

# Les mondes intérieurs



Laëtitia Badaut Haussmann, *Maisons Françaises, une collection n° MF198112P2324*, 2025. Vue de l'exposition : « Le cœur et les poumons », Emanuela Campoli, Paris, 2025. Photo : Rebecca Fanuele. Courtesy de l'artiste et des galeries Allen Paris, Ellen de Bruijne Amsterdam et Emanuela Campoli Paris/Milan.



Laura McLean-Ferris et Laëtitia Badaut Haussmann, Paris, mars 2026.

N'y a-t-il rien de plus simple que d'écrire des articles et d'acheter des chats persans avec l'argent gagné ? Mais, attendez un instant.<sup>1</sup>  
—Virginia Woolf

La cuisine qui figure dans l'image est, de toute évidence, magnifique. Moderne, impeccable, lumineuse et équipée de tous les appareils dernier cri de son époque. Un rayon de soleil pénètre par les grandes fenêtres et atterrit sur une tasse à café en porcelaine blanche laissée sur le comptoir. Quelques plantes d'intérieur soigneusement disposées et un bouquet de tulipes fraîches dans un vase en verre complètent la scène. Une femme – une mère – se tient devant l'évier. Elle tend le bras vers le robinet pour attraper quelque chose, tout en tournant la tête vers une petite fille assise par terre, occupée à jouer avec un chien. La femme porte une chemise blanche, une jupe crayon et des sandales à talon à fines brides. *Mais, attendez un instant*. Ce sont des chaussures de soirée. Plus étrange encore : son pied arrière est tendu avec une précision presque chorégraphique, comme celui d'une danseuse professionnelle. Un détail infime, mais suffisant pour troubler la cohérence de l'image. La femme adresse à la petite fille un sourire blanc éclatant, et pourtant les deux semblent se regarder comme deux inconnues. *Es-tu ma maman ?* Non, probablement pas. Elle a l'allure d'une actrice, d'une interprète. Toutes deux paraissent figées dans leur pose. Peu à peu, on comprend qu'elles la tiennent depuis trop longtemps : la pointe du pied, la torsion du corps, le sourire hollywoodien ne sont pas spontanés mais douloureux. Il y a quelque chose de

froid tout à coup, comme un vide qui s'installe dans l'image. Quelque chose manque. Le message s'est détaché de son contexte. Une réplique légère, censée détendre la scène, est restée en suspens. Un problème plus vaste demeure sans réponse.



Laëtitia Badaut Haussmann, *Maisons Françaises, une collection n°MJ198305P163*, 2025. Photographie. Courtesy de l'artiste et des galeries Allen Paris, Ellen de Bruijne Amsterdam et Emanuela Campoli Paris/Milan.

Cette image, intitulée *Maisons Françaises, une collection n°MJ198305P163* (2025), appartient à une série en cours de l'artiste Laëtitia Badaut Haussmann, qui prélève des images dans d'anciens numéros de magazines d'intérieurs, notamment *Maison française*. Sa pratique, profondément interdisciplinaire, déborde souvent vers des formes discursives et la constitution d'archives étendues, mais sa ligne de recherche reste toujours portée sur les représentations du genre, de la sexualité et de normes socio-culturelles dans l'architecture et le design. Lorsqu'elle a récupéré la collection de magazines des années 1970 et 1980 ayant appartenu à sa grand-mère, Laëtitia Badaut Haussmann les a rapportés à son atelier, où elle a commencé peu à peu à parcourir leur contenu, les abordant comme une archive de matériaux para-architecturaux destinés avant tout à un lectorat féminin (bien que ces revues aient aussi été largement lues par des hommes gays et personnes queer, entre autres). Mais à mesure qu'elle les examinait, les images publicitaires de ces magazines lui sont apparues d'une étrangeté parfois surréelle, traversées de menace et de malaise, dessinant les contours d'une existence féminine spectrale et étroitement circonscrite.

