



HAL
open science

Exposer le genre : réflexions sur les expositions collectives d'artistes femmes en France de 1977 à 2009

Justine Bohbote

► To cite this version:

Justine Bohbote. Exposer le genre : réflexions sur les expositions collectives d'artistes femmes en France de 1977 à 2009. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04395441

HAL Id: dumas-04395441

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04395441>

Submitted on 15 Jan 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Justine Bohbote

Exposer le genre

Réflexions sur les expositions collectives d'artistes femmes
en France de 1977 à 2009

Mémoire de recherche en muséologie
(2^{de} année de 2^e cycle)
présenté sous la direction
de Mme Michela PASSINI
et de Mme Giovanna ZAPPERI

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*
CC BY NC ND



SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	5
INTRODUCTION	9
PARTIE PREMIERE : QUELLE HISTOIRE POUR LES EXPOSITIONS COLLECTIVES D'ARTISTES FEMMES ?	24
I. POURQUOI FAIRE UNE HISTOIRE DES EXPOSITIONS ?	25
A. L'exposition lieu de valeur et de prise de position.....	25
B. Quelle <i>histoire</i> pour les expositions ?.....	27
II. UNE HISTOIRE FRAGMENTAIRE ... ET LACUNAIRE	28
A. En France, l'absence d'exposition collective d'artistes femmes en institution muséale avant <i>elles@centrepompidou</i>	28
B. Les archives en question.....	31
III. HISTOIRES, HISTOIRE : QUELLE TEMPORALITÉ POUR L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS D'ARTISTES FEMMES ?	33
A. Contre <i>une</i> Histoire	33
B. La notion de vagues féministes est-elle adéquate pour penser l'histoire du féminisme ?	34
C. <i>Libération des femmes, année zéro</i> : Les années 1970 mythifiées	35
IV. A LA RECHERCHE D'AUTRES PARADIGMES POUR COMPRENDRE UNE HISTOIRE DES EXPOSITIONS COLLECTIVES D'ARTISTES FEMMES	38
A. Quel paradigme temporel ?.....	38
B. <i>From the Center</i> : Centralité et marginalité.....	39
DEUXIEME PARTIE : D'UNE OCCASION MANQUEE A LA NON RECEPTION D'UNE EXPOSITION : ÉCRITURES DE FEMMES ET LA PART DES FEMMES DANS L'ART CONTEMPORAIN (1977 ET 1984)	42
I. ÉCRITURES DE FEMMES : LE « FANTÔME » DE L'ARC	43
A. Un projet difficile à retracer	43
B. Les contours d' <i>Écritures de Femme</i>	44
C. 1977 – l'ARC : le moment et le lieu pour exposer des artistes femmes	49
En guise de conclusion : les limites internes du projet	51
II. HISTORIOGRAPHER L'ABSENCE : UNE CONSCIENCE TRANSNATIONALE DE L'ABSENCE D'EXPOSITION COLLECTIVE D'ARTISTES FEMMES EN INSTITUTION MUSEALE	52
A. Une conscience transnationale de l'absence d'expositions collectives d'artistes femmes	53
B. Des explications variées à cette absence	59
III. LA PART DES FEMMES DANS L'ART CONTEMPORAIN (1984) : UN « PANORAMA » TARDIF DE L'HISTOIRE DES FEMMES ARTISTES	70
A. Rétablir la part des femmes dans l'art contemporain quatorze ans après « l'année 0 »	71

B.	Le choix d'une exposition « panoramique » : éviter la catégorie « d'artistes femmes » ?	74
C.	Quelles créatrices pour un panorama des artistes femmes ?	79
D.	Une réception limitée pour l'exposition	82
TROISIEME PARTIE :		85
VRAIMENT. FÉMINISME ET ART. UN JALON FÉMINISTE DANS UNE DECENNIE « POST-FÉMINISTE » ?		85
I.	LE CONTEXTE DE L'EXPOSITION : ENTRE « RETOUR AU FÉMINISME » AUX ÉTATS-UNIS ET RÉCEPTION SOUTERRAINE DE L'HISTORIOGRAPHIE FÉMINISTE ET DES ÉTUDES DE GENRE EN FRANCE	86_Toc17928822
A.	Aux États-Unis : un renouveau des problématiques féministes	86
B.	En France : post-féminisme et réception souterraine de l'historiographie féministe et des problématiques de genre	90
II.	VRAIMENT. FÉMINISME ET ART : ORGANISER UNE EXPOSITION SUR LE FÉMINISME EN FRANCE	95
A.	Une exposition sur le féminisme dans un centre d'art	95
B.	D'un projet polyphonique à une exposition à une voix : vers une exposition bi-nationale	97
C.	Une exposition mise sur pieds en trois mois et avec un budget limité	100
D.	<i>Bloctnotes</i> : un réseau international qui sert d'appui à Laura Cottingham	101
III.	ART ET FÉMINISME : UN LIEN HISTORIQUE ET POLITIQUE	104
A.	L'art des années 1970 comme objet d'exposition : Une approche historique du lien entre art et féminisme	104
B.	« Transmettre » : ôter le voile sur des œuvres et des artistes « oubliées »	106
C.	« Faire transition » : faire le lien avec des artistes contemporaines	108
IV.	MONTRER « L'ART FÉMINISTE » : QUEL DISPOSITIF D'ACCROCHAGE POUR L'EXPOSITION ?	112
A.	Un accrochage qui n'est ni chronologique, ni thématique...	113
B.	... et qui donne une large place aux documents historiques	114
C.	Un accrochage relativement classique malgré une diversité des médiums	116
V.	LA RÉCEPTION DE L'EXPOSITION	118
A.	Une réception en demi-teinte	118
B.	Le catalogue, un jalon dans l'historiographie féministe ?	122
QUATRIEME PARTIE : ELLES@CENTREPOMPIDOU ET LE « MOMENT « FÉMINISTE » : UN RENOUVEAU PARADOXAL DE L'HISTORIOGRAPHIE FÉMINISTE ?		126
I.	UNE VISIBILITÉ INÉDITE POUR LES FEMMES ARTISTES EN INSTITUTION MUSÉALE	126
A.	Exposer les artistes femmes en musées	128
B.	Exposer des artistes femmes ... quarante ans après les luttes féministes	131
C.	Le choix d'un accrochage thématique pour « réviser » l'histoire de l'art	135
D.	<i>elles@centrepompidou</i> : un cas à part ?	138

II. POURQUOI LES MUSÉES OCCIDENTAUX CHERCHENT-ILS A INTÉGRER LE FÉMINISME/LES FEMMES DANS LEUR PROGRAMMATION ?	142
A. La « fin des musées ? ».....	142
B. Intégrer les critiques féministes pour renouveler le musée ?	145
C. Une récupération économique des critiques féministes ?.....	147
D. L’historicisation paradoxale de « l’art féministe » des années 1970.....	153
En guise de conclusion : une crise de l’historiographie féministe ?.....	158
CONCLUSION.....	160
BIBLIOGRAPHIE	166

AVANT-PROPOS

Cette étude s'inscrit dans un travail de recherche entamé maintenant depuis trois ans. J'ai, tout d'abord, découvert les pensées féministes à l'occasion d'un mémoire d'esthétique et de philosophie de l'art réalisé à l'Université Paris VI, intitulé le *Sens et les enjeux de la violence artialisée chez Marina Abramović et Gina Pane*, sous la direction de Marianne Massin. À l'occasion du mémoire d'étude de première année de deuxième cycle à l'École du Louvre, j'ai poursuivi mon exploration des pensées féministes en étudiant la manière dont le Centre Pompidou pouvait, dans sa politique d'acquisition, dans ses expositions et sa programmation, intégrer des problématiques de genre¹. Guidée par Michela Passini et Charlotte Foucher-Zarmanian, j'ai appréhendé le champ des études de genre et celui de l'historiographie féministe, qui m'étaient jusqu'alors inconnus. Cette découverte fut un véritable dessillement : en appréhendant l'histoire de l'art féministe, je découvrais que l'histoire que l'on m'avait apprise durant mes premières années d'études est un récit structuré par des rapports de pouvoir.

Le séminaire de Muséologie canadienne, organisé par l'École du Louvre et l'Université de Montréal (Udem), auquel j'ai participé à l'été 2018, a marqué une étape supplémentaire dans mes recherches. Il m'a offert l'occasion d'être immergée pendant trois mois au Musée d'art contemporain de Montréal, au sein duquel j'ai été chargée d'effectuer des recherches sur les différentes formes de langage dans l'art contemporain, en portant une attention particulière aux pratiques des artistes issus des Premiers Peuples. Cette mission m'a permis de prendre conscience de l'importance des problématiques postcoloniales et de leur étroite proximité, en termes d'enjeux et de méthodologie, avec les problématiques féministes. En travaillant trois mois dans un contexte nord-américain, j'ai également compris que, en raison de la proximité du Québec avec les États-Unis, les études de genre et les méthodologies féministes étaient largement intégrées à l'enseignement de l'histoire de l'art et au fonctionnement des musées québécois. Par contraste, l'approche des études de genre par les institutions muséales et l'histoire de l'art française me paraissait bien frileuse.

¹ *Le Centre Pompidou à l'épreuve du Genre. Réflexions autour de Féminin-masculin et elles@centrepompidou*, Mémoire d'étude de première année de deuxième cycle sous la direction de Michela Passini et de Giovanna Zapperi, soutenu en juin 2018.

C'est de la conscience de cet écart transnational, née d'une expérience de décentrement, que m'est venue l'idée de continuer les recherches entamées dans le cadre de mon mémoire d'étude. Un questionnement est alors devenu un fil conducteur dans mes recherches : comment est-il possible que le Musée d'art contemporain de Montréal, c'est-à-dire le plus grand musée d'art contemporain au Canada, ait organisé en 1982 une exposition sur le féminisme, et qu'il ait fallu quinze ans de plus pour qu'une telle manifestation ait lieu en France ? Pourquoi le Centre Pompidou était-il, en 2009, si réticent à nommer le féminisme alors même que le MAC consacrait un catalogue à la question dès le début des années 1980 ? Comment expliquer, alors, ce qui me semblait être une résistance « française » au genre ? Adoptant une logique comparative, j'ai pris pour cas d'étude des expositions collectives d'artistes femmes françaises en tentant de les réinscrire dans une logique transnationale afin de discerner les formes, les enjeux et les raisons de cette résistance française.

Dès les premières étapes de cette recherche, je me suis confrontée à plusieurs difficultés. Sélectionner les expositions qui allaient constituer l'objet de cette étude a, tout d'abord, été une tâche complexe. D'une part, il m'a semblé que l'amplitude de l'accrochage *elles@centrepompidou* invisibilisait les autres expositions collectives d'artistes femmes, en apparaissant comme « pionnière ». D'autre part, j'ai pris conscience que les quelques expositions collectives d'artistes femmes qui avaient eu lieu étaient organisées dans des petites institutions, parfois marginales : jusqu'à *elles@centrepompidou*, aucune initiative française ne pouvait rivaliser avec les grandes manifestations qui se tenaient à l'étranger comme *Women Artists : 1550-1950* (1977-1978), ou *l'Autre moitié de l'avant-garde* (1980). Et, ces petites expositions avaient laissé peu ou pas de traces.

Confrontée au manque de sources, alors même que les archives consultées lors de ma précédente recherche sur deux expositions du Centre Pompidou s'étaient révélées pléthoriques, j'ai été contrainte de multiplier les angles d'entrées et les méthodologies. Des revues ont été dépouillées (*Artpress, Opus International, Blocnotes etc.*) et la presse a été consultée, afin de retrouver des traces de ces expositions, ou bien, au contraire, afin de souligner l'invisibilité de ces initiatives dans le monde artistique. Une part importante de notre travail a également été théorique. Cette année a été l'occasion de se plonger dans des textes fondateurs de l'histoire et de l'histoire de l'art féministe (Karen Offen, Joan W. Scott, Griselda Pollock, et Françoise Thébaud en France), mais également de découvrir des philosophes et sociologues qui pensaient le féminisme contemporain (Nancy Fraser, Angela McRobbie). Il semblait que la résistance des musées français à l'intégration d'une

méthodologie féministe et d'une analyse genrée des productions artistiques pouvaient également s'expliquer par la manière dont l'histoire de l'art s'écrivait et s'enseignait en France. C'est en me penchant sur l'histoire de l'histoire de l'art que je réalisais avec étonnement l'importance manifeste de la *New Art History* dans le monde anglo-saxon, une histoire de l'art qui m'était pourtant largement inconnue. Cette année a donc été l'occasion d'un « rattrapage » accéléré des débats théoriques qui ont structuré la discipline histoire de l'art dans le monde anglo-saxon, notamment grâce à l'anthologie publiée par Neil McWilliam, Constance Moréteau, et Johanne Lamoureux.

Avant d'achever ce retour critique sur cette année de recherche, il convient de soulever les évidentes limites de ce travail. Le champ des études curatoriales féministes, en voie de formation dans le monde anglo-saxon, est peu connu en France. Aucun texte n'est traduit. Un premier enjeu de cette étude a donc été de défricher ce champ et de souligner la pertinence d'une méthodologie féministe pour l'histoire des expositions et pour la pratique curatoriale. Dans ce cadre, il ne s'agissait pas d'être exhaustive, mais de relayer quelques réflexions étayées dans le monde anglo-saxon. En outre, la question posée dans le cadre de ce mémoire – l'absence des grandes expositions collectives d'artistes femmes en musée jusqu'à *elles* révélerait-elle une résistance des institutions françaises à exposer le genre ? – était bien trop vaste pour être élucidée en un an (faut-il, d'ailleurs, qu'elle soit élucidée ? l'important n'est-il pas mettre en lumière des nœuds de tension ?). Ainsi, l'objectif de ce mémoire n'est pas de proposer une histoire complète des expositions collectives d'artistes femmes, mais plutôt de proposer des pistes de réflexions et de mettre en perspective une difficulté spécifiquement française à « exposer le genre ».

Je souhaite remercier grandement Giovanna Zapperi, professeure en histoire de l'art à l'Université de Tours, d'avoir accepté de me diriger. Son expertise dans le domaine de l'historiographie féministe et sa rigueur intellectuelle m'ont été d'une aide précieuse dans mes recherches. Toute ma gratitude va également à Michela Passini, chargée de recherches au CNRS, pour avoir accepté de me suivre encore cette année avec gentillesse. Je tiens également à remercier le service des archives de la Municipalité de Vitry-sur-Seine, les archives départementales de l'Isère, les Archives de la critique d'art, et particulièrement Laurence Le Poupon. Tous mes remerciements, également à Armelle Leturcq qui a accepté de me rencontrer pour me parler de l'organisation de l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*, à laquelle elle a participé en tant que consultante pour la partie française, et de revenir sur la genèse de la revue *Blocnotes*. Je tiens également à remercier Marie-Jo Bonnet,

historienne, Catherine Viollet, actuelle directrice de la Galerie Municipale de Vitry-sur-Seine, et Yann Pavie, chargé de la communication à l'ARC dans les années 1970, qui ont accepté de me rencontrer ou de répondre par mail à mes questions sur un projet d'exposition à l'ARC en 1977 et sur l'exposition *La Part des Femmes dans l'art contemporain* en 1984.

Enfin, je souhaite remercier chaleureusement tous ceux et celles qui m'ont encouragée, et qui m'ont relue attentivement : ma famille, et mes amis : Lucie Berezowa, Léa Gomes, Julia Stankiewicz, Merci également à Eva Beglherbi pour son aide précieuse sur l'historiographie féministe.

INTRODUCTION

Contrairement aux États-Unis, au Canada et à certains pays d'Europe du Nord comme l'Angleterre, l'Allemagne et la Hollande, nous n'avons jusqu'à présent bénéficié d'aucune exposition muséale d'œuvres d'artistes femmes, ni historique ni contemporaine².

En 1982, à l'occasion de l'exposition *Art et Féminisme* au Musée d'art contemporain de Montréal, la critique d'art Aline Dallier-Popper faisait le constat qu'aucun musée français n'avait jusque-là organisé d'exposition collective d'artistes femmes, alors même que des manifestations de ce type avaient lieu en Europe et sur le continent américain. Au prisme de ce « miroir transatlantique³ », la critique d'art soulignait ainsi une méfiance française du féminisme, dont l'absence d'exposition collective d'artistes femmes serait la preuve. Plus de vingt-cinq ans plus tard, Élisabeth Lebovici observe, de nouveau, une « gêne du féminin⁴ » dans les expositions françaises, alors même que le Musée national d'art moderne consacre la totalité de son quatrième étage aux artistes femmes dans le cadre de *elles@centrepompidou*. Cette observation semble, d'ailleurs, être confirmée par la dénégation répétée dont font l'objet les termes « féminin » et « féminisme » dans les publications et la communication de l'accrochage.

C'est cette résistance des institutions muséales françaises à « exposer le genre », qui est le sujet de cette étude. Si nous parlons « d'exposer le genre », et non pas « d'exposer le féminin », pour évoquer les expositions collectives d'artistes femmes, c'est que, comme le rappelle Monique Wittig⁵, du masculin et du féminin, seul le second est compris comme genre. Le masculin est, en effet, perçu comme neutre. En étudiant quatre cas d'étude, un projet avorté en 1977 et trois expositions et accrochage qui ont eu lieu en galerie municipale en 1984 (*La Part des Femmes dans l'art contemporain*, Vitry-sur-Seine), en centre d'art en 1997 (*Vraiment. Féminisme et art*, Le Magasin Grenoble), et enfin en musée en 2009-2011 (*elles@centrepompidou*), il s'agira d'étudier les freins institutionnels, artistiques et

² Aline DALLIER-POPPER, « Du féminisme en art en France », in COLLECTIF, *Art et Féminisme*, Exposition au Musée d'art contemporain de Montréal du 11 mars au 2 mai 1982, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1982, p. 167-177, repris dans Aline DALLIER-POPPER, *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan (« Histoire et idées des arts »), 2009, 134-140, p. 135.

³ Nous reprenons cette expression à Éric Fassin dans *Le sexe politique. Genre et sexualité au miroir transatlantique*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2009. Si le terme est dans ce cas utilisé pour parler des États-Unis, nous l'appliquons ici au Canada, et plus précisément au Québec.

⁴ Élisabeth LÉBOVICI, « La gêne du féminin », in Camille MORINEAU, Cécile DEBRAY, Quentin BAJAC, et al., *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de Création Industrielle*, exposition au Centre Pompidou du 27 mai 2009 au 24 mai 2010, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 276-279.

⁵ Monique WITTIG, « Le point de vue universel ou particulier », in *La Pensée Straight*, Paris, Balland, 2001.

théoriques français à une intégration des problématiques de genre dans les institutions artistiques et muséales.

Histoire de l'art et musées dans une perspective féministe : un champ de recherche restreint en France

Cette étude s'ancre dans un champ de recherche qui s'est constitué, dans le monde anglo-saxon, au croisement de l'histoire des expositions et de l'historiographie de l'histoire de l'art féministe, à la fin des années 2000. La publication, en 2006, d'un numéro spécial de la revue féministe *n. paradoxa* consacré aux stratégies curatoriales féministes⁶ témoigne de ce « display turn⁷ » de l'historiographie féministe. Dans les années qui suivent, plusieurs ouvrages collectifs sont publiés dans cette lignée. Ils prennent pour objet d'étude des expositions collectives d'artistes femmes, se proposent d'analyser la manière dont les institutions muséales peuvent intégrer des problématiques de genre dans leur programmation, et interrogent la possibilité d'une pratique curatoriale féministe. Parmi eux, il est possible de citer *Feminisms is Still Our Name*⁸, dirigé par Malin Hedlin Hayden et Jessica Sjöholm Skrubbe en 2010, *Politics in a Glass case*⁹, édité par Angela Dimitrakaki et Lara Perry, en 2013, et plus récemment encore, *All-women Art Spaces in Europe in the long 1970s*, par Agata Jakubowska et Katy Deepwell¹⁰. L'institution muséale, comme structure légitimante de l'histoire de l'art et comme industrie culturelle comprise dans des logiques de rendement, a également été prise comme sujet d'étude par l'historienne de l'art Griselda Pollock dans *Encounters in a Virtual Feminist Museum*¹¹ en 2007. Celle-ci s'y demandait si une « intervention féministe » radicale en musée était possible, question à laquelle elle répondait par la négative. Ces publications s'inscrivent également dans la lignée de grandes expositions prenant pour thème le féminisme ou exposant des artistes femmes, comme *WACK! Art and the Feminist Revolution*¹² et *Global Feminisms: New Direction in Contemporary art*¹³ en 2007, respectivement au Museum of Contemporary Art

⁶ *n.paradoxa. International feminist art journal*, XVIII, juillet 2006 « Curatorial strategies ».

⁷ Nous reprenons l'expression à Elitza DULGUEROVA dans « Introduction », *Intermédialités. Pratiques et théories des arts, des lettres et techniques*, n°15, printemps 2010 « Exposer/Displaying », p. 9-14, p. 9.

⁸ Malin HEDLIN HAYDEN, Jessica SJÖHOLM SKRUBBE (dir.), *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practice*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010.

⁹ Angela DIMITRAKAKI, Lara PERRY, *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgression*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.

¹⁰ Agata JAKUBOSKA, Katy DEEPWELL, *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool, Liverpool University Press (« Value: Arts : Politics »), 2018.

¹¹ Griselda POLLOCK, *Encounters in a Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, Londres, Routledge, 2008.

¹² Voir le catalogue : Lisa MARK, Cornelia BUTLER, (dir.), *WACK ! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles / Cambridge, The Museum of Contemporary art / MIT Press, 2007.

¹³ Voir le catalogue : Linda NOCHLIN, Maura REILLY (dir.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell, 2007.

de Los Angeles et au Brooklyn Museum de New York, mais aussi *elles@centrepompidou* entre 2009 et 2011. Dans ce cadre, les auteures envisagent l'exposition aussi bien comme un espace discursif propice à l'étude des phénomènes genrés d'exclusion et d'inclusion dans les institutions muséales, que comme un outil pour critiquer et déstabiliser ces mêmes institutions et l'histoire de l'art qui les structure.

Le développement d'un champ d'études curatoriales féministe décrit ici, doit être réinscrit d'une part dans l'essor sans précédent du champ de l'histoire des expositions, et d'autre part dans une logique propre à l'historiographie de l'histoire de l'art féministe. Dans le contexte d'une remise en cause des fondements de la discipline « histoire de l'art », l'exposition est en effet devenue, dans le courant des années 1990, un sujet d'étude à part entière. La publication, en 1996, de l'anthologie *Thinking about Exhibitions*¹⁴ par Reesa Greenberg et Bruce W. Ferguson, deux théoriciens de l'exposition, et Sandy Nairne, constitue dans ce contexte un jalon. En France, l'historien et critique Jean-Marc Poinot est pionnier dans la formation de ce champ, avec la publication des articles « L'Exposition, le débat esthétique et l'écriture de l'histoire de l'art »¹⁵ et « L'Exposition et son histoire »¹⁶, respectivement parus en 1997 et 1998. Enfin, la mise en place, par Jérôme Glicenstein et Bernadette Dufrene, d'un colloque¹⁷ et d'un programme de recherche au Centre Pompidou¹⁸ sur l'histoire des expositions au XX^e siècle révèle l'institutionnalisation de ce domaine d'étude dans la deuxième décennie des années 2000.

L'intérêt des théoriciennes féministes pour le médium « exposition » doit également être réinscrit dans une histoire plus longue de l'historiographie féministe. La volonté d'historiennes comme Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris ou encore Lucy R. Lippard de mettre sur pied des expositions collectives, comme *Women Artists : 1550-1950* (1976-1978)¹⁹ ou bien *7500* (1973-1974)²⁰, doit tout d'abord être soulignée. Dans ce cadre, exposer des artistes femmes est perçu comme un moyen de soulever le problème de

¹⁴ Reesa GREENBERG, Bruce W FERGUSON, Bruce, Sandy NAIRNE (dir.), *Thinking about Exhibitions*, Londres / New York, Routledge, 1996.

¹⁵ Jean-Marc POINOT, « L'exposition, le débat esthétique et l'écriture de l'histoire de l'art », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n°3 et 4, automne 1997, p. 273-295.

¹⁶ Jean-Marc POINOT, « L'exposition et son histoire », *Critique d'art*, n°12, automne 1998, p. 25-26.

¹⁷ Voir les actes du colloque : Bernadette DUFRÈNE, Jérôme GLICENSTEIN, *Histoire(s) d'exposition(s)*, actes du colloque tenu au Centre Pompidou, à l'Université Paris 8 et à l'Institut national d'histoire de l'art, du 6 au 8 février 2015, Paris, Hermann, 2016. Voir également l'ouvrage publié par Jérôme Glicenstein à ce propos : Jérôme GLICENSTEIN, *L'art. Une histoire d'exposition*, Paris, Presses Universitaires de France (« Lignes d'art »), 2009.

¹⁸ Il s'agit du programme de recherche « Histoire des expositions », qui a été mis en place dans le cadre du programme Recherche et Mondialisation du Centre Pompidou. Il a donné lieu à la réalisation d'une chronologie des expositions du Centre Pompidou. Voir le blog hypothèse du programme : <https://histoiredesexpos.hypotheses.org/>.

¹⁹ Voir la traduction du catalogue : Linda NOCHLIN, Ann SUTHERLAND HARRIS, *Femmes peintres, 1550-1950*, Paris, Des Femmes, 1981.

²⁰ Voir sur ce point l'ouvrage dirigé par Cornelia BUTLER, *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard Numbers Show 1969-1974*, Londres, Koenig Books, 2012.

l'invisibilisation des créatrices et ainsi des structures genrées de l'histoire de l'art, et ce dès les années 1970. Pour ces historiennes, le commissariat d'exposition fait donc partie prenante de l'entreprise de révision de l'histoire de l'art en faveur des femmes artistes. Parallèlement, des créatrices renouvellent l'organisation et la forme des expositions en menant des expérimentations à l'extérieur de l'institution muséale. C'est le cas des artistes réunies autour de Judy Chicago et Miriam Schapiro pour l'exposition *Womanhouse* (Los Angeles, janvier-février 1972). La réflexion sur les conditions de présentation des œuvres et sur l'institution muséale, envisagée comme lieu de pouvoir à refonder, est donc conjointe de la naissance d'une histoire de l'art féministe - naissance que l'on a pu dater de la publication de l'essai de Linda Nochlin « Why Have There Been no Great Women Artists » dans *Artnews* en 1971²¹. En outre, à partir des années 1990, des analyses genrées des institutions muséales ont été produites, au croisement des études de genre et des *museum studies* anglo-saxons. Il s'agit d'étudier la manière dont le musée reflète la construction culturelle et sociale des genres et participe à celle-ci. Sur ce point, l'ouvrage *Gender Perspective: Essays on Women in Museums*²², paru en 1994, fait figure de jalon, tout comme l'article de Gaby Porter « Seeing Through Solidity: A Feminist Perspective »²³, publié quatre ans plus tard.

