



HAL
open science

Projets associatifs et engagements féministes dans les arts : quelles possibilités pour une action “ para-institutionnelle ” ?

Ariane Fleury

► To cite this version:

Ariane Fleury. Projets associatifs et engagements féministes dans les arts : quelles possibilités pour une action “ para-institutionnelle ” ?. Art et histoire de l'art. 2022. dumas-03934228

HAL Id: dumas-03934228

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-03934228>

Submitted on 11 Jan 2023

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

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



Université Paris I Panthéon Sorbonne
UFR d'Arts plastiques et sciences de l'art

Ariane Fleury

Projets associatifs et engagements féministes dans les arts :
Quelles possibilités pour une action « para-institutionnelle » ?

Mémoire de Master 2 Théorie des Arts et de la Culture – Recherche
Préparé sous la direction de Christophe Genin

Mai 2022

Résumé et mots-clefs

Ce mémoire s'appuie sur cinq exemples d'associations travaillant à une meilleure reconnaissance des artistes femmes dans les domaines de la recherche et de la création. À travers notamment une série d'entretiens avec des représentantes de chacune de ces associations, cette étude entend distinguer quels objectifs et quelles stratégies guident leurs missions. La finalité de cette recherche est donc de comprendre comment les actions de ces structures sont le reflet de différentes approches politiques à la fois au sein de la pensée féministe, de la théorie artistique et dans leurs rapports aux institutions.

Les dernières décennies ont vu apparaître un processus d'analyse critique et transdisciplinaire des normes institutionnelles, à la conjonction de questionnements politiques, académiques et artistiques. Les problématiques féministes tiennent une place particulière au sein de cet élan, et sont un moteur important de ces réflexions. Dans ce contexte, et à cet endroit particulier entre militantisme politique, recherche et pratique artistique, on constate l'émergence de projets collectifs. Une partie s'ancre d'un cadre administratif et social précis : celui des associations à but non lucratif, un type de structures historiquement lié aux pouvoirs publics.

En analysant les missions de ces structures avec les outils conceptuels fournis par la sociologie des associations, notamment celui d'« actionnalisme », il émerge un rapport aux institutions ambivalent. Entre critique de leurs systèmes et l'utilisation des instruments qu'elles offrent, un tel positionnement renvoie à des notions développées dans le courant artistique de la critique institutionnelle, plus particulièrement l'idée de « para-institution ».

La compréhension des activités menées par ces associations nécessite de considérer l'historiographie des discours sur le travail des artistes femmes. L'évolution de ces stratégies par rapport aux canons de l'histoire de l'art, entre inclusion au sein des cadres institutionnels existants ou remise en question des normes qui les constituent, résonne avec les choix idéologiques et pragmatiques de ces associations.

Ces structures s'appuient également sur les apports théoriques et militants des courants du féminisme des XX^e et XXI^e siècle. Spécifiquement, les tensions au sein de ces mouvements entre essentialisme et théories poststructuralistes font écho aux questionnements des associations autour de la définition des artistes femmes. Enfin, le refus de binarités rigides propre à certaines théories féministes est un outil fructueux pour saisir comment se forme l'action « para-institutionnelle » de ces associations.

Mots-clefs : Association, féminisme, artistes femmes, institution, actionnalisme, para-institution

Summary and keywords

This dissertation is based on five examples of non-profit organisations working towards a better recognition of women artists in the fields of research and creation. Through a series of interviews with representatives of each of those organisations, this study intends to distinguish which goals and which strategies are leading those structures' missions. The purpose of this research is thus to understand how those actions are the reflection of different political approaches within feminist thought, artistic theory and their link to institutions.

The last few decades have seen a critical and transdisciplinary analysis process of institutional norms come into being, at the junction of political, academic and artistic issues. Feminist concerns plays a distinctive role within this momentum, and are an important driving force in those considerations. In this context, at this particular place between political activism, research and artistic practice, we note the emergence of collective projects. Part of these is set within a precise administrative and social background: the "associations à but non lucrative" one (officially registered nonprofits), a type of structures historically tied to public authorities.

By evaluating those structures' missions through the conceptual tools supplied by the sociology of nonprofit organisations, especially "actionalism", an ambivalent relationship to institutions seems to emerge. Between a critique of their systems and the use of the instruments that they offer, such a positioning invokes some notions formulated within the artistic trend of institutional critique, more especially the idea of "para-institution".

The understanding of the activities carried out by those organisations requires to consider the historiography of discourses on women artists' work. Those strategies in relation to the canons of art history, and their evolution between inclusion within existing institutional frames and challenging of the norms that constitute them, resembles the ideological and practical choices of these organisations.

Those structures rely as well on the theoretical and political benefits of 20th and 21st centuries feminist groups. Specifically, the tensions within those movements between essentialist views and poststructuralist theories echo the nonprofit's concerns with the definition of women artists. Lastly, the refusal of rigid binaries characteristic of certain feminist theories is a convenient tool to have a grasp of how those organisations' "para-institutional" actions are formed.

Keywords: Nonprofit organisations, feminism, women artists, institution, actionalisme para-institution

Remerciements

La réalisation de ce mémoire a été possible grâce au concours de plusieurs personnes à qui je souhaiterais témoigner ma gratitude.

Je voudrais tout d'abord adresser toute ma reconnaissance au directeur de ce mémoire, Christophe Genin, pour sa patience, sa disponibilité et surtout ses judicieux conseils méthodologiques, qui m'ont permis d'acquérir l'aisance nécessaire pour retirer le maximum de ce processus de recherche et d'écriture.

Les enseignements dispensés au sein du Master « Théorie des Arts et de la Culture » ont également été précieux dans la construction de mon cheminement de pensée pour ce mémoire : je souhaiterais particulièrement remercier Aline Caillet pour son accompagnement attentif dans mon apprentissage de la recherche universitaire, et des possibilités que ce champ offre. Je voudrais aussi dire merci à Judith Michalet pour sa sollicitude et les perspectives que son cours m'a offertes.

Je tiens à remercier spécialement les personnes interrogées dans le cadre de cette étude. J'ai été touchée et heureuse de l'intérêt suscité par mon sujet, et de leur enthousiasme à participer à cette enquête malgré ma longue liste de questions.

Merci d'abord à Eva Belgherbi, dont je suis le travail depuis notre rencontre pendant nos études à l'École du Louvre, et par la suite lors de mes postes successifs au sein de l'association AWARE entre 2018 et 2020. Je souhaite d'ailleurs remercier Matylda Taszycka, qui a été ma supérieure à AWARE, à la fois pour avoir accepté de s'entretenir avec moi, mais également pour son suivi attentionné et ses conseils éclairés depuis que nous nous sommes rencontrées au sein de l'association. Je suis aussi très reconnaissante à Cléo Farenc, pour avoir pris le temps de répondre à mes questions, et pour m'avoir permis de porter un nouveau regard sur l'action d'Alien She, une association dont je fais moi-même partie en tant que bénévole. Je voudrais finalement exprimer ma gratitude à Ana Bordenave et Marie Guérini que j'ai eu la chance de rencontrer dans le cadre de ce mémoire. J'espère que nous aurons de futures occasions pour des discussions passionnantes, et je suis impatiente que de toutes vous retrouver aux prochaines étapes de nos parcours professionnels, personnels ou militants.

Je souhaiterais particulièrement remercier les membres de l'association Alien She : nos projets, nos discussions et notre synergie ont été essentiels dans mes réflexions sur ce qu'est une action collective, et nourrissent quotidiennement ma passion pour les sujets abordés dans ce mémoire.

Un grand merci également à Géraldine Nougès et Marylou Petot pour leur relecture attentive de ce texte, ainsi que pour nos autres échanges qu'ils soient politiques, artistiques, cinématographiques ou gastronomiques.

Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à Eudes Boullie pour sa présence indéfectible et son soutien inestimable, dans le cadre de ce mémoire, et pour le reste.

Table des matières

<i>Résumé et mots-clefs</i>	1
<i>Summary and keywords</i>	2
<i>Remerciements</i>	3
<i>Introduction</i>	7
1) Contexte et sujet	7
2) Objet de la recherche et problématique	9
3) Approche méthodologique	11
4) Choix du corpus et typologie	13
A. Caractéristiques et limites choisies pour la constitution de ce corpus	14
B. Contenu du corpus et typologie.....	16
I. <i>L'action associative face à l'institution artistique</i>	19
1) Les associations : histoire et sociologie	19
A. Histoire des structures associatives	20
B. Principes sociologiques des associations.	23
2) De l'actionnalisme à la « para-institution » : de l'associatif à l'artistique ?	28
A. « Actionnalisme » et « institutionnalisme »	28
B. « Para-institution » : parallèle, contre, ou à côté ?	31
C. Quelles correspondances ?	33
II. <i>De la transformation épistémologique aux stratégies pragmatiques : contexte et choix d'une action</i>	39
1) Les discours sur les artistes femmes : un contexte d'action historiographique	40
A. De la Renaissance au XIX ^e siècle : vies d'artistes et « histoires particulières »	41
B. Le tournant de la deuxième vague féministe.....	42
C. L'émulation des années 1970 : deux exemples pour deux approches.....	44
D. Prolongements et évolutions : de l'émulation à la critique	48
2) Héritages historiographiques et choix stratégiques	49
A. Professionnalisation, rémunération et statistiques : des enjeux concrets	50
B. « Mettre le feu au canon » ? L'exemple de l'approche biographique.....	53
3) Entre inclusion et exclusion du canon : s'intégrer ou transformer ?	57
A. « Différencier le canon » selon Griselda Pollock.....	58
B. L'action des associations au prisme de ces tactiques.....	60
4) L'action comme mode de théorisation	65
III. <i>Quelles conjonctions entre questionnements politiques féministes, et action « para-institutionnelle » ?</i>	68
1) Représentations et redéfinition : l'action des associations au prisme de la pluralité des pensées féministes	68
A. « Des choses aux images » : les différents courants féministes face à l'institution	68
B. Définir les artistes femmes : un enjeu de positionnement face l'institution	71

C. La problématique d'un point de vue féministe occidental	74
2) « Dedans », « Dehors », « Para » : du genre à l'institution, se situer en dehors des binarités.....	78
A. Para-institution, paraféminisme : entre le parallèle et l'opposition	80
B. Quelles méthodes pour produire un « à côté » ?	85
<i>Conclusion</i>.....	92
<i>Bibliographie</i>	97
<i>ANNEXES</i>.....	101

Introduction :

1) Contexte et sujet

Les dernières décennies ont vu apparaître de profondes transformations épistémologiques dans les champs de l'histoire et de la théorie de l'art, conjointement avec le développement de nouvelles approches intégrant la notion de « savoirs situés », selon l'expression de Donna Haraway¹. La philosophe développait en effet cette notion dans un texte publié en 1988, en cherchant à définir des procédés de production de la connaissance qui intégreraient la perspective propre des personnes créant les savoirs. Il s'agissait ainsi d'une méthode qui, tout en s'ancrant dans le réel, refuserait une définition de la vérité scientifique comme universelle et anonyme, mais la considérerait comme façonnée depuis un point de vue précis. Pour elle, ne pas reconnaître ces positionnements reviendrait à forger un regard sur les objets d'étude qui « permet à la catégorie sans nom de voir sans être vue² », cette catégorie sans nom étant celle dominant les systèmes et les représentations de nos sociétés, qu'elle définit comme « Homme et Blanche³ ». Ainsi, à la suite d'une effervescence théorique à la fin du XXe siècle sur la manière dont le langage et nos représentations se construisent, ce questionnement d'un biais jusque-là invisible dans l'écriture des grands récits en art a permis l'émergence de réflexions sur la possibilité de se « situer » autrement, et donc de proposer un panorama de la création différent, construit selon de nouveaux critères et remettant en question ses paradigmes traditionnels.

Ainsi, à travers des méthodologies transdisciplinaires inspirées par la sociologie, la « micro-histoire » de Carlo Ginzburg, ou encore les *cultural studies*, des courants tels que les études postcoloniales, la pensée Queer ou le féminisme ont trouvé un écho particulier au sein de ce travail de relecture historique dans les arts. En effet, le processus de reconnaissance des artistes obéit à une temporalité particulière, qui s'opère dans un double moment : d'abord, dans la contemporanéité, c'est-à-dire du vivant des créateur·ice·s, et ensuite de manière rétrospective. Cette légitimation du point de vue des institutions dépend à la fois d'instances comme les musées

¹ Haraway, Donna. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14, n° 3 (1988): 575-599. <https://doi.org/10.2307/3178066>. Cette traduction est tirée de la version du française du texte publiée dans : Haraway, Donna. *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*. Paris, J. Chambon, 2009.

² Harway, 1988, p. 581.

³ Id.

ou le marché⁴, mais également du travail de révision par les historien·ne·s de l'art de leurs propres discours, apportant ainsi de nouvelles perspectives pour déceler des éléments inédits dans les pratiques artistiques : l'évolution des données prises en compte par ceux-ci permet donc d'opérer une évolution des connaissances, et donc des représentations. Ainsi, l'objectif de cette analyse critique des mécanismes de construction des discours scientifiques dans ces disciplines est bel et bien une redécouverte qui passe par la reconnaissance des « traitements asymétriques⁵ » qui ont été imposés à plusieurs catégories socio-culturelles de populations et d'artistes.

Si ce processus réflexif est à la conjonction de questionnements politiques, académiques et artistiques, son extension à un contexte institutionnel soulève plusieurs questions. Les institutions de l'art revêtent des formes diverses : les musées, le marché de l'art, ou encore le monde académique, sont à la fois des milieux professionnels et des plateformes de représentation de valeurs culturelles attribuées aux œuvres, c'est-à-dire des acteurs du fonctionnement économique et symbolique des institutions qu'ils constituent. Or, l'intégration et l'acceptation de points de vue épistémiques promouvant une diversité des discours s'y fait de manière dissemblable selon les contextes et les démarches. Cette hétérogénéité peut certainement s'expliquer par deux facteurs : dans un premier temps, une grande pluralité des idées au sein de ces réflexions critiques, et subséquemment, de leurs objectifs ainsi que des stratégies mises en place pour les atteindre ; dans un second temps, des positionnements variés de la part de ces institutions face à la transformation des discours. Si des universités, musées, galeries, ou même entreprises culturelles, tentent de participer à différentes échelles et sur plusieurs points à cet effort de réécriture des canons et de transformation des usages, d'autres structures, elles, semblent en être détachées, voire combattent activement de possibles changements idéologiques sur ces plans. D'autres encore se positionnent différemment, en dehors d'une dualité « pour ou contre », choisissant par exemple de soutenir des initiatives artistiques soulevant ces questions, sans pour autant contribuer à une réflexion structurelle sur leur fonctionnement.

Ces différentes approches sont représentées de manière particulièrement évidente dans le cas de la présence des pensées féministes dans les arts. En effet, dans ce moment de relecture critique, les problématiques féministes tiennent depuis une quinzaine d'années une place

⁴ Voir par exemple: Moulin, Raymonde. *L'artiste, l'institution, et le marché*. Paris: Flammarion, 1992.

⁵ Laboratoire InTRu. « Appel à communications: Colloque – Luites communes, stratégies divergentes : quelles relectures critiques en art ? – 9 et 10 novembre 2021 ». InTRu - EA 6301. Consulté le 13 décembre 2021. <https://intru.hypotheses.org/10930> .

particulière : l'historienne de l'art et théoricienne féministe Amelia Jones notait en 2008 que « Le féminisme a fait son retour dans le monde de l'art avec un esprit de vengeance⁶. » Elle décrit ainsi un fort regain d'intérêt de la critique et du monde universitaire pour ces questions, mais également la mise en place de nombreuses expositions sur l'art féministe dans plusieurs grandes institutions muséales internationales depuis 2005⁷. Depuis, cet engouement ne semble pas s'être démenti, jusqu'à la récente exposition *Elles font l'abstraction* à l'été 2021 au Centre Pompidou. Ce double intérêt pour une remise en valeur des pratiques artistiques féministes et/ou par des artistes femmes, à la fois dans le champ de la réflexion théorique intellectuelle et celui des actions concrètes menées par les institutions, montre donc une évolution similaire qui soulève la question de leur interconnexion.

Dans cette perspective, et à cet endroit particulier entre militantisme politique, recherche et pratique artistique, il est intéressant de constater l'émergence de projets collectifs, qui tentent d'investir une sorte d'espace liminal entre ces trois approches, afin de les associer en direction d'un objectif affiché : celui d'une meilleure représentation des artistes femmes dans différents domaines de la recherche et de la création. Ces initiatives sont nombreuses et protéiformes, mais une large partie d'entre elles s'ancrent dans un cadre administratif et social précis : celui des associations à but non lucratif. Pour ce mémoire, j'ai en conséquence décidé de me pencher sur ces structures qui me paraissent être à la conjonction de multiples questionnements scientifiques, politiques et historiques récents, à travers une étude de leur action dans ce champ d'une relecture critique féministe des paradigmes de la reconnaissance artistique, qu'ils soient historiques ou contemporains.

2) Objet de la recherche et problématique

Au vu du contexte présenté ici, l'objet de ce mémoire sera de décrire et de comprendre l'action de ces associations. Je souhaiterais remettre ces initiatives dans une triple perspective structurelle : d'une part, celle de la pluralité des idées féministes des dernières décennies ; d'autre part, celle d'un développement d'une réflexion critique et inclusive à la fois dans les discours et

⁶ Jones, Amelia. « 1970/2007: The Return of Feminist Art ». *X-TRA*, summer 2008. <https://www.x-traonline.org/article/19702007-the-return-of-feminist-art/>

⁷ Voir par exemple : Zabunyan, Elvan. « Pratique, histoire et théorie de l'art féministe aux États-Unis en 2007 : les expositions Wack ! et Global Feminisms ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4 (31 décembre 2007): 731-37. <https://doi.org/10.4000/perspective.3584>.

dans les institutions artistiques ; et enfin, dans celle de l'histoire de cette forme d'initiatives collectives qu'est l'action associative.

En étudiant les discours tenus par ces associations, l'histoire de leur constitution, leurs choix d'organisation et le type de missions qu'elles mènent, je souhaiterais définir et distinguer plusieurs types d'objectifs et de vecteurs d'action adoptés par ces associations. En effet, à travers ces différents aspects du fonctionnement de ces structures, je chercherai à interroger dans quelle mesure ces caractéristiques sont à la fois le produit d'une nécessité matérielle perçue, mais également une construction idéologique qui pose la question de leurs critères de validation, d'adhésion et d'exclusion : quels types d'artistes, quelle vision politique et quels objectifs concrets doivent selon elles être défendu·e·s ? Et en conséquence, comment les réponses à ces questions, ainsi que la nature de l'action de ces associations, sont-elles le reflet de différentes approches politiques, à la fois au sein de la pensée féministe, mais aussi en ce qui concerne leur vision de la pratique artistique ?

Je suis particulièrement intéressée par l'idée d'explorer comment ces éléments de réponse révèlent, à travers les exemples étudiés, des rapports différents à l'institution et donc des visions contrastées de l'action politique. Ces structures semblent revendiquer une position intermédiaire et singulière : afin de pouvoir transformer les institutions, elles se présentent comme des instances au fonctionnement ou aux objectifs différents, qui se positionneraient comme au moins partiellement détachées des cadres institutionnels dans un but de les transformer. Pourtant, dans leur volonté de réforme de ces cadres, elles refusent de s'en déconnecter complètement, dans une logique « séparatiste ». De plus, elles en dépendent au moins partiellement des points de vue économique, matériel et idéologique. Elles se situeraient ainsi dans un « à côté », dont la compréhension nécessiterait de réfléchir aux compromis nécessaires à cette situation d'équilibre, entre idéal politique et réalité du contexte matériel de leur action.

Cependant, même la possibilité d'un « à côté » de l'institution soulève une question : on peut en effet adopter une position similaire à celle d'Andrea Fraser, qui affirme que « l'institution est à l'intérieur de nous, et nous ne pouvons sortir de nous-mêmes⁸ », c'est-à-dire que l'institution n'est pas un milieu externe à notre action dont on peut ignorer l'influence comme une agence extérieure, mais constitue un ensemble de pratiques, de raisonnements et de valeurs qui modèlent

⁸ Fraser, Andrea. « FROM THE CRITIQUE OF INSTITUTIONS TO AN INSTITUTION OF CRITIQUE ». *Artforum*, septembre 2005. <https://www.artforum.com/print/200507/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-9407> .

intérieurement notre réflexion et nos actions. Si on considère cette approche comme vraie et comme pertinente dans le cas de l'action associative, alors la possibilité d'une action politique exercée d'un point de vue extérieur sur ces institutions semble impossible, et l'idée d'un positionnement « parallèle », une illusion. Ainsi, ma problématique pour ce mémoire pourrait être exposée de la manière suivante : comment le positionnement d'« à côté » revendiqué par ces associations est-il perceptible dans leurs choix ainsi que dans leurs actions ? En quoi reflète-t-il un positionnement politique, que ce soit du point de vue féministe, ou du point de vue de la perception des pratiques artistiques ? Quels sont les apports et les limites de cette situation « parallèle » au regard des objectifs affichés par ces structures ? Enfin, ce positionnement, au vu des conditions de l'action de ces associations et de leur étude, peut-il apparaître comme envisageable ?

Pour répondre à ces questions, je poserai d'abord un cadre théorique général de la sociologie des associations en le reliant aux exemples étudiés ici à travers deux notions, celle d'« actionnalisme », issue de la sociologie institutionnelle, et de « para-institution », concept développé dans le champ de l'art contemporain. Je me pencherai ensuite sur l'historiographie de la reconnaissance des artistes femmes, et la manière dont ces évolutions – y compris ces développements récents avec les « cultural studies » – influencent les choix des actions des associations présentées ici. Enfin, je me poserai la question des conjonctions entre des questionnements politiques féministes historiques ou contemporains, et des problématiques posées par une action en « parallèle » des actions artistiques, avec à la fois un rappel des courants historiques du féminisme et les rapports qu'ils entretiennent avec le dilemme de s'inclure ou de se détacher des institutions qu'ils souhaitent transformer.

3) Approche méthodologique

Pour construire cette analyse, je souhaiterais m'inscrire dans le champ des études culturelles, en focalisant ma recherche en particulier sur les conditions matérielles de l'action de ces groupes que sont les associations, dans le cadre de représentations et de pratiques collectives à une plus large échelle. Les études culturelles, moins une discipline qu'un « projet scientifique⁹ », définissent la culture comme « un ensemble de pratiques sociales qui participent de la production

⁹ Chalard-Fillaudeau, Anne. *Les études culturelles*. Collection Libre cours. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 11.

de signification et élaborent nos manières d’appréhender le monde¹⁰ ». Une analyse de cette « culture » associative à travers un prisme transdisciplinaire permettrait, entre autres, de poser la question des « possibilités d’intervention ou de transformation¹¹ » au sein des institutions dans une optique de changement politique. Le but de cette recherche est de comprendre comment les méthodes et stratégies observées au sein des exemples choisis s’inscrivent dans cette démarche, et également de questionner les limites de leur impact dans une optique de changement structurel.

La problématique des normes et de leur construction paraît être un enjeu central dans ce travail de compréhension des caractéristiques d’un « milieu » à la croisée des pratiques artistiques, professionnelles et militantes. Ce système normatif joue un rôle important dans la détermination des caractéristiques de l’organisation et de l’action des associations. Ainsi, cette étude combine recherche théorique et enquête concrète de terrain afin de comprendre le lien entre l’histoire de la constitution de ces initiatives, leurs choix stratégiques, et leur inscription dans un contexte intellectuel et matériel qui modèle leur action. En pratique, les informations présentées ici proviennent à la fois d’une recherche bibliographique et d’une série d’entretiens avec une personne de chacune des associations sélectionnées¹².

Enfin, le choix de cette approche méthodologique me permet également de réfléchir ma propre proximité à ce sujet : en effet, une des profondes transformations épistémologiques proposées par les études culturelles est de ne pas opposer expérience personnelle et regard scientifique. Ainsi, elles « apportent un nouveau statut à l’autobiographie, qui, loin de ruiner toute prétention à l’objectivité [...], apparaît au contraire comme une des conditions réflexives et critiques des sciences humaines¹³ ». En effet, en intégrant notamment l’idée de « situation » comme envisagée par Donna Haraway, les études culturelles réfutent la possibilité d’une position parfaitement neutre et extérieure dans le travail de recherche, et soulignent donc la nécessité de se confronter aux conditions posées par ces appartenances inévitables : « Sachant que l’observateur est de toute façon un élément intervenant, interagissant avec les observés [...], le seul résultat sincère est celui qui expose méthodiquement les conditions de cette interaction¹⁴ ». Ayant travaillé

¹⁰ Cervulle, Maxime, et Nelly Quemener. *Cultural studies: théories et méthodes*. 2e éd. Coursus. Malakoff: Armand Colin, 2018, p.

¹¹ Chalard-Fillaudeau, 2015, *op. cit.* 16.

¹² Plus d’informations sur les entretiens sont disponibles dans les annexes. Pour le choix des personnes interrogées, voir l’annexe 3.

¹³ Genin, Christophe. « L’autobiographie dans les études culturelles: Parler de soi a-t-il une valeur méthodologique ? » *Filozofski vestnik XXXI*, n° 2 (2010): 7-25, p. 8.

¹⁴ Genin, 2010, *art. cit.*, p. 16.

deux ans dans une des associations évoquées dans ce mémoire, et participant en tant que bénévole aux actions d'une autre, les conditions de mon analyse sont construites par un engagement professionnel et personnel. Adopter un point de vue méthodologique qui tient compte de cette position « de facto participative¹⁵ » comme celui défendu par les études culturelles me permet de réfléchir et d'intégrer les limites et les apports d'une telle « situation » en regard de mon sujet.

Une dernière remarque méthodologique concerne l'emploi de l'écriture inclusive. En effet, il m'a paru contradictoire, dans ce travail de recherche traitant d'associations quasi exclusivement composées de femmes, se penchant sur des artistes qui s'identifient comme femmes ou issu·e·s des minorités de genre, d'employer la norme du masculin dominant. Parler de leur action qui s'attache à rendre les femmes plus présentes et plus visibles à la fois dans les institutions et les structures discursives de l'art en employant une écriture qui ne les inclut pas, m'a paru être épistémologiquement problématique. J'ai donc opté pour une écriture inclusive au point médian, en suivant des normes formalisées entre autres par le syndicat UNSA Éducation¹⁶.

4) Choix du corpus et typologie

Afin de répondre aux questions soulevées ici, un premier travail de recherche a été menée dans le but de constituer un corpus de projets s'intéressant à ces problématiques, c'est-à-dire à la relecture des canons historiques ou à la transformation des institutions pour une meilleure représentation des questions féministes et/ou des artistes femmes dans le champ de l'art¹⁷. À l'issue de ce travail, une liste d'une trentaine d'exemples extrêmement variés a été dressée.

Afin que cette étude puisse apporter des résultats pertinents, des critères pour la construction d'une typologie ont été déterminé·e·s dans l'optique de garantir une forme de cohérence dans les analyses avancées, et donc d'établir des conditions de réflexion qui assurent au maximum la validité des propositions énoncées dans cette étude.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Voir à ce sujet : « Guide d'écriture inclusive - UNSA-Education.com ». Consulté le 1er mai 2022.
<https://www.unsa-education.com/magazines/guide-decriture-inclusive/.s>

¹⁷ Cette recherche a été entre autre menée grâce au répertoire des associations de la société Synaltic en partenariat avec le Ministère de l'éducation nationale : <https://www.data-asso.fr/>

A. Caractéristiques et limites choisies pour la constitution de ce corpus

Dans un premier temps, pour des questions d'accès et de cohérence, l'intégralité des exemples utilisés se situent en France, et sont des structures encore en activité.

Comme il a été mentionné plus haut, l'émergence d'initiatives cherchant à promouvoir la place des femmes dans l'histoire ainsi que dans les milieux contemporains de l'art a été un phénomène qui a accompagné une émulation féministe dans ces domaines. En conséquence, ce « mouvement » semble être le miroir de ce foisonnement intellectuel et politique, et présente une large diversité de démarches et de méthodes. Pour cette étude, il est en conséquence indispensable de réduire ce champ.

a) Initiatives individuelles et action collective

Si une importante partie de ces initiatives sont des actions collectives, de nombreux·ses historien·ne·s d'art ou militant·e·s féministes ont également décidé de concentrer leurs efforts sur une meilleure représentation des femmes dans les institutions de l'art : on pourrait citer notamment de multiples projets éducatifs ainsi que de médiation destinés à un plus ou moins large public, sous la forme de podcasts, blogs, ou comptes Instagram exclusivement dédiés à des problématiques féministes dans les arts, ou à la promotion d'œuvres et de biographies d'artistes femmes.

Si ces propositions servent un objectif général qui entre en résonance avec les interrogations de ce renouveau épistémique féministe dans les arts, elles en divergent cependant à la fois sur la forme et sur les stratégies. En effet, ces initiatives semblent appartenir à une histoire différente de celle de l'action collective. La prise en compte du positionnement de personnes isolées militant face aux institutions transforme profondément certaines questions soulevées plus haut, particulièrement celles de la construction des stratégies et des objectifs revendiqués. Dans ce contexte, l'impact de la vision individuelle devient prépondérant : émergent alors des problématiques comme celle de la manière dont l'institution modèle nos perceptions à l'échelle personnelle, ou de la capacité d'individu·e·s à infléchir les modèles institutionnels.

b) Collectifs et associations

Au sein des projets collaboratifs qui se confrontent à ces questions, les formes d'organisations sont extrêmement nombreuses : regroupées sous le terme de « collectifs », la plupart de ces instances partagent des objectifs communs, mais présentent des fonctionnements

extrêmement divers, et donc difficilement comparables au sein d'une étude rigoureuse. J'ai en conséquence décidé de concentrer cette recherche sur un type de structure collective identifiable et réglementé : l'association. Ainsi, les exemples choisis regroupent des caractéristiques communes : le recours à une structure administrative similaire, la réception de subventions, l'établissement de statuts juridiques officiels, etc. De plus, les associations sont un objet d'étude sociologique qui permet de les inscrire dans un héritage historique et dans un positionnement socio-politique, dont les caractéristiques pourraient potentiellement nourrir l'analyse des actions citées ici. Cette étude n'intégrera ainsi pas de « collectifs » sans statut officiel.

c) Cœur de l'action et des objectifs

Un autre critère discriminant a été que les actions menées aient une ampleur suffisante pour être étudiées, pour qu'elles puissent représenter une expression directe de la démarche structurant l'ensemble des missions de l'association. De ce fait, les seules initiatives retenues ont été celles qui soit se consacraient intégralement à ces questions, soit avaient au moins une action principale et majeure de leur programme au sein desquels se rejoignaient la question de la représentation des femmes, celle de la pratique des arts visuels, et une volonté explicite de transformer les discours et les institutions régissant ces deux champs.

d) Pratiques professionnelles et amatrices

Enfin, les associations retenues ici sont focalisées sur des pratiques artistiques professionnelles, et non pas amatrices. En effet, dans le volume des associations valorisant la place des femmes dans les milieux de l'art, nombreuses sont des initiatives visant à connecter des femmes ayant une pratique artistique, sans se définir comme étant artistes de métier. L'étude de ces associations permettrait sans aucun doute l'exploration de thématiques du rapport à l'insertion ou l'exclusion de l'institution artistique. Cependant, ce sujet paraît être une direction différente de celles évoquées ci-dessus ; dans le cadre de la considération du rapport entre pratique artistique, questions féministes et institutions de l'art, il semble plutôt pertinent de se focaliser ici sur la pratique professionnelle de l'art pour pouvoir explorer les problématiques économiques et politiques qu'elle soulève.

B. Contenu du corpus et typologie

a) Typologie retenue

Une fois ces critères définis, une liste d'une dizaine d'associations a émergé. La typologie qui en a été déterminée est partagée en deux principaux groupes d'associations. Ces deux « branches » sont elles-mêmes respectivement scindées en trois et deux sous-groupes. En tout, cinq types d'associations donc seront analysés ici.