Afin de révéler les sous-textes de ces archives, Laëtitia Badaut Haussmann a

scanné certaines de ces publicités puis en a supprimé numériquement tous les textes et éléments graphiques, ne conservant que l'image elle-même. Elle a ensuite appliqué un traitement uni en niveaux de gris, donnant aux photographies une tonalité sombre et lointaine ; un glamour singulier qui naît de la rencontre entre l'éclat et le poli des visuels publicitaires et une esthétique monochromatique feutrée, tout en élégance et en retenue. Certaines images ont été tirées à leur échelle d'origine ; d'autres ont été agrandies jusqu'au format de l'affiche ou même du panneau publicitaire, occupant des murs entiers d'exposition. Certaines sont irrésistiblement séduisantes, comme celle d'un sac à main en peau de crocodile vernie, renversé nonchalamment sur une table près d'une veste en jean et d'une écharpe plissée style Issey Miyake, qui laisse s'échapper son contenu – miroir de poche, briquet, stylos, portefeuille, carte bancaire. L'image d'un désordre de luxe.



Laëtitia Badaut Haussmann, *Maisons Françaises, une collection n°MJ198405P63*, 2025. Photographie. Courtesy de l'artiste et des galeries Allen Paris, Ellen de Bruijne Amsterdam et Emanuela Campoli Paris/Milan.

(...) on se retrouve dans des espaces domestiques où la violence, la peur, l'aliénation, l'horreur et l'absurde sont à peine sublimés.

En réalité, le désordre devient une sorte de motif à travers la série *Maisons Françaises, une collection* (2012-). Privés des points d'ancrage habituels – produits à vendre, slogans à lire – on se retrouve dans des espaces domestiques où la violence, la peur, l'aliénation, l'horreur et l'absurde sont à peine sublimés. Dans une autre image d'une cuisine moderne, *Maisons Françaises, une collection n° MJ198405P63* (2026), un effet *time-lapse* semble suggérer que la pièce est sur le point d'être détruite : des assiettes s'envolent de la table pour se briser au sol, les voilages aux fenêtres ondulent, une lampe suspendue au plafond se balance de droite à gauche. Si l'image est sans doute censée représenter une rafale de vent entrant par une fenêtre ouverte sur un ciel nocturne, elle pourrait tout aussi bien évoquer d'autres forces invisibles – fantômes, esprits, poltergeists – ou encore des hallucinations, des perturbations possibles à venir. Dans d'autres images, les canapés en cuir de salons élégants et les chambres modernistes semblent avoir été quittés dans la précipitation, les occupants laissant derrière eux vêtements et objets en pagaille. Sachant qu'il s'agit de publicités, on pourrait aussi imaginer que ces images suggèrent des scènes où les habitants auraient perdu toute retenue, emportés par une sexualité débordante, fuyant précipitamment vers ou hors de la chambre, laissant le chaos derrière eux. Mais sans slogan ce n'est pas du tout ce que ces images vides et hantées semblent représenter. Elles pourraient tout aussi bien être de violentes scènes de crime. Une coupe en verre éclate en morceaux au pied d'un lit ; un téléphone est jeté au sol, le combiné décroché.

Le précédent le plus évident de la série *Maisons Françaises* se trouve dans les œuvres réalisées par l'artiste américain Richard Prince à partir de 1977. Il travaille alors dans le service des pages détachées d'un éditeur<sup>2</sup> et commence à s'appropriier, rephotographier et réimprimer des publicités issues des magazines *Time* et *Life*. Les plus connues sont les *Cowboys* (première série datée de 1980-1984), où il rephotographie des images de cowboys issues des publicités Marlboro, en supprimant les slogans tel que « Welcome to Marlboro Country », référence à un lieu fictif et fantasmé de liberté américaine et au rêve d'une vie simple et masculine, rendue accessible par l'imaginaire du tabac. Sans constituer une réponse directe à ces *Cowboys*, *Maisons Françaises* de Laëtitia Badaut Haussmann peut néanmoins se lire comme une réplique tardive à ce geste. En effet, cette série est étroitement liée à un autre projet de l'artiste, où la propagande liée au tabac occupe une place centrale. L'image du sac à main en crocodile mentionnée plus haut, par exemple, figurait dans une exposition<sup>3</sup> articulée autour de son vaste projet d'archive et de recherche en cours, *The Tobacco Files*, pour lequel elle rassemble des dizaines de milliers d'images médiatiques liées au tabagisme et à l'industrie du tabac plus largement, afin de mettre en lumière les mécanismes d'une manipulation de masse par saturation visuelle.





