

Une pratique de l'harmonisation. Essai sur l'œuvre de Sarah Margnetti Par Camilla Paolino

La première fois que Sarah Margnetti et moi-même nous sommes rencontrées, c'était lors de l'exposition *Embroidered Breath of a Bordered Garden* dont elle avait conçu la scénographie avec l'artiste Nastasia Meyrat dans *l'artist-run space* genevois *one gee in fog*. C'était une après-midi d'octobre, en 2018; tout avait été préparé pour réunir un petit groupe de femmes – dont nous faisons partie – ayant diverses affinités avec les théories et les pratiques de Rivolta Femminile (RF)¹, et dans lesquelles elles étaient plus ou moins impliquées. Ensemble, nous allions écouter et transcrire une douzaine de cassettes audio enregistrées par des membres de RF entre 1970 et 1972 lors de pratiques d'*autocoscienza*: une pratique dialogique basée sur l'auto-narration et l'écoute mutuelle entre femmes, à l'intérieur d'un espace relationnel autonome défini par des cadres séparatistes non-mixtes². L'exposition conjointe de Sarah Margnetti et Nastasia Meyrat consistait en un ensemble de six rideaux – chaque artiste en ayant réalisé trois – suspendus au plafond pour entourer et abriter le travail collectif qui se déroulait dans la salle. Le thème du rideau était doublement présent dans les œuvres de Sarah Margnetti, qui avait cousu des tissus verts, roses et jaunes en patchwork sur l'étoffe de base pour représenter un rideau et former ainsi une ébauche de mise en abyme. De chacun des rideaux peints surgissait une main avec un doigt pointé qui tirait le tissu, dévoilant ce qui aurait dû être dissimulé: un mur de marbre en trompe-l'œil, brodé sur l'étoffe, ou, selon le point de vue, l'espace occupé par notre groupe de travail, constitué de femmes uniquement.

L'insistance sur le rideau – réitérée, réaffirmée – ne se limite pas à l'exposition *Embroidered Breath of a Bordered Garden*. En prenant du recul et considérant les œuvres récentes de Sarah Margnetti dans une perspective plus large, on constate en effet que l'élément du rideau revient régulièrement et qu'il est souvent associé à des fragments de corps camouflés. *Hearing* [p. 44-45] et *Hideout* (2021) [p.42-43], l'ensemble de rideaux

de l'exposition *TROPES* (2019)³ ou encore *Cortinas Parrahsius* (2018) [p.104-107] ne sont que quelques exemples d'un thème revisité au fil du temps. Toutefois, le contexte dans lequel j'ai vu pour la première fois les rideaux de Sarah Margnetti a changé pour toujours le regard que je porte sur son œuvre: cette rencontre m'a fait voir la proximité entre la pratique de l'*autocoscienza*, l'écoute, le travail de transcription effectué collectivement, l'intimité d'un espace accessible uniquement aux femmes et enfin les rideaux eux-mêmes, témoins matériels de tout cela. La convergence de ces divers éléments a donné lieu à deux lectures possibles.

Tout d'abord, je ne pouvais concevoir les rideaux que comme un dispositif imaginé pour délimiter un espace censé être à la fois autonome, intime et relationnel. En d'autres termes, les rideaux créaient une dimension dissidente par une manière d'occuper l'espace qui évoquait les pratiques des mouvements minoritaires de contre-culture et de libération, passés et actuels. Cette association d'idées a quelques précédents significatifs dans le domaine artistique. L'un d'eux est *Tenda* (1965-1966) de Carla Accardi, une structure habitable que Leslie Cozzi interprétait comme une anticipation des cadres séparatistes à l'intérieur desquels la prise de conscience féministe de l'artiste allait pouvoir se développer⁴. Un autre est *Floorpieces* (1973) de Harmony Hammond: des cercles ou spirales de tissu tressé qui n'ont cessé de s'agrandir au cours des années 1970 et dans lesquels Julia Bryan-Wilson voit une projection des cercles de prise de conscience dont l'artiste faisait partie⁵. Le lien entre ces expériences antérieures et la pratique de Sarah Margnetti prend tout son sens à la lumière de sa peinture *Autocoscienza* (2018) [p. 108], où quinze mains de femmes sont posées en cercle à plat sur une surface en faux marbre, avec des doigts prolongés par des ongles démesurément longs qui s'entrelacent pour former au centre un tissage régulier. On retrouve un motif similaire sur un dessus de table de la série *Intertwined/Fragmented Furniture* (2021)

