figuration, ou encore la citation⁴³³. Au sein de l'art vidéo, cela se manifeste par l'émergence d'une approche qui incorpore ou se nourrit des codes, des images, des sons du cinéma et qui réintègre davantage la narration et la fiction⁴³⁴. Les artistes considèrent dès lors moins la vidéo comme un médium à explorer pour lui-même, que comme la porteuse d'une multiplicité de formes : documentaire, danse, musique... et récit⁴³⁵. En raison de son immédiateté, ainsi que de ses caractéristiques s'articulant autour de la durée et de la continuité, la vidéo apparaît comme un support idéal pour raconter une histoire⁴³⁶. Cet ancrage dans l'écriture se traduit tant par la présence de l'image en temps réel que dans la possibilité de traiter l'image électroniquement⁴³⁷. Les artistes exploitent alors la caméra comme ils se serviraient d'un stylo, pour citer Alexandre Astruc⁴³⁸.

⁴³¹ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0TP_190186-66_01 / P 190186-66, séquence « Wallonie, tournages », 00:37:17, diffusé le 4 avril 1985.

⁴³² Pour plus d'informations à propos de Werner Herzog, consulter AUBRON, Hervé et BURDEAU, Emmanuel, *Werner Herzog : pas à pas*, Paris, Capricci, 2017.

⁴³³ BAWIN, Julie, « Introduction », dans *Art & fact : Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n°31, 2012, p. 5-6.

⁴³⁴ DUBOIS, Philippe, MÉLON, Marc-Emmanuel et DUBOIS, Collette, « Cinéma et vidéo : correspondance, montage, incorporations », dans DUBOIS, Philippe, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Liège, Yellow Now, 2011, p.181.

⁴³⁵ MEIGHT-ANDREWS, Chris, *op.cit.*, p.277.

⁴³⁶ MÉREDIEU, Florence, *op.cit.*, p.88.

⁴³⁷ BELLOUR, Raymond, « Video writing », dans HALL, Doug ; FIFER, Sally Jo ; BOL, David et ROSS, David, *Illuminating video : an essential guide to video art*, New York, Aperture, 1990, p.421.

⁴³⁸ ASTRUC, Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, l'Archipel, 1992.

Durant sa première décennie, l'art vidéo était principalement lié à des arts visuels privilégiant l'abstraction ou d'autres pratiques jouant avec la perception, mais qui se souciaient très peu de la narration, contrairement aux études cinématographiques⁴³⁹. Bien que le public des galeries d'art et celui des cinémas d'art et d'essai ne se mélangent généralement pas, l'influence des réflexions critiques portées par le cinéma expérimental, qualifié par Jacqueline Aubenas « d'esthétiquement hors normes, en marge de l'industrie et du système commercial, où l'apparence formelle compte plus que l'aspect narratif » sur la pratique vidéographique a donné lieu à l'apparition d'un nouveau langage défiant, réinterprétant, caricaturant ou citant celui de l'industrie hollywoodienne⁴⁴⁰.

On assiste alors à l'apparition d'une manière inédite de construire un récit, qui peut être linéaire ou non, ésotérique ou abstraite, portant souvent une teneur personnelle ou autobiographique⁴⁴¹. La vidéo s'oppose au cinéma pour des causes tant économiques, de prestige et esthétiques qu'en raison des possibilités qu'elle octroie de produire des images en dehors de ses contraintes traditionnelles⁴⁴². Il n'en reste pas moins que de cette opposition résultent des œuvres qui, portant malgré tout en elle une certaine narrativité, peuvent être analysées à la lumière des théories issues des études cinématographiques⁴⁴³.

Les années 1980 voient aussi l'émergence de bandes qui incorporent les images elles-mêmes du cinéma, qui devient un élément plastique, une matière première de la vidéo.⁴⁴⁴ Découpages, collage, recyclage et incrustations sont prétextes à la parodie, à la vampirisation du pouvoir du cinéma ou à la réflexion sur ses codes⁴⁴⁵.

2. Marie André et la réappropriation du langage cinématographique

En Belgique, si la narration est présente au sein de l'art vidéo dès les expérimentations du groupe CAP, elle est réellement introduite à partir des années 1980,

⁴³⁹ WESTGEEST, Helen, *Video art theory : a comparative approach*, Malden, Wiley Blackwell, 2016, p.164.

⁴⁴⁰ *Idem*, p.165.

⁴⁴¹ LONDON, Barbara, *Video/art : The First Fifty years*, New York, Phaidon, 2020, p.127.

⁴⁴² MÉLON, Marc-Emmanuel, « Cinéma et vidéo : utopie et réalité », *op.cit.*, p.117.

⁴⁴³ Westgeest, Helen, *op.cit.*, p.164

⁴⁴⁴ DUBOIS, Philippe, MÉLON, Marc-Emmanuel et DUBOIS, Collette, *op.cit.*, p.178.

⁴⁴⁵ *Idem*, p.185.

corrélativement à l'émergence d'une nouvelle génération d'artistes issus de différents horizons tels que la danse, du théâtre ou du cinéma⁴⁴⁶. Parmi ces artistes davantage intéressés par le récit télévisuel et le langage cinématographique, citons Boris Lehmann, Michèle Blondeel, Koen Theys et Marie André. Cette dernière, issue du monde du cinéma auquel elle s'est essayée sans grande satisfaction, trouve dans la vidéo une manière de se réapproprier les conventions du vocabulaire cinématographique⁴⁴⁷.

De 1982 à 1985, ses œuvres se rassemblent dans une unité thématique et une continuité stylistique : elles se caractérisent par une mise en scène de personnages qu'elle filme de très près, un intérêt pour les gestes du quotidien, une observation des détails, une affection pour des images fixes et longues, un cadrage dépouillé « extrayant » d'une partie du réel, ainsi qu'un montage délibérément formel qui n'obéit pas à un enchaînement corrélatif entre les plans ⁴⁴⁸. Elle s'éloigne ainsi de tout procédé narratif traditionnel. Elle souhaite que chaque plan agisse de manière autonome et fonctionne avec les autres par « une chimie beaucoup plus vaste.⁴⁴⁹ » La dimension narrative de ses œuvres est d'autant plus évidente qu'elle rattache volontiers son travail vidéographique à des pratiques telles la peinture ou l'écriture : « les plans naissent pour moi. Les plans se forment. Comme pour un peintre ou pour un poète, une phrase se forme »⁴⁵⁰.

3. (Dé)crire et (dé)peindre le quotidien

Dans *Galerie de Portraits* (45 : 42 min., 1982) (**fig.64**), cette approche se matérialise dans de nombreuses références à certains genres picturaux, notamment à la nature morte, ainsi dans une mise en abîme du procédé narratif qu'elle mobilise : dans la dernière partie de la vidéo, l'on peut entendre sa fille épeler des lettres, avant de lire les phrases desquelles elles étaient issues, reprenant ainsi la structure de l'œuvre⁴⁵¹. Celle-ci consiste, en effet, en une suite de plans très longs entre lesquels il n'existe pas

⁴⁴⁶ DUBOIS, Philippe, MÉLON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique, op.cit.*, p.14.

⁴⁴⁷ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

⁴⁴⁸ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique, op.cit.*, p. 35.

⁴⁴⁹ Entretien cf. annexe I, p.3-10.

⁴⁵⁰ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0TD_D85-05-04_01 / D 85/05/04, séquence « Bruxelles : interview de Marie André », 00:20:32, diffusé le 4 mai 1985.

⁴⁵¹ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

véritablement de lien, mais qui, ensemble, aboutissent aux portraits intimistes de cinq femmes de son entourage, de sa grand-mère à sa fille. Ces plans, tournés au sein de leurs espaces privés et accompagnés de sons issus du monde réel, de dialogues à peine audibles, de récits d'une journée de travail, dépeignent l'essence du tempérament des protagonistes. Marie André cherche ainsi à dépeindre : « [...] la personnalité de chacune, telle qu'elle s'exprime dans une façon de bouger ou de rester immobile, dans la rapidité ou la lenteur des gestes.⁴⁵² »

Elle se concentre sur les allées et venues de ces femmes, sur les lieux qu'elles investissent, ainsi que sur leurs gestes ordinaires tels qu'arroser ses plantes, allumer une cigarette, conduire sa voiture, boire un verre d'eau... On retrouve cette attention portée au mouvement quotidien dans *Informator* (1983), montrant des images de cuisinières s'affairant dans un restaurant.

4. La danse vidéographiée et la vidéo chorégraphiée

Cet intérêt de la vidéaste pour le mouvement banal trouve une parfaite résonance dans le travail d'Anne-Theresa De Keerstmaecker. En 1984, Marie André filme pendant six mois le processus de préparation de l'un des premiers spectacles de la chorégraphe et de son groupe, *Elena's Aria*, ce qui donnera lieu à la production d'une vidéo intitulée *Répétitions* (43 : 14 min., 1984) (**fig.65**)⁴⁵³. La célébration de la banalité se trouve ici à plusieurs niveaux : d'une part, au sein même de la chorégraphie répétée, constituée de gestes quotidiens tels que se lever, s'asseoir, passer la main dans ses cheveux... ; d'autre part, dans le choix de filmer exclusivement les répétitions, dont les moments de pause et d'habillage des danseuses, et non pas le spectacle abouti. Il ne s'agit donc pas d'un simple enregistrement documentaire.

Le temps qui passe est évoqué à travers des plans de l'extérieur, qui changent au fil des saisons. Il rentre en conflit avec une autre temporalité : celle du temps de la danse et du

⁴⁵² VAN BROECKHOVEN, Greta, « Marie André, Videorealisaties 82-85 : tentoonstelling », dans le catalogue de l'Internationaal Cultureel Centrum, n°128-132, Anvers, 1986, p. 6.

⁴⁵³ *Ibidem*.

rythme de la chorégraphie⁴⁵⁴. L'intégralité de la vidéo se déroule dans le lieu clos du studio. Les corps sont filmés au plus près, ce qui révèle leur effort et leur travail toujours en train de se faire, composé exclusivement de gestes, de rythmes, de déplacements. Ce cadrage – et décadrage – a aussi pour effet de briser leurs mouvements, et rend compte, à l'instar des coupes abruptes dans le montage et de l'enchaînement décousu des plans, du doute dans la recherche, ainsi de la genèse désordonnée de la chorégraphie⁴⁵⁵. On assiste alors à une manière inédite de raconter l'histoire de la conception d'un projet, défiant les procédés narratifs dominants à travers un plus grand intérêt accordé à des mouvements et des micro-événements ordinaires qu'à l'action en elle-même.

Le montage fragmenté, avec ses syncopes, ses raccords dissonants entre deux plans et ses variations de vitesse, répond à son sujet. On assiste à l'interpénétration à la mise en tension entre deux écritures : celle de la chorégraphie et celle de la vidéographie. Marie André entretient des rapports étroits avec la danse, qu'elle mettra à nouveau en scène dans *Evento* (25 : 00 min., 1986-1987) (**fig.66**). On y retrouve à nouveau des références à la peinture, particulièrement aux peintres flamands, à travers l'exploitation du clair-obscur et des nuances de sépia et de gris. Il s'agit ici d'un duo masculin, dont le montage appuie la force des corps et leur jeu d'attirance-répulsion⁴⁵⁶.

5. Un pas dans la fiction

En 1984, Marie André se risque à la fiction avec *Constant* (10 : 00) (**fig.67**). Il s'agit là encore d'un portrait intimiste, cette fois d'un couple dont l'histoire est décrite à travers des gestes familiers, le contexte de la plage de la mer du Nord marquée par les vagues, les chaises rayés ou une femme qui se déshabille, ainsi qu'une conversation inaudible, dont on peut lire de temps à autres quelques bribes sous-titrées.

C'est aussi un récit de fiction qu'elle met en scène dans *Un Ange passe* (41 : 13 min., 1985) (**fig.68**), celui de quatre jours dans la vie d'Anita, prostituée du quartier Veemarkt à Anvers, qui noue une relation amoureuse et sadomasochiste avec son proxénète

⁴⁵⁴ VAN BROECKHOVEN, Greta, *op.cit.*, p. 6.

⁴⁵⁵ DUBOIS, Philippe et MÉLON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, *op.cit.*, p.37.

⁴⁵⁶ *Idem.*, p.40.

violent. Il ne s'agit cependant pas d'un cinéma-vérité ou d'un documentaire⁴⁵⁷. C'est la question universelle du commerce du corps et des comportements sociaux et individuels qui est évoquée, tant par le travail de la prostituée, que celui des dockers et des marins⁴⁵⁸. La mise en scène des gestes quotidiens d'Anita, l'exposition de celle-ci dans des vitrines qui s'allument le soir, ainsi que la circulation des silhouettes sur les quais, évoquent les économies financières, sociales et sexuelles du port, à l'intersection desquelles se trouve le corps de la femme⁴⁵⁹.