1/ Des associations axées sur la transformation des cadres historiques et discursifs de la représentation des pratiques artistiques par des femmes

- a. Type 1 : Les associations s'attellant à une revalorisation directe du « matrimoine »
- b. Type 2 : Les associations de chercheur·se·s féministes dans l'art, ou cherchant à revaloriser la place des femmes dans leur champ d'étude
- c. Type 3 : L'association AWARE, un exemple unique mais majeur

2/ Des associations visant à changer les pratiques professionnelles et curatoriales des champs de l'art contemporain pour une meilleure inclusion des artistes femmes

- a. Type 4 : les associations de représentation des artistes contemporaines
- b. Type 5 : Les associations de commissariat d'exposition féministe

L'association AWARE (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) combine à la fois une action de soutien à la recherche académique et à la pratique artistique des femmes, avec leur promotion à travers plusieurs plateformes de diffusion (événements, podcasts, vidéos, site internet...). Le nombre ainsi que l'ampleur des actions menées par cette association lui confère un statut particulier dans le paysage associatif de l'art en France, et encore davantage sur les questions féministes dans l'art. En conséquence, il est difficile de regrouper d'autres exemples avec cette association pour former un « type », étant donné la prééminence de cette structure dans le domaine qui nous intéresse, il semble indispensable d'analyser son action.

b) Les exemples choisis

En fonction de ces catégories, ainsi que des critères d'accessibilité possible aux actions de ces associations, j'ai choisi d'étudier les exemples suivants¹⁸.

¹⁸ Voir les différents sites web des associations mentionnés dans la bibliographie.

HF Île-de-France est une association fondée en 2009 et membre de la fédération HF France, qui regroupe 9 associations régionales réunissant autour de 1000 adhérent·e·s. Créée à l'origine par des personnes issues du spectacle vivant, du cinéma et de la musique, leur objectif est de travailler à évaluer et contrer les inégalités de genre dans la culture à travers des études statistiques, des campagnes de communication et des activités de conseil auprès de structures publiques. Grâce à une de leurs actions principales, les « Journées du Matrimoine » (créées en écho aux Journées Européennes du Patrimoine, et ayant lieu aux mêmes dates), qui représentent des créatrices de tous champs, les associations de la fédération se sont également ouvertes aux arts plastiques, à travers un travail de commande et de médiation.

Les Jaseuses, dont le nom est inspiré par *Les Parleuses* de Marguerite Duras et Xavière Gauthier¹⁹, regroupe environ cinquante jeunes chercheur·se·s en non-mixité²⁰ travaillant dans les champs de la littérature, du cinéma, de l'histoire de l'art et des arts plastiques. L'association mène diverses actions, à travers entre autres plusieurs ateliers d'écriture académique ou créative, ainsi que par l'organisation d'événements universitaires (colloques, journées d'étude...). Le cœur de leurs activités se déploie sur leur carnet Hypothèses. Les membres actif·ve·s de l'association échangent par ailleurs de manière soutenue au sein d'un espace de messagerie « Slack » - permettant de créer des « Salons » thématiques – qui est un lieu d'émulation et de partage de réflexions personnelles et professionnelles autour des thématiques de l'association. Constituée en collectif depuis 2019, elle est devenue une association loi 1901 en 2021.

AWARE a été cofondée par Camille Morineau, conservatrice du Patrimoine à l'origine de l'exposition *Elles@CentrePompidou* au musée d'art moderne en 2009. Créée en 2014, l'association adopte un prisme historique en travaillant à la revalorisation du travail des artistes femmes des XIXe et XXe siècle. Comme mentionné précédemment, la diversité et l'ampleur de ses actions lui procurent une position particulière sur ces problématiques. Le cœur de son action est cependant l'histoire de l'art ; de plus, les différents projets se construisent en grande partie autour du site internet et de son dictionnaire biographique des artistes femmes. Il est à noter qu'il s'agit du seul exemple de cette étude qui fonctionne sans bénévoles, mais uniquement avec un bureau, deux comités (scientifique et éditorial), et une équipe salariée.

¹⁹ Duras, Marguerite, et Xavière Gauthier. *Les parleuses*. Double 90. Paris: les Éditions de Minuit, 2013.

²⁰ La définition de la « non-mixité » dépend entièrement du groupe qui l'applique. Ici, selon le site de l'association (voir bibliographie), il s'agit d'une non-mixité de genre sans hommes cisgenres, c'est-à-dire incluant des femmes cisgenres ainsi que des personnes transgenres (hommes ou femmes) et/ou non-binaires.

Contemporaines est une association fondée en 2019 destinée à accompagner, soutenir et rendre le plus visible possible le travail de jeunes artistes contemporaines. Principalement composée de jeunes professionnel·le·s de l'art contemporain, leurs actions s'articulent autour d'ateliers professionnalisants sur des questions juridiques ou financières, d'une communication intense sur différents médias (réseaux sociaux, site internet) autour de plusieurs artistes, d'événements ponctuels accueillant du public, et enfin d'un programme de mentorat associant en duo des artistes confirmées avec de jeunes artistes en début de carrière afin qu'elles les accompagnent.

Alien She, fondée en 2020, est une association ayant pour but de valoriser le travail des artistes femmes et issu·e·s de minorités de genre²¹. Ses actions s'articulent essentiellement autour du commissariat d'exposition : organisé autour des projets curatoriaux, le reste des initiatives consiste en un travail de communication et d'événementiel dont l'objectif est de soutenir ces expositions à la fois en termes de budget et de communication (soirée de récolte de fonds, concerts, collaborations avec des artistes pour des produits dérivés, activité sur les réseaux sociaux...). Ces projets sont également à l'origine d'une activité de production d'œuvres : l'association a produit diffusée une première mini-série d'animation en 2021, et va prochainement lancer une autre série de vidéos. Elle regroupe sept bénévoles.

²¹ Cette expression désigne les personnes s'identifiant comme transgenres et/ou non-binaires.

I. L'action associative face à l'institution artistique

1) Les associations : histoire et sociologie

Afin de fournir un cadre conceptuel à cette analyse, il semble d'abord important de résumer succinctement les étapes importantes de l'histoire en France, c'est-à-dire de la constitution de l'association sous sa forme juridique actuelle. Ce résumé permettrait ensuite de présenter les caractéristiques principales de ces structures à travers un survol des grands principes des approches sociologiques spécialement dédiées à leur étude. En effet, les associations paraissent être des objets de recherche d'intérêt pour les sociologues pour plusieurs raisons. Dans un premier temps, elles concernent une très large part de la population : en 2018, 22 millions de personnes étaient inscrites en tant que bénévoles dans une association en France. En plus d'être un secteur économique représentant 1,8 million de salariés et générant 113 milliards d'euros de chiffre d'affaires annuels, il s'agit aussi d'un champ d'évolution et de renouvellement constants, avec 60 à 70 000 nouvelles associations créées chaque année²². En plus de cette importance quantitative, la question du fait associatif soulève de nombreuses notions plus larges, comme celles de l'engagement individuel, du rapport à la solidarité, à l'action collective, au changement politique, à l'organisation communautaire ; elles permettent également d'aborder le développement de ce qu'on nomme aujourd'hui les « économies solidaires », ainsi que du rôle des services publics face à certaines problématiques sociales, entre autres.

Cependant, les associations en tant que sujet d'étude présentent aussi des défis qui leur sont propres. Certaines données par exemple sont difficiles d'accès, comme le souligne par exemple Simon Cottin-Marx : « si nous pouvons mesurer la natalité associative, il est difficile de connaître la longévité des associations²³. » De plus, leur hétérogénéité, à la fois dans leurs statuts, leurs tailles, leurs fonctionnements, leurs objectifs et leurs choix d'actions, rend la tentative de les amalgamer en un seul objet d'analyse épineuse. Afin de pouvoir mieux discerner en quoi les exemples analysés ici se connectent entre eux, et sont par ailleurs reliés à des structures historiques et sociologiques qui leur préexistent, il est donc important de résumer les grandes caractéristiques de ces cadres.

²² Ces données sont tirées de : Prouteau, Lionel et Viviane Tchernonog, « Évolutions et transformations des financements publics des associations », *Revue française d'administration publique*, no 163, 2017, p. 531-542. Cité dans : Cottin-Marx, Simon. *Sociologie du monde associatif*. Repères 722. Paris: la Découverte, 2019.

²³ Cottin-Marx, Simon. *Ibid.*, 2019, p. 22.

A. Histoire des structures associatives

Si la nature administrative de l'association est légalement fixée en 1901, elle est l'aboutissement d'une histoire très ancienne, et d'une évolution sur plusieurs siècles. De plus, même s'il a été formalisé et déterminé juridiquement, le rôle des associations a depuis 1901 connu de nombreux changements liés au contexte socio-politique. En effet, depuis la Révolution Française, le fait d'interdire, d'autoriser voire d'encourager les initiatives collectives ayant pour but de permettre des actions communes intra ou extra-communautaires semblent être un choix influencé par de multiples facteurs, telles que les avancées sociales, les principes idéologiques sous-tendant les politiques publiques, et plus généralement par la conception que l'État a de son propre rôle dans le champ social. Ainsi, l'histoire des associations est également une histoire du rapport que les pouvoirs publics et la société entretiennent à l'intérêt général.

Avant 1789, des structures de rassemblements collectifs existaient sous différentes formes, sans porter le nom d'associations : il s'agissait de « groupements professionnels » tels que les corporations, de « confréries religieuses », ou de coalitions dans un but de « secours mutuel²⁴ ». Ces structures ont donné naissance à des formats d'organisation collective qui nous sont aujourd'hui plus familiers : les mutuelles, les coopératives et les associations. Après la Révolution Française, en 1791, la loi Le Chapelier interdit les corporations, qui sont alors des acteurs majeurs de plusieurs secteurs professionnels. Les objectifs de cette interdiction sont multiples : garantir une forme de libéralisme économique, saper une possible force de contestation sociale, mais aussi investir l'État d'un nouveau rôle que Pierre Rosanvallon désigne comme « instituteur du social²⁵ », lié à l'instauration de la République :

« L'État n'est plus seulement compris comme le sommet régulateur et organisateur d'une hiérarchie articulée de corps intermédiaires. Il est érigé en instance de production du social et devient l'agent principal d'unification d'une société d'individus atomisés [...] Il apparaît comme la seule figure incarnant l'intérêt général en même temps qu'il résume en lui la sphère publique²⁶. »

L'interdiction des associations repose donc sur une volonté de consolider les missions sociales de l'État, qui concentrerait des actions autrefois dévolues à une multitude d'initiatives collectives, s'assurant à la fois une légitimité et un contrôle dans ces champs.

²⁴ Cottin-Marx, 2019, p. 7.

²⁵ Rosanvallon, Pierre. *L'État en France*. Paris : Seuil, 1990. Cité dans Cottin-Marx, 2019, p. 9.

²⁶ Cottin-Marx, 2019, p. 10.

Tout au long du XIXe siècle, les associations oscillent entre interdiction, notamment sous Napoléon Bonaparte et la plus grande partie du second empire ; tolérance, sous la monarchie de Juillet ; et enfin une liberté absolue d'association. Cette liberté est légalisée sous la deuxième République, mais on retrouve également une liberté « de facto » de se regrouper en association à la fin du Second Empire, bien que toujours sous un contrôle étatique resserré. Le secteur associatif se développe ainsi par vagues, selon le contexte politique.

En 1901, la liberté totale d'association est définitivement inscrite dans une loi qui définit par ailleurs la nature des structures associatives du point de vue administratif et juridique :

« L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leur activité dans un but autre que de partager des bénéfices. Elle est régie, quant à sa validité, par les principes généraux du droit applicables aux contrats et obligations²⁷. »

Cette loi précise aussi la nécessité des associations de déclarer certaines informations en préfecture afin de pouvoir obtenir un local en tant qu'association, ou bien de percevoir des subventions et de demander une cotisation de la part de ses membres. Le texte distingue un type d'association particulier, reconnu « d'utilité publique » : les critères pour appartenir à cette catégorie, en plus d'être une association déclarée, consiste en la capacité à pouvoir justifier d'une activité appartenant à l'article 200 du code des impôts, et à pouvoir prouver une « gestion désintéressée » – c'est-à-dire que le but des activités de l'association ne pourrait pas être qualifié de lucratif. Une des utilités de cette distinction est la possibilité pour l'État de soutenir des associations dont l'action a pour objectif de contribuer à l'intérêt général : ce soutien, il sera réexpliqué plus loin, prend notamment la forme de dispositifs fiscaux.

Après la loi 1901, les associations connaissent en France des périodes d'expansion successives qui correspondent à des moments d'acquis sociaux : par exemple, avec l'arrivée au pouvoir du Front Populaire en 1936 et la mise en place de plusieurs législations en faveur d'une réduction du temps de travail, les domaines des loisirs et du tourisme se développent ; l'augmentation du temps libre pour les travailleur·euse·s correspond également à ce moment à une croissance du nombre des associations ainsi qu'une augmentation du nombre de bénévoles²⁸. À la suite d'un hiatus causé par la seconde guerre mondiale, la libération connaît pareillement un essor

²⁷ Loi du 1er juillet 1901 relative au contrat d'association, article 1.

²⁸ Voir Cottin-Marx, 2019, p. 22.

de l'engagement associatif, stimulé encore une fois par les « grandes lois sociales de l'après-guerre²⁹ ».

La période des années 1960 jusqu'à aujourd'hui voit se mettre en place une ère d'expansion constante et régulière du champ associatif. Cette nouvelle tendance structurelle a plusieurs origines : dans un premier temps, à partir des années 1950, plusieurs avantages fiscaux et financiers sont mis en place par l'État afin de favoriser les dons privés aux associations. Ces dispositifs sont particulièrement développés dans les années 1980, avec des augmentations successives des taux de déduction d'impôts offerts aux particuliers souhaitant donner aux associations, notamment grâce à la « Loi Coluche » en 1989. La raison pour cette politique d'incitation aux dons est l'implication croissante des associations au sein des politiques publiques. À partir des années 1960, l'État choisit de se reposer sur ces structures qui deviennent des outils de délégation de certaines missions sociales, qui nécessitent un fonctionnement et un ancrage local leur permettant d'opérer différemment des organisations étatiques. Selon Simon Cottin-Marx, « certaines associations [...] vont devenir de véritables auxiliaires de la puissance publique³⁰. » Cette tendance se confirme à la suite de mai 1968 et tout au long des années 1970, avec une diversification des domaines relevant de l'action associative, jusqu'à ce qu'elle concerne la majorité des aspects de la vie quotidienne, et qu'en 1983 soit créé un Haut Conseil de la Vie Associative : ainsi, « l'État va reconnaître le fait associatif en tant que tel³¹ ». Ce moment semble être l'aboutissement de la construction du champ associatif en lien avec son rapport aux pouvoirs publics, historiquement comme un facteur d'action populaire qui suscitait la méfiance de l'État, pour devenir progressivement un outil indispensable à la mise en place de nombreuses politiques sociales.

La structure des associations en elle-même a été en partie définie par cette histoire d'une constitution par et pour les pouvoirs publics. Cependant, la nature de leur fonctionnement et les raisons de leur existence ne peuvent être simplement résumées à cette position d'instrument étatique. La sociologie des associations, une branche d'étude qui voit le jour dans les années 1980 (à ce moment même de développement exponentiel des associations) et qui depuis une dizaine d'années connaît un renouveau épistémologique, permet d'appréhender dans toutes leurs complexités les associations et leurs objectifs.

²⁹ Id.

³⁰ Ibid., p. 23.

³¹ Id.

B. Principes sociologiques des associations.

Il est ainsi extrêmement complexe d'établir des théories sociologiques pertinentes pour l'ensemble du corps associatif en raison de la pluralité des structures qui le composent. Comme l'explique Philippe Bernoux : « Traiter de l'organisation dans les associations soulève une question particulière, à savoir la diversité des statuts que l'on y rencontre³². »

Malgré cette grande disparité, il est cependant possible de dégager de grandes tendances et des questionnements récurrents qui semblent traverser l'ensemble du secteur. Ainsi, les travaux de sociologues se penchant sur les associations peuvent de manière très schématique être classés en deux grandes catégories : dans un premier temps, les études sur la place des associations dans le champ social ou en regard des institutions publiques ; dans un second temps, une analyse des caractéristiques de l'engagement et du travail au sein des associations. Les deux approches se rejoignent sur certains aspects, notamment dans leur réflexion sur la complexité d'articuler un idéal politique avec les cadres d'une action concrète, que ce soit dans un contexte institutionnel ou bien concernant les conditions de mise en œuvre sur le terrain de ces missions. Ces deux perspectives présentent également un cadre d'analyse commun, en s'appuyant sur un certain nombre de considérations de base sur la nature et le fonctionnement des associations ; par exemple, l'idée que « les associations portent et expérimentent des solutions (en tout cas c'est leur projet) que les autres organisations de production ne peuvent pas³³. » Cette analyse amène Bruno Hautenne à établir une typologie de trois grands types d'associations, selon les rapports qu'elles entretiennent avec les institutions :

« Soit les associations occupent des espaces laissés en friche ou ignorés par les pouvoirs publics ; Soit elles "concurrentent" des services sociaux du secteur public sur les mêmes terrains de pratique et d'intervention ; Soit elles œuvrent en qualité de pionnières et innovent en matière d'interventions sociales dans des domaines par la suite investis par les pouvoirs publics³⁴. »

Qu'elles soient dans une position de remplacement, de rivalité ou d'innovation, les associations se situeraient donc inévitablement dans une position de corrélation à l'action publique dans le champ social, en écho avec le processus historique de leur définition officielle.

³² Bernoux, Philippe. « De la sociologie des organisations à la sociologie des associations ». In *La gouvernance des associations: économie, sociologie, gestion*, édité par Christian Hoarau et Jean-Louis Laville. Sociologie économique. Ramonville Saint-Agne: Erès, 2008. Cet ouvrage ayant été consulté en e-book, aucun pagination n'est disponible.

³³ Id.

³⁴ Hautenne, Bruno. « Contribution à une sociologie de l'association ». *Pensée plurielle* 7, n° 1 (2004): 11-16, p. 13.

Ainsi, une des spécificités des associations serait leur statut particulier d'« expérimentatrices » : elles seraient théoriquement exemptes des contraintes matérielles imposées à d'autres types d'organisation (par exemple l'obligation de fournir un service public fiable pour l'État ou la rentabilité économique pour les entreprises). C'est ce statut qui est à la base de l'idée que les associations seraient le « fer de lance du champ social³⁵ » à la fois dans les objectifs qu'elles poursuivent, mais aussi dans l'apprentissage du collectif qu'elles permettent. Cette perspective est appelée « tocquevillienne » par Simon Cottin-Marx, et consiste à considérer que les associations seraient l'« école de la démocratie³⁶ ».

Ce point de vue de l'action associative semble fondamentalement mélioratif, en ce qu'il idéalise à la fois la réalité de l'engagement associatif, mais également son rapport de collaboration avec l'État. Depuis les années 2000, un renouvellement de la sociologie des associations promeut une approche critique centrée sur l'étude des conditions de travail (rémunéré ou gratuit dans le cas du bénévolat) au sein de ces structures. Ce type d'étude pose, encore une fois, le problème de l'hétérogénéité des modèles de fonctionnement :

« Selon le rôle réciproque des permanents ayant une fonction de direction, des bénévoles présents eux aussi dans les organes de direction, des salariés, souvent mais pas toujours absents de ces organes, de la fonction reconnue aux uns et aux autres, l'usage des outils d'analyse est différent. De très grandes associations ont un fonctionnement proche, sinon identique à celui des entreprises, tandis que de petites associations vivent une réalité plus fusionnelle où l'accent est mis sur l'informel et où le non-dit tient une place importante, voire centrale³⁷. »

Malgré cette diversité, de grandes tendances communes se dessinent, et mettent à mal l'image simpliste d'un secteur associatif qui serait uniquement le « fer de lance » de l'avancée sociale. Entre la rareté des Contrats à Durée Indéterminée au profit d'alternatives moins stables comme les CDD ou les services civiques, la prédominance du temps partiel, la grande variabilité des salaires et des horaires souvent atypiques, les conditions de travail dans les associations reflètent une généralisation de la précarité dans le milieu³⁸.

³⁵ Le Mouvement Associatif, *Manifeste*, 2016. Disponible sur : https://lemouvementassociatif.org/wp-content/uploads/2016/10/Manifeste_pour_un_mouvement_associatif-affiche.pdf.

³⁶ Alexis de Tocqueville, cité dans Cottin-Marx, Simon. *Ibid.*, 2019, p.3.

³⁷ Bernoux, 2008.

³⁸ Voir à ce sujet : Cottin-Marx, Simon. *C'est pour la bonne cause ! les désillusions du travail associatif*. Ivry-sur-Seine: Les éditions de l'Atelier, 2021.

Le passage d'un prisme macrosociologique de l'analyse de l'activité des associations à l'observation des réalités quotidiennes de leur fonctionnement est à la fois la cause et la conséquence d'une approche plus critique de leur rôle, moins empreint de l'idéal toquevillien qui avait modelé les premiers travaux de sociologie des associations³⁹. Que ce soit dans le rôle social des dernières ou bien dans leur constitution interne, la notion de « valeurs communes⁴⁰ » comme seul principe structurant des associations – qui seraient en conséquence indépendantes mais également des collaboratrices des pouvoirs publics – a pour inconvénient de présenter une vision idéalisée du champ associatif, et donc de son pouvoir de transformation politique.

En se concentrant sur les conditions de travail en leur sein, les sociologues des associations démontrent que leur fonctionnement reste ancré dans un cadre socio-économique modelé par les mêmes contraintes que le reste de la société. Cette approche démontre qu'elles ne sont pas qu'une bulle préservée d'expérimentation militante. De plus, leur modèle économique reposant en grande partie sur des subventions étatiques, plusieurs chercheurs soulignent qu'elles sont le reflet d'une évolution des politiques publiques vers moins d'investissement de l'État dans le champ social. Cette logique se retrouve notamment dans une plus grande importance proportionnelle des déductions fiscales incitant les dons privés par rapport aux subventions directes de l'État : en effet, depuis 2012, « le montant des exonérations fiscales est devenu supérieur à celui des subventions directement versées par l'État au monde associatif, soit presque 2 milliards d'euros⁴¹ ».

Ce changement s'incarne également dans un rapport de partenariat différent entre l'État et les associations : là où les associations s'orientaient auparavant vers un rôle qui leur était propre, dans des champs au sein desquels les pouvoirs publics étaient moins performants, elles seraient aujourd'hui en passe de tenir un rôle de « prestataires »⁴². Une telle logique devient perceptible par exemple à travers une baisse de la part relative des subventions dans le financement des associations, au profit d'une augmentation des commandes publiques sur projet. On observe ainsi une évolution dans la stratégie de financement du champ associatif par l'État, qui fait écho aux transformations de ce dernier et d'un renouvellement de son rôle d'« instituteur du social », avec notamment une baisse des financements des services publics au profit d'une logique de

³⁹ Voir à ce sujet : « Porter un regard désenchanté sur le monde associatif », in Cottin-Marx, 2019, 4-6.

⁴⁰ Hautenne, 2015, p. 11.

⁴¹ Cottin-Marx, 2019.

⁴² Voir à ce sujet : Cottin-Marx, Simon. « Le monde du travail associatif : une “quatrième fonction publique” précarisée ». In Cottin-Marx, 2021.

commanditaire. C'est le cas de plusieurs associations citées dans ce mémoire : au cours de nos entretiens, les membres d'HF, de Contemporaines et d'AWARE ont toutes les trois décrit la manière dont elles fournissaient des prestations à des instances publiques à leur demande, contre rémunération. L'association HF Île-de-France, par exemple, en collaboration avec le collectif Femmes Photographes, a mis au point une campagne de sensibilisation destinée au grand public et intitulée « Tu joues bien pour une fille » visant à dénoncer les préjugés sexistes en musique. Selon la secrétaire générale de l'association, Marie Guérini, cette campagne est « louée » ou « vendue » à différentes structures, comme la Mairie de Paris dans le cadre de l'Opération « Égalité Collège »⁴³.

Cette croissance de la logique par projet peut avoir pour conséquence de changer, ou du moins d'orienter la nature de l'action des associations, dont les activités sont désormais conditionnées et en partie orientées selon les demandes de l'État ou d'autres instances de financement à travers ces commandes. C'est par exemple ce que décrit Matylda Taszycka, responsable des programmes scientifiques au sein de l'association AWARE : elle explique que les projets qui arrivent à voir le jour sont le fruit d'une « concordance de priorités⁴⁴ », c'est-à-dire « la concordance (...) à la fois d'une volonté interne à l'association de travailler sur tel ou tel sujet[et d']un financeur public ou privé⁴⁵ ». Elle cite en exemple le programme de recherche autour des artistes africaines mise en place par l'association à l'occasion de la saison culturelle Africa 2020⁴⁶ organisée par l'Institut Français : AWARE cherchait à développer la partie de son dictionnaire en ligne consacrée à cette région, car elle était relativement moins importante que pour d'autres zones géographiques. Il ne s'agissait pas de la seule aire culturelle que l'association souhaitait développer, mais elle a été priorisée parce que ce besoin s'est conjugué au soutien conjoncturel de l'Institut Français.

Cette question de la prestation et de la commande permet d'exposer, à travers l'exemple d'AWARE, combien les structures associatives adoptent des formes diverses et non-exclusives, et que les catégories abordées dans cette analyse doivent être comprises comme mouvantes. En effet, l'association AWARE, en raison de sa taille et de sa prééminence sur les problématiques liées aux

⁴³ Guérini, Marie. Entretien mené dans le cadre de ce mémoire, 6 avril 2022. Citation, 00:22:19 – 00:23:30.

L'ensemble des enregistrements des entretiens est disponible en annexe 4.

⁴⁴ Taszycka, Matylda. Entretien mené dans le cadre de ce mémoire, 15 avril 2022.. Citation, 00:10:40.

⁴⁵ Ibid. Citation, 00:05:40.

⁴⁶ Ibid. Citation, à partir de 00:10:15.

artistes femmes, a acquis un statut particulier qui la rapprocherait sur certains aspects d'une institution.

« Je pense que c'est comme ça qu'on nous voit aujourd'hui, comme une sorte de micro-institution – ce qui, du point de vue structurel, n'est pas tout à fait vrai... Et même les autres institutions, nous voient un peu comme une institution, et nous sollicitent comme si on était une institution partenaire comme une autre⁴⁷. »

Sur la question du fait de fournir une prestation ou une commande, l'association se retrouve à la fois en position de fournir à des institutions une expertise dont elle détient une quasi-exclusivité, mais elle est également « plus initiatrice et commanditaire de recherche que productrice elle-même⁴⁸ ». En effet, ce n'est pas l'équipe de l'association qui écrit et produit les textes et les autres contenus scientifiques qu'elle diffuse, mais des auteur·ice·s et d'autres prestataires qu'elle rémunère. L'association se trouve ainsi dans une position d'entre-deux, à la commanditaire et prestataire. Ce double statut paraît perturber une lecture trop binaire des rôles et des fonctionnements respectifs des institutions et des associations.

Ainsi, les associations sont le produit d'une histoire et d'un contexte socio-économique en grande partie modélisé·es par les pouvoirs publics. Qu'elles aient pour objectif une transformation ou un accompagnement des dispositifs institutionnels présents dans leur champ, qu'elles fonctionnent comme une entreprise ou comme une petite structure informelle, qu'elles aient un objectif politique ou simplement de loisirs, les associations fournissent un service à la fois proche et différent des services fournis par l'État. Elles sont une addition à ces missions, en proposant une transformation des conditions existantes dans le secteur dans lequel elles opèrent – la santé, la culture, les loisirs, le militantisme politique – et en offrant la possibilité de s'impliquer collectivement. En réfléchissant à la façon dont cet engagement commun peut être analysé au prisme de la notion de changement social, il devient possible de comprendre différemment la question du changement politique, et de porter un autre regard sur des formes d'activismes qui essaient de se positionner à la fois avec et en dehors des institutions publiques, comme les associations qui dépendent de l'état pour fonctionner, mais cherchent à proposer un espace d'alternative et d'expérimentation sociale et politique.

⁴⁷ Taszycka, Matylda. Entretien – voir annexe. Citation, 00:46:26.

⁴⁸ Ibid. Citation, 00:22:58.

2) De l'actionnalisme à la « para-institution » : de l'associatif à l'artistique ?

Ce cadre d'analyse sociologique met en lumière les possibles tensions entre le fonctionnement des associations et leurs objectifs. Il permet donc de considérer comment elles parviennent à concilier leurs idéaux – en termes de positionnement politique ou sur leur manière de fonctionner – avec la réalité des contraintes de leur action. C'est dans cette optique qu'il semble pertinent de se pencher sur une notion particulière de la sociologie des associations, « l'actionnalisme », et sur comment elle peut être connectée avec l'action des associations qui nous occupent, mais également avec d'autres notions issues de l'activisme artistique.

A. « Actionnalisme » et « institutionnalisme »

« [L'actionnalisme,] c'est renvoyer dos à dos l'opposition entre matérialisme et idéalisme, non pas en les niant mais en les articulant⁴⁹ ». C'est ainsi que Salvador Juan définit la notion d'« actionnalisme » dans le cadre de son analyse de la sociologie des associations. Le terme « actionnaliste » a été mis au point par le sociologue Alain Touraine. Ce dernier l'utilise pour désigner une approche de la sociologie, notamment de la sociologie du travail, qui remet le sujet et sa capacité d'agir au centre des analyses : « L'objet de la sociologie actionnaliste est de comprendre l'engagement du sujet dans l'action; ce n'est pas une sociologie des valeurs, mais de l'action en tant que celle-ci constitue le champ des rapports sociaux⁵⁰. » L'idée d'une analyse des valeurs renvoie à la notion de « normes », puisque les deux concepts sont directement connectés :

« Une norme sociale est une règle ou un modèle de comportement socialement partagé [...] fondée sur des valeurs communes et impliquant une attente en faveur de l'adoption d'un comportement donné, ce comportement étant soumis à l'approbation ou à la réprobation de la part de la société ou du groupe de référence⁵¹ ».

Cette opposition entre une sociologie des normes et une sociologie de l'action s'ancre donc dans une optique de prioriser l'analyse de la société comme un ensemble d'interactions et d'échanges qui en définissent la structure, plutôt qu'un corpus de représentations et des règles

⁴⁹ Juan, Salvador. « La sociologie des associations : dimensions institutionnelle et organisationnelle ». In *La gouvernance des associations: économie, sociologie, gestion*, édité par Christian Hoarau et Jean-Louis Laville. Sociologie économique. Ramonville Saint-Agne: Erès, 2008, p. 76.

⁵⁰ Touraine, Alain. « Pour une sociologie actionnaliste ». *European Journal of Sociology* 5, n° 1 (Juin 1964): 1-24. <https://doi.org/10.1017/S0003975600000862>, p. 11.

⁵¹ UQAM - Faculté de communication : Transformation des normes sociales. « Norme sociale - Qu'est-ce qu'une norme sociale? » Consulté le 30 mars 2022. <https://normesociale.uqam.ca/norme-sociale/>. Adapté de

prescriptives qui en découlent. Cependant, il serait erroné de considérer les deux approches comme antagonistes : en effet, comme le souligne Salvador Juan, qui s'appuie notamment sur les écrits de Marcel Mauss et Paul Fauconnet : « le lien entre institutions et actions est établi via les normes, les règles⁵² ». Ainsi, une perspective actionnaliste se focaliserait sur des actions constitutives du champ social, sans être en contradiction avec l'importance des normes : il s'agirait plutôt de comprendre les actions comme l'inscription de ces règles dans la société. Il serait donc aussi possible d'imaginer un processus réciproque, où les actions influeraient sur les normes, qui, à leur tour, transformeraient les institutions : « Actions et institutions se renforcent mutuellement⁵³. » C'est dans cette optique que Salvador Juan développe le concept de l'actionnalisme pour analyser le fait associatif.