[p. 28-29, 46-53]. Transposé sur la surface horizontale d'un dessus de table, le motif met en scène une rencontre dont les mains autour de la table sont l'image métonymique⁶. En d'autres termes, les mains sont un prolongement des corps auxquels elles appartiennent : des corps réunis dans un rituel ou une séance, ou simplement des corps qui sont et parlent ensemble, qui font circuler au sein du groupe des expériences, des connaissances et des significations, brodant des respirations, tissant des voix et des pensées, les rendant complexes. Par extension, les mains sont aussi une métonymie de l'espace relationnel autonome dans lequel tout cela se déroule, rappelant les lieux que les rideaux de Sarah Margnetti délimitent ou évoquent. Dans le cas spécifique de *Embroidered Breath of a Bordered Garden*, les rideaux séparaient du reste du monde notre cercle d'auditrices/transcriptrices, nous protégeant dans notre effort collectif, les oreilles tendues et les doigts tapant sur les claviers. Cependant, un rideau n'est pas un mur : il ne crée pas une séparation stricte, mais fonctionne plutôt comme une membrane préservant un certain degré de perméabilité entre les espaces voisins qu'il divise. Il fait obstacle à la vue, mais permet de sentir, d'entendre et même de toucher ce qui se trouve derrière lui. C'est une invitation à se taire pour écouter les personnes qui se tiennent de l'autre côté, ou un dispositif d'écoute qui invite à se laisser toucher par l'autre, traverser par son expérience, transformer par son savoir.

Avant d'approfondir la manière dont Sarah Margnetti aborde la question de l'écoute, autre élément fondamental dans la pensée de l'artiste, attardons-nous encore un instant sur le lien entre la pratique de *l'autocoscienza* et les rideaux pour parler de la seconde lecture que leur association peut susciter. *L'autocoscienza* était avant tout un acte de narration de soi, une pratique politique partagée collectivement par des femmes qui cherchaient à s'affirmer comme sujets parlants dans

un cadre socioculturel qui avait tendance à les réduire au statut d'objets et au silence. Dans un tel contexte, la découverte de soi était le premier pas vers l'autodétermination et vers un changement social de large envergure, susceptible de transformer le silence en langage et en actes, pour reprendre les mots d'Audre Lorde⁷. Si l'on prend la narration de soi comme dénominateur commun entre la pratique de *l'autocoscienza* et les rideaux de Sarah Margnetti, ces derniers semblent fournir une réponse visuelle à la première. En effet, Sarah Margnetti représente souvent les rideaux en train de s'ouvrir pour révéler ce qu'ils cachaient. Ils sont ainsi la métaphore matérielle du processus même de la découverte de soi. Dans des œuvres telles que *Rideau à chutes* (2019) [p. 94], *Une autre saison (d'après Ernest Biéler)* (2019) ou *Inner Space* (2021) [p. 37, 39], des seins et des fesses, ainsi que des mains et des doigts, apparaissent progressivement entre les plis et les ombres des draperies. Le mélange des rideaux et des parties intimes du corps induit une comparaison avec les fragments d'organes génitaux féminins que l'on devine dans les plis de la tunique de la muse Polyhymnie, identifiés et analysés par l'artiste Suzanne Santoro comme des éléments représentant le retour du refoulé niché dans le tissu⁸. Giovanna Zapperi relève que Suzanne Santoro, dans son ouvrage *Per una espressione nuova/Towards New Expression* (1974), rend hommage au retour d'une sexualité longtemps niée dans la tradition iconographique occidentale, qui a systématiquement occulté le sexe féminin et la possibilité même de représenter et donc de penser l'autonomie sexuelle des femmes⁹. Cette lecture de la recherche visuelle de Suzanne Santoro fournit un indice supplémentaire pour la compréhension des rideaux de Sarah Margnetti. Les seins qui émergent des plis du *Rideau à chutes*, de même que les fesses qui se dessinent dans les draperies de *Inner Space*, loin d'être de simples dispositifs esthétiques déployés pour le plaisir visuel des hommes – comme cela a été le cas dans la représentation