Ce bilan historiographique révèle une absence frappante d'analyses genrées ou féministes sur le musée dans la sphère française, ce qui est renforcé par le fait que les textes phares de l'historiographie féministe ne sont pas traduits²⁴. Depuis la moitié des années 2000, quelques publications ont, toutefois, permis le développement d'une histoire des femmes artistes en France, notamment l'ouvrage *Femmes artistes dans les avant-gardes*²⁵ de Marie-Jo Bonnet (Odile Jacob, 2006) et *Femmes artistes/Artistes Femmes*²⁶ de Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici (Hazan, 2007). La publication d'un numéro de la revue *Perspective* « genre et histoire de l'art », en 2007, a également permis de souligner la pertinence d'une analysée genrée en histoire de l'art. Si l'histoire des femmes artistes se

²¹ Linda NOCHLIN, « Why have there been no great Women Artists ? », *Art News*, janvier 1971, n° 69, p. 22-39.

²² Jane R. GLASER, Artemis ZENETOU (dir.), *Gender Perspectives. Essays on Women in Museums*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 1994.

²³ Gaby PORTER, « Seeing through Solidity: A Feminist Perspective » in MACDONALD, Sharon, FYFE, Gordon (dir.), *Theorizing Museum: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.

²⁴ La publication de l'anthologie de Linda NOCHLIN *Femmes, arts et pouvoir*, par la maison d'édition Jacqueline Chambon, en 1993, fait à ce titre figure d'exception. Linda NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir*, Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.

²⁵ Uta GROSENICK, Ilka BECKER, *Women Artists. Femmes artistes du XX^e et du XXI^e siècle*, Cologne / Londres, Taschen, 2001.

²⁶ Catherine GONNARD, Élisabeth LEBOVICI, *Femmes artistes/Artistes Femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

développe à présent en France, force est de constater que l'étude du musée et de l'exposition au prisme du genre reste un domaine peu exploré. À ce titre, la publication en 2018 d'un numéro de la revue *Cultures & Musées*²⁷ consacré à ce point fait figure d'exception²⁸. Ainsi, l'essentiel des travaux qui proposent une approche féministe ou genrée de l'institution muséale ou de l'exposition, sont réalisés par des étudiants et étudiantes à l'Université, et sont encore en cours. Sur ce point, on peut citer le mémoire de Master 1 soutenu en 2013 à l'Université de Tours *Les Expositions d'artistes femmes en France entre 1975 et 2009. Coullisses d'une histoire de la marginalité*, par Aurore Dufresne²⁹, ou bien la thèse en cours de Julie Botte sur les musées de femmes sous la direction de François Mairesse à l'Université Sorbonne Nouvelle³⁰.

Or la prise de conscience d'une résistance française à l'intégration du genre, ou du féminisme, comme outil d'analyse en histoire de l'art, est ancienne. Quatre ans après le colloque *Féminisme, art et histoire de l'art*, organisé aux Beaux-Arts, Yves Michaud faisait le constat que « le féminisme n'a pas encore eu d'influence sur une histoire de l'art française largement dominée par les hommes – ou, du moins, par les points de vue masculin³¹ » ; observation renouvelée en 2007 par Giovanna Zapperi et Anne Creissels dans leur article « Histoire de l'art en France et *gender studies* : un mariage contre nature ? »³². Cette résistance française structurelle et durable de l'histoire de l'art et de l'institution muséale à l'intégration de problématiques de genres et féministes peut s'expliquer par la structuration de l'histoire de l'art en France. Celle-ci s'est développée comme un champ fermé sur lui-même, étranger à l'utilisation des sciences humaines et sociales, car préoccupé par la définition d'une spécificité disciplinaire³³.

En outre, peu d'expositions muséales ont abordé frontalement la question du féminisme ou celle du genre. L'exposition *Féminin-masculin. Le sexe de l'art* présentée au Centre Pompidou en 1995 et 1996 et qui proposait d'aborder l'art du XX^e siècle au prisme

²⁷ Arnaud BERTINET, Charlotte FOUCHER (dir.), *Culture et musées*, n°30 « Musées au prisme du genre », 2017.

²⁸ On peut aussi citer l'article de Élisabeth LÉBOVICI et Giovanna ZAPPERI, « Découvertes excitantes. Emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions », *Multitudes*, IV: 31, 2007, p. 191-200.

²⁹ Aurore DUFRESNE, « Les Expositions d'artistes Femmes en France entre 1975 et 2009. Coullisses d'une histoire de la marginalité, Mémoire de Master I en Sciences Humaines et Sociales, sous la direction de M. Benoît BUQUET, soutenu en 2013 à l'Université François Rabelais de Tours.

³⁰ Voir son article : Julie BOTTE, « Les musées de femme: De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », *Culture et musées*, n°30 « Musées au prisme du genre », 2017, p. 51-72.

³¹ Yves MICHAUD, « Introduction », in *Féminisme, art et histoire de l'art*, actes du colloque qui s'est tenu à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de janvier à mars 1990 à l'initiative de Mathilde Ferrer et de Yves Michaud, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1994, p. 9-26, p. 9.

³² Anne Creissels et Giovanna Zapperi reviennent sur cette chronologie dans leur article « Histoire de l'art en France et *gender studies*: un mariage contre nature », dans *Perspective*, 2007, n°4, p. 710-715.

³³ Voir Laurence BERTRAND-DORLÉAC, « L'histoire de l'art et les cannibales », dans *Vingtième Siècle, revue d'histoire*, n°45, janvier-mars 1995, p. 99-108.

de la différence sexuelle, s'était ainsi concentrée sur la sexualité comme thématique, sans traiter de la construction sociale du genre, ni du féminisme. Force est de remarquer également que les projets qui prennent pour objet le féminisme n'ont pas lieu dans des musées, mais dans des centres d'art, à l'instar de *Vraiment. Féminisme et art* (Le Magasin, Grenoble, 1997). Ces cinq dernières années, on remarque néanmoins l'ouverture d'expositions qui s'étaient données pour objectif de dénaturer le genre : *Au Bazar du genre*³⁴, qui révélait dans une démarche anthropologique la construction des catégories genrées, au Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée (MUCEM) à Marseille, en 2013, et *Chercher le Garçon*³⁵, qui se penchait sur la construction de la masculinité, au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne en 2015 (MACVAL).

C'est dans cette cartographie française que s'inscrit cette présente étude. À l'aide des recherches en cours dans le monde anglo-saxon qui prennent comme sujet d'étude l'exposition dans une perspective féministe, il s'agira d'étudier cette résistance institutionnelle et théorique. Celle-ci s'exprime aussi bien par le fait que peu de travaux en histoire de l'art aient adopté une approche féministe que par le fait que peu d'expositions aient intégré le genre comme un outil d'analyse pertinent des productions culturelles.

Le féminisme comme outil d'analyse

Dans le cadre de cette étude, le féminisme sera compris comme un outil méthodologique d'analyse et de déconstruction des systèmes de pouvoir qui structurent l'histoire de l'art et les institutions muséales. Afin de justifier cette position, il convient d'esquisser brièvement les apports de l'historiographie féministe pour la muséologie.

Un des objectifs premiers de l'historiographie féministe a été de révéler les mécanismes qui - au sein des formations et institutions artistiques, mais aussi de l'histoire de l'art -, ont freiné les carrières artistiques des femmes, soit que ces dernières n'aient pu accéder au statut d'artiste, soit qu'elles n'aient pas obtenu une notoriété. Ainsi, en se demandant, « Pourquoi n'y-a-t-il pas de Grandes artistes femmes », Linda Nochlin ne cherche-t-elle pas à réhabiliter des artistes femmes, afin que celles-ci puissent obtenir un statut de « grand artiste ». Il s'agit de souligner les structures et mécanismes qui expliquent cette « absence », comme l'impossibilité, pour les femmes, d'accéder à l'exercice du nu,

³⁴ Voir le catalogue : Denis CHEVALLIER (dir.), *Au bazar du genre. Féminin-masculin en Méditerranée*, Marseille / Paris, MuCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée / Textuel, 2013.

³⁵ Voir le catalogue : COLLECTIF, *Chercher le garçon. Une exposition collective d'artistes hommes*, Vitry-sur-Seine, MACVAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, 2015.

qui pré-conditionne pourtant la réalisation de tableaux d'histoire³⁶. Une branche de l'historiographie s'est dédiée, dans ce cadre, à étudier les parcours d'artistes femmes. L'objectif est de comprendre les contextes socio-culturels qui avaient freiné leur carrière et limité leur notoriété, mais aussi de mettre en lumière les stratégies que certaines créatrices avaient adoptées, afin de frayer avec les contraintes qui leur étaient imposées. Cette démarche, proche de l'histoire sociale de l'art, a un double intérêt. Premièrement, elle permet de déplacer la méthode de l'histoire de l'art d'une simple étude de la forme et de la matérialité de l'œuvre vers une étude du contexte socio-historique de cette dernière, ce qui déconstruit, par-là même, le postulat d'une création artistique autonome et neutre. Deuxièmement, cette démarche a pour corollaire une épistémologie de l'histoire de l'art, dans la mesure où la constitution de mythologies artistiques – le mythe du talent inné, ou du génie – la structurant est éclairée.

Dans les années 1980, l'historiographie féministe a connu un tournant sous la triple influence du marxisme, de la psychanalyse et du post-structuralisme. D'une étude des conditions de production des œuvres, on passe à une étude des représentations comme système structuré par des rapports de pouvoirs. Cette démarche déconstructiviste est adoptée, notamment, par Griselda Pollock et Roszika Parker dans *Old Mistresses: Women, Art and Ideology* (Routledge, 1981)³⁷, et par la première dans *Differencing the Canon* (Routledge, 1999)³⁸. En affirmant le caractère discursif de l'histoire de l'art, Griselda Pollock souligne que l'histoire de l'art articule « les configurations historiquement changeantes entre les classes, les races, les sexualités et les genres³⁹ ». L'histoire de l'art est, dès lors, définie comme un système de valeurs lui-même adossé à des structures de pouvoir. Elle est donc associée à une idéologie dans le sens althussérien du terme. Cette histoire de l'art est structurée par le *canon* : une « forme discursive qui fait des objets/textes qu'il sélectionne les produits de l'excellence artistique et qui, de cette manière contribue à la légitimation de l'association exclusive entre, d'une part, l'identité masculine blanche, et d'autre part la créativité et la culture⁴⁰ ». Cette « structure de pouvoir », établie par des institutions comme l'Université ou bien le Musée, adopte maintenant des formes reconnues

³⁶ Voir Linda NOCHLIN, « Why have there been not Great Women Artists ? », *Art News*, n°69, p. 22-39, trad. : « Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », in Linda NOCHLIN, *Femmes, arts et pouvoir*, op. cit., p. 201-244.

³⁷ Roszika PARKER, Griselda POLLOCK, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, Londres, Routledge, 1981.

³⁸ Griselda POLLOCK, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres / New York, Routledge (« Re visions »), 1999. Le premier chapitre de cet ouvrage a été traduit dans : Griselda POLLOCK « Des canons et des guerres culturelles », *Les Cahiers du Genre*, II : 43, 2007, p. 45-69, p. 56.

³⁹ G. POLLOCK « Des canons et des guerres culturelles », op. cit., p. 56.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

comme la Renaissance, le modernisme, *etc.* De celle-ci découle des hiérarchies entre les médiums et les genres artistiques.

Cette conceptualisation du *canon* a mené à une critique de l'institution muséale. Ce sont tout d'abord les textes sur le modernisme qui ont conduit à une analyse du musée d'art moderne, compris comme fabrique de l'histoire de l'art du XX^e siècle⁴¹. Dans ce cadre, Griselda Pollock a étudié la manière dont l'histoire de l'art moderne, écrite sous forme de succession de grands mouvements soutenus par des *maîtres*, avaient pour conséquence la formation d'un musée à *moitié vide*. Cela a mené à une analyse des dispositifs d'exposition qui structurent matériellement et visuellement cette histoire de l'art dans les musées. C'est dans ce cadre que Griselda Pollock a proposé une critique radicale de l'accrochage des œuvres par période, par nation, et par mouvement dans *Encounters in the Virtual Feminist Museum*.

Les théories féministes présentées ci-dessus sont triplement « utiles »⁴² pour une analyse des institutions muséales. Premièrement, elles démontent l'idée d'une contemplation neutre d'une œuvre d'art qui serait autonome. En cela, elles nous incitent à effectuer un déplacement de l'analyse des œuvres en elles-mêmes à celle de leur contexte de réception. Deuxièmement, elles dénaturent l'histoire de l'art qui est présentée dans les musées, en démontrant que celle-ci est structurée par des systèmes de pouvoirs. Par-là même, elles révèlent que cette histoire de l'art produit également des marginalisations et des exclusions. Plus que cela, elles impliquent une *critique*, au sens kantien du terme, c'est-à-dire d'analyse des fondements, du musée en tant qu'institution productrice de ce canon. Enfin, dans la mesure où ces théories féministes rappellent que l'organisation matérielle et spatiale du musée est déterminée par un *canon*, elles proposent une remise en question des dispositifs d'expositions. Dès lors, on comprend que l'historiographie féministe ne consiste pas seulement à étudier les carrières d'artistes femmes, ni à retracer une histoire de l'art parallèle qui serait celle des « grandes femmes ». Nous nous inscrivons dans ce cadre théorique en envisageant le féminisme comme un « outil critique », grâce auquel est opéré une déconstruction du fonctionnement et des valeurs de l'histoire de l'art et du musée.

⁴¹ Voir les premières pages de l'article de Griselda POLLOCK, « Modernity and the Spaces of Fertility » in Griselda POLLOCK, *Visions and Differences: Feminism, Fertility and the Histories of art*, Londres/New York, Routledge, 1988, p. 70-127.

⁴² Voir Joan W SCOTT, « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », trad : Eleni Varikas, in *Les cahiers du GRIF*, 1988, n°37-38, p. 125-153.

Se référer à l'article de Joan W. Scott « le Genre comme catégorie utile d'analyse historique »⁴³ est également nécessaire afin de clarifier l'usage que nous faisons de ce terme. Pour l'historienne, celui-ci implique une dimension relationnelle et permet, par-là même, de mettre en lumière la dimension construite et normative de la féminité. En outre, l'historienne rappelle que le genre est une catégorie qui structure la perception ainsi que l'organisation symbolique et concrète de la totalité de la vie sociale. En cela, il participe de la définition de structures de pouvoir. Ainsi, utiliser le genre comme « outil » d'analyse historique permet de mettre en valeur les rapports de pouvoirs ; rapports de pouvoir qui excèdent la question de la différence sexuelle, puisqu'ils sont aussi de l'ordre de la classe et la race.

Dès à présent, il convient également de clarifier l'emploi que nous ferons du terme « art féministe ». Des théoriciennes américaines, comme Peggy Phelan dans *Art and Feminism*, revendiquent le recours à cette formule, qui aurait le mérite de « [mettre] à nu les idéologies cachées au travail dans la formation des disciplines artistiques⁴⁴ ». Cette expression désigne alors un art né dans les années 1960-1970, qui se caractériserait par sa grande diversité stylistique et géographique, et qui connaîtrait un renouveau sous une forme « postféministe » dans les années 1990⁴⁵. Associer les termes « art » et « féminisme » dans une même expression apparaît toutefois problématique : parle-t-on d'un style ou bien d'un médium ? Parle-t-on de caractéristiques iconographiques ou encore de la position de l'artiste – ce qui impliquerait que tout « art féministe » serait produit par une créatrice se revendiquant de cet engagement ? S'agit-il enfin d'un mouvement artistique délimité temporellement ?

Pour notre part, nous préférons ne pas employer cette expression pour plusieurs raisons. D'une part, l'utilisation du vocable « art féministe » semble plus pertinent dans un contexte américain où les artistes femmes se sont largement organisées de manière militante dans les années 1970. *A contrario*, les créatrices françaises n'ont pas formé de structures militantes comparables et elles sont peu nombreuses à avoir revendiqué haut et fort une posture féministe⁴⁶. D'autre part, parler d'art féministe risque de réifier ces pratiques, en les réduisant à un mouvement artistique temporellement défini ; ce qui a également pour

⁴³ *Idem.*

⁴⁴ Peggy PHELAN, « Essai », in Hélène RECKITT, Peggy PHELAN, *Art et Féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p. 14-49, p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 19-20.

⁴⁶ Nous reviendrons sur ce point dans le détail de nos analyses.

corolaire de reconduire les structures du canon moderniste. Ainsi, nous préférons avoir recours à la formule « art informé par le féminisme », reprise à l'artiste Mary Kelly. Les œuvres « informées par le féminisme » sont, dans ce cadre, envisagées comme des pièces engagées politiquement, opérant une critique des institutions et de la conception traditionnelle de l'Art, et interrogeant les rôles traditionnellement associés aux genres⁴⁷. Nous utiliserons également la formule « art influencé par le féminisme », pour mettre en lumière plus simplement l'influence du féminisme comme mouvement politique et théorique sur la production artistique.

Les expositions collectives d'artistes femmes : exposer le genre en institution artistique

Après ce bilan historiographique et méthodologique, il est nécessaire de resserrer l'objet de notre étude en clarifiant ce que nous entendons par expositions collectives d'artistes femmes et par institutions artistiques.

Tout d'abord, il faut distinguer les expositions collectives organisées par des créatrices ou des théoriciennes en dehors des institutions muséales ou artistiques (comme dans des espaces autogérés), des expositions collectives qui sont mises sur pied en institution. Notre objet d'étude sera les deuxièmes, puisque nos analyses porteront essentiellement sur le rapport des institutions muséales au genre féminin et au féminisme. Nous envisageons les expositions en institution comme des « moments » qui mettent en lumière une difficulté institutionnelle à intégrer des problématiques de genre. L'exposition est comprise dans cette présente étude, en suivant Reesa Greenberg, comme un « événement discursif⁴⁸ ». Si Bruce Ferguson envisage l'exposition comme un « acte de discours⁴⁹ », celle-ci doit également, selon Reesa Greenberg, être comprise comme un événement générateur de **débats**. Cela implique d'étudier non seulement le discours du commissaire et les œuvres présentées, mais aussi les structures sous-jacentes aux expositions, et leurs répercussions imprévisibles. Cette conception de l'exposition a pour intérêt de mettre l'accent sur les débats intellectuels et artistiques qui entourent les manifestations. Analyser la position de commissaires, les œuvres sélectionnées, et la

⁴⁷ Cette définition est présentée par Katy DEEPWELL et Agata JAKUBOWSKA dans l'introduction de *All-Women Art Spaces*, *op. cit.*, p. 1-17, p. 14.

⁴⁸ Reesa GREENBERG, « The Exhibition as a Discursive Event », in *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*, Santa Fe, 1995, p. 118-125.

⁴⁹ Bruce W. FERGUSON, « Exhibition Rhetoric: Material Speech and Utter Sense », in R. GREENBERG, B. FERGUSON, S. NAIRNE, *Thinking about exhibition*, *op. cit.*, p. 126-136.

réception des événements, permet ainsi de mettre en lumière une situation artistique, intellectuelle, et théorique donnée.

Une fois l'exposition définie, il convient de définir ce qui sera qualifié « d'exposition collective d'artistes femmes », que les anglo-saxons qualifient de *all-women exhibitions*. Ce qui semble définir ces expositions, c'est la définition du genre féminin comme critère de sélection. Ce critère peut être le seul, l'objectif de l'exposition peut être, dans ce cas, de permettre aux artistes femmes d'obtenir une fenêtre de visibilité et/ou de soulever de manière militante et/ou historique l'exclusion dont les artistes historiques ou contemporaines font l'objet. Toutefois, d'autres critères peuvent être posés, réduisant ainsi le spectre de l'exposition. Dans *7 500* (1974), Lucy Lippard sélectionne ainsi des créatrices ayant une pratique minimale. En outre, il est nécessaire de distinguer les expositions collectives d'artistes femmes et les expositions « féministes ». D'une part, les premières n'impliquent pas que les œuvres sélectionnées soient informées par le féminisme, ni que les commissaires affirment une posture féministe. D'autre part, si l'on considère le féminisme comme un outil méthodologique, une exposition féministe ne regroupe pas nécessairement des créatrices de manière exclusive.

Dès à présent, il convient de soulever deux limites à ce format d'exposition. Définir le genre comme seul critère de sélection peut être apparenté à une entreprise discriminatoire, dans la mesure où cette mise à l'écart rejoue d'une certaine manière l'exclusion dont les femmes artistes font l'objet. En outre, choisir d'exposer uniquement des artistes femmes peut être compris comme une entreprise militante, même si les commissaires se défendent d'une telle posture. Cette brève tentative de clarification met en lumière l'ambivalence de ces manifestations, dont il est difficile de déterminer le format. Sont-ce des expositions thématiques, des expositions panoramiques qui cherchent à retracer une scène artistique à un moment donné ou encore des salons où les critères de sélection sont dilués ? On saisit d'emblée la difficulté conceptuelle d'une étude sur les « expositions collectives d'artistes femmes », puisque celles-ci ne constituent pas une catégorie définie et limitée.

Réinscrire ces expositions collectives dans leur contexte institutionnel permet de mieux comprendre les ressorts et enjeux de chaque cas. Le terme « institution artistique » est préféré à celui de musée, car il est plus large. Il permet donc de mettre l'accent sur la diversité des établissements qui accueillent les manifestations que nous étudions. En suivant Jacques Lagroye, nous comprenons l'institution comme une structure définie par

un « ensemble de pratiques, de rites et de règles de conduites entre des personnes » et par « des représentations qui concernent ces pratiques⁵⁰ », dont l'objectif est de perdurer. L'institution artistique a un rôle axiologique : par l'exposition, elle légitime des pratiques. Elle participe donc de la définition des valeurs de l'art et de l'écriture de l'histoire de l'art. Son pouvoir de légitimation est plus ou moins important selon sa taille, sa forme (centres d'art, galeries municipales, musées, etc.), sa localisation, etc.

Dans ce cadre, le musée est envisagé comme une institution artistique spécifique, qui se caractérise par l'existence d'une collection⁵¹. Par l'organisation spatiale et théorique d'*artefacts*, le musée rationalise le réel, selon Tony Bennett dans *The Birth of the Museum*⁵². En organisant les œuvres d'art, il constitue une fabrique de l'histoire de l'art. Si le musée est une structure discursive qui, ordonnant le réel, propose une vision du monde, il doit être également compris comme un terrain de confrontations, où plusieurs récits peuvent rivaliser. En cela, il est un espace de revendications ou d'affirmation des valeurs. Il est donc à la fois un espace normatif et un espace de liberté, au sein duquel les normes artistiques et sociétales peuvent être subverties.

Afin de comprendre la résistance des institutions artistiques françaises au féminisme et aux problématiques de genre, nous étudierons quatre cas d'étude. Avant de détailler ces derniers, il convient d'explicitier les critères qui ont mené à la définition de ce corpus : il s'agissait de sélectionner des expositions qui avaient lieu dans des institutions artistiques françaises et à propos desquels nous avons suffisamment d'informations. La sélection s'est ainsi faite de manière pragmatique selon les sources disponibles.

Le point de départ de ce mémoire n'est pas une exposition, mais un projet d'exposition. En 1976 et 1977, une artiste et théoricienne, Françoise Eliet, et deux professionnelles des musées, Dany Bloch et Suzanne Pagé, prévoient de réunir des créatrices à la plateforme expérimentale du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, l'ARC (pour Animation, recherche, confrontation). Bien que le projet réponde à un réel désir des artistes d'exposer collectivement, dans un contexte international marqué par les

⁵⁰ Delphine DULONG, « institution », in *Universalis éducation* [en ligne], *Encyclopaedia Universalis*, consulté le 12/08/2017, Disponible sur <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/institution/>.

⁵¹ Donnée sur laquelle l'actuelle définition de l'ICOM insiste : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. »

Pour le rôle de la collection dans le musée, voir aussi l'article « Collection » in André DESVALLÉES, François MAIRESSE, (dir.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Collin, 2010, p. 26-28.

⁵² Tony BENNETT, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres / New York, Routledge, 1995.

all-women exhibition aux États-Unis et en Europe, l'exposition n'ouvre pas. Le deuxième cas qui sera traité a lieu sept ans plus tard, en 1984. La galerie municipale de Vitry-sur-Seine organise un panorama de plus de cent œuvres d'artistes femmes du XX^e siècle, intitulée *La Part des Femmes dans l'art contemporain*. Les organisateurs ont souhaité réaliser une manifestation d'ampleur, ce dont témoigne le nombre d'œuvres présentées. Toutefois, l'ambivalence des organisateurs vis-à-vis du critère de genre – l'exposition n'est pas féministe et ne chercherait pas à mettre en valeur une spécificité féminité artistique — réduit l'ambition de l'exposition. *Vraiment. Féminisme et art*, organisée en 1997 au Centre d'art contemporain de Grenoble, n'affiche pas une telle méfiance du féminin, ce dont le titre témoigne. Ainsi, cette manifestation permettra de comprendre, en creux, une résistance des institutions artistiques à exposer le genre : pourquoi et comment au Magasin une exposition collective d'artistes femmes a-t-elle été possible ? Qu'est-ce qui explique qu'un tel projet n'ait pas pu être réalisé au Centre Pompidou à la même époque, alors que l'ancienne directrice du Centre Pompidou, Hélène Ahrweiler, voulait réunir des créatrices dans une exposition ? *elles@centrepompidou* clôt ce cycle, en répondant au projet de l'ARC : d'un échec d'une exposition collective d'artistes femmes en 1977, on serait passé à une « réussite » en 2009. Dans une perspective téléologique, on pourrait comprendre l'accrochage comme l'aboutissement de cette « histoire » et comme une victoire du féminisme sur la misogynie des institutions artistiques. Sous l'influence des expositions américaines et du développement d'une histoire des femmes artistes en France, il serait enfin possible de donner une visibilité aux créatrices dans une institution d'une ampleur internationale. C'est cette idée qu'il s'agira de nuancer, voire de remettre en question, en réinscrivant *elles@centrepompidou* dans le contexte d'un « moment féministe » dans les musées occidentaux.

L'analyse de chaque exposition permet d'éclairer d'une manière ou d'une autre la résistance des institutions artistiques à exposer le genre, ce qui est l'objet de cette étude. Chaque cas éclaire un moment de l'histoire des idées, de l'histoire artistique et institutionnelle, et de l'histoire des luttes militantes. Les années 1970 sont celles du mouvement de luttes des femmes et donc des débats sur les droits sociaux des femmes et sur leur place dans la société et dans le monde artistique. 1981, et donc l'élection de François Mitterrand, marque un tournant : l'intégration de certaines revendications féministes aux politiques publiques, dans le cadre du Ministère des Droits de la Femme, a pour corollaire un affaiblissement des groupes militants. La fin des années 1990 constitue une période ambivalente. En France, en effet, les débats féministes semblent passés et

l'analyse genrée de l'histoire de l'art et du musée encore non pertinente. –Toutefois, les débats féministes renaissent dans le cadre des revendications pour la parité en politique, et la question de la sexualité soulève indirectement le problème du féminin. Enfin, la fin des années 2000 se caractériserait par l'institutionnalisation de l'histoire des femmes artistes, le développement mitigé des études de genre en France et la libéralisation des institutions muséales devenues entreprises culturelles.