Pour pouvoir préciser cette notion et avancer sa réflexion, l'auteur combine la notion d'actionnalisme avec celle d'« institutionnalisme ». L'institution peut être définie comme « les règles informelles et formelles, les régulations, les normes, et les consensus qui contraignent ou autorisent des comportements⁵⁴ ». Ce terme recouvre également les instances qui exercent ce contrôle normatif.

Le fondement de l'institutionnalisme est de réfuter « la réduction individualiste de l'institution à une agrégation d'actions individuelles⁵⁵. » Il propose donc de combiner une approche axée sur l'action et sa possible transformation des normes avec cette conception de l'institution comme une entité dont l'agence transcende celle des individus qui la compose. Une telle conjonction permettrait d'obtenir une « perspective théorique hybride, l'actionnalisme institutionnaliste, qui semble particulièrement adaptée à l'examen du fait associatif. Elle vise aussi à défendre le point de vue selon lequel l'association est une forme sociale concrétisant un principe itératif entre actions et institutions⁵⁶ ». Il est intéressant de relever qu'ici, les associations ne sont pas considérées comme de simples extensions des pouvoirs publics et des règles qu'ils produisent : elles adoptent un rôle d'intermédiaire, assurant la jonction entre les normes institutionnelles et les actions dans le champ social.

⁵² Juan, 2008, p. 74.

⁵³ Juan, 2008, p. 76.

⁵⁴ Morgan, Glenn, John L. Campbell, Colin Crouch, Ove Kaj Pedersen, et Richard Whitley, éd. *The Oxford Handbook of Comparative Institutional Analysis*. 1^{re} éd. Oxford University Press, 2010, p.2. Originellement en anglais.

⁵⁵ Juan, 2008, p. 75.

⁵⁶ Juan, 2008, p. 74.

Un autre aspect de la notion d'institutionnalisme que fait ressortir Juan est la temporalité nécessaire à la constitution des normes : selon lui, les évolutions historiques de la société ainsi que des actions des membres qui la composent entraînent des transformations de ses valeurs, qui se juxtaposent successivement avec le temps, et produisent des règles d'usages sociaux. Les normes sont donc le produit d'une historicité des actions des individus. En conséquence, toute forme d'action qui vise à transformer les normes doit également prendre en compte cette temporalité, et l'intégrer dans son propre processus :

« L'institutionnalisme ne nie pas les acteurs puisque les formes sociales sont le produit sédimenté de leurs activités, mais ce sédiment du passé s'impose, à l'instant "t", à tous les individus, lesquels peuvent l'infléchir mais seulement à terme, surtout s'ils constituent une action collective, un mouvement social, ou s'ils s'organisent⁵⁷. »

Ainsi, cette définition de l'actionnalisme institutionnel proposé par Juan permet de penser l'action associative dans tous ses aspects majeurs : la création d'une association est motivée par une envie de répondre à une nécessité perçue. Ce besoin peut être de se connecter autour d'une même activité, ou bien d'agir sur des structures extérieures. Cette démarche part du principe qu'il est possible, par un regroupement collectif, de proposer une structure alternative à celles proposées par les institutions. Cependant, la mise en place de leur objectif se fait à travers l'action concrète, et doit prendre en compte le cadre pratique et normatif dans lequel leurs activités se déploient.

Les associations sont donc dans une position charnière, et tiennent un rôle clef dans l'intégration ainsi que la production de normes : elles influent sur ces champs non pas à travers une position d'opposition, mais selon un mécanisme de mutation des volontés militantes pour qu'elles puissent s'adapter aux institutions : « En transformant la contestation, la revendication ou la visée créatrice en groupe de pression ou en partenaire administratif, [l'association] routinise, dans son propre fonctionnement, l'activité potentiellement déstabilisatrice de l'ordre social⁵⁸. » La fonction des associations dans l'altération des usages et des institutions ne serait donc pas de s'ériger comme agentes de subversion, mais de se placer comme facilitatrices de l'intégration d'idées contestataires dans le champ social, en les rendant compatibles avec les cadres institutionnels. Cette « routinisation » s'opèrerait par l'articulation d'idéaux transformateurs, qui restent indépendantes des réels impératifs sociaux et économiques de leur action, avec la mise en place dans leurs activités

⁵⁷ Juan, 2008, p. 75–76.

⁵⁸ Juan, 2008, p.92.

d'un cadre de règles qui sont le produit d'une négociation entre ces valeurs fondatrices et les normes sociales et institutionnelles. En ce sens, elles auraient une fonction d'institutionnalisation de ces idées au départ protestataires, comme l'explique Juan en citant Alain Touraine : « Le système institutionnel m'apparaît transformer l'action historique et les conflits sociaux qui s'y développent en un corps de décisions et de lois⁵⁹.» Là où les institutions transformeraient les contestations politiques en lois, les associations opéreraient de façon similaire en proposant un espace dans lequel peuvent se déployer des actions et des usages ayant un but de renouvellement, permettant ainsi une évolution des normes.

Cette théorie de Salvador Juan nous permet donc d'appréhender les activités des associations aussi bien à travers leur nature de mouvements collectifs, que dans leur rapport aux institutions. Cette position d'intermédiaire, à la fois en connexion aux institutions sans y être entièrement soumises, leur procurerait en conséquence un potentiel unique dans le champ de l'action politique. Il est intéressant de mettre en relation l'actionnalisme institutionnel avec une autre notion théorique, qui aborde également le positionnement d'agents de transformation dans un « à-côté » des institutions, cette fois dans le champ de l'activisme artistique.

B. « Para-institution » : parallèle, contre, ou à côté ?

Jérôme Glicenstein définit une institution comme un « organisme public ou privé, régime légal ou social, établi pour répondre à quelque besoin déterminé d'une société donnée⁶⁰ ». Dans le cas de l'institution artistique, elle regrouperait donc ses « lieux emblématiques » tels que les musées, les théâtres ou les académies, ainsi que les « instances de subvention, de transmission ou de patrimonialisation de l'art⁶¹».

Le rapport aux institutions est une préoccupation centrale pour les artistes et les professionnels de l'art contemporain depuis plusieurs décennies. Elle se concrétise notamment à travers la question du rapport adopter avec les cadres institutionnels, et de la manière de se positionner efficacement pour les transformer. La critique institutionnelle est la concrétisation la plus explicite de ces problématiques en ce qu'elle « a emprunté la voie d'une analyse critique ou

⁵⁹ Touraine, Alain. *Production de la société*. Collection Sociologie. Paris: Ed. du Seuil, 1990. Cité dans Juan, 2008, p. 77-78.

⁶⁰ Glicenstein, Jérôme. « Éditorial ». *Marges*, « La critique institutionnelle », 33, no 2 (25 octobre 2021), p. 5.

⁶¹ Id.

d'un dévoilement ironique des structures et de la logique des musées et des galeries d'art⁶² ». Un premier courant de la critique institutionnelle émerge dans les années 1960, regroupant plusieurs artistes en Europe et aux États-Unis tels que Hans Haacke ou Marcel Broodthaers ; une seconde vague dans les années 1980, constituée de figures comme Andrea Fraser ou Fred Wilson, proposent d'autres types d'initiatives se focalisant davantage la participation et la place du public.

Dans un article publié en 2015⁶³, Sven Lütticken affirme que l'évolution de ce courant de la critique institutionnelle s'est poursuivie dans les années 2000, avec entre autres des artistes comme Tania Bruguera ou Fernando García-Dory. Ce renouvellement serait façonné par les difficultés rencontrées par les initiatives des décennies précédentes et le processus de remise en question qui en a découlé sur l'efficacité de leur action. Il pointe notamment une série de projets de création, de débats et d'échanges ou de pédagogie artistique, moins focalisés sur la critique des institutions existantes, plutôt que préoccupés par la mise au point de nouvelles structures. Leur objectif serait la création d'alternatives qui seraient à la fois des espaces construits sur des normes différentes de celles des institutions traditionnelles et des agents de transformation de ces mêmes structures. Il nomme ces organisations des « alter-institutions » ou « para-institutions ». Ces deux expressions soulignent l'idée d'une alternative, d'un « à-côté ». Nora Sternfeld, elle, retient et développe le second terme, « para-institutions », en mettant au point le concept de « paramusées » :

« [Ces pratiques] se réapproprient l'institution en usant de ses propres ressources, dans la mesure où simultanément elles font partie intégrante de l'institution et en même temps appartiennent à un autre ordre qui semble juste voir le jour. Cette relation compliquée – ni contre l'institution ni entièrement défini par elle – est décrit par le préfixe grec “para.” Παρά signifie à la fois à côté et à part. [...] La para-institution n'est donc pas une anti-institution. Elle ne rejette pas l'institution; elle refuse plutôt le refus (que le monde lui aurait assigné) »⁶⁴.

Les para-institutions auraient ainsi pour fondement une typologie d'actions basée sur une autonomie partielle par rapport à l'institution, tout en employant les outils que cette institution offre. Il ne s'agit pas tant d'adopter une posture d'opposition, mais de fonctionner avec les modèles

⁶² Welchman, John C. « Introduction », dans id. (sld), *Institutional Critique and After – SoCCAS Symposium Vol. II*, Zurich, JRP|Ringier, 2006, p. 11. Cité dans Heimendinger, Nicolas. « Le grand récit de la critique institutionnelle ». *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 22 (22 avril 2016): 50-63. <https://doi.org/10.4000/marges.1094>.

⁶³ Lütticken, Sven. « Social Media: Practices of (In)Visibility in Contemporary Art ». *Afterall*, 23 septembre 2015. https://www.afterall.org/article/social-media_practices. Originellement en anglais.

⁶⁴ Sternfeld, Nora. « Para-Institutions Panel - Juli 2018 ». *Documenta Studien*, Juillet 2018. Consulté le 1 novembre 2021. <https://documenta-studien.de/para-institutions-pannel-2018>. Originellement en anglais.

institutionnels, en parallèle, pour pouvoir en retirer l'efficacité d'action tout en n'en retenant pas tous les codes. Le choix du préfixe *para-*, par rapport à *alter-*, semble relever d'une volonté d'insister sur les interactions de ces pratiques avec l'institution et intègre cette idée qu'elles n'ont pas pour objectif de s'en détacher complètement. C'est également ce qu'affirme Sven Lütticken :

« Ce sont des para-institutions dans la mesure où elles travaillent en collaboration avec des institutions plus traditionnellement établies, même si elles peuvent de leur côté poursuivre une pratique alter-institutionnelle. (...) Les pratiques alter- et para-institutionnelles ne sont pas tant deux modèles clairement opposés qu'un continuum fracturé d'approches différentes⁶⁵ ».

Ainsi, ces deux catégories de pratiques désignent des démarches cherchant à produire des cadres différents de l'institution, mais correspondent à des rapports de subversion différents. Les pratiques « alter-institutionnelles » cherchent à se constituer autant que possible en déconnexion avec l'institution et ses normes qu'elles critiquent ; les structures « para-institutionnelles », elles, intègrent une partie de négociation avec ces institutions traditionnelles. Cette position d'entre-deux semble soulever la possibilité d'un paradoxe : comment à la fois appartenir aux institutions, et en même temps adopter un fonctionnement qui ne serait pas assujéti à ces normes ? Si la raison de leur existence est le manque, au sein des institutions, d'une capacité à offrir une plus grande diversité dans les méthodes et les principes qui sous-tendent la création artistique, comment ces opportunités peuvent-elles exister dans un contexte encore dépendant de ces mêmes institutions ? En affirmant pouvoir tenir cette position d'intermédiaire, les para-institutions s'attèlent à un défi de négociation et d'équilibre entre volonté de changement et réalité concrète d'outils institutionnels.

Il est intéressant de constater, dans les descriptions de l'actionnalisme et des para-institutions, que l'action des associations soulèvent des problématiques semblables à celles des développements récents de la critique institutionnelle. En approfondissant ces possibles similitudes, il devient possible de comprendre plus précisément l'action des associations étudiées ici.

C. Quelles correspondances ?

Les réflexions menées depuis plusieurs décennies dans les milieux de l'art contemporain, et plus particulièrement celles portées par les récentes évolutions de la critique institutionnelle,

⁶⁵ Lütticken, 2015.

semblent pouvoir résonner avec des problématiques structurelles de l'action des associations. En conséquence, pour pouvoir analyser la constitution ainsi que les choix politiques et organisationnels des associations opérant dans le champ de l'art, il pourrait être fécond de comprendre comment ces deux champs d'expérimentation et de revendication peuvent se rejoindre, et comment ces correspondances pourraient servir d'outils d'analyse dans le cadre des exemples qui nous intéressent.

Un premier mécanisme que l'on peut retrouver dans chacune de ces démarches est le processus d'« institutionnalisation » de volontés transformatrices. Comme exposé plus haut, les associations fonctionnent dans une optique de conciliation entre les institutions et le champ social de l'action, entre les règles et les critiques qui s'élèvent à leur rencontre. Cette position d'intercession passe donc par la reformulation d'objections politiques et d'idées contestataires en des termes compatibles avec le fonctionnement des institutions et leurs critères normatifs. Les para-institutions, elles aussi, prennent une position intermédiaire, entre velléités de proposer des cadres intrinsèquement différents et la prise en compte des possibilités fournies par les mécanismes institutionnels. En choisissant de ne se situer ni complètement hors des mécanismes de l'institution, ni entièrement en synchronisation avec eux, elles permettent par ailleurs de mettre en connexion des démarches expérimentales avec des normes établies, qui pourraient ainsi être progressivement légitimées et intégrées, dans un objectif encore une fois de mutation de ces cadres et de ces représentations. Ainsi, les associations comme les para-institutions produisent des interactions entre systèmes établis et ceux qui s'y opposent, en mettant en place une progressive assimilation d'initiatives originellement protestataires.

Cette position d'entre-deux est, comme il a déjà été mentionné, à la fois délicate et précaire. Porter une critique de l'institution tout en s'appuyant sur ses structures est en effet une stratégie complexe qui peut se révéler contradictoire. Elle court le risque de soit embrasser complètement son aspect contestataire et expérimental, se coupant ainsi des cadres de l'institution ou de toute opportunité de les infléchir, soit de s'intégrer entièrement à cette institution, et d'effacer son potentiel subversif et transformateur. Ce sont ces écueils qui sont à l'origine des reproches adressés aux démarches historiques de la critique institutionnelle, accusée de ne pas avoir eu l'impact concret qu'elle prétendait pouvoir avoir, notamment à cause d'une reconnaissance institutionnelle grandissante avec le temps et qui « se paye inévitablement d'une neutralisation des contenus

critiques des œuvres⁶⁶ ». Tout comme les para-institutions, les associations doivent également réfléchir au maintien de cet équilibre. Elles doivent donc faire face à des processus de négociations entre idéaux politiques ou artistiques, et nécessité de s'adapter aux cadres de l'institution. Pour comprendre comment cette possible ambivalence peut être résolue dans le cas de la critique institutionnelle, Nicolas Heimendinger clarifie l'importance de comprendre le cadre théorique qui la sous-tend, qui ne serait pas celui d'un refus de participer à l'institution, mais de la défendre face aux risques de cooptation :

Dans sa version la plus élaborée, chez Buchloh ou chez Fraser, la critique institutionnelle ne s'attaque à l'autonomie de l'œuvre d'art que dans la mesure où celle-ci sert de paravent aux usages hétéronomes (marchands et idéologiques) de l'art – et donc seulement pour préserver, à un niveau supérieur, l'autonomie de la sphère artistique : en espérant passer, comme le résume Fraser, « de la critique des institutions à une institution de la critique ».

L'objectif pour les para-institutions, et pour les associations dans une certaine mesure, serait donc non pas de déconstruire l'institution pour l'annihiler au profit d'autres alternatives, mais de s'intégrer à elle en instituant leurs propositions d'évolutions normatives.

On ne peut cependant citer Andrea Fraser sans reconnaître que sa définition de l'institution, qui serait totale et internalisée à chacun·e de nous, peut sembler aller à l'encontre de l'idée d'une action en « parallèle ».

Aujourd'hui, l'argument voudrait qu'il n'y ait plus de « dehors ». Comment, dans ce cas-là, pouvons-nous imaginer, et encore moins accomplir, une critique des institutions de l'art alors que les musées et le marché se sont développés jusqu'à devenir un dispositif global de réification culturelle ?

Qu'il s'agisse des associations ou des para-institutions, s'il est impossible d'envisager de sortir de l'institution et de ce dispositif enveloppant tous les aspects des milieux et des processus de création, serait-il alors possible d'imaginer de proposer des alternatives qui ne pourraient par définition se développer qu'en son sein ? C'est toute l'ambiguïté de l'emploi du préfixe « *para* » : il sous-entend à la fois une mise à distance des systèmes établis et un rapport permanent aux structures institutionnelles – puisque l'adjectif parallèle n'existe qu'en lien avec un référentiel, ici l'institution. Contrairement à des alternatives autonomes, qui se considéreraient comme « à part », une position « en parallèle » a toutefois l'avantage de ne pas entretenir l'illusion d'un total

⁶⁶ Heimendinger, 2016, p. 61-62.

détachement des cadres et des normes des institutions qui, si on suit l'idée de Fraser, ne correspondraient pas à la réalité. L'emploi de ces notions – « parallèle », « à part », « en dehors » – se fait dans un domaine d'expérimentation, et certaines des questions soulevées par leurs limites ou leurs contradictions sont autant des critiques possibles que d'éventuelles pistes pour approfondir les réflexions déjà menées.

Une première considération pour apporter des éléments de réponse à ces questionnements serait la distinction, dans l'aspect concret de l'action des associations, entre « l'institution » et « les institutions ». En effet, la distinction entre un système global réfractaire aux changements et des structures en particulier avec un fort engagement était relativement présente au cours des entretiens menés pour ce mémoire. Matylda Taszycka d'AWARE, par exemple, cite un certain nombre de lieux d'exposition à l'international dont la représentation des artistes femmes se fait dans un cadre politique conscientisé et intéressant, notamment la Tate Modern à Londres ou le Musée d'Art Moderne de Varsovie, en France les Abattoirs à Toulouse ou le CAPC à Bordeaux, ainsi que l'association des centres d'art D.C.A. Cependant, elle souligne que d'un point de vue global, les évolutions systémiques ne s'opèrent que lentement⁶⁷.

Ana Bordenave de l'association Contemporaines, elle, explique que cette distinction entre les institutions se fait spécifiquement au moment de choisir de collaborer ou non avec certaines organisations : si souvent ces partenaires ne correspondent pas à « 100%⁶⁸ » aux valeurs développées au sein de l'association, les membres du bureau faisaient le un choix au cas par cas de poursuivre l'idée de s'associer avec ces structures en fonction de plusieurs critères, notamment les conditions d'exécution de la mission, la motivation des structures – notamment afin d'éviter d'être instrumentalisé·e·s au profit d'un point de vue politique qui ne serait pas celui de l'association, et enfin la garantie d'une juste rémunération pour le travail demandé⁶⁹. Ainsi, la décision ne serait pas d'opter pour un « dedans » ou un « dehors » de l'institution, mais plutôt de définir avec qui collaborer pour pouvoir opérer au maximum selon les principes fondateurs de l'association. Plutôt qu'une action parallèle avec un rapport constant de semi-mise à distance de l'institution, il s'agirait donc d'imaginer une action qui oscillerait entre point de contact et refus de coopérer sous certaines

⁶⁷ Taszycka, Matylda. Entretien. Citation, 00:29:19

⁶⁸ Bordenave, Ana. Entretien mené dans le cadre de ce mémoire, 15 avril 2022, annexe. Citation, 00:17:40 – 00:20:48.

⁶⁹ Ibid.

conditions : il est possible que ce soit cette vision qui soit la plus pertinente pour comprendre la « *para* » institution.

Il est intéressant de noter que le préfixe « *para* », et le concept d'une « *para* »-action, est également présente en sociologie des associations. Ainsi, quand Simon Cottin-Marx décrit une importance croissante des associations dans la seconde partie du XXe siècle comme auxiliaires des politiques étatiques, il décrit leurs activités comme celles de structures « parapubliques ». Ces associations s'intègrent dans une stratégie de l'État qui consiste à « transférer à des acteurs proches du terrain local des tâches, notamment sociales et culturelles, pour le traitement desquelles les institutions officielles s'avèrent mal adaptées⁷⁰ ». Cette délégation conférerait à ces associations « certains privilèges, des monopoles d'interventions » et leur garantirait d'être « largement financées par les pouvoirs publics⁷¹ ». Cette description pourrait sous-entendre que ces associations ne pourraient pas tant être considérées comme des alternatives aux normes ou aux actions de l'institution que comme leur prolongement. Cependant, le fait même qu'elles permettent d'exécuter des tâches et d'atteindre des objectifs pour lesquelles les institutions sont « mal adaptées » montre qu'elles ont des processus de fonctionnement différents, et qu'elles sont, dans les faits, une alternative plus adéquate dans certaines circonstances. Ce raisonnement est similaire à celui de la critique institutionnelle, dont les acteurs et actrices pensent qu'il est nécessaire de tirer avantage de la position d'expérimentation des artistes, qui leur confère une plus grande liberté de tester différentes possibilités structurelles, pour pouvoir mettre en place certains changements effectifs au sein de l'institution.

Il serait donc possible de faire converger ces deux logiques en évoquant un terme développé par Angela Dimitrakaki dans un cadre féministe : le « transfert de responsabilité⁷² ». Tiré d'un article qu'elle a publié sur le site *E-flux* en 2018, elle se sert de ce concept pour traiter la question de l'accès aux pratiques artistiques féministes, ou simplement à des œuvres réalisées par des femmes, qui serait selon elle essentiel par son impact symbolique et politique. Cependant, selon elle, leur radicalité ainsi que les biais sexistes de l'institution ont pour conséquence que ces artistes ne peuvent pas rendre leur travail accessible au public sans se compromettre. Elle parle alors de la nécessité d'un « transfert de responsabilité politique », et pose la question de qui peut jouer ce rôle

⁷⁰ Cottin-Marx, 2019, p. 23.

⁷¹ Id.

⁷² Dimitrakaki, Angela. « Feminism, Art, Contradictions ». *E-Flux Journal*, juin 2018. <https://www.e-flux.com/journal/92/205536/feminism-art-contradictions/> .

de transmission. Dans le cadre de l'action des associations ainsi que de celle des para-institutions, il semble qu'un transfert de responsabilité s'opère également : les deux types de structures prennent la charge de créer des opportunités, et d'expérimenter des alternatives palliant les déficiences des institutions. Ce sont dans les deux cas des organisations médiatrices qui, par l'action collective, souhaitent avoir un impact direct dans le champ où elles opèrent, qu'ils soient communautaires, politiques ou artistiques.

Ainsi, le concept de « transfert de responsabilité » s'avère être une plateforme pour faire se rejoindre plusieurs des thèmes qui ont été abordés jusqu'ici : dans un premier temps, il permet de considérer l'institution comme un ensemble d'individus, mais aussi comme une entité propre véhiculant ses propres valeurs, qui peuvent être excluantes. Dans un second temps, il souligne la nécessité de réfléchir comment articuler un idéal avec une action et ses modalités, ici en se posant la question de qui possède la capacité de ménager un espace au sein duquel des pratiques ne correspondant pas aux normes institutionnelles pourraient être présentées. Enfin, il met en valeur l'importance de prendre en compte et de proposer des façons d'agir qui à la fois portent un regard critique sur l'institution et emploient les outils qu'elle offre. Le fait que cette notion du transfert de responsabilité soit développée dans un cadre de pensée féministe par Dimitrakaki ne paraît pas anodin : elle offre ainsi un cadre d'analyse qui semble particulièrement pertinent pour comprendre l'action des exemples qui nous intéressent ici, des associations cherchant à influencer sur les institutions artistiques pour offrir une meilleure représentation aux artistes femmes et aux problématiques féministes. En employant les catégories et les idées présentées ici autour de l'action des associations et d'initiatives para-institutionnelles, il s'agit à présent de caractériser les objectifs ainsi que les méthodes employées au sein de ces structures. Une question notamment reste à définir : si l'action des associations réside en l'articulation d'actions concrètes avec l'institution dans le but de transformer ses systèmes normatifs, à quelles normes s'adressent les activités des exemples étudiés ici ? C'est-à-dire, quelles sont les valeurs institutionnelles, et la prescription d'usages qui en découle, au cœur de la mission de transformation de ces associations ? Et comment ces intentions, ainsi que le contexte particulier du champ artistique, modèlent-ils les choix des associations de s'appuyer sur certains vecteurs d'action ?

II. De la transformation épistémologique aux stratégies pragmatiques : contexte et choix d'une action

« Le féminisme a particulièrement insisté sur le statut contingent de l'œuvre d'art, sur son statut normatif en tant que marchandise et encore sur son rôle dans la production et la reproduction de l'idéologie⁷³. »

D'après cette citation tirée d'un article par les historiennes de l'art Giovanna Zapperi et Anne Creissels, la pensée féministe aurait contribué à la construction d'une critique de la définition traditionnelle de l'art en insistant sur l'importance de dépasser l'analyse des caractéristiques intrinsèques et esthétiques des œuvres, et de considérer leur insertion dans un système social, économique et symbolique. Le principe de « contingence » est particulièrement intéressant pour permettre de comprendre une notion clef des développements d'une histoire de l'art féministe à partir de la seconde moitié du XXe siècle : l'idée qu'une pratique artistique ne serait définie que par des propriétés immanentes, qui la rendraient autonome par rapport aux contraintes du reste de la société, a pour résultat de perpétuer des récits excluants, en ne reconnaissant pas que les critères qui construisent ces catégories sont le produit d'un regard partial et masculin sur l'histoire de l'art. Cette volonté de qualifier la production de savoirs de « située » fait écho à Donna Haraway et met en lumière certaines valeurs portées par les discours sur l'art et son histoire : si selon Virginia Woolf « "anonyme" [...] était souvent une femme⁷⁴ », dans ce contexte, tout artiste dont le nom serait susceptible d'être retenu serait, par défaut, un homme. De tels préceptes idéologiques auraient plusieurs conséquences : en premier lieu, ils favoriseraient l'élaboration de discours historiques qui ne prennent pas ou peu en compte les artistes femmes ; ensuite, ils perturberaient l'intégration des femmes aux réseaux professionnels contemporains, puisque ces dernières ne correspondraient supposément pas aux références de l'« artiste » telles que construites dans ce cadre.

D'une manière ou d'une autre, les associations présentées ici tentent d'influer sur ce système de normes. Comme les effets de biais sexistes des mécanismes décrits précédemment, leur action est double. D'une part, elles visent à modifier les récits et les représentations qui ne représentent pas – ou mal – les artistes femmes ; d'autre part, elles tentent de faire en sorte que les

⁷³ Creissels, Anne, et Giovanna Zapperi. « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art ». *Histoire de l'art* 63, n° 1 (2008): 155-62, p. 158.

⁷⁴ Woolf, Virginia. *Une chambre à soi*. Gallimard. Bibliothèques 10/18. Paris, 2001, p. 47.

artistes contemporaines puissent trouver des solutions pour exister et produire dans un contexte qui leur est défavorable. Pour analyser la façon dont les exemples de cette étude se situent dans l'un ou l'autre de ces champs, ou dans les deux à la fois, il est nécessaire de se pencher sur l'histoire de la reconnaissance des artistes femmes et des discours féministes au sein des discours théoriques de l'art.

1) Les discours sur les artistes femmes : un contexte d'action historiographique

L'action des associations présentées ici ont pour objectif, d'une manière ou d'une autre, une présence accrue des artistes femmes dans les arts. Cette présence est entendue à la fois du point de vue matériel, c'est-à-dire au cœur des milieux professionnels de l'art et de ses structures d'exposition, et du point de vue symbolique, c'est-à-dire au sein de l'histoire de l'art ou dans l'imaginaire collectif du grand public. Si les vecteurs d'action qu'elles emploient sont divers, elles se retrouvent sur cette idée que la sous-représentation des femmes dans l'art est le produit d'une injustice. Elles réfutent l'idée qu'elle serait un fait « naturel », mais bien le résultat d'une construction sociale qu'il s'agirait d'abolir ou de transformer. Cette problématique se retrouve dans d'autres disciplines, notamment au sein de l'histoire généraliste. Cependant, comme l'explique Eva Belgherbi de l'association les Jaseuses, l'histoire de l'art en tant que domaine tient une place particulière sur ces sujets, à la fois à cause de l'histoire de sa constitution et des propriétés de son objet d'étude :

« C'est une position que je défends au sein des Jaseuses : faire de l'histoire, ce n'est pas la même chose que faire de l'histoire de l'art. [...] En histoire de l'art, on a quand même une historiographie à nous, propre à la discipline. Ce n'est pas faire un refus de l'interdisciplinarité, pas du tout. Mais [...] en histoire de l'art, on fonctionne aussi avec les images, les représentations⁷⁵. »

De ce fait, l'histoire de l'art articulerait des questions qui lui sont spécifiques en combinant à la fois l'observation des représentations et d'objets concrets, entre un système symbolique et son expression tangible. Afin de concevoir quelle relation les exemples abordés ici entretiennent avec cette double approche, et comment ils questionnent les rouages de l'écriture des grands préceptes de l'histoire de l'art, il est donc nécessaire de faire un résumé de la genèse et du développement de la recherche sur les artistes femmes.

⁷⁵ Belgherbi, Eva. Entretien mené dans le cadre de ce mémoire, 7 avril 2022, annexe. Citation, 00:29:38 – 00:30:30

A. De la Renaissance au XIX^e siècle : vies d'artistes et « histoires particulières »

La question de l'inclusion des artistes femmes dans les discours de l'histoire de l'art remonte aux prémices mêmes de la discipline et révèle que dès le début de ce type d'études, les femmes étaient peu représentées. Une des premières manifestations d'un désir de répertorier et d'historiciser les pratiques artistiques apparaît à partir du XVI^e siècle, quand se développent les recueils de « vies d'artistes ». Dans ces travaux, les biographies d'artistes femmes restent marginales. Giorgio Vasari, par exemple, sur plus de 200 artistes référencés dans ses *Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*⁷⁶ ne contient qu'une seule biographie d'artiste femme dans sa première édition de 1550 avec Properzia de Rossi (1490-1530) : ce chapitre lui sert à traiter l'ensemble du « problème des artistes femmes⁷⁷ ». Il mentionne en tout dans son ouvrage seulement une demi-douzaine de femmes⁷⁸. Cette tendance se poursuit dans des ouvrages de recherches similaires jusqu'au XIX^e siècle, à l'exception notable de la revue officielle du Salon au XVIII^e siècle, *Nouvelles de la République des lettres et des arts*, dans laquelle une section était dédiée aux artistes femmes⁷⁹.

La seconde moitié du XIX^e siècle en Europe est un moment d'émulation important pour cette historiographie. Pendant cette période, la problématique de la légitimité des artistes femmes et des conditions de leur intégration dans la théorie et l'histoire de l'art devient prégnante. Les premiers ouvrages sur les artistes femmes restent des compilations de biographies individuelles, avec comme précurseur·e·s *Die Frauen in die Kunstgeschichte* (Les femmes dans l'Histoire de l'Art) par Ernest Guhl en 1858, ainsi que *Women Artists of All Ages and Countries* (Artistes Femmes de Tous Âges et de Tous les Pays) par Elizabeth Ellet en 1859⁸⁰. C'est cependant à partir des années 1870 et jusqu'en 1900 que se développe le plus ce champ de recherche. La raison pour cet essor se trouverait dans des avancées sociales et politiques allant dans le sens d'une meilleure reconnaissance des femmes dans l'ensemble de la société, comme l'explique Mary D. Sheriff : « Il

⁷⁶ Vasari, Giorgio. *Vies des artistes: vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*. Les cahiers rouges. Paris: B. Grasset, 2007.