du corps féminin fragmenté tout au long de l'histoire de l'art moderne¹⁰ –, évoquent la réappropriation de son propre corps et de ses propres désirs non exprimés, qui se dévoilent progressivement. En tant que formes de la découverte de soi, ces parties du corps manifestent la revendication d'un plaisir autonome, c'est-à-dire la manifestation d'une sexualité qui, indépendante du système de représentation patriarcal, de l'appétit des hommes et de tout regard réifiant, ouvre la possibilité de se penser comme sujet désirant¹¹.

Parmi les autres parties du corps qui se nichent dans les draperies de Sarah Margnetti, il y a souvent l'oreille. Ainsi, le tissu tombe derrière elle comme une mèche de cheveux dans *Dressed Curtain* (2019) [p. 96-97] ou l'encadre dans *Hearing et Curtain* (2020) [p. 40-41]. Ces exemples nous ramènent à la conception du rideau comme dispositif d'écoute. À l'inverse, associée aux rideaux chargés de toutes les significations mentionnées ci-dessus, l'oreille elle-même semble rappeler que, pour être efficaces en tant que techniques de subjectivation, la découverte et la narration de soi nécessitent une écoute mutuelle, une résonance et une réceptivité, comme le soulignait Carla Lonzi¹². Ici aussi, la figure rhétorique de la métonymie se révèle utile si l'on veut déchiffrer en détail les composantes symboliques de l'imagerie de Sarah Margnetti. L'oreille est une métonymie de l'écoute. L'oreille est également une métonymie de l'équilibre. En effet, l'oreille est à la fois un élément du mécanisme de la perception auditive et le réceptacle du système vestibulaire, essentiel à l'équilibre. En d'autres termes, l'oreille est le lieu de rencontre et de coexistence de l'audition et de l'équilibre.

La cinquième des méditations sonores de la compositrice Pauline Oliveros offre une image puissante qui évoque cette cohabitation en lui donnant une nouvelle configuration. Sa partition se lit comme suit : « Faites une promenade nocturne ; marchez silencieusement et faites que les plantes de vos pieds deviennent des oreilles¹³. » Comme si l'on voulait nous

faire comprendre que seule l'écoute permet de trouver l'équilibre. En effet, les structures anatomiques qui ont pour fonction de soutenir le corps et de le relier au sol se transforment en dispositifs capables de sentir la terre, l'ouïe remplaçant le toucher. Ce déplacement sensoriel – semblable à celui suggéré dans *If You Whisper Only I Can See You* (2019) [p. 82-83], peinture sur toile dans laquelle Sarah Margnetti a remplacé les verres d'une paire de lunettes par des oreilles, transformant ainsi métaphoriquement un dispositif de vision en un dispositif conçu pour écouter quelqu'un qui parle doucement – s'inscrit dans le travail global d'harmonisation mené par Pauline Oliveros, qui, avec « ♀ ensemble », a incarné un engagement de toute une vie en faveur de l'écoute. L'harmonisation était comprise comme la connexion nécessaire précédant l'émission du son (*sounding*), c'est-à-dire une technique permettant à la voix d'émettre des sons¹⁴, ou un parallèle vocal à la prise de parole mais sans énonciation verbale. La séquence de mise au diapason et d'émission vocale devait être pratiquée aussi bien individuellement qu'en groupe. D'une part, pour exprimer le son de sa voix, il fallait accorder son propre esprit et son propre corps, comme l'a expérimenté et formulé Pauline Oliveros elle-même vers 1971. D'autre part, s'accorder avec les autres était la condition d'une émission vocale collective, dans un chant choral modulé en fonction des voix individuelles. Cette technique d'harmonisation et d'émancipation dépendait de la capacité de toucher et d'être touché-e, d'entendre et d'être entendu-e.