En proposant une analyse de ces expositions, nous tenterons de répondre aux questionnements suivants : Sur quels critères réunir des artistes femmes dans une même exposition ? Le critère de genre est-il suffisant ? Quelle est la position curatoriale de chacune de ces expositions sur le genre des créatrices ?

Comment les différentes institutions artistiques fraient-elles ainsi avec des problématiques de genre et avec un art soulevant des enjeux politiques dans le cas des productions influencées par le féminisme ?

Plus largement, le féminisme, comme mouvement militant et théorique, et l'historiographie féministe, ont-ils influencé la manière dont les institutions artistiques conçoivent des expositions ? Les expositions collectives d'artistes femmes participent-elles de l'écriture d'une histoire de l'art des femmes artistes ? Enfin, ces expositions, en tant que lieux possibles d'expérimentations curatoriales, peuvent-elles impliquer une remise en cause des institutions artistiques ?

Afin de répondre à ces questions, il s'agissait de travailler sur plusieurs typologies de sources et d'adopter une méthodologie interdisciplinaire. Les catalogues ont constitué le fondement de nos analyses, suivis de la consultation des archives des expositions quand celles-ci étaient disponibles. La lecture des textes d'Aline Dallier réunis à l'Université Paris VIII a permis également de réunir des informations de première main sur la situation des femmes artistes dans les années 1970 et 1980. Grâce à ces textes, nous avons pu aussi étudier la position d'une critique d'art, qui écrit sur le féminisme, à propos des expositions collectives d'artistes femmes. En outre, il a été possible d'étudier la réception des expositions, souvent réduite, grâce à la consultation de revues artistiques⁵³. Ces sources écrites et audiovisuelles ont été complétées par la rencontre de quelques actrices : Marie-Jo Bonnet, Catherine Viollet, et Armelle Leturcq. Toutefois, il ne s'agissait pas, dans le

⁵³ Celles-ci seront présentées dans la suite de notre étude.

cadre forcément restreint de cette recherche, de s'inscrire dans une démarche d'entretiens systématique. Parallèlement à la recherche de sources, qui a constitué une part importante de ce travail, puisque celles-ci se sont avérées être peu accessibles et limitées, il s'agissait de proposer une réflexion plus théorique sur les expositions collectives d'artistes femmes en France. La lecture de textes d'historiographie de l'histoire de l'art et d'histoire féministes, de textes d'histoire des idées, de muséologie et de *museum studies* ont considérablement enrichi notre réflexion.

Produire une histoire complète des expositions collectives d'artistes femmes dans le cadre de ce travail n'est pas possible. L'objectif de cette étude sera donc, par une approche historique large et en offrant des points de comparaisons avec d'autres pays que la France, de proposer quelques pistes d'interprétations sur une résistance des institutions artistiques françaises à exposer le genre. Il s'agit donc d'offrir au lecteur des paradoxes⁵⁴, sans chercher à compléter une histoire, ni à en effacer les lacunes.

La première étape de ce travail sera d'étudier les modalités d'écriture d'une histoire des expositions collectives d'artistes femmes : comment l'historien peut-il travailler quand les sources sont lacunaires ? Qu'est-ce qu'une histoire qui se préoccupe, non pas des événements saillants, mais des échecs et des creux ? Quels paradigmes temporels et géographiques permettent de comprendre cette histoire ? La suite de notre étude suivra trois temps chronologiques, ce qui correspond à la conception des expositions comme « événement discursifs » éclairant des « moments » de l'histoire de l'art, de l'histoire institutionnelle et de l'histoire des idées. Le premier sera borné par deux expositions, inabouties pour l'une et réalisée pour l'autre : le projet de l'ARC en 1977 et *La Part des Femmes dans l'art contemporain* en 1984. Le deuxième temps sera consacré à une étude approfondie de l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*, seule exposition dans notre corpus à poser réellement la question du rapport entre art et féminisme en France. Enfin, *elles@centrepompidou* achèvera cette étude. Replacé dans une histoire longue des expositions collectives d'artistes femmes et dans une analyse du contexte international, marqué par une visibilité inédite des femmes dans le monde muséal, le caractère inédit de l'entreprise, soulevé par les acteurs du musée, sera remis en question.

⁵⁴ Joan W. SCOTT, *Only Paradoxes to offers: French Feminists and the Rights of Man*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 1996. Trad. : *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998.

PARTIE PREMIÈRE :

QUELLE HISTOIRE POUR LES EXPOSITIONS COLLECTIVES D'ARTISTES FEMMES ?

PRÉMISSES MÉTHODOLOGIQUES

Le féminisme, parce qu'il est interdisciplinaire et qu'il a une dimension politique, engage l'histoire de l'art à ne pas demeurer fermée, centrée sur un objet d'étude spécifique. Il participe ainsi de l'ouverture de l'histoire de l'art à des disciplines considérées comme connexes telles la sociologie ou la psychanalyse ; il incite à la prise en compte, dans l'art, de la production de sens contre une histoire de l'art formaliste et positiviste. Ainsi, en questionnant une prétendue ontologie de la femme (une spécificité féminine), est-on amenée à s'interroger sur l'ontologie de l'artiste et par là de l'art, dans une démarche nécessairement critique⁵⁵.

Anne Creissels et Giovanna Zapperi, présentant les apports d'une approche féministe pour l'histoire de l'art, insistent sur la dimension critique qui lui est consubstantielle. Selon les auteures, une approche féministe implique, en effet, une déconstruction des notions occidentales d'artistes et d'art. Toutefois, une démarche féministe en histoire de l'art suppose une strate d'analyse supplémentaire : un examen radical des fondements méthodologiques de la discipline. Un retour sur nos pratiques de chercheurs. Quelles conceptions de l'histoire structurent la manière dont nous écrivons l'histoire de l'art ? Quels préjugés entretenons-nous sur notre passé ? Quels rapports entretenons-nous avec les sources avec lesquelles nous travaillons ?

Ce retour critique est d'autant plus nécessaire que l'historien ou l'historienne des femmes, des femmes artistes ou du féminisme, est souvent confronté à des difficultés dans l'obtention des sources. Les méthodes des disciplines histoire et histoire de l'art sont ainsi mises à l'épreuve et l'historien ou l'historienne est contraint ou contrainte de déployer des stratégies inventives visant à contourner ces limites, comme, par exemple, l'élargissement du spectre des sources.

⁵⁵ Anne CREISSELS, Giovanna ZAPPERI, « Questions d'identités sexuées. L'histoire refoulée de l'art », *Histoire de l'art*, n°63, octobre 2018, p. 155-161, p. 158.

Cette partie préliminaire aura pour objectif de présenter les difficultés intrinsèques à notre étude. Quelles méthodes adopter quand l'objet de notre recherche existe seulement en *creux* ? Et quelles sont les sources sur lesquelles s'appuyer ? Avant d'entrer dans le vif du sujet, il convient toutefois de réinscrire notre démarche dans le champ de l'histoire des expositions. Celui-ci nous apportera des premières pistes de réflexion.

I. POURQUOI FAIRE UNE HISTOIRE DES EXPOSITIONS ?

[L'histoire] de l'art contemporain *est* l'histoire de ses expositions. Mieux, l'histoire des expositions d'aujourd'hui *fabrique* une ou plutôt des histoires, retissant sans cesse la toile de ses références⁵⁶.

Un glissement s'est opéré entre l'histoire de l'art et l'histoire de l'exposition. C'est ce que rappellent Élisabeth Lebovici et Giovanna Zapperi en introduction de leur article « Découvertes excitantes. Emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions ». Faire une histoire de l'art contemporain nécessite de s'intéresser aux conditions de présentation des œuvres ; c'est que les expositions influent sur la signification de ces dernières. Plus que cela, il semble que l'exposition soit devenue l'instance par excellence de dispensation de valeur artistique, notamment pour certaines œuvres récentes qui défient les catégories artistiques traditionnelles. Il est nécessaire, dans un premier temps, de clarifier le statut qu'a acquis l'exposition au cours des cinquante dernières années, avant d'esquisser de possibles modalités de construction d'une « expographie⁵⁷ ».

A. L'exposition lieu de valeur et de prise de position

« La pratique la plus légitimante du système de l'art⁵⁸ ». C'est ainsi que Christine Bernier qualifie l'acte d'exposer. Selon l'historienne Christine Bernier, les critères traditionnels d'appréciation des œuvres d'art ont été remis en question durant le XX^e siècle, ce qui a eu pour conséquence une « "crise" de légitimation artistique⁵⁹ ». Alors que la valeur artistique était auparavant définie par des discours extrinsèques à la sphère de l'art, le discours sur l'art se caractérise à présent par une « auto-référentialité » et une « auto-description ». Dans ce contexte, ce sont le musée et l'exposition qui sont devenus les institutions légiférantes. Or, si les expositions « font l'art », les sélections et les exclusions qui y sont opérées sont révélatrices de la valeur qu'on attribue aux productions. Dès lors, l'exposition peut être

⁵⁶ É. LÉBOVICI, G. ZAPPERI, « Découvertes excitantes », *op. cit.*, p. 191.

⁵⁷ Il s'agit du terme que Bernadette Dufrêne utilise pour parler de l'histoire des expositions in Bernadette DUFRÈNE, « Introduction », in *Histoire(s) d'exposition(s)*, *op. cit.*, p. 5-14, p. 8.

⁵⁸ Christine BERNIER, *L'art au Musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, l'Harmattan, (« Esthétique »), 2002, p. 5.

⁵⁹ *Ibid.*

envisagée comme « une coupe » qui permet d'étudier le jugement porté à un moment donné, sur les œuvres d'artistes femmes ou sur celles influencées par le féminisme.

Parallèlement, l'idée selon laquelle exposer ne consiste pas simplement à rassembler des œuvres mais également à proposer un *point de vue* s'est diffusée, comme en témoignent les débats sur le statut de commissaire. Ainsi, Nathalie Heinich et Michael Pollak ont proposé la formule « d'auteur d'exposition » pour désigner l'évolution du rôle de commissaire. En analysant les expositions conçues par Jean Clair⁶⁰, les sociologues faisaient le constat d'une dissociation des fonctions de conservateur et d'organisateur d'exposition. Ils notaient que la conception d'une exposition ne nécessitait plus de compétences professionnelles spécifiques. Dès lors, ce qui distinguerait un commissaire serait la singularité de la position qu'il défend. La figure de « commissaire-auteur » est incarnée par Harald Szeemann, directeur de la Kunsthalle de Berne puis commissaire indépendant. Celui-ci conçoit, en effet, sa mission comme celle d'un « metteur en scène », rassemblant des œuvres et même des personnes – ce qu'il fait à l'occasion de l'exposition mythique *When Attitudes Become Forms*⁶¹. Afin de mener à bien cette mission, il n'hésite pas à contraindre le sens des œuvres dans le cadre des expositions, s'aliénant parfois les artistes, comme Daniel Buren à l'occasion de la Documenta 5 de Kassel (« Questionnement de la réalité – Les mondes de l'image aujourd'hui », 1972). L'analyse de Nathalie Heinich et Michael Pollak a le mérite principal de souligner que l'activité curatoriale n'est pas neutre : exposer, c'est d'emblée prendre position. Ce que rappelle très clairement Jérôme Glicenstein dans son ouvrage *L'art. Une histoire d'expositions* : « Quoi qu'en pensent les organisateurs ou les artistes, les expositions mettent en scène une forme de responsabilité qui n'est pas strictement esthétique ou artistique, mais davantage "politique" (face à un public)⁶² ».

C'est cette responsabilité qui est mise en avant par Maura Reilly avec la formule *curatorial activism*. La commissaire a en effet inventé ce terme dans *Curatorial Activisms: Towards an Ethics of Curating*⁶³, afin de rappeler la dimension éthique du commissariat. Elle propose deux pistes pour un engagement curatorial : prendre position en faveur de groupes discriminés (femmes, minorités ethniques, communautés LGBT, etc.) et remettre en question les dispositifs d'exposition traditionnels, fondés sur les notions de mouvements et de nations, et organisés selon une logique chronologique. La publication, en 2018, de

⁶⁰ Nathalie HEINICH, Michael POLLAK, *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Paris, Centre Pompidou/BPI (« Études et recherches »), 1989, p. 25-36.

⁶¹ Voir J. GLICENSTEIN, *L'art. Une histoire d'expositions*, op. cit., p. 68-77.

⁶² *Ibid.*, p. 84.

⁶³ Maura REILLY, Lucy LIPPARD, *Curatorial Activism: Towards an Ethics of Curating*, Londres, Thames & Hudson, 2018.

deux autres ouvrages qui prennent pour objet l'éthique de l'activité curatoriale, *Arcadi Poch: Artivism*⁶⁴ de Daniela et Arcadi Poch et le collectif *Curating as Anti-Racist Practice*⁶⁵, révèle, d'ailleurs, une conscience grandissante de la responsabilité éthique du commissaire.

Il sera nécessaire, dans le cadre de cette étude, de se souvenir que toute exposition est la mise en espace d'un point de vue. Nous nous attacherons ainsi à analyser précisément la position de chaque commissaire. Car, nous ne cesserons de le rappeler, exposer collectivement des artistes femmes n'a rien d'évident ; cela découle d'un choix opéré par les organisateurs des manifestations. Il faudra également garder en mémoire que la figure du commissaire a gagné un statut inédit à partir des années 1980. Peu à peu, on demande à celui-ci de proposer un point de vue personnel, de construire un propos, qui sera longuement justifié dans des catalogues. Pour souligner cette évolution, le terme de commissaire ne sera pas utilisé avant la moitié des années 1980 ; pour la période précédente, le terme « d'organisateur » sera préféré.

B. Quelle *histoire* pour les expositions ?

Si l'exposition est devenue une pratique qui détermine la valeur artistique des productions et si elle s'est affirmée comme une prise de position artistique ou éthique, écrire *des* histoires d'expositions semble pertinent et même nécessaire. Convaincue de l'importance d'une telle démarche, Bernadette Dufrière a proposé, à l'occasion du colloque « Histoire(s) d'exposition(s) », plusieurs axes de recherche pour la constitution d'une « expographie⁶⁶ », terme conçu par mimétisme du mot « historiographie » pour désigner une histoire des expositions. Selon l'historienne, une telle entreprise recouvre deux enjeux principaux : il s'agit, d'une part, de penser une histoire « sérielle » en envisageant la programmation comme un fil directeur de la politique d'une institution ou d'une biennale, et d'autre part de retenir des « événements fondateurs » qui constituent des modèles desquels les expositions postérieures s'inspirent ou, au contraire, se démarquent⁶⁷. Selon Bernadette Dufrière, l'approche historique ainsi proposée permettrait d'appréhender ces phénomènes de séries, de retours ou de répliques.

La proposition de l'historienne est riche d'enseignements pour notre étude. On comprend qu'écrire une histoire des expositions consiste à réinscrire chaque cas dans une temporalité plus longue, par un travail comparatif, afin de traquer les citations et les

⁶⁴ Daniela POCH, Arcadi POCH, *Artivism*, Londres, Carpet Bombing Culture, 2018.

⁶⁵ Natalie BAYER, Belinda KAZEEM-KAMINSKI, Nora STERNFELD (dir.), *Curating as Anti-Racist Practice*, Helsinki, Aalto University, 2018.

⁶⁶ Bernadette DUFRÈRE, « Introduction », in *Histoire(s) d'exposition(s)*, op. cit., p. 8.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 13.

références, témoignant de phénomènes d'influences. Une entreprise de ce type nécessite également de rechercher des moments « fondateurs », mythifiés par l'histoire de l'art et par la mémoire des institutions. Pour le Centre Pompidou, ce sont des expositions comme *Paris-New York* (1977), *Paris-Berlin* (1978), puis *Paris-Moscou* (1979), qui ont été identifiées par Bernadette Dufrêne comme « fondatrices » de l'identité de l'établissement. Dès lors, comment écrire une histoire des expositions collectives d'artistes femmes où « l'événement fondateur » manque ? Qu'est-ce qu'une histoire des expositions hantée par l'absence de ce moment ?

II. UNE HISTOIRE FRAGMENTAIRE ... ET LACUNAIRE

A. En France, l'absence d'exposition collective d'artistes femmes en institution muséale avant *elles@centrepompidou*

Car, il n'existe pas, en France, un *Paris New-York* ou un *Paris-Moscou* des femmes artistes. Pourtant des « événements fondateurs » de l'histoire des femmes artistes existent bien à l'étranger. Parmi eux, *Women Artists : 1550-1950* (1976-1977), organisée par les historiennes Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris⁶⁸, est perçue dès son ouverture comme une étape marquante. Pour le critique d'art John Perreault, cette initiative constituerait un jalon de l'histoire de l'art occidentale : en présentant cent cinquante œuvres d'artistes du XVI^e siècle au XIX^e siècle, l'exposition aurait en effet démontré l'existence de « grandes artistes » (*great artists*), ce qui aurait dû avoir pour conséquence d'empêcher l'exclusion future des femmes artistes⁶⁹. Ce « panorama historique » était en effet conçu par les commissaires comme une véritable entreprise de révision historique : il s'agissait d'intégrer les femmes artistes dans l'histoire de l'art⁷⁰. Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris se donnaient ainsi pour double objectif de faire connaître des artistes actives du XVI^e siècle au XIX^e siècle mais négligées en raison de leur genre, et de mettre en lumière l'augmentation du nombre d'artistes femmes sur la scène artistique au fil des siècles⁷¹. Afin de mener à bien cette mission, les historiennes avaient effectué un travail archéologique, arpentant les musées européens à la recherche d'œuvres méconnues, souvent oubliées en

⁶⁸ L'exposition s'est tenue au Los Angeles County Museum of Art du 21 décembre 1976 au 13 mars 1977, puis au Musée de l'Université du Texas du 12 avril au 12 juin 1977 et au Carnegie Museum of Art à Pittsburg du 14 juillet au 4 septembre 1977 et enfin au Brooklyn Museum du 1^{er} octobre au 27 novembre 1977.

⁶⁹ Cité par Maura REILLY in « A Dialogue with Linda Nochlin. The Maverick She », in Linda NOCHLIN, *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, Londres, Thames and Hudson, 2015, p. 8-41, p. 18.

⁷⁰ « Slowly, these artists must be integrated into their art historical context. For too long they have either been omitted altogether, or isolated, as even in this exhibition, and discussed only as women artists, and not simply as artists, as if in some strange way, they were not a part of their culture at all. This exhibition will be a success if it helps to remove once and for all the justification for any future exhibitions with this theme. » in Ann SUTHERLAND HARRIS, « Preface », in *Women Artists 1550-1950*, New York, Museum of the Art, A. A. Knopf, 1976, p. 13-44, p. 44.

⁷¹ Voir pour plus de détails le dialogue entre Linda NOCHLIN et Maura REILLY, « A Dialogue with Linda Nochlin. The Maverick She », *op. cit.*, p. 16-18.

réserves⁷². De plus, si cette exposition a été perçue comme un jalon dès son époque, c'est également qu'elle avait bénéficié d'une visibilité inédite, en raison de son itinérance. Partie en décembre 1976 du Los Angeles County Museum of Art, la manifestation avait fini son voyage, un an plus tard, au Brooklyn Museum.

En outre, la distance historique a confirmé le rôle fondateur, presque mythique, de *Women Artists : 1550-1950*. À l'ouverture du Centre Elizabeth A. Sackler dédié aux femmes artistes au Brooklyn Museum, Maura Reilly propose à Linda Nochlin de la joindre pour organiser l'exposition *Global Feminisms*, présentée comme un « contrepoint » à l'exposition pionnière⁷³ : *Women Artists* s'arrêtait en 1950, *Global Feminisms* prenait le relais en commençant en 1990 ; *Women Artists* exposait essentiellement des artistes occidentales, *Global* s'attachait à réaliser une cartographie transnationale, quoi que non exhaustive, de l'influence du féminisme sur les créatrices.

L'exposition de Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris n'est pas la seule à avoir obtenu un statut mythique dans l'histoire de l'histoire de l'art féministe. En Europe, des expositions comme *Künstlerinnen International* à Berlin (1977), *L'Autre moitié de l'avant-garde* à Milan (1980) ou bien *Feministische kunst international* à Amsterdam (1978-1979), qui seront développées partiellement à titre de comparaison dans cette étude, ont également eu une influence notable sur l'histoire des femmes artistes ou l'histoire de l'histoire de l'art féministe. *A contrario*, en France, aucune exposition n'a marqué les artistes et les critiques.

Pourtant, il existe bien, à la marge des grands musées, des expositions collectives d'artistes femmes en institutions artistiques. C'est le cas de deux expositions de notre corpus : *La Part des femmes dans l'art contemporain* (Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, 1984) et *Vraiment. Féminisme et art* (Le Magasin, Grenoble, 1984). D'autres manifestations, qui ne seront pas analysées dans le cadre de cette recherche faute de sources disponibles, ont également eu lieu. On peut citer : *Face à Femmes*, organisée à la Maison de la Culture du Havre en 1975, *Langages au féminin* à l'Espace lyonnais d'art contemporain en 1977, et enfin *Il n'y a pas à proprement parler une histoire* à la Maison de la Culture de Rennes en 1983. Nous avons appris que l'existence de ces expositions parce qu'elles étaient mentionnées dans les ouvrages de Fabienne Dumont et de Marie-Jo Bonnet, *Des Sorcières comme les autres*⁷⁴ et *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*⁷⁵, et grâce au dépouillement des revues artistiques *Opus* et *ArtPress*. Toutefois, ces différentes

⁷² A. SUTHERLAND HARRIS, L. NOCHLIN, *Women Artists 1550-1950*, op. cit., p. 9.

⁷³ Maura REILLY, « Toward Transnational Feminisms », in *Global Feminisms*, op. cit., p. 15-45, p. 15.

⁷⁴ Fabienne DUMONT, *Des Sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2014,

⁷⁵ M.-J. BONNET, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, op. cit.

expositions n'ont, jusqu'à présent, pas fait l'objet d'études approfondies, ce qui s'explique probablement par le fait qu'il s'agisse de petites initiatives organisées dans des espaces en marge.

Celles-ci ont, en outre, laissé très peu de traces. Les petites institutions comme l'ELAC et les Maisons de la Culture n'ont gardé que peu, ou pas, d'archives des projets. De même, le Musée d'art moderne de la ville de Paris n'a pas conservé de traces des expositions non abouties, ce qui complexifie considérablement notre analyse du projet de l'ARC. Également, nous avons trouvé peu d'éléments dans la presse sur les expositions de notre corpus. Par exemple, la recherche sur la base de données Europresse, réunissant les archives de la presse quotidienne nationale⁷⁶, n'a donné aucun résultat pour l'exposition *La Part des Femmes dans l'art contemporain*, qui n'a pas non plus été mentionnée dans les revues artistiques *Artpress* et *Opus*. Une nuance doit toutefois être établie, dans la mesure où les archives du Magasin ont révélé l'existence d'une presse relativement conséquente pour *Vraiment. Féminisme et art*. Une analyse plus précise de la réception de l'exposition de Vitry-sur-Seine et de celle de Grenoble sera proposée dans le corps de cette étude.

Il convient également de rappeler que, l'histoire des expositions étant un champ qui s'est institutionnalisé tardivement, les archives des expositions n'ont pas fait l'objet d'une attention particulière avant une période récente. C'est ainsi que les photographies d'accrochages restent, pour la période ancienne, rares. À ce titre, la manière dont sont constituées les archives de l'exposition *La Part des femmes dans l'art contemporain*, conservées aux archives municipales de Vitry-sur-Seine, est éclairante. Les trois cartons sont composés des courriers échangés avec les artistes, mais également avec les prêteurs, les soutiens extérieurs comme la délégation aux arts plastiques, ou encore les autres services de la ville, mais aussi des notes de l'organisateur et enfin de la maigre presse. Aucun plan ne vient préciser l'accrochage et les seules photographies réalisées le sont à l'occasion du vernissage : elles sont donc cadrées sur les invités plus que sur les œuvres.

Si les sources pour le projet de l'ARC, *La Part des Femmes dans l'art contemporain*, et *Vraiment. Féminisme et art* sont nulles voir maigres (deux cartons et une pochette pour l'exposition de Vitry et trois cartons dont un de presse et un de photographies pour celle de Grenoble), il n'en est pas de même pour l'accrochage *elles@centrepompidou*. Les sources pour ce dernier, qui ont fait l'objet d'une analyse attentive dans le cadre d'une précédente

⁷⁶ Neuf périodiques sont inclus dans la base : La Croix, les Echos, l'Equipe, le Figaro, l'Humanité, Libération, le Monde, La Tribune.

recherche⁷⁷, apparaissent pléthoriques. Quatre boîtes sont conservées aux archives du Centre Pompidou, tandis que l'association AWARE en possède neuf. Ce à quoi il faut rajouter les divers supports de presse, les photographies de l'accrochage réalisées par le service du Centre, et les retombées presses importantes. C'est que l'importance matérielle des archives produites par les différentes expositions est proportionnelle à l'ampleur de ces dernières et à la taille de l'institution qui les accueille. Ainsi, l'ampleur de *elles@centrepompidou* apparaît inédite. De fait, cette manifestation apparaît comme la seule exposition collective d'artistes femmes « visible » en France, car les autres projets ont eu lieu dans de plus petites institutions et ont eu peu de retombées dans la presse. L'accrochage risque alors de nous « éblouir » et d'invisibiliser d'autres initiatives, de moindre ampleur.

B. Les archives en question

Retracer une histoire des expositions collectives d'artistes femmes consiste donc, jusqu'aux années 2000, à mettre en lumière une histoire de projets échoués ou bien de « micro-projets ». Dès lors, quelle méthodologie adopter quand les traces laissées par ces expositions sont si minimes ? Et quand les sources viennent à manquer ? Quel rapport l'historien.ne entretient-il avec ces archives ?

Les archives, qui constituent la matière première du travail de recherche de l'historien.ne, sont en effet perçues comme une fenêtre vers le passé. S'appuyant sur Michel Foucault et de Jacques Derrida, Griselda Pollock soulève dans les premières pages de *Encounters in the Virtual Feminist Museum: Time, Spaces and the Archive* une « fétichisation » de ce matériel de travail⁷⁸ : l'historien.ne pense être à même de reconstituer le passé dans son intégralité à partir des documents qui y sont conservées. C'est sans prendre en compte la sélectivité des archives : chaque fonds est composé de pièces dont la conservation a été considérée comme nécessaire par une société donnée. Ainsi, les archives sont déterminées par des critères de classe, de genre, de sexualité, *etc.*, et reflètent des structures de pouvoirs.

Si Griselda Pollock a recours au vocabulaire du fétichisme, c'est également que le chercheur pense pouvoir retrouver un passé intact, alors même que tout travail historique est contaminé par le présent. À la lumière des analyses de Griselda Pollock, nous sommes amenées à concevoir un rapport plus distancié aux archives ; celles-ci ne permettent pas à elles seules de construire des propositions historiques et théoriques. Cela nous encourage,

⁷⁷ Nous renvoyons à notre précédent mémoire : *Le Centre Pompidou à l'épreuve du genre*, *op. cit.*

⁷⁸ G. POLLOCK, *Encounters in the Virtual Feminist Museum*, *op. cit.*, p. 12.

dès lors, à essayer d'autres méthodologies de recherches ; et parmi elles, celles proposées par la micro-histoire italienne dans les années 1980.