Le lien avec le cinéma s'y manifeste dans une série de références, notamment dans l'ouverture, inspirée de *High Noon* (1952) de Fred Zinneman, du choix du lieu de tournage du *Trans-Europ-Express* (1966) d'Alain Robbe-Grillet et dans le contexte social sordide et le récit éclaté qui évoquent Godard et Fassbinder⁴⁶⁰. André se distingue cependant du septième art avec des jeux de couleurs et des images planes et immobiles évoquant davantage la peinture, particulièrement celle de Georges Grosz de par leur faible perspective et du *hard edge painting* de par leurs tons nettement contrastés (**fig.69**)⁴⁶¹. Le cadrage et les mouvements sobres de la caméra s'éloignent également de la mobilité propre au cinéma. Le montage s'articule selon une grande économie de moyens parfois image par image et le son asynchrone est délibérément inaudible⁴⁶². Avec *Un ange passe*, Marie André constate cependant les limites que son système narratif particulier et la vidéo imposent à la fiction⁴⁶³. Elle s'est donc, plus tard, tournée vers la pellicule 16 millimètres, notamment pour *Bruxelles, une ville en été* (1987).

6. Anne-Françoise Perin : l'amour impossible entre vidéo et cinéma

L'émergence du récit de fiction en vidéo est aussi représentée par *Les trames du rêve* (1987) d'Anne-Françoise Perin. On y suit les songes d'une jeune femme, incarnée par Katharina Thalbach, à travers une série de rêves de toutes sortes. L'un de ses rêves nous

⁴⁵⁷ VAN BROECKHOVEN, Greta, *op.cit.*, p.6.

⁴⁵⁸ SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0TD_D85-05-04_01 / D 85/05/04, séquence « Bruxelles : interview de Marie André », 00:20:32, diffusé le 4 mai 1985.

⁴⁵⁹ *Un ange passe*, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 26 avril 2024.

⁴⁶⁰ VAN BROECKHOVEN, Greta, *op.cit.*, p.6.

⁴⁶¹ *Idem*, p.4.

⁴⁶² MEURANT, Serge, « Marie André : un ange passe », dans *Vidéodoc*, n°82, 1986, p.20.

⁴⁶³ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

donne à voir une tentative de rencontre entre cinéma et vidéo : l'actrice est incrustée dans une séquence de *Sur les quais* d'Elia Kazan, où elle devient le contrechamp de Marlon Brando. Pour ce faire, il faut que le film devienne trame, transition exprimée par le passage métaphorique de la protagoniste dans un photomaton contenant un moniteur⁴⁶⁴. Elle entreprend alors de donner le baiser final à l'acteur, qu'ils répètent encore et encore, mais qui reste stérile : il subsiste entre eux un treillis métallique, symbole d'une frontière infranchissable entre cinéma et vidéo, empêchant l'assouvissement du désir (**fig.70**)⁴⁶⁵.

Cette incrustation de l'image cinématographique dans la vidéo a été interprétée par Mario Côté comme la volonté de retrouver l'état de fascination des images, après la critique de l'aplatissement de leur portée sociale à cause des codes télévisuels, au cours des années 1970⁴⁶⁶. Toutefois, il semble qu'il s'agisse là plutôt d'un recyclage du cinéma par la vidéo, une « cinéphagie » initiée dès le début des années 1980 et que l'on retrouvera notamment dans les vidéos de Danièle et Jacques-Louis Nyst⁴⁶⁷. À l'instar des images télévisuelles, l'image cinématographique devient alors l'un des éléments plastiques de la bande, parfois à des fins parodiques⁴⁶⁸. Disponible sur les chaînes de télévision ou dans les vidéothèques, le film perd son caractère sacré et devient le matériau d'une vidéo qui en vampirise le pouvoir⁴⁶⁹.

Chris Dercon parlera de cette incorporation en ces termes : « la perception de la réalité est de toute façon faussée, il ne reste plus aux artistes qu'à devenir d'efficaces arrangeurs, bricoleurs et pasticheurs »⁴⁷⁰. Il s'agit là des symptômes d'une époque caractérisée par une désillusion face à la recherche de vérité absolue, ainsi que par la lassitude face à la nouveauté, dont la création réside désormais dans le détournement, le pastiche, la répétition et la redécouverte de formes jusque-là reniées⁴⁷¹. Ce climat se manifeste de manière archétypale en vidéo, qui accueille en son sein une approche narrative et le recyclage d'images cinématographiques agissant à la faveur l'un de l'autre.

⁴⁶⁴ DUBOIS, Philippe, MÉLON, Marc-Emmanuel et DUBOIS, Collette, *op.cit.*, p. 186.

⁴⁶⁵ *Ibidem*.

⁴⁶⁶ CÔTÉ, Mario, « FFF : survol historique », dans *24 Images*, n°49, 1990, p.66, téléchargé sur www.erudit.org, consulté le 26 avril 2024.

⁴⁶⁷ DUBOIS, Philippe, MÉLON, Marc-Emmanuel et DUBOIS, Collette, *op.cit.*, p.178

⁴⁶⁸ *Idem.*, p. 184.

⁴⁶⁹ *Idem*, p. 185.

⁴⁷⁰ DE MOFFARTS, Eric, « Le colloque de Montbéliard : nouvelles & anciennes fictions », dans *Vidéodoc*, n°69, 1984, p.22.

⁴⁷¹ BAWIN, Julie, *op.cit.*, p.6.

IV. « Inscriptions dans le féminin »

A. Pour une analyse féministe des œuvres

À la question de la représentation et de l'historiographie des artistes femmes, s'est rapidement ajoutée celle de l'existence d'un art et d'une esthétique spécifiquement féminins. L'importance de ces interrogations a été souligné par Lucy Lippard. Celle-ci estime que les œuvres des femmes sont souvent mal comprises et mal définies et, de ce fait, dévalorisées⁴⁷². Elle appuie le fait que « une grande partie de ce que nous appelons la logique et la rationalité est un code inventé par les hommes et centré sur les hommes. La soi-disant logique est souvent incroyablement illogique, mais on l'appelle toujours logique parce qu'elle fonctionne au sein de son propre système. Comme le formaliste ou le minimaliste, l'art est généralement considéré comme logique parce qu'il semble qu'il devrait l'être, tandis qu'un travail ayant une base psychologique plus évidente est qualifié d'illogique⁴⁷³. » Elle revendique ainsi une lecture des œuvres qui ne serait plus centrée sur des grilles d'interprétation établies par les hommes mais valorisant les travaux plus psychologiques, basés sur l'émotionnel.

Une première tentative de décèlement du féminin dans les œuvres avait déjà été engagée au début des années 1970 par Judy Chicago et Miriam Schapiro, qui notent que les créations des femmes sont souvent articulées autour d'une image centrale « parfois entourée de plus et d'ondulation, comme dans la structure d'un vagin.⁴⁷⁴ » Cette posture essentialiste a depuis lors été largement remise en cause, mais portait déjà en elle la volonté d'appréhender différemment les œuvres, en les articulant avec les notions de genre⁴⁷⁵. Griselda Pollock en revendique une lecture qui abandonne l'idée d'une féminité fixe qui circule alors au sein de la culture visuelle et qui a pour effet de renforcer les stéréotypes, au profit de la « différence et de l'hétérogénéité », la radicale altérité par

⁴⁷² LIPPARD, Lucy, « Sweeping exchanges : the contribution of feminism to the art of the 1970s' » dans *Art Journal*, automne/hiver 1980, p 362-365.

⁴⁷³ LIPPARD, Lucy, *From the centre : feminist essays on women's art*, New York, E.P. Dutton Publication, 1974, p.93 (traduction Louise Poncin).

⁴⁷⁴ CHICAGO, Judith et SCHAPIRO, Miriam, citées dans GOSLING, Lucinda, ROBINSON, Hilary et TOBIN, Amy, *op.cit.*, p. 158 (sans source).

⁴⁷⁵ GOSLING, Lucinda, ROBINSON, Hilary et TOBIN, Amy, *op.cit.*, p. 158.

rapport à une culture dominée par les hommes⁴⁷⁶. Elle évoque le fait que la psychanalyse post-structurelle, qui influence aussi les artistes féministes de l'époque, permettrait de réinvestir les significations féminines apparaissant dans des œuvres jusqu'alors incomprises ou invisibles⁴⁷⁷. Ces théories rejoignent le virage artistique et féministe vers le ressenti dans l'art et s'opposant au courant de pensée moderniste qui associait désincarnation et rationalité⁴⁷⁸.

Les concepts de la psychanalyse postfreudienne, particulièrement ceux de Jacques Lacan, sont aussi mobilisés par Laura Mulvey dans son essai pionnier sur la représentation des femmes dans les productions cinématographiques hollywoodiennes. Elle y revendique l'utilisation des théories psychanalytiques comme armes politiques, afin de démontrer comment la société patriarcale a structuré le cinéma et comment celui-ci peut renforcer réciproquement certains modèles sociaux⁴⁷⁹. Pour les féministes de la deuxième vague, il était essentiel de remettre en cause les conventions oppressives décrites par Mulvey⁴⁸⁰. Certaines femmes artistes ont affronté ces défis de manière directe, en réappropriant l'image traditionnelle de la femme telle qu'elle est habituellement représentée dans les arts visuels. Nombre d'entre elles commencent à travailler sur les thèmes du regard du spectateur, du voyeurisme ou de la relation avec « l'Autre »⁴⁸¹.

Quoi qu'il en soit, il est indéniable que les œuvres sont le résultat d'un contexte sociétal collectif, ainsi que du conditionnement social individuel de ses créatrices. Même sans être le réceptacle de revendications féministes, elles portent en elles l'inscription de la condition sociale et de l'expérience singulière et sexuée des femmes qui les ont produites dans une société patriarcale, expérience d'autant plus différenciée que celles-ci sont marginalisées et réduites au rang d'objet. Lorsque Lippard demande à Nochlin ce qu'est l'imagerie féminine, celle-ci répond : « je suis un humain, indéfini par des idées préconçues, un être androgyne qui n'est pas destiné à donner naissance à une imagerie

⁴⁷⁶ POLLOCK, Griselda, « Inscriptions in the Feminine », dans de Zegher, Catherine *Inside the visible, an elliptical traverse of 20th century art : in, of and from the feminine*, Gand, Editions de La Chambre, 1996, p.67-87.

⁴⁷⁷ *Idem*, p.70.

⁴⁷⁸ GOSLING, Lucinda, ROBINSON, Hilary et TOBIN, Amy, *op.cit.*, p. 158.

⁴⁷⁹ MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », dans *Screen*, n°3, 1975, p.6.

⁴⁸⁰ SHEMILT, Emile Joseph, « Concretising the illogical : Immaterial identities in early women's video art », dans LEUZZI, Laura, SHEMILT, Elaine, PARTRIDGE, Stephen, *EMWA : European Women's Video Art in the 70s and 80s*, Londres, John Libbey, 2019, p.107.

⁴⁸¹ RECKITT, Helena et PHELAN, Peggy, *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p.110.

particulière. Mais ma deuxième réaction est d'essayer d'y réfléchir. Je vis dans une société et je suis déterminée par la structure de l'expérience qu'une femme est censée vivre. Mon expérience est filtrée à travers une interaction complexe entre moi et les attentes que le monde a à mon égard.⁴⁸² » Il semblerait de surcroît que, sans avoir eu accès aux textes de John Berger ou de Laura Mulvey auxquels nous allons nous référer, ni avoir lu les théoriciennes féministes, les artistes qui nous intéressent ont été influencées, consciemment ou non, par le climat de pensée de l'époque, marqué par le féminisme et la psychanalyse. L'empreinte de ceux-ci se manifestent dans la théorie comme dans l'art et le second peut être analysé à la lumière de la première.

B. La surveillante et le voyeur

En 1972, dans *Ways of seeing*, recueil d'essais inspirés par une émission éponyme diffusée sur la BBC un an auparavant, John Berger analyse les différences entre la présence de l'homme et celle de la femme sur le plan social. Selon lui, la présence de cette dernière est intrinsèquement liée à l'image qu'elle donne d'elle-même : tandis que les actes des hommes ne déterminent que ce qu'ils veulent faire, il est sous-tendu que ceux de la femme définissent ce qui peut lui être fait ou pas⁴⁸³. La façon dont elle apparaît aux autres est donc d'une importance primordiale. Pour contrôler ce processus, la femme se voit alors contrainte de l'intérioriser, afin d'adopter un comportement exemplaire, de montrer adéquatement à autrui comment elle voudrait être traitée⁴⁸⁴. En substituant la perception que les autres ont d'elle à la perception qu'elle a d'elle-même, elle se transforme en objet du voir. Ainsi, tandis que les hommes regardent les femmes, les femmes s'observent en train d'être regardées : elles sont à la fois surveillées et surveillantes⁴⁸⁵. Cette dissociation de l'identité féminine est présente de manière tout à fait significative dans le travail de Lili Dujourie. Dans *Hommage à...*, l'artiste se donne à voir à travers l'objectif de la caméra, donne son corps nu en spectacle ; or, elle surveille constamment son image dans le

⁴⁸² LIPPARD, Lucy, *From the centre : feminist essays on women's art*, op.cit., p.80.