La pratique de Sarah Margnetti pourrait également être comprise comme une pratique d'harmonisation, avec elle-même et avec les autres, dans laquelle l'écoute et l'émission sonore subséquente sont essentielles, comme le suggère sa peinture *Inner Circle* (2019) [p. 84-85], au titre évocateur. La palette de l'artiste y est remplacée par une oreille, signe que, pour Sarah Margnetti, la création artistique est avant tout une technique de vie basée

sur l'écoute, tandis que le titre évoque, une fois de plus, l'idée d'un cercle intime. Ce n'est pas un hasard si l'artiste a dédié l'exposition *Teach Yourself to Fly* (2020)¹⁵, dont elle était commissaire, précisément à Pauline Oliveros. De plus, le titre de l'exposition reprenait celui de la première des méditations sonores de la compositrice, œuvre consistant en une série de techniques de méditation basées sur l'écoute profonde (*deep listening*). La première d'entre elles est un exercice de respiration en groupe: des sons vocaux sont ajoutés progressivement à l'expiration jusqu'à ce que les respirations cumulées du groupe ressemblent au bruit d'un avion qui décolle. À l'instar de *l'autocoscienza*, les méditations sonores étaient initialement pratiquées dans des cercles réservés aux femmes et visaient à atteindre une conscience sonore (*sonic awareness*). Elles ont été conçues par Pauline Oliveros comme une technique de guérison collective pour laquelle l'écoute était le facteur clé. Avec un titre emprunté à une méditation sonore, l'exposition présentait sous un jour particulier les œuvres qu'elle accueillait, et notamment sa peinture murale *Hearing/Healing/Caring* (2020) [p. 62-63]. Celle-ci est une composition d'organes sensoriels – yeux, oreilles, nez – reliés entre eux par un enlacement de bras et de mains qui paraissent occupés à recoller les morceaux d'un organisme à réparer. Comme souvent dans le travail de Sarah Margnetti, cette œuvre consiste en motifs peints dont la surface imite le bois, et inverse ainsi la logique de *Deux oreilles attentives* (2019), où des oreilles humaines se devinent dans les nœuds du bois, évoquant un monde de matière sensible. Entendre, guérir, prendre soin sont donc des actes aux conditions matérielles comparables, qui semblent suggérer qu'ils proviennent tous de la même matrice et que, liés les uns aux autres, ils ne peuvent fonctionner que de concert. Autrement dit, tant les composantes visuelles de l'œuvre que son titre et le choix de l'intégrer dans le cadre conceptuel de *Teach Yourself to Fly* soulignent combien l'écoute est une pratique de guérison

et un acte de soin. Une association similaire est évoquée par d'autres moyens dans des œuvres telles que *Master Sensorial* (2019) [p. 86-87]: les parties du corps représentées ont été choisies et disposées ensemble de manière à former une oreille en s'inspirant des cartes d'acupuncture et de réflexologie, c'est-à-dire d'outils utilisés par des thérapeutiques fondées sur l'étude de l'interconnexion et de la résonance corporelles. Quant au contour de l'oreille, il prend, dans la composition, les traits anthropomorphes d'un-e enfant, voire d'un fœtus ou d'un-e contorsionniste en équilibre précaire. Cette corrélation s'exprime encore plus explicitement dans *Mother with Child* (2019) [p. 80-81], œuvre qui renvoie à l'une des dyades canoniques de l'histoire de la culture visuelle occidentale, tant sacrée que profane, où l'association de la mère et de l'enfant est un archétype du soin prodigué à autrui. Dans *Mother with Child*, la mère/madone tient son enfant/oreille près de sa poitrine: ce dont il faut prendre soin, c'est la capacité d'écoute; inversement, l'écoute est une forme de soin.