⁷⁷ Bondanella, Julia Conaway, et Peter E. Bondanella. « Note on the Translation ». In *The Lives of the Artists*, par Giorgio Vasari, xv-xvii, Reissued. Oxford World's Classics. Oxford: Oxford Univ. Press, 2008, p. xvi.

⁷⁸ « Giorgio Vasari cite plusieurs femmes artistes, dont Suor Plautilla Nelli, Sophonisba Anguissola et Madonna Lucrezia, Cecilia Brusaporci, Marietta Robusti (dite la Tintoretta), et consacre une vie à la sculptrice Prosperzia de Rossi ». In Sheriff, Mary D. « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie ». Traduit par Françoise Jaouën. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2017): 91-112.
<https://doi.org/10.4000/perspective.7155>.

⁷⁹ Sheriff, Mary D., 2017.

⁸⁰ Ibid.

est manifeste que le mouvement féminin de la fin du XIXe et du début du XXe siècle a joué ici un rôle décisif⁸¹ ». Elle cite en ce sens un essai de 1905 par Léon Bénédite qualifiant la « position de la femme » comme principale raison pour « les limites aux produits créatifs de son esprit », et qui désigne comme motivation pour un renouveau scientifique sur ces questions « cette époque où le mouvement d'émancipation totale de la femme a déjà commencé⁸² ». Il mentionne comme exemple précis la récente acquisition du droit de vote en Angleterre, obtenue par les Suffragettes⁸³.

Cette approche est novatrice en ce qu'elle corrèle une plus grande présence des femmes dans les discours de l'histoire de l'art non pas avec l'augmentation de leurs nombres au sein des milieux de l'art, mais bien avec une modification du regard porté sur leur place sociale et sur leurs pratiques. Une telle position va donc à l'encontre de l'idée que le faible succès critique et historique des artistes femmes serait dû à leur absence des réseaux artistiques, ou à leur manque de talent inné. Bénédite sous-entend bien que les œuvres créées par des femmes sont créativement « limitées », mais il attribue l'origine de ce manque à leur « position », et non pas à une essence naturelle féminine. L'enthousiasme suscité par les artistes femmes correspondrait ainsi à un changement de point de vue : les pratiques artistiques s'inscriraient dans un cadre forgé par la situation sociale de l'artiste qui les produit, et en conséquence, il serait nécessaire de prendre en compte les discours féministes de la période sur la condition sociale des femmes pour comprendre la portée de leurs œuvres.

B. Le tournant de la deuxième vague féministe

Il est intéressant de constater que la compréhension de ces nouvelles orientations épistémologiques comme étant le produit d'une transformation sociale et surtout d'un mouvement politique, ici la première vague du féminisme⁸⁴, n'est pas le résultat d'une relecture a posteriori du développement de l'histoire des artistes femmes, mais un phénomène déjà décrit par ses contemporains. Cette correspondance entre vagues du mouvement féministe et croissance des études sur les artistes femmes semble devenir par la suite un phénomène pérenne. Après une

⁸¹ Ibid.

⁸² Léonce Bénédite, « Of Women Painters in France », Edgar Preston (trad. angl.), dans Walter Shaw Sparrow, *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. Cité dans Sheriff, Mary D., 2017.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ Au sujet des différentes vagues du féminisme, voir : Dagorn de Goëtisolo, Johanna. « La construction du féminisme en Occident : les trois vagues successives et leur inscription dans les sciences humaines », *Diversité*, juin 2011. n. 176, pp. 17-27. ([hal-02053657](https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02053657))

période de développement favorable à la fin du XIXe, la première moitié du XXe voit un relatif ralentissement des études et publications concernant spécifiquement les pratiques artistiques de femmes. Les raisons pour cette dissipation d'un élan de curiosité pour ces œuvres restent floues : « Il est bien difficile de savoir pourquoi l'intérêt suscité par l'écriture de l'histoire des femmes artistes aux alentours de 1900 a fini par s'émousser⁸⁵ ». Il faudra attendre la seconde vague du féminisme à la fin des années 1960 et pendant les années 1970 pour retrouver un moment de renouveau épistémologique sur ces problématiques. En effet, à cette période, la naissance de disciplines universitaires consacrées aux femmes et aux études de genre contribue à une réévaluation des critères de sélection historiques et artistiques qui avaient jusque-là dominé la discipline : « Le statut particulier de la femme dans l'économie des images ainsi que la répartition sexuée des rôles dans l'art ont attiré l'attention dès la fin des années 1960, dans le cadre des études féministes⁸⁶ ». Une telle entreprise de déconstruction se joue ainsi aussi bien du point de vue de la place des femmes dans un système de représentation symbolique qui les réifie, que dans l'analyse des mécanismes concrets de leur assignation à un rôle limité au sein des systèmes de création : « L'homme est du côté de l'art quand la femme est du côté du sexe : cela signifie une sexuation de la répartition des rôles et de la division du travail au sein de l'atelier entre l'artiste (homme) et le modèle (femme)⁸⁷ ».

Cette évolution ne marque pas seulement une intention de combler les lacunes de l'histoire de l'art telle qu'elle est constituée en lui ajoutant des figures féminines ; une grande importance est placée sur la nécessité de proposer un profond changement de perspective, afin de dissiper les mythes d'autonomie totale qui entourent l'art et sa production. L'objectif est de replacer les pratiques des artistes dans un contexte social et culturel, dans le but de comprendre les rouages de la fabrication des récits historiographiques de l'art :

« Cet élargissement de l'histoire de l'art à l'histoire sociale est nécessaire pour saisir que ce qui apparaît comme naturel est le résultat d'une entreprise éminemment culturelle visant à la domination d'un sexe sur l'autre. Cette dimension sociale permet, de manière plus générale, de dépasser une analyse essentiellement formelle des œuvres et d'aller contre l'attitude consistant à considérer l'art comme déconnecté de la vie, universel et intemporel⁸⁸. »

⁸⁵ Sheriff, Mary D., 2017.

⁸⁶ Creissels et Zapperi, 2008, p. 155.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

Une telle démarche n'est pas exclusive au féminisme, et s'ancre dans une émulation théorique et critique en art emblématique de ces décennies⁸⁹. Cependant, le prisme du féminisme a pour particularité de proposer un point d'entrée particulièrement fécond pour réfléchir les impasses créées par le modernisme ainsi qu'une vision tautologique et déconnectée d'un art « universel »: l'évacuation de tout un pan de l'histoire artistique selon un système de valeurs partial, une « idéologie » patriarcale. En cette période de bouleversements sociaux, d'expérimentation artistique, et d'intense débat politique, la question des systèmes de pouvoirs et des grands récits restés sans remise en question occupe le devant de la scène. La volonté de transposer les théories traditionnelles de l'art dans un contexte socio-économique plus large s'explique par le dialogue entre ces différents phénomènes, qui se traduit par l'émergence d'une conception plus interdisciplinaire de l'histoire de l'art. En plus de connecter les champs de recherche, il s'agirait aussi de repenser la manière de considérer les pratiques artistiques ainsi que leur histoire depuis d'autres points de vue, de sorte à réinventer de nouveaux systèmes de valeurs – et de ce fait de nouvelles normes. Ce processus peut prendre des formes différentes ; en conséquence, plusieurs approches expérimentales se développent donc pour atteindre ces objectifs.

C. L'émulation des années 1970 : deux exemples pour deux approches

Le début des années 1970 voit naître notamment deux initiatives clefs dans cette remise en question de schémas de reconnaissance artistique façonnés par des modèles masculins. En 1970, l'artiste Judy Chicago organise le *Fresno Feminist Art Program* en Californie, un cursus pédagogique uniquement dédié aux artistes femmes et ayant pour objet de « créer un environnement de studio sensible à l'expérience féminine⁹⁰ ». Un an plus tard, la théoricienne et historienne de l'art Linda Nochlin publie un essai séminal pour le processus de réflexion autour de la place des artistes femmes, *Why Have There Been No Great Women Artists ?*⁹¹ (Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?). L'écho entre ces deux occurrences amène Mary D. Sheriff à affirmer que « l'offensive était menée sur deux fronts : tirer les femmes des oubliettes de

⁸⁹ Voir par exemple: Combes, Malika, Igor Contreras Zubillaga, et Perin Emel Yavuz, éd. *À l'avant-garde! Art et politique dans les années 1960 et 1970*. Coll. Comparatisme et société, 23. Bruxelles: PIE Peter Lang, 2013.

⁹⁰ The Judy Chicago Art Education Collection. « Teaching Projects | Fresno Feminist Art Program ». Consulté le 3 avril 2022. <https://judychicago.arted.psu.edu/about/onsite-archive/teaching-projects/fresno-feminist-art-program/>.

⁹¹ Première publication: Nochlin, Linda. "Why Are There No Great Women Artists?". In Gornick, Vivian; Moran, Barbara (eds.). *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. New York: Basic Books, 1971.

l'histoire, et soutenir les artistes contemporaines⁹² ». On retrouve ainsi l'idée d'articuler une réflexion aussi bien sur les structures discursives de l'histoire de l'art que sur une réorganisation pratique des processus de production de l'art, présente dans chacune de ces deux propositions.

Le livre de Nochlin est un manifeste pour un courant historiographique qui refuse de considérer les attributs communs aux œuvres des artistes femmes, ainsi que leur faible reconnaissance historique, comme une conséquence de caractéristiques naturelles féminines. Elle souhaite plutôt mettre en lumière la manière dont les systèmes d'éducation, de création et d'exposition de l'art ont été conçus à travers une histoire d'exclusion sexiste, c'est-à-dire sur un ensemble de normes reflétant une valorisation de certains traits qualifiés de « masculins », au détriment d'autres qualités assignées au « féminin ». La position de Judy Chicago, bien qu'empreinte d'une réflexion plus sociologique, fait écho à celle de nombreuses artistes des années 1970 qui tentent de s'appuyer sur deux types de stratégies :

- « 1. La quête de nouvelles formes d'iconographie du corps féminin, ou le soi-disant *cunt art*, et
2. L'utilisation de médiums "féminins" non orthodoxes tels que le costume, la performance ou la vidéo⁹³. »

Ces artistes admettent l'idée que le principe de féminité est constitué d'un ensemble de valeurs sociales et esthétiques qui ne peuvent pas s'exprimer dans le contexte d'un milieu de l'art construit selon des valeurs masculines. Elle souhaite en conséquence créer un espace d'expérimentation et de pratique concrète pour les artistes femmes, dans ce qu'on appellerait aujourd'hui un groupe en « non-mixité ». Il est à noter que cette dernière approche, même si elle reste encore populaire jusqu'à aujourd'hui dans tout un pan de la théorie et de l'art féministes, a depuis été profondément remise en question. En effet, ces artistes « ont été sévèrement décriées dans les années 1980 par des critiques qui affirmaient qu'elles renforçaient une vision essentialiste des femmes⁹⁴ ». Ces reproches trouvent entre autres leurs sources au sein de la théorie Queer, dont le refus d'une binarité sexuée ou d'un déterminisme biologique du genre ne sont pas compatibles avec ce « *cunt art* » (« art de la chatte » - sic.) célébrant un principe féminin originel ancré dans une réalité physiologique et un certain type d'organes génitaux.

⁹² Sheriff, Mary D., 2017.

⁹³ Meyer, Laura, et Faith Wilding. « Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy ». In *Entering the picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the collective visions of women artists*, édité par Jill Fields, p.45-63. New directions in American history. New York: Routledge, 2012, p. 47. Originellement en anglais.

⁹⁴ Ibid.

Les deux perspectives sont souvent considérées comme antinomiques : l'une définirait la position d'altérité des artistes femmes comme le fruit d'une construction sociale ancienne, tandis que l'autre affirmerait que c'est une différence essentielle des femmes qui serait la cause de leur rejet et de leur mise de côté historique. Cependant, chacune de ces approches emprunte à l'autre, et elles se rejoignent sur certains aspects. Dans un premier temps, à la fois Nochlin et Chicago définissent qu'il existe une norme « masculine » excluante, et en regard, un ensemble de représentations – construites ou innées – regroupées sous le label de « féminin ». Dans un second temps, toutes deux considèrent que les conditions pratiques de la production artistique sont à la fois une cause et une conséquence de la marginalisation des femmes, ainsi qu'un des lieux essentiels de leur revalorisation. Enfin, dans chacune de leurs propositions, elles tentent de combiner ces différentes facettes, l'une pour proposer un nouveau point de vue sur l'histoire des artistes femmes, l'autre dans une recherche d'alternatives aux contextes de création traditionnels marqués par des valeurs masculines.

Un autre terrain de connexion entre ces deux démarches se dessine à travers des choix apparemment contradictoires. En effet, l'une définit les œuvres d'artistes femmes soit comme porteuses d'un principe « féminin » inhérent, l'autre au contraire comme le produit d'un contexte socio-professionnel et historique. Les deux points de vue se retrouvent dans l'idée qu'il est possible de définir un certain nombre de traits récurrents aux œuvres des artistes femmes. Linda Nochlin par exemple, dans son exposition *Women Artists: 1550-1950*, coorganisée avec Ann Sutherland Harris et initialement présentée au Los Angeles County Museum of Art entre 1976 et 1977, affirme que des genres comme le portrait domestique ou la nature morte sont historiquement plus récurrents chez les artistes femmes puisqu'ils ne requéraient pas la formation complexe et les réseaux de commanditaires que nécessitaient par exemple la réalisation de grands sujets historiques, ou même la peinture de paysage⁹⁵. Judy Chicago, elle, insiste sur l'importance de chercher à se détacher de l'omniprésente « imagerie dominée par les hommes, qui est souvent interprétée comme universelle, et a modelé notre conscience⁹⁶ ». Elle glorifie à la fois à travers ses œuvres et ses propos l'« idée qu'il existe une imagerie alternative et que les femmes possèdent leur propre capacité d'action »,

⁹⁵ Harris, Ann Sutherland, et Linda Nochlin. *Women artists, 1550-1950*. Los Angeles : New York: Los Angeles County Museum of Art, 1976, p. 29.

⁹⁶ Simon, Scott, et Judy Chicago. « Judy Chicago Reflects On Prolific Artistic Career In New Memoir - Interview ». Radio NPR, 24 juillet 2021. <https://www.npr.org/2021/07/24/1020088190/judy-chicago-reflects-on-prolific-artistic-career-in-new-memoir>.

en opposant notamment la prépondérance des formes phalliques dans notre environnement et la subversion des représentations de vulves ou de vagins⁹⁷. Les discours sur la production des artistes femmes comme présentés par Nochlin identifient une préférence chez ces dernières pour l'emploi de médiums moins reconnus que la peinture ou la sculpture, pour les mêmes raisons que celles qui les poussent vers certains genres : la limitation d'accès aux cadres pédagogiques et économiques nécessaires pour les pratiquer. Elizabeth Ellet, autrice d'un des premiers ouvrages sur les artistes femmes évoqués plus haut, « évoque nombre de femmes qui ne travaillent pas dans le domaine des "arts nobles" » mais plutôt dans l'illustration, la peinture sur soie, le découpage, la gravure, les miniatures, etc⁹⁸. Chicago, elle, considère l'emploi du médium textile entre autres comme un acte de réappropriation et de revalorisation d'esthétiques et de valeurs qu'elle qualifie de féminines, notamment la collaboration sur un temps long⁹⁹.

En analysant précisément les exemples des approches de Nochlin et de Chicago, en les replaçant dans leur contexte, et en comprenant comme elles ont été à la fois connectées et opposées, il est possible d'appréhender les fondements de la théorie féministe dans les arts telle qu'elle se développe depuis les années 1970, ainsi que les débats qu'elle suscite. Le fait de créer des catégories où regrouper les œuvres d'artistes femmes, par exemple, peut représenter une tactique visant à faciliter la reconnaissance des artistes femmes : en insistant sur certaines caractéristiques, les historien·ne·s de l'art essaient de les faire correspondre aux classifications déjà établies dans la discipline. Néanmoins, cette démarche a parfois été critiquée comme une reproduction des codes traditionnels de l'histoire de l'art, sans prendre en compte sa construction profondément asymétrique. Ainsi, une telle tactique qui « participe d'une stratégie de résistance à l'invisibilité¹⁰⁰ » peut être perçue comme une « limitation¹⁰¹ » par des chercheur·se·s souhaitant réinventer ces dispositifs discursifs structurellement défavorables : « Porter son attention sur des artistes femmes ne revient donc pas forcément à défendre un certain type de production¹⁰². » Il s'agit ainsi non seulement d'une compréhension de la place de l'identité comme sociale ou innée,

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Sheriff, Mary D., 2017.

⁹⁹ Eichholtz, David. « JUDY CHICAGO | Woven and Stitched, February 15 - March 23, 2013 ». David Richard Gallery | New York. Consulté le 4 mai 2022. <https://davidrichardgallery.com/exhibit/151>.

¹⁰⁰ Creissels et Zapperi, 2008, p. 157

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Ibid.

et de son importance dans le processus de création, mais ces positions relèvent également de deux manières différentes d'aborder la théorie critique féministe et ses objectifs.

D. Prolongements et évolutions : de l'émulation à la critique

Depuis les années 1970, l'oscillation entre ces deux points de vue a traversé non seulement le milieu de l'art, mais aussi la lutte féministe en général. Cependant, il semblerait que la nécessité d'associer un effort de faire évoluer les représentations avec une finalité matérialiste de transformation des usages concrets continue à être au cœur des théories politiques du féminisme. Cette position est au centre de la relecture des récits de l'histoire de l'art, et ce jusqu'à aujourd'hui, notamment en considérant la façon dont les femmes ont été tenues à distance de la recherche et de l'écriture de cette histoire :

« L'omission de nombreuses femmes ayant écrit sur l'art, en Europe et dans les Amériques, correspond aux habitudes d'une discipline qui, pendant des siècles, a minimisé leur présence dans l'ensemble du milieu artistique, celui dans lequel des artistes, commissaires, restaurateurs, marchands, mécènes et historiens travaillent ensemble¹⁰³ ».

Ainsi, le milieu de l'art ne serait pas neutre, au sens de non genré, mais serait constitué comme un entre-soi visant à la préservation de son caractère quasi-exclusivement masculin. Ce principe a pour conséquence que la figure de l'artiste, en elle-même, ne serait pas par défaut pas neutre. Ce constat est historiquement documenté : ainsi, au XVIIIe siècle, dans la revue du Salon mentionnée plus haut, les femmes ne sont pas qualifiées d' « artiste » mais de « "femme peintre" ou "peintresse"¹⁰⁴ ». Mary D. Sheriff souligne d'ailleurs que « lorsque l'on veut faire l'éloge d'une femme, on la qualifie d'"habile homme" (...), ou de "grand homme"¹⁰⁵ ». Ces expressions appuient de manière évidente que la figure de l'artiste a traditionnellement été définie comme masculine. Il en va de même au sein des préceptes du modernisme, et plus particulièrement du concept de « génie ». Cette notion incarne l'ensemble des critères de validation historiques qui ont été construits sans remise en question, donc sans l'admission de leurs angles morts sur la question des conditions d'accès aux circuits de légitimation institutionnelle. Défini comme une figure extraordinaire, le « talent » du « génie » est représenté comme unique, individualisé, et indépendant des conditions de son exercice. Ce sont ces truismes modernistes, présentés comme

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Sheriff, Mary D., 2017.

¹⁰⁵ Ibid.

universellement valides, que l'entreprise de relecture historiographique féministe du XXe siècle tend à réfuter, notamment en prônant un plus grand relativisme ainsi qu'une opposition aux « fondements excluants du modernisme¹⁰⁶ » :

« La notion de génie, l'idée de l'œuvre auto-référentielle et intemporelle sont ainsi remises en question tandis que sont affirmés le droit à la différence et l'importance du contexte. En cela, le féminisme en art constitue une critique du modernisme et de ses mythes¹⁰⁷. ».

L'approche de l'histoire de l'art définie ici par Anne Creissels et Giovanna Zapperi ne résume donc pas à une meilleure représentation des artistes femmes dans la discipline telle qu'elle s'autodéfinit, mais comme un véritable positionnement féministe critique. Cette considération, ainsi que d'autres clefs d'analyse qui ont été évoquées dans ce court résumé de l'évolution de l'historiographie des artistes femmes, sont cruciales pour appréhender la manière dont les associations qui travaillent à promouvoir le travail des artistes femmes et des minorités de genre ainsi que des idées féministes au sein du milieu de l'art ont conçu leurs actions. En effet, les problématiques de la définition de l'œuvre des artistes femmes, de leur meilleure insertion dans les circuits économiques de l'art, et de la réécriture de l'histoire de l'art selon d'autres critères, traversent les activités des associations ici présentées, et influent sur les vecteurs d'action qu'elles considèrent comme pertinents en fonction de leurs missions.

2) Héritages historiographiques et choix stratégiques

Le travail des associations présentées ici s'insère dans un mouvement contemporain d'acteur·ice·s du monde de l'art « qui, en interrogeant les œuvres, les actions et les documents qui leur ont été légués par les féministes des années 1960-1970, les intègrent dans une nouvelle historiographie, les utilisent comme des outils méthodologiques [...]»¹⁰⁸. » Les évolutions ainsi que les différents aspects de la reconnaissance des artistes femmes décrits précédemment nourrissent les décisions de ces structures, et les orientent vers certaines priorités dans leurs activités. Si le cœur de leur mission reste une présence plus visible des artistes femmes et des minorités de genre dans les milieux de l'art, plusieurs vecteurs d'action s'offrent à elles pour atteindre cet objectif.

¹⁰⁶ Creissels et Zapperi, 2008, p. 158

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Zabunyan, Elvan. « Pratique, histoire et théorie de l'art féministe aux États-Unis en 2007 : les expositions *Wack!* et *Global Feminisms* ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4 (31 décembre 2007): 731-737. <https://doi.org/10.4000/perspective.3584>.

A. Professionnalisation, rémunération et statistiques : des enjeux concrets

La question historique de la professionnalisation des artistes apparaît comme une priorité qui traverse l'action des cinq exemples de cette étude : elle concerne à la fois les critères de définition d'un·e artiste « professionnel·le » ou « amateur·ice », et les conditions de l'exercice du métier d'artiste pour les femmes, notamment la problématique de pouvoir vivre de sa pratique créative. Un autre sujet transversal dans les actions de ces associations, lié au précédent, est la nécessité d'employer des méthodes issues des sciences humaines afin de quantifier précisément les inégalités de genre dans les arts. L'importance des données chiffrées comme outil de légitimation des arguments des associations semble en effet faire consensus, et est également ancré dans cette histoire de la reconnaissance des artistes femmes. Enfin, du point de vue épistémologique, une majorité des associations étudiées ici se reposent largement sur la production d'histoires individuelles et biographiques des artistes femmes. Un tel phénomène s'inscrit dans une tradition historiographique relativement classique, et survient malgré la théorisation importante autour d'une modification des cadres conventionnels des discours de l'histoire de l'art, pourtant largement représentée dans une partie des actions de ces associations. Pour comprendre les raisons de ce paradoxe apparent, il faut se pencher sur l'histoire de cette prépondérance des histoires « particulières » pour les artistes femmes, pour ensuite considérer comment elle est aujourd'hui remise en question.

La distinction entre pratiques professionnelles et pratiques amatrices en histoire de l'art s'opère selon des critères de validation institutionnels et historiques. Ces éléments sanctionnent supposément non seulement la qualité des œuvres, mais également la place de l'artiste au sein d'un écosystème socio-professionnel qu'est le milieu de l'art. Ne pas avoir accès aux formations, aux réseaux et aux plateformes d'exposition qui permettent d'acquérir une forme de légitimité officielle représente un handicap certain pour la poursuite d'une carrière artistique. En conséquence, que ce soit dans leur exclusion des formations académiques, dans leur éviction des cercles sociaux d'entraide professionnelle de l'art, ou dans leur faible monstration au sein des expositions (due entre autres à leur faible représentation dans les recherches en histoire de l'art), les artistes femmes ont souvent été reléguées à des positions d'« amatrices ». Cette question est intrinsèquement associée à celle de la prépondérance des genres et des médiums considérés comme « mineurs » dans la pratique des artistes femmes. Le découpage ou la peinture sur soie ne jouissent en effet pas

de la même considération en histoire de l'art que la sculpture monumentale. Or, si on prolonge les constats d'historiennes comme Elizabeth Ellett et de Linda Nochlin, les genres et les techniques les plus faciles d'accès, dont la pratique était possible au sein d'un cadre domestique, étaient historiquement fréquemment privilégié·e·s par un grand nombre d'artistes femmes, puisqu'ils étaient pragmatiquement à leur portée. Cependant, c'est cette même facilité d'accès, ainsi que l'absence d'un objectif marchand, qui les caractérisent comme des styles « amateurs ».

C'est pour ces raisons que dans le cadre d'une mission de revalorisation des travaux des artistes femmes, il apparaît comme important de se poser la question de ces modèles. L'association AWARE, par exemple, en élargissant progressivement son dictionnaire des artistes femmes des XIXe et XXe siècle à des pratiques plus diversifiées, a été confrontée à ce processus d'autocritique :

« On appliquait des critères qu'on a appris nous-mêmes à l'école, je pense que c'est aussi simple que ça. Mais aujourd'hui, on évolue et donc on se rend compte que ces critères ne fonctionnent pas toujours. [...] Parce que ça veut dire quoi, une artiste professionnelle ? Normalement, cela veut dire une artiste qui soit a des diplômes d'écoles des Beaux-Arts, soit a exposé régulièrement dans des lieux qui sont des lieux de reconnaissance institutionnelle du travail [artistique], que ce soit des galeries privées ou des musées, mais [des lieux] qui définissent le spectre de ce qu'est un milieu artistique d'un pays ou d'une région du monde. Mais dès qu'on sort du contexte occidental, on se rend compte que parfois, ce n'est pas aussi évident. Et même dans le contexte occidental¹⁰⁹. »

Matylda Taszycka cite notamment l'exemple de la photographe Vivian Maier, récemment exposée au musée du Luxembourg lors d'une rétrospective monographique de grande ampleur¹¹⁰. La reconnaissance tardive de l'artiste serait plus particulièrement due à sa perception par les historien·ne·s comme une photographe non-professionnelle, puisque malgré ses tentatives de vivre de sa pratique, elle était dépeinte comme une photographe dilettante¹¹¹. Cependant, elle est tout de même parvenue à une forme de légitimité institutionnelle notamment grâce à son succès sur le marché de l'art. Sous plusieurs aspects, cet exemple précis montre donc que la reconnaissance d'un·e artiste dépend en grande partie de sa capacité à être rémunéré·e pour sa pratique et à vendre ses œuvres.

En plus de remettre en question cet état de fait en proposant d'assouplir les normes qui définissent la légitimité professionnelle des artistes, plusieurs des associations présentées ici

¹⁰⁹ Taszycka, Matylda. Entretien. Citation, 00:14:06 – 00:15:09.

¹¹⁰ *Vivian Maier*, Musée du Luxembourg, Paris, Du 15 septembre 2021 au 16 janvier 2022.

¹¹¹ *Ibid.* Citation: 00:16:30 – 00:17:08.

travaillent également à s'assurer que les artistes perçoivent une juste rémunération. C'est notamment le cas d'HF Île-de-France, qui cherche à travers des enquêtes et des discussions avec le Ministère de Culture à faire en sorte que les subventions publiques, directes ou indirectes, bénéficient également aux artistes femmes dans une idée d' « "éga-conditionnalité", c'est-à-dire de donner autant d'argent aux femmes qu'aux hommes¹¹². » L'association Contemporaines est aussi investie sur ces questions, en proposant par exemple aux artistes des ateliers juridiques autour des droits d'exposition, de la propriété intellectuelle ou des connaissances utiles pour répondre à des appels de commande publique. Tous ces aspects ont pour enjeu de permettre aux artistes de s'assurer un revenu à partir de leurs activités, et aussi de s'insérer dans les cases attendues pour considérer un·e artiste comme professionnel·le. Il est intéressant de noter que, pour les associations interrogées, cette importance d'une juste rémunération ne se limite pas aux artistes, mais aussi aux activités de l'association elles-mêmes : ainsi, Ana Bordenave de Contemporaines insiste sur le fait que les seules missions acceptées par l'association sont celles proposant des honoraires, et ce pour un montant correct¹¹³. L'association AWARE, qui emploie un nombre important de prestataires pour la production de ses contenus de recherche, souligne également que pour toutes les activités engagées, l'association rémunère les personnes impliquées¹¹⁴. Il en va de même pour l'association Alien She pour l'indemnisation des artistes qu'iels exposent.

Cette problématique de la viabilité économique des pratiques des artistes femmes est essentielle dans la seconde vague féministe dans les arts, des années 1960 aux années 1980. Angela Dimitrakaki affirme que la prépondérance de cet enjeu a été largement sous-estimé dans l'étude a posteriori de ces décennies.

« Intégrer l'institution était un objectif du féminisme dans les arts pendant les années 1970 et 1980, mais ce dernier a été largement discuté presque exclusivement comme un but politique du féminisme dans ce champ et non en termes d'accès à des revenus et des salaires, c'est-à-dire en tant que nécessité économique¹¹⁵.»

D'après elle, l'accent aurait été principalement mis sur la tentative de transformer les représentations et les normes masculines afin que les femmes soient reconnues non comme objet,

¹¹² Guérini, Marie. Entretien – voir annexe. Citation, 00:18:50 – 00:19:05.

¹¹³ Bordenave, Ana. Entretien. Citation, 00 :14 :56-00 :17 :19

¹¹⁴ Taszycka, Matylda. Entretien. Citation, 00:23:59.

¹¹⁵ Dimitrakaki, Angela. « Feminism, Art, Contradictions ». *E-Flux Journal*, Juin 2018. <https://www.e-flux.com/journal/92/205536/feminism-art-contradictions/>.

mais comme sujet de création. Or, selon elle, « ces deux objectifs politiques ne sont que pur idéalisme s'ils ne sont pas connectés impératifs économiques qui les étayent¹¹⁶ ».

Le besoin de replacer le statut des artistes femmes ainsi que leurs revendications dans leur contexte socio-économique est prégnant dans la démarche de ces associations, et s'accompagne d'un emploi croissant voire systématique des statistiques. En produisant des données chiffrées sur la proportion de femmes dans les expositions temporaires et dans les collections des musées, au sein des écoles d'art, ou encore parmi les récompensé·e·s des prix les plus prestigieux, il est possible de comprendre comme le constat d'une moins bonne insertion des femmes et des minorités de genre dans les milieux de l'art est systémique, et non pas anecdotique. Elles représentent donc un outil indispensable, comme l'explique Marie Guérini : « Le Haut Conseil à l'Égalité compte, le ministère de la Culture compte, [...] il y a des observatoires qui comptent. Enfin, on a compris qu'il était essentiel d'avoir des chiffres et de ne pas se reposer sur le ressenti¹¹⁷ ». L'idée serait donc d'opposer à des préceptes idéologiques intangibles qui excluraient les femmes une réalité chiffrée. Cette approche empirique confère un aspect concret aux conditions inégalitaires dénoncées par les associations. L'association Alien She, par exemple, prépare depuis plusieurs mois une étude statistique sur la représentation des artistes femmes et LGBT+ dans les galeries parisiennes, normalement destinée à être publiée en 2022, et visant à prendre en compte plusieurs facteurs, comme notamment la quantification de la présence ou de l'absence des personnes racisées parmi ces artistes. C'est par ce truchement des chiffres que Cléo Farenc, cofondatrice de l'association, a été convaincue lors de la préparation d'une exposition sur les artistes femmes de la nécessité de créer une initiative militante sur ces questions :

« J'étais déjà engagée et politisée, mais pas dans le sens avec un projet [à développer]. Et du coup, là le discours est vraiment devenu féministe, après avoir étudié tout simplement les statistiques. Est ce qu'il faut plus de choses que ça pour avoir envie [d'agir] ? Les statistiques suffisaient à elles-mêmes.¹¹⁸ »

B. « Mettre le feu au canon » ? L'exemple de l'approche biographique

Pour Mary D. Sheriff, le constat impossible à nier et relativement alarmant dressé grâce à ces chiffres a eu pour effet, dès la fin des années 1970, d'orienter le militantisme féministe dans les arts vers une volonté « de changer le système ou de révolutionner les pratiques en histoire de

¹¹⁶ Ibid.