Le paradigme de l'indice, proposé par Carlo Ginzburg dans son texte « Signes, traces, pistes »⁷⁹ paru en 1980, est en effet un guide précieux pour notre entreprise. L'auteur propose une conception de l'historien comme enquêteur, archéologue ou psychanalyste. Ces trois professions ont pour point commun d'appréhender un phénomène d'ampleur par un travail de détection de micro-signes – de détails paléographiques, d'empreintes laissées ou encore de gestes incontrôlés – qui sont générateurs d'histoires. Le travail de l'historien consiste dès lors à « chasser » des traces, puis à les « déchiffrer » en se confiant partiellement à ses intuitions.

Ce paradigme ouvre la voie à une nouvelle méthode, parallèlement à l'histoire quantitative dominante à la fin des années 1970 : la micro-histoire⁸⁰. Il s'agit d'appréhender une situation historique en partant d'un cas précis, perçu comme un « fil d'Ariane⁸¹ ». Cela permet de reconstruire un « [...] vécu inaccessible aux autres approches historiographiques », notamment aux approches documentaires ou quantitatives, et de « repérer les structures invisibles selon lesquelles ce vécu est articulé »⁸². Cette méthode implique également des modes d'écriture de l'histoire non linéaires et une démarche comparative. Elle a donc pour corollaire une remise en question de la périodisation historique⁸³. Choisir quatre cas d'expositions ou de projet d'exposition comme « point de départ » pour appréhender une « gêne du féminin » des institutions artistiques, et comme voie d'entrée pour l'analyse du rapport de ces mêmes institutions au féminisme c'est donc adopter les leçons de la micro-histoire. Dans ce cadre, le fait que le projet de l'ARC n'ait pas laissé d'archives institutionnelles n'est pas problématique, car l'échec de l'exposition constitue notre « fil d'Ariane » pour comprendre la résistance des musées à exposer le genre dans les années 1970.

⁷⁹ Carlo GINZBURG, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, VI: 6, 1980, p. 3-44.

⁸⁰ Voir Carlo GINZBURG, Carlo PONI, « La micro-histoire », *Le Débat*, X: 17, 1981, p. 133-136.

⁸¹ *Ibid.*, p. 134.

⁸² *Ibid.*, p. 136.

⁸³ « Une des premières expériences de celui qui se risque à l'approche micro-historique est précisément de découvrir la pertinence faible, et parfois nulle, des scansionnements construits à l'échelle macro-historique (et d'abord des découpages chronologiques). D'où l'importance décisive de la comparaison. » *Idem.*

III. HISTOIRES, HISTOIRE : QUELLE TEMPORALITÉ POUR L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS D'ARTISTES FEMMES ?

A. Contre *une* Histoire

Une histoire féministe qui considère comme évidente la marche du progrès, l'autonomie des agents individuels et la nécessité de choisir entre égalité et différence, reproduit sans les remettre en cause les termes du discours idéologique à l'intérieur desquels le féminisme a opéré⁸⁴.

Cette affirmation de Joan W. Scott, placée en amorce de *La Citoyenne paradoxale*, soulève la difficulté intrinsèque d'une histoire du féminisme. Selon l'historienne, l'étude des femmes et du féminisme n'est pas compatible avec une conception téléologique de l'histoire, dans la mesure où ce paradigme historique participerait de l'exclusion des femmes de l'Histoire⁸⁵. C'est notamment ce que soulève Françoise Thébaud dans *Écrire l'histoire des femmes*. Les dichotomies qui structurent l'histoire traditionnelle (femme/homme, nature/culture, travail/famille), la périodisation (Antiquité, Moyen-Âge, Époque moderne et contemporaine), et enfin la hiérarchisation des faits (les faits politiques étant considérés plus importants que les faits sociaux), contribueraient, selon l'historienne, à l'invisibilisation des femmes dans l'Histoire⁸⁶.

En outre, il semble qu'une conception téléologique de l'histoire ne soit pas efficace pour comprendre les luttes féministes. En effet, l'approche linéaire et téléologique ne permet pas de concevoir des phénomènes de retours ou bien de ressemblances, et donc de mettre en lumière la dimension itérative de l'histoire du féminisme. Penser cette dernière dans des termes hégéliens, ce serait, en effet, présupposer que la lutte pour l'égalité des femmes est vouée à aboutir et donc à être dépassée – ce que la formule *post-féminisme* sous-entend –. Cela implique de surcroît de ne pas prendre en compte les phénomènes de reflux et les résistances perpétuelles sous forme de rhétoriques et d'actions antiféministes, décrits notamment par Christine Bard dans *Un siècle d'antiféminisme*⁸⁷. Dans le cadre de notre étude, enfin, c'est envisager l'accrochage *elles@centrepompidou* comme l'aboutissement d'un mouvement souterrain entamé dans les années 1970 ; ce qui ne permet ni de comprendre les phénomènes de résistance de certains acteurs dans l'institution à

⁸⁴ J. W. SCOTT, *La Citoyenne Paradoxale*, op. cit., p. 18-19.

⁸⁵ Nous utilisons ce terme avec une majuscule pour souligner que nous parlons ici de cette histoire traditionnelle.

⁸⁶ Françoise THÉBAUD, *Écrire l'histoire des femmes*, Paris, ENS Fontenay-Saint-Cloud, 1998, p. 85.

⁸⁷ Christine BARD (dir.), *Un Siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

l'organisation d'une exposition collective d'artistes femmes, ni de soulever les limites de l'accrochage.

Si une conception téléologique de l'histoire ne permet pas de comprendre l'histoire du féminisme, vers quel paradigme temporel se tourner ?

B. La notion de vagues féministes est-elle adéquate pour penser l'histoire du féminisme ?

L'histoire du féminisme comporte donc des temps forts et des temps discrets, et cette alternance est sans nul doute un fait historique remarquable. En tout cas, elle souligne le double aspect du féminisme, comme mouvement politique discontinu et comme mouvement social diffus, ce dernier, n'était pas souvent pensé et vécu dans l'identification du féminisme⁸⁸.

Afin de rendre compte de l'alternance de « temps forts » et de « temps discrets » qui est soulignée dans cet extrait par Geneviève Fraisse, la métaphore des vagues marines a été proposée. Trois vagues, entrecoupées de « creux », ont ainsi été esquissées⁸⁹. Une première, qui se déploie de la fin du XIX^e siècle aux années 1930, serait centrée sur la question des droits civils et civiques. Une deuxième se développerait dans les années 1960 et se focaliserait sur la question de la lutte contre le patriarcat. Enfin, certains auteurs ont récemment théorisé l'émergence d'une troisième vague, qui serait apparue au cours des années 1990 dans le contexte américain. Cette analogie revêt plusieurs intérêts. Tout d'abord, elle offre au féminisme une temporalité distincte des découpages chronologiques établis par l'histoire traditionnelle. Cette périodisation permet de mettre en lumière la succession de moments de mobilisations, marqués par l'obtention d'acquis politiques ou sociétaux, et des moments de creux qualifiés de retour de bâton ou de *backlash*⁹⁰, où la lutte féministe passe au second plan. Enfin, la métaphore marine associe les différents moments féministes à l'idée d'un renouveau générationnel ; ce que rappelle l'historienne Bibia Pavard en évoquant le mouvement cinématographique ou l'ouvrage de François Giroud du même nom.

Si cette métaphore a pour principal intérêt de proposer un modèle temporel propre au féminisme, elle est considérée comme problématique par nombre d'historien.nes.

⁸⁸ Geneviève FRAISSE, Article « Histoire du féminisme » de l'Encyclopédie Universalis, [disponible en ligne : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-histoire-du-feminisme/>, consulté le 23/08/2019].

⁸⁹ Pour ce point sur les vagues féministes, nous nous appuyons sur : Bibia PAVARD, « Faire naître et mourir les vagues. Comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires*, n°2, 2017 [En ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/3787>, consulté le 22/08/2019] et Karine BERGÈS « Remous autour des vagues féministes », in Karine BERGÈS, Florence BINARD, Alexandrine GUYARD-NEDELEC, *Féminisme du XXI^e siècle. Un troisième vague ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2014, p. 11-27.

⁹⁰ Voir Susan FALUDI, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York, Crown, 1991, trad. française : *Backlash: la guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

Karine Bergès soulève ainsi dans « Remous autour des vagues féministes » que cette typologie « peut donner l'impression qu'une vague vient automatiquement en recouvrir une autre pour la faire disparaître⁹¹ », ce qui implique une discontinuité entre chaque vague. Le risque est alors que chaque « génération », ignorant les acquis de la dernière, reprenne les luttes du début ; ce que souligne notamment Geneviève Fraisse : « le féminisme est une action collective qui est sans mémoire des luttes et des batailles gagnées, croyant chaque fois à sa naissance première et à son originalité absolue, tandis qu'une étude historique souligne, dans ces manifestations renouvelées de fortes analogies⁹² ». L'idée selon laquelle il existe des moments de creux, où le féminisme s'efface en tant que mobilisation collective, a pour conséquence de rendre invisible les évolutions sociales qui se jouent pourtant durant ses périodes. C'est pour aller à l'encontre de ces écueils que Karen Offen préfère une image volcanique à la métaphore marine : « Je parlerais donc du féminisme en terme d'éruption de coulées, de fissures, de laves en fusion (de magma), car je le considère plutôt comme une forme menaçante et insaisissable de mécontentement⁹³ ».

Le découpage chronologique adopté pour ce travail, la fin des années 1970, la décennie 1990, puis le début des années 2000, laisserait penser que nous allons suivre ces vagues féministes. Sans nier tout à fait cette périodisation, il faudra toutefois garder en tête que les moments de « creux » ne constituent pas des moments où les luttes féministes sont éteintes. En suivant la leçon de Ginzburg, il s'agira de guetter les micro-signes qui témoigneraient, durant ces moments, de phénomènes de mutations théoriques ou d'engagements militants.

C. Libération des femmes, année zéro : Les années 1970 mythifiées

Un autre parti pris de cette recherche doit être justifié : celui de prendre comme point de départ un cas des années 1970. Rappelons que ces années ont été particulièrement mises à l'honneur à la fin des années 2000 à travers plusieurs grandes expositions, comme *WACK! Art and the Feminist Revolution*, à l'occasion de laquelle des œuvres produites de la fin des années 1960 au début des années 1980 étaient présentées. Si nous chercherons à présenter les raisons qui motivent ce retour dans la suite de cette étude, il convient dès à présent de soulever la valeur fondatrice, voire mythique, que cette décennie a acquise dans l'historiographie féministe et dans les mémoires militantes.

⁹¹ K. BERGÈS, « Remous autour des vagues féministes », *op. cit.*, p. 15.

⁹² G. FRAISSE, Article « Histoire du féminisme », *op. cit.*

⁹³ Karen OFFEN, *Les Féministes en Europe. 1700-1950*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2012, p. 56.

Tout d'abord, il semble que les féministes de la deuxième vague aient elles-mêmes revendiqué une dimension fondatrice, en affirmant une rupture avec les mouvements féministes les ayant précédés. C'est ce que rappelle Dominique Fougeyrollas-Schwebel dans son article « Le féminisme des années 1970 » : « Pour le mouvement de libération des femmes à la fin des années 1960, ce qui est manifeste, c'est la volonté radicale de rompre avec tout ce qu'il trouve dans le présent : il n'y a pas d'énonciation d'une légitimité antérieure. Au contraire, le propos dominant est de marquer la rupture avec les mouvements de femmes, précédents⁹⁴. » Le titre donné au numéro spécial de mai de la revue *Partisan*, « Libération des femmes : année zéro », est d'ailleurs explicite sur ce point, tout comme l'adjonction de l'adjectif « radical » ou « révolutionnaire » au nom de certains groupes féministes, cherchant à se distinguer ainsi de leurs prédécesseures⁹⁵.

Ce « récit des origines » a pour conséquence de mythifier les années 1970, perçues ainsi comme *le* moment féministe par excellence. Cette appréciation est renforcée par le fait que la deuxième vague ait créé des associations et des collectifs et ouvert des champs de recherches qui servent à présent de point de repère pour les plus jeunes générations féministes, ce que rappelle Diane Lamoureux dans l'article « Y-a-t-il une troisième vague féministe ? »⁹⁶. Par exemple, cette décennie a vu, aux États-Unis, la création des programmes de *Women's studies*. Dans le champ artistique, il faut également faire référence à la naissance et au développement d'une histoire de l'art féministe, déjà évoquée. À ce titre, il convient également de mentionner de nouveau l'exposition *Women Artists*, que nous avons qualifiée précédemment « d'événement fondateur ».

Le fait que les années 1970 aient acquis une valeur presque mythique dans les mémoires et l'histoire féministes révèle que l'histoire des idées féministes n'est, elle-même, pas neutre. C'est la thèse de Clare Hemmings dans l'ouvrage *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*⁹⁷. Pour l'auteure, il n'y a en effet pas une histoire féministe, mais *des histoires*, qui racontent et situent le sujet féministe. Elle identifie, dans ce cadre, trois schémas narratifs qui ordonnent les théories et les positions féministes : le premier est progressif et téléologique (*progress*), le deuxième comprend les années 1970 sous le prisme de la perte (*loss*), tandis que le dernier constitue un point de rencontre entre ces deux premiers sous la forme d'un retour (*return*). Dans le schème du progrès, les

⁹⁴ Dominique FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, « Le féminisme des années 1970 », in Christine FAURÉ (dir.), *Encyclopédie politique et historique des femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 729-770, p. 735.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ Diane LAMOUREUX, « Y-a-t-il une troisième vague féministe ? », *Cahiers du genre*, III: 1, 2006, « Féminisme(s), recompositions et mutations », p. 57-74, p. 59-60.

⁹⁷ Claire HEMMINGS, *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham/Londres, Duke University Press, 2011.

théories développées dans les années 1990 dépassent les limites de l'essentialisme supposé des années 1970 et celles de la politique de l'identité associée à la décennie suivante. *A contrario*, dans le pattern de la perte les années 1970 sont envisagées comme un âge d'or, qui se caractérisait par une union entre la théorie et l'action militante. Dans les décennies suivantes, le féminisme se serait institutionnalisé, ce qui aurait eu pour conséquence un éloignement des luttes politiques. En outre, les contestations identitaires des années 1980 auraient mené à l'explosion de la catégorie « femme », et donc à un affaiblissement du féminisme.

L'ouvrage de Clare Hemmings a pour intérêt principal de rappeler la manière dont l'histoire des idées féministes ordonne de manière idéologique des faits et des théories pour constituer des récits cohérents. La façon dont cette histoire est écrite contribue à situer le sujet féministe contemporain en l'insérant dans des narrations qui orientent et légitiment son travail théorique et ses actions. Cela contribue également à créer des « héroïnes » de la théorie féministe occidentale. Si *Why Stories Matter* ne traite pas des récits féministes en histoire de l'art, il est tout à fait possible d'appliquer la thèse de l'ouvrage à ceux-ci. D'une part, il faudra envisager que les expositions collectives d'artistes femmes prenant comme sujet le féminisme écrivent une histoire du féminisme nécessairement orientée. Dans le cas des grandes expositions de la fin des années 2000, il faudra alors se demander quelle signification sous-tend l'idée selon laquelle les années 1970 constituent un âge d'or. D'autre part, au niveau même de notre recherche, il conviendra de prêter attention à la manière dont on écrit cette histoire, et ainsi à se garder de la naturaliser.

Il est possible de citer dès à présent une difficulté qui découle de la mythification des années 1970 : considérer cette décennie comme le point de départ des théories féministes n'empêche-t-il pas de réinscrire ces mêmes théories dans une temporalité plus longue ? Soulever l'importance de manifestations fondatrices pour une histoire des expositions collectives d'artistes femmes (*Women Artists* à Los Angeles, *Künstlerinnen International* à Berlin, *Feministische kunst international* à Amsterdam, etc.), n'est-ce pas nier le fait que d'autres événements les ont déjà précédés ?

Il est, en effet, nécessaire de réinscrire les expositions collectives d'artistes femmes dans une temporalité plus longue : des manifestations de ce type ont déjà été organisées avant les années 1970. En France, l'UFPS organise ainsi depuis la fin du XIX^e siècle des salons d'artistes femmes⁹⁸. L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs est née en 1981.

⁹⁸ Nous nous appuyons pour ce paragraphe sur l'essai de Catherine GONNARD, « Les femmes artistes et les institutions avant 1950 », in Camille MORINEAU, Cécile DEBRAY, Quentin BAJAC, et al., *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de Création Industrielle*, exposition au Centre Pompidou du 27 mai 2009 au 24 mai 2010, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 286-289.

Dès 1982, un Salon est organisé avec pour objectif de rendre visible le travail des créatrices et de créer un lieu de solidarité professionnelle, alors que les espaces de convivialité masculins sont interdits aux femmes. L'UFPS n'est toutefois pas le seul salon d'artistes femmes : en 1931, la créatrice Marie-Anne Camax-Zoegger crée le salon des Femmes artistes modernes (FAM). Celui-ci expose des artistes telles que Maria Blanchard, Marie Laurencin ou encore Tamara de Lempicka, et organise parallèlement des expositions rétrospectives de créatrices femmes. En France, il existe également un précédent majeur : l'exposition « Les Femmes artistes d'Europe », qui s'est tenue en 1937 au Jeu de Paume. Celle-ci réunissait une centaine d'artistes, vivantes et « historiques ». Selon Catherine Gonnard dans son essai « Les femmes artistes et les institutions avant 1950 », cette exposition avait été un succès et avait été soutenue par les associations féministes⁹⁹. Ce bref retour en arrière relativise notre propos selon lequel il n'y aurait pas d'exposition collective d'artistes femmes dans un musée français avant *elles@centrepompidou*. Ainsi, des « modèles », ou des « contre-modèles » existent pour les créatrices et les théoriciennes actives dans les années 1970.

IV. A LA RECHERCHE D'AUTRES PARADIGMES POUR COMPRENDRE UNE HISTOIRE DES EXPOSITIONS COLLECTIVES D'ARTISTES FEMMES

A. Quel paradigme temporel ?

Dans l'introduction de son ouvrage sur Françoise Collin, Mara Montanaro propose, afin d'étudier le parcours de la philosophe, d'adopter le concept de généalogie¹⁰⁰, développé par Michel Foucault dans son essai « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » (1971)¹⁰¹. Ce concept nous semble compatible avec les critiques féministes, dans la mesure où la généalogie s'oppose à l'unicité de la narration historique. Michel Foucault propose, en effet, de remplacer la recherche d'une origine unique et identifiable (*Ursprung*) par celle de la provenance (*Herkunft*), principe mobile qui se caractérise par un pur devenir. Cette démarche consiste à « retrouver sous l'aspect unique d'un caractère, ou d'un concept, la prolifération des événements à travers lesquels (grâce auxquels, contre lesquels), ils se sont formés¹⁰² ». La généalogie exacerbe ainsi les discontinuités d'un récit historique et la singularité des événements :

⁹⁹ *Ibid.*, p. 289.

¹⁰⁰ Mara MONTANARO, « Prémisses méthodologiques. Généalogie et transmission », in *Françoise Collin. L'insurrection permanente d'une pensée discontinuée*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2016, p. 15-29.

¹⁰¹ Michel FOUCAULT, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » [1971], in *Dits et Écrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, p. 1005-1024.

¹⁰² *Ibid.*, p. 1009.

La généalogie ne prétend pas remonter le temps pour établir une grande continuité par-delà la dispersion de l'oubli ; sa tâche n'est pas de montrer que le passé est encore là bien vivant dans le présent, l'animant encore en secret après avoir imposé à toutes les traverses du parcours une forme dessinée dès le départ. [...] Suivre la filière complexe de la provenance, c'est au contraire maintenir ce qui s'est passé dans la dispersion qui lui est propre : c'est répéter les accidents, les infirmes déviations [...] les erreurs, les fautes d'appréciation, les mauvais calculs qui ont donné naissance à ce qui existe et vaut pour nous tous ; c'est découvrir qu'à la racine de ce que nous connaissons et de ce que nous sommes il n'y a point de vérité et l'être, mais l'extériorité de l'accident¹⁰³.

La méthode généalogique consiste donc à étudier les conditions de possibilité de notre présent par une recherche des accidents qui l'ont fait advenir de manière non déterminée. Dans ce cadre, chercher des instances fondatrices apparaît vain : celles-ci n'existent pas. Cette entreprise a pour corolaire une critique de nos valeurs (« il n'y a point de vérité de l'être »), puisque celles-ci sont dénaturalisées.

Si cette méthodologie nous semble féconde pour notre recherche, c'est qu'elle motive une analyse du présent par l'étude du passé, sans pour autant présupposer l'existence d'un *archè* qui permettrait de lever le voile sur le processus historique. Ainsi, on pourra analyser un cas récent, *elles@centrepompidou* – cas qui est également le plus visible—, en recherchant la provenance de celui-ci : y-a-t-il eu des précédents à cet accrochage en France ? La « gêne du féminin », que l'on retrouve dans la communication de la manifestation, peut-elle être partiellement éclairée par des expositions ou des projets d'expositions qui l'ont précédée ? En mettant en valeur les phénomènes de ressemblances entre les différentes manifestations ainsi que les discontinuités d'une histoire des expositions collectives d'artistes femmes, nous nous garderons de considérer que *elles@centrepompidou* était déterminé historiquement parlant.

B. *From the Center* : Centralité et marginalité

Comprendre les expositions collectives d'artistes femmes nécessite également un paradigme spatial. La série d'expositions « des nombres » de Lucy R. Lippard, étudiée par Cornelia Butler et Sabeth Buchmann dans *From Conceptualism to Feminisms*¹⁰⁴, prouve la pertinence d'une telle approche. Sabeth Buchmann rappelle dans l'introduction de *From Conceptualism to Feminism* qu'un des objectifs de cette suite d'expositions, dont la première est 557,087 (1969) et la dernière est c. 7,500 (1973-1974), est de « remettre en cause la centralité de New York grâce à un format d'expositions décentralisé¹⁰⁵ » et en s'adressant au public à la fois dans les institutions et à l'extérieur de celles-ci. À cette fin,

¹⁰³ *Idem*.

¹⁰⁴ Cornelia BUTLER (dir.), *From Conceptualism to Feminism: Lucy Lippard's Numbers Shows. 1969-1974*, Londres, Afterall Books, 2012.

¹⁰⁵ Sabeth BUCHMANN, « Introduction: From Conceptualism to Feminism », in *From Conceptualism to Feminism*, op. cit., p. 8-15, p. 10.

la critique organise l'itinérance d'expositions composées d'œuvres facilement transportables et de pièces produites sur place d'après les instructions de l'artiste. Chaque exposition est intitulée par un nombre : celui de la population de la ville hôte. L'objectif de Lucy R. Lippard est, en effet, d'étendre son réseau sur la côte ouest de l'Amérique du Nord, afin de mettre au défi l'autorité artistique de la capitale ; 557,087 est ainsi présentée à Seattle et 955,999 l'est à Vancouver (1979). Ce réseau dépasse même les frontières états-uniennes : en 1970, Lippard organise 2.972.453 à Buenos Aires. La décentralisation implique également d'exposer au dehors des espaces institutionnels, ce qui passe par une organisation nomadique¹⁰⁶. Par exemple, 557,087 occupe un espace annexe du Seattle Art Museum, et des installations sont dispersées dans la ville.

Les analyses de Sabeth Buchmann et de Cornelia Butler mettent en lumière que la pratique curatoriale de Lucy R. Lippard repose sur un jeu entre les espaces centraux de l'art, lieux de formation des valeurs de l'art, et les marges (la côte Est, le sud du continent américain). Si le « centre » peut être défini, selon le Centre national de ressources textuelles, comme le « lieu où des actions, des activités convergent, sont dominantes » ou le « point ou élément convergeant, d'où rayonnent des forces, des éléments dispersés¹⁰⁷ », la marge est un « espace situé sur le pourtour d'une région considérée comme une unité géographique¹⁰⁸ ». À la lumière de la série « des Nombres », on comprend que le centre et la marge ne sont pas simplement des notions géographiques. Ces notions désignent également une hiérarchie institutionnelle, dans la mesure où le centre est le lieu de légitimation des valeurs artistiques – lieu d'où « rayonnent » ces mêmes valeurs. Le deuxième intérêt des *Number Shows* est de mettre en lumière le pouvoir subversif des espaces marginaux. Ainsi, la tentative de formation d'un réseau décentralisé par Lippard peut être interprétée comme une remise en question de l'*establishment* artistique situé sur la côte ouest ; tentative qui doit être réinscrite, selon Cornelia Butler, dans l'engagement féministe de Lippard. À partir de 1969, elle adhère en effet à un groupe d'artistes militant (les Art Workers' Coalition) et quitte le monde de l'art institutionnel¹⁰⁹. Dès lors, la question est celle de la possible rénovation des normes muséales par des projets « décentralisés » ou « marginaux ».

Analyser nos quatre cas d'étude nécessite donc de prendre en compte leur position géographique et institutionnelle. Exposer collectivement des artistes femmes au Centre d'art contemporain du Magasin à Grenoble, n'est, par exemple, pas une entreprise

¹⁰⁶ Cornelia BUTLER, « Women – Concept – Art Lucy R. Lippard's Numbers Shows », in *From Conceptualism to Feminism*, *op. cit.* p. 16-70, p. 46.

¹⁰⁷ Centre national de ressources textuelles, <https://www.cnrtl.fr/definition/centre>, consulté le 23/08/2019.

¹⁰⁸ Centre national de ressources textuelles, <https://www.cnrtl.fr/definition/marge>, consulté le 23/08/2019.

¹⁰⁹ C. BUTLER, « Women – Concept – Art Lucy R. Lippard's Numbers Shows », *op. cit.*, p. 45.

comparable au fait d'accrocher des créatrices au Musée national d'art moderne, qui, d'une part, se situe dans la capitale artistique française, c'est-à-dire Paris, et d'autre part constitue la plus grande collection d'art moderne en France. Dès lors, l'approche institutionnelle constitue un prisme d'étude pertinent pour comprendre la position de chaque exposition.

À ce stade de notre développement, il convient de resserrer en quelques lignes la méthodologie adoptée pour cette étude. Les expositions collectives d'artistes femmes sont perçues comme des événements révélateurs d'un état de la scène artistique et de l'histoire des idées à un moment donné. Ces manifestations sont notre « fil d'Ariane » pour comprendre le rapport qu'entretiennent les institutions au genre. Le choix d'analyser plusieurs cas sur une période longue (des années 1970 au début des années 2000) correspond à une volonté de saisir des phénomènes de redondances ou de répétitions dans les expositions, ce qui permet d'interroger une résistance structurelle des institutions muséales et de l'histoire de l'art françaises au féminisme.

Toutefois, nous nous sommes confrontées à une difficulté dans l'obtention des sources, notamment dans le cas du projet échoué de l'ARC. Afin de contourner ces limites, deux stratégies ont été mises en place. D'une part, le contexte institutionnel de chaque exposition a été pris comme critère d'analyse essentiel. D'autre part, nous avons adopté une approche comparative transnationale, que nous expliciterons dans la suite de cette étude. Cette méthodologie permettra de mettre en lumière les mécanismes qui freinent la conception d'expositions collectives d'artistes femmes en France.