Laëtitia Badaut Haussmann, *The Tobacco Files*, 2022-en cours. Dossiers noirs, blisters, impressions jet d'encre couleur sur papier. Produit avec le soutien de Seccession, Vienne (résidence d'artiste) et du Fonds de dotation Franklin Azzi. Photo : Aurélien Mole. Courtesy de l'artiste et des galeries Allen Paris, Ellen de Bruijne Amsterdam et Emanuela Campoli Paris/Milan.

Et pourtant, à la différence du « Marlboro Country », le monde que Laëtitia Badaut Haussmann fait apparaître dans *Maisons Françaises* est un territoire sombre et resserré, féminisé, hanté par la crainte du faux pas, de l'accident et de la violence. Comme l'a écrit Laura Mulvey à propos des relations entre les genres cinématographiques du western et du mélodrame, les résonances émotionnelles et la spécificité genrée de ce dernier « dérivent d'un concept d'espace masculin et s'y opposent : le dehors, sphère de l'aventure, du mouvement et de l'action cathartique, par opposition à l'émotion, l'immobilité, l'espace clos et le confinement<sup>4</sup> ». Mulvey écrivait ceci en 1992, à un moment où les appropriations photographiques de Prince commençaient à être pleinement intégrées aux discours critiques et historiques de l'art ; le travail de Laëtitia Badaut Haussmann, lui, s'inscrit dans une phase plus révisionniste de notre présent. Ici, les outils forensiques ainsi que les explorations psychiques reliant les intérieurs architecturaux à la vie intérieure semblent jouer un rôle. Des œuvres de la série *Maisons Françaises* ont ainsi été présentées en 2018 dans l'espace de vie et de travail d'une psychanalyste parisienne, aux côtés de sculptures de l'artiste, comme celle d'un verre dont les glaçons se déversent sur une cheminée<sup>5</sup>.



Laëtitia Badaut Haussmann, *Maisons Françaises, une collection*, n°MJ198105P25, 2025.  
Photographie. Courtesy de l'artiste et des galeries Allen Paris, Ellen de Bruijne  
Amsterdam et Emanuela Campoli Paris/Milan.

(...) une part de la fascination qu'elles [les Archives] exercent tient précisément à la possibilité de faire surgir un sens nouveau de ce qui s'y trouve caché.

Une photo intitulée *Maisons Françaises, une collection n°MJ198105P25 (2025)*, condense peut-être plus que toute autre cette tension : un édredon froissé et informe, en satin brillant, occupe presque tout le cadre ; une perturbation agite les draps, provoquée par le corps d'une femme penchée vers l'avant, la tête enfouie dans les genoux, à moitié hors champ. Même privée de tout contexte, la composition est profondément troublante : le corps de cette femme, nue jusqu'à la taille, se replie en une forme presque abstraite, sa tête, masse sombre de cheveux flous, se fond dans l'ombre et sa posture évoque à la fois le chagrin et une honte qui cherche à se dissimuler. L'étrangeté de l'image (parue dans *Maison et Jardin* n°273, en mai 1981) tient en partie au fait que la marque, producteur de linge de lit, avait fait appel au photographe David Hamilton pour réaliser et signer la campagne publicitaire, lui conférant ainsi cette aura abstraite et ostensiblement « artistique ».

Photographe britannique alors installé en France, connu pour ses images vaporeuses d'adolescentes et de très jeunes femmes (il réalisa également les campagnes du parfum L'Air du Temps de Nina Ricci à la fin des années 1970) David Hamilton fit l'objet d'accusations de viol et d'agressions sexuelles en 2016,