¹¹⁷ Guérini, Marie. Entretien – voir annexe. Citation, 00:17:52 – 00:18:05.

¹¹⁸ Farenc, Cléo. Entretien mené dans le cadre de ce mémoire, 15 avril 2022, annexe. Citation, 00:24:27 – 00:25:00.

l'art » plutôt que « d'inclure les femmes dans le canon¹¹⁹ ». Cependant, le « canon » – c'est-à-dire l'ensemble des normes qui modèlent les discours sur l'art – semble persister même au sein de ces initiatives. Par exemple, la constitution d'une histoire basée sur une compilation de biographies, qui remonte comme vu plus haut à la Renaissance, se perpétue dans l'action de certaines des associations étudiées ici. L'activité principale d'AWARE en particulier est la compilation de notices biographiques d'artistes femmes au sein d'une encyclopédie des artistes femmes, basée sur un *Dictionnaire des Créatrices* édité en 2013 par les Éditions des Femmes – Antoinette Fouque. HF Île-de-France fonctionne de manière similaire avec son exposition « Compositrices en tête », dans le domaine musical cette fois, et qui consiste en une série de sept portraits illustrés de compositrices ayant vécu entre le XVIIIe et le XIXe siècle. Cette approche individualisée de la création peut sembler antithétique avec le principe d'action collective des associations. De plus, elle peut avoir pour effet de renforcer une approche de l'art déconnectée de son contexte, dont l'étude privilégie la vie d'une poignée de « génies » au détriment des contextes sociaux qui permettent l'émergence des œuvres.

Cette affection pour les biographies n'est pas propre à ces associations, mais se retrouvent également dans la conception d'expositions sur les artistes femmes à destination du grand public au sein d'institutions majeures du paysage français : ces expositions thématiques proposent le plus souvent, au sein de sous-thèmes, une compilation de « notices » biographiques qui connectent entre eux les parcours individuels de ces artistes : on peut citer de nouveau comme exemple historique l'exposition *Elles@centrepompidou* en 2009 et *Elles font l'abstraction* en 2021, toutes deux au musée national d'Art moderne ouverte, mais également plus récemment *Pionnières, Artistes dans le Paris des Années folles* présentée au musée du Luxembourg de mars à juillet 2022, dont le commissariat est assuré par Camille Morineau, fondatrice d'AWARE. La prédominance de cette méthodologie peut être en partie expliquée par le fait que, comme l'histoire de l'art s'est largement bâtie sur cette méthodologie, ce format de recherche a connu une résilience dans ce domaine dont il n'a pas forcément bénéficié dans d'autres branches des études historiques. Pourtant, pour comprendre pourquoi cet attachement aux histoires individuelles est encore prégnant dans le cas de l'histoire de l'art féministe, malgré une volonté de fond de déconstruire les canons, il faut faire un détour par l'histoire généraliste et l'intégration des femmes dans la discipline. C'est la démonstration que fait Mary D. Sheriff, en expliquant que les femmes depuis le XVIIIe siècle et

¹¹⁹ Sheriff, 2017.

plus particulièrement au XIXe siècle ont d'abord utilisé l'écriture de mémoires, puis ont mené des recherches axées sur la vie quotidienne, pour pouvoir produire une histoire où elles puissent être incluses :

« Ces femmes [...] s'adonnaient à un genre bien identifié à l'époque, celui de l'histoire "particulière", qui s'intéressait aux motivations, aux secrets et aux intentions, à l'inverse de l'histoire "générale" ou "publique", portant exclusivement sur les événements prétendument dignes d'être rappelés. Ce genre faisait rarement intervenir les femmes, contrairement aux histoires particulières, où elles jouaient un rôle majeur¹²⁰ ».

Ce phénomène fait écho à l'assignation des femmes à « l'intimité », semblable au cantonnement de leur pratique à certains genres « domestiques ». L'idée d'une histoire « particulière » pourrait aussi expliquer la persistance de la compilation biographique dans certaines branches de l'histoire de l'art féministe aujourd'hui : traditionnellement, les femmes ont réussi à s'auto-représenter à travers des histoires individuelles basées sur leur vécu, et cette tendance serait le prolongement de cet outil.

Une autre interprétation de cet appétence pour les textes biographiques serait peut-être plutôt du côté des logiques d'intégration des femmes à l'histoire de l'art du XX^e siècle : puisque l'histoire de l'art repose traditionnellement sur la recherche biographique, le fait de s'insérer dans ce style, et d'en contrôler les modalités et produisant ces discours dans un cadre féministe, peut apparaître comme une stratégie pour une meilleure représentation des femmes au sein du canon préexistant de l'histoire de l'art. On pourrait d'ailleurs appliquer une logique similaire à l'affection des artistes femmes pour l'autoportrait : en plus d'être un genre accessible du point de vue pratique pour les femmes, ce type d'œuvres remplit des critères semblables en termes d'autoreprésentation, mais implique aussi une valorisation de son autrice et de son talent en tant que figure individuelle, plutôt qu'une représentation des conditions de sa production. Sheriff cite spécifiquement l'exemple de la peintre Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842), qui réalise un autoportrait « qu'elle offre en 1790 au duc de Toscane pour qu'il l'accroche dans sa galerie d'artistes célèbres, une galerie qui peut être considérée comme l'équivalent visuel des recueils de vies d'artistes¹²¹. » Ce travail d'autopromotion serait une manière pour les artistes de se réapproprier les règles des systèmes de légitimation artistique en les adaptant aux moyens dont elles disposent.

¹²⁰ Ibid.

¹²¹ Ibid.

Cette articulation entre une finalité transformatrice et l'utilisation pragmatique d'outils accessibles pour arriver, à court terme, à ménager une place aux artistes femmes dans les structures en place, résonne avec l'usage d'une approche biographique de l'histoire de l'art. Elle évoque également des problématiques sur l'action des associations, et s'inscrit dans une logique « *para* » telle que celles qui ont déjà été présentées ici, avec cet emploi d'outils fournis par les institutions pour permettre la création de discours et d'espaces qui proposent des alternatives à leurs normes. On pourrait comparer la logique de Vigée le Brun avec certaines actions des associations présentées ici : par exemple, AWARE organise un prix pour les artistes contemporaines dont une des récompenses est la garantie de l'achat d'une œuvre par le Centre National des Arts Plastiques pour son intégration à leurs collections publiques. Une telle initiative présente un double avantage : d'une part, elle offre une opportunité aux artistes distingué·e·s par l'association d'être représenté·e·s au sein des circuits institutionnels officiels, et d'autre-part, elle permet par cette même représentation d'influer sur l'institution et ses contenus. En effet, selon une étude menée par la commissaire et historienne de l'art Liberty Adrien, les artistes femmes ne représentent que 14,5% des 120000 œuvres dans les collections du CNAP¹²². Ces collections étant utilisées par les Fonds Régionaux d'Art Contemporain pour la quasi-totalité des œuvres présentées dans leurs expositions temporaires, et également diffusées à d'autres structures muséales, y augmenter le nombre d'artistes qui ne sont pas des hommes permettrait aussi d'influer indirectement sur d'autres institutions. Une telle logique s'inscrit dans l'idée qu'en améliorant de facto la représentation concrète de ces artistes et en rendant leur pratique accessible, il serait possible d'influer sur les cadres normatifs et discursifs – notamment l'idée d'une absence des femmes dans les milieux artistiques – qui seraient à l'origine de leur manque de visibilité dans les institutions.

Il est intéressant de noter qu'une autre récompense proposée dans le cadre du Prix AWARE est la publication d'un ouvrage monographique d'entretiens, édité par l'association et par Manuella Éditions. On retrouve ici le principe de la biographie comme moyen de représentation, à travers un format classique de la littérature en histoire de l'art. Ici encore se pose donc la problématique d'un équilibre entre d'un côté intégrer un canon historiographique et ses normes, et ainsi s'assurer un minimum de reconnaissance, et de l'autre proposer des alternatives aux discours traditionnellement excluants de la discipline. Si on relie ces questionnements avec les observations formulées plus haut

¹²² CNAP.fr. « La Houle : les artistes femmes dans la collection du Cnap - Liberty Adrien », 2021. <https://www.cnap.fr/collection-pret-et-depot/histoire-collection/zoom-sur/la-houle>.

sur la question de la professionnalisation des artistes, il apparaît un paradoxe : pour pouvoir vivre de leurs œuvres, les artistes doivent être reconnus selon des critères de légitimité professionnelle qui sont intrinsèquement défavorables aux femmes et aux minorités de genre. Donc, si ceux-ci refusent de s'y plier et cherchent plutôt à proposer des fonctionnements alternatifs, ils doivent se résigner à une position marginale et une précarité importante, voire à l'impossibilité de faire de leur pratique leur activité principale. C'est également en cela que le concept de « transfert de responsabilité » d'Angela Dimitrakaki semble particulièrement opérant dans le cas des associations étudiées ici : en se proposant d'être à une position charnière entre institutions et artistes, elles prennent en charge à la fois l'intégration de ces dernières aux structures existantes et la modification des cadres institutionnels.

Cette double-mission s'appuie sur des modèles différents à la fois d'action militante et de position épistémologique. La décision stratégique et politique d'intégrer ou de transformer les cadres institutionnels résonne ainsi avec la problématique d'intégrer ou de transformer le canon de l'histoire de l'art. Les outils décrits précédemment représentent plutôt la partie de l'action des associations destinées à une meilleure intégration immédiate des artistes qu'elles défendent. Pour considérer la manière dont s'élaborent leurs activités destinées à transformer profondément les représentations autour des artistes femmes et des minorités de genre, il est utile de se pencher sur une figure essentielle de la réflexion féministe sur les canons de l'histoire de l'art : la critique et historienne de l'art Griselda Pollock.

3) Entre inclusion et exclusion du canon : s'intégrer ou transformer ?

« Pour Rozsika Parker et Griselda Pollock, l'histoire de l'art n'est pas un exercice de recherche neutre et objectif, mais une pratique idéologique. [...] L'identité établie entre masculinité et créativité dispense en effet de parler de l'art des hommes et donne à voir comme incompatible l'association entre féminité et création¹²³. »

Anne Creissels et Giovanna Zapperi font ici référence à un écrit incontournable de l'historiographie sur les artistes femmes, le livre *Old mistresses : women, art and ideology*, publié originellement en 1981¹²⁴. Le titre anglais est un jeu de mot avec l'expression « *old masters* », qui en histoire de l'art fait référence aux grands maîtres de la peinture classique ; la féminisation du

¹²³ Creissels et Zapperi, 2008, p. 155.

¹²⁴ Parker, Rozsika, et Griselda Pollock. *Old mistresses: women, art, and ideology*. New York: Pantheon Books, 1981. Traductions de l'auteurice.

terme utilise le mot « *mistress* », qui se traduit par « maîtresse » au sens d'amante¹²⁵. Cette ambivalence met en exergue un des constats majeurs de la thèse exposée par Parker et Pollock : qu'elles soient linguistiques ou symboliques, les catégories de l'histoire de l'art traditionnelle n'ont pas été conçues pour être féminisées, mais sont intrinsèquement destinées à valoriser des figures masculines.

A. « Différencier le canon » selon Griselda Pollock

Ce postulat va structurer l'ensemble de la pensée de Griselda Pollock, dont les recherches vont s'attacher à démontrer et décrire cet état de fait, mais également à trouver des solutions ainsi que des alternatives théoriques pour l'élaboration d'une critique de ces biais, voire pour la construction d'autres possibilité pour une analyse féministe des œuvres d'art, qu'elles soient réalisées par des hommes ou par des femmes. Ainsi, dans son ouvrage *Differencing the canon*¹²⁶ (« Différencier le canon ») datant de 1999, elle consacre plusieurs chapitres à examiner la pratique de Mary Cassatt (1844-1926), d'Artemisia Gentileschi (1612-1623) ou encore de Lubaina Himid (née en 1954), mais elle se penche également sur des travaux de Vincent Van Gogh (1853-1890), d'Édouard Manet (1832-1883) et de Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901). Son objectif est de « replacer leurs pratiques à l'intersection des histoires de la sexualité et de la modernité¹²⁷ », et donc d'évacuer les structures habituelles de l'histoire de l'art, c'est-à-dire celles « d'un standard unique et absolu, d'une valeur artistique incarnée dans l'artiste extraordinaire, exemplaire, représentatif et cependant universaliste, a présenté des problèmes historiographiques et théoriques majeurs¹²⁸ ». Ce sont notamment ces éléments qu'elle désigne à travers le terme de « canon » : depuis le sculpteur grec antique Polyclète (ca. 490 – 420 BC)¹²⁹, cette appellation fait référence aux règles esthétiques suivies par les artistes dans un certain contexte historique et social. Dans une démarche historiographique, il désigne la mise en place de normes similaire dans les discours et les représentations de la discipline.

¹²⁵ L'expression *Old Mistress* est également une référence à une exposition sur les artistes femmes organisée à la Walter Arts Gallery de Baltimore par Ann Gabhart et Elizabeth Broun en 1972 : *Old Mistresses : Women Artists of the Past*. Voir Parker & Pollock, 1981, p. xix.

¹²⁶ Pollock, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*, Re visions. London; New York: Routledge, 1999.

¹²⁷ Ibid., p. xiv.

¹²⁸ Ibid., 1999, p. xiii.

¹²⁹ En grec ancien, *Kanón* / *Kanón* signifie « la règle ». C'est sous ce titre que Polyclète publie un traité sur les normes sculpturales, aujourd'hui disparu mis à part des extraits épars.

De ce fait, le changement de perspective sur les œuvres qu'elle propose révèle les biais inhérents aux récits de l'histoire de l'art : pour elle, l'enjeu ne réside pas dans le fait de dénoncer une supposée absence des artistes femmes dans ces discours, mais bien de répondre à leur « négation de la féminité¹³⁰ » au profit d'une « hégémonie culturelle¹³¹ » masculine, en démantelant ces récits existants pour en créer de nouveaux, produit dans un cadre affranchi de ce sexisme. Si « les canons peuvent [...] être compris comme le pilier du processus de légitimation d'une identité politique et culturelle, un récit consolidé des origines, conférant autorité sur les textes sélectionnés pour naturaliser sa fonction¹³² », alors la seule solution pour ménager un espace pour les artistes femmes est de transformer ces dispositifs idéologiques. Pollock conclue donc qu'il ne s'agit pas de « déplacer » les canons historiographiques préexistants pour projeter leurs composantes sur les œuvres par des artistes femmes pour essayer de les faire rentrer dans des cadres conçus pour qu'elles ne puissent pas s'y insérer. La seule option viable serait en conséquence de produire de nouveaux récits et de les infuser de concepts féministes.

Pollock avance plusieurs approches pour atteindre cet objectif. Dans *Differencing the canon*, elle suggère un développement ternaire de ce travail de relecture, qui constituent à la fois des positionnements stratégiques différents et qui « représentent des moments tactiques, tous aussi nécessaires que contradictoires¹³³ » :

« 1. Le féminisme affronte le canon en tant qu'une structure d'exclusion¹³⁴. »

« 2. Le féminisme affronte le canon en tant qu'une structure de subordination et de domination, qui marginalise et situe les femmes au sein de structures de pouvoir contradictoires [...] ¹³⁵. »

« 3. Le féminisme affronte le canon en tant qu'une stratégie discursive dans la production et la reproduction d'une différenciation sexuelle et de ses paramètres complexes à travers le genre et des modes de pouvoirs apparentés¹³⁶. »

Ainsi, ces « moments tactiques » correspondent selon elle à différentes périodes et courants correspondants du féminisme, similairement à ce qui a été décrit dans la partie précédente. Le premier temps de cette stratégie correspondrait au début des années 1970 : le constat des manques

¹³⁰ Creissels et Zapperi, 2008, p. 156.

¹³¹ Pollock, Griselda, 1999, p. xiv.

¹³² Ibid., p. 3.

¹³³ Ibid., p. 23.

¹³⁴ Id.

¹³⁵ Ibid., p. 24.

¹³⁶ Ibid., p. 26.

dans la production des récits historiques et de la mauvaise connaissance du travail des artistes femmes entraîne une volonté de pallier ces lacunes. La priorité est alors à la recherche et la production de sources sur les artistes femmes. La seconde étape de ce cheminement épistémologique et politique est la prise de conscience que cette exclusion du canon n'est pas le résultat d'un processus neutre. Elle constitue la réalisation qu'elle découle plutôt de la structure même de ce canon, construit comme outil de dépréciation de tout ce qui ne peut pas être identifié avec une certaine construction du « masculin ». Pollock ajoute même que forcer la compréhension d'œuvres d'artistes femmes à travers ce prisme serait les desservir et provoquer leur mauvaise interprétation. En conséquence, cette deuxième phase du processus de reconnaissance s'appuie sur la revalorisation d'iconographies et de techniques qui sont fréquemment employées par des femmes, et de ce fait déconsidérées car « (mal) identifiées comme appartenant au domestique, à l'utilitaire, à l'habile – c'est-à-dire ce que la logique patriarcale caractérise de manière négative comme typiquement "féminin"¹³⁷ ». Elle cite spécifiquement à ce sujet les techniques textiles, ce qui peut résonner par exemple avec la démarche de Judy Chicago présentée plus haut. Elle souligne également comme d'autres critiques le risque essentialiste d'une telle position. Enfin, le dernier moment de ce parcours de réflexion correspond au fait de « donner un nom à des structures qui implique à la fois les hommes et les femmes parce qu'elles produisent la masculinité et la féminité en relation l'une à l'autre, supprimant, dans le même temps, la complexité des sexualités qui défient ce modèle du sexe et du genre¹³⁸. » Il ne s'agit donc plus d'obtenir une forme d'égalité à l'intérieur des systèmes existants. Pollock avance même que l'aboutissement logique de cette logique serait la dissolution de l'histoire de l'art en tant que discipline au sein d'un ensemble plus large, transdisciplinaire, attaché à une perspective féministe sur l'ensemble des manifestations de nos cultures.

B. L'action des associations au prisme de ces tactiques

Ces différentes démarches peuvent être respectivement mises en lien avec des actions ou des positions adoptées par les associations étudiées ici. Ainsi, les missions d'AWARE tournent principalement autour de la recherche et de la diffusion de contenus sur les artistes femmes : que ce soit à travers leur encyclopédie en ligne, l'organisation de colloques universitaires ou la création

¹³⁷ Ibid., p. 23.

¹³⁸ Ibid., p. 26.

d'un réseau international de chercheur·se·s, leurs activités ont pour objectif principal de produire de la connaissance sur les artistes femmes. Elles se situeraient de ce fait plutôt dans le spectre de la première catégorie dessinée par Pollock, également rapprocher l'action d'HF Île-de-France de ce premier axe. Ses membres travaillent en effet à la dénonciation des inégalités, à travers notamment des campagnes de sensibilisation, ou des initiatives de pédagogie telles que les Journées du Matrimoine ou l'exposition *Compositrices en tête* mentionnée plus haut. Ces projets témoignent du fait que le cœur des missions de l'association est consacré à renforcer la présence des artistes femmes au sein des institutions publiques. Concernant la deuxième catégorie, elle ne semble pas correspondre à aucune des associations qui ont été évoquées. Cela peut probablement s'expliquer par le grand nombre de critiques qui lui ont été adressées, et de la désaffection pour ces approches au profit d'autres points de vue moins essentialistes.

Les associations Contemporaines et Alien She, elles, se retrouvent sur un postulat politique qui se veut dépasser la seule problématique de la représentation des artistes femmes, plus particulièrement sur la prise en compte de problématiques qui dépassent les questions de genre. Ainsi, la démarche d'Alien She a pour objectif d'offrir un espace de monstration non seulement des pratiques d'artistes qui s'identifient comme des femmes cisgenres, mais également comme appartenant à la communauté LGBTQ+. Ses membres se réclament d'un positionnement politique intersectionnel, c'est-à-dire qui prend en compte qu' « aux discriminations liées au genre s'ajoutent les inégalités sociales, économiques, académiques, raciales et religieuses qui fragilisent d'autant plus les artistes¹³⁹. » C'est aussi le cas de Contemporaines : les deux associations ont en commun de ne pas vouloir seulement représenter les intérêts des femmes cisgenres, mais également « les artistes s'identifiant comme femmes, non-binaires et/ou transgenres, résident-e-s¹⁴⁰ ». Ana Bordenave décrit, dans le cas de Contemporaines, le processus d'autocritique ainsi que les outils de communication ou les décisions de projets qui ont été mis·e·s en place pour favoriser une plus grande diversité au sein des artistes accompagné·e·s par l'association, aussi bien du point de vue du genre que de la race ou des « discriminations invisibles »¹⁴¹. En considérant l'ensemble des discriminations liées au genre, et en les connectant avec des systèmes d'exclusion différents, liés à d'autres « situations » sociales et culturelles, ces perspectives se concentrent donc sur les

¹³⁹ Contemporaines. « Représenter tou-te-s les artistes ». Consulté le 20 avril 2022. <https://contemporaines.fr/>.

¹⁴⁰ Id.

¹⁴¹ Bordenave, Ana. Entretien. Citation: 00:28:56. Sur la question des initiatives de l'association mises en place pour assurer une plus grande diversité des publics : 00:25:39 – 00:30:00.

mécanismes d'une fabrication d'un canon binaire et excluant, plutôt que sur la simple inclusion des artistes femmes dans ses cadres. Elles font ainsi écho au projet de Pollock de dépasser une simple inclusion ou révision du canon au profit de stratégies plus transversales.

Il est intéressant, de noter, dans une perspective historiographique et en gardant l'idée de Pollock que ces différentes démarches seraient successives, que cette dernière perspective correspond à une tendance importante dans la théorie et l'analyse des pratiques artistiques à partir des années 1980 : celles des études culturelles. Au centre de cette approche transdisciplinaire réside la volonté d'examiner des phénomènes culturels concrets en s'appuyant sur des outils d'analyse qui traversent les sujets de recherche et les champs sociaux :

« À l'irruption des questions identitaires dans l'art contemporain correspond en effet l'expansion des *cultural studies*, dont le caractère non plus inter mais transdisciplinaire tend à dissoudre la spécificité de l'histoire de l'art (ou à la subsumer dans le sous-ensemble des *visual studies*) [...] ¹⁴². »

On retrouve ici l'idée de Pollock de se concentrer non pas sur l'inclusion dans les structures discursives discriminantes de la simple discipline de l'histoire de l'art, mais sur la proposition d'alternatives qui permettent de mettre en place des perspectives féministes sur un ensemble de faits sociaux et culturels.

Si on part du postulat de Pollock que ces trois tactiques se succéderaient dans une progression logique et politique, on pourrait peut-être attribuer les différences entre ces deux tendances au sein des exemples présentés ici à une différence générationnelle. Le fait que les bénévoles qui constituent Contemporaines et Alien She sont majoritairement des personnes entre 20 et 40 ans pourrait potentiellement expliquer cette appétence pour les dernières vagues du féminisme, résolument intersectionnelles. L'association des Jaseuses est dans une situation similaire, et les méthodologies employées par les jeunes chercheuses qui la composent sont profondément imprégnées des enseignements de Griselda Pollock, comme le montre le témoignage d'Eva Belgherbi sur les échanges qu'elles entretiennent.

« On parle beaucoup de méthodologie. Déjà, on sait toutes qu'on ne veut pas travailler sur des individualités. On a vraiment dépassé ce stade d'héroïser des grandes figures de la littérature, de la poésie, ou de l'histoire de l'art, parce qu'on a bien vu ce que ça donnait de faire une histoire [...]

¹⁴² Heimendinger, Nicolas. « Le grand récit de la critique institutionnelle ». *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 22 (22 avril 2016): 50-63. <https://doi.org/10.4000/marges.1094>, p. 60.

basée sur les génies masculins. [...] On utilise les études de genre dans nos travaux, donc on a vraiment cette approche aussi des rapports de domination, de faire une histoire sociale. »

Ces méthodologies concernent donc des chercheuses en master ou en doctorat dans des domaines différents, de la littérature au cinéma en passant par l'histoire de l'art : l'association est de ce fait une plateforme d'élaboration d'approches transdisciplinaires, qui identifient des problématiques d'exclusion au sein d'un canon qui englobe toutes les productions culturelles, dans une démarche cohérente avec celle décrite par Pollock. Ce sont notamment ces échanges qui ont amené l'association à organiser un colloque transdisciplinaire autour des réseaux artistiques. Une telle position fait encore une fois écho aux méthodes prônées par les études culturelles. Ce refus de se focaliser sur les individualités, notamment, est une position affirmée qui génère une position critique face aux institutions qui perpétuent ces procédés. Eva Belgherbi, par exemple, a rédigé un billet intitulé *Tristes notices*, dans lequel elle désapprouve le recours systématique aux courts textes biographiques dans les expositions et dans d'autres initiatives de représentation des artistes femmes :

« Le format notice est aussi révélateur d'une certaine façon de faire de l'histoire de l'art qui tend à privilégier les individualités – la ou le “grand artiste” – plutôt que le collectif. Bourrer le canon plutôt que de s'interroger sur la pertinence de l'existence de celui-ci (on renvoie ici aux textes de Nochlin sur le problème de ce type de mythe en histoire de l'art et ceux Pollock sur le canon, dont les publications remontent à des décennies mais ne semblent toujours pas intégrées aux méthodologies en France). Utiliser ce format court, c'est partir de plusieurs a priori sur les femmes artistes et la recherche [...] et propager ainsi l'idée qu'il existerait si peu de documentation sur les femmes artistes que c'est pour ça qu'elles sont rarement visibles dans les musées¹⁴³ ».

Ces commentaires paraissent notamment s'adresser à des projets comme certaines des expositions citées plus haut¹⁴⁴, ainsi que les autres démarches qui adoptent une rhétorique constante de redécouverte des pratiques d'artistes femmes et de la diffusion via leur encyclopédie de telles notices. Eva Belgherbi cite également, dans les notes de bas de page, l'exemple des textes biographiques produits par AWARE – en expliquant qu'elle a elle-même « participé à ce

¹⁴³ Belgherbi, Eva. « Tristes notices. En finir avec les notices de femmes artistes. » Billet. *Un carnet genre et histoire de l'art* (blog – carnet Hypothèses), février 2021. <https://ghda.hypotheses.org/1358>.

¹⁴⁴ Eva Belgherbi a récemment publié sur son carnet Hypothèses une critique de l'exposition *Pionnières* au Musée du Luxembourg reprenant plusieurs de ces arguments: Belgherbi, Eva. « Un pas en avant, trois pas en Pionnières ». Billet. *Un carnet genre et histoire de l'art* (blog – carnet Hypothèses), avril 2022. <https://ghda.hypotheses.org/1871>.

système¹⁴⁵ » en écrivant une notice sur la sculptrice Irene Codreano pour le dictionnaire en ligne de l'association.

Une telle critique résonne avec la pensée de Pollock, qui alerte sur les dangers qu'encourent les féministes si elles se soumettent à la tentation de se forger des héroïnes en miroir aux figures masculines célébrées dans le canon traditionnel de l'histoire de l'art. Elle dénonce notamment « les mythologies de l'artiste femme que le féminisme occidental a continuellement fabriquées¹⁴⁶. » Une de ces mythologies pourrait justement être leur perpétuelle marginalisation au sein des récits historiques, qui deviendrait une prophétie autoréalisatrice : en continuant à affirmer que la recherche sur les artistes femmes n'est peu ou pas existante et que le travail de redécouverte de leurs œuvres reste à faire, les initiatives se reposant uniquement sur l'idée d'une amélioration quantitative de la représentation des artistes femmes dans les discours ainsi que les institutions de l'art finissent par elles-mêmes invisibiliser les efforts déjà en cours sur ces sujets – malgré, dans le cas d'AWARE, le fait que la production de recherche de l'association repose justement sur le travail de chercheur·se·s spécialisé·e·s sur ces thématiques. De plus, ces structures monopoliseraient ainsi le débat, empêchant d'aborder la question des moyens concrets de développer les recherches actuelles, spécifiquement la « [mise] en place de véritables structures collectives et financées¹⁴⁷ ».

Cette dernière remarque permet de poser la question des connexions ainsi que des contradictions qui s'opèrent entre la création d'initiatives concrètes et le désir d'une transformation profonde de ces systèmes. Si l'on souscrit de nouveau à la vision de Pollock d'une lutte en plusieurs temps successifs, on pourrait se poser la question de la cohabitation de ces deux approches, puisqu'il semblerait que la première perspective soit dépassée. La volonté de simplement et continuellement augmenter le volume des recherches consacrées aux artistes femmes et issu·e·s des minorités de genre, ou de faire qu'iels soient plus nombreux·ses dans les institutions, est-elle vraiment l'expression d'une lutte obsolète et vouée à l'échec ? Se focaliser uniquement sur l'élaboration de nouvelles méthodologies et représentations ne serait-il pas risqué, en laissant les artistes exclu·e·s dans le présent sans solution pour survivre avec leurs pratiques ? Pour appréhender les réponses à ces questions, il faut considérer la manière dont les associations présentées ici constituent effectivement leurs actions.

¹⁴⁵ Belgherbi, Eva. 2021.

¹⁴⁶ Pollock, 1999, p. 8.

¹⁴⁷ Belgherbi, 2021.

4) L'action comme mode de théorisation

La tripartition stratégique proposée par Pollock est une clef de compréhension féconde, mais ne saurait être un outil d'analyse exhaustif et exclusif. En effet, même Contemporaines, un projet créé sur un solide cadre théorique intersectionnel qui est régulièrement réaffirmé dans leurs actions, réfléchit aussi la question d'une meilleure insertion des artistes qu'elle défend dans les cadres actuels, avec des missions qui se déploient en négociation avec l'institution. Un des projets phares des activités de l'association consiste en un accompagnement des artistes à travers un programme de mentorat : le projet *Passerelles* associe en duo un·e praticien·ne à la carrière déjà bien établie avec un·e artiste en processus d'insertion dans le milieu professionnel artistique¹⁴⁸.

Une raison de ces nuances est que l'action des associations ne se développe pas dans un sens unique, depuis une théorie et une volonté politiques qui déterminent ses activités. À travers les entretiens qui ont été menés pour ce mémoire, il est ressorti de manière constante que le choix des projets et des orientations adopté·e·s par les associations étaient décidé·e·s selon une expérience de terrain, de manière empirique. Il serait en effet erroné de présenter la formation de leurs actions comme provenant d'abord d'un cadre théorique immuable dont découleraient logiquement des stratégies générales et des projets précis. Ainsi, à la fois dans les entretiens avec des membres d'Alien She et de Contemporaines, il est ressorti que ces associations avaient connu une expansion rapide ces deux dernières années, en développant un grand nombre d'activités très rapidement, et se confrontaient désormais à la nécessité de prendre du recul et d'échanger en interne sur le cadre théorique qui guidera leurs futures initiatives. Ana Bordenave mentionne plusieurs sujets de discussion et de débats encore en cours au sein du bureau de Contemporaines, par exemple sur quelle stratégie de financement adopter et avec quelles institutions collaborer pour rester politiquement cohérent·e·s¹⁴⁹. Pour Alien She, Cléo Farenc insiste qu'avec l'autre fondateur·ice, Léonore Camus Govoroff, iels n'étaient pas « parti·e·s avec un plan¹⁵⁰ », mais qu'après une année intense, iels aimeraient laisser les mois estivaux libres de tout projet pour pouvoir les consacrer à une réflexion de fond sur les orientations de l'association :

¹⁴⁸ Voir par exemple : Vazzoler, Marine. « L'association Contemporaines lance son programme de mentorat ». *Le Quotidien de l'Art*. Consulté le 18 avril 2022. <https://www.lequotidiendelart.com/articles/18912-l-association-contemporaines-lance-son-programme-de-mentorat.html>.