Pourtant, pour ce qui est de la notion de soin, Sarah Margnetti adopte une position prudente et fait appel à une autre figure pour y réfléchir, celle de la cariatide. Élément fréquent dans le répertoire visuel de l'artiste, la cariatide résiste à la fétichisation du soin (qui, dans le contexte du capitalisme tardif, est devenue une tendance répandue dans le domaine de l'art et de la culture, et au-delà¹⁶) et nous invite à reconsidérer ses implications historiques. De fait, elle offre un point d'entrée pour réfléchir à la façon dont, à travers les siècles, l'acte de prendre soin et de s'occuper des autres a été transformé en fonction sociale indissociable de positions de genre subsidiaires, définies par des relations de pouvoir asymétriques: la mère, l'épouse, la compagne, la soignante. Au nom du soin, les corps des femmes ont été contraints à des positions d'assujettissement, devenant les piliers de la famille et de la société en général. La cariatide, support architectural modelé à la

ressemblance d'une figure féminine immobile, est une métaphore visuelle de ce mécanisme, dont elle matérialise et rend visible la violence intrinsèque. En d'autres termes, la cariatide donne une forme visuelle au travail non reconnu et à l'effort invisible que la stabilité de l'édifice socio-économique exige des femmes. L'édifice reposant sur sa tête est stable, inébranlable tant que la cariatide reste tranquille et sereine, comme le soulignait la cinéaste Agnès Varda dans son court-métrage documentaire de 1984 *Les dites cariatides*¹⁷. La fonctionnalité de la cariatide dépend de sa capacité à faire comme si l'exploit de porter le poids du système sur sa tête ne demandait aucun effort, c'est-à-dire de sa capacité à dissimuler le travail qu'elle accomplit: un mystère insondable, impensable¹⁸. Pour préserver ce mystère, la cariatide doit rester immobile et silencieuse. Si elle parle, l'édifice vacille. Si elle bouge, l'édifice s'effondre.

En introduisant cette figure dans son travail, Sarah Margnetti semble évoquer cette condition paradoxale. Depuis *Cortinas Parrahsius, Une autre saison (d'après Ernest Biéler)* ou *Window Caryatids* (2021) [p. 36, 38], dans lesquels des supports génériques tiennent discrètement des draperies, l'artiste a progressivement intégré le corps des femmes dans l'architecture d'un lieu donné et l'a transformé en élément structurel à fonction de support, comme dans *Staircase II* (2019). Dans ses installations, les murs et le mobilier intègrent de plus en plus ces corps, au point de les assimiler et de ne faire qu'un avec eux. Cette opération traduit métaphoriquement, en termes visuels, le processus historique d'enfermement des femmes dans la sphère domestique, essentiel à l'occultation de leur travail reproductif, et inscrit l'œuvre de Sarah Margnetti dans une généalogie visuelle féministe qui s'attache à rendre visible un tel mécanisme¹⁹. Depuis les dessins *Femme Maison* de Louise Bourgeois (1945-1947) – dont les maisons marchent sur des jambes de femmes, mais sont privées de tête et de bras, et donc de la possibilité de penser et d'agir – jusqu'à la série photographique

Space2, Providence, Rhode Island (1975-1978) de Francesca Woodman, où le corps nu de la photographe est camouflé par le papier peint d'un intérieur ou par un être qui rappelle la *Cheminée* de Sarah Margnetti (2020) [p. 66-69], cette question a été déclinée d'innombrables façons au fil des décennies. Considérée sous cet angle, la série en cours des *Cariatides* de Sarah Margnetti contribue à cette réflexion transgénérationnelle qui interroge l'amalgame historique entre corps féminins et architecture domestique.