⁴⁸³ BERGER, John, *Voir le voir*, Montreuil, Editions B42, 2014, p.46.

⁴⁸⁴ *Ibidem*.

⁴⁸⁵ *Idem*, p.47.

moniteur, contrôlant le moindre de ses mouvements. On la regarde exactement tel qu'elle veut qu'on la voie.

Ce parallèle est d'autant plus pertinent que l'analyse de Berger porte sur la tradition occidentale du nu en peinture, à laquelle Dujourie fait explicitement référence à travers les poses qu'elle reproduit, rappelant les œuvres d'Ingres, de Goya ou de Courbet, et le drapé dans lequel son corps se meut. Les références à des genres picturaux traditionnels sont fréquentes au sein de l'art vidéo des femmes européennes à cette époque, mais c'est généralement la tradition de l'autoportrait qui est mobilisée : depuis la Renaissance, ce genre permet aux femmes d'asseoir leur statut d'artiste et leur indépendance⁴⁸⁶. Pendant la deuxième vague du féminisme, il est exploité par celles-ci dans le but de reprendre le contrôle sur leur image et leurs représentations⁴⁸⁷. Citons par exemple *Autoritratto in una stanza, documentario* (Autoportrait dans une pièce, documentaire, 1978), durant lequel Anna Valeria Borsari se retransmet dans une pièce de la galerie où, à l'aide d'une caméra photo et vidéo, elle entreprend une étude introspective de son propre corps, en considérant sa relation avec l'espace restreint⁴⁸⁸.

Or, chez Dujourie, ce qui pourrait être considéré hâtivement comme un autoportrait, parce que l'artiste est son propre modèle, n'en est en fait pas un. Si elle nous propose son propre corps, c'est en tant qu'objet du voir, investi du sens implicite que la culture patriarcale lui donne⁴⁸⁹. Elle peut être jugée séduisante ou provocante, parce qu'elle veut qu'on la regarde. Pourtant, son attitude dit le contraire : elle semble endormie, ignorant d'être observée. Dans la tradition du nu, la femme représentée est souvent consciente d'être regardé par le spectateur, généralement un homme, qu'elle regarde en retour⁴⁹⁰. Elle lui signifie ainsi qu'elle s'offre en tant qu'objet observé, destiné à le flatter, à lui rappeler son pouvoir et à éveiller son désir⁴⁹¹. La nudité exprime la soumission de la femme au désir de l'homme. Berger explique ainsi l'ancrage des relations inégalitaires entre les

⁴⁸⁶ LEUZZI, Laura, « Self/portraits : the mirror, the self and the other. Identity and representation in early women's video art in Europe », dans LEUZZI, Laura, SHELTON, Elaine, PARTRIDGE, Stephen, *EMWA : European Women's Video Art in the 70s and 80s*, Londres, John Libbey, 2019, p.7.

⁴⁸⁷ *Idem*, p.8.

⁴⁸⁸ *Idem*, p.21.

⁴⁸⁹ BROUWER, Marianne, « Homage to... : the pensive images of Lili Dujourie », dans de ZEGHER, Catherine, *Inside the visible, an elliptical traverse of 20th century art : in, of and from the feminine*, Gand, Editions de La Chambre, 1996, p.266.

⁴⁹⁰ BERGER, John, *op.cit.*, p.49.

⁴⁹¹ *Idem*, p.57.

hommes et les femmes au sein du régime du regard par la tradition picturale du nu⁴⁹². Dujourie retourne cette norme comme un gant. Dans *Hommage à...* (1972), l'artiste est à la fois objet, parce qu'elle offre son corps au regard du spectateur, et sujet, précisément parce que c'est elle qui oriente et contrôle ce regard⁴⁹³. Lili Dujourie transgresse ainsi la tradition du nu en l'assimilant, car elle n'est pas la matière première d'un peintre masculin lui octroie la signification qu'il désire.

L'indifférence de l'artiste au regard du spectateur le renvoie aussi à son statut de voyeur. Dans son essai intitulé *Visual pleasure and narrative cinema* (1975), Laura Mulvey mobilise le concept freudien de « scopophilie » dans sa conceptualisation du plaisir que peut provoquer le cinéma⁴⁹⁴. La scopophilie est un fondement érotique qui est défini comme le fait de soumettre un individu non conscient à un regard contrôlant et scrutateur, afin de se l'approprier comme objet de plaisir⁴⁹⁵. Les conventions du cinéma permettent à ce fantasme voyeuriste de se réaliser, car elles mettent en scène un univers indifférent à la présence du public⁴⁹⁶. Dans les films grand public comme dans la peinture, ce sont toujours les femmes qui sont exhibées comme objets sexuels soumis au voyeurisme. Or, au cinéma, la contemplation érotique est médiée par le regard d'un protagoniste masculin auquel le spectateur s'identifie, ce qui permet de neutraliser les ruptures dans la narration qu'elle peut provoquer⁴⁹⁷. *Hommage à...* échappe au contrôle établi par les productions cinématographiques sur la durée ou l'intensité du regard, en remettant en question l'assimilation de l'action au mouvement : c'est ici la temporalité qui est rendue perceptible par celui-ci⁴⁹⁸. La vidéo porte la notion de « temps réel » et s'oppose au temps idéalisé du film, ce qui donne à la nudité exposée un caractère subversif et perturbe l'appareil masculin du regard⁴⁹⁹. La durée rend le spectateur inquiet du corps de la femme nue et le fait douter du sens qu'il doit lui octroyer⁵⁰⁰.

À travers la position de voyeur qu'elle impose au spectateur, d'une part, et de cette tension entre objet et sujet, d'autre part, Dujourie absorbe le regard que le spectateur

⁴⁹² BERGER, John, *op. cit.*, p.47.

⁴⁹³ BROUWER, Marianne, *op.cit.*, p.266.

⁴⁹⁴ MULVEY, Laura, *op.cit.*, p.7.

⁴⁹⁵ *Ibidem.*

⁴⁹⁶ *Ibidem.*

⁴⁹⁷ *Idem*, p.9.

⁴⁹⁸ BROUWER, Marianne, *op.cit.*, p.267.

⁴⁹⁹ *Ibidem.*

⁵⁰⁰ *Ibidem.*

projette sur elle, pour ensuite lui renvoyer. En citant le canon de l'histoire de l'art, elle nous rappelle ainsi que le corps féminin est traditionnellement déterminé par le regard masculin. Cette dimension est aussi très présente dans *Sanguine* (17 : 30, 1975) (**fig.71**). Affalée sur un tabouret, les mains posées entre ses jambes écartées et sa jupe remontée, face à la caméra, elle alterne entre des positions suggestives où elle semble obéir à son rôle d'objet, et des moments où elle se détourne comme si elle s'ennuyait. On a encore affaire à l'ambiguïté entre l'artiste et son modèle. Tour à tour chaste et dévergondée, elle se prête aux fantasmes avant de s'en retirer. Elle enferme ainsi le regard dans un « piège », duquel il ne peut pas s'arracher, sans pour autant supporter de se soutenir⁵⁰¹.

Lili Dujourie mobilise aussi les conventions de la pratique picturale dans *Spiegel* (1976) et dans *Effen Spiegel van een stille Stroom* (1976), où la lumière et les scènes d'intérieur rappellent la peinture des Primitifs flamands. Elle s'y met également en scène, en exploitant, cette fois, son reflet dans le miroir. Pour Lacan, le stade du miroir est essentiel dans la formation de l'identité individuelle. Dans son essai, John Berger souligne cependant que, au sein la tradition picturale du nu, le miroir est assimilé à un symbole de la vanité féminine, condamnant moralement les femmes⁵⁰². Il les fait participer à une spectacularisation d'elles-mêmes, les rend complices du regard masculin et suggère ainsi qu'elles désirent de manière innée d'être objectivées et d'agir comme des objets⁵⁰³. Les peintres fustigent ainsi les femmes dont ils ont dépeint la nudité pour leur propre plaisir⁵⁰⁴. Les théoriciennes féministes ont donc remis en cause la logique lacanienne du miroir, qui objective et rabaisse les femmes à leur seule représentation par les hommes. Virginia Woolf, Simone de Beauvoir et Lucy Irigaray mobilisent toutes la métaphore du miroir pour expliquer la manière dont, dans la société patriarcale, les femmes ne sont que le reflet d'elles-mêmes, parce qu'elles sont enfermées dans l'image que le regard masculin en a produit⁵⁰⁵.

Dans les deux bandes, Lili Dujourie nous donne d'abord à voir cette figure idéalisée et formelle de son propre corps, à travers son reflet dans le miroir. Jean Fisher interprète l'espace derrière la caméra, ouvert par celui-ci, comme une métaphore de ce qui est

⁵⁰¹ DUJOURIE, Lili, LAUWART, Dirk, FISHER, Jean, *op.cit.*, p. 53.

⁵⁰² BERGER, John, *op. cit.*, p.51.

⁵⁰³ LEUZZI, Laura, « Self/portraits », *op.cit.*, p.11.

⁵⁰⁴ BERGER, John, *op. cit.*, p.64.

⁵⁰⁵ LEUZZI, Laura, *op.cit.*, p.8.

derrière le regard : le miroir fantasmatique, l'image idéalisée de la femme dans la culture occidentale et la théâtralisation du désir⁵⁰⁶. Ceux-ci sont brisés par l'intrusion du réel, lorsque Dujourie s'abandonne à l'informalité en fumant, attendant, s'asseyant... ou en remplissant le champ de la caméra, montrant son corps « réel », cachant ainsi son image renvoyée par le miroir⁵⁰⁷. *Spiegel* et *Effen Spiegel van een stille Stroom* peuvent ainsi être interprétées comme une reprise de contrôle sur l'image de la femme dans la culture visuelle, figure modelée par le patriarcat qui veut rendre les femmes complices pour mieux les condamner.

C. Désir et violence

Dans son essai intitulé *Desire for more*, Cinza Cremona rappelle que l'expression du désir des femmes est toujours considérée comme abjecte⁵⁰⁸. Dans une perspective similaire à celle de Berger, elle souligne qu'il semble à la fois acceptable de leur imposer ce qu'elles devraient désirer et d'interpréter leurs actions en fonction de ce que pourraient être leurs intentions ou leurs désirs⁵⁰⁹. Le désir, chez Lacan, est la volonté de combler un manque ou un sentiment d'incomplétude perpétuellement insatisfaits. Ce désir semble pouvoir être comblé par l'Autre, auquel il faut donc se conformer aux attentes⁵¹⁰. La notion de l'Autre représente le régime symbolique du langage et de la culture, qui relaie les normes sociales. Elle peut être mise en relation avec le regard masculin tel qu'il est décrit dans le champ cinématographique par Laura Mulvey. Celui-ci façonne la représentation des femmes à l'écran, au sein d'une dynamique qui les réduit à des objets, les soumettant au désir masculin qu'elles intériorisent au sein de leur propre désir inconscient et qu'elles performant⁵¹¹. Selon Cremora, la négociation qu'elles font avec leur peur d'exprimer leur

⁵⁰⁶ DUJOURIE, Lili, LAUWART, Dirk, FISHER, Jean, *op.cit.*, p. 100.

⁵⁰⁷ *Ibidem*.

⁵⁰⁸ CREMONA, Cinzia, « Desire for more », dans LEUZZI, Laura, SHELILT, Elaine, PARTRIDGE, Stephen, *EMWA : European Women's Video Art in the 70s and 80s*, Londres, John Libbey, 2019, p.41.

⁵⁰⁹ *Ibidem*.

⁵¹⁰ *Idem*, p.42.

⁵¹¹ MULVEY, Laura, *op.cit.*, p.9.

désir dans le cadre de ces dynamiques contradictoires est une clef de lecture pour de nombreuses œuvres de femmes vidéastes⁵¹².

La Marie-Salope (1980) de Marie-Jo Lafontaine offre une perspective intéressante à cet égard. Le titre fait à la fois référence au bateau de dragage et à une injure portée aux femmes qui manifestent leur désir sans le réprimer dans une société patriarcale. Pourtant, la Marie-Salope n'est que le réceptacle des vases déversées par la drague qui symbolise le mâle. L'œuvre peut ainsi être interprétée comme une métaphore de l'homme qui se « vide » dans la femme avant de s'en aller, sans se soucier de son désir ni de son plaisir. Le recours à l'allégorie de la machine peut être considéré comme une mise à distance de la dimension sexuelle de l'œuvre, jugée, lorsqu'elle est exprimée par une femme, comme pornographique, inappropriée ou relevant d'une pathologie hystérique⁵¹³. *La Marie Salope* est ainsi comprise comme exprimant la complexité des rapports de pouvoir façonnant les attentes sociales contradictoires autour de la sexualité des femmes et la répression de leurs désirs.