lorsqu'une première victime prit publiquement la parole pour raconter une agression subie dans son enfance lors d'un shooting avec lui. D'autres accusations suivirent rapidement, et Hamilton mourut quelques jours plus tard dans ce qui fut présumé comme un suicide. Comme l'a souligné Laëtitia Badaut Haussmann, jusqu'à récemment ces associations, ces événements, ces informations étaient restés pour l'essentiel occultés et ne relevaient pas encore du domaine public ; ils n'auraient donc pas été pleinement lisibles dans cette image avant qu'elle ne la redécouvre en 2025 (la collection de magazines étaient entreposée sur ses étagères depuis 2012). Le moment où ils furent ouverts et réexaminés par l'artiste prend ainsi une importance particulière : dans cet instant précis, une image du passé se trouve confrontée au présent. Et pourtant, dès sa première publication en 1981, il était peut-être déjà possible de percevoir qu'une violence profondément troublante demeurait tapie, à peine latente, dans cette scène de lit, qui peut facilement se lire comme une version esthétisée des suites d'une agression. Revenons vers la femme dans la cuisine évoquée au début de ce texte : on remarque peut-être qu'il s'agit de l'actrice Maria Schneider, elle-même victime d'une agression violente et tristement célèbre lors du tournage de *Last Tango in Paris* (1972), qui ne fut véritablement prise au sérieux qu'en 2016, lorsqu'un entretien avec le réalisateur Bernardo Bertolucci datant de 2013 refit surface. Certes, il est dans la nature même des archives que certains aspects et certaines significations y demeurent enfouis ; une part de la fascination qu'elles exercent tient précisément à la possibilité de faire surgir un sens nouveau de ce qui s'y trouve caché. Mais n'est-il pas vrai également que nous traversons actuellement une période culturelle marquante, caractérisée par la mise au jour et la réévaluation d'événements violents ? Et si certains faits enfouis remontent à la surface parce qu'on les arrache à l'obscurité, n'est-il pas vrai aussi qu'il existe une douleur d'un genre particulier – celle que l'on éprouve face à des vérités qui, dans une certaine mesure, étaient visibles depuis le début ?

L'innovation des théoriciennes féministes des années 1970 qui utilisaient les théories psychanalytiques fut d'aborder les objets culturels à travers les mêmes modèles que ceux proposés par Freud dans l'analyse des rêves et des processus inconscients – en s'appuyant notamment sur des concepts de topographie, d'archéologie ou de métaphores spatiales. Des fragments de ruines enfouies dans la terre, à partir desquelles on pouvait saisir un fragment d'inconscient puis reconstruire par l'imagination un tableau d'ensemble. Des significations voilées ou déguisées en autre chose, pour échapper au système de censure hautement sensibilisé du psychisme. Comme l'a expliqué Mulvey, les théoriciennes féministes du cinéma ont commencé à analyser le patriarcat comme une forme de psychopathologie, en retraçant la manière dont les formations psychiques décrites par Freud refaisaient surface dans la culture populaire. Ces expressions culturelles – au cinéma, à la télévision et dans d'autres formes de culture de masse – constituent une sorte de réservoir, offrant un exutoire à un psychisme individuel incapable de reconnaître et d'exprimer ses propres besoins et limites. De tels mécanismes reposent sur une compréhension des « structures sociales partagées qui instillent idéaux et tabous chez l'individu, pour ensuite marquer et façonner les désirs et les angoisses qui caractérisent une culture commune<sup>6</sup> ».



Laëtitia Badaut Haussmann, *Domestic Gore*, 2025. Panneaux de bois, aluminium, impressions couleur, vis, 200 x 150 x 1,8 cm. Vue de l'exposition : « Le cœur et les poumons », Emanuela Campoli, Paris, 2025. Photo : Rebecca Fanuele. Courtesy de l'artiste et des galeries Allen Paris, Ellen de Bruijne Amsterdam et Emanuela Campoli Paris/Milan.



Laura McLean-Ferris et Laëtitia Badaut Haussmann consultant des images de *Domestic Gore*, 2025, dans l'atelier de l'artiste, Paris, mars 2026.

Être une femme, c'est appartenir à une catégorie de personnes dont les limites ont historiquement été profondément circonscrites : jusqu'à une époque relativement récente en Occident, les femmes étaient juridiquement assimilées à une forme de propriété, passant des mains du père à celles du mari. Dans *Maisons Françaises*, on mesure combien ce passé est proche car s'y exposent, sans fard, les contraintes historiques et les angoisses psychiques du marché : autant de projections des rêves et cauchemars de femmes qui n'ont pas encore pleinement échappé à cette logique de la propriété. (Poussant plus loin encore dans le registre de la terreur domestique, Laëtitia Badaut Haussmann a récemment constitué une autre archive de recherche, *Domestic Gore* (2025), composée de photogrammes imprimés tirés de décennies de films d'horreur montrant des intérieurs domestiques féminisés en proie à une violence latente – coussins de canapé éventrés, rideau de douche éclaboussé de sang. Pour les exposer, elle a apposé une sélection de ces tirages sur un paravent pliant argenté, un système de cloisonnement domestique qui ne procure qu'une illusion

d'intimité.)