DEUXIÈME PARTIE : D'UNE OCCASION MANQUÉE À LA NON RÉCEPTION D'UNE
EXPOSITION : *ÉCRITURES DE FEMMES* ET *LA PART DES FEMMES DANS L'ART*
CONTEMPORAIN (1977 ET 1984)

Cette partie se consacre à deux expositions : la première, en 1977, est *Écritures de Femmes*, et a été conçue pour la plateforme expérimentale du Musée d'art moderne de la Ville de Paris (l'ARC), la deuxième, en 1984, est *La Part des Femmes dans l'art contemporain* une exposition panoramique d'artistes femmes organisée à la galerie municipale de Vitry-sur-Seine. Ces deux cas diffèrent à plusieurs égards, hormis l'inachèvement du premier. Entre 1977 et 1984, le contexte des luttes féministes a considérablement changé : les années 1980 sont marquées par un reflux des luttes des femmes pour leurs droits et par une institutionnalisation du féminisme. La situation institutionnelle diverge également : le rôle décisif de l'ARC dans l'art contemporain ne pouvant être en rien comparé à la dimension locale de la Galerie de Vitry-sur-Seine.

Ces expositions semblent pourtant se répondre. *Écriture de Femmes*, reste évoquée par les créatrices exerçant dans les années 1970 comme une « occasion manquée »¹¹⁰, tandis que *La Part des Femmes dans l'art contemporain*, qui a pourtant bien été montée, a connu une réception extrêmement limitée et n'est quasiment pas évoquée dans les ouvrages sur les créatrices. L'exposition de Vitry-sur-Seine n'apparaît pas comme l'exposition collective d'artistes femmes attendues par les créatrices qui aurait permis de rivaliser avec les grands événements qui se déroulent à l'étranger comme *Künstlerinnen International* à Berlin (1977) ou *L'Autre moitié de l'avant-garde* à Milan (1980). Dès lors, par le biais de ces deux expositions, il s'agira de comprendre les facteurs qui freinent l'organisation d'expositions collectives d'artistes femmes en institutions muséales françaises dans les années 1970.

¹¹⁰ Le groupe Femmes/art s'est ainsi formé en réaction à l'échec de l'exposition. Cela témoigne de l'attente très forte de la part des créatrices pour la réalisation d'expositions collectives d'artistes femmes. Ce cas est aussi cité régulièrement par les historiennes de cette époque. Elisabeth Lebovici contactée à ce propos par le biais de Giovanna Zapperi a ainsi parlé d'un « serpent de mer ».

I. *ÉCRITURES DE FEMMES : LE « FANTÔME » DE L'ARC*

En mars 1977, à l'occasion d'un numéro spécial de *Artpress*, intitulé « Femmes et création », la réalisation d'une exposition collective d'artistes femmes est annoncée. Celle-ci, intitulée *Écritures de Femme*, est prévue pour la fin de l'année 1977. Il est indiqué que Suzanne Pagé, Françoise Eliet, aidées de Catherine Millet, se chargent de l'organiser¹¹¹. Plus tardivement dans la même année, la brochure de l'exposition *Langages au féminin*, mise en place à l'ELAC, mentionne ce projet : les organisateurs se positionnent en effet comme une réponse locale à cet événement parisien¹¹². Pourtant, à la fin de l'année 1977, le calendrier de la programmation de l'ARC n'est pas occupé par une exposition de créatrices mais par « Travaux Paris 1977 » qui présente les jeunes générations de créateurs.

A. Un projet difficile à retracer

Ces deux références sont les seules que nous ayons trouvées dans les sources écrites publiées à l'époque. Le catalogue de l'ARC 2 qui retrace les expositions organisées entre 1973 et 1983, ne fait pas allusion au projet¹¹³. Dans leurs travaux de thèse, Diana Quinby puis Fabienne Dumont¹¹⁴ ont toutes deux essayé de retracer l'histoire et le contenu du projet. En vain, puisqu'aucun document n'est conservé par le service des archives de l'ARC sur les événements qui n'ont pas abouti, ce qui nous a été confirmé par Florence Pustienne¹¹⁵, responsable des archives de cette section du Musée d'art moderne de la ville de Paris.

Afin de contourner cette difficulté, les archives des organisatrices de l'exposition évoquées dans *Artpress* ont été consultées et contact a été pris avec différentes sources. Afin de retracer de potentiels échanges concernant le projet, les archives de Dany Bloch, responsable du service presse et des relations extérieures de l'ARC, ont été parcourues aux Archives de la critique d'art, tout comme celles d'Aline Dallier Popper, critique d'art qui a écrit sur le mouvement des femmes dans l'art dans les années 1970¹¹⁶. Aucun de ces fonds

¹¹¹ « Exposition de femmes à l'ARC 2 », *Artpress*, n°5, mars 1977 « Femmes et création », p. 40.

¹¹² « En effet, nous savons qu'une exposition importante d'œuvres de femmes s'organise à Paris. Jusqu'à plus ample information aucun des artistes de la région n'a été sollicité. C'est en somme une réplique que nous donnons à Paris, une réplique à l'image de la création de la région [...] » in Elyane GÉRÔME, « Préface » in *Elac Magazine n°4 « Langages au féminin »*, Lyon, Espace Lyonnais d'art contemporain, novembre 1977. Aucun catalogue n'est publié pour les expositions de l'ELAC, le magazine fait donc office de catalogue.

¹¹³ Suzanne PAGÉ, Juliette LAFONT (dir.) *ARC 1973-1983 / MAMARC Musée d'art moderne de la ville de Paris*, Paris, Amis du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1983.

¹¹⁴ Diana QUINBY, *Le collectif Femmes/Art à Paris dans les années 1970. Une contribution à l'étude du mouvement des femmes dans l'art*, thèse sous la direction de Françoise Levaillant soutenue en 2003 à l'Université Paris I, disponible à la Bibliothèque Kandinsky ; Fabienne DUMONT, *Femmes et art dans les années 1970. "Douze ans d'art contemporain" version plasticiennes. Une face cachée de l'histoire de l'art, Paris 1972-1982*, thèse sous la direction de Laurence Bertrand-Dorléac soutenue en 2004 à l'Université d'Amiens.

¹¹⁵ Échanges par courriels du 11/12/2018.

¹¹⁶ Nous nous attardons plus longuement sur la figure de la critique dans la suite de ce travail, voir partie I, II, A.

n'a toutefois délivré d'informations sur ce projet. La deuxième étape a alors été de se tourner vers des sources encore vivantes. Suzanne Pagé alors directrice de l'ARC a été interrogée à ce propos¹¹⁷ et n'a pas confirmé l'existence de ce projet, tandis que Yann Pavie, conservateur dans l'établissement de 1973 à 1976, n'a eu connaissance de cette exposition ni à l'ARC, ni par le biais de Dany Bloch, qu'il connaissait étroitement¹¹⁸. L'historienne Marie-Jo Bonnet, a également été contactée, puisqu'elle cite l'exposition dans son ouvrage *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*¹¹⁹, mais elle n'a pas non plus souvenir du projet.

Face à ces difficultés, le choix a été fait d'envisager le manque de sources comme élément révélateur à analyser. Plutôt que de chercher à reconstituer le projet dans sa totalité, il s'agit d'envisager son inaboutissement comme un cas d'étude en tant que tel. Deux questions guideront notre analyse : en quoi cette exposition aurait-elle pu constituer un « moment » dans une décennie marquée par les luttes féministes ? Et quelles sont les logiques internes et externes au projet qui pourraient expliquer qu'*Écriture de Femmes* ait avorté ?

B. Les contours d'*Écritures de Femme*

Le projet est brièvement retracé dans la thèse de Diana Quinby¹²⁰. Pour l'historienne, la peintre et psychanalyste Françoise Eliet aurait souhaité organiser une exposition panoramique regroupant des travaux de femmes artistes. À cette fin, elle aurait réuni des artistes et proposé à Suzanne Pagé d'organiser cette exposition à l'ARC¹²¹. Le projet n'aurait pas abouti sans que l'on sache pourquoi, entraînant une déception importante de la part des créatrices réunies à l'occasion, c'est en réaction à cette annulation que des plasticiennes auraient formé le collectif *Femmes/Art*. Bien que les informations disponibles soient minces, analyser les grandes lignes de ce projet semble nécessaire pour le réinscrire dans une cartographie plus large des expositions collectives d'artistes femmes et pour tenter de comprendre les raisons de son non-aboutissement. Cette étude portera sur trois points : les organisatrices du projet, son titre, et enfin les artistes sélectionnées, ce qui permettra d'esquisser en creux la typologie d'exposition souhaitée par Françoise Eliet.

Le rôle de Françoise Eliet apparaît déterminant, aussi bien pour Diana Quinby que pour Fabienne Dumont. Le fait que Françoise Eliet ne soit pas une critique d'art à plein

¹¹⁷ Nous remercions Élisabeth Lebovici d'avoir bien voulu évoquer ce sujet avec Suzanne Pagé.

¹¹⁸ Nous remercions Yann Pavie d'avoir bien voulu répondre à nos questions par mails, échanges par courriel du 14 juin 2019.

¹¹⁹ M.-J. BONNET, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, op. cit., p. 80.

¹²⁰ D. QUINBY, *Le collectif Femmes/Art à Paris dans les années 1970*, op. cit., p. 23-26.

¹²¹ La publication de Fabienne Dumont ne donne pas plus d'informations à ce sujet, bien que l'historienne ait écrit que c'est Suzanne Pagé qui a proposé le projet à Françoise Eliet et pas le contraire. F. DUMONT, *Des Sorcières comme les autres*, op.cit., p. 122-123.

temps ni historienne¹²² mérite d'être souligné. Ethnologue de formation et plasticienne, elle rencontre le milieu de la critique d'art par le biais de l'avant-garde littéraire qu'elle fréquente. À partir de 1975, elle commence à écrire dans la revue *Artpress* et consacre quelques articles aux femmes dans l'histoire de l'art et aux plasticiennes¹²³. Diana Quinby souligne toutefois que Françoise Eliet ne mène pas un travail théorique d'ampleur et qu'elle consacre seulement quelques articles aux créatrices. On peut donc supposer que c'est plus en tant que plasticienne que théoricienne qu'elle prend les devants pour réaliser une exposition collective d'artistes femmes. *A contrario*, Dany Bloch n'est pas une artiste mais une professionnelle des musées¹²⁴. Chargée des relations extérieures et du service presse à l'ARC, elle fait partie de l'équipe fortement féminisée de cette plateforme expérimentale, que Marie-Jo Bonnet a qualifié « d'équipe d'amazones¹²⁵ ». À ce titre, elle a été également chargée d'expositions, comme *Art vidéo confrontation 74 : ARC 2* en 1974. En outre, elle fait preuve d'un véritable engagement envers les artistes femmes, en participant par exemple au jury du Salon de l'UFPS en 1975 puis à celui du Salon Féminine-Dialogue. On pourrait faire l'hypothèse que, en raison de ses compétences et de sa position interne à l'institution, Dany Bloch aurait assuré le versant organisationnel de l'exposition tandis que Françoise Eliet se serait chargée de réunir les artistes.

Le titre *Écriture de Femmes*, éclaire la position des organisatrices. Tout d'abord, le titre frappe par son extension, voire son imprécision. On ne sait pas si cette formule désigne le thème de l'exposition ou si elle qualifie seulement les plasticiennes réunies. En outre, le terme « Écritures », qui n'est pas compris ici dans son versant littéraire, ne détermine pas un style ou un médium particulier. Le recours au pluriel renforce l'idée selon laquelle une grande variété de productions pourrait être présentée. Le seul critère de sélection qui se dégage du titre semble être le genre de l'artiste. Rappelons que cette mention du genre féminin dans le titre des expositions collectives est un *leitmotiv* dans les manifestations organisées en France. C'est, par exemple, le cas au Havre en 1978 (*Face à Femmes*) ou à Vitry-sur-Seine en 1984 (*La Part des Femmes dans l'art contemporain*). Cela soulève dès lors la question d'une spécificité féminine de la création ; problématique qui fait l'objet de débats réguliers dans les années 1970, comme à l'occasion du numéro de mars 1977

¹²² Pour la biographie de Françoise Eliet nous nous appuyons sur la thèse de D. QUINBY, *Le collectif Femmes/Art à Paris dans les années 1970*, op. cit., p. 77-87. Françoise Eliet reste une figure peu connue. A notre connaissance, ses archives n'ont pas été reversées dans une institution publique.

¹²³ Notamment, « 5 Américaines : peinture – travail de femme », *Artpress*, n°17, mars-avril 1975, p. 20-21, et « Luttes des femmes dans l'histoire de l'art », *Artpress*, n°5, mars 1977, p. 24-25.

¹²⁴ Elle a ainsi dirigé la Galerie de prêt d'œuvres à la Maison de la Culture du Havre entre 1967 et 1971 et a été chargée à partir de 1974 des relations extérieures de l'ARC. Voir la biographie disponible en ligne sur le site des archives de la critique d'art : <https://www.archivesdelacritiquedart.org/auteur/bloch-dany> [consulté le 23/08/2019].

¹²⁵ M.-J. BONNET, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, op. cit., p. 80.

d'Artpress intitulé « Femmes et création »¹²⁶. Or en intitulant le projet, *Écritures de femmes*, et non pas *féminines* et en utilisant un pluriel, Françoise Eliet semble contourner cette difficulté et désamorcer une interprétation qui irait dans le sens d'une catégorie artistique féminine¹²⁷.

S'il s'agit bien d'écritures, c'est également que les artistes sollicitées se caractérisent par la diversité de leur pratique. La thèse de Diana Quinby livre une liste d'artistes présentes à une réunion préparatoire, ce qui permet de cerner la variété des plasticiennes que les organisatrices projettent de réunir¹²⁸. Cette diversité s'entend tout d'abord en termes de style. Par exemple, Monique Frydman réalise un travail de déconstruction de la toile, que l'on pourrait rapprocher de celle opérée dans les mêmes années par le groupe niçois Support/Surface, tandis que Vera Molnar crée des formes géométriques épurées par ordinateur. À côté de ces pratiques abstraites, certaines artistes ont adopté la figuration : c'est le cas de Colette Deblé qui prend pour thème des fenêtres et des boîtes.

La sélection n'est pas non plus définie en termes de médiums, bien que la peinture reste dominante¹²⁹. Plusieurs artistes conviées pratiquent la photographie ; c'est notamment le cas de Martine Aballéa, une jeune artiste franco-américaine qui a entamé en 1975 un travail de détournement des affiches de cinéma par l'insertion de textes fictionnels¹³⁰. Certaines créatrices présentes à la réunion ont également recours aux textiles : Sheila Hicks réalise des tissages et Nil Yalter utilise le feutre lorsqu'elle reproduit des tentes turques. Enfin, certaines artistes intégrées dans le travail préparatoire produisent une œuvre inclassable. En recouvrant des photographies d'institutions ou de corps nus de femmes de sucre glace, Dorothee Selz réalise des objets hybrides, entre photographie et art culinaire. Également, dans une logique pop, l'américaine Ruth Francken produit des pièces – fauteuils en forme d'hommes, livre-téléphones –, dont il est difficile de déterminer si elles relèvent du design ou de la sculpture.

¹²⁶ Les créatrices se réunissent également pour débattre de ce point, comme à l'ARC en 1975 lors d'un événement intitulé directement « la création féminine ». Pour plus de détails sur ce point, voir la thèse de F. DUMONT, *Des Sorcières comme les autres*, op. cit., p. 83.

¹²⁷ Le refus de Françoise Eliet d'envisager une spécificité féminine est confirmé par la lecture du texte fondateur du groupe Femmes/Art. Claudette Brun, Colette Deblé, Françoise Eliet, Monique Frydman, Christine Maurice et Michèle Henry écrivent ainsi « Avant de pouvoir parler d'une spécificité des pratiques féminines il nous semble qu'il faut construire un lieu où les différences des femmes entre elles puissent se parler, se construire. / Une des tendances du mouvement féministe, compréhensible comme moment de lutte, est de vouloir parler de *la* femme, en se référant à une unité psychique, voire biologique [...] Cet appel à une unité organique, biologique – la femme comme mère, déesse, déesse-mère, etc. – nous semble avoir un référent historique précis : le fascisme. » COLLECTIF, « Enfermement/Rupture », *L'Humidité*, n°24, printemps 1977, p. 40-41.

¹²⁸ Voir la liste des artistes présentes à la réunion en annexes (Partie I, A. Fiche d'identité de l'exposition).

¹²⁹ Sont notamment présentes à la réunion préparatoire : Shirley Jaffe, Judith Reigl, Monique Frydman, Irène Laskine, Colette Deblé, Bernadette Bour, ou encore Isabelle Champion-Métadier.

¹³⁰ Voir Pascal CASSAGNEAU, Élisabeth LBOVICI, *Martine Aballéa. Romain partiel*, Paris, Sémiose Editions, 2009.

La sélection se caractérise également par la diversité du profil des artistes, en termes de nationalité, mais également en termes d'âge et de reconnaissance. Diana Quinby faisait ainsi remarquer dans son travail de thèse que certaines artistes étaient déjà reconnues, comme Shirley Jaffe, alors que d'autres étaient débutantes. L'artiste américaine avait ainsi exposé au Centre culturel américain aux mois de juin et de juillet 1958 avec Sam Francis et Kimber Smith¹³¹. L'achat par l'État français de deux pièces, *Boulevard Montparnasse* en 1969 et une œuvre sans titre en 1973, laisse penser que l'Américaine avait obtenu une reconnaissance sur la scène parisienne dans les années 1960. Au contraire, certaines artistes commençaient leur carrière et n'avaient pas encore exposé dans des institutions françaises. Si Martine Aballéa avait été sélectionnée par Aline Dallier pour l'exposition qu'elle organise aux États-Unis en 1976, *Combative Acts and Profiles*, l'artiste franco-américaine, elle, n'a pas exposé en France avant 1980, date à laquelle elle présente une installation à la Biennale de Paris.

Enfin, les artistes présentes à la réunion prétoire n'intègrent pas toutes dans leur pratique des réflexions sur la condition féminine et leur niveau d'engagement politique est variable. Certaines artistes, comme Nil Yalter et Dorothee Selz prennent comme objet de recherche la condition des femmes. Cette première développe par exemple une réflexion sur l'enfermement féminin dans son travail sur les yourtes matricielles d'Anatolie. La dimension critique de l'œuvre de Dorothee Selz s'accompagne également d'une position militante. Au sein du groupe Femmes en lutte, elle milite ainsi contre l'UFPS, considéré comme un salon rétrograde, mais aussi pour une professionnalisation du travail d'artiste afin d'obtenir de meilleures conditions matérielles pour les créatrices¹³². *A contrario*, certaines artistes, comme Vera Molnar, s'attachent essentiellement à une réflexion picturale – ici, une réduction géométrique des formes de la peinture.

Ce bref aperçu des artistes réunies pour le travail préparatoire de l'exposition, qui a permis de mettre en lumière la diversité de leurs pratiques, témoigne du caractère panoramique du projet, que Diana Quinby avait soulevé dans sa thèse. Il semble que, pour Françoise Eliet, réunir des artistes femmes suffirait pour constituer une exposition collective, l'essentiel étant de créer un espace de visibilité souple pour des artistes qui n'exposent que peu ou pas en galerie et en musée. On retrouve cette conception « lâche », qui semble guider la conception de l'exposition d'*Écritures de Femme*, dans la manière dont Françoise Eliet envisage la forme et la fonction d'un collectif d'artistes femmes. Dans

¹³¹ Voir la brochure de l'exposition : Arnold RÜDLINGER (préface), *Exposition Sam Francis, Shirley Jaffe, Kimber Smith*, Exposition au Centre culturel Américain à Paris du 7 juin au 3 juillet 1958, Paris, Centre culturel américain, 1958.

¹³² Voir F. DUMONT, *Des Sorcières comme les autres*, op. cit., p. 81.

le manifeste fondateur du groupe Femmes/Art « Enfermement/Rupture », elle propose un collectif sous forme de « groupe de travail » :

Nous pensons qu'il est nécessaire de maintenir une structure aussi ouverte que possible, sans défendre ou proposer une forme de pratique picturale ou plastique spécifique. [...] Nos pratiques comme peintres, photographes, cinéastes, sont donc divergentes. Elles ne reflètent pas une ligne théorique commune¹³³.

Une comparaison peut être faite avec l'exposition *Künstlerinnen International : 1877-1988*, mise en place au Château de Charlottenburg à Berlin de mars à avril 1977. Deux éléments motivent cette comparaison. D'une part, la position des organisatrices de *Künstlerinnen* s'approche grandement de celle qui semble être défendue par Françoise Eliet pour *Écritures de Femmes*. D'autre part, cette dernière, qui a visité l'événement berlinois, a manifesté un enthousiasme marqué pour celle-ci¹³⁴, on peut donc penser que cet événement correspond à la conception qu'elle défend d'une exposition collective d'artistes femmes. Revenons donc en quelques lignes sur les grandes caractéristiques de cette exposition, à l'aide de l'article de l'historienne Renate Buschmann « "When is *the artist* a "woman ?" The conception and reception of *Künstlerinnen international 1877-1977* »¹³⁵. Il nous semble que le projet berlinois et celui de l'ARC puissent être rapprochés sur deux points essentiels : leur caractère panoramique et éclectique¹³⁶ et l'absence de lien établi entre le féminisme et les créations des plasticiennes. L'exposition allemande, organisée par un groupe de femmes de la Nouvelle Société des Beaux-Arts (NGBK), se caractérise en effet par son ampleur historique et géographique : le spectre chronologique couvert remonte au XIX^e siècle¹³⁷ et les exposantes sélectionnées sont aussi bien allemandes qu'européennes ou américaines¹³⁸. En outre, les organisatrices ont refusé de parler de féminisme, alors même qu'une partie des œuvres ont été produites dans le contexte des luttes des femmes¹³⁹. Le terme d'artiste au féminin est d'ailleurs préféré dans le titre à celui de « féminisme », ce qui était également le cas de l'exposition de l'ARC. Cette ambivalence est source pour l'historienne allemande d'une réception contrastée : tandis que certains journalistes ont

¹³³ COLLECTIF, « Enfermement/Rupture », *op. cit.*, p. 40-41.

¹³⁴ Elle écrit ainsi dans la revue *Sorcières* : « Une sorte de sanctuaire : la première fois que j'entre dans une exposition organisée par des femmes qui nous tire de notre amnésie générale. Notre, la mienne. Le premier sentiment : une très grande légèreté. Cela est dû d'abord à l'extraordinaire impression de liberté donnée par l'exposition. L'accrochage est loin des conventions ordinaires. Rien de massif, d'ordonné, de préétabli. Je marche d'œuvre en œuvre sans avoir le sentiment de l'étiquetage. J'apprends des choses ; cela me concerne, concerne ma propre histoire notre propre histoire. » Françoise ELIET, « Berlin. L'Art des Femmes », *Sorcières*, n°11, janvier 1978, p. 55.

¹³⁵ Renate BUSCHMANN, « "When is *the artist* a woman?" The conception and reception of *Künstlerinnen international 1877-1977* », *n.paradoxa – international feminist art journal*, vol. 22, Juillet 2018, p. 7-15.

¹³⁶ Le champ historique de *Écritures de Femmes* est toutefois plus limité.

¹³⁷ On trouve entre autres des œuvres de Käthe Kollwitz, de Hannah Hoch ou de Gabriele Münter.

¹³⁸ Par exemple, l'américaine Louise Bourgeois, l'anglaise Mary O'Shea ou encore les plasticiennes du groupe *Femmes/Art* sont présentes.

¹³⁹ R. BUSCHMANN, « "When is *the artist* a woman?" », *op. cit.*, p. 11-12.

critiqué la manifestation en raison même de la présence de thèmes supposément féministes, un groupe de femmes militantes a blâmé les organisatrices de ne pas avoir mis en lumière plus clairement un propos engagé¹⁴⁰.

Les maigres informations que nous possédons pour ce projet nous permettent de déduire quelques grandes lignes le caractérisant. Il s'agirait d'une exposition panoramique, réunissant des artistes de plusieurs générations et développant des pratiques variées. Les organisatrices défieraient l'idée d'une catégorie féminine en art, mais ne se positionneraient pas directement selon un engagement féministe.

C. 1977 – l'ARC : le moment et le lieu pour exposer des artistes femmes

Il convient, avant tout, de présenter en quelques mots l'ARC. Cette antenne du Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAMVP), créée en 1967 à l'initiative de Pierre Gaudibert, théoricien et ardent défenseur de l'action culturelle, n'est pas un musée mais une section d'exposition expérimentale. Elle a été constituée sur le modèle des *Kunsthalle* allemands et des Maisons de la Culture. Elle se rapproche de ces deux exemples en raison de la priorité donnée à la programmation, celle-ci se caractérisant par sa rapidité et par sa transdisciplinarité assumée¹⁴¹, et par un attachement à la représentation d'une scène contemporaine mouvante. L'hypothèse peut être faite que l'ARC aurait pu présenter une exposition collective d'artistes femmes en raison de sa souplesse structurelle. En outre, une des missions principales de l'ARC est d'offrir un espace de visibilité pour des jeunes artistes ou des scènes peu connues. Le programme « Première rencontre » permet ainsi d'exposer des jeunes créateurs dont la production n'avait pas encore été exposée dans des institutions muséales de renom. Certaines manifestations, comme *Canada Trajectoires 73* en 1973, contribuent également à faire découvrir des scènes étrangères. C'est donc la vocation de recherche de l'ARC, affirmée dans son acronyme même, qui est mise en valeur. Or c'est bien cette mission d'exploration de l'ARC qui explique l'intérêt de la plateforme pour des expositions collectives d'artistes femmes.

Cela d'autant plus que, comme l'a souligné Fabienne Dumont, l'ARC a joué un rôle central dans la représentation des plasticiennes : « Il s'agit d'un des seuls lieux prometteurs de cette décennie, car c'est le seul qui s'est risqué à montrer des plasticiennes à un haut niveau de visibilité lors de leur première exposition¹⁴² ». Ainsi, entre 1973, date de l'ouverture de l'ARC 2, et 1977, date du projet *Écritures de Femmes*, pas moins de treize expositions monographiques d'artistes femmes ont été recensées. Ces dernières sont

¹⁴⁰ « Unlike the critical columnists who felt that feminist art was proportionately too dominant, the Women's Centre in fact criticised the absence of any clearly feminist messages in the art exhibited. », *Ibid.*, p. 12.

¹⁴¹ Une programmation de jazz est ainsi proposée au public et un bulletin de poésie est édité.