Marie-Jo Lafontaine mobilise également ces thématiques dans *Passio* (12 : 50 min. 1989) (**fig.72**). L'installation est composée de sept piliers de quatre mètres de hauteur, disposés en arc de cercle, dont chacun contient quatre moniteurs situés verticalement. La vidéo est structurée en trois parties. La première nous donne à voir une jeune femme nue qui s'étend dans la terre dans des vas-et-viens suggestifs, la malaxe dans ses mains et contre son corps. Les gros plans sur son anatomie et sa bouche entrouverte amplifient la dimension charnelle de la scène. La deuxième partie, beaucoup plus violente, est accompagnée par une musique stridente et dramatique. Enfin, le troisième volet se focalise davantage sur le visage de la protagoniste, qui semble désespérée, souffrante, en proie à une force contre laquelle elle ne peut lutter. Au sein d'une architecture monumentale, l'installation donne à voir au spectateur des scènes intimes, évoluant entre désir, culpabilité et douleur⁵¹⁴.

⁵¹² CREMONA, Cinzia, *op.cit.*, p. 41.

⁵¹³ *Ibidem*.

⁵¹⁴ PIRET, Laurie, *L'émergence des femmes dans l'art vidéo de 1970 à 1990. Parcours de trois vidéastes à travers leurs œuvres et leur identité féminine : Lili Dujourie, Anne-Mie Van Kerckhoven et Marie-Jo Lafontaine*, mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie, Université Libre de Bruxelles, 2009, p.108.

D'après Leuzzi, il est impossible de créer de nulle part une alternative à l'ordre phallogentrique où l'homme peut donner libre cours à ses désirs et à ses fantasmes et où la femme en est le réceptacle silencieux et passif, porteur et non créateur de sens⁵¹⁵. Elle considère cependant que l'analyse de ces *statu quo* patriarcaux permet d'initier une rupture avec ceux-ci et d'atteindre les racines de l'oppression des femmes⁵¹⁶. Bien qu'elle ne revendique aucun lien entre les préoccupations féministes et ses œuvres, Marie-Jo Lafontaine envisage celles-ci comme des miroirs de la société, qu'elle estime profondément machiste⁵¹⁷. A la lumière des thèses de Laura Leuzzi, ses vidéos peuvent donc être considérées comme des œuvres disséquant les mécanismes du désir sous l'impérialisme du regard et de la sexualité masculine, dont la dramatisation et l'emphase de la violence insistent sur l'agressivité.

Ces rapports inégalitaires et violents entre homme et femme sont aussi mis en scène chez Marie André, dans *Un ange passe* (1985). Si la question du commerce des corps masculins est évoquée comme celle du corps féminin, les dockers et les marins sont actifs, agissent sur leur environnement : ils déplacent des barils, pilotent des engins, se meuvent d'un point à l'autre... Le commerce du corps des femmes est suggéré à travers la prostituée, image ambiguë de l'histoire de l'art. Dans les fresques de Pompéi à ORLAN, en passant par Manet et Picasso, la prostituée est tantôt célébrée, tantôt exhibée, tantôt condamnée⁵¹⁸. Elle est la figure archétypale de la dynamique d'imposition-intériorisation-condamnation du regard masculin. *Un ange passe* nous donne à voir les vitrines dont la composition, les couleurs et les drapés évoquent l'iconographie de l'odalisque, et dans lesquelles Anita et ses collègues s'exhibent, s'offrent au regard, prennent et contrôlent leurs poses, signifient du regard à leurs clients qu'elles sont à la disposition de leur désir.

Il n'y a pas que dans la vitrine qu'Anita se donne comme le réceptacle des fantasmes masculins : même si elle ne brise pas le quatrième mur, elle s'habille face à la caméra, semble prendre la pose même lorsqu'elle est censée être seule. Au début de la bande, les hommes avec lesquels elle interagit ne sont pas visibles à l'écran. Il s'agit là d'un jeu entre ce que Leuzzi détermine comme les deux aspects contradictoires de la scopophilie : le

⁵¹⁵ MULVEY, Laura, *op.cit.*, p.10.

⁵¹⁶ *Ibidem*.

⁵¹⁷ Entretien, cf. annexe VI, p.48-65.

⁵¹⁸ LESAUVAGE, Magali, « La prostitution dans l'art, d'Ishtar à ORLAN », dans Beaux Arts Magazine [en ligne], Publié le 2 décembre 2013 à 18h36, mis à jour le 18 avril 2023 à 15h29, disponible sur www.beauxarts.com, consulté le 13 mai 2024.

premier concerne la délectation qui résulte de l'observation d'une autre personne qui n'a pas conscience qu'on la regarde ; le second est le plaisir retiré par l'identification au personnage masculin, qui relaie le regard érotisant du spectateur⁵¹⁹. L'articulation de ces deux volets permet de confirmer le rôle actif du personnage masculin et de combiner contemplation érotique et narration.⁵²⁰ La femme est donc exposée comme objet érotique tant aux personnages du film que pour le spectateur⁵²¹. Or, l'absence d'un « regardeur diégétique » auquel ils pourraient s'identifier provoque un déséquilibre, une rupture, un malaise qui renvoie le spectateur à sa position de voyeur et qui anéantit son sentiment d'omnipotence.

L'Autre, celui qu'il faut satisfaire pour combler le manque, est incarné par le proxénète d'Anita. Elle désire son amour, cherche à le satisfaire, malgré les violences qu'il lui fait subir : « je travaille, je paye, avec ça il en demande toujours » et « je suis jeune, j'ai besoin d'un homme » dit-elle. « Tiens-toi un peu », lui dit-il, signifiant ainsi le regard masculin qui détermine et modèle la figure féminine. Cependant, Anita semble peu à peu subvertir, retourner, instrumentaliser le regard que les hommes portent sur elle et qu'elle performe fidèlement : cela se manifeste d'abord par les images d'hommes qu'elle découpe dans un magazine pour les coller sur le mur de sa chambre, comme pour inverser les rôles ; par la phrase : « j'en ai marre ! », qu'elle s'exclame à plusieurs reprises, sans qu'on sache exactement quel est l'objet de cette lassitude ; par la soumission et l'attitude séductrice qu'elle joue pour soutirer plus d'argent à ses clients. « Pas si vite, pas comme ça », ordonne-t-elle à un homme qui se jette sur elle. Anita semble ainsi chercher des « stratégies d'autodétermination »⁵²² sous la garde des hommes et dans l'espace restreint, limité qui lui est assigné, matérialisé par la vitrine.

À l'instar de Marie-Jo Lafontaine, Marie André exploite donc les conventions traditionnelles régies par le regard masculin présentes tant au sein de la peinture que de l'image en mouvement, dont l'incursion est, selon Leuzzi, inévitable, afin de l'exposer et d'en souligner la violence. Elle s'en réapproprie les codes pour le subvertir.

⁵¹⁹ MULVEY, Laura, *op.cit.*, p.9.

⁵²⁰ *Ibidem.*

⁵²¹ *Ibidem.*

⁵²² CREMONA, Cinzia, *op.cit.*, p.50.

D. Du domestique dans l'art

À l'instar de Lili Dujourie, Marie André fait référence à des traditions picturales anciennes. Toutefois, Dujourie est davantage liée à une vague d'artistes, telles qu'Ana Mendieta ou Gina Pane, qui mettent en scène le corps comme pour se réapproprier celui-ci après des siècles de son esthétisation à travers le seul regard ou fantasme masculin. André semble quant à elle issue d'un courant de femmes artistes qui ne met plus en cause le corps en tant que tel, mais sa relation à l'environnement et aux objets, courant qui sera qualifié « d'art domestique »⁵²³. Ainsi, si Dujourie cite le nu, Marie André fait référence à des genres picturaux liés aux objets familiers et à la vie ordinaire, particulièrement la nature morte.

Le domestique est lié au *domus*, la maison. Celui-ci est particulièrement investi dans *Galerie de portraits* (1982), où les femmes sont filmées à l'intérieur de leur espace privé. Cependant, Françoise Collin souligne que, pour les femmes, les notions de privé et de domestique sont en lutte⁵²⁴. Michel De Certeau définit l'espace privé comme : « [...] ce logis dans lequel on brûle de se retirer parce que là, on aura la paix. », « [...] ce lieu propre qui par définition ne saurait être le lieu d'autrui », un endroit où « [...] en général, on ne travaille guère »⁵²⁵. Cette définition est difficile à appliquer à l'expérience féminine : pour les femmes, le privé est envahi par les tâches, le souci, ainsi que par l'autrui dont il faut s'occuper⁵²⁶. Le rapport du corps des femmes aux objets et aux meubles s'établit dans une fonction laborieuse et est lié à une tradition séculaire de soumission et de confinement⁵²⁷. C'est ici que faire le portrait de ces femmes à travers leur espace privé, leurs gestes et leurs tâches quotidiens et non pas par une conventionnelle interview prend son sens : elles sont intrinsèquement liées à cet espace de guerre entre privé et domestique.

Toutefois, *Galerie de portraits* porte en son sein une ambivalence qui peut être mise en lumière par l'intérêt de Marie André pour Virginia Woolf. Celle-ci réclame « une chambre à soi », un espace où une femme peut se retirer pour écrire, penser et créer en

⁵²³ COLLIN, Françoise, « Archéologie de l'art domestique », dans *Cahiers internationaux du Symbolisme : théories et pratiques de la création*, Volume 2 : *La création au féminin*, n°1107-108-109, 2004, p.16.

⁵²⁴ *Idem*, p.18.

⁵²⁵ DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien*, Tome 2 : *Habiter, cuisiner*, Paris, Folio, 1990, p. 205-209.

⁵²⁶ COLLIN, Françoise, *op.cit.*, p.18.

⁵²⁷ *Idem*, p.16.

toute liberté, sans être entravée par les attentes sociales ou les obligations domestiques⁵²⁸. Les portraits dépeints par Marie André semblent à cet égard être des enclaves privées, plus privées que le privé dans cet espace enfermant les femmes. Françoise Collin cite cette remarque de Virginia Woolf, comme préfigurant l'art domestique : « on acquiert un certain pouvoir sur la saucisse ou le haddock en écrivant leur nom »⁵²⁹. Si Woolf parle dans son cet extrait de la puissance de persuasion des mots et la façon dont ils peuvent influencer les perceptions et les actions, cette réflexion peut être appliquée aux portraits de Marie André : d'une part, elle parle volontiers d'écriture lorsqu'elle évoque sa pratique vidéographique ; d'autre part, inscrire le portrait de ces femmes dans le privé, en livrer une description subjective est peut-être une manière de s'y aménager un lieu propre et de reprendre un certain pouvoir sur celui-ci, à travers la quiétude, l'ennui, les allées et venues, le son de la voix. Les quelques plans d'extérieur ou sur une fenêtre ouverte ressemblent à des respirations, des échappatoires.

Entre 1960 et 1988, les femmes artistes qui s'expriment sur la maison, les tâches domestiques et la famille ne sont pas rares⁵³⁰. Inspirées des critiques féministes, beaucoup représentent la vie de famille comme une forme d'emprisonnement et la maison comme un lieu de violence, dont les barrières idéologiques visent à empêcher l'accès des femmes au monde⁵³¹. En vidéo, citons par exemple *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler, que nous avons évoqué plus haut. Dans l'une des séquences de *Come ti amo* (22 : 00 min, 1983) (**fig.73**), Marie André fragmente les actions ordinaires d'une jeune femme dans son environnement domestique. À travers des sauts intentionnels dans le montage, des répétitions inattendues et des interruptions visuelles injustifiées, elle perturbe la cohésion du monde représenté, tout en laissant subsister le flux régulier d'informations radiophoniques en arrière-plan. Cette dissonance entre les mouvements disjoints du corps et les ellipses temporelles d'une part, et la stabilité spatiale et la continuité sonore d'autre part, génère un nouvel espace-temps. La jeune femme y semble enfermée, en proie à l'ennui et condamnée à répéter encore et encore les mêmes tâches.

Cependant, Marie André semble plutôt être l'une des artistes qui réinvestit le foyer comme lieu de créativité, reformulant ainsi ce qu'est l'œuvre d'art. En 1969, dans son

⁵²⁸ WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.

⁵²⁹ WOOLF, Virginia, citée dans COLLIN, Françoise, *op.cit.*, p.18 (sans source).

⁵³⁰ GOSLING, Lucinda, ROBINSON, Hilary et TOBIN, Amy, *op.cit.*, p.96.