¹⁴⁹ Voir Bordenave Ana, Entretien. Sur la question des institutions : à partir de 00:17:45 ; sur la question des financements : 00:53:27 – 00:54 03.

¹⁵⁰ 00:05:14

« Quand on a commencé à avoir une plateforme, et quand on a commencé à réfléchir on s'est dit : mais au final ce message-là, il implique quoi ? Il faut vraiment y réfléchir à ce que ça implique, et oui, je pense qu'on est voué·e·s à plus se politiser, parce qu'on réfléchit plus le message et la façon d'utiliser cette plateforme une fois qu'elle est établie¹⁵¹. [...] »

« C'est la raison pour laquelle on va faire une grande pause cet été, parce que ce sont les questions qu'on a envie de se poser. Là, c'est comme si on avait pédalé vite et qu'on avait généré le maximum d'énergie pour pouvoir continuer, et maintenant, on peut se permettre de faire une pause, parce qu'on a fait beaucoup de choses. [...] Au début, on a fait des expos là on a pu. Mais là, je pense qu'on va arriver à un stade où on va pouvoir choisir des lieux et des partenaires qui sont en adéquation avec le discours qu'on porte¹⁵². »

Ainsi, ce serait la mise en place d'actions concrètes, puis les problématiques que leur déroulement fait apparaître, qui permettrait aux associations de construire progressivement leur cadre politique, et en retour, réajuster leurs actions en fonction. Matylda Taszycka explique que de tels processus existent également au sein d'AWARE, notamment depuis l'accélération de l'ouverture de l'association à des pratiques extra-européennes depuis 2019. Au vu de cette évolution se posait la nécessité de changer les critères de sélection des artistes, et d'adapter le processus de validation scientifique de l'orientation générale des contenus publiés, qui reposait auparavant uniquement sur un comité scientifique composé de conservateur·ice·s et professionnel·le·s des musées parisien·ne·s. « Nous avons choisi une méthode qui consiste à créer des comités scientifiques ad hoc qui travaillent sur des zones géographiques ou des problématiques particulières¹⁵³. » Cet aller-retour entre réflexion théorique et choix d'une action pragmatique implique de considérer les stratégies des associations non pas uniquement comme le fruit d'un projet politique abstrait et inaltérable, mais en connexion avec leurs résultats concrets. Ces conclusions, en retour, sont susceptibles de transformer les idéaux qui ont formé ces actions. En comprenant la constitution des activités des associations à travers ce prisme soulève de nouveau la question d'un équilibre entre modification pérenne des représentations à long terme, et réponse à des besoins concrets et immédiats. Comme l'explique Elke Krasny au sujet d'un projet collaboratif artistique de la critique institutionnelle, il est nécessaire pour les associations de prendre en compte « [...] l'importance de partir de ce qui est donné, du littéral – en d'autres termes, de ce qui est

¹⁵¹ Farenc, Cléo. Entretien. Citation : 00:10:40 – 00:10:50

¹⁵² Ibid. Citation : 00:17:01 – 00:17:53

¹⁵³ Taszycka, Matylda. Entretien. Citation: 00:03:56.

littéralement là. Les conditions matérielles sont autant parties prenantes de tout cela que les pratiques culturelles ou les cadres légaux¹⁵⁴ ».

L'historiographie des artistes femmes est ainsi une clef de compréhension essentielle pour remettre dans leur contexte l'action des exemples présentés ici. Les différentes stratégies adoptées par les historien·ne·s de l'art et les chercheur·se·s d'autres champs se penchant sur ces problématiques ont largement informé les choix stratégiques des associations de ce mémoire. En les mettant en parallèle, il est possible de comprendre les avantages et les limites qu'elles posent, et également de réfléchir aux critiques qui leur sont portées. Cependant, les activités des associations ont ceci de particulières qu'elles ne se déploient pas uniquement dans le domaine théorique, mais également dans une réalité sociale et institutionnelle. Cet ancrage dans le champ pratique engendre simultanément des différences et des affinités notables avec certaines des problématiques abordées précédemment, spécifiquement quant à la confrontation aux canons institutionnels, et le choix d'une position du « dedans » ou du « dehors » face à ces cadres. Pour explorer plus avant cette question de la pertinence du concept de « para-institution » pour qualifier les missions des exemples étudiés ici, comme évoqué dans la première partie de ce mémoire, il est utile de se référer non pas uniquement au champ de la théorie historiographique, mais bien du militantisme féministe politique, à la fois dans les arts et dans le reste de la société.

¹⁵⁴ Krasny, Elke. « Caring Activism Assembly, Collection, and the Museum ». *ElkeKrasny.at*, 2016. https://www.elkekrasny.at/wpcontent/uploads/2016/12/GFZK_Krasny_CaringActivism_en.pdf. Originellement en anglais.

III. Quelles conjonctions entre questionnements politiques féministes, et action « para-institutionnelle » ?

L'histoire de la théorie politique féministe est marquée par des débats autour de principes fondamentaux d'analyse de la société, comme les structures symboliques du genre, mais également sur les stratégies concrètes employées pour atteindre leurs objectifs. En tant que tendances contestataires, les féminismes ont développé un appareil conceptuel entre critique et militantisme, qui a défini de nombreuses positions différentes par rapport à l'institution. Les associations présentées dans ce mémoire adoptent elles aussi des approches différentes, à la fois en fonction de ces cadres féministes, mais aussi en lien avec la nature même de l'action associative et de ses connexions particulières aux pouvoirs publics et à la transformation politique. Afin de pouvoir apprécier la nature de ces relations aux structures institutionnelles, et la façon dont elles correspondent aux ambitions de ces associations, il est de ce fait nécessaire de comprendre les rapports que ces dernières entretiennent avec plusieurs orientations des pensées féministes. Ainsi, il serait possible de les comprendre comme des plateformes de rencontre entre plusieurs champs de réflexion critiques pour la mise en place de transformations politiques pérennes, et donc de considérer certains de leurs choix comme de possibles expérimentations pour une action politique transformatrices dans d'autres domaines.

1) Représentations et redéfinition : l'action des associations au prisme de la pluralité des pensées féministes

A. « Des choses aux images¹⁵⁵ » : les différents courants féministes face à l'institution

En définissant l'évolution des idées féministes du XXe siècle comme un passage des « choses aux images », Michèle Barrett propose une conception de ces mouvements qui fait écho aux stratégies successives et contradictoires décrites par Griselda Pollock. Les deux théoriciennes avancent toutes deux l'idée que le militantisme féministe connaît un basculement à partir des années 1980. Effectivement, selon elles, après une approche pragmatique et concrète sur les moyens d'améliorer la condition des femmes, en leur fournissant des aménagements au sein des

¹⁵⁵ Cette expression est tirée de : Barrett, Michèle. « Words and Things: Materialism and Method in Contemporary Feminist Analysis ». In *Destabilizing theory: contemporary feminist debates*, édité par Michèle Barrett et Anne Phillips, 201-19. Stanford, Californie: Stanford University Press, 1992.

structures préexistantes, succède une reconsidération des dispositifs de représentations qui le sous-tendent. Cette rupture se situe encore une fois au sein du contexte plus large d'une métamorphose de la théorie politique et critique. Angela McRobbie reprend cette même idée ; pour elle, avant cette décennie, les courants féministes et spécifiquement leurs actions pouvaient être catégorisé·e·s en deux branches. D'une part, elle cite une approche historique, qu'on peut qualifier de matérialiste, qui se préoccupe « des études empiriques et institutionnelles, de la mise au point de politiques publiques, des études sur le taux de chômage, la discrimination etc.¹⁵⁶ » ; d'autre part, elle mentionne une démarche poststructuraliste, qui tente d'analyser le cadre discursif du genre à travers l'appareil symbolique d'une différenciation des sexes. Selon elle, le développement de la pensée foucauldienne entérine la prédominance du second aspect sur le premier.

À partir de ce moment, le point de vue sur les institutions et sur leur nature change : elles ne sont plus des cadres extérieurs qui existent de manière autonome, mais sont comprises comme des structures internes que nous produisons à travers nos discours et nos représentations, et qui, en retour, nous constituent en tant que sujets. Ainsi, selon cette approche, « l'existence matérielle des femmes est portée par différentes stratégies discursives, souvent rivales, qui en nommant, classant ou disant la vérité de ce qu'est une "femme" la font naître en tant que telle¹⁵⁷ ». Ce principe est à la racine de la pensée de plusieurs théoriciennes féministes essentielles de la fin du XXe siècle aux États-Unis et en France comme Julia Kristeva, Monique Wittig ou Judith Butler. Cependant, la prévalence progressive des préceptes du féminisme poststructuraliste à partir des années 1980 ne signifie pas une homogénéisation des idées féministes à cette période, bien au contraire : au sein de cette tendance qui considère la notion de « femme » comme un terme de classification à analyser de manière symbolique, certain·e·s estiment que ce terme recouvre un nombre de symboles et de normes qui forment une réalité définie et immuable, liée à une réalité biologique et/ou sociale. Pour d'autres, cette catégorie est « continuellement contestée¹⁵⁸ », et sa signification aussi mouvante que les conditions de son élaboration. Ces positions font écho aux structures d'analyse et aux tactiques de revendication de reconnaissance pour les artistes femmes comme celles évoquées plus haut, avec d'un côté une démarche comme celle du « *cunt art* » des années 1970, et de l'autre les

¹⁵⁶ McRobbie, Angela. « The Es and the Anti Es: New Questions for Feminism and Cultural Studies ». In *Cultural studies in question*, édité par Marjorie Ferguson et Peter Golding, 170-86. Londres; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 1997, p. 173. Originellement en anglais.

¹⁵⁷ Ibid., p. 174.

¹⁵⁸ McRobbie, Angela. 1997, p. 173.

partisan·e·s d'un raisonnement plutôt axé sur la construction et la nature du statut assigné aux artistes femmes. Ainsi, ces deux visions idéologiques féministes sont reflétées au sein de la théorie politique et de l'histoire de l'art.

Angela McRobbie déroule cet historique militant dans le cadre d'un argumentaire visant à réfléchir de nouvelles modalités pour une pratique féministe des études culturelles. Elle affirme notamment que dépasser un simple conflit entre approches matérialiste et poststructuraliste pourrait beaucoup apporter à une entreprise de recherche transdisciplinaire et ancrée dans une perspective politique conscientisée. Elle propose en conséquence de se réapproprier des principes d'enquête ainsi que des raisonnements tombés en désaffection avec la montée en puissance des démarches d'études de genre axées sur les représentations. Ces dernières se seraient construites en opposition à ce qu'elle appelle les « trois E » : « l'ethnographie, l'empirisme et l'expérience ». Les courants féministes récents proposeraient, en réponse à ces trois fondements qu'ils critiquent, « l'anti-essentialisme, la psychanalyse et le poststructuralisme¹⁵⁹ ». Pour McRobbie, il est nécessaire que les enseignements du féminisme poststructuraliste puissent être employés au-delà de « sa fonction de critique, de dispositif d'alerte, de pratique de mise en garde, qui inexorablement et sans relâche révèle les dynamiques de pouvoirs évidentes dans les positions depuis lesquelles nous parlons en tant que "féministes"¹⁶⁰ ». Pour ce faire, elle insiste plus particulièrement sur la nécessité de réintégrer dans ces méthodologies « l'expérience vécue » :

« Par ce terme, j'entends une forme d'investigation où l'impact et la portée de changements empiriques au sein de la culture et de la société sur les sujets humains vivants peuvent être observé·e·s et analysé·e·s, et où ces mêmes sujets humains sont invités à réfléchir à la manière dont ils vivent à travers de tels changements, et à comment ils leur confèrent du sens¹⁶¹. »

Cette idée d'« expérience vécue » suggère donc qu'il est indispensable de penser des méthodologies centrées sur les usages aussi bien que sur les pratiques, et les utilisent pour réfléchir les mutations dans les valeurs ainsi que les normes de la société. En conséquence, elle résonne particulièrement avec l'idée d'« actionnalisme » développée par Salvador Juan telle que vue précédemment, et par extension avec l'action des associations. En effet, on retrouve là encore la

¹⁵⁹ Ibid., p. 170.

¹⁶⁰ Ibid., p. 182.

¹⁶¹ Ibid., p. 170.

volonté de « comprendre l'engagement du sujet dans l'action¹⁶² » et d'articuler mise en place d'une action avec un ensemble de valeurs et de normes.

Ainsi, les problématiques soulevées par Angela McRobbie semblent particulièrement pertinentes dans le cadre de cette étude des missions et des stratégies des associations féministes dans les arts. En effet, faisant se rejoindre dans son analyse d'une part une perspective en résonance avec un point de vue « actionnaliste », d'autre part un cadre de pensée féministe.

B. Définir les artistes femmes : un enjeu de positionnement face à l'institution

McRobbie affirme qu'une réévaluation des outils mis de côté par les féministes non-essentialistes est cruciale pour leur assurer une plus large diffusion de leurs idées. Elle insiste plus particulièrement sur la nécessité de ne pas laisser le débat être dominé par certains courants essentialistes, qu'elle juge à la fois illogiques et antithétiques à plusieurs objectifs féministes. Elle cite par exemple les théoriciennes Andrea Dworkin et Catherine McKinnon¹⁶³, dont le « féminisme radical » a été notamment l'inspiration pour des personnalités opposées à l'inclusion des personnes transgenres au sein du militantisme féministe de ces dernières années¹⁶⁴. Pour McRobbie, ces tendances idéologiques discriminantes tiennent une place importante au sein des discours féministes diffusés au grand public, non pas parce qu'elles seraient plus cohérentes politiquement, mais parce que contrairement aux positionnements abstraits du poststructuralisme, elles emploient des instruments de mesure et d'argumentaire qui se revendiquent factuels, leur conférant un aura de logique pragmatique indiscutable. McRobbie affirme qu'une réappropriation critique des « trois E » permettrait d'ancrer les idéaux politiques des courants féministes non-essentialistes dans une réalité concrète, afin de leur conférer un impact politique plus grand. Lorsqu'on combine un tel programme avec l'idée d'actionnalisme, serait-il donc possible d'argumenter que les associations féministes, en travaillant à l'incarnation d'idéaux politiques basés sur une modification des systèmes de valeurs et de représentations, pourraient fournir un exemple de réemploi de l'« expérience vécue » en faveur de ces positionnements féministes ?

¹⁶² Touraine, Alain. Voir note de bas de page n°59.

¹⁶³ McRobbie, Angela. 1997, p. 171.

¹⁶⁴ La question de la position de Dworkin et McKinnon sur l'inclusion des personnes transgenres au sein de la lutte féministe fait débat, tout comme l'importance de leur filiation pour des mouvements contemporains de « *Trans-Exclusionary Radical Feminisms* » (TERFs), un terme défini par leurs opposant·e·s. Voir à ce sujet : Tzouvala, Ntina. « Salvaging the 'RF': Radical Feminism and Trans Exclusion ». *Critical Legal Thinking* (blog), 3 février 2021. <https://criticallegalthinking.com/2021/02/03/salvaging-the-rf-radical-feminism-and-trans-exclusion/>.

Cependant, les débats autour de l'essentialisme sont également présents dans l'étude du travail des artistes femmes, et ce même au sein des associations étudiées ici. L'idée même d'un terme englobant tout un champ de pratiques aussi diverses sous une seule définition a été souvent décriée : « Parler d'artistes femmes, est-ce forcément supposer une différence d'essence et postuler l'existence d'un art spécifiquement masculin et d'un autre spécifiquement féminin ?¹⁶⁵. » Créer une catégorie d' « artistes femmes » pourrait signifier reproduire un schéma d'attribution binaire et exclusif de qualités prédéterminées aux œuvres produites par des artistes. Ces dernières se trouvent donc à être confrontées à la question, « Suis-je ce nom ? », pour reprendre le titre du célèbre ouvrage de Denise Riley sur ces questions publié en 1988¹⁶⁶. On retrouve ici une question déjà soulevée lors des théorisations des années 1970, et à laquelle les associations doivent en partie répondre quand elles décident de travailler sur les artistes femmes : comment définir les personnes qu'elles souhaitent représenter, que ce soit du point de vue du genre ou de la pratique artistique ?

Il semble ainsi exister deux partis pris au sein des exemples de cette recherche. D'une part, plusieurs de ces associations offrent une définition explicite des artistes qu'elles entendent défendre, du point de vue du genre et/ou de l'orientation sexuelle : il s'agit d'Alien She, de Contemporaines et des Jaseuses¹⁶⁷. Il est intéressant de noter, dans cette optique, que toutes les trois s'inscrivent dans un cadre féministe qu'elles qualifient d' « intersectionnel », et que toutes les trois n'incluent pas que les « artistes femmes » mais également, à travers l'expression de « minorités de genre », les personnes transgenres et/ou non-binaires. Comme nous l'avons vu plus haut, cela peut s'expliquer par une focalisation non pas sur la nature des pratiques, mais bien des mécanismes patriarcaux d'exclusion des institutions, qui ne concernent pas que des personnes s'identifiant comme femmes.

De leur côté, AWARE et HF Île-de-France ne proposent pas de définition plus précise des artistes au centre de leurs actions que celle d' « artistes femmes ». Cependant, cela ne signifie pas qu'elles s'identifient comme « essentialistes », au sens qu'elles se consacrent à décrire des pratiques « féminines ». Au contraire, toutes deux s'intéressent à des artistes appartenant à des contextes très divers, sans chercher à les connecter au sein d'une même essence. HF Île-de-France,

¹⁶⁵ Creissels et Zapperi, 2008, p. 157.

¹⁶⁶ Riley, Denise. « *Am I That Name?* »: *Feminism and the Category of « Women » in History*. London: Palgrave Macmillan Limited, 1988. <https://public.ebookcentral.proquest.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=5661196>.

¹⁶⁷ Ces descriptions sont disponibles dans les présentations des associations sur leurs sites respectifs : voir la bibliographie.

en travaillant sur des créatrices appartenant à des disciplines différentes (théâtre, danse, musique, architectures, arts plastiques...), ne propose pas que leurs œuvres se rejoignent par leur caractère « féminin », mais plutôt par « le système du patriarcat, du sexisme¹⁶⁸ » qui n'a pas procuré à ces artistes une juste reconnaissance. Dans le cas de l'association AWARE, la nature encyclopédique de son site internet a pour conséquence de présenter des nombreuses pratiques différentes dans leurs diversités de contextes. Cependant, il est intéressant de noter que les thématiques proposées dans la section « Découvrir » de ce dictionnaire en ligne¹⁶⁹, elles, reprennent en partie des notions récurrentes dans l'analyse du travail des artistes femmes, comme déjà évoqué précédemment : autoportraits, art textile, œuvres produites au sein d'un couple, nature morte, nu... Ces axes semblent refléter des points communs perçus entre les œuvres : le fait qu'ils correspondent à ces éléments souvent répétés dans les discours sur les artistes femmes, et qu'il s'agisse de la section pédagogique de l'encyclopédie en ligne, soulève plus précisément la question : s'agit-il d'une volonté de présenter une image simplifiée et familière du travail de ces artistes, afin de pouvoir la diffuser à un plus large public ?

Un tel phénomène peut également être rapporté au terme même d' « artistes femmes ». Les critiques concernant l'emploi de cette expression se sont accrues depuis quelques années, avec l'apparition en particulier d'un nombre grandissant d'expositions collectives thématiques sur ces artistes, comme celles que nous avons mentionnées précédemment. Ces observations pourraient également s'appliquer à une partie des activités portées par les associations présentées ici, qui s'insèrent au sein de cette multiplication de projet de pédagogie et diffusion du travail des « femmes artistes », et qui fait craindre à certain·e·s une forme de récupération :

« On peut légitimement s'interroger sur les problématiques méthodologiques que pose l'emploi de l'appellation "femmes artistes", devenue une sorte de label qui est utilisé, usé jusqu'à la lie, et passe, en France mais aussi ailleurs, pour être un substantif aux études de genre¹⁷⁰. »

Dans ce texte sur la généralisation du format notices pour présenter le travail de ces artistes, Eva Belgherbi souligne par ailleurs que l'appétence pour ce format s'appuie sur une préconception que le « "grand public" aurait peu de temps, il faut l'intéresser, faire en sorte que la lecture soit la

¹⁶⁸ Guérini, Marie. Entretien. 00:11:15.

¹⁶⁹ Voir : AWARE Women. « Découvrir: Parcours thématiques ». Consulté le 22 avril 2022. <https://awarewomenartists.com/decouvrir/pionnieres-artistes-dans-le-paris-des-annees-folles/>.

¹⁷⁰ Belgherbi, Eva. 2021. <https://ghda.hypotheses.org/1358>

plus rapide possible, ne pas lui demander trop d'efforts. Il faudrait donc décomplexifier [...] ¹⁷¹ ». Ce processus de simplification se ferait de ce fait au détriment de nuances et de questionnements scientifiques sur la construction même des concepts employés. C'est en partie ce que décrit Angela Dimitrakaki lorsqu'elle alerte sur les dangers d'un « douteux compromis idéologique ¹⁷² » pour le féminisme dans les arts, c'est-à-dire « l'exclusion ou le discrédit des luttes et politiques féministes [...] compensé par l'inclusion des œuvres d'artistes femmes ¹⁷³ ». C'est également ce que décrit Victoria Horne, en dénonçant « cette condition générale pour une renaissance féministe, qui emploie des stratégies antérieures sans le renouveau politique correspondant ¹⁷⁴. » Pourtant, comme Mary D. Sheriff le souligne pour les recherches en histoire de l'art :

« Nombre de chercheurs sont [...] prêts à courir ce que [Diana] Fuss appelle "le risque de l'essentialisme" en continuant à écrire sur les femmes en tant que groupe. Certains historiens et critiques littéraires estiment ainsi que la catégorie de "femme" est nécessaire, car il faut un sujet au nom duquel poser des revendications ¹⁷⁵ ».

L'idée d'un « essentialisme stratégique » comme décrit ici renvoie à la définition du terme dans la pensée de Gayatri Chakravorty Spivak, une figure majeure des études postcoloniales. Ce courant théorique a réfléchi, comme le féminisme, le rapport à l'altérité et la manière de pouvoir faire porter une parole audible au sein d'un système institutionnel et symbolique qui lui est défavorable. C'est pour ces raisons, et dans l'optique d'également aborder comment une définition des artistes femmes est aussi souvent attachées à des cadres de l'histoire de l'art et du féminisme élaborés dans un contexte occidental, que cette réflexion sur la définition des termes et des catégories nécessite de s'intéresser à ces points de vue.

C. La problématique d'un point de vue féministe occidental

Des cinq exemples présentés ici, seule l'association AWARE entretient des activités à l'international. Elle est de plus la seule, avec les Jaseuses, à se pencher sur le travail d'artistes hors du contexte français. Cela tient notamment aux objectifs respectifs des associations :

¹⁷¹ Id.

¹⁷² Dimitrakaki, 2018.

¹⁷³ Id.

¹⁷⁴ Horne, Victoria. « Victoria Horne: BP Spotlight: Sylvia Pankhurst & Women and Work / Radical Philosophy ». *Radical Philosophy* (blog). Consulté le 21 octobre 2021. <https://www.radicalphilosophy.com/reviews/bp-spotlight-sylvia-pankhurst-women-and-work>. Originellement en anglais.

¹⁷⁵ Sheriff, Mary D., 2017.

Contemporaines, Alien She et les Jaseuses ont pour finalité de créer des réseaux de sororité et d'entraide à différentes échelles, tandis que la fondation HF regroupe des structures collectives au prisme régional, comme HF Île-de-France. L'association des Jaseuses ne traite d'ailleurs pas du travail de ces artistes directement dans ses actions, mais à travers le travail de recherche de ses membres – c'était le cas par exemple lors du colloque qu'elle a organisé en 2021 sur les réseaux de création. Néanmoins, il est essentiel de considérer que les réflexions sur une généralisation universalisante, basée sur des critères discriminants, doivent aussi être replacées dans d'autres cadres que celui du genre, pour pouvoir approfondir les modalités de la définition du terme « artistes femmes ». Il est donc nécessaire de remettre ce processus en question d'un point de vue géopolitique.

Il faut effectivement rappeler que les discours s'opposant à l'essentialisme ne sont pas uniques à la théorie féministe du XXe siècle : la pensée postcoloniale qui se développe à partir des années 1980 repose en partie sur une analyse poststructuraliste qui remet en question la conception des identités comme monolithiques et invariables. La théoricienne Gayatri Chakravorty Spivak, par exemple, fait se rejoindre dans sa pensée ces deux aspects. En effet, si la catégorie de « femme » est contextuelle et découle des valeurs d'un espace culturel donné, Spivak souligne l'importance du fait colonial dans sa définition au sein de pays extra-occidentaux, et plus particulièrement la manière dont le regard colonisateur a travaillé à modeler une définition de la féminité au sein des territoires colonisés. Spivak affirme que les discours ainsi que les représentations des personnes racisées – et plus particulièrement des femmes – sous le régime de la colonisation n'ont pu se construire que dans le contexte d'une idéologie qui, dans un premier temps, les caractériserait comme intrinsèquement « autre », et ce faisant, s'assurerait dans un second temps de l'impossibilité pour elleux de se réappropriier les outils conceptuels et d'énonciation qui leur auraient permis de transformer ces systèmes symboliques¹⁷⁶. Une telle vision pourrait aisément être transposée sur la question des artistes femmes et de la définition de leur pratique au sein d'un cadre patriarcal ; elle permet aussi de comprendre que, au sein de cette catégorie parfois simplifiée en un bloc homogène, il existe en réalité pour les « artistes femmes » des vécus et des expériences différentes, puisque certaines d'entre elles sont affectées par d'autres systèmes de discrimination que ceux basés sur le genre.

¹⁷⁶ Spivak, Gayatri Chakravorty. Spivak, Gayatri Chakravorty. *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Paris: Éd. Amsterdam, 2009. Cité dans: Fleury, Ariane. « Masques cyborg et plantes des abysses : Politique de l'image et de l'hybridation dans une œuvre afrofuturiste », 2021. Sous la supervision de Judith Michalet.

Spivak définit par ailleurs un autre concept qui pourrait s'avérer pertinent dans l'analyse de la portée des choix de définition pour les « artistes femmes » : celui de l'« essentialisme stratégique ». Cette idée sous-entend que, pour pouvoir être entendu·e·s voire pour réussir à se ménager une place, les « subalternes¹⁷⁷ » doivent se reposer sur une essence sciemment figée, artificielle, mais nécessaire d'un point de vue tactique. Elle affirme que de nombreuses militant·e·s pour l'égalité au sein des pays colonisés utilisent cette approche. Il s'agirait ainsi de simplifier la lecture de leurs identités, qui sont en réalité nuancées et diverses, pour les tenant·e·s du pouvoir, et de correspondre aux caractéristiques que ces dernier·ère·s leur ont assigné. Ce faisant, iels peuvent entretenir l'espoir de se faire entendre et de se ménager une place au sein d'un système construit pour les exclure. Une telle définition résonne remarquablement avec des considérations déjà évoquées sur les artistes femmes. On pourrait même argumenter que la récurrence de l'idée que les artistes femmes sont un groupe homogène, dont le travail doit encore et toujours être redécouvert, serait en réalité une caractéristique essentialisée de leur travail parmi d'autres, qui serait instrumentalisée pour permettre leur meilleure reconnaissance institutionnelle. Ainsi, plus que le reflet d'une binarité entre deux démarches féministes, la persistance d'approches tactiques prônant l'inclusion au sein du canon de l'histoire de l'art, en répétant ses catégories au lieu de les subvertir, serait l'expression d'une stratégie politique pour garantir des améliorations pour les artistes identifié·e·s comme femmes ou issu·e·s de minorités de genre dans le champ de l'art.

Spivak théorise cette notion de l'essentialisme stratégique pour en pointer les limites : elle met en garde contre les dangers d'une telle tactique de contestation de la domination coloniale, au détriment de ce que l'artiste Hal Foster nomme des « modèles relationnels de différence¹⁷⁸ ». Cet avertissement résonne avec la critique qu'Elvan Zabunyan formule concernant la démarche de Maura Reilly et Linda Nochlin, dans le cadre de leur commissariat de l'exposition *Global Feminisms* au Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art du Brooklyn Museum à New York du 23 mars au 1^{er} juillet 2007. Cette exposition qui entendait proposer un panorama de la création féministe à la fois historique et international, par sa volonté de connecter autant de pratiques différentes, pouvait poser des problèmes méthodologiques :

« [Maura Reilly et Linda Nochlin] affirment que leurs choix ont été effectués grâce à une recherche intensive, de nombreux voyages mais surtout grâce au dialogue avec des spécialistes de ces aires

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Foster, Hal. *Le retour du réel: situation actuelle de l'avant-garde*. Collection essais 61. Bruxelles: La Lettre Volée, 2005.

culturelles méconnues d'elles. Reprenant l'expression de Gerardo Mosquera, elles se positionnent comme des "médiateurs de l'échange culturel". On peut dès lors se demander de quelle façon le modèle occidental du féminisme peut être – ou non – appliqué aux autres pays du globe et, inversement, considérer l'importance de certains féminismes non-occidentaux (par exemple le féminisme indien) par rapport à la pensée eurocentrique¹⁷⁹ ».

Aussi, vouloir donner des définitions trop larges et trop polyvalentes des termes « artistes femmes » et « féminismes » comporte le risque de masquer la diversité des pratiques qu'ils recouvrent. De plus, si des canons de l'histoire de l'art intrinsèquement masculins sont incompatibles avec un discours proportionnel et pertinent sur le travail des artistes femmes, comment concilier leur occidental-centrisme avec la présentation de pratiques d'autres ères culturelles ?

Il semble important de noter que les méthodologies décrites et critiquées par Zabunyan sont extrêmement similaires à celles dépeintes par Matylda Taszycka pour l'association AWARE : la mise en place de comités scientifiques ad hoc composés d'expert·e·s, ainsi qu'un réseau international d'universitaires intitulé « TEAM »¹⁸⁰, sont supposés constituer les outils nécessaires pour assurer que l'association soit capable d'intégrer dans ses activités un plus grand nombre d'artistes femmes appartenant à d'autres aires géographiques autres que l'Europe ou l'Amérique du Nord. Ainsi, une telle approche prendrait le risque de reproduire des cadres discursifs construits en dépit voire en opposition de certaines des pratiques qu'elle souhaiterait représenter. Dans sa défense d'une approche transnationale féministe de la création, Marsha Meskimmon définit ces structures historiques comme une « fixation sur les styles artistiques "nationaux" », dont l'« approche de l'enquête additive, multi-nationale [...] sert à renforcer la prévalence eurocentrique des styles et écoles nationaux·ales¹⁸¹ ». Elle insiste également sur le fait qu'une telle démarche « repose sur des modèles essentialisés de subjectivité et des lectures biographiques de l'art » : cette observation est similaire à celle formulée par Eva Belgherbi, et permet donc de faire émerger des traits communs aux mécanismes de remise en question du canon à la fois du côté du féminisme et du côté de la théorie postcoloniale.

¹⁷⁹ Zabunyan, 2007.

¹⁸⁰ AWARE Women artists / Femmes artistes. « Réseaux internationaux ». Consulté le 1er mai 2022. https://awarewomenartists.com/a_propos/reseaux-internationaux/.

¹⁸¹ Meskimmon, Marsha. *Transnational Feminisms, Transversal Politics and Art: Entanglements and Intersections*. 1^{re} éd. London ; New York: Routledge, 2020, p.5. Originellement en anglais.