Les cariatides de Sarah Margnetti ne sont pas pour autant qu'un simple hommage au travail que les femmes fournissent sans en obtenir de reconnaissance. Avec ces figures, l'artiste aborde également la question des efforts déployés pour soutenir le monde de l'art et de la culture, lequel prospère grâce à la besogne ingrate de cohortes de travailleurs et travailleuses invisibles, comme l'a relevé Carla Lonzi, en avance sur son temps²⁰. Les cariatides font apparaître la proximité de l'artiste avec la face d'ombre (*dark matter*) de la production culturelle: une société souterraine de personnes qui transcrivent et qui secondent, parmi toutes sortes d'autres cariatides modernes²¹. Cependant, un support n'est pas nécessairement destiné à rester dans une position d'impuissance passive. Comme le dit Céline Condorelli, pour fonctionner correctement, un support doit se trouver à proximité directe – inconfortable – de l'objet qu'il est censé soutenir. Les deux doivent se toucher, voire se heurter, dans une position d'antagonisme actif²². Pour exprimer son antagonisme actif, Sarah Margnetti utilise un langage gestuel codé représenté par des mains dont les ongles entrelacés ne véhiculent pas uniquement des messages conciliants; c'est ce que l'œil initié découvre en déchiffrant dans *Vieil adage* (2020) [p. 56-61] la célèbre revendication «Fuck You Pay Me». Si le recours à la langue des signes rend hommage à sa capacité d'élargir la communication au-delà des limites normatives de l'expression verbale, le choix de l'épellation digitale fait également référence à des

pratiques dissidentes, comme les signaux des gangs ou les codes secrets dont se servent les communautés marginalisées pour protéger du contrôle extérieur les informations qu’elles s’échangent. Le fait que *Vieil adage* ait été peint directement sur un mur et que d’autres tableaux à épellation digitale tels que *LOVE* (2021) [p. 34-35] ou *INTIMACY* (2021) [p. 30-31] aient un mur de carreaux en arrière-fond va dans le même sens: ces œuvres rappellent une culture underground qui prospère au-delà des limites de la légalité, la culture du graffiti. Les mains de Sarah Margnetti aux ongles d’une longueur extravagante semblent y faire allusion, évoquant la proximité étymologique entre «graffiti» et le mot italien *graffiare*, qui signifie «griffer». À l’instar des tags ou des griffures sur les murs, le *Vieil adage* de Sarah Margnetti infiltre l’institution et porte en lui le chant de protestation d’une voix dissidente. Ce sont les paroles des cariatides, qui ne peuvent être entendues que par celles et ceux qui se tiennent assez près pour percevoir leur murmure.

1 Rivolta Femminile (littéralement «révolte féminine») est un groupe néo-féministe constitué exclusivement de femmes, fondé à Rome en 1970 par l’artiste Carla Accardi, la journaliste et activiste Elvira Banotti et l’ancienne critique d’art Carla Lonzi, dans le but de repenser la libération des femmes et de favoriser l’émergence de la subjectivité féminine par des processus de déculturation et de désidentification des rôles de genre traditionnels. L’orthographe alternative «fxmmes» est employée dans le texte pour exprimer l’approche intersectionnelle que nous avons adoptée en 2018, avec l’intention de former et de définir notre groupe de travail de manière inclusive.

2 L’*autocoscienza* (littéralement «conscience de soi») peut être comprise comme une variante italienne de l’exercice féministe de «consciousness-raising» («prise de conscience»), pratiqué aux États-Unis depuis les années 1960.

3 Charlotte Herzig, Sarah Margnetti. *TROPES*, Ferme de la Chapelle, Grand-Lancy (Genève), 2019.

4 Pour en savoir plus sur le lien entre les structures et environnements habitables de Carla Accardi et l’expérience de l’artiste en matière d’*autocoscienza* dans le cadre de Rivolta Femminile, voir Leslie Cozzi, «Spaces of Self-Consciousness. Carla Accardi’s environments and the rise of Italian Feminism», in *Women & Performance. A Journal of Feminist Theory*, vol. 21, n°1, 2011, p. 67-88; et Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un’arte della vita*, DeriveApprodi, Rome, 2017, p. 168-173.