⁵³¹ *Ibidem*.

manifeste sur l'art ménager, l'artiste étasunienne Mierle Laderman Ukeles explique : « Je suis artiste. Je suis une femme. Je suis une épouse. Je suis une mère (le tout dans le désordre). Je fais un maximum de lessive, de nettoyage, de cuisine, de bricolage, de soutien, de réparations, etc. En plus (jusqu'à présent), je fais de l'Art. Dorénavant je vais tout simplement effectuer ces travaux domestiques quotidiens et les faire reconnaître, je vais les exposer, comme de l'art »⁵³². On assiste là à la rencontre des aspirations de Fluxus à confondre art et vie, à revaloriser la banalité, ainsi que ses revendications du non-art, et des revendications des féministes cherchant à valoriser leurs expériences singulières et sexuées à travers la pratique artistique.

Marie André n'accroche pas son autoportrait dans sa galerie, mais celui-ci y réside malgré tout en sous-texte : de sa grand-mère à sa fille, elle trace les profils de femmes de sa famille et de son entourage, avec son propre regard, jusqu'à ce qu'on aperçoive les contours de sa subjectivité. L'intérêt pour la banalité de la vie domestique et du quotidien féminin trouve son écho dans le travail d'Anne-Teresa de Keerstmaecker. Celle-ci dira d'ailleurs à propos de *Rosas danst Rosas* (1983), chorégraphie qui introduit également des mouvements issus de la vie quotidienne, que : « vous avez [...] un investissement physique spécifiquement féminin qui ne touche en aucune manière à l'exhibitionnisme, mais revendique tout simplement le droit d'être. *Rosas danst Rosas* célèbre la féminité sans la nier par la masculinisation, et sans en faire un objet d'exploitation⁵³³ ». De Keersmaecker et André entretiennent donc toutes deux un rapport à la création explorant le registre du féminin et le revalorisant dans des milieux toujours dominés par les hommes. Elles subvertissent ainsi le paradigme du modernisme, tel qu'entendu par Clement Greenberg, qui cherchait à maintenir une neutralité conceptuelle illusoire, ainsi qu'une pureté esthétique dégenrée et en dehors de tous positionnements sociaux⁵³⁴. Elles s'inscrivent ainsi dans le contexte antiformaliste du début des années 1980, qui entend restaurer la dimension individuelle de la création⁵³⁵.

⁵³² LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969, p.3, disponible sur le site du Queens Museum à New York, www.queensmuseum.org, consulté le 13 mai 2024.

⁵³³ KEERSMAECKER, Flor, « La féminité dans *Rosas danst Rosas* », disponible sur le site de la compagnie Rosas, www.rosas.be, publié le 21 juin 2017, consulté le 13 mai 2024.

⁵³⁴ POLLOCK, Griselda, « Inscriptions in the Feminine », dans de ZEGHER, Catherine *Inside the visible, an elliptical traverse of 20th century art : in, of and from the feminine*, Gand, Editions de La Chambre, 1996, p.67.

⁵³⁵ DRAGUET, Michel, « Les incertitudes de l'écriture : le mot entre image, objet et concept », dans *L'art en Belgique depuis 1975*, p.122.

Ces caractéristiques permettent d'établir un parallèle évident entre les vidéos de Marie André et le œuvres cinématographiques de Chantal Ackermann : on retrouve chez chacune d'entre elles les lieux conventionnels féminins, le monde ménager (*Jeanne Dieleman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles*, 1976), une dimension autobiographique distanciée, la mobilisation de l'histoire familiale, les longs plans sur des « riens » comme des tables de cuisine ou des moments d'attente qui n'ont pas vocation à faire avancer le récit, ou encore des liens avec l'œuvre de Virginia Woolf (*La Chambre*, 1972)⁵³⁶. Cette filiation donne à voir comment deux créatrices ont réussi à introduire politique et féminisme au sein de l'image en mouvement en se distanciant de ses conventions.

E. Investissement et subversion du masculin

Malgré les subversions féminines des mythologies androcentriques intériorisées tant par les hommes que par les femmes, subsistent des questions sur la manière dont les femmes artistes se considèrent elles-mêmes au sein du champ de la création. Certaines dénie le clivage entre masculin et féminin en art, ou revendiquent le fait de travailler « comme un homme »⁵³⁷. Pour être reconnues dans une société qui n'associe pas le féminin au stéréotype de l'artiste, l'une des stratégies développées par les femmes est de cacher la féminité qui les discrédite⁵³⁸. Elles cherchent ainsi à prouver qu'elles sont aussi fortes que les hommes.

Le cas de Marie-Jo Lafontaine est très éloquent à cet égard. Elle refuse catégoriquement de revendiquer sa féminité dans son travail : elle ne veut faire aucune distinction entre femmes et hommes et insiste sur le fait qu'elle veut faire partie du même monde que ces derniers⁵³⁹. Comme évoqué précédemment, elle considère ses œuvres comme des miroirs de la société et rejette toute dimension incarnée et sexuée, ce qui peut

⁵³⁶ AUBENAS, Jacqueline, « De la mère au monde : le cinéma de Chantal Ackermann », dans *Cahiers internationaux du symbolisme : théories et pratiques de la création*, Volume 2 : *La création au féminin*, n°1107-108-109, 2004, p. 85-92.

⁵³⁷ *Cahiers internationaux du symbolisme : théories et pratiques de la création*, Volume 2 : *La création au féminin*, n°1107-108-109, 2004, p.4.

⁵³⁸ BONNET, Marie-Jo, « Le statut des artistes femmes aujourd'hui », dans *L'insatiable* [en ligne], disponible sur www.linsatiable.org, consulté le 15 mai 2023.

⁵³⁹ Entretien, cf. annexe VI, p.48-65.

être assimilé au paradigme moderniste prônant la séparation entre corps et esprit⁵⁴⁰. Lafontaine estime que ses créations n'ont aucune vocation dénonciatrice et ne sont que des constats de l'état de la société. Elle laisse l'interprétation du côté de la réception. Elle tient cependant un discours ambigu sur la création féminine, qui semble empreint d'une dévalorisation subsistante de celle-ci. Elle laisse entendre que les femmes ne sont pas armées pour le métier d'artiste, qui est « extrêmement dur », qu'elles ne sont pas « professionnelles ». En prenant l'exemple de l'aquarelle, elle estime que les hommes qui la pratiquent sont « dans le métier », tandis que les femmes sont « à la marge du métier », et que rares sont celles qui ont le même niveau que leurs collègues masculins. Elle insinue qu'un travail de qualité produit par une femme n'est pas différenciable de celui d'un homme⁵⁴¹.

Ces considérations ne signifient toutefois pas que Marie-Jo Lafontaine est misogyne, mais bien qu'elle revendique une indifférenciation totale entre création masculine et création féminine. Pour ce faire, elle adhère cependant à la conception masculine hégémonique de la production artistique. Cette position est tangible dans les thématiques de ses œuvres, empruntées de machisme et de violence. Dans *Victoria* (1988), *Les larmes d'acier* (1986) ou *A la cinco de las tarde* (1984), elle investit des milieux très masculins tels que la combat, le *power training* ou la tauromachie. Nicole Widart, qui soutient des positions similaires à celles de Lafontaine en ce qui concerne la sexuation du travail artistique, situe aussi ses œuvres dans les domaines fortement masculins que sont la métallurgie ou le travail dans le borinage. L'on peut à cet égard interpréter dans les œuvres de Lafontaine une emphase de valeurs masculines telles que la violence, la perfection physique, la domination, la mort, visant à se démarquer dans une société et un monde de l'art qui dévalorisent systématiquement ce qui est traditionnellement considéré comme féminin.

Il est cependant difficile de ne déceler aucune forme de dénonciation dans l'œuvre de Marie-Jo Lafontaine. Elle-même tient un discours ambigu à leur propos : malgré ses positions qui se veulent exemptes de toute subjectivité féminine, elle évoque le fait qu'il est impossible de faire des œuvres qui ne soient pas directement reliées à soi⁵⁴². Elle tient aussi

⁵⁴⁰ GOSLING, Lucinda, ROBINSON, Hilary et TOBIN, Amy, *op.cit.*, p.158.

⁵⁴¹ Entretien, cf. annexe VI, p.48-65.

⁵⁴² *Ibidem*.

un discours très critique face au machisme et à la violence de la société⁵⁴³. Si ses œuvres agissent en tant que miroir, il s'agit d'un miroir grossissant les traits virilistes du patriarcat. Nous pouvons donc nous risquer à une analyse qui privilégie une dimension dénonciatrice des valeurs phallocentriques de la société patriarcale dans les œuvres de Lafontaine, qui oblige le spectateur à faire face à la violence de celles-ci.

Jean-Pierre Van Tieghem affirme à cet égard que *Rond around the Ring* (08 : 01 min., 1981) (**fig.74**), mettant en scène un combat de boxeur auquel les ralentis donnent une dimension sensuelle, incarne l'enfermement de la sexualité antinomique masculine, entre séduction et répulsion. Il suggère que la bande véhicule le discours pervers dans lequel l'homme ne peut assumer son sexe qu'à travers une menace ou une privation⁵⁴⁴. Le thème de cette œuvre représente un défi lancé par une femme au milieu de la boxe, un milieu où elle est habituellement réduite à un objet de désir, décollétée ou moulée, et où elle n'est perçue que comme un trou interdit aux boxeurs durant les quatre semaines précédant le combat⁵⁴⁵. Marie-Jo Lafontaine subvertit cette dynamique. En investissant cet environnement masculin, elle le dénonce et le défie.

Ces clefs d'interprétation peuvent également être appliquées au travail de Joëlle de La Casinière. Ses bandes proposent une réflexion et une analyse critique de la communication télévisuelle, au sein d'une démarche autoréflexive qui analyse le médium par lui-même. Elles peuvent, à cet égard, être aussi considérées comme des « miroirs » de la communication télévisuelle. Or, la télévision est profondément masculine. Selon une étude de la Commission des Communautés Européennes sur « l'image de la femme dans les journaux télévisés, la publicité et les feuilletons » publiée en 1987, les femmes professionnelles (présentatrices, journalistes, reporters, éditorialistes) qui apparaissent dans les journaux télévisés européens ne représentent que quatorze pourcents des postes⁵⁴⁶. Le rapport soulève aussi le fait que les femmes sont toujours moins nombreuses à recevoir la

⁵⁴³ Entretien, cf. annexe VI, p.48-65.

⁵⁴⁴ VAN TIEGHEM, Jean-Pierre, « Marie-Jo Lafontaine : vidéo around the ring », dans *Art Press*, n°60, 1982 p.21.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ FILOSOF, Fanny, « Télévision : l'image des femmes » dans *Chroniques féministes : Ombres et Lumières*, n°29, 1988, p. 62.

parole et que, lorsque c'est le cas, elles sont interviewées en tant que passantes et non en tant qu'expertes⁵⁴⁷.

Cette inégalité dans la représentation à l'écran et le partage du temps de parole entre hommes et femmes est particulièrement représentée dans *Televesse*. Parmi toutes les images « piratées », tant dans celles issues des présentations de journaux télévisés que de débats, seuls des intervenants masculins apparaissent. Ce sont les postures des hommes et leur sérieux qui sont ici exposés à la parodie et à la satire. Ils sont affublés de sobriquets moqueurs tels que « Mister Kommentar » « Iron Man », « Monsieur meuble et ses tontons tapis » ou sont qualifiés de « petits hommes abstraits qui ressassent leurs problèmes ». Les séquences de débats sont introduites par le slogan : « la parole est à tout le monde au vieux jeu de la table ronde ». Pourtant, aucune femme ne participe aux discussions que la bande nous donne à voir et qui sont décrites ironiquement comme des « débats démocratiques d'intérêt public ». Ceux-ci portent sur des sujets liés à l'économie, le sport ou la police, qui sont systématiquement placés à la une aux dépens d'informations concernant plus directement les femmes, considérées comme mineures⁵⁴⁸. Ces sujets sont issus de domaines spécifiquement masculins, particulièrement à l'époque.

Rappelons à cet égard que Marie-André voyait dans la diffusion de *Galerie de Portraits* à la télévision à la fois un moyen démocratique de faire circuler l'art et une manière de déplacer le regard face à une télévision « très boulonnée ». Elle estime que le fait de montrer quelque chose de banal, « qui ne raconte rien du tout », mais que les femmes peuvent comprendre, car il s'agit des gestes qu'elles font chaque jour chez elles, avait une grande portée politique⁵⁴⁹.

Ce message, que l'on peut qualifier de féministe, est d'autant plus explicite dans *Carmen 84* (07 : 45, 1986) (**fig.75**), issue de la série *Que Sera, Sera* et relatant l'aventure d'une Carmen moderne qui fuit son protecteur. La narratrice est allongée devant des images d'une chambre d'hôtel. Des interludes nous donnent à voir des collages composés d'images de pin-up qui semblent issues de magazines des années 1950, de fleurs, ainsi que de titres découpés tels que « *Letters from an unclothed woman* » (« lettres d'une femme nue ») (**fig.76**). Sur la « page », apparaît un dessin d'une paire de ciseaux juxtaposé à celui

⁵⁴⁷ FILOSOF, Fanny, *op.cit.*, p.63.