Laëtitia Badaut Haussmann, *Stage Circle Marble*, 2020. Bois, peinture, métal, moquette, 50 x 136 x 80 cm. Vue de l'exposition : « Lucy Jordan », Galerie Allen, Paris, 2020. Photo : Aurélien Mole. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Allen, Paris.



Laëtitia Badaut Haussmann, *Maquette (Safe)*, 2020. Polystyrène, tadelakt, aluminium, acier inoxydable, 80 x 80 x 40 cm. Vue de l'exposition : « Lucy Jordan », Galerie Allen, Paris, 2020. Photo : Aurélien Mole. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Allen, Paris.

(...) ce sont peut-être ces compromis permanents entre l'intime et le public qui sont au cœur de nombreux travaux de Laëtitia Badaut Haussmann.

En tant qu'artistes, les femmes ont historiquement dû négocier d'une manière ou d'une autre avec la sphère domestique, et certaines ont dû s'infliger une forme de violence psychique pour pouvoir travailler. Dans *Un lieu à soi* (1929), son essai le plus célèbre, Woolf énonce à la fois les conditions matérielles dont une femme a besoin pour être artiste – un espace privé et un revenu régulier – et le poids des infrastructures historiques et culturelles conçues pour l'empêcher de devenir un sujet autonome et maîtresse de sa propre pensée. L'œuvre de Woolf n'est qu'un exemple parmi d'autres d'une pratique féministe que Laëtitia Badaut Haussmann a intégrée aux fondements de la sienne (les architectes Charlotte Perriand et Eileen Gray font également des apparitions régulières dans son travail) – une base à partir de laquelle elle esquisse ou propose des codes spatiaux, conceptions et agencements alternatifs. Pour son exposition de 2021 à Ellen de Bruijne Projects à Amsterdam, *As if a house should be conceived for the pleasure of the eye, she*

Fondation  
d'entreprise  
Pernod  
Ricard



MINISTÈRE  
DE LA CULTURE

Liberté  
Égalité  
Fraternité

Textwork  
Editorial Platform Fondation Pernod Ricard

says (titre emprunté à une description de la villa E-1027 de Gray), l'artiste a exploré des espaces architecturaux à codification féministe issus de deux films : *Maîtresse* de Barbet Schroeder (1976) et *Safe* de Todd Haynes (1995). Deux sculptures y faisaient office de maquettes architecturales. La première, *Stage, marble, circle* (2020), est une boîte de marbre noir posée sur un tapis blanc, en écho au donjon BDSM dissimulé sous un appartement parisien ordinaire dans *Maîtresse*. La seconde, *Maquette (Safe)* (2020), était un dôme blanc évoquant l'espace hypoallergénique et sécurisant vers lequel fuit la protagoniste de *Safe*, en proie à une paranoïa environnementale. Pourtant, les deux espaces fictifs auxquels se référait cette exposition constituent des exemples extrêmes d'espaces autonomes pour les femmes, tous deux régis par les intenses rapports de pouvoir qui les entourent. Ensemble, ces œuvres semblaient suggérer que, même lorsqu'une femme dispose de son propre espace, il n'est pas évident d'y créer une véritable intimité, une liberté réelle.

Et ce sont peut-être ces compromis permanents entre l'intime et le public qui sont au cœur de nombreux travaux de Laëtitia Badaut Haussmann. Comment survivre au monde intérieur lorsque le monde extérieur vous oppresse, comment survivre au monde extérieur lorsque le monde intérieur cherche à vous étouffer ? Cette tension s'exprime avec le plus d'acuité dans la série de sculptures *Daybeds* (2015-2017), où se cofondent les codes domestique, institutionnel et même clinique. Les « lits de jour » de Laëtitia Badaut Haussmann sont des formes oblongues carrelées qui évoquent tour à tour des bancs, des lits de repos, des chaises longues, de larges socles de musée, des plateformes, des marches, des podiums, des tables ou encore des autels. Le titre, lui, fonctionne comme une invitation – adressée à une personne, un objet, un animal – à venir s'y allonger, et le caractère particulièrement reposant du divan convoque à son tour des espaces tels que le cabinet du psychanalyste ou celui du médecin. Quant à leurs surfaces carrelées, elles évoquent d'autres lieux encore – cuisines, salles de bains, hammams, piscines, fontaines, tous ces espaces publics ou privés où l'on peut s'attendre à trouver de l'eau.