¹⁴² F. DUMONT, *Des Sorcières comme les autres*, op. cit., p. 57.

consacrées à des jeunes artistes, comme Tania Mouraud, Nil Yalter, Barbara Chase Riboud, Annette Messager, Hessie ou encore Jacqueline Dauriac, mais aussi à des artistes décédées ou déjà confirmées, participant ainsi à leur redécouverte, comme Hannah Höch. Ainsi, certaines artistes sélectionnées par François Eliet pour *Écritures de Femme* ont déjà été présentées à l'ARC, dans des expositions collectives ou dans des monographies. C'est, par exemple le cas de Judith Reigl, à qui la plateforme a consacré une monographie de novembre à décembre 1976, mais aussi de Ruth Francken et Dorothee Selz qui ont participé à l'événement *Boîtes* de décembre 1976 à janvier 1977, ou encore de Lea Lublin dont des pièces ont été présentées à *Une expérience d'art socio-écologique Photo-Film – Vidéo, Neunkirchen, 1975* de novembre à décembre 1975. Il semble donc que les créatrices connaissaient déjà bien l'institution et avaient des attentes envers celle-ci. Si les plasticiennes attendent beaucoup de l'ARC, c'est également que le MAMVP a déjà été le lieu de débats sur la spécificité d'une création féminine ou d'événements organisés par des groupes d'artistes femmes, comme le festival de films de femmes *Musidora* (1974).

Le caractère expérimental de l'ARC, son ouverture à la jeune création, et l'attention portée dans la programmation aux artistes femmes, en font le lieu le plus adéquat pour exposer collectivement des artistes femmes. En outre, l'emplacement de l'ARC à Paris aurait assuré à ces dernières une visibilité inédite, là où les initiatives provinciales rencontrent un écho limité en raison du centralisme marqué de la scène artistique parisienne.

Si l'ARC semble être le lieu idéal pour organiser une manifestation de plasticiennes, l'année 1977 semble être *le* moment pour un événement de ce type. Le projet *Écritures de femmes* s'inscrit, en effet, dans un contexte marqué par la visibilité croissante des créatrices sur la scène artistique et par la formation de collectifs d'artistes femmes. En France et à l'étranger, grâce à des numéros spéciaux de revues et à des expositions, la question de la situation des créatrices sur la scène artistique est portée dans l'espace public. Citons le numéro de *Artpress* de mars 1977 « Femmes et création », et le double n°66-67 de *Opus International*, dans lequel Aline Dallier publie l'article « Le mouvement des femmes dans l'art »¹⁴³. À l'étranger, les expositions *Women Artists (1550-1950)*¹⁴⁴ et *Künstlerinnen international* sont ouvertes en 1977.

En outre, à partir de 1975, et en réaction à l'année de la Femme organisée par l'UNESCO, des plasticiennes se regroupent pour former des collectifs¹⁴⁵ (entre autres, La

¹⁴³ Aline DALLIER, « Le mouvement de femmes dans l'art », *Opus International*, n°67-68, mai-juin 1978 p. 35-41.

¹⁴⁴ Nous présenterons plus longuement cette exposition dans la suite de cette étude (voir deuxième partie, II).

¹⁴⁵ Ceux-ci ont été retracés longuement dans la thèse de Fabienne DUMONT. Voir la deuxième partie « Mise en place d'un réseau alternatif », *Des sorcières comme les autres*, p. 73-113.

Spirale, Féminie, Femmes/Art). Ces derniers¹⁴⁶, plus que de se constituer sous forme de groupes structurés, doivent être qualifiés de nébuleuses dans la mesure où les artistes peuvent passer de l'un à l'autre aisément. Ces collectifs, tous non-mixtes à l'exception de Féminie-Dialogue, s'apparentent à des lieux d'échanges pour des plasticiennes jusque-là isolées dans leur pratique. Par le débat, ils assurent le développement d'une prise de conscience du caractère foncièrement inégalitaire du système artistique, institutionnel et marchand ; et c'est en réaction à ceux-ci que certaines créatrices décident de mettre sur pieds des expositions dans des espaces alternatifs. On comprend dans ce contexte l'importance du projet de Françoise Eliet. D'une part, il répond au désir exprimé par les créatrices d'obtenir une meilleure visibilité dans les institutions artistiques. D'autre part, en regroupant des plasticiennes issues de plusieurs nébuleuses (Dorothee Selz a par exemple un rôle déterminant dans le groupe Femmes en Lutte, tandis que Colette Deblé était présente au Salon Féminie-Dialogue en 1976). *Écritures de Femmes* aurait permis de réaliser le panorama d'une scène en train de se constituer, offrant ainsi au grand jour une scène largement souterraine.

Grâce à ce détour par le contexte artistique et institutionnel, on comprend en quoi le projet de l'ARC constitue une « occasion manquée ». La multiplication d'expositions collectives d'artistes femmes à l'étranger, sur lesquelles nous reviendrons dans la suite de notre développement, et la prise de conscience par les artistes femmes d'une inégalité du système artistique, font de 1977 une « fenêtre » pour exposer collectivement les créatrices. L'ARC, en raison de son caractère expérimental et de la bienveillance que les équipes ont observé envers les plasticiennes, est également le lieu où une telle exposition aurait pu être mise en place. Dès lors, comment comprendre cette annulation ? Deux types d'explications peuvent être donnés. D'une part, il nous semble que certains éléments du projet dans sa conception même peuvent expliquer cet inaboutissement. D'autre part, cette « occasion manquée » doit être réinscrite dans un contexte institutionnel et artistique plus large.

En guise de conclusion : les limites internes du projet

La position panoramique adoptée par Françoise Eliet est problématique : comment donner une cohérence à un ensemble d'œuvres qui varient aussi bien dans leur style qu'en termes de médium, tout en refusant de proposer un cadre théorique structurant ? Rappelons que Françoise Eliet n'a, en effet, pas mené une réflexion poussée sur les créatrices et n'a pas

¹⁴⁶ Le groupe Spirale s'est formé entre 1972 et 1982 autour de Charlotte Calmis. Féminie, qui organise les expositions Dialogue, se constitue en 1975 en réaction au Salon de l'UFPS soutenu par l'ONU dans le cadre de l'Année de la Femme. La même année, et pour la même raison, Femmes en Lutte est créé avec une dimension politique plus marquée. Comme nous l'avons vu Femmes/Art se constitue en réaction à l'annulation du projet de l'ARC.

écrit sur le féminisme. Ainsi, selon Diana Quinby, l'extension, voir la dilution, du projet aurait pu expliquer son échec : réunir des plasticiennes ne suffirait pas pour établir un *synopsis* d'exposition. Or cette difficulté semble fréquente dans les expositions collectives d'artistes femmes. C'est ce que souligne Aline Dallier, en février 1976, à l'occasion du Salon Dialogue :

Nous montrerait-on uniquement des chefs d'œuvres superbement éclairés que nous resterions, nous les spectatrices, sans grande réaction. Nous ne voyons guère d'intérêt en effet, (autre que celui des artistes elles-mêmes) à des expositions qui se contentent d'honorer le nom des femmes [...] Ce que nous aimerions ressentir dans ce type d'expositions, ce sont les liens qui nous unissent, artistes et non-artistes, probablement à travers certaines préoccupations communes [...] Des expositions de femmes : oui, si elles ont un sens et si elles posent, en termes plastiques le problème de la place des femmes hier et aujourd'hui dans la société¹⁴⁷.

Selon Aline Dallier, une exposition qui a pour seul propos de réunir des plasticiennes revêt un intérêt limité. La position qui pourrait justifier de réunir des artiste femmes, ce serait d'entamer une réflexion sur la condition féminine, qu'elle soit artistique ou non ; réunir des femmes, oui, si l'on met en lumière ce critère de genre qui est au fondement de la sélection.

II. HISTORIOGRAPHER L'ABSENCE : UNE CONSCIENCE TRANSNATIONALE DE L'ABSENCE D'EXPOSITION COLLECTIVE D'ARTISTES FEMMES EN INSTITUTION MUSÉALE

Dans son essai « The Feminist Nomad: The All-Women Group Show »¹⁴⁸, Jenni Sorkin, reprenant la notion de « nomadologie » de Deleuze et Guattari, qualifie le phénomène d'expositions collectives de plasticiennes de « nomadisme féministe ». À partir de cette notion, elle conceptualise une déterritorialisation de la pratique d'exposition et met en lumière deux logiques qui sous-tendent ce phénomène : les expositions sont des manifestations « sporadiques, disparates et locales », mais elles s'inscrivent également dans un mouvement « multinational¹⁴⁹ ». En effet, les grandes expositions, comme *L'Autre moitié de l'avant-garde*, voyagent dans plusieurs pays et leurs catalogues sont diffusés dans le monde occidental. Des théoriciennes, qui organisent des expositions, se déplacent également sur les continents américains et européens, ce qui permet de diffuser les pensées féministes. Les artistes et critiques vont également d'un pays à l'autre pour visiter des expositions à l'étranger, rappelons que Françoise Eliet se déplace à Berlin pour *Künstlerinnen international*. De cette façon, selon Jenni Sorkin, la culture et la pensée féministe sont disséminées.

¹⁴⁷ Aline DALLIER, « Des expositions de femmes, pour quoi faire », *Opus*, n°54, février 1976, p. 95.

¹⁴⁸ Jenni SORKIN, « The Feminist Nomad: The All-Women Group Show », in C. BUTLER (dir.), *WACK!*, op. cit., p. 458-472.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 460.

S'il convient, dans le cadre de cette étude, d'adopter un prisme transnational, c'est que la conscience d'une absence d'expositions collectives d'artistes femmes dans un musée français naît d'une comparaison avec un contexte international. C'est par un décalage géographique et intellectuel qu'une spécificité française est perçue. C'est pour cela qu'il est nécessaire de présenter rapidement deux expositions qui ont eu des échos en France ; *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* (1980) et *Féminisme et art* (1982). Nous ne nous attarderons pas sur *Women Artists : 1550-1950*, puisque celle-ci a été présentée précédemment.

A. Une conscience transnationale de l'absence d'expositions collectives d'artistes femmes

Quatre ans après *Women Artists : 1500-1950* a lieu la première exposition majeure en Europe prenant pour sujet la place des artistes femmes dans les avant-gardes : *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940 : Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche* (L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940. Peintres et sculpteurs dans l'histoire des avant-gardes). C'est Lea Vergine, critique italienne spécialiste du *Body art*, qui l'organise. Judith Russi Kirschner rapproche dans son texte « Voices and Images of Italian Feminism »¹⁵⁰ les méthodes et objectifs de Lea Vergine à ceux de Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris. La critique italienne se donne en effet pour mission de faire ressurgir de l'histoire de l'art des figures oubliées par une « chasse aux œuvres et aux documents¹⁵¹ ». Dans la préface, Vergine décrit *L'autre moitié de l'avant-garde* comme une entreprise archéologique de réparation envers des artistes femmes comparées à des « noyées » sorties des mémoires ; archéologique, puisqu'il s'agit de retrouver des traces de ces victimes pourtant délaissées par l'histoire (« Notre terrain de recherche était tombé de la mémoire historique¹⁵² »). Ainsi présentée, l'exposition est annoncée comme une première étape pour une réintégration des créatrices dans une histoire des avant-gardes essentiellement masculine. Judith Russi Kirschner soulève, par exemple, que Lea Vergine a mis en lumière des artistes peu connues comme l'artiste futuriste et russe Verda Idelson ou bien la surréaliste anglaise Eileen Agar¹⁵³. Dans ce cadre, le catalogue s'apparente à un guide documentaire qui donne des

¹⁵⁰ Judith Russi KIRSCHNER, « Voices and Images of Italian Feminism », in Cornelia BUTLER (dir.), *WACK!*, *op. cit.*, p. 384-399, p. 388.

¹⁵¹ Lea VERGINE, « Préface » à *L'autre moitié de l'avant-garde 1910/1940*, Paris, Éditions des Femmes, p. 18-22, p. 22.

¹⁵² « Notre terrain de recherche était tombé de la mémoire historique. Comme une vieille maison en ruines, cernée de censures, de réticences et de cruelles réserves, territoire [...] oblitérée, presque un musée de figures de cire, d'où arracher l'altérité, parce que sous les figures de cire, magiques, se trouvent des formes réelles. / Il fallait donc concevoir une exposition et un livre qui permette à ces visages de revenir à la surface, de même que les coups de canon font remonter à la surface les corps noyés. » *Ibid.*, p. 18.

¹⁵³ J. R. KIRSCHNER, « Voices and Images of Italian Feminism », *op. cit.*, p. 388.

indications biographiques et bibliographiques sur les artistes présentées tout en donnant à voir quelques-unes de leurs œuvres.

Toutefois, comme le fait remarquer Giovanna Zapperi, Lea Vergine ne « remet pas en question le modèle historiographique basé sur la succession des mouvements artistiques présentés comme homogènes¹⁵⁴ ». La chronologie déjà constituée des avant-gardes, du *Blaue Reiter* au Surréalisme, est respectée et Vergine ne mène pas d'analyse sur les causes et les phénomènes de marginalisation des femmes dans l'histoire de l'art¹⁵⁵.

Malgré tout, l'*Autre moitié de l'avant-garde* constitue un jalon dans l'histoire des expositions collectives d'artistes femmes en raison de sa visibilité inédite, et ce à l'échelle européenne. Celle-ci a en effet voyagé : montée pour la première fois au *Palazzo reale* de Milan, elle part par la suite à Rome ou encore à Stockholm. Comme pour *Women Artists*, le fait que l'exposition soit itinérante lui assure un important retentissement. Marie-Jo Bonnet mentionne dans son ouvrage que l'exposition aurait pu se tenir en France, mais « qu'aucun musée de l'État ou de municipalités [n'aient accepté] de l'accueillir¹⁵⁶. » Bien que nous n'ayons pas trouvé dans la littérature secondaire d'autres mentions de cette étape manquée, le fait qu'une étape en France n'ait pas pu avoir lieu renforce notre hypothèse selon laquelle des logiques intellectuelles ou institutionnelles françaises freineraient l'organisation d'expositions collectives de créatrices.

La deuxième exposition que nous allons brièvement présenter, *Art et Féminisme*, affiche deux différences majeures avec les projets cités précédemment, que l'on a rapproché aussi bien dans leur objectif que dans leur retentissement. D'une part, contrairement aux expositions américaines et italiennes, *Art et Féminisme* ne contourne pas la question du lien entre art et féminisme, mais s'en empare vivement. D'autre part, l'exposition s'attache à représenter la scène contemporaine.

L'exposition *Art et Féminisme* est organisée en 1982 au Musée d'art contemporain de Montréal (MACM) du 11 mars au 2 mai 1982. C'est l'annonce de la présentation du *Dinner Party* de Judy Chicago qui impulse une dynamique en faveur des artistes femmes au MACM : il s'agit de proposer une réponse québécoise à l'œuvre de l'américaine. Le musée fait alors appel à une critique indépendante, Rose-Marie Arbour, afin d'assurer le commissariat de l'exposition. L'historienne de l'art, professeure à l'Université du Québec à Montréal, est une observatrice attentive de la scène contemporaine et de l'art produit par les femmes. Pour l'exposition *Art et Féminisme*,

¹⁵⁴ Giovanna ZAPPERI, *Un art de la vie. Critique d'art et féministe en Italie (1968-1981)*, Paris, Les Presses du Réel, 2018, p. 155.

¹⁵⁵ J. R. KIRSHNER, « Voices and Images of Italian Feminism », *op. cit.*, p. 388.

¹⁵⁶ M.-J. BONNET, *Les Femmes artistes dans l'avant-garde*, *op. cit.* p. 87.

Rose-Marie Arbour propose d'étudier les liens entre art et féminisme par la présentation de la production d'une quarantaine de créatrices.

Dans ce contexte, l'historienne propose de remplacer l'expression « art féministe » par « art à discours féministe » ; cela afin d'éviter de créer une catégorie stylistique d'art féministe : « L'expression "art à discours féministe" indique qu'il s'agit de préoccupations communes à ces artistes face à leur condition de femme dans leur production artistique plutôt qu'un consensus sur le plan formel et stylistique¹⁵⁷. » Elle déplace ainsi la question du lien entre art et féminisme du domaine formel à celui du contenu. Cet « art à discours féministe » pourrait être caractérisé par trois grandes orientations. Premièrement, il est « un lieu de remise en question du rôle, de la fonction de la nature de l'art¹⁵⁸ », en réintégrant dans la sphère artistique une problématique politique. Deuxièmement, l'utilisation de médiums variés et l'ouverture à d'autres processus de production constituent pour Rose-Marie Arbour une constante. Enfin, il pourrait être qualifié « d'art de la communication », en ce qu'il établit un lien avec le public.

Bien que l'exposition *Art et féminisme* constitue un moment dans l'histoire de l'art québécois parce qu'elle soulève le lien entre création et féminisme¹⁵⁹, exposer collectivement des artistes femmes n'est pas une nouveauté dans le monde québécois, et plus largement canadien. Dès 1983, Rose-Marie Arbour traçait la généalogie de ces événements dans l'article « Les expositions collectives. Un bilan¹⁶⁰ », remontant à l'exposition *Artfemme 75* en 1975. Celle-ci se tenait conjointement à la Galerie Powerhouse, au Centre Saidye Bronfman et au MACM. L'initiative ne revient pas dans ce cas au Musée d'art contemporain, mais à la Galerie Powerhouse, un centre autogéré d'artistes femmes fondé en 1973. Ce bref retour en arrière a pour intérêt de mettre en lumière le lien étroit qu'a établi l'institution avec les centres d'art alternatif. Nous pouvons faire l'hypothèse que dans ce cas les centres alternatifs ont réussi à imposer leur engagement politique à l'institution, permettant la réalisation au Musée d'art contemporain de Montréal – lequel, rappelons-le, est le plus grand musée d'art contemporain du Canada – d'une exposition collective d'artistes femmes.

¹⁵⁷ Rose-Marie ARBOUR, « Art et féminisme », in Rose-Marie ARBOUR, *Art et Féminisme*, op. cit., p. 3-11, p. 4.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Voir aussi le commentaire de l'historien de l'art québécois René PAYANT à propos du catalogue : « Cette publication est d'importance et mérite d'être soulignée car c'est le premier document, consistant qui pose ici, c'est-à-dire au Québec, la question du féminisme dans son rapport à l'art » in « Art et féminisme. Un enjeu politique », *Lettres québécoises*, n°27, automne 1982, p. 84-86, p. 84.

¹⁶⁰ Rose-Marie ARBOUR, « Les expositions collectives. Un bilan », in *Actuelles I*, exposition au Musée d'art contemporain de Montréal du 21 octobre au 12 novembre 1983, Montréal, p. 38-47

Or les artistes et théoriciennes françaises ont connaissance de ces expositions par plusieurs canaux : par exemple, des acteurs voyageurs assurent la mise en relation des deux continents, en constituant ainsi des réseaux franco-américains, franco-canadiens ou encore européens.

Parmi ces acteurs, Aline Dallier-Popper occupe une place particulière. Particulière, parce qu'elle est la seule critique à entamer une réflexion féministe sur les plasticiennes dans les années 1970, mais surtout parce que, en voyageant entre les États-Unis et la France, elle endosse un véritable rôle de passeuse. Sans faire une biographie exhaustive, il convient ainsi de présenter le parcours de la critique en quelques mots.

À l'Université de Vincennes, université engagée politiquement car née de la contestation de mai 1968, Aline Dallier est formée à la sociologie, puis à l'histoire de l'art et aux arts plastiques. C'est à cette Université, au sein de laquelle a été créé le premier centre d'études féminines par Hélène Cixous¹⁶¹, que la critique encore étudiante a pu bénéficier d'un enseignement sur le féminisme en sociologie ou bien sur l'histoire des femmes¹⁶². Dans ce cadre, elle réalise un mémoire de maîtrise sur le mouvement féministe en art aux États-Unis entre 1968 et 1974 avec une triple approche historique, sociologique et esthétique¹⁶³. Elle s'attèle par la suite à une thèse en esthétique intitulée « Activités et réalisations de femmes dans l'art. Un premier exemple de pratiques : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles » encadrée par la philosophe François Châtelet. À partir de 1980, date d'obtention de son doctorat, la critique enseigne à Vincennes et y dispense un cours sur les femmes artistes.

Les voyages qu'Aline Dallier effectue aux États-Unis, ne viennent pas seulement accompagner ce parcours : ils l'influencent radicalement. La critique réalise ainsi deux voyages, l'un en 1973 et l'autre en 1974. C'est ce premier qui détermine le sujet de mémoire de l'étudiante. Surtout, grâce à ces derniers, Aline Dallier découvre l'engagement féminisme des artistes, en tissant des liens étroits avec une galerie alternative de femmes intitulée Artists in Residence¹⁶⁴ (A.I.R), et approfondit ses connaissances de la théorie artistique féministe (ce serait notamment la lecture de l'article de Linda Nochlin qui aurait

¹⁶¹ Hélène Cixous met également en place en 1974 un doctorat en « études féminines et de genre ». Il faut néanmoins attendre 1982 pour qu'un colloque national sur les études féministes soit mis sur pieds. Organisé à Toulouse, il est intitulé « Femmes, féminisme et recherche ».

¹⁶² Aline DALLIER-POPPER et Claudine ROMÉO « Le parcours. Entretien avec Claudine Romeo », in Aline DALLIER-POPPER, *Art, féminisme, post féminisme, op.cit.*, p. 31.

¹⁶³ Document de synthèse retraçant l'ensemble des titres, travaux et expériences de Jacqueline Gauvreau épouse Popper, dite Aline Dallier, Université de Paris VIII, département des arts plastiques, année universitaire 1990-1991, document conservé à la bibliothèque de l'Université Paris VIII, p. 21-22.

¹⁶⁴ Nous reviendrons plus loin sur la galerie AIR et la présenterons ainsi à cette occasion.

motivé le premier voyage d'Aline Dalier). Or par son travail de thèse¹⁶⁵, des publications¹⁶⁶ et des expositions¹⁶⁷, Aline Dallier assure un pont entre la France et les États-Unis, se faisant ainsi le relais de la scène artistique et des théories féministes américaines. Elle a également pu informer les artistes femmes des manifestations qui se tiennent à l'étranger parce qu'elle navigue au sein des salons ou des nébuleuses d'artistes femmes, comme le groupe Féminie-Dialogue, dans le cadre duquel elle participe à l'organisation des éditions 1976 et 1977 du salon¹⁶⁸. À la consultation de sa thèse, on apprend en effet qu'Aline Dallier connaît très bien les expositions collectives d'artistes femmes. Elle consacre trois pages à cette question, analysant par exemple *Women choose Women* (New York Cultural Center, 1973) ou bien *Women artists : 1550- 1950*.

Si ces expositions collectives sont connues en France, c'est également grâce à la circulation des catalogues. Il convient ainsi de proposer un point d'histoire matérielle. Les catalogues consultés dans le cadre de cette recherche, *Women Artists, L'Autre moitié de l'avant-garde* et *Vraiment. Féminisme et art*, ne se substituent pas à la visite de l'exposition, dans la mesure où ils ne permettent pas une reconstitution du parcours de l'exposition, et ne proposent pas de photographies de l'accrochage. Dans les faits, ils s'apparentent plus directement à des outils de travail. Aline Dallier écrit ainsi à propos de *Women Artists* : « Son catalogue fut réimprimé : il demeure encore aujourd'hui le document le plus sérieux et le plus important sur le sujet de l'art et des femmes¹⁶⁹ ». Généralement, une préface retrace de manière plus ou moins précise le concept du projet, un ou plusieurs textes sont consacrés à une approche théorique ou historique, tandis que le reste de l'ouvrage est consacré à des reproductions d'œuvres. *Women Artists* et *L'Autre moitié de l'avant-garde* présentent, dans leur deuxième partie, un catalogue d'œuvres réunies par artiste et s'apparentent ainsi à un recueil de références, comme autant de points de départs de travaux ultérieurs.

¹⁶⁵ Une partie du chapitre III de sa thèse est ainsi intitulée « Mouvement des femmes dans l'art aux États-Unis ». Elle y décrit notamment les groupes de femmes artistes, les premières expositions d'œuvres de femme, les galeries et la presse spécialisés, la constitution des *Women's Studies*. C'est en comparaison de la situation américaine qu'elle présente ce qu'elle a appelé « le Mouvement des femmes dans l'art en France ».

¹⁶⁶ L'article le plus éclairant sur ce point est « Le Feminist Art aux U.S.A », *Opus international*, n°50, mai 1974, p. 70-75.

¹⁶⁷ Elle aide à la réalisation d'une exposition à la galerie Piltzer à Paris d'artistes de la galerie A.I.R. (*Cinq Américaines à Paris*, décembre 1975) et organise en retour une exposition d'artistes françaises à cette même galerie en 1976 *Combative Act, Profiles and Voices*.

¹⁶⁸ Voir les textes de Aline DALLIER : « Espace cousu », in *Féminie 76*, Exposition à l'UNESCO du 7 décembre 1976 au 8 janvier 1977, Paris, Dialogue, 1976, et « Couture-peinture », in *Féminie 77*, Exposition à l'UNESCO du 8 décembre 1977 au 8 janvier 1978, Paris, Dialogue, 1977.

¹⁶⁹ Aline DALLIER, *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple, les œuvres dérivées des techniques traditionnelles*, thèse dirigée par François Châtelet et soutenue en 1980 à l'Université Paris VIII, vol. 1, p. 110.

Bien qu'ils fassent connaître les expositions de manière indirecte et imparfaite, les catalogues constituent une trace matérielle d'un regroupement d'œuvres par essence éphémère. En cela, leur circulation permet d'informer des acteurs éloignés géographiquement et temporellement. Certains indices permettent d'attester de cette circulation. Ainsi, la revue féministe *Sorcières* propose à la fin du compte-rendu de l'exposition *Künstlerinnen International* d'acheter le catalogue par son biais¹⁷⁰.

En outre, pour les manifestations italiennes et américaines, la traduction des catalogues en assure une plus large réception. C'est la maison d'édition Des femmes, créée par Antoinette Fouque, et mise en place par des membres du collectif Psychanalyse et Politique, qui effectue l'essentiel de ces traductions¹⁷¹. Celles-ci ne sont néanmoins pas simultanées à l'exposition : il faut attendre cinq ans pour que *Women Artists* ne soit publié en français et deux ans pour l'*Autre moitié de l'avant-garde*¹⁷². Elles peuvent être relayées par des revues – d'art ou féministes –, ce qui leur assure une publicité plus large. Par exemple, Aline Dallier publie dans le numéro 83 de la revue *Opus international* une brève à la rubrique « actualités » informant de la traduction de *Femmes peintres 1550-1950*¹⁷³. La traduction de *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940* est, quant à elle, mentionnée dans le numéro de février 1983 de *Artpress*¹⁷⁴.

Enfin des revues féministes se font le relais des expositions collectives d'artistes femmes. C'est le cas des Cahiers du GRIF (Groupe de Recherches et d'Informations Féministes), créé à Bruxelles en 1973¹⁷⁵. Bien que cette revue ne soit pas consacrée à l'art, des articles sont dédiés régulièrement à la création. C'est dans ce cadre que Françoise Collin consacre au dernier semestre 1977 un article à l'exposition *Women Artists*. Elle y écrit notamment :

Une exposition intitulée "Women artists 1550-1950" est présentée actuellement dans quelques villes des États-Unis. [...] C'est la première rétrospective de ce genre, et elle rend justice à des artistes parfois dissimulées par l'histoire, parfois connues mais insuffisamment reconnues. Nous souhaiterions la voir circuler en Europe¹⁷⁶.