⁵⁴⁸ *Idem*, p.64.

⁵⁴⁹ Entretien, cf. annexe I, p.3-10.

d'un pénis (**fig.77**). Le message est on ne peut plus clair. La vidéo se termine sur l'image d'un bassin et de jambes féminines dénudés. Cette bande est inclassable parmi la typologie que nous avons établie ici ; elle permet cependant de s'autoriser à déceler une dimension féministe dans les œuvres de Joëlle de La Casinière.

Tant chez Marie-Jo Lafontaine que chez Joëlle de La Casinière, on a affaire à des œuvres qui forcent le trait sur les stéréotypes jusqu'à l'intolérable : chez la première, il s'agit de la violence et du machisme de la société ; chez la seconde, il s'agit de l'omniprésence masculine à la télévision, ne laissant aucune place à la parole des femmes. Cette surexposition ou parodie des écueils de la société patriarcale peut être interprétée comme une dénonciation visant à la subvertir.

Conclusion

L'émergence de l'art vidéo a profité à de nombreuses femmes, tant aux Etats-Unis qu'en Europe : il a été à la fois le relais de leurs contestations et un marchepied pour entrer dans un monde de l'art imprégné d'une tradition androcentrée. La vidéo cristallise le climat artistique des années 1970 et 1980, marquées notamment par l'émancipation des femmes, la valorisation des médiums jusqu'alors considérés comme mineurs, le décloisonnement des pratiques, ainsi l'apparition des happenings et des performances. En Belgique, les femmes artistes ayant exploité la vidéo sont également bien présentes à cette époque. Toutefois, si Marie André, à l'instar de ses contemporaines, a vu dans le médium un moyen de contourner le canon masculin, aucune d'entre elles n'a produit d'œuvres ouvertement militantes comme ce fut le cas pour une grande partie des femmes vidéastes à l'internationale. À l'époque, contrairement à la France, les Etats-Unis ou l'Angleterre, la Belgique est exempte de tout groupe artistique féministe.

À partir de la fin des années 1960, grâce à la deuxième vague du féminisme, les femmes sont plus nombreuses et mieux reconnues dans le monde de l'art. Nous avons cependant découvert que de multiples obstacles leur restent tout de même à franchir pour s'y frayer un chemin, ailleurs comme en Belgique. Les stéréotypes en ce qui concerne leur place dans le champ de la création subsistent dès l'enseignement. Lors de leur formation, les femmes sont dirigées vers des filières telles que la décoration, le textile ou la céramique, qui restent malgré tout considérées comme mineures. Elles sont aussi peu nombreuses à investir les formations à la réalisation audiovisuelle. Ainsi, la conception selon laquelle les femmes doivent se contenter d'un amateurisme convenable, dans un champ qui leur est réservé, persiste pendant les années 1960, 1970 et 1980. Être artiste nécessite aussi de faire entendre sa voix publiquement, compétence qui n'est pas enseignée aux femmes. Les critiques sont de surcroît sempiternellement plus dures envers une création féminine qu'envers celle d'un homme. Enfin, il a aussi été relevé que concilier vie de famille et métier artistique n'est pas chose aisée, particulièrement pour les mères, auxquelles la charge des enfants est essentiellement dévolue. Les artistes qui ont un partenaire masculin également artiste se voient de plus contraintes de vivre dans l'ombre de celui-ci. Les femmes sont ainsi toujours minoritaires dans le monde de l'art et les hautes sphères de la culture leur restent difficiles d'accès.

Bien que les femmes vidéastes belges aient bénéficié du soutien des mêmes instances que leurs collègues masculins, ces institutions semblent tout de même plus fermées à l'expérimentation et la transgression lorsque celles-ci viennent d'une femme : cette dernière est toujours perçue comme une simple reproductrice, tandis que l'acte de création reste dévolu aux hommes. Pourtant, les artistes sont tout à fait dépendantes de ces institutions pour se développer, tant sur le plan financier que sur le plan de la technique. Cette dernière est en effet redoutée par les femmes, à cause d'un apprentissage discriminant guidé par le stéréotype selon lequel elles seraient incompetentes dans ce domaine et qu'elles ont intériorisé.

Nous avons constaté à ce titre que l'instance dont l'influence a été la plus considérable sur le développement de l'art vidéo belge, l'émission *Vidéographie*, a été produite dans un contexte peu concerné par le sort des femmes. Bien qu'elle ait été le relais du discours militant pendant la seconde moitié des années 1970, les années 1980 semblent marquées par une grande indifférence des dirigeants de la RTBF face aux revendications féministes. Ce climat se manifeste dans la part dérisoire d'œuvres réalisées par des femmes, produites et diffusées par l'émission au cours des dix années de son existence. En ce qui concerne leur visibilité dans le monde de l'art, les femmes vidéastes belges sont bien représentées au sein des expositions organisées dans leur pays natal, bien que la parité soit loin d'être atteinte. Si elle est peut-être la simple conséquence du faible nombre de femmes pratiquant l'art vidéo, ce déséquilibre n'a pas été comblé par une plus grande représentation de leurs collègues internationales, qui étaient pourtant nombreuses. La mise en contact et l'accès au travail d'autres femmes sont pourtant fondamentaux pour ouvrir la voie de la création aux femmes artistes. Cette représentation féminine a heureusement été plus large lors des événements *Vidéo ? Vous avez dit Vidéo ?*, probablement grâce à l'intervention d'une femme, Brigitte Kaquet.

Les œuvres des femmes vidéastes belges s'inscrivent dans le contexte international de par la variété des formes qu'elles revêtent. Au début des années 1970, lorsque la performance est à son apogée, Lili Dujourie réalise une série d'œuvres qui enregistrent ses actions minimales en temps réel. À partir du début des années 1980, les installations se font monumentales. Marie-Jo Lafontaine les choisit comme terrain privilégié et réalise de véritables architectures dont la forme répond au sujet et qui happent le visiteur en leur sein. En Belgique, cette décennie voit aussi apparaître du matériel de production plus

sophistiqué. Ainsi, si les œuvres vidéographiques résultant du traitement électronique de l'image y apparaissent tardivement, Joëlle de La Casinière en a fait remarquablement usage. En inscrivant celui-ci au sein d'une démarche artistique pluriforme, elle l'exploite, avec ses amis du Montfaucon Research Center, dans une perspective critique et parodique envers le média télévisuel. Nicole Widart réalisera également une œuvre particulièrement aboutie à l'aide de ces outils techniques, *Ultima II*. Au cours des années 1980, l'art vidéo s'hybride, recycle et développe différentes formes. La vidéo participe notamment à l'émergence d'un nouveau genre qui allie enregistrement du réel et regard artistique : le documentaire poétique. Ainsi, Nicole Widart pose son regard d'autrice sur la thématique à grande vocation sociale des grèves de la sidérurgie qui frappent la région liégeoise au milieu des années 1980. Marie André investit quant à elle une dimension de la vidéo qui rejoint les ambitions du cinéma, avec des œuvres dont la portée narrative débouche sur la fiction. Dans *Les trames du rêve*, Anne-Françoise Perin octroie une tournure littérale à la rencontre entre cinéma et vidéo : elle recycle des images d'un film hollywoodien et y incruste son héroïne.

Enfin, si les femmes artistes vidéastes belges n'ont pas réellement adopté de position ouvertement féministe ou militante dans leurs œuvres, l'analyse de celles-ci a permis de déceler dans nombre d'entre elles ce que Griselda Pollock qualifie « d'inscriptions dans le féminin ». Le climat féministe de l'époque, profondément marqué par la psychanalyse, a eu une influence tant sur la création artistique que sur sa théorisation. À la lumière de celle-ci, les œuvres créées par les femmes apparaissent sous un jour nouveau et l'on peut y déceler comment ces artistes déjouent les conventions oppressives des constructions sociales phallocentriques. Même s'il s'agit d'un médium neuf et donc exempt de tradition masculine, les champs auxquels s'assimile la vidéo sont tout de même marqués par le regard masculin : il imprègne à la fois le cinéma, la télévision et le monde de l'art. Son incursion dans toute création est donc inévitable. Cependant, de par son statut inédit, la vidéo apparaît comme un outil de subversion au sein même de celui-ci.

En faisant référence à la tradition picturale du nu féminin, Lili Dujourie reprend le contrôle de la représentation des femmes à travers son propre corps et renvoie le spectateur à sa position de voyeur. De par son auto mise en scène dans le miroir, elle trouble aussi métaphoriquement l'image fantasmatique et idéalisée du corps féminin propre à la culture

occidentale. Certaines œuvres font aussi explicitement référence à la dynamique contradictoire condamnant le désir féminin tout en imposant aux femmes de se donner en tant qu'objet érotique passif et réceptacle du regard masculin. Chez Marie-Jo Lafontaine, ces mécanismes sont surexposés au sein de dispositifs qui en accentuent la violence. Chez Marie André, la fiction permet au personnage de la prostituée, qui incarne les dynamiques dont il est question de manière archétypale, de renverser celles-ci les surinvestissant à son profit. Dans certaines œuvres de Marie André, on assiste à l'investissement d'une thématique intrinsèquement liée à la condition féminine : le domestique. Il s'agit, dans *Galerie de portraits*, de s'aménager « une chambre à soi » dans cet espace profondément conflictuel. Il s'agit également de revaloriser le quotidien des femmes et la banalité de ce qui relève du registre féminin à travers la création artistique, en lui donnant ainsi une dimension incarnée. Enfin, la vidéo peut aussi se doter d'une fonction dénonciatrice. Si, au premier abord, les œuvres de Marie-Jo Lafontaine peuvent apparaître comme une glorification des valeurs virilistes et machistes de la société, leur surinvestissement se profile *in fine* comme une mise en évidence de la violence de celles-ci. Dans les œuvres de Joëlle de La Casinière, cette dénonciation se fait par le biais de la satire : en exploitant des images issues d'émissions télévisuelles où interviennent exclusivement des hommes, elle parodie leurs postures et leur surexposition dans les médias.

Ce tour d'horizon a eu pour ambition de comprendre le contexte social dans lequel les femmes artistes vidéastes belges évoluaient, les conditions dans lesquelles elles créaient et les obstacles qu'elles ont pu rencontrer en raison de leur genre. Nous avons tenté de réinscrire ces artistes, pour certaines peu connues, ainsi que définir leur rôle au sein de l'histoire de l'art belge et de l'histoire de l'art vidéo de manière générale. Enfin, le regard féministe que nous avons posé sur leurs œuvres, a pu, nous l'espérons, octroyer une perspective renouvelée à celles-ci. Le travail est cependant loin d'être terminé et le parcours, ainsi que l'œuvre de chacune de ces femmes mériterait une étude complémentaire : nombreuses de leurs vidéos sont encore méconnues voire tout à fait inaccessibles, car elles n'ont pas été numérisées ou qu'elles sont mal référencées dans les archives. Nous pensons également au travail de Suzon Fuks et d'Anne-Mie Van Kerkhoven, qui n'a pas pu être développé ici. Enfin, la question des femmes monteuses, qui travaillaient dans l'ombre, reste une piste à explorer.

Bibliographie

I. Sources imprimées

A. Ouvrages

ARDENNE, Paul, *Art : l'âge contemporain. Une histoire des arts plastiques à la fin du XX^e siècle*, Paris, Editions du regard, 1997, p.25.

ASTRUC, Alexandre, *Du stylo à la caméra... et de la caméra au stylo. Écrits (1942-1984)*, Paris, l'Archipel, 1992.

BERGER, John, *Voir le voir*, Montreuil, Editions B42, 2014.

BOTQUIN, Jean-Michel (dir.), POMELLO, Annamaria, SVOBODOVA, Karolina et VIRONE, Carmelo, *Le jardin du paradoxe : regards sur le cirque divers à Liège*, Liège, Yellow Now, 2018.

BOURDIEU, Pierre, *De la domination masculine*, Paris, Points, 2014.

CREUSEN, Alexia, *Femmes artistes en Belgique*, Paris, L'Harmattan, 2007.

DAGEN, Philippe, *L'art dans le monde de 1960 à nos jours*, Paris, Hazan, 2012.

DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien, tome 2 : Habiter, cuisiner*, Paris, Folio, 1990.

DELPLANQUE, Ève, *De l'enseignement à la carrière, trajectoires de femmes artistes en Belgique au XX^{ème} siècle*, Saint-Maurdes-Fossés, Jets d'encre, 2016.

DUBOIS et Philippe, MÉLON, Marc-Emmanuel, *La création vidéo en Belgique*, Musée d'art moderne de ville de Paris, 1991.