Laëtitia Badaut Haussmann, *Daybed n°2\_Spring. Death*, 2015. Bois, colle, carreaux, enduit, 278 x 100 x 23 cm. Vue de l'exposition : « Mon Horizontalité », Until Then, Paris, 2015. Photo : Aurélien Mole. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Allen Paris.



Laëtitia Badaut Haussmann, *Daybed n°3\_Bordeaux, brown*, 2015. Bois, colle, carreaux, enduit, plante, 245 x 100 x 37 cm. Vue de l'exposition : « Mon Horizontalité », Untilthen, Paris, 2015. Photo : Aurélien Mole. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Allen Paris.

La série des *Daybeds* est née d'une recherche menée par l'artiste dans le cadre du programme de résidence Pavillon Neuflyze OBC au Palais de Tokyo en 2011-12. Elle y découvre alors que Perriand avait été chargée de concevoir quarante bancs pour l'institution (dans l'une de ses créations nommée « Tokyo »), qui ont ensuite été répartis entre plusieurs musées avant de devenir très en vogue dans les galeries parisiennes. Or, constate l'artiste, il n'existe aujourd'hui presque plus aucun banc dans les musées ou les galeries d'art contemporain, si ce n'est devant les longues installations vidéo, où ils sont souvent placés discrètement, presque à contrecœur. L'esthétique dominante des grands espaces d'art contemporain s'est éloignée depuis longtemps des intérieurs entièrement meublés des galeries et musées du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce sont souvent des lieux construits de toutes pièces pour ressembler aux friches postindustrielles que des institutions comme la Tate Modern ont réinvesties, ou encore aux centres commerciaux, dont le design délibérément hostile pousse les corps à rester en mouvement malgré l'épuisement. Comme l'ont écrit Diana Fuss et Joel Sanders dans leur essai *An Aesthetic Headache: Notes from the Museum Bench* : « Les musées et galeries d'art moderne se sont montrés largement indifférents, quand ils n'étaient pas franchement hostiles, aux exigences et aux désirs du corps du spectateur. Perpétuant un biais occidental qui remonte à la Renaissance, la critique d'art tend à traiter le corps du spectateur comme s'il n'en était presque pas un – réduit à un œil désincarné, associé à l'esprit, à l'imagination, à la vision, rarement à un corps véritable<sup>8</sup>. » S'asseoir et se reposer, écrivent-ils, c'est s'associer à la passivité, à la soumission, au loisir : « Autant de postures profondément associées, et ce n'est pas un hasard, au stigmate de la féminité et de la sphère domestique<sup>9</sup>. »