5 Selon Julia Bryan-Wilson, les *Floorpieces* de Harmony Hammond se sont agrandis avec le temps, délimitant un espace toujours plus vaste, et renvoyant ainsi à l’acte de revendication de l’espace, qui était une préoccupation commune des groupes féministes de l’époque. En outre, «cette création d’un espace circulaire s’inspire de l’investissement personnel de Harmony Hammond, à cette époque, dans le “consciousness-raising”, un processus qu’elle décrit comme tournant autour du “cercle proverbial”» et qui a permis à l’artiste de faire son entrée dans le milieu, à peu près en même temps, comme le souligne Bryan-Wilson, que la création des *Floorpieces*. Voir Julia Bryan-Wilson, *Fray. Art and Textile Politics*, University of Chicago Press, Chicago, 2017, p. 72-104.

6 La métonymie est une figure de style par laquelle on se réfère à une chose ou à un concept en nommant une partie de cette même chose ou de ce même concept; cette figure de style fonctionne grâce au lien unissant deux termes (par exemple, «la plume» peut être une métonymie de «l’écrivaine»). Pour en savoir plus sur l’utilisation de la métonymie comme outil possible d’expression dans des processus signifiants fondés sur des liens matériels plutôt que sur l’opération de substitution, typique de la production symbolique du patriarcat, voir Lucia Re, «The Mark on the Wall. Marisa Merz and a History of Women in Postwar Italy», in Connie Butler (éd.), *Marisa Merz. The Sky Is a Great Space*, Prestel, Munich, 2017, p. 36-75; et Luisa Muraro, *Maglia o uncinetto. Racconto linguistico-politico sulla inimicizia tra metafora e metonomia*, Manifestolibri, Rome, 2004.

7 Audre Lorde, «The Transformation of Silence into Language and Action», in *Sinister Wisdom. A Journal of Words and Pictures for the Lesbian Imagination in All Women*, n°6, 1978, p. 11-15.

8 Suzanne Santoro, *Per una espressione nuova/Towards New Expression*, Rivolta Femminile, Rome, 1974.

9 Selon Giovanna Zapperi, le travail de Santoro vise à démystifier la sexualité des femmes pour lui permettre de se réaffirmer non pas en tant que manque – telle qu’elle est communément décrite dans l’histoire de la pensée patriarcale dont Freud est le porte-parole –, mais comme une chose qui, ayant été délibérément écartée, se niche dans les plis de l’image. Giovanna Zapperi, *op. cit.*, p. 201.

10 Pour en savoir plus sur l’utilisation des fragments de corps dans l’histoire de l’art moderne et postmoderne, et en particulier sur la fétichisation des parties du corps féminin, voir Linda Nochlin, *The Body in Pieces. The Fragment as a Metaphor of Modernity*, Thames & Hudson, New York, 1995.

11 Pour mieux saisir le lien entre l’affirmation d’une sexualité autonome et le processus de formation du sujet, tel qu’il est formulé dans l’œuvre de Sarah Margnetti, je renvoie à nouveau les lectrices et lecteurs aux réflexions de Giovanna Zapperi sur l’ouvrage de Suzanne Santoro *Per una espressione nuova/Towards New Expression*. Dans son analyse, Giovanna Zapperi souligne l’importance de considérer le travail de Suzanne Santoro à la lumière de l’implication de l’artiste dans Rivolta Femminile et, en particulier, des théories élaborées par Carla Lonzi dans *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971). En ayant à l’esprit ce schéma politico-théorique selon lequel les femmes, pour pouvoir se penser en tant que sujets autonomes, doivent d’abord se réapproprier leur sexualité, on peut comprendre la recherche visuelle de Suzanne Santoro comme une technique de subjectivation. Giovanna Zapperi, *op. cit.*, p. 202. Pour en savoir plus sur les concepts de regard masculin et de plaisir visuel, je renvoie à l’essai de référence de Laura Mulvey «Visual Pleasure and Narrative Cinema», in *Screen*, vol. 16, n°3, 1975, p. 6-18.