DUGUET Anne-Marie, *Vidéo la mémoire au poing*, Paris, Hachette, 1981.

DUJOURIE, Lili, LAUWART, Dirk et FISHER, Jean, *Lili Dujourie : video's 1972-1981*, Bruxelles, Argos, 2002.

FIRESTONE, Shulamith, *The dialectic of sex : the case for a feminist revolution*, New York, Batam Book, 1970.

GEIRLANDT, Karel ; MERTENS, Philippe, DYPRÉAU, Jean ; VAN MULDER, Wim, *L'Art en Belgique depuis 1945*, Anvers, Fonds Mercator, 1983.

GOSLING, Lucinda ; ROBINSON, Hilary ; TOBIN, Amy, *L'art du féminisme : les images qui ont façonné le combat pour l'égalité*, Paris, Hugo Image, 2017.

HEINICH, Nathalie, *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 1996.

LEUZZI, Laura, SHEMILT, Elaine, PARTRIDGE, Stephen, *EMWA : European Women's Video Art in the 70s and 80s*, Londres, John Libbey, 2019.

LIPPARD, Lucy, *From the centre : feminist essays on women's art*, New York, E.P. Dutton Publication, 1974.

LONDON, Barbara, *Video/art : The First Fifty years*, New York, Phaidon, 2020.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

MCLUHAN, Marshall, *Understanding Media : the Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill Book Company, 1964.

MEIGHT-ANDREWS, Chris, *A history of video art : the development of form and function*, Oxford, Berg, 2006.

MÉREDIEU, Florence, *Art et nouvelles technologies : art vidéo, art numérique*, Paris, Larousse, 2005.

MORGAN, Robin, *Sisterhood is powerfull : an anthology of writings from the women's liberation mouvement*, New York, Vintage Books, 1970.

MORRIL, Rebecca, *400 femmes artistes*, Paris, Phaidon, 2019.

NEUBAUER, Suzanne et SNAUWAERT, Dirk, *Anne-Mie Van Kerkhoven : nothing more natural*, Cologne, Köning, 2009.

PARFAIT, Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Les Editions du Regard, 2001.

PARKER, Rozsita et POLLOCK, Griselda, *Old Mistresses : Women, art and Ideology*, New York, Pantheon Books, 1981.

QUILLIOU-RIOUAL, Mikaël, *Identités de genre et intervention sociale*, Malakoff, Dunod, 2014,

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

ROMAN, Mathilde, *Art vidéo et mise en scène de soi : essai*, Paris, L'Harmattan, 2008.

RUSH, Michael, *L'art vidéo*, Londres, Thames & Hudson, 2003.

WALKER, Hamzah, *Anne-Mie Van Kerkhoven*, University of Chicago Renaissance Society et Mu.ZEE, 2012.

WESTGEEST, Helen, *Video art theory : a comparative approach*, Malden, Wiley Blackwell, 2016.

WOOLF, Virginia, *Une chambre à soi*, Paris, 10/18, 2001.

B. Catalogues d'exposition

Artist's Video Tapes, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Belgique, 1975.

Art vidéo, rétrospective et perspective, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 1983.

Come to me, Bruxelles, Le Botanique, centre culturel de Wallonie-Bruxelles 2008-2009.

Lili Dujourie, Bernd Loahaus, Jan Vercuysse, Didier Vermeiren, Marthe Wery, Tournai, ancienne imprimerie de l'Avenir, Tournai, Maison de la culture, 1979.

Lili Dujourie : Jeux de dames, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts de Belgique, 2005.

Lili Dujourie : Plooien in de tijd, Gand, S.M.A.K et Ostende, Mu.ZEE, 2015.

Marie-Jo Lafontaine : installations vidéo, Paris, Galerie Nationale du Jeu de Paume, 1999.

Marie Jo Lafontaine, Musée d'art contemporain de Lyon, 1984.

Marie-Jo Lafontaine : tentoonstelling : exposition, Anvers, Internationaal Cultureel Centrum, 1979.

Retrospectieve van Belgische video installaties - Retrospective of Belgian video installations - Rétrospective d'installations vidéo belges, Anvers, Museum van Hedendaagse Kunst Antwerpen, 1993.

Salade Liégeoise, une rétrospective de dix ans de production de la vidéo de Liège, Anvers, ICC, 1985.

The 1970s_, Bruxelles, Argos, 2022.

C. Articles

AUBENAS, Jacqueline, « De la mère au monde : le cinéma de Chantal Ackermann », dans *Cahiers internationaux du symbolisme : théories et pratiques de la création*, Volume 2 : *La création au féminin*, n°1107-108-109, 2004, p. 85-92.

BAJOMÉ, Danielle, « La cause des femmes », dans DELHALLE, Nancy, DUBOIS, Jacques et KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le tournant des années 70, Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2010., p. 45-61.

BAUDSON, Michel, « L'art vidéo en Belgique : trente ans d'art pionnier », dans BEX, Florent, *L'art en Belgique depuis 1975*, Anvers, Fonds Mercator, 2001, p.148-156.

BAWIN, Julie, « Introduction », dans *Art & fact : Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n°31, 2012, p. 5-7.

BELLOUR, Raymond, « Video writing », dans HALL, Doug, FIFER, Sally Jo, BOL, David et ROSS, David, *Illuminating video : an essential guide to video art*, New York, Aperture, 1990, p.421-443.

BÉNÉDITE, Léonce, « Of Women Painters in France », dans SHAW SPARROW, Walter, *Women Painters of the World, from the Time of Caterina Vigri (1413-1463) to Rosa Bonheur and the Present Day*, Londres, 1905, p.167-252.

BOUCHARDON, Marianne, BRUSCHI, Filippo, et DUVILLIER, Marc, « L'œuvre d'art totale. Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Curel... », dans *Études théâtrales*, n°38-39, 2007, p. 19-30, téléchargé sur www.cairn.info, consulté le 10 mai 2024.

BROUWER, Marianne, « Homage to... : the pensive images of Lili Dujourie », dans de ZEGHER, Catherine, *Inside the visible, an elliptical traverse of 20th century art : in, of and from the feminine*, Gand, Editions de La Chambre, 1996, p.265-268.

COLLIN, Françoise, « Archéologie de l'art domestique », dans *Cahiers internationaux du Symbolisme : théories et pratiques de la création*, Volume 2 : *La création au féminin*, n°1107-108-109, 2004, p.15-24.

CÔTÉ, Mario, « FFF : survol historique », dans *24 Images*, n°49, 1990, p.66, téléchargé sur www.erudit.org, consulté le 26 avril 2024.

CREUSEN, Alexia « Editorial », dans *Art & fact : Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n°24, 2005, p.5.

DALLIER-POPPER, Aline, « Du féminisme dans l'art en France », dans *Art et féminisme*, musée d'art contemporain, Montréal, 1982, p. 167-168.

DALLIER-POPPER, Aline, « Le mouvement des femmes dans l'art », dans *Opus-International*, n°66-67, 1978, p. 35-41.

DANNEELS, Véronique, « Stratégie de visibilité et sortir des gonds. Passons à table », dans *Art & fact : Revue des historiens de l'art, des archéologues, des musicologues et des orientalistes de l'Université de Liège*, n°24, 2005, p.75-83.

DE MOFFARTS, Eric, « Le colloque de Montbéliard : nouvelles & anciennes fictions », dans *Vidéodoc*, n°69, 1984, p.24.

DRAGUET, Michel, « Les incertitudes de l'écriture : le mot entre image, objet et concept », dans *L'art en Belgique depuis 1975*, p.115-175.

DUBOIS, Philippe, MÉLON, Marc-Emmanuel et DUBOIS, Collette, « Cinéma et vidéo : correspondance, montage, incorporations », dans DUBOIS, Philippe, *La question vidéo : entre cinéma et art contemporain*, Liège, Yellow Now, 2011.

DUMONT, Fabienne, « Les années 1968 des plasticiennes : création des collectifs et ruptures dans les parcours individuels », dans *Clio. Femmes, genre, histoire.*, n°29, 2009, p.141-151.

DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », dans *Cahiers du genre*, n°43, 2007, p.17-43.

FILOSOF, Fanny, « Télévision : l'image des femmes » dans *Chroniques féministes : Ombres et Lumières*, n°29, 1988, p. 62-71.

FRANCLIN, Catherine, « Les instants agrandis de Marie-Jo Lafontaine », dans *Art Press*, n°92, 1985, p.19-20.

HACHIMI, Tatiana, « L'artiste en entrepreneur », dans *Le Soir Magazine* (numéro et dates inconnus), téléchargé sur www.marie-jo-lafontaine.com, consulté le 3 avril 2024.

JAURÉGUI, Léa ; MATHAS, Jeanne, « De fureur et de sang : blessures et menstruations dans l'art féministe des années 1970 », dans *Cahiers de l'école du Louvre*, n°15, 2020.

KRAUSS, Rosalind, « Video : the aesthetics of narcissism », dans *October*, n°1, 1976, p.50-64, téléchargé sur www.jstor.org, consulté le 27 avril 2024.

KREUGER, Anders, « The actions of bodies : approaching Lili Dujourie », dans *Afterall*, n°34, 2013, p.108-125, téléchargé sur www.jstor.org, consulté le 27 avril 2024.

LAFONTAINE, Marie-Jo, « Au-delà des mot », dans *Atelier belge : treize artistes à propos de leur atelier*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 2001, p.112-115.

LAVOIE, Rébecca, « Pratiques féministes et queer en art vidéo : propositions politiques post-identitaires », dans *Recherches féministes*, n°27, 2014, p.171-189, téléchargé sur www.proquest.com, consulté le 10 octobre 2023.

LEGRAND, Dominique, « Le monde sous les yeux de Marie-Jo Lafontaine », dans *Le Soir*, mercredi 4 juin 2012, p.70, téléchargé sur www.marie-jo-lafontaine.com, consulté le 3 mars 2024.

LELEUX, Françoise, « Pourquoi un festival spécifique aux femmes ? » dans *Femmes cathodiques, Festival international vidéo*, Paris, Palais de Tokyo, 1989, p.7.

LIPPARD, Lucy, « Sweeping exanges : the contribution of feminism to the art of the 1970s' » dans *Art Jouurnal*, 1980, p 362-365.

MARCHAND-KISS, Christophe, « Lili Dujourie », dans *Beaux Arts Magazine*, n°100, 1992, p. 118-120.

MARINI, Marcelle, « La place des femmes dans les productions culturelles : l'exemple de la France », dans DUBY, Georges ; PERROT, Michelle ; THEBAUD, Françoise, (dir.), *Histoire des femmes*, vol. 5, le XX^e siècle, p.275-283.

MÉLON, Marc-Emmanuel, « Cinéma et vidéo : utopie et réalité », dans DELHALLE, Nancy ; DUBOIS, Jacques et KLINKENBERG, Jean-Marie, *Le tournant des années 1970 : Liège en effervescence*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, p. 117-138.

MEURANT, Serge, « Un ange passe », dans *Vidéodoc*, n°82, 1986, p.13.

MICUCCI, Marjorie, « Chroniques de vie et d'amitié en forme de poésie », dans *L'Art Même*, n°81, 2020, p.29-31.

MORSE, Margaret, « Video installation art : The Body, The image and the Space-in-Between », dans HALL, Doug, FIFER, Sally Jo, BOL, David et ROSS, David, *Illuminating video : an essential guide to video art*, New York, Aperture, 1990, p. 153-167.

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

NOCHLIN, Linda, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », dans *Artnews*, n° 69, 1971, p. 22- 39 et 67-71, téléchargé sur <https://www.academia.edu/>, consulté le 9 octobre 2023.

PEN, Laurence, *Des stratégies obliques : une histoire des conceptualismes en Belgique*, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p.117.

PLATEAU, Nadine, « Arts : naissance de la critique féministe », dans Gubin, Éliane et Jacques, Catherine (dir.), *Encyclopédie d'histoire des femmes, Belgique, XIXe - XXe siècles*, Bruxelles, Racine, 2018, p.44-47.

POLLOCK, Griselda, « Inscriptions in the Feminine », dans de ZEGHER, Catherine *Inside the visible, an elliptical traverse of 20th century art : in, of and from the feminine*, Gand, Editions de La Chambre, 1996, p.67-87.

RENARD, Delphine, « Marie-Jo Lafontaine », dans *Flash art*, n°7/8, 1985, p.70-71

RUBINSTEIN, Edith, « Et la R.T.B.F ? Ce que Margaret Galagher ne pouvait pas encore savoir », dans *Chroniques féministes : Ombres et Lumières*, n°29, 1988, p. 80-83.

SCHWARTZ, Paula, « Women's studies, gender studies. Le contexte américain », Dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°75, 2002, p. 15-20.

SHERIFF, Mary, « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », dans *Perspective*, n°1, 2017, p.91-112.