¹⁷⁰ F. ELIET, « Berlin. L'Art des Femmes », *op. cit.*

¹⁷¹ Sur la maison d'édition, voir : Voir Bibia PAVARD, *Les Editions Des Femmes. Histoire des premières années 1972-1979*, Paris, L'Harmattan, 2005.

¹⁷² Ann SUTHERLAND HARRIS, Linda NOCHLIN, *Femmes peintres : 1550-1950*, Paris, Des Femmes, 1981.

¹⁷³ Lea VERGINE (dir.), *L'Autre moitié de l'avant-garde*, Paris, Des Femmes, 1982.

¹⁷⁴ Carine ASSCHER, « Lea Vergine. L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940 », *Artpress*, n°67, février 1983, p. 44. Notons également qu'*Artpress* publie régulièrement un filet pour la programmation de la galerie Des Femmes.

¹⁷⁵ A noter que la revue n'est pas publiée entre 1978 et 1982 et a été remplacée sur cette période par les Bulletins du GRIF à l'occasion de la création d'une Université des Femmes. La publication reprend en 1982, mais avec une position moins intellectuelle et plus militante. Voir : M. MONTANARO, *Françoise Collin, op. cit.* p. 111.

¹⁷⁶ Françoise COLLIN, « *Femmes Artistes 1550-1950* », *Les Cahiers du GRIF*, n°17-18, 1977, « Mères femmes », p. 102.

Bien qu'il soit court, le texte de la philosophe est intéressant, non seulement parce qu'il souligne le caractère inédit de la manifestation, mais également parce qu'il témoigne du souhait d'une itinérance de l'exposition en Europe. L'équipe du GRIF se fait de nouveau passeuse à l'occasion de l'exposition *Art et Féminisme*. Une partie des féministes belges est en effet accueillie au Québec afin d'étudier la situation du féminisme dans la province francophone. À cette occasion, les membres de l'Université visitent l'exposition du Musée d'art contemporain et publient un article enthousiaste à son propos dans les *Bulletins du GRIF*¹⁷⁷. Une note à la fin de l'article incite même les lectrices à se rendre au Musée en proposant le contact des membres du GRIF présentes sur place.

Les expositions collectives d'artistes femmes qui étaient organisées à l'étranger sont donc connues par les critiques et les artistes en France, grâce à certains acteurs qui voyagent, à la circulation des catalogues, et aux revues féministes qui relaient l'information. Or il semble que les Françaises prennent conscience de la résistance des institutions françaises à exposer des artistes femmes au prisme de ce contexte international. Rappelons qu'Aline Dallier constatait l'absence d'exposition collective de plasticiennes en France à l'occasion de l'exposition *Art et Féminisme* à Montréal. Afin de comprendre cette résistance spécifiquement française, il conviendra de la même manière d'adopter une logique transnationale. C'est en comparant la structure institutionnelle et l'histoire des idées américaines et françaises que nous arriverons à poser quelques hypothèses expliquant qu'aucune exposition collective d'artistes femmes n'ait été organisée en musée dans la décennie 1970.

B. Des explications variées à cette absence

Afin de comprendre pourquoi aucun musée en France n'a organisé, dans les années 1970, d'exposition collective d'artistes femmes, il faut tout d'abord se pencher sur le réseau des musées et institutions artistiques françaises. En effet, les institutions qui exposent l'art contemporain en France sont peu nombreuses. Ainsi, jusqu'en 1977, date d'ouverture du Centre Pompidou, le Musée d'art moderne de la ville de Paris, auquel est adossé l'ARC, et, à la marge, le Musée des arts décoratifs sont les seules fenêtres pour les productions actuelles¹⁷⁸. Or l'ouverture du Centre est décevante pour l'art contemporain, malgré l'ambition d'ouverture aux artistes vivants qui caractérisait partiellement le projet. Un an

¹⁷⁷ Ghislaine VERLAECKT, « Québec. Art et féminisme en avril au Musée d'art contemporain de Montréal », *Les Bulletins du GRIF*, n°7, 1982, p. 10-12.

¹⁷⁸ Il convient également de citer le Centre Américain où se déroulent des performances, bien qu'il ne s'agisse pas d'un musée.

après l'ouverture du Centre, le critique Giovanni Joppolo affirmait lors d'un entretien avec Pontus Hulten pour *Opus* : « Ce qui me semble par contre représenter un échec relatif, ce sont les propositions véhiculées par le Centre sur les recherches de ces toutes dernières années¹⁷⁹ ». Sur ce point, il relevait le peu de cohérence de la programmation des « Ateliers d'aujourd'hui » dédiée aux artistes des dix dernières années, aux jeunes créateurs ou à ceux dits marginaux, soulevant de cette façon le caractère limité de la politique du Centre envers l'art le plus contemporain. Plus largement, l'historien de l'art Jésus Pedro Lorente note dans *Les Musées d'art moderne ou contemporain* que le Centre Pompidou, ayant été constitué sur le modèle du Musée d'art moderne, attribuait à son ouverture une place prédominante à l'art moderne en dépit des programmations plus contemporaines : « les œuvres contemporaines animaient la visite du forum au rez-de-chaussée et de diverses salles d'expositions temporaires, tout en étant exclues du MNAM, le noyau consacré à la pérennité artistique¹⁸⁰ ». Et, en effet la programmation de « l'enfance » du Centre Pompidou est consacrée à la mise en valeur des avant-gardes, ce dont témoigne l'exposition inaugurale *Duchamp*. Dans cette histoire des avant-gardes, qui en train de se constituer selon un prisme franco-américain¹⁸¹, la place semble être limitée pour les créatrices contemporaines¹⁸². De fait, le système muséal français de l'art contemporain se caractérise par une double rigidité ; rigidité du point de vue de la faiblesse des institutions dédiées aux pratiques actuelles, mais également de celui d'une excessive centralisation.

Sur ce dernier point, il peut être éclairant de proposer une comparaison avec la situation américaine. L'essai de Judith K. Brodsky « Exhibitions, Galleries and Alternatives Spaces »¹⁸³ donne une idée du foisonnement des expositions collectives de créatrices dans les années 1970, tout en révélant la diversité des institutions qui les accueillent. Listons-en. Le Los Angeles County Museum of Art¹⁸⁴ accueille en 1968 l'une des premières manifestations de ce type : *25 California Women of Art*, mais aussi

¹⁷⁹ Rencontre entre Pierre GAUDIBERT, Suzanne PAGÉ et Pontus HULTEN « Opérer dans l'institution », *Opus international*, n° 66-67, printemps 1978, p. 51-54, p. 54.

¹⁸⁰ Jésus Pedro LORENTE, *Les Musées d'art moderne ou contemporain. Une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 294.

¹⁸¹ Ce que note également Aline DALLIER POPPER dans « Du féminisme dans l'art en France » in *Art et Féminisme*, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1982, p. 134-140, p. 135-136 : « De plus, ce musée est depuis quelques temps le siège d'un duel économique et culturel entre nations d'où les femmes et toutes les questions qui les concernent sont considérées comme secondaires si ce n'est sans intérêt. Je fais allusion à une lutte entre les tenants d'une école de peinture française et ceux d'une école de peinture américaine. » Voir aussi sur ce point l'article de Sarah K. RICH « Les échanges artistiques entre la France et les États-Unis, 1950-1980 », *Perspective*, 1/2011, p. 535-554.

¹⁸² Cela d'autant plus qu'il semble que la pratique de certaines plasticiennes ne semble pas rentrer dans les canons du discours moderniste structurant de l'histoire des avant-gardes. Par exemple, la remise en question de l'art et de l'artisanat que peuvent opérer les plasticiennes va à l'encontre de l'idée d'une purification du médium. Pour cette analyse dans le monde américain, voir l'introduction de l'ouvrage *The Power of Feminist Art* : Norma BROUDE, Mary D. GARRARD, « Feminism and Art in the Twentieth century », in Norma BROUDE, Mary D. GARRARD, *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970S. History and Impact*, New York, H.N Abrams, 1994, p. 10-29, p. 11.

¹⁸³ Judith K. BRODSKY « Exhibitions, galleries and alternatives spaces » in N. BROUDE, M. D. GARRARD (dir.), *The Power of Feminist Art*, op. cit., p. 104-119.

¹⁸⁴ Aussi appelé Lytton Gallery.

l'exposition *Women Artists : 1550-1950*, déjà évoquée ; sur la côte ouest, toujours, *21 Artists Invisible/Visible* se tient au Long Beach Museum of Art. De l'autre côté des États-Unis, le New York Cultural Center est le siège de *Women Choose Women* après que le Brooklyn Museum ait décliné la proposition. Ce dernier accepte néanmoins d'héberger l'exposition *Women Artists*, qui connaît également une étape à l'University Museum d'Austin. Bien qu'aucune manifestation ne se tienne dans un musée de renommée internationale, la diversité des institutions muséales et l'étendue géographique du territoire américain rendent possible la réalisation d'expositions collectives d'artistes femmes. Parallèlement aux musées new-yorkais qui participent à l'établissement des normes de l'art contemporain comme le Whitney avec la biennale éponyme¹⁸⁵, certains centres culturels ou musées universitaires sont ouverts aux demandes des artistes et critiques féministes, à l'instar du musée d'Austin. En outre, la double polarité, construite sur l'opposition et la complémentarité de la côte ouest et de la côte est, permet de mettre au défi la centralisation de la scène contemporaine, et assure l'expression d'une pluralité de voix.

En France, au contraire, rares sont les musées qui mènent une véritable action en faveur des artistes vivants en région. Le Musée de Grenoble semble néanmoins constituer une exception, et cela de l'action du conservateur d'Andry-Farcy en 1919 à celle de Pierre Gaudibert, créateur de l'ARC et directeur du musée de 1978 à 1985. Si les musées semblent peu à même d'exposer l'art contemporain, c'est vers des institutions culturelles plus souples qu'il faut se tourner. Le cas de l'Espace lyonnais pour l'art contemporain, où s'est tenu *Langages au féminin* est éclairant¹⁸⁶. C'est en effet une structure souple, expérimentale, dédiée à l'exposition. Créé à l'initiative de critiques d'art locaux, le centre prend place dans une salle de l'échangeur de Perrache. Il a pour vocation de représenter la scène locale et d'ouvrir sa programmation aux artistes contemporains reconnus sur la scène internationale. En France, peu d'institutions artistiques existent en dehors des musées parisiens. Si ces derniers n'organisent pas des expositions collectives d'artistes femmes, il semble donc que peu d'institutions puissent le faire.

La manière dont les collectifs d'artistes femmes se sont constitués en France constitue une deuxième piste de réflexion. Trois caractéristiques de la constitution de ces collectifs, sur lesquelles nous allons nous attarder, expliquent partiellement l'absence d'exposition collective de plasticiennes en France. Premièrement, selon Élisabeth Lebovici

¹⁸⁵ Sur le Whitney et son institutionnalisation, voir de nouveau J. P. LORENTE, *Le Musée d'art moderne, op. cit.*, p. 290-291.

¹⁸⁶ Sur la création de l'ELAC, voir le premier numéro de l'ELAC Magazine, Lyon, Espace lyonnais d'art contemporain, 1977, et l'article de Bernard POCHE, « L'art plastique contemporain dans la région lyonnaise. Équipements et création locale, deux dynamiques opposées », *Les Annales de la recherche urbaine*, n°70, 1966 « Lieux culturels », p. 26-37.

et Catherine Gonnard « les Françaises, mis à part de brèves expériences collectives, n'ont pas constitué de féminisme artistique durable, ni de groupe militant contre le "machisme" de l'institution¹⁸⁷ ». Deuxièmement, elles n'ont formé que peu de structures alternatives et celles qui ont été créées se caractérisent par leur extrême souplesse. Enfin, les créatrices partageraient une défiance envers les institutions artistiques qui les décourageraient de faire des tentatives pour intégrer ces dernières.

Au printemps 1975, Aline Dallier écrivait dans *The Feminist Art Journal* que, en France, le degré de militantisme des artistes était bien moindre qu'aux États-Unis¹⁸⁸. À cette occasion, elle constatait aussi l'absence de groupes d'artistes femmes dans l'hexagone. Si la critique nuance par la suite ce deuxième propos à l'occasion de son article « Le Mouvement des femmes dans l'art », le fait que les artistes ne se soient que rarement engagées de manière militante participe probablement de l'absence d'exposition collective d'artistes femmes en musée. Pour justifier cette hypothèse, il est nécessaire d'évoquer brièvement, à titre de comparaison, la situation américaine. Dès 1969, des plasticiennes américaines se sont, en effet, regroupées afin de dénoncer l'inégalité de traitement dont elles faisaient l'objet dans les musées. Par exemple, le Los Angeles Council of Women Artists (LACWA) émerge au début des années 1970 pour protester contre l'absence de femmes à l'exposition « Art and technology ». De même, le Ad Hoc Women Artists' Group se constitue pour lutter contre le nombre réduit de femmes incluses dans les expositions du Whitney. Ces collectifs adoptent des méthodes militantes – manifestations devant les institutions, tracts, rapports chiffrés –, qui ont une efficacité réelle – par exemple en 1971, le nombre de femmes exposées à la Biennale du Whitney Museum passe de 5%, pour la dernière édition, à 22%¹⁸⁹. La convergence d'intérêts entre les mouvements féministes et les mouvements artistiques et la concordance temporelle de ces mouvements explique que ces plasticiennes se soient engagées¹⁹⁰. *A contrario*, il existe, en France, un décalage entre le point culminant des luttes féministes et la formation de groupes de plasticiennes, ce qui peut expliquer, selon Aline Dallier, que ces dernières n'aient pas été dans des logiques militantes¹⁹¹. En 1975, quand la plupart des collectifs s'organisent, en réaction à l'année de la Femme, l'essentiel des luttes féministes est déjà passée : après le procès de Bobigny en 1972 et l'action du Mouvement pour la liberté de l'avortement et la contraception, l'avortement avait été voté ; en juillet 1974, le gouvernement Chirac avait déjà créé un

¹⁸⁷ É. LEBOVICI, C. GONNARD, *Femmes artistes/Artistes Femmes*, *op. cit.*, p. 328.

¹⁸⁸ Aline DALLIER, « Fear of Feminism in France », *The Feminist Art Journal*, New York, Printemps 1975, p. 15-18, p. 15.

¹⁸⁹ Carry RICKEY, « Writing (and righting) wrongs: Feminist Art Publication », in *The Feminist Art Power*, *op. cit.*, p. 120-129, p. 122.

¹⁹⁰ Le groupe NOW (National Organisations for Women) est ainsi formé en 1966 et les premiers groupes militants, comme les Women Artists in Revolution sont constitués dès 1969.

¹⁹¹ Voir A. DALLIER, « Le Mouvement des Femmes dans l'art », *op.cit.*, p. 35.

secrétariat d'État à la Condition féminine, *etc.* Si cet écart temporel explique partiellement le militantisme réduit des plasticiennes françaises, le détachement de ces dernières envers les actions politiques est une autre explication selon Aline Dallier¹⁹². Pour Marie-Jo Bonnet, il s'agit, plus que d'un simple détachement, d'une méfiance. Elle relate ainsi l'expérience de l'artiste Jeanne Socquet assistant à des réunions du MLF. Celle-ci souscrit aux revendications du MLF en tant que femme, mais elle considère que le travail de peintre la condamne à la solitude, ce qui rend dès lors caduque toute tentative de regroupement¹⁹³. De manière sous-jacente, se dessine une incompatibilité entre l'activité artistique, asexuée et solitaire, et une action militante, et donc politique qui implique une convergence et une mise en commun des revendications¹⁹⁴.

En outre, selon Géraldine Gourbe et Charlotte Prévot dans « Art et féminisme, un no man's land français », « aucune structure, à l'instar de la *Woman House* à Los Angeles et de la Galerie *A.I.R* à New York, n'a été mise en place par les collectifs¹⁹⁵ ». Bien que cette affirmation mérite d'être nuancée, les espaces alternatifs fondés par les plasticiennes en France n'atteignent pas le niveau de structure de ceux établis de l'autre côté de l'Atlantique. Or ces espaces alternatifs ont un triple intérêt. Tout d'abord, selon Judith K. Brodsky, ils ont pour objectif de « montrer que les femmes artistes actives produisent des œuvres de qualité, et ainsi de faire pression sur les institutions dominantes pour qu'elles incluent plus d'œuvres d'artistes femmes dans leurs expositions¹⁹⁶ ». De plus, ces structures permettent aux artistes de se professionnaliser. Judith K. Brodsky fait ainsi remarquer que les galeries alternatives, comme AIR, ont permis aux artistes d'apprendre à monter une exposition, à lever des fonds, à faire une couverture presse, *etc.* Or grâce à ces acquis, celles-ci ont pu être employées par les institutions dans les années 1980¹⁹⁷. Enfin, ces structures, constituant dans certains cas des relais avec les musées, rendent possible l'organisation d'expositions collectives d'artistes femmes. Par exemple, à Montréal, la galerie autogérée Powerhouse a ainsi collaboré avec le Musée d'art contemporain de

¹⁹² Aline Dallier écrit ainsi que « la plupart des artistes, hommes et femmes, se sentent jusqu'en 1968 au moins peu concernés par la politique ». *Idem.*

¹⁹³ « Je me vois mal dans un "mouvement", quel qu'il soit avec ma position de peintre par essence solitaire. Doublement solitaire parce que je suis une femme, je me sens incapable de rejoindre les autres femmes qui luttent pour leurs libertés parce que ce n'est pas une lutte essentielle. J'ai reçu de front l'évidence qu'il fallait assumer la solitude non seulement contre tout ce qui vous est contraire, mais aussi compter tout ce qui peut passer pour favorable. » Journal de Jeanne Socquet du 13 mars 1972, cité par M.-J. BONNET dans *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁹⁴ La diversité des positions des collectifs de plasticiennes françaises nous incite néanmoins à nuancer notre propos. Si des groupes comme la Spirale se préoccupent essentiellement d'une réflexion spirituelle sur la création, d'autres, comme Femmes en lutte, se caractérisent par un engagement politique plus marqué. Ce collectif, formé en 1975 en réaction au Salon de l'UFPS soutenu par l'UNESCO revendique par exemple une professionnalisation du statut d'artiste afin d'améliorer les conditions de vie des plasticiens.

¹⁹⁵ Géraldine GOURBE, Charlotte PRÉVOT « Art et Féminisme. Un no man's land français ? », *L'Homme & La Société*, IV: 158, 2005, p. 131-144, p. 135-136.

¹⁹⁶ J. K. BRODSKY « Exhibitions, galleries and alternatives spaces » *op. cit.*, p. 104.

¹⁹⁷ *Idem.*

Montréal pour l'organisation de la manifestation *Artfemme 75*. C'est donc par l'action de la galerie que les plasticiennes ont pu intégrer le Musée, qui, sept ans plus tard laisse les cimaises aux plasticiennes lors de *Féminisme et art*. Ainsi, créer des structures alternatives n'implique pas forcément une rupture radicale avec l'institution ; bien au contraire, ces dernières mettent au défi les musées d'intégrer les artistes femmes. Ces structures peuvent également travailler avec les institutions pour mettre en place des expositions collectives d'artistes femmes. Dès lors, nous pouvons faire l'hypothèse que la constitution d'espaces alternatifs structurés permet paradoxalement aux artistes de s'organiser et de se former pour réaliser par la suite des expositions collectives en institution.

En France, au contraire, pour Fabienne Dumont « le refus de ce qui touche à l'étatisme et à la dissidence est un phénomène commun à la décennie¹⁹⁸ ». Cette méfiance à l'égard des institutions, qui prend la forme de la peur d'une « récupération » politique, constituerait donc un phénomène structurant pour les plasticiennes dans les années 1970 ; ce dont témoigne la réaction des artistes françaises vis-à-vis de l'année de la Femme. Plus largement, on pourrait considérer que cette crainte est structurante dans la conception du féminisme français. C'est le propos de l'historienne Karen Offen dans son essai « Defining Feminism: a comparative historical approach »¹⁹⁹. Elle s'y attache à définir deux « traditions » féministes remontant au XIX^e siècle : une anglo-saxonne et une autre européenne. La première serait fondée sur la question de l'accès aux droits et l'objectif pour les féministes serait l'obtention des mêmes droits politiques et économiques que les hommes²⁰⁰. La seconde, au contraire, se concentre sur la définition d'une féminité et aurait comme base une critique forte de la société et des institutions²⁰¹. À partir de cette double définition, deux modèles sont posés : un féminisme relationnel, anglo-saxon, et un autre individualiste, européen²⁰². Tandis que le modèle relationnel comprend la femme au sein de la dualité masculine et féminine, le modèle individualiste repose sur une conception abstraite des droits humains et célèbre la quête de l'indépendance personnelle. Si cette dualité est nuancée par l'historienne américaine elle a le mérite essentiel de soulever la variété des relations qu'entretiennent différentes traditions féministes à l'institution. Dans la mesure où le féminisme anglo-saxon aurait pour objectif l'intégration des femmes dans un système de droits préexistants, le but serait d'intégrer les institutions pour les faire évoluer. Ainsi, les groupes militants américains envisagent-ils leur lutte pour intégrer les musées comme un combat pour un égal accès aux droits. *A contrario*, intégrer l'institution

¹⁹⁸ F. DUMONT, *Des Sorcières comme les autres*, op. cit., p. 88.

¹⁹⁹ Karen OFFEN, « Defining Feminism: a Comparative Historical Approach », *Signs*, XIV: 1, août 1988, p. 119-157.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 114.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 126.

²⁰² *Ibid.*, p. 136.

peut s'apparenter à une tentation réformiste pour une branche du féminisme français, représentée par le groupe Psychanalyse et Politique (dit Psychépo). Les membres de ce collectif, qui se sont attribué juridiquement l'appellation MLF, refusent ainsi le terme féminisme, assimilé à une entreprise réformiste. Cette dernière est en effet critiquée car elle mènerait à une réduction de la spécificité féministe et donc à une assimilation masculine. Il semble donc que les plasticiennes françaises entretiennent des attentes ambivalentes à l'égard des institutions. D'une part, elles dénoncent la faible représentation d'œuvres de femmes dans les présentations muséales et les expositions. Toutefois elles semblent réticentes à mener des actions militantes collectives comme peuvent le faire les Américaines. Elles ne créent pas non plus de structures alternatives capables de faire pression sur les musées. Or c'est en partie ces structures alternatives et ces groupes militants qui expliquent l'organisation d'expositions collectives d'artistes femmes aux États-Unis et même au Canada. Les groupes militants, comme le Women Caucus for Art, ont mis sur pied des projets proposés aux musées et les galeries ou centres d'art autogérés, comme le Powerhouse, ont pu constituer un relais entre des plasticiennes et les musées, ce qui a permis la mise en place d'expositions collectives.

Une troisième explication à l'absence d'exposition collective d'artistes femmes en France peut être proposée: aucun travail théorique sur la place des femmes dans l'art et dans l'histoire de l'art n'aurait été réalisé. Ainsi, *Women Artists, L'Autre moitié de l'avant-garde* et *Féminisme et art* sont toutes trois organisées par des historiennes ou critiques formées à l'histoire de l'art. Chacune d'entre elles est à même de construire une réflexion historique sur l'intégration des femmes dans l'histoire de l'art. C'est Linda Nochlin qui a organisé la première de ces manifestations. En effet, *Women Artists* est précédée des premiers cours d'histoire de l'art féministe. Au Vassar College dès 1969, puis à l'Université de Stanford à l'été 1971, Linda Nochlin a mis en place une méthodologie transdisciplinaire pour révéler l'exclusion des créatrices dans l'histoire de l'art. Ces réflexions naissantes ont connu un large écho en 1971 avec la publication dans *Artnews* de l'article séminal de Nochlin. Ainsi, les recherches de l'historienne pour *Women Artists* s'inscrivent dans une démarche intellectuelle déjà entamée depuis plusieurs années, ce qui assure une structure théorique solide à l'exposition. Au contraire, en France, selon Fabienne Dumont et Séverine Sofio, « en dehors des articles d'Aline Dallier, aucune réelle théorisation ne fut entreprise [...] et les discours sur les œuvres s'en ressentent²⁰³ ». Le travail théorique de la critique française ne doit néanmoins pas être ignoré. Aline Dallier a notamment entamé une

²⁰³ Fabienne DUMONT, Séverine SOFIO, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, II: 43, 2007, p. 17-43, p. 21.

réflexion sur la constitution des collectifs de plasticiennes dans sa thèse et dans l'article « Le Mouvement des femmes dans l'art », déjà cité. Sans revendiquer ouvertement une position féministe, elle a également posé le lien entre art et féminisme dans la préface de l'exposition *Face à Femmes* du Havre²⁰⁴ et a défini les caractéristiques d'une critique féministe dans un article éponyme publié dans *Opus*²⁰⁵. Toutefois, Aline Dallier n'a pas systématisé ce travail dans un ouvrage théorique d'ampleur. La diffusion de cette théorisation a été également limitée, puisqu'Aline Dallier n'enseigne pas de manière régulière avant 1980. Or il semble que l'existence d'un travail théorique important permettait à la fois de sensibiliser les artistes au caractère inégalitaire de l'histoire de l'art – rappelons que les artistes de la *Womanhouse*, Judy Chicago et Miriam Schapiro, ont participé aux cours de Linda Nochlin à Stanford – et de guider la constitution d'expositions. En France, si aucun cadre théorique ne structure les expositions, il est fort à parier que ces dernières se contentent de présenter un panorama de créatrices, sans réellement tisser une réflexion sur la position des créatrices dans l'art. Or comme le soulevait Aline Dallier, présenter un grand nombre de plasticiennes réunies ne suffit pas pour réaliser une exposition collective d'artistes femmes qui soit cohérente.

En mai 1976, la critique exposait les œuvres de Françoise Janicot, Bernadette Bour, Milvia Maglione, Nil Yalter, Judy Blum, et Nicole Croiset à la galerie A.I.R à l'occasion de l'exposition *Combative Acts, Profiles and Voices*. Au début des années 1990, pour justifier ce titre, elle écrivait que ce titre « provocateur [...] s'était imposé [...] comme une revanche à prendre sur le monde artistique parisien au sein duquel il était mal vu de s'intéresser à ce que l'on appelait la lutte des femmes, dans quelque domaine que ce soit²⁰⁶ ». Cette exposition met en lumière une peur du féminisme en France, qu'Aline Dallier avait déjà constaté en 1975 dans l'article éponyme²⁰⁷. L'absence du terme « féminisme » dans les expositions collectives d'artistes femmes organisées dans des petites institutions culturelles en France confirme l'hypothèse posée par la critique. Dès lors, comment expliquer cette peur dans une décennie marquée par les luttes du mouvement des femmes ? Cette crainte pourrait-elle expliquer l'absence d'exposition collective d'artistes femmes en musée ?

²⁰⁴ Aline DALLIER, « Le féminisme dans l'art. Mouvements et théories », in *Face à Femmes*, Le Havre, Maison de la culture du Havre, 1978, non paginé.