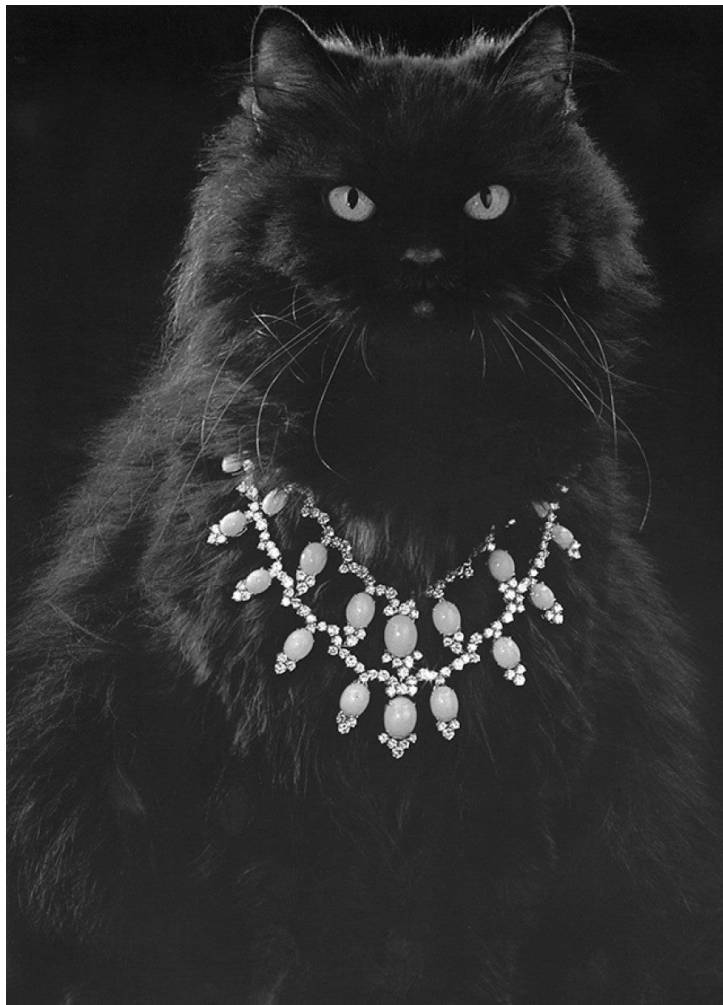
Laëtitia Badaut Haussmann s'est inspirée d'un texte de Gertrude Stein dans lequel celle-ci évoquait la profondeur d'intuition incarnée acquise en s'endormant sur un banc de musée devant un tableau pour se réveiller avec lui<sup>10</sup>. De là est né le premier *daybed* de la série, intitulé *Dear Charlotte and Maurice* (2012), composé d'un banc *readymade* emprunté au Louvre, accompagné d'un texte fragmentaire disposé sur le lit de jour comme une lettre oubliée. Beaucoup d'autres suivirent mais cette fois des bancs fabriqués de toutes pièces plutôt que *readymade*. En

tant que sculptures, les *Daybeds* se chargent non seulement de réintroduire un minimum d'attention à la possibilité d'un corps incarné qui aurait besoin ou envie de repos, tout en opposant une forme de révolte subtile aux espaces muséaux et aux galeries de plus en plus soumis aux logiques de vitesse, de productivité et d'accélération, qui caractérisent notre économie de travail et de consommation.



Laëtitia Badaut Haussmann, *Dear Charlotte & Maurice*, 2012. Installation in situ avec un banc « Tokyo » de Charlotte Perriand, lettre, enveloppe. Vue de l'exposition : *Le Pavillon* pendant La Triennale, Palais de Tokyo, Paris, 2012. Photo : Aurélien Mole. Courtesy de l'artiste et de la Galerie Allen Paris.

Comment en est-on arrivé là ? Quand cela finira-t-il ? Attendez un instant. *Mais, attendez un instant.* La seule façon de résister à ce rythme implacable, c'est précisément de s'arrêter un instant, de se recueillir dans le silence de sa propre pensée, et de trouver le temps de s'asseoir pour réfléchir. Dans « Des professions pour les femmes » (1931), Virginia Woolf décrit avec une précision mémorable sa première expérience d'écrivaine professionnelle : elle rédige une critique de livre et reçoit en retour un chèque par la poste. Avec cet argent, écrit-elle, elle s'offre avec joie un chat persan. *N'y a-t-il rien de plus simple ? Mais, attendez un instant.* Elle a omis de mentionner autre chose qui se produisait pendant qu'elle écrivait : une forme de meurtre. Parce qu'à mesure qu'elle écrivait elle sentait une force puissante la pousser à écrire d'une manière qui ne déplaise à personne, qui ne la fasse paraître ni peu féminine, ni antipathique, ni peu séduisante, ni peu domestique. Cette force, qu'elle nomme l'« Ange du foyer », projetait son ombre sur son travail, s'interposant entre l'artiste et son écriture, et devait être vaincue – « tuée », selon les mots de Woolf – afin de lui permettre d'écrire librement et de manière critique.



Laëtitia Badaut Haussmann, *Maisons Françaises, une collection*, n°MI197902P71, aka *the cat lady*, 2025. Photographie. Courtesy de l'artiste et des galeries Allen Paris, Ellen de Bruijne Amsterdam et Emanuela Campoli Paris/Milan.