TOMASOVIC, Dick, « " Il suffit d'ouvrir les yeux..." Contre la télévision (tout contre) : le cas de l'émission Vidéographie (1976-1986) », dans MORRISSEY, Priska et THOUVENEL, Eric, *Les arts et la télévision : discours et pratiques*, Presses universitaires de Rennes, 2019, p. 270-281.

VAN APELDOORN, Robert, « Les télévisions locales et communautaires », dans *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n°1075-1076, 1985, p.1-82, téléchargé sur www.cairn.info, consulté le 7 février 2024.

VAN BROECKHOVEN, Greta, « Marie André, Videorealisaties 82-85 : tentoonstelling », dans le catalogue de l'Internationaal Cultureel Centrum, n°128-132, Anvers, 1986, p.4-9.

VAN CAUWENBERGE, Geneviève, *Le vidéo-art en Belgique*, dans Vidéodoc, n°24, avril 1979, p. 8-11, téléchargé sur <https://hdl.handle.net/2268/39324>, consulté le 11 octobre 2023.

VAN DER STIGHELEN, Katlijne et WESTEN Mirjam (dir.), *À chacun sa grâce, Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas, 1500-1950*, Paris, Flammarion, 1999.

VAN PARYS, Yoann, « Dernier cri (Groupe Ruptz) », dans *L'art Même*, n°84, 2021, p.42-43.

VAN TIEGHEM, Jean-Pierre, « Marie-Jo Lafontaine », dans *+ - 0*, n°26, juin 1979, p.19.

VAN THIEGEM, Jean-Pierre, « Marie-Jo Lafontaine : vidéo around the ring », dans *Art Press*, n°60, 1982 p.20-21.

ZABUNYAN, Elvan, « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant des années 1970 », dans *Cahiers du Genre*, n°43, 2007, p.171-186.

II. Mémoires

PIRET, Laurie, *L'émergence des femmes dans l'art vidéo de 1970 à 1990. Parcours de trois vidéastes à travers leurs œuvres et leur identité féminine : Lili Dujourie, Anne-Mie Van*

Kerckhoven et Marie-Jo Lafontaine, mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie, Université Libre de Bruxelles, 2009.

SIMAR, Patrick, *Analyse conceptuelle de l'œuvre de Marie-Jo Lafontaine : dramaturgie de la violence éthique*, mémoire de licence en Histoire de l'art et archéologie, Université Libre de Bruxelles, 1998.

III. Archives

AVG-Crahif, cote BE-A4013-133-29RB, Inventaire du fonds d'archives de l'association 29 rue Blanche, 1979-2011.

Listing détaillé des émissions Vidéographie.

SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0RM_MIS63775 /, Interview de Marie-Jo Lafontaine « Son travail sur l'occupation de l'espace, œuvre au Centre Beaubourg. », 00:14:10, date de diffusion inconnue.

SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0RD_DRA850401 / 850401-1, séquence « Madame Rona, un œil d'aigle », 00:24:23, diffusé le 4 décembre 1985.

SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0TD_D85-05-04_01 / D 85/05/04, séquence « Bruxelles : interview de Marie André », 00:20:32, diffusé le 4 mai 1985.

SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0TF1_E000303 / 62.70/314, reportage sur la Fédération féminine artistique belge, 00:04:31, diffusé le 11 août 1970.

SONUMA archives audiovisuelles, fichier R0TP_190186-66_01 / P 190186-66, séquence « Wallonie, tournages », 00:37:17, diffusé le 4 avril 1985.

IV. Sources numériques et multimédia

Bio, disponible sur le site d'Anne-Mie Van Kerkhoven, www.amvk.be, consulté le 2 avril 2024.

BONNET, Marie-Jo, « Le statut des artistes femmes aujourd'hui », dans *L'insatiable* [en ligne], disponible sur www.linsatiable.org, consulté le 15 mai 2023.

Biography, disponible sur le site de Marie-Jo Lafontaine, www.marie-jo-lafontaine.com, consulté le 15 mars 2024.

BRAMS, Koen, « Gesprek met Lili Dujourie (II) », dans De Witte Raaf [archives en ligne], n°126, 2007, disponible sur www.dewitteraaf.be, consulté le 10 mars 2024.

BRAHMS, Koen, « Lili Dujourie », dans De Witte Raaf [archives en ligne], n°124, novembre-décembre 2006, disponible sur www.dewitteraaf.be, consulté le 3 mars 2024.

CHICAGO, Judy, *Feminist Art Education : Made in California*, téléchargé sur www.judychicago.com, consulté le 16 février 2024.

Dérives : présentation, disponible sur le site de l'atelier Dérives, disponibles sur www.derives.be, consulté le 6 février 2024.

D'AUTREPPE, Emmanuel, *De Yellow à Now, un parcours (1969-2007)*, disponible sur le site des éditions Yellow Now, www.yellownow.be, consulté le 10 février 2024.

EWVA – EUROPEAN WOMEN'S VIDEO ART, disponible sur www.ewva.ac.uk, consulté le 10 octobre 2023.

GILLEMONT, Danièle, « Dossier femmes 80 : Marie-Jo Lafontaine », dans *Le Soir* [archives en ligne], 7 mai 2011, disponible sur www.europresse.com, consulté 4 avril 2024.

HENCZ, Adam, « Agents Of Change : How the Sony Portapak Has Created A New Artistic Medium », dans *Artland Magazine* [en ligne], disponible sur www.magazine.artland.com, consulté le 16 mars 2024.

JAURÉGUI, Léa et MATHAS, Jeanne, « De fureur et de sang : blessures et menstruations dans l'art féministe des années 1970 », dans *Cahiers de l'école du Louvres*, n°15, 2020, p. 1-16.

Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 2 avril 2024.

KEERSMAEKER, Flor, « La féminité dans *Rosas danst Rosas* », disponible sur le site de la compagnie Rosas, www.rosas.be, publié le 21 juin 2017, consulté le 13 mai 2024.

Le CVB : projet, disponible sur le site du Centre Vidéo de Bruxelles, www.cvb.be, consulté le 6 février 2024.

Left Side Right Side, disponible sur le site d'Electronic Arts Intermix à New York <https://www.eai.org>, consulté le 12 avril 2024.

LADERMAN UKELES, Mierle, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969, p.3, disponible sur le site du Queens Museum à New York, www.queensmuseum.org, consulté le 13 mai 2024.

LESAUVAGE, Magali, « La prostitution dans l'art, d'Ishtar à ORLAN », dans *Beaux Arts Magazine* [en ligne], Publié le 2 décembre 2013 à 18h36, mis à jour le 18 avril 2023 à 15h29, disponible sur www.beauxarts.com, consulté le 13 mai 2024.

LHOEST, Holde, *La vidéo d'animation en Belgique francophone*, rapport du comité extrascolaire et du développement culturel, 1975, p.6, téléchargé sur <https://rm.coe.int/090000168067b66a>, consulté le 7 février 2024.

Nos missions, disponible sur le site du GSARA, www.gsara.be, consulté le 6 février 2024.

Semiotics of the Kitchen 1975 – Martha Rosler, disponible sur le site du musée d'art contemporain de Barcelone (MACBA), www.macba.cat, consulté le 26 mars 2024.

Sois belle et tais-toi !, disponible sur la base de données du Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, www.base.centre-simone-de-beauvoir.com, consulté le 5 mars 2024.

VANGROOTLOON, Pierre, « Retour sur Canal Emploi (1977-1989), une télévision communautaire et engagée », dans *Causes toujours : la revue trimestrielle du GSARA* [en ligne], 2016, disponible sur www.causestoujours.be, consulté le 7 février 2024.

V. Entretiens

Entretien de Véronique Bergen avec Joëlle de La Casinière, dans *Flux New*, n°79, juin 2019, p.18.

Entretien d'Anne Bonnin avec Joëlle de la Casinière, Paris, Fondation d'entreprise Pernord Ricard, le 22 janvier 2019, disponible sur www.radiofrance.fr, consulté le 30 avril 2024.

Entretien de Dagmar Dirkx avec Joëlle de La Casinière, disponible sur le site d'Argos, www.argosarts.org, consulté le 23 mars 2024.

Entretien de Laurie Piret avec Marie-Jo Lafontaine, Bruxelles, le 14 juillet 2009, cf. annexe VI, p.48-65.

Entretien de Laurie Piret avec Lili Dujourie, Lovendegem, le 9 juillet 2009, cf. annexe IV, p.26-31.

Entretien de Laurie Piret avec Anne-Mie Van Kerkhoven, Anvers, le 3 juillet 2009, cf. annexe V, p.32-47.

Entretien de Louise Poncin avec Marie André, Bruxelles, le 12 mars 2024, cf. annexe I, p.3-10.

Entretien de Louise Poncin avec Nicole Widart, Liège, le 23 avril 2024, cf. annexe II, p.11-18.

Entretien téléphonique de Louise Poncin avec Suzon Fuks, Tenneville, le 25 avril 2024, cf. annexe III, p.19-25.

Entretien de Sarah Smalenburg avec Marie-Jo Lafontaine, 2006, disponible sur le site de Marie-Jo Lafontaine www.marie-jo-lafontaine.com, consulté le 10 mars 2023.

Table des matières

Remerciements	3
Avertissement.....	4
Introduction.....	5
I. L'émancipation des femmes dans la sphère artistique durant les années 1960 et 1970	11
A. L'influence de la deuxième vague du féminisme sur la pratique artistique.....	11
B. L'émergence d'une histoire féministe de l'art	15
C. Vidéo : une nouvelle technologie au service de l'émancipation	18
II. Le début des années 1970 et les prémices de l'art vidéo en Belgique	23
A. Découverte et expérimentations.....	23
B. Deux centres régionaux : l'ICC à Anvers et la galerie Yellow Now à Liège.....	25
D. La création de l'émission Vidéographie en 1976	27
III. De 1978 à 1986 : l'âge d'or de la vidéo en Belgique	29
A. Une nouvelle génération d'artistes	29
B. Ateliers de production et structures d'accueil	30
C. Vidéo ? Vous avez dit Vidéo ?	32
IV. Conditions de production des vidéastes femmes belges durant les années 1970 et 1980 .	33
A. Parcours artistique.....	33
B. Soutiens	36
C. Obstacles	38
1. Femme et artiste, deux statuts difficilement conciliables.....	38
2. Des institutions fermées à l'expérimentation	39
3. Une « technophobie » intériorisée.....	41
4. Être femme artiste en étant compagne d'artiste	43
V. Visibilité et reconnaissance des femmes	45
A. Dans le paysage médiatique.....	45
B. Au sein des grandes expositions et événements d'art vidéo	49
1. Représentation féminine lors d'expositions	49

2. Représentation féminine lors des événements	51
C. Des artistes féministes ?	53
VI. Femmes vidéastes, investigatrices d'un art polymorphe	56
A. La vidéo performative et la vidéo « miroir » : Lili Dujourie.....	56
1. L'auto-filmage : le corps et ses actions	56
2. Lili Dujourie, pionnière.....	57
3. <i>Hommage à...</i> et l'auto observation.....	59
4. Reflet et réflexivité : la mise en scène du miroir.....	60
5. Décloisonnement.....	61
B. Art vidéo et installation : Marie-Jo Lafontaine.....	62
1. Vidéo-sculpture, vidéo-architecture	62
2. Marie-Jo Lafontaine et l'investissement de l'espace en réponse au concept	63
3. Le dispositif.....	65
4. Le corps, la machine et le dispositif.....	65
5. Le traitement audiovisuel au service de l'établissement de la tension.....	66
C. Art vidéo et traitement électronique de l'image : Joëlle de la Casinière et Nicole Widart	68
1. « Vidéoclasme » et effets plastiques.....	68
2. Joëlle de La Casinière ; une approche transdisciplinaire	69
3. Écriture et collages électroniques.....	70
4. Des œuvres d'art totales	74
D. Art vidéo et documentaire poétique : Nicole Widart	76
1. L'émergence d'une tendance « postmoderne » du documentaire.....	76
2. Un regard subjectif sur le réel	78
3. Les images et la mémoire.....	79
E. Art vidéo et « cinéphagie » : Marie André et Anne-Françoise Perin.....	80
1. Revalorisation du récit vidéographique, contre le récit cinématographique	80
2. Marie André et la réappropriation du langage cinématographique	81
3. (Dé)crire et (dé)peindre le quotidien.....	82

4. La danse vidéographiée et la vidéo chorégraphiée.....	83
5. Un pas dans la fiction.....	84
6. Anne-Françoise Perin : l'amour impossible entre vidéo et cinéma.....	85
IV. « Inscriptions dans le féminin »	87
A. Pour une analyse féministe des œuvres	87
B. La surveillante et le voyeur	89
C. Désir et violence.....	93
D. Du domestique dans l'art.....	97
E. Investissement et subversion du masculin	100
Conclusion.....	105
Bibliographie	109