12 Selon Carla Lonzi, ce sont les relations et la réceptivité qui préservent les femmes de la folie au fur et à mesure de leur prise de conscience, car «les personnes qui ont à subir un défaut de réceptivité sont sujettes au sentiment de ne pas exister, d’être une erreur vivante». Carla Lonzi, «Mito della proposta culturale», in Rivolta Femminile (éd.), *La presenza dell’uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, Milan, 1978, p. 148. Le processus de formation du sujet exige réciprocité et reconnaissance mutuelle parce qu’il faut que deux sujets se reconnaissent l’un l’autre comme tels. Pour cette raison, les relations sont considérées comme essentielles dans le processus de subjectivation des femmes, à condition que les liens ne soient pas hiérarchisés et n’obéissent pas à la logique de la fonctionnalité. Pour en savoir plus sur les relations entre femmes et la réceptivité comme moyens de subjectivation, voir Giovanna Zapperi, *op. cit.*, p. 230-231; et Maria Luisa Boccia, *Con Carla Lonzi. La mia opera è la mia vita*, Ediesse, Rome, 2014.

13 Pauline Oliveros, *Sonic Meditations*, Smith Publications, Sharon VT, 1971, p. V.

14 *Ibid.*, p. I.

15 *Teach Yourself to Fly*, avec Nastasia Meyrat, Sarah Margnetti, Camilla Paolino, Sabrina Röthlisberger, Mina Squalli-Houssaïni et Gaia Vincensini, LiveInYourHead, Genève, 2020.

16 Je fais référence ici à l’institutionnalisation croissante des pratiques artistiques et culturelles centrées sur les concepts de soin et de soin de soi-même, ainsi qu’à la mobilisation de ces mêmes concepts par les responsables politiques et les gouvernements qui, avec l’intensification des impératifs néo-libéraux, poursuivent le démantèlement des ressources de l’aide sociale publique et le transfert sur les individus de la responsabilité du soin. Pourtant, comme le soulignent Angela Dimitrakaki et Kirsten Lloyd, la récente résurgence des débats sur la reproduction sociale, lesquels incluent des réflexions sur le soin, montre également que c’est bien à une crise aiguë qu’il faut s’attaquer: celle qui se manifeste dans ce climat de misère, de colère, de désillusion et de discorde qui caractérise le capitalisme mondial. Angela Dimitrakaki et Kirsten Lloyd, «Social Reproduction Struggles and Art History. An Introduction», in *Third Text*, vol. 31, n°1, 2017, p. 3.

17 Dans *Les dites cariatides*, la voix off d’Agnès Varda décrit en ces termes les cariatides monumentales qu’elle rencontre dans les rues de Paris: «Les femmes, quand elles portent, le font plutôt sur la tête et l’air de rien. Une femme avec un panier sur la tête, c’est déjà une sculpture calme.»

18 Pour en savoir plus sur l’invisibilité historique du travail reproductif au sein du système de production capitaliste, voir Leopoldina Fortunati, *L’arcano della riproduzione. Casalinghe, prostitute, operai e capitale*, Marsilio Editori, Venise, 1981.

19 Pour un aperçu historique du processus de domestication des femmes, poursuivi à l’aube de la modernité occidentale par l’enfermement de leur corps dans le cadre domestique et l’expropriation de leurs capacités reproductives, voir Silvia Federici, *Caliban and the Witch. Women, The Body and Primitive Accumulation*, Autonomedia, New York, 2004.

20 Carla Lonzi a consacré dix ans de réflexion aux rapports de force asymétriques sur lesquels se fonde le système de l’art et de la culture. Les racines de sa réflexion se trouvent dans *Autoritratto*, De Donato Editore, Bari, 1969, et son aboutissement dans *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*, Rivolta Femminile, Milan, 1980.

21 Pour en savoir plus sur ces zones d’ombre, voir Gregory Sholette, *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, Pluto Press, Londres, 2006. La position de Sarah Margnetti à cet égard se fonde sur son expérience personnelle de plusieurs années en tant qu’assistante d’artiste: une expérience impliquant une grande quantité de travail invisible effectué pour la visibilité d’un autre.

22 Céline Condorelli, *Support Structures*, Sternberg Press, Londres, 2009, p. 17.