C'est par ailleurs le projet de Meskimmon que de comprendre les connexions possibles entre ces deux champs, au-delà des problèmes auxquels ils font face. Avec son ouvrage programmatique, elle entend définir « une pensée féministe décolonisatrice qui démontre des compréhensions fluides, non-hiérarchiques et non-dominantes des sujets, du politique, de l'éthique et de la capacité d'agir¹⁸². » Elle propose de baser cette entreprise de déconstruction sur l'élaboration de méthodologies appartenant à la fois à l'activisme et à la création, en citant notamment l'élaboration de « pédagogies radicales », de réseaux de soutiens et de solidarité, ou encore de « coalitions transfrontalières à grande échelle¹⁸³ ». Elle qualifie cette approche de « combinaison plurielle de réflexion et de militantisme (théorie et pratique)¹⁸⁴ ».

Ce projet décrit par Meskimmon entre en résonance de manière frappante avec les actions des associations. Qu'il s'agisse des vecteurs d'action fondé sur une action de proximité – qu'elle affiche comme inspiré de l'activisme « *grass-roots* » (« depuis la base ») – ou bien d'une volonté d'articuler idéaux politiques et actions concrètes, la démarche qu'elle propose semble pouvoir s'appuyer sur des caractéristiques inhérentes au travail des associations. Alors, les associations présentées ici pourrait-elle participer à cet effort d'un « féminisme transnational » ? Pour ce faire, il serait nécessaire de résoudre plusieurs des tensions décrites précédemment autour des fondements idéologiques de leur action et de leur rapport aux cadres du canon. Une problématique paraît sous-tendre ces différents sujets : la positionnement par rapport à des normes pré-établies. En effet, entre dénonciation des égalités, compromis pour une meilleure inclusion dans les institutions, et proposition de fonctionnements alternatifs, chacun des exemples décrits ici se positionne à la fois dans des postures d'opposition et de négociation avec l'institution. En s'appuyant à la fois sur la théorie féministe et l'idée de « para-institution », il est possible de pousser plus loin cette réflexion sur la capacité des associations à produire dans leur action une position tertiaire, un « à-côté ».

2) « Dedans », « Dehors », « Para » : du genre à l'institution, se situer en dehors des binarités

Dans leur analyse de ce qu'elles nomment les « questions d'identité sexuée » au sein de l'histoire de l'art, Anne Creissels et Giovanna Zapperi se montrent elles aussi sceptiques face à la

¹⁸² Ibid., p. 3.

¹⁸³ Id.

¹⁸⁴ Id.

réitération permanente de la rhétorique de l'exclusion inévitable des femmes, et se positionnent en faveur d'une approche féministe prônant un renouvellement profond des structures discursives en place :

« Le risque est grand de produire la "femme artiste" comme une catégorie à part, figure héroïque de l'exclue, mythifiée et mystifiée, qu'il s'agirait soit de réintroduire tout droit dans le canon de l'histoire de l'art, soit d'utiliser pour construire un canon parallèle constitué de "grandes artistes femmes". Le féminisme y apparaît alors comme une affaire de femmes et non comme une stratégie globale pour penser les rapports de force qui traversent le champ esthétique »¹⁸⁵.

Ainsi, pour elles, l'inclusion dans le canon ou sa reproduction en « parallèle » seraient des impasses. L'emploi de cet adjectif en particulier pose la question de ce que veut dire la création d'alternatives aux structures en place : est-il possible de produire des systèmes « parallèles », au fonctionnement différent des institutions déjà en place ? Et qu'est-ce que cette position d'externalité, si elle peut être réalisée, peut apporter à une entreprise de transformation politique ?

La pensée féministe du XXe siècle, en développant une réflexion autour de la construction d'un statut d'altérité pour les femmes, s'est attachée à examiner le potentiel de ces positions marginales. En effet, si les systèmes institutionnels et les cadres symboliques étaient bâtis sur une exclusion méthodique des femmes et des minorités de genre, il était nécessaire d'un point de vue militant de concevoir des manières d'agir depuis cette position extérieure pour soit transformer ces structures, soit en créer de nouvelles. Les stratégies imaginées dans ces cadres d'action font écho à l'idée de « para-institution » : entre intégration et opposition, la possibilité d'une position parallèle pose ainsi question. Dans leur travail de recherche, Creissels et Zapperi se penchent entre autres sur les tactiques mises en place par les artistes iels-mêmes, et plus particulièrement « sur les modes de présence adoptés, leurs déterminations et leurs conséquences¹⁸⁶. » On pourrait définir de manière similaire l'analyse des actions des associations présentées dans cette recherche : quels sont leurs « modes de présence » dans le champ de l'institution ? En examinant la façon dont ces exemples interagissent avec les principes d'une d'action « parallèle », il serait peut-être possible de trouver une alternative à une vision foncièrement binaire entre une action subversive qui se situe entièrement en dehors des schémas établis, et une intégration totale dans leurs représentations et leurs fonctionnements.

¹⁸⁵ Creissels et Zapperi, 2008, p. 157.

¹⁸⁶ Ibid., p. 156.

A. Para-institution, paraféminisme : entre le parallèle et l'opposition

La tension entre inclusion et exclusion des institutions est historiquement ancrée dans le développement des stratégies militantes féministes. En effet, la décision entre proposer des espaces politiques autonomes, ou au contraire d'élaborer des actions en contact direct avec les structures sociales que ces mouvements souhaitaient modifier, a suscité de nombreux débats. Dans le champ épistémologique, on peut par exemple citer dans le cas des études culturelles. Le cas du *Centre for Contemporary Cultural Studies* (Centre pour les Études Culturelles Contemporaines) fondé en 1964 à Birmingham par Richard Hoggart. En effet, quand en 1974 est créé dans le centre un organisme dédié aux « *women's studies* », des vifs échanges tiennent place quant au choix de l'intégrer aux mêmes structures que les autres champs de recherche, plutôt que d'en faire une branche d'études à part¹⁸⁷.

De tels questionnements ne sont pas étrangers à l'histoire de l'art, ainsi que le montre les réflexions nombreuses et contrastées sur le rapport au canon. Griselda Pollock, par exemple, se penche sur cette problématique d'une binarité entre intégration des normes et refus de participer aux systèmes institutionnels. Elle s'appuie ainsi sur plusieurs figures et tendances importantes du féminisme qui ont conceptualisé ces problématiques, notamment ce que McRobbie nomme le « féminisme lacanien ». Selon elle, cette tendance principalement française regroupe des personnalités comme Hélène Cixous, Monique Wittig et Lucie Irigaray, et développe des positions similaires autour d'une reprise et d'une critique poststructuraliste des apports de la psychanalyse. Ces tenantes du « *New French Feminism* », qui reprennent l'idée althusserienne d'idéologie, ont comme point commun « de voir les femmes comme reléguées à une sorte de zone marginale ou externe, à un endroit du dehors qui est aussi le seul lieu depuis lequel elles peuvent parler en tant que femmes, en dehors des termes imposés par la patriarchie¹⁸⁸ ». Cependant, de telles positionnements sont loin de vouloir délimiter une dualité inexorable entre « hommes » et « femmes » : elles cherchent au contraire à nuancer des catégories trop figées autour du genre et de la sexualité, notamment comme Wittig qui revendique que le concept de « la femme n'a de sens que dans un système économique hétérosexuel », alors « les lesbiennes ne sont pas des femmes¹⁸⁹ ». On retrouve également cette idée chez Eve Kosofsky Sedgwick, qui s'inspire des

¹⁸⁷ Voir à ce sujet : Cervulle, Maxime, et Nelly Quemener, 2018, p. 21

¹⁸⁸ McRobbie, Angela. 1997, p. 177.

¹⁸⁹ Wittig, Monique. *La pensée straight*. Nouvelle édition. Paris: Éditions Amsterdam, 2018, p.77.

théories de Michel Foucault pour analyser la binarité hétérosexualité/homosexualité comme artificielle et inopérante.

C'est ce refus des systèmes binaires qui intéresse particulièrement Pollock, qui suggère que « des binarismes aussi structurants que santé/maladie, privé/public voire savoir/ignorance seraient ainsi marqués par un partage des sexualités fondamentalement instable¹⁹⁰ ». Elle écrit par exemple un texte où elle analyse la construction d'une opposition entre espace public et espace privé comme le produit du développement de la bourgeoisie au XIXe siècle, qui serait intrinsèquement bâti sur une répartition genrée de l'espace géographique et des libertés qu'il offre¹⁹¹. Dans *Differencing the Canon*, Pollock cite le travail de Teresa de Lauretis, théoricienne du genre à l'origine de la réappropriation du terme « *queer* »¹⁹². En reprenant elle aussi le concept d'idéologie selon Althusser, cette dernière prône « une redéfinition [...] de la marginalité en tant que lieu¹⁹³ » afin de pouvoir conceptualiser la possibilité d'une prise de parole en dehors des contraintes de l'idéologie dominante. Elle propose de ce fait un positionnement différent par rapport aux cadres symboliques de l'institution patriarcale, ce qui intéresse particulièrement Pollock dans son travail :

« En suivant la pensée de Teresa de Lauretis, l'opposition entre un "intérieur" et un "en dehors" peut être déplacée. De Lauretis situe le projet critique du féminisme comme une "une vision depuis l'ailleurs" qui n'est, néanmoins, jamais en dehors de ce qu'il "re-voit" du point de vue critique¹⁹⁴. »

Cette « vision depuis l'« ailleurs »¹⁹⁵ » semble être un principe qui fait écho à la question d'une action « parallèle », et donc de la para-institution. En effet, cette définition décrit une démarche critique, mais souligne également qu'il ne s'agit pas de se situer de manière complètement détachée de cadres existants, puisqu'un tel point de vue s'établirait en relation avec l'institution qu'elle entend examiner. Ainsi, ce positionnement féministe se situe dans un « à côté » qui correspond à la définition de Nora Sternfeld de la para-institution. Il semble donc possible de qualifier une position para-institutionnelle de profondément féministe. De plus, une telle

¹⁹⁰ Cervulle, Maxime, et Nelly Quemener, 2018, p. 58-59.

¹⁹¹ Pollock, Griselda. « Modernity and the Spaces of Femininity ». In *Vision and Difference*, 70-127. Routledge, 2015.

¹⁹² Teresa de Lauretis se réclame en effet comme l'autrice de la première réappropriation officielle de l'insulte *queer* pour en faire un qualificatif politique. Voir à ce sujet son témoignage : De Lauretis, Teresa. « Gender symptoms, or, peeing like a man », *Social Semiotics*, vol. 9, n° 2, août 1999, p. 257-270 ([ISSN 1035-0330](https://doi.org/10.1080/10350339909360436) et [1470-1219](https://doi.org/10.1080/10350339909360436), DOI [10.1080/10350339909360436](https://doi.org/10.1080/10350339909360436), lire en ligne [archive]).

¹⁹³ De Lauretis, Teresa. « Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness ». *Feminist Studies* 16, n° 1 (1990): 115. <https://doi.org/10.2307/3177959>, p. 116. Traduction de l'autrice

¹⁹⁴ Pollock, Griselda. 7.

¹⁹⁵ De Lauretis, Teresa. « The Technology of Gender ». In *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, 1-31. Bloomington: Indiana University Press, 1987, p. 25. Originellement en anglais.

articulation entre un idéal politique de changement de paradigmes sociaux et la prise en compte des dispositions concrètes au sein desquelles il est possible d’opérer, évoque la position des associations. En conséquence, les exemples cités ici pourraient être un terrain d’expérimentation féministe pour une action politique depuis l’ « ailleurs ».

Une autre approche pour un féminisme qui intègre cette notion d’un « à côté » est celle du paraféminisme :

« Le terme paraféminisme, d’abord articulé dans l’ouvrage révolutionnaire d’Amelia Jones *Self/Image* (2006), utilise le préfixe "para" pour désigner un modèle de pratique artistique contemporain qui fonctionne "en parallèle", plutôt que des formes "post", antérieures du féminisme [...] Pour reprendre les mots de Jones, il "embrasse" la confusion "[du] sens, de la signification, et du statut des pratiques visuelles féministes – ou paraféministes – contemporaines"¹⁹⁶. »

L’idée du paraféminisme serait donc de proposer une autre terminologie que celle du « post »-féminisme, tout en remettant en question des principes structurant des premières et secondes vagues de féminisme : cette tendance entend plus précisément s’appuyer sur une perspective intersectionnelle des discriminations de genre. Ainsi, comme le précise Amelia Jones elle-même, une telle démarche consisterait en un « modèle conceptuel de critique et d’exploration qui est simultanément parallèle à et construit sur (dans le sens de repenser et de repousser les frontières de, mais pas d’annuler et remplacer) des féminismes plus anciens¹⁹⁷. » La particularité du paraféminisme par rapport à l’intersectionnalité est qu’il est développé par Jones dans le contexte spécifique des arts visuels, et prend donc particulièrement en compte des questions esthétiques.¹⁹⁸ Le préfixe « para » et son acception ici fait écho à son emploi dans le terme de « para-institution » : ainsi, une position « paraféministe » permettrait d’employer des instruments idéologiques fournis par des courants féministes historiques, tout en les considérant de manière critique, afin de proposer une approche de la création dans un cadre politique conscientisé et nuancé. On retrouve encore une fois l’idée d’une démarche féministe dans un « à côté », et son

¹⁹⁶ Castagnini, 2015.

¹⁹⁷ Jones, Amelia. *Self/Image: Technology, Representation, and the Contemporary Subject*, Routledge London and New York, 2006, p. 213. Cité dans Castagnini, Laura. « Performing Feminism ‘Badly’: Hotham Street Ladies and Brown Council - ONCURATING ». *n.paradoxa: international feminist art journal*, Humour, n° 36 (Juillet 2015): 23-31. <https://www.on-curating.org/issue-29-reader/performing-feminism-badly-hotham-street-ladies-and-brown-council.html>. Originellement en anglais.

¹⁹⁸ Tytler, Cassandra Kiffy. « The Video Artist as Performer: A Parafeminist Politics of Resistance ». PhD Thesis in Philosophy, Monash University, 2021, p. 89.

projet d'accepter la contradiction comme étant inévitable et admissible semble particulièrement féconde pour comprendre les compromis et les concessions opérées par les associations mentionnées ici.

En effet, comme il a été mentionné plus haut, les activités des associations présentées ici ne se sont pas élaborées dans un cadre théorique strict, mais plutôt dans un aller-retour entre réflexion politique de leur action et tentatives de terrain. Ainsi, leurs projets prennent en compte une variété de paramètres, aussi bien idéologiques que pragmatiques, qui engendrent souvent des frictions et des paradoxes. Dans le cadre des entretiens pour ce mémoire, les personnes interviewées ont été interrogées sur le rapport de leur associations aux institutions, et notamment le choix des collaborations avec d'autres structures. ont quasiment toutes répondu qu'il s'agissait d'un sujet en cours de discussion, qu'aucune solution idéale n'avait été trouvée, et que les projets s'établissaient souvent sur une forme de compromis. C'est notamment le cas de Contemporaines :

« On ne peut pas être sûr·e·s qu'une institution est à 100% "clean", donc ce n'est pas parce qu'on sait [...] qu'il y a un peu de « [féminisme] *washing*¹⁹⁹ » potentiellement derrière qu'on va refuser. [...] On en a conscience, et ce n'est pas pour ça forcément qu'on refuse, dans le sens où on ne peut pas l'éviter totalement. Par contre, si on sait [...] qu'il y a vraiment du harcèlement, des problèmes managériaux, des choses comme ça, on essaye de ne pas travailler avec, et on refuse gentiment²⁰⁰. »

Ainsi, la possibilité de travailler avec une institution ou une entreprise se règle au cas par cas, et selon des critères souples qui placent la possibilité de mener une action avant la crainte d'une récupération partielle, tant que cette instrumentalisation ne sert pas une structure trop nocive du point de vue humain.

L'association Alien She, elle, s'est pour l'instant développée sur la base de projets curatoriaux autonomes, financés par les ressources de ses membres originel·le·s ou sur la vente de t-shirts, tote-bags, etc., et organisés dans des tiers-lieux. Cléo Farenc mentionne l'influence d'une approche « punk féministe²⁰¹ » sur le choix de l'auto-gestion et de la conception des projets de l'association, sur une base de débrouillardise. Pourtant, contrairement à certaines démarches « punks » de marginalité totale, sa position sur de potentielle futures collaborations avec des

¹⁹⁹ Le « féminisme *washing* », aussi connu sous le nom de « *purple washing* », désigne la manière dont des entreprises privées affichent des valeurs et un engagement féministe qui se limiterait à une opération de communication, sans la mise en place de mesures correspondantes dans leurs manière de fonctionner, et avec un objectif mercantile. Voir à ce sujet l'enquête journalistique : Lejeune, Léa. *Féminisme washing: quand les entreprises récupèrent la cause des femmes*. Paris: Éditions du Seuil, 2021.

²⁰⁰ Bordenave, Ana. Entretien. 00:18:00 – 00:18:48.

²⁰¹ Farenc, Cléo. Entretien. Citation : 00:11:40 – 00:12:40.

institutions est que les échanges avec des structures établies sont indispensables au fonctionnement d'initiatives subversives :

« On ne peut pas combattre quelque chose en restant totalement à l'extérieur [...], on est obligé·e·s de comprendre comment ça se passe en face, les règles, forcément. Mais je pense qu'il faut avoir un pied dans chaque, et que c'est important de collaborer avec les plus grandes institutions et de se poser la question de à quel moment ça reste cohérent avec ce que tu fais. (...) Ce qui pourrait être intéressant pour une initiative engagée, c'est accepter de collaborer avec des lieux, s'il y a des assurances, ne pas être qu'une vitrine [et une garantie de] bonne conscience parce que le féminisme est à la mode²⁰². »

Cette idée d'un « donnant-donnant » semble vraiment intéressante dans le rapport à une action para-institutionnelle : ainsi, les échanges des associations avec l'institution ne seraient pas uniquement dans le sens de l'emploi par les premières des outils offerts par la seconde. Le rapport de pouvoir pourrait être envisagé de manière réciproque : la caution politique et l'expertise apportées par les associations pourraient servir de leviers d'influence pour exiger des contreparties structurelles. Cette conception transactionnelle de l'intervention des associations au sein des institutions pourrait être un exemple d'un « paraféminisme » conscient des limites des structures avec lesquelles elles collaborent, et qui les utilisent à son avantage pour permettre un changement. La fédération HF pourrait possiblement s'inscrire dans cette démarche : en effet, Marie Guérini affirme à plusieurs reprises le rôle de dénonciation d'HF, dont l'objectif est d'alerter à la fois le grand public et les institutions sur les inégalités de genre. Tout en maintenant ces activités, le réseau fait partie depuis 2015 du Haut Conseil à l'Égalité entre les Femmes et les Hommes, une instance étatique indépendante. En fournissant à de tels organismes publics, ou encore à des collectivités territoriales, la possibilité d'employer leur expertise pour mener des enquêtes statistiques ou des campagnes de communication, HF aurait ainsi la possibilité d'influer sur les institutions avec lesquelles elles coopèrent. Ces considérations permettent de porter un regard différent sur le statut de « prestataire » qui est de plus en plus prégnant au sein de l'action des associations. Bien que ce phénomène soit la conséquence d'une transformation initiée par les pouvoirs publics quant au rapport qu'ils entretiennent avec les associations, il serait donc possible pour ces dernières d'y trouver la possibilité de véritables transformations politiques.

²⁰² Ibid. Citation : 00:47:00

Cependant, un tel pari est risqué : en effet, en collaborant avec les institutions qu'elle souhaite impacter, les associations doivent être vigilantes à ne pas simplement leur fournir une légitimité d'apparence sur les sujets qu'elles traitent, qui ne correspondrait pas à de réels changements. Anthony Davies entre autres alerte sur cette possibilité :

« Ces institutions de l'art sans ennemis ne récupèrent plus la résistance ou n'institutionnalisent plus la critique, mais prétendent opérer comme ses facilitatrices – des partenaires de sa construction même. Et ici surgit une contradiction de principe : le contenu du discours des institutions peut être entièrement renversé dans les usages institutionnels²⁰³. »

Davies cite en exemple des institutions muséales qui valoriseraient des œuvres témoignant d'une conscience sociale et économique des enjeux propres à la transformation du travail sous le néo-libéralisme, tout en reproduisant les mêmes pratiques dans leurs propres structures²⁰⁴. Pour les associations étudiées ici, le risque serait, comme le mentionne Ana Bordenave, de tomber dans le « féminisme *washing* » pour des organisations qui n'entendent pas modifier leurs usages sexistes, et dans le cas de l'institution, de perpétuer des normes patriarcales excluantes.

Alors, comment résoudre l'ambivalence de contester les pratiques de structures qu'on accompagne ? C'est tout l'enjeu de l'action de ces associations. Si les concepts féministes présentés ici et les résonances avec des concepts comme ceux de la para-institution ou de l'actionnalisme permettent d'ébaucher plusieurs pistes, aucune ne semble totalement affranchie de possibles contradictions et limites. Ainsi, les exemples présentés ici expérimentent, tâtonnent, et proposent des solutions propres à leurs objectifs respectifs. En se penchant sur des caractéristiques communes en leur activité, il est possible de réfléchir à certaines des limites et des apports de l'action associative pour le féminisme dans les arts, en ne le comprenant pas forcément comme une forme contestataire, mais plutôt comme une passerelle entre mouvements militants et normes institutionnelles.

B. Quelles méthodes pour produire un « à côté » ?

Ainsi, au travers des différentes parties de ce mémoire de recherche commence à se dessiner une définition de l'action des associations présentées non pas comme des groupes militants en opposition aux institutions, ou comme de simples partenaires des actions de ces dernières. Elles

²⁰³ Davies, Anthony. « Take Me I'm Yours: Neoliberalising the Cultural Institution ». *Mute*. Mute Publishing Limited, 18 avril 2007. <https://www.metamute.org/editorial/articles/take-me-im-yours-neoliberalising-cultural-institution>.

²⁰⁴ Id.

semblent tenir un rôle intermédiaire, qui tentent d'intégrer au sein des systèmes normatifs établis de nouvelles valeurs et usages issus de courants politiques qui leur sont opposés. De ce fait, et dans une optique politique féministe, il est logique que les exemples de cette étude se situent dans des tendances et des méthodologies qui correspondent plutôt à cet objectif. En conséquence, je souhaiterais à présent explorer plusieurs constantes des actions de ces associations, qui représentent à la fois des apports à la question d'une action politique critique para-institutionnelle, mais en révèlent également des points de tension.

Un premier aspect qui cristallise de nombreuses problématiques soulevées précédemment est la question des financements. En effet, à la question de savoir si le financement de leurs actions était un enjeu au sein de l'association dont elle faisait partie, l'intégralité des personnes interrogées a répondu par la positive. À part HF, elles obtiennent des ressources par projet, sans financement structurel. Pour Contemporaines, Ana Bordenave explique que la diversification des ressources de l'association vers des financements privés est le résultat de longues discussions sur les modalités de tels soutiens. En effet, faute de règles préétablies à ce sujet, le bureau avait jusque-là décidé de ne pas solliciter de mécènes privés. Ce changement est donc l'aboutissement d'une réflexion sur la manière pour l'association de préserver le cœur de ses missions, tout en réussissant à trouver les ressources nécessaires pour les assurer²⁰⁵. Dans le cas d'AWARE, Matylda Taszycka explique qu'après plusieurs années de soutien, le mécène historique de l'association qui était également son seul financement structurel, la Fondation Chanel, avait décidé de faire évoluer sa contribution vers un soutien plus ciblé, en réduisant de ce fait le montant²⁰⁶. Les activités d'AWARE sont en conséquence plus que jamais dépendantes d'une intense recherche de fonds pour pouvoir garantir leur maintien : ainsi, les projets de l'association sont le fruit d'une conjugaison entre ses objectifs et « [des] collaborations [qui] se font aussi au gré des financements et des opportunités²⁰⁷ ». Il paraît aussi pertinent sur ce point de noter que les Jaseuses et Alien She ont en commun de s'être fondées au départ non pas comme associations mais en tant que collectifs : la raison pour leurs récentes officialisations dans le cadre de la loi 1901 et la formalisation de leurs statuts était, entre autres, de pouvoir prétendre à des subventions publiques et demander des cotisations²⁰⁸.

²⁰⁵ Bordenave, Ana. Entretien. 00:53:18 – 00:54:33.

²⁰⁶ Taszycka, Matylda. Entretien. 00:33:35 – 00:34:20.

²⁰⁷ Ibid. Citation: 00:04:45.

²⁰⁸ Belgherbi, Eva. Entretien. 00:34:30 – 00:35:00.

Ainsi, la question des ressources budgétaires, au-delà du fait de garantir la couverture des frais de fonctionnement des associations, est également l'expression de leur rapport aux institutions. En effet, leurs choix de concessions, ou à l'inverse leurs conditions sine qua non pour accepter certains partenariats rémunérés, sont le reflet de leurs objectifs et de leurs stratégies. Ces décisions permettent d'esquisser non seulement des positionnements politiques, mais aussi les priorités dans leur action. Dans un contexte d'articulation d'idéaux avec les circonstances concrètes de la mise en place de leurs activités, la question de l'argent serait ainsi un carrefour des différentes problématiques dressées précédemment.

Le sujet des financements permet, entre autres, d'examiner le rapport au travail au sein de ces associations. En effet, une des constantes parmi les entretiens pour ce mémoire a été la représentation de l'engagement personnel au sein de l'association comme une activité particulière, qu'elle soit bénévole ou professionnelle. Il s'agit en effet d'une activité entre présence physique et engagement symbolique, qui a pour conséquence une très forte implication dans le travail concerné. Cette réalité est aussi théorisée par Philippe Bernoux : « dans le cas des associations, l'identité est un élément fort de l'appartenance. Entrer dans une association, c'est s'engager sur un projet qui correspond à sa propre identité²⁰⁹. » Pendant les entretiens de cette recherche, il est plusieurs fois ressorti des moments de conflit intenses dans la vie des associations, de connexion entre historique personnelle et engagement associatif, ou bien l'aveu de contradictions internes qui affecte la personne qui les ressent. Si les détails de ces anecdotes sont trop longs et complexes à détailler pour cette analyse, leur récurrence et leur importance pour les interlocutrices concernées révèlent leur enjeu affectif et idéologique²¹⁰. Ils révèlent en conséquence à quel point, si les associations sont bel et bien des structures collectives, l'engagement politique ne peut pas être séparé des parcours individuels.

Un des effets de cette identification qui ressort dans les entretiens est un investissement très important en termes de temps, souvent mal ou non rémunéré. Cette situation peut paraître paradoxale pour des structures qui défendent elles-mêmes la valeur du travail des artistes femmes, alors que leur propre travail est souvent mal considéré et compensé. Il n'est pas anodin en ce sens que la quasi-totalité des membres et employé·e·s de ces associations soit des femmes : c'est là un point commun entre le secteur associatif et les milieux artistiques, puisque ce sont deux domaines

²⁰⁹ Bernoux, 2008.

²¹⁰ Ces échanges concernent notamment les entretiens d'Eva Belgherbi (00:11:39 – 00:17:32), d'Ana Bordenave (00:34:47 – 00:36:34) et de Marie Guérini (00:53:47 – 00:57:58).

qui s'appuient largement sur le travail des femmes²¹¹. Afin de comprendre comment le féminisme est intrinsèquement pertinent pour ces problématiques, il est nécessaire de comprendre comment ces cadres de travail correspondent à une tendance économique plus large. En effet, comme l'affirme Angela McRobbie, on peut considérer que « le genre du post-fordisme est féminin²¹² », c'est-à-dire qu'en plus des obstacles continuellement imposés aux femmes dans une société patriarcale, les mutations de notre système économique ont adopté des logiques similaires à celles utilisées pour opprimer les femmes et les minorités de genre. Le paradoxe de cet environnement est qu'il requiert autant qu'il dénigre des stratégies traditionnellement genrées comme « féminines » : cela est particulièrement présent dans les milieux associatifs, dont une grande partie est encore réduite à des formes de travail invisibilisées et non rémunérées²¹³.

Une partie de ce travail est d'autant moins perceptible qu'il se déroule à l'intérieur des associations : en effet, un autre point commun des témoignages de cette étude est que les associations n'ont pas que pour objectif d'interagir avec des structures qui leur sont extérieures, mais mettent également en place de nombreux outils en internes. Ainsi, la plateforme de messagerie des Jaseuses est un lieu d'échanges intenses sur les problématiques de recherche qui occupent ses membres²¹⁴. Ana Bordenave décrit des rapports similaires au sein de Contemporaines, où plutôt que de placer des exigences sur ses membres en termes de culture théorique féministe ou sur les statistiques d'actualités dans le monde de l'art, l'association prône un rapport de pédagogie et d'entraide mutuelle sur les questions politiques²¹⁵. Enfin, la démarche de « débrouillardise » qui caractérise le travail d'Alien She nécessite des moments de transmission entre ses membres afin que les projets puissent se mettre en place de manière horizontale et collective. Dans l'idée d'une initiative « para-institutionnelle » féministe, ces approches de solidarité et de questionnements internes permettent un rapport constamment renouvelé à leurs actions, et donc de pouvoir s'adapter constamment en maintenant un équilibre dans le rapport qu'elles entretiennent aux institutions. Ces

²¹¹ Concernant les associations, cette part s'élèverait à 70%. Voir : Dussuet, Annie, et Erika Flahault. « Des emplois soutenable dans les associations ? la part du genre ». *Cahiers du Cirtes*, Travail, organisations et politiques publiques : quelle "soutenable" à l'heure de la mondialisation ?, hors-série n°2 (2012): 159-72. Cité dans Cottin-Marx, 2021. Concernant les arts visuels, les femmes représenteraient 47% des professionnel·le·s, mais ne constituent que 30% des directeur·ice·s des établissements de création et de diffusion artistique. Source : Wolff, Loup. « Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication ». Paris: Ministère de la Culture, 2020.

²¹² McRobbie, Angela. *Be creative: making a living in the new culture industries*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2016.

²¹³ Voir à ce sujet : Cottin-Marx, Simon. *C'est pour la bonne cause ! les désillusions du travail associatif*. Ivry-sur-Seine: Les éditions de l'Atelier, 2021.

²¹⁴ Belgherbi, Eva. Entretien. 00:22:27 – 00:24:08.

²¹⁵ Bordenave, Ana. Entretien. 00:45:56 – 00:47:07.

processus internes sont en quelques sortes le reflet des mécanismes des activités de ces associations : dans un aller-retour entre idéaux politiques et expérience pratique, ses membres construisent et intègrent de nouvelles valeurs communes, afin de pouvoir les imprimer à leur tour sur les institutions.

Une autre construction collective et commune aux différentes associations est l'importance de « retracer notre ciel²¹⁶ » à travers la création de « généalogies féministes [choisies]²¹⁷ ». C'est l'idée qui sous-tend l'organisation du colloque *Constellations Créatrices* par les Jaseuses. C'est ce que décrit également Marie Guérini, lorsqu'elle mentionne la manière dont les Journées du Matrimoine, en intégrant à leurs programmes des commandes à des artistes contemporaines pour rendre hommage à des figures historiques. Elle explique qu'au-delà des résonances alarmantes entre des mécanismes d'exclusion pluriséculaires et le contexte actuel, de telles rencontres permettraient par ailleurs de donner naissance à de nouvelles filiations, en fournissant à ces artistes contemporaines la « conscience qu'elles ne sont plus des pionnières²¹⁸ ». Cette affirmation fait écho aux arguments d'Eva Belgherbi pour une meilleure représentation des évolutions de la recherche ces dernières décennies : dans les deux cas, « il s'agit de tracer les informations afin de ne pas revenir sans cesse au point de départ²¹⁹. » On retrouve aussi cette idée dans le dictionnaire d'AWARE :

« On peut dire que ce dictionnaire en ligne peut être vu comme une sorte de socle aussi, sur lequel les carrières contemporaines pourraient s'établir plus facilement, parce qu'étant une démonstration du nombre qui a aujourd'hui 900 biographies d'artistes femmes, et donc qui montre à quel point les femmes étaient présentes dans tous les mouvements artistiques[. C']est un outil de légitimation de ces carrières d'artiste²²⁰ ».