Revenons une dernière fois sur les images de *Maisons Françaises*, parmi lesquelles on trouve *Cat Lady* (2025) : une photographie étrangement glamour d'un chat persan noir au pelage soyeux portant un collier de diamants. Difficile de savoir ce que cette image cherchait à vendre initialement. Elle pourrait suggérer qu'il y a quelque chose dans l'idéal de la femme au foyer parfaite qui s'apparente à celui d'un chat de luxe, attendant sagement, paré de bijoux. Il s'agit aussi peut-être d'un clin d'œil à la figure de la femme sans enfants, parfois appelée *cat lady* – ce spectre brandi par les politiciens de droite pour désigner la femme seule qui a résisté aux structures conservatrices du mariage et de la famille. *Mais, attendez un instant*. Ce chat, avec ses résonances woolfiennes, nous rappelle aussi qu'à l'origine de cette série se trouve le regard d'une artiste, qui est aussi une femme, opérant des choix, effectuant des montages, construisant un récit. Même si la référence n'est qu'un heureux hasard, est-il possible de réinscrire ce chat persan comme une icône inspirée de celui que Woolf s'offrit avec son premier salaire ? On pourrait alors le lire comme une sorte de message d'utilité publique, pointant vers la relation ambivalente et conflictuelle de notre culture au genre, au travail et à l'art. Car ce qui ressemble à un simple échange – vendre son travail contre de l'argent – peut en réalité constituer une protestation de fond contre les normes

culturelles dominantes, et dont les répercussions peuvent être sévères, bien plus qu'on ne voudrait l'admettre. Enfin, ce chat ne pourrait-il pas aussi se lire comme la publicité pour une certaine forme de luxe intellectuel, la possibilité d'habiter pendant des heures le silence de sa propre pensée ? Existerait-il dans un espace imaginaire, celui d'un musée confortable où les pensées peuvent s'étirer à leur aise, comme un chat persan sur un divan ? Il semble qu'aujourd'hui, dans une culture marquée par une capacité d'attention aussi frénétique que fragmentée et un engagement anxieux, l'expérience soutenue d'une pensée rigoureuse se fait de plus en plus rare – ainsi pourrions-nous la désirer, comme une forme de véritable opulence.

## Textwork

Traduit de l'anglais par Louise Darblay  
Publié en mai 2026

1.  
Virginia Woolf, « Des professions pour les femmes », dans *Être Femme*, trad. Justine Rabat, Paris, Éditions de la Variation, 2022.
3.  
*Le Cœur et les Poumons* (2025), présenté par Emanuela Campoli et galerie Allen, Paris.
5.  
*La Politesse de Wassermann* (2017), verre et résine, présentée dans l'exposition *SAS Villa Psy 2* au cabinet de la psychanalyste Annabelle Ponroy, « Chez Fabre », Paris, 2018.
7.  
Virginia Woolf, *Un lieu à soi* [1929], trad. Marie Darrieussecq, Paris, Denoël, 2016.
9.  
Diana Fuss et Joel Sanders, p. 76.
2.  
Le service des *tear sheets* est une spécificité des agences et maisons d'édition américaines, désignant le service chargé de collecter et de distribuer les pages publicitaires extraites des magazines à des fins de documentation et de suivi des campagnes. (N.d.T.)
4.  
Traduit de l'anglais : « Derived from and defined in opposition to a concept of masculine space: an outside, the sphere of adventure, movement, and cathartic action in opposition to emotion, immobility, enclosed space, and confinement. » Laura Mulvey, « Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity », dans *Sexuality and Space*, dir. Beatriz Colomina, New York, Princeton Architectural Press, 1992, p. 55. Mulvey souligne que ces conventions esthétiques sont mobilisées pour rejouer les mythologies de la « conquête » et de l'implantation coloniale (*settlement*), plutôt que la réalité des guerres coloniales menées dans l'Ouest américain, occultant ainsi les massacres des peuples autochtones, qui hantent en retour le genre lui-même.
6.  
Traduit de l'anglais : « [an understanding of] shared social formations that install ideals and taboos in the individual and then mark and mold the consequent desires and anxieties that characterize a shared culture. » Mulvey, « Pandora: Topographies of the Mask and Curiosity », p. 67.
8.  
Traduit de l'anglais. Diana Fuss et Joel Sanders, « An Aesthetic Headache: Notes from the Museum Bench », dans *Interiors*, ed. Johanna Burton, Lynne Cooke, et Josiah McElheny, Annandale-on-Hudson, Center for Curatorial Studies, Bard College; Berlin, Sternberg Press, 2012, p. 65.
10.  
Gertrude Stein, « Pictures », dans *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1957, p. 57-90.