Même si leurs perspectives historiographiques et leurs stratégies divergent, ces différentes associations s'inscrivent donc dans une perspective similaire sur la nécessité de se reconnecter cet héritage. Qu'elles affirment la nécessité d'une « redécouverte » des « artistes femmes », ou qu'elles critiquent ces notions, elles semblent se retrouver sur un principe : l'importance de porter un nouveau regard sur ces figures tutélaires, qu'elles soient individuelles ou collectives. Elles font ainsi écho à des points de vue féministes comme celui d'Elaine Showalter, qui est « convaincue

²¹⁶ Belgherbi, Eva. Entretien. Citation : 00:08:05.

²¹⁷ Ibid. Citation : 00:08:45.

²¹⁸ Guérini, Marie. Entretien. Citation : 00:33:26 – 00:33:43.

²¹⁹ Belgherbi, 2021.

²²⁰ Taszycka, Matylda. Entretien. Citation : 00:18:21 – 00:18:57.

qu'il existe certaines traditions transmises de femme à femme²²¹ ». Ainsi, ces associations essaient à la fois de définir la nature de ces traditions au sein des pratiques artistiques, et de reproduire de tels mécanismes de transmission dans leurs actions.

Cette problématique de la transmission et de la création de réseaux transgénérationnels est un point commun dans l'action de toutes ces associations, de l'hommage au punk féministe d'Alien She au programme de mentorat de Contemporaines. Cette volonté de créer des héritages « matrilinéaires » est motivée par une perspective double : d'une part, une attention particulière portée aux rapports interpersonnels, et d'autre part, une exaspération des conditions actuelles. En effet à travers nos entretiens, il est ressorti une impression générale que la forme associative offrait un cadre à une colère qui se voulait productrice, et de l'incarner en des projets concrets²²². Cette colère ne serait pas que source d'opposition ou de déconstruction, mais aussi de l'élaboration collective de processus d'interconnexions et de dissémination des pratiques.

De telles logiques font écho à la popularité actuelle de la notion de « *care* » dans l'art contemporain : de l'anglais « prendre soin », cette approche féministe de l'éthique, développée en premier lieu par Carol Gilligan en 1982²²³, prône l'idée de se reposer sur des qualités morales socialement genrées comme « féminines » qui mettent en valeur les interdépendances sociales et le fait de prendre soin d'autrui. Si le terme est repris fréquemment, et parfois de manière galvaudée, dans des contextes artistiques contemporains, il paraît ici pouvoir entrer en résonance à la fois avec le caractère collaboratif et collectif de l'action des associations, mais également avec ce principe de transmission. Ainsi, les processus d'écoute et d'interactions au sein des associations décrits lors des entretiens suggèrent une grande importance qui serait placée par leurs membres sur la formalisation de ces relations dans un cadre conscientisé et féministe²²⁴, comme le suggère le manifeste de l'association Contemporaines qui « inscrit ses actions dans un cadre sorore et bienveillant au cœur desquelles se trouvent le partage d'expérience, la solidarité intergénérationnelle et la création de communautés²²⁵ ». Enfin, la logique d'« interdépendance » prend un sens nouveau dans l'idée que les œuvres historiques produites par des femmes et des

²²¹ Sheriff, 2017.

²²² C'est que mentionne plus explicitement Eva Belgherbi dans son entretien : 00:51:38 – 00:53:23 ; 00:55:26 – 00:56:15.

²²³ Gilligan, Carol. *Une voix différente: la morale a-t-elle un sexe ?* Paris: Flammarion, 2019 (1983).

²²⁴ Voir notamment l'entretien avec Cléo Farenc (00 :26 :15 – 00 :27 :52), ainsi que la charte des Jaseuses et le manifeste de l'association Les Jaseuses. « Charte des Jaseuses ». Consulté le 2 mai 2022.

<https://lesjaseuses.hypotheses.org/les-jaseuses/charte-des-jaseuses> ;

²²⁵ Contemporaines. « Contemporaines ». Consulté le 2 mai 2022. <https://contemporaines.fr/>.

minorités de genre dépendent dans un certaine mesure de ce travail de recherche et de représentation des générations actuelles, tandis que les artistes contemporain·e·s peuvent espérer se « situer » différemment en prenant en compte le legs de ces figures tutélaires.

En s'appuyant sur cette idée de « *care* », et en la connectant avec cette colère motrice, je souhaite affirmer que les associations présentées ici proposent leur propre version d'un actionnalisme féministe dans les arts. Si la colère militante représente leurs idéaux abstraits, le moteur de la transformation des normes qu'elles envisagent, l'implantation du « *care* » dans leurs activités seraient l'action concrète qui permet d'imprimer sur les institutions des idéaux d'horizontalité et d'interconnexion qui devraient, selon leurs membres, guider les principes de l'écriture et de la production de l'art.

Conclusion

Les associations Alien She, AWARE, Contemporaines, HF Île-de-France et les Jaseuses permettent, grâce à leurs actions, de considérer des problématiques diverses. En se consacrant à une meilleure reconnaissance des artistes femmes, elles démontrent des approches politiques différentes de leur rôle en tant qu'association, de l'histoire de l'art et de sa théorie, de la pensée féministe, et du rapport qu'elles entretiennent avec les institutions.

Le contexte particulier du secteur associatif permet de comprendre leur démarche à la lumière d'une histoire pluriséculaire, et grâce à des principes d'analyse spécifiques à ces organisations. Malgré leur diversité, les fonctionnements des exemples présentés ici correspondent à ceux décrits par les chercheur·se·s de la sociologie des associations. Ces dernier·ère·s théorisent à la fois leur forte connexion aux pouvoirs publics et leur situation singulière d'« expérimentatrices » du champ social. Ainsi, le rapport des associations aux institutions serait inhérent à cette position d'entre-deux, et leur qualité d'intermédiaire serait à la fois la cause et la conséquence de leur rôle dans la transformation des normes. La particularité de leur vocation « actionnaliste » est de se focaliser sur une approche concrète, avec des activités qui se déploient directement dans le champ social, tout en l'articulant avec un idéal politique abstrait de métamorphose des représentations. Malgré une évolution du rapport de l'État au secteur associatif et de nouvelles lectures sociologiques qui remettent en question une perspective trop idéaliste de leur action, elles occupent une place unique du point de vue de l'action politique.

Un tel rôle comporte de nombreuses questions et contradictions. Afin de mieux les envisager, la notion de « para-institution » permet de réconcilier certaines de ces ambivalences, entre analyse critique et collaboration avec l'institution. Tirée de la tendance artistique de la critique institutionnelle, elle permet entre autres de considérer la façon dont les associations assurent un processus d'« institutionnalisation » de certains mouvements politiques contestataires. De plus, cette idée permet de nuancer une vision duelle de l'institution et de ses détracteur·ice·s, en soulignant leurs interrelations permanentes, ainsi que les nuances portées indépendamment par chaque lieu et chaque structure. En mettant en valeur cette situation dans un « à côté », la para-institution permet enfin d'aborder la manière dont les associations sont récipiendaires d'un « transfert de responsabilité » politique, en prenant en charge la traduction de points de vue inaudibles pour l'institution, et en permettant l'intégration de nouvelles normes par ses systèmes.

Les cadres discursifs de l'histoire de l'art font partie des structures avec lesquelles interagissent les exemples analysés ici. Les courants historiographiques de la discipline sont par ailleurs des éléments d'explication essentiels pour comprendre certains choix de ces associations. Depuis la Renaissance, et particulièrement aux XIXe et XXe siècle, plusieurs moments politiques importants pour le féminisme ont vu apparaître un renouveau épistémologique correspondant en histoire de l'art. La prise en compte des conditions de création des femmes et des minorités de genre a permis de progressivement transformer les analyses de leurs œuvres, et de ce fait, a engendré différentes positions quant aux solutions à apporter à leur mise de côté. Les années 1970 sont un premier moment de cristallisation de ces différents points de vue : d'un côté, une approche à tendance essentialiste, de l'autre, la focalisation sur une expérience commune des discriminations systémiques. Entre une altérité intrinsèque et une exclusion socialement construite, ces deux approches du féminisme perdurent dans la théorisation artistique jusqu'à aujourd'hui. Elles se retrouvent néanmoins sur plusieurs points, notamment en définissant des caractéristiques identiques au sein des œuvres produites par des femmes – mêmes si les deux courants divergent sur l'origine de ces attributs. Avec les années 1980 apparaît une autre approche, qui se concentre moins sur les aspects intrinsèques aux œuvres ; ce renouveau épistémologique réfléchit davantage aux mécanismes institutionnels de la fabrication d'un canon historiographique excluant. Menée entre autres par Griselda Pollock, les tenant·e·s de ce courant insistent sur la nécessité de ne pas s'insérer dans les cadres d'une discipline qui a été conçue pour ne pas prendre en compte un certain nombre de pratiques : les outils discursifs et conceptuels de l'art ne pourraient ainsi pas fonctionner en dehors d'une idéologie masculine. Pollock part de ce postulat pour décrire différentes stratégies féministes historiques face au canon, de la recherche d'une inclusion à ces critères préexistants à une remise en question de ses fondements.

La diversité de ces points de vue est reflétée dans les projets menés par les associations. La mise en avant d'enjeux concrets comme le statut d'artiste « professionnel·le » ou la question de la rémunération, ou encore le rapport à une approche biographique de l'histoire de l'art, sont autant de sujets sur lesquels les associations adoptent des positions variées. La question du canon est particulièrement prégnante, car elle renvoie à la problématique de se positionner en dedans, en dehors, ou parallèlement à l'institution. En lien avec leur situation d'intermédiaire entre action politique et fonctionnement institutionnel, les exemples cités ici négocient différemment ces possibles paradoxes. Le socle commun des choix qu'elles effectuent est l'expérimentation directe :

c'est à travers les activités de terrain qu'elles décident de donner la priorité à une profonde remise en question de certains cadres, ou bien à une réflexion sur une amélioration des conditions immédiates des artistes au sein du contexte existant.

On peut observer des problématiques similaires au sein de la théorie politique féministe. Elles peuvent ainsi résumer à une pluralité des positions vis-à-vis de l'institution, et à une grande diversité de vecteurs d'action. Ces derniers ont évolué avec le temps, avec un passage de considérations politiques matérialiste à une prévalence des problématiques de représentation. Un tel basculement se caractérise entre autres par une remise en question des catégories de pensée trop figées des courants féministes antérieurs et ouvre la notion de « femme » à de nouvelles interprétations. On retrouve des tensions semblables parmi les exemples de cette étude, avec certaines associations qui admettent la définition des « artistes femmes » comme acquises, et d'autres qui tentent de la questionner. Ces positions contradictoires font écho à la montée en puissance dans le monde de l'art des projets consacrés aux « artistes femmes » qui emploient des rhétoriques et des critères d'analyse de plus en plus alignés, avec pour finalité de présenter un front uni et aisément lisible à la fois par les institutions ainsi que le grand public. Une telle évolution pourrait être qualifiée d' « essentialisme stratégique », selon la définition de Gayatri Chakravorti Spivak.

La philosophe, pilier du postcolonialisme, met cependant en garde contre les risques de récupération propres à cette tactique. De plus, dans le cas des « artistes femmes », cette simplification s'opère au sein d'un canon occidental-centré : ainsi, les critères d'homogénéisation de la catégorie des artistes femmes seraient inévitablement excluants, et les initiatives souhaitant intégrer des pratiques provenant de contextes culturels différents à l'intérieur de ces cadres, vouées à l'échec. Pour surmonter cet obstacle, Marsha Meskimmon propose un « féminisme transnational » dans les arts, dont les méthodologies semblent remarquablement correspondre aux moyens mobilisés par les associations. D'autres points de vue féministes mettent en avant la nécessité de transcender les catégories symboliques binaires : Pollock s'appuie par exemple sur la pensée de la théoricienne *queer* Teresa de Lauretis. Une voie possible pour sortir d'une opposition binaire du dedans/dehors serait ce que cette dernière appelle le point de vue de l' « ailleurs ». Cette conception fait écho au « paraféminisme » d'Amelia Jones, qui propose une démarche conjuguant critique des courants féministes historiques et reconnaissance de leurs apports. Ici, comme dans le

terme « para-institution », le préfixe « para » suggère une relation partielle et réfléchie à des cadres symboliques qui nécessitent d'être revus, sans pour autant être complètement ignorés.

Ainsi, dans l'action des associations présentées ici, « para-institution » et « paraféminisme » vont de pair, puisque la nature même de leur action est de tirer avantage de leur position « *para* » pour expérimenter à la fois à l'intérieur et contre les systèmes institutionnels. Leur action de l'« à côté » est ainsi expérimentale, connaissant de ce fait aussi bien des réussites – c'est-à-dire une concordance entre les valeurs qu'elles portent et les conséquences pratiques de leurs projets – que des paradoxes. Le financement précaire de leurs activités par exemple a pour résultat de conditionner des compromis parfois complexes avec l'institution. Cependant, les caractéristiques propres aux cadres concrets de leur action sont aussi dans certaines circonstances en harmonie avec les idéaux politiques des exemples étudiés : la puissance de l'engagement personnel, l'attention portée aux relations internes à l'association, et l'élaboration de généalogies choisies sont autant de rencontres heureuses entre l'associatif et le féminisme. C'est plus spécifiquement l'articulation entre colère militante, et de projets basés sur l'interrelationnel dans une optique de « *care* », qui permet de conclure que le travail de ces associations, malgré leurs divergences ou leurs limites, peut être considéré comme une instance inédite d'un actionnalisme paraféministe.

Le travail de recherche présenté ici a permis de répondre avec nuance à la question de la possibilité d'une action qui entend interagir avec les structures mêmes qu'elle critique. Son objectif était de porter un nouveau regard sur le potentiel critique de ces initiatives féministes, en connectant des théories historiographiques et politiques avec des exemples pratiques d'engagements collectifs.

Les différents concepts féministes évoqués, ainsi que des principes comme celles de l'actionnalisme et la para-institution, permettent de dépasser une opposition entre collaboration avec les institutions et position contestataire. En montrant que selon les sujets et les circonstances, les associations faisaient des choix pragmatiques et influencés par leurs valeurs idéologiques, ces notions ont permis d'appréhender leurs missions ainsi que leurs fonctionnements dans toute leur complexité respective. Ces activités qui oscillent entre présence de terrain et transformations des normes représentent un spectre d'approches politiques à la fois diverses et complémentaires.

Néanmoins, en se focalisant sur la question des interactions des associations en tant qu'entités propres avec l'institution, ce mémoire de recherche n'a pas pu aborder certains aspects de leur action. En effet, grâce à la richesse des informations et des témoignages personnels présents

dans les entretiens qui ont été menés ici, il serait possible de développer cette étude du fonctionnement et de la portée de l'action de ces associations féministes dans d'autres directions. L'importance de la constitution interne des associations, ainsi que de la perspective personnelle des membres de l'association sur leur action, semblerait être un axe de réflexion particulièrement intéressant. En approfondissant ces thèmes, il serait possible d'explorer entre autres le rapport que ces structures entretiennent à l'autorité, et de voir si elles optent pour des fonctionnements horizontaux ou des modes de gouvernance plus hiérarchisés. De telles décisions reflètent également des relations au politique et à l'institution contrastée. Enfin, se focaliser sur cette problématique offrirait l'opportunité d'approfondir un aspect déjà évoqué dans ce mémoire : la manière dont à la fois le féminisme et l'associatif nécessitent une articulation entre expérience personnelle, réflexion des modalités du collectif, et critique des structures systémiques. En effet, si le travail présenté ici prend le parti d'analyser en priorité les associations et les institutions en tant que structures globales, la spécificité des « situations » individuelles est essentielle pour appréhender les particularités de l'action associative. Là encore, impossible de se reposer sur des binarités trop artificielles entre vie privée/ activités publiques, ou histoires particulières/ intérêt collectif. Si la « *para* » situation des associations leur permet de faire coexister des rapports qui peuvent sembler contradictoires avec l'institution, elle semble aussi confirmer un célèbre oxymore qui prend tout son sens dans ce contexte féministe : « le personnel est politique ».

Bibliographie :

- **Ouvrages et chapitres d'ouvrages consultés**

- Bernoux, Philippe. « De la sociologie des organisations à la sociologie des associations ». In *La gouvernance des associations: économie, sociologie, gestion*, édité par Christian Hoarau et Jean-Louis Laville. Sociologie économique. Ramonville Saint-Agne: Erès, 2008.
- Cervulle, Maxime, et Nelly Quemener. *Cultural studies: théories et méthodes*. 2e éd. Cursus. Malakoff: Armand Colin, 2018.
- Chalard-Fillaudeau, Anne. *Les études culturelles*. Collection Libre cours. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2015.
- Cottin-Marx, Simon. *C'est pour la bonne cause ! les désillusions du travail associatif*. Ivry-sur-Seine: Les éditions de l'Atelier, 2021.
- . *Sociologie du monde associatif*. Repères 722. Paris: la Découverte, 2019.
- De Lauretis, Teresa. « The Technology of Gender ». In *Technologies of gender: essays on theory, film, and fiction*, 1-31. Theories of representation and difference. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Harris, Ann Sutherland, et Linda Nochlin. *Women artists, 1550-1950*. 1st ed. Los Angeles : New York: Los Angeles County Museum of Art, 1976.
- Hoarau, Christian, et Jean-Louis Laville, éd. *La gouvernance des associations: économie, sociologie, gestion*. Sociologie économique. Ramonville Saint-Agne: Erès, 2008.
- Horne, Victoria. « Victoria Horne: BP Spotlight: Sylvia Pankhurst & Women and Work / Radical Philosophy ». *Radical Philosophy* (blog). Consulté le 21 octobre 2021.
<https://www.radicalphilosophy.com/reviews/bp-spotlight-sylvia-pankhurst-women-and-work>.
- Jones, Russel A., Nathalie Burnay, et Olivier Servais. « Chapitre 5. L'entretien ». *Méthodes en sciences humaines*, 2000, 137-167.
- Juan, Salvador. « La sociologie des associations : dimensions institutionnelle et organisationnelle ». In *La gouvernance des associations: économie, sociologie, gestion*, édité par Christian Hoarau et Jean-Louis Laville. Sociologie économique. Ramonville Saint-Agne: Erès, 2008.
- Kaufmann, Jean-Claude, et François de Singly. *L'entretien compréhensif*. 4e éd. 128. Paris: Armand Colin, 2016.
- Laville, Jean-Louis, et Renaud Sainsaulieu. *L'association: sociologie et économie*. Paris: Pluriel, 2013.

- McRobbie, Angela. « The Es and the Anti Es: New Questions for Feminism and Cultural Studies ». In *Cultural studies in question*, édité par Marjorie Ferguson et Peter Golding, 170-86. London ; Thousand Oaks, Calif: Sage Publications, 1997.
- Meyer, Laura, et Faith Wilding. « Collaboration and Conflict in the Fresno Feminist Art Program: An Experiment in Feminist Pedagogy ». In *Entering the picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the collective visions of women artists*, édité par Jill Fields, p.45-63. New directions in American history. New York: Routledge, 2012.
- Nochlin, Linda. *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?* Traduit par Margot Rietsch et préface par Catherine Grant. Londres: Thames & Hudson, 2021.
- Pollock, Griselda. *Differencing the canon: feminist desire and the writing of art's histories*. Revisions. London ; New York: Routledge, 1999.
- Tytler, Cassandra Kiffy. « The Video Artist as Performer: A Parafeminist Politics of Resistance ». PhD Thesis in Philosophy, Monash University, 2021.
- Wolff, Loup. « Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication ». Paris: Ministère de la Culture, 2020.

- **Articles de revue**

- Castagnini, Laura. « Performing Feminism 'Badly': Hotham Street Ladies and Brown Council - ONCURATING ». *n.paradoxa: international feminist art journal*, Humour, n° 36 (Juillet 2015): 23-31.
- Creissels, Anne, et Giovanna Zapperi. « Questions d'identité sexuée : l'histoire refoulée de l'art ». *Histoire de l'art* 63, n° 1 (2008): 155-62. <https://doi.org/10.3406/hista.2008.3253>.
- Genin, Christophe. « L'autobiographie dans les études culturelles: Parler de soi a-t-il une valeur méthodologique ? » *Filozofski vestnik* XXXI, n° 2 (2010): 7-25.
- Glicenstein, Jérôme. « Introduction: art contemporain et institutions ». *Marges* 33, n° 2 (25 octobre 2021): 10-19.
- Haraway, Donna. « Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective ». *Feminist Studies* 14, n° 3 (1988): 575. <https://doi.org/10.2307/3178066>.
- Hautenne, Bruno. « Contribution à une sociologie de l'association ». *Pensée plurielle* 7, n° 1 (2004): 11-16.

Heimendinger, Nicolas. « Le grand récit de la critique institutionnelle ». *Marges. Revue d'art contemporain*, n° 22 (22 avril 2016): 50-63. <https://doi.org/10.4000/marges.1094>.

Prastegaard Schwartz, Charlotte, et Anne Scott Sørensen. « Artivism and the Para-Institution ». *Nordisk Museologi* 2 2, n° 3 (2018): 121-35. <https://doi.org/10.5617/nm.6660>.

Sheriff, Mary D. « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie ». Traduit par Françoise Jaouën. *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 1 (30 juin 2017): 91-112. <https://doi.org/10.4000/perspective.7155>.

Touraine, Alain. « Pour une sociologie actionnaliste ». *European Journal of Sociology* 5, n° 1 (Juin 1964): 1-24. <https://doi.org/10.1017/S0003975600000862>.

Zabunyan, Elvan. « Pratique, histoire et théorie de l'art féministe aux États-Unis en 2007 : les expositions Wack ! et Global Feminisms ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, n° 4 (31 décembre 2007): 731-37. <https://doi.org/10.4000/perspective.3584>.

- **Articles en ligne**

Belgherbi, Eva. « Tristes notices. En finir avec les notices de femmes artistes. » Billet. *Un carnet genre et histoire de l'art* (blog). Consulté le 26 octobre 2021. <https://ghda.hypotheses.org/1358>.

———. « Un pas en avant, trois pas en Pionnières ». Billet. *Un carnet genre et histoire de l'art* (blog – carnet Hypotheses), avril 2022. Consulté le 1^{er} mai 2022. <https://ghda.hypotheses.org/1871>.

CNAP.fr. « La Houle : les artistes femmes dans la collection du Cnap - Liberty Adrien », 2021. Consulté le 20 avril 2022. <https://www.cnap.fr/collection-pret-et-depot/histoire-collection/zoom-sur/la-houle>.

Davies, Anthony. « Take Me I'm Yours: Neoliberalising the Cultural Institution ». *Mute*. Mute Publishing Limited, 18 avril 2007. Consulté le 20 octobre 2021. <https://www.metamute.org/editorial/articles/take-me-im-yours-neoliberalising-cultural-institution>.

Dimitrakaki, Angela. « Feminism, Art, Contradictions ». *E-Flux Journal*, Juin 2018. Consulté le 2 novembre 2021. <https://www.e-flux.com/journal/92/205536/feminism-art-contradictions/>.

Fraser, Andrea. « From the Critique of Institutions to an Institution of Critique ». *Artforum*, septembre 2005. Consulté le 20 octobre 2021. <https://www.artforum.com/print/200507/from-the-critique-of-institutions-to-an-institution-of-critique-9407>.

- Jones, Amelia. « 1970/2007: The Return of Feminist Art ». *X-TRA*, Summer 2008. Consulté le 2 novembre 2021. <https://www.x-traonline.org/article/19702007-the-return-of-feminist-art/>.
- Krasny, Elke. « Caring Activism Assembly, Collection, and the Museum ». *ElkeKrasny.at*, 2016. Consulté le 14 décembre 2021. https://www.elkekrasny.at/wpcontent/uploads/2016/12/GFZK_Krasny_CaringActivism_en.pdf.
- Lütticken, Sven. « Social Media: Practices of (In)Visibility in Contemporary Art ». *Afterall*, 23 septembre 2015. Consulté le 23 octobre 2021. https://www.afterall.org/article/social-media_practices.
- Simon, Scott, et Judy Chicago. « Judy Chicago Reflects On Prolific Artistic Career In New Memoir - Interview ». Radio NPR, 24 juillet 2021. Consulté le 19 avril 2022. <https://www.npr.org/2021/07/24/1020088190/judy-chicago-reflects-on-prolific-artistic-career-in-new-memoir>.
- Sternfeld, Nora. « Documenta Studien | Para-Institutions Panel - Juli 2018 ». Consulté le 1 novembre 2021. <https://documenta-studien.de/para-institutions-pannel-2018>.
- . « Playing by the rules of the game. Participation in the post-representative museum ». *CuMMA Papers* 1 (2013). https://cummastudies.files.wordpress.com/2013/08/cummapapers1_sternfeld1.pdf.
- Steyerl, Hito. « The Institution of Critique ». *Transversal texts*. Consulté le 22 février 2022. <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/en>.
- Tzouvala, Ntina. « Salvaging the ‘RF’: Radical Feminism and Trans Exclusion ». *Critical Legal Thinking* (blog), 3 février 2021. <https://criticallegalthinking.com/2021/02/03/salvaging-the-rf-radical-feminism-and-trans-exclusion/>.

- **Sites webs des associations étudiées**

Alien She: <https://www.alien-she.com/>

AWARE : <https://awarewomenartists.com/>

Contemporaines : <https://contemporaines.fr/>

HF Île-de-France : <http://hf-idf.org/>

Les Jaseuses : <https://lesjaseuses.hypotheses.org/>

ANNEXES

ANNEXE 1 – Méthodologie des entretiens	102
ANNEXE 2 – Grille d’entretien	103
ANNEXE 3 – Index des interlocutrices	104
ANNEXE 4 – Enregistrements des entretiens	106

ANNEXE 1 – Méthodologie des entretiens

L'objectif de cette recherche est de comprendre plusieurs aspects de l'activité des associations AWARE, Alien She, Contemporaines, HF Île-de-France et les Jaseuses : dans un premier temps, leur raison d'être d'un point de vue théorique et politique ; dans un second temps, la nature de leur organisation et de leurs missions ; et enfin, la manière dont ces deux composantes s'articulent et s'influencent l'une l'autre. En conséquence, j'ai élaboré une grille d'entretien visant à étudier différentes caractéristiques de l'engagement de ces associations. Je me suis basée sur les principes de sociologie des associations présentée au début de ce mémoire, ainsi qu'une série de tableaux d'analyse proposés par Jean-Louis Laville et René de Sainsaulieu²²⁶.

D'un point de vue méthodologique, au vu de ces objectifs, j'ai opté pour des entretiens compréhensifs. Mon objectif étant de sonder non seulement les caractéristiques, mais également les logiques qui sous-tendent les activités de ces associations.

Ces questions avaient pour but de dessiner un panorama des conditions d'exercice des exemples analysés, en se focalisant sur leur structuration interne, du point de vue de l'organisation, de la gouvernance, des financements, etc., ainsi que sur leurs relations avec d'autres instances qui leur sont extérieures, qu'elles soient publiques ou privées. Une autre finalité de ces entretiens était de définir quel regard ces associations portent sur les cadres théoriques de l'histoire de l'art, et quels sont leurs critères de sélection pour les artistes qu'elles défendent. Enfin, je souhaitais à travers ces échanges déterminer comment leur action se définissait politiquement, c'est-à-dire si elles se percevaient comme revêtant un rôle contestataire ou au contraire d'accompagnement avec les institutions, ou encore si elles entendaient proposer des alternatives aux structures existantes. Cette question de la définition politique recouvrait également leur rapport à la pensée féministe, et à ses différentes tendances.

La particularité des entretiens de ce mémoire et que je connaissais déjà personnellement trois des cinq interlocutrices (Eva Belgherbi, Matylida Tazzycka et Cléo Farenc), et avais déjà rencontré précédemment une quatrième (Ana Bordenave). Afin de préserver la spontanéité de ces échanges, tout en m'assurant de pouvoir explorer l'ensemble des problématiques que je souhaitais traiter, j'ai donc choisi une méthode d'entretien semi-directive.

²²⁶ Laville, Jean-Louis, et Renaud Sainsaulieu. *L'association: sociologie et économie*. Paris: Pluriel, 2013.

ANNEXE 2 – Grille d’entretien

La grille d’entretien a été conçue sous forme de tableau. Pour plus de lisibilité, elle est consultable à ce lien : https://drive.google.com/drive/u/0/folders/17hPF2VswL7dx7MvN08WisfU_7Y6zJzlh

ANNEXE 3 – Index des interlocutrices

Cette annexe présente rapidement les personnes avec qui se sont déroulées les entretiens, en résumant leur position professionnelle et leur place au sein de l'association.

- **Eva Belgherbi – Les Jaseuses**

Eva Belgherbi est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Poitiers, sous la codirection d'Amélie Simier et de Claire Barbillon, professeure à l'École du Louvre. Elle travaille sur les réseaux de sculptrices à la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Elle rejoint l'association des Jaseuses en 2019. J'ai choisi de la contacter pour un entretien parce qu'elle a participé à plusieurs des actions majeures de Jaseuses en histoire de l'art, notamment l'organisation du colloque *Constellations créatrices : héritages et réseaux féminins / queer* qui a eu lieu en ligne en 2021.

- **Ana Bordenave - Contemporaines**

Ana Bordenave est commissaire d'exposition et critique d'art. Elle est également doctorante à l'Université Paris 8, où elle prépare une thèse sur le travail du duo de cinéastes contemporaines Klonaris/Thomadaki, sous la codirection d'Hélène Marquié et d'Anne Creissels. Elle rejoint l'association Contemporaines en 2019, où elle tient actuellement le rôle de trésorière. J'ai choisi de m'entretenir avec elle parce qu'elle tient une place stratégique au sein de l'association en tant que membre du bureau, et qu'elle est par ailleurs responsable de son programme le plus important : le dispositif de mentorat « Passerelles ».

- **Cléo Farenc – Alien She**

Cléo Farenc est commissaire d'exposition et autrice. Elle fonde Alien She en 2019, sous la forme d'un collectif constituée d'elle-même et de l'artiste Léonore Camus-Govoroff. En 2021, Alien She devient association loi 1901, et s'ouvre aux bénévoles en élargissant son équipe à sept personnes : Cléo Farenc en devient la présidente. Elle coordonne donc l'intégralité des activités de l'association, et c'est pour cela que je l'ai sollicitée pour un entretien.

- **Marie Guérini – HF Île-de-France**

Marie Guérini est secrétaire générale de l'association HF Île-de-France. Après avoir contacté l'association, j'ai été redirigée vers elle en tant que personne la plus apte à répondre à mes questions, au vu de mon sujet. En effet, en raison de son rôle, elle possède une vision générale de l'ensemble des actions de l'association. Elle est plus particulièrement chargée du pilotage du projet des Journées du Matrimoine, le projet de l'association intégrant le plus les artistes plasticiennes.

- **Matylda Taszycka - AWARE**

Matylda Taszycka est employée en tant que responsable scientifique au sein de l'association AWARE. Elle a rejoint l'association à son poste actuel en 2019. En raison de son rôle (un de deux seuls postes internes à l'association), elle assure la coordination de l'ensemble des activités ayant trait à la production de contenu de recherche par l'attention, ce qui représente la plus grande partie des missions de l'association. C'est à cause de cette position de supervision globale que me suis adressée à elle pour cet entretien.

ANNEXE 4 – Enregistrements des entretiens

Étant donné la durée des entretiens (au total plus de cinq heures d'échanges), proposer une retranscription intégrale de ces discussions aurait représenté environ une centaine de pages. J'ai en conséquence décidé de ne pas les inclure dans ces annexes, afin d'éviter un volume exagéré de documents.

Chaque citation des entretiens dans le corps de ce mémoire est accompagnée d'un minutage en note de bas de page, faisant référence aux enregistrements disponibles à ce lien : <https://hearthis.at/ariane-f/set/memoire-de-recherche-2022-ariane-fleury/FNXI8/> .