²⁰⁵ Aline DALLIER, « La critique, les femmes et l'art », *Opus international*, n° 70-71, janvier 1979, p. 80-81.

²⁰⁶ Document de synthèse retraçant l'ensemble des titres, travaux et expériences de Jacqueline Gauvreau épouse Popper, dite Aline Dallier, Université de Paris VIII, département des arts plastiques, année universitaire 1990-1991, document conservé à la bibliothèque de l'Université Paris VIII, p. 34-35.

²⁰⁷ A. DALLIER, « Fear of Feminism », *op. cit.*

Le fonctionnement de l'histoire de l'art en France dans les années 1970 explique partiellement cette crainte. L'histoire de l'art française, telle qu'elle est enseignée à l'Université et pratiquée en musée, reste, en effet, tributaire dans ces années d'une méthodologie formaliste, alors même que la discipline connaît un renouveau aux États-Unis en raison d'une ouverture aux sciences humaines. Cela donne naissance à un nouveau moment de l'histoire sociale de l'art. Or la réception et le développement de cette dernière sont restreints dans l'hexagone. En France, la discipline reste enfermée sur elle-même, ce qui s'explique par la crainte d'une dilution méthodologique. L'exercice dominant reste la monographie à partir du triptyque biographie, œuvre, réception, ce qui correspond à l'idée selon laquelle une œuvre se comprend à partir de faits biographiques²⁰⁸. Dans ce cadre, l'analyse du contexte de production – social, politique, économique ou institutionnel – qui est l'objet de l'histoire sociale de l'art, reste secondaire. L'isolement de la discipline des sciences sociales est d'autant plus marqué que l'histoire de l'art française repose sur le postulat d'une autonomie de l'œuvre d'art ; ce qui, au niveau de la discipline, se traduit par un dogme de la pureté. Un tel paradigme intellectuel ne semble pas permettre l'appréhension d'un art à dimension politique. D'une part, cela nécessiterait de remettre en question le présupposé d'une autonomie de la sphère artistique, dans la mesure où les fins de l'œuvre produite ne seraient pas uniquement esthétiques. D'autre part, envisager la portée politique de l'art implique la prise en compte du contexte social, politique, économique ou encore institutionnel. Concevoir un art à visée politique, c'est donc mettre en péril l'autonomie et la pureté de la discipline par l'introduction de facteurs exogènes et par la mise en pratique d'autres méthodologies. Considérer qu'il y ait une non-réception de l'histoire sociale de l'art serait toutefois abusif. Les textes et débats de l'histoire sociale de l'art sont bien présents en France, mais à la marge²⁰⁹. On les trouve dans des revues extra-disciplinaires, comme celle de Pierre Bourdieu, les *Actes de la Recherches Sociales*²¹⁰, ou bien dans des petites publications comme *Histoire et critique des arts* (1977-1980), dont la

²⁰⁸ Dans son *Esquisse d'une théorie de la pratique*, Pierre Bourdieu écrit ainsi « Il est instructif de s'arrêter un instant sur le cas de l'histoire de l'art, qui, n'ayant jamais rompu vraiment avec la tradition de l'amateur, laisse libre cours à la célébration contemplative et trouve dans le caractère sacré de son objet la justification d'une herméneutique de type hagiographique superbement indifférente aux conditions dans lesquelles les œuvres sont produites et diffusées » (Pierre BOURDIEU, *Esquisse d'une théorie pratique*, Paris, Droz, 1972). Nous nous appuyons également ici sur la querelle qui a eu lieu autour de l'enseignement, puis de la nomination de l'historien Jacques Thuillier, au Collège de France. Un groupe d'historien de l'art marxiste, *Histoire et critiques des arts*, analyse longuement la méthodologie de ce dernier dans le premier numéro de la revue éponyme. Voir Nicos HADJINICOLAOU « A propos des "conseils aux étudiants" de M. J Thuillier » et « sur la conception de l'histoire de l'art de Jacques Thuillier », *Histoire et critique des arts*, n°1, 1^{er} trimestre 1977, non paginé.

²⁰⁹ Anne Lafont s'attache à « faire justice » à ces mouvements intellectuels négligés dans son article « *Ceci n'est pas l'histoire de l'art. Du sort des approches visuelles en France* », *Histoire de l'art*, n°70, juillet 2012, p. 5-12.

²¹⁰ Dans l'introduction à l'anthologie critique *Histoires sociales de l'art*, l'historien Neil McWilliam rappelle que cette revue a laissé une place importante aux représentants de l'histoire sociale de l'art ou des études visuelles. On trouve des articles de Svetlana Alpers, de Michael Baxandall, d'Enrico Castelunovo, de Francis Haskell. Voir Neil MCWILLIAM, « Vers une histoire sociale de l'art », in Neil MCWILLIAM, Constance MORÉTEAU, Johanne LAMOUREUX (dir.) *Histoires sociales de l'art. Une anthologie critique* (vol. 1), Paris, Les Presses du Réel, 2016, p. 13-39, p. 13-14.

position est ouvertement matérialiste. Notons que cette dernière organise également des colloques où sont invités des théoriciens et théoriciennes américains, dont Linda Nochlin²¹¹. Pour Anne Lafont : « Il reste cependant une spécificité française inexplicée : l'absence d'interrogations liées aux travaux des femmes artistes, aux représentations des femmes dans l'art et enfin aux identités sexuelles dans la création et l'histoire de l'art²¹². » L'historienne relève même que Linda Nochlin en personne a soulevé cette absence dans le numéro 5 de la revue citée plus haut²¹³, et se demande « Comment l'expliquer alors que l'article pionnier de Linda Nochlin [...] paraissait en 1971 ?²¹⁴ ».

La lecture de l'ouvrage de Joan W. Scott *La Citoyenne Paradoxale*²¹⁵, dans lequel est proposée l'analyse d'un rapport spécifique d'un républicanisme français au féminisme, donne une piste solide. L'historienne américaine propose une étude croisée de la notion d'universalisme, née de la Révolution, et de l'histoire des luttes féministes – histoire faite de paradoxes insolubles – dans une démarche déconstructiviste²¹⁶. Ce texte permet d'éclairer une difficulté française à concilier une conception de l'universalisme issue de la Révolution à des différences, ici de genre, mais aussi plus largement de race. L'argumentation de Joan W. Scott repose sur la mise en tension de deux universalismes nés à la Révolution, « l'universalisme des droits politiques individuels » et celui « de la différence sexuelle, considérée comme différence naturelle entre hommes et femmes²¹⁷ ». Or « l'universalisme de la différence sexuelle [aurait] prévalu sur celui des droits naturels », en conséquence de quoi « l'individu abstrait n'a pas été neutre, mais individuellement masculin²¹⁸ ». De l'extension du masculin au neutre découle une difficulté à concevoir une pluralité d'identités ou de groupes. En outre, l'affirmation d'un groupe racial ou de genre apparaît d'emblée comme une remise en question de l'universalisme des droits politiques. De plus, pour Joan W. Scott, c'est dans la tension entre ces deux universalismes que se tient la situation paradoxale du féminisme :

²¹¹ Celle-ci est présente à un colloque sur « les réalismes en histoire de l'art ».

²¹² A. LAFONT « *Ceci n'est pas de l'histoire de l'art* », *op. cit.*, p. 9.

²¹³ « Je voudrais tout simplement dire que j'ai beaucoup apprécié tout ce qui a été dit ici, mais la "fleur absente" dont je veux parler en ce moment, la principale absente, c'est la femme ; il n'y avait pas de critiques ni de peintres femmes, ce n'était pas la faute de l'histoire, mais j'ai l'impression qu'on a tellement insisté sur le fait que la classe ouvrière était tout à fait absente, alors qu'on n'a pas du tout remarqué qu'il n'y a pas eu une seule critique féminine qui ait dit quelque chose sur l'*Olympia* [...] ». « Clôture des travaux », *Histoires et critiques des arts*, n°5-6, « les réalismes », troisième et quatrième trimestre 1978, p. 156-160, p. 159-160.

²¹⁴ *Idem*.

²¹⁵ J. W. SCOTT, *La Citoyenne Paradoxale*, *op. cit.*

²¹⁶ La théoricienne présente un premier chapitre épistémologique « Lire autrement l'histoire du féminisme » (p. 17-38) dans laquelle, tout en présentant sa thèse, elle décrit la méthodologie adoptée. Elle s'inscrit dans un courant de pensée déconstructiviste et poststructuraliste et déplace son analyse du niveau des faits à celui des discours. Elle envisage en effet le féminisme comme un phénomène discursif à analyser.

²¹⁷ J. W. SCOTT, « Préface à l'édition française », in *La Citoyenne paradoxale*, p. 9-13, p. 9.

²¹⁸ *Idem*.

Comment, sans mettre en avant le problème de la différence des sexes, lutter contre la discrimination, quand celle-ci attribue, en fonction de leur sexe, des caractéristiques de groupe à des individus biologiquement féminins ? Comment poser la question de la différence des sexes sans reproduire les termes dans lesquels l'exclusion a tout d'abord été formulée ?²¹⁹

La contradiction inhérente au féminisme serait donc le fait, pour les femmes, de revendiquer un accès à des droits universels *en tant que femme*, et cela alors même que ces droits leur sont précisément interdits en raison de cette identité biologique²²⁰. Parallèlement, les argumentaires de l'antiféminisme reposent sur les mêmes logiques dans la mesure où le féminisme est précisément critiqué parce qu'il forme un groupe spécifique. La lecture de *La Citoyenne Paradoxe* éclaire doublement notre question – à savoir l'absence d'exposition collective de créatrices en musée dans les années 1970. Premièrement, l'ouvrage de Joan W. Scott souligne le paradoxe d'un universalisme français : celui-ci s'appuie sur une exclusion des femmes alors même qu'il repose sur l'idée d'un individu abstrait. Cela contraint et restreint l'étendue des réflexions sur les inégalités de genre. Deuxièmement, on comprend plus largement le paradoxe qui tiraille toute exposition collective d'artistes femmes. L'acte d'exposer à part apparaît nécessaire pour mettre en lumière l'inégalité dont les femmes font l'objet, et pourtant cette séparation rejoue d'une certaine manière l'exclusion dont les plasticiennes peuvent souffrir. L'hypothèse peut être faite que c'est cette tension qui explique l'utilisation du terme « ghetto », qui, nous le verrons, revient régulièrement dans le paratexte des expositions.

Écrire sur une exposition qui n'a pas eu lieu peut être une gageure. Cela, d'autant plus que les archives ou les acteurs de cette histoire ne peuvent pas nous éclairer sur les contours d'une manifestation, ainsi condamnée à rester à l'état d'esquisse. Toutefois, et de manière paradoxale, l'inaboutissement d'un projet est parfois plus significatif que son contenu. Il est le symptôme qui met en lumière l'absence française d'exposition collective de plasticiennes en musée. C'est cette absence qu'il s'agissait d'expliquer par une étude du contexte artistique, institutionnel et intellectuel. À partir de nos dernières propositions – une peur d'un art politique et une difficulté française à envisager une identité multiple – il convient de resserrer en quelques lignes nos hypothèses. Il y aurait, premièrement, une résistance des institutions muséales à organiser des expositions collectives d'artistes

²¹⁹ *Ibid.*, p. 13.

²²⁰ « Toutefois, les féministes ne pouvaient pas éviter [...] le problème de leur prétendue différence sexuelle. D'où l'aspect paradoxal de leur revendication. Elles plaidaient d'un même souffle la pertinence et la non-pertinence de leur sexe en politique, l'égalité de tous les individus et la différence de la femme. Elles refusaient d'être des femmes dans les termes qu'imposaient la société, tout en parlant au nom de ces mêmes femmes. » *Ibid.*, p. 29.

femmes, et notamment des créatrices contemporaines. Celle-ci peut s'expliquer par une défiance envers un art dit « politique ». Toutefois, la structure institutionnelle de l'art contemporain doit également être prise en compte. Avant la déconcentration culturelle opérée par Jack Lang, la création contemporaine est essentiellement présentée à Paris dans des lieux restreints – essentiellement le Centre Pompidou et le Musée d'art Moderne de la Ville de Paris, ce qui laisse peu de place aux plasticiennes.

Deuxièmement, les créatrices elles-mêmes semblent se méfier des institutions artistiques et d'une action militante identifiée comme telle. Celles-ci n'ont pas fait pression de manière systématique sur les musées pour y exposer collectivement, comme ont pu le faire certaines artistes américaines réunies en groupes militants ; et quand elles se sont réunies pour organiser des expositions, ce fut systématiquement hors des musées. Elles n'ont pas non plus créé des galeries ou centres d'art suffisamment structurés pour que ceux-ci agissent comme des interfaces entre les artistes et les institutions.

Enfin, le phénomène de marginalisation des femmes dans l'histoire de l'art et la création des plasticiennes contemporaines n'ont pas fait l'objet d'une théorisation importante. Les ouvrages publiés sont restés limités, l'histoire de l'art féministe en formation aux États-Unis n'a connu qu'une réception souterraine en France tandis que les milieux académiques sont restés imperméables à cette historiographie. Or c'est également des entreprises théoriques importantes qui ont encouragé, à l'étranger, des expositions collectives d'artistes femmes en musée.

III. LA PART DES FEMMES DANS L'ART CONTEMPORAIN (1984) : UN « PANORAMA » TARDIF DE L'HISTOIRE DES FEMMES ARTISTES

Sept ans après le projet du Musée d'art moderne de la ville de Paris, une exposition collective d'artistes femmes ouvre dans une institution culturelle. C'est la ville de Vitry-sur-Seine qui l'organise et elle est présentée dans la Galerie municipale. Intitulée *La Part des femmes dans l'art contemporain*, elle réunit une centaine de plasticiennes contemporaines ou « historiques ». L'exposition est présentée comme un événement par ses organisateurs et est soutenue par le Ministère des Droits de la Femme récemment créé. Et pourtant, elle n'a eu qu'un retentissement limité dans la presse artistique et générale.

A. Rétablir la part des femmes dans l'art contemporain quatorze ans après « l'année 0 »

Il convient dans un premier temps de réinscrire l'exposition dans son contexte historique et institutionnel. Entre le projet *Écritures de Femmes* et *La Part des femmes dans l'art contemporain*, la création du Ministère des Droits de la Femme est venue modifier considérablement la situation des luttes féministes²²¹. Tout d'abord, il y a eu une prise en compte par la gauche au pouvoir des problématiques d'égalité entre les hommes et les femmes. On a qualifié cette évolution de « féminisme d'État » ou de « féminisme institutionnalisé ». Ces notions désignent des politiques publiques qui se caractérisent par une intégration des revendications en faveur des droits des femmes²²². Celle-ci peut s'effectuer en employant dans des administrations publiques des féministes ou bien en mettant en place des actions publiques en faveur de l'égalité. Dorothy Stetson et Amy Mazur, qui ont effectué une étude comparative de ces politiques dans les pays occidentaux, ont proposé une description du féminisme d'État français²²³ : celui-ci se caractériserait par une forte « influence politique » et par un « faible accès politique ». En effet, des mesures concrètes ont été prises²²⁴, mais les organisations de femmes ont eu une influence limitée sur les décisions. Or cette institutionnalisation des luttes féministes a entraîné un phénomène de « repli » de ces dernières. En effet, la prise en compte des revendications féministes par l'État rend moins nécessaires les actions militantes, dans la mesure où l'égalité apparaît en voie d'obtention. De plus, la position du MLF, qui se caractérisait dans les années 1970 par une méfiance à l'égard des institutions, est ébranlée. Dans « Les femmes et l'État »²²⁵, Christine Delphy énonce clairement la crainte d'une partie des militantes d'une « récupération » par l'État des associations de libération des femmes. Cette dernière aurait pour conséquence une assimilation de ces organisations dans un système qui, structurellement, favorise les hommes. Dans le contexte d'une institutionnalisation des revendications féministes, le Mouvement est donc divisé et affaibli : faut-il, comme Françoise Picq le suggère, intégrer les systèmes classiques de représentation, ou bien, comme Christine Delphy le défend, revendiquer une position extérieure à l'État pour mieux le déstabiliser ?

²²¹ Pour une description du féminisme dans les années 1980 nous nous appuyons sur l'article de Françoise THÉBAUD « Promouvoir les droits des femmes », in *Les années Mitterrand. Les années du changement (1981-1984)*, Paris, Perrin, 2001, p. p. 567-600.

²²² La notion de « Féminisme d'État » a été conceptualisée pour la première fois par Sophie WATSON à propos des politiques australiennes dans son ouvrage *Playing the State: Australian Feminist Interventions*, Londres / New York, Questions for feminism, 1990. Amy G MAZUR et Dorothy MCBRIDE STETSON ont mené la première étude comparative du féminisme institutionnalisé dans *Comparative State Feminism*, New York, Sage Publications, 1995.

²²³ Cité par F. THÉBAUD in « Promouvoir les droits des femmes », *op. cit.*, p. 600.

²²⁴ Parmi les lois votées, on peut citer la loi Roudy du 31 décembre 1982 qui prévoit le remboursement de l'IVG par la Sécurité sociale, la loi du 22 septembre 1984 qui facilite le recouvrement des pensions alimentaires impayées, ou bien celle du 23 décembre 1985 qui pose l'égalité complète des époux dans la gestion des biens communs.

²²⁵ Christine DELPHY, « Les Femmes et l'État », *Nouvelles Questions Féministes*, Printemps 1984, n°6-7, p. 5-20.

En art comme en politique, la question des inégalités dont sont l'objet les femmes n'est plus d'actualité. Les collectifs de plasticiennes, qui s'étaient majoritairement formés à partir de 1975, s'étiolent²²⁶ ; le seul groupe à persister dans les années 1980 étant le groupe Féminie-Dialogue. L'heure ne semble plus être à la découverte d'un champ de réflexion, ni aux revendications. La distance historique avec les luttes féministes autorise à dresser un bilan. C'est ainsi qu'Aline Dallier consacre en 1984 dans *Opus* un dossier à « la part/l'apport des femmes dans l'art contemporain »²²⁷. Selon la critique, les dix dernières années auraient été marquées par une intégration partielle des créatrices dans le système muséal et marchand : « on notera une entrée légèrement accrue des femmes sur la scène artistique internationale depuis une dizaine d'année²²⁸ ». Grâce, entre autres, au travail effectué par des expositions majeures – Aline Dallier cite notamment *Art et Féminisme* ou *l'Autre moitié de l'avant-garde*, les plasticiennes auraient atteint une visibilité inédite. Deux ans plus tard, faisant le constat d'une féminisation importante de l'Université, la critique d'art renonce à « écrire sur les femmes-en-tant-que-femmes » et à « enseigner l'histoire des femmes dans l'art²²⁹ ».

Le contexte institutionnel et géographique de l'exposition mérite également d'être étudié. Il n'est pas étonnant que Vitry-sur-Seine expose des plasticiennes contemporaines. Comme l'affirme l'adjoint au maire dans le catalogue, la manifestation s'inscrit dans une continuité des politiques culturelles et sociales de la ville, communiste depuis 1925²³⁰. En 1968, suite au comité central d'Argenteuil qui a défini une nouvelle politique culturelle au sein du Parti communiste²³¹, la ville a mis en place un Conseil culturel soutenu par des conseillers culturels recrutés dans différentes disciplines (danse, théâtre, musique et arts plastiques). Un an avant, le dramaturge Jacques Lasalle avait fondé

²²⁶ Les créatrices de Femmes/Art sont dispersées en 1980 tandis que le groupe Art et regard des femmes s'est dissout en 1983.

²²⁷ Aline DALLIER, « Le rôle des femmes dans l'éclatement des avant-gardes et l'élargissement du champ de l'art », *Opus International*, n°88, printemps 1983, p. 24-30.

²²⁸ *Ibid.*, p. 24.

²²⁹ Aline DALLIER « À Christine de Castéras », Préface du Catalogue d'exposition de la XVème édition de *Féminie-Dialogue*, Grand Palais, Paris, 1990, non paginé.

²³⁰ « Ceux qui savent, ceux qui connaissent, apprécient, parmi bien d'autres aspects, l'action menée à Vitry depuis plus de quinze ans dans le domaine des arts plastiques. Cette action qui se poursuit, a conduit à l'implantation dans cette ville – [...] – de près de cent œuvres de l'art contemporain. Elle est marquée par un prix de peinture [...] Il faudrait parler encore des cours municipaux d'enseignements artistiques, du Musée du dessin contemporain en préfiguration, des multiples expositions qui se succèdent dans cette galerie nouvellement aménagée... ». Jean COLLET « Un événement artistique », in *La part des femmes dans l'art contemporain*, catalogue de l'exposition qui s'est tenue en mars 1984 à la Galerie Municipale de Vitry, 1984, non paginé.

²³¹ Le Parti abandonne la politique culturelle décidée après-guerre dans laquelle est défendu un art engagé, s'adressant prioritairement à la classe ouvrière, et qui suit la doctrine jdanovienne. Pour une histoire culturelle de la ville de Vitry-sur-Seine, voir le mémoire d'Aurélien VERGEON « La politique culturelle communiste de Vitry-sur-Seine 1925-2006. Ses enjeux locaux », mémoire de fin d'études de l'École supérieure de gestion et de médiation de l'Art, Filière du Centre EAC (Economie – art – communication) dirigé par Kristian Feigelson, 2007. Nous remercions également Mme Catherine Viollet, artiste et directrice de la galerie municipale de nous avoir reçues pour nous parler de cette politique culturelle.

le Studio-Théâtre, scène locale qui s'inscrit dans un mouvement de décentralisation théâtrale. Conjointement, la ville a mis en place un important système de commandes publiques à des artistes contemporains. C'est dans ce contexte que s'inscrit l'ouverture de la galerie municipale dans les anciens bains douches en 1982 où a lieu l'exposition *La Part des femmes dans l'art contemporain*.

L'action culturelle du service culturel de Vitry-sur-Seine est prioritairement destinée aux vitriots et vitriotes. Toutefois, les organisateurs de *La Part des femmes dans l'art contemporain* souhaitent dépasser les limites de la banlieue rouge à l'occasion de l'exposition : il s'agirait de mettre sur pied une « manifestation qui, par ses qualités historiques et artistiques, [revêt] sans contexte une ampleur nationale²³² ». Pour cela, le choix est fait d'inscrire l'exposition dans l'action culturelle du Ministère des Droits de la Femme. Yvette Roudy conçoit en effet l'objectif de son ministère comme celui d'une « révolution culturelle²³³ ». Son rôle est d'agir sur les mentalités, afin de faire reculer les discriminations dont font l'objet les femmes, ce qui nécessite la mise en place d'une véritable « politique culturelle ». Michelle Coquillat, qui est chargée de cette dernière, organise ainsi des prix littéraires, des expositions, *etc.* Dans ce contexte, l'exposition de Vitry-sur-Seine constitue pour Yvette Roudy un exemple : « Une telle action s'inscrit d'emblée dans l'ensemble d'une politique culturelle du droit des femmes. C'est pourquoi je la salue et souhaite que des initiatives identiques se multiplient²³⁴. » Afin de soutenir le projet, le Ministère attribue un financement exceptionnel de 15 000 francs à la ville de Vitry-sur-Seine²³⁵.

En s'adjoignant l'aide du Ministère des Droits de la Femme, les organisateurs de l'exposition souhaitent également créer un « événement ». C'est d'ailleurs ainsi que l'adjoint au maire intitule son texte dans le catalogue. Il a été identifié, dans les courriers de présentation et dans les textes du catalogue, une rhétorique de l'événement. Cette dernière repose sur deux points argumentatifs : la taille de l'exposition en termes d'œuvres présentées (une centaine)²³⁶ et l'ampleur historique et géographique de la sélection (la

²³² Note tapuscrite de présentation de l'exposition, non daté [1984], « Courriers internes », 438W33, Archives Municipale de Vitry-sur-Seine,

²³³ Cité par F. THÉBAUD in « Promouvoir les droits des femmes », *op. cit.*, p. 575.

²³⁴ Yvette ROUDY « Pour une politique culturelle du droit des femmes », in *La part des femmes dans l'art contemporain*, *op. cit.*

²³⁵ Courrier tapuscrit de Michelle Coquillat, Ministère des droits de la Femme à Serge Guillou du 22 février 1984, « Subventions. Ministère des droits de la Femme / Ministère de la Culture / Conseil général du V. de Marne », 438W32, Archives Municipales de Vitry-sur Seine. Voir Annexes, document 1.5.

²³⁶ Dans une note à l'attention du service financier, Serge Guillou écrit ainsi : « ce type d'exposition d'envergure à participation nombreuse n'a pas eu lieu à Vitry depuis "*Cent dessins d'aujourd'hui*" en 1980 : ce que permet pourtant l'ouverture des nouveaux locaux dans la Galerie Municipale, particulièrement adaptée. » Note tapuscrite de Serge Guillou à l'attention de Monsieur Bournaud du 15 septembre 1983, « Courriers internes », 438W33, Archives municipales de Vitry-sur-Seine.

totalité du XX^e siècle serait couverte par l'exposition)²³⁷. Cette rhétorique va de pair avec celle d'une nouveauté : une exposition collective d'artistes femmes sous cette forme serait inédite. Le conseiller Serge Guillou écrit ainsi dans des notes administratives : « Une telle manifestation constitue une première en France, envisagée sous cette forme spécifique²³⁸ » ou « Cette exposition est, je pense, une première en France envisagée sous cette forme²³⁹ ».

Or l'ampleur souhaitée de l'exposition nécessite une logistique importante pour une petite galerie municipale. Des prêts importants et des fonds exceptionnels ont dans ce cadre été sollicités. Le Ministère de la Culture, par le biais du Centre national des arts plastiques, et le Conseil Général du Val-de-Marne, contribuent ainsi à la manifestation par des financements exceptionnels²⁴⁰. De même, Serge Guillou s'adresse au Centre national des arts plastiques²⁴¹, au Musée d'art moderne de la ville de Paris²⁴², ou encore à des galeries ou fondations privées²⁴³ pour réunir des œuvres.

B. Le choix d'une exposition « panoramique » : éviter la catégorie « d'artistes femmes » ?

L'exposition se propose, non pas de se référer à une quelconque spécificité de la femme dans l'art liée à une notion de féminité bien controversée, mais de mettre en relief le phénomène apparu principalement au 20^e siècle de déplacement du rôle de la femme, auparavant passif – la muse, l'égérie, le modèle – pour aujourd'hui participer pleinement en nombre de plus en plus important à la pratique artistique ; la femme est devenue peintre.

C'est ainsi que Serge Guillou présente le projet d'exposition dans les différents courriers préparatoires. Ce court texte permet de saisir la position de *La Part des Femmes dans l'art contemporain*, position qui, d'emblée, apparaît ambivalente vis-à-vis du critère de genre. L'objectif principal de cette exposition est de démontrer un changement dans la représentation des femmes dans l'art. En rassemblant des créatrices, il s'agirait de montrer

²³⁷ « Il s'agit là d'une manifestation de grande envergure puisque nous y présenterons entre autres des œuvres de Marie LAURENCIN, Suzanne VALADON, Valentine HUGO, Sonia DELAUNAY, Germaine RICHIER, ainsi que des œuvres d'artistes de "l'avant-garde russe", du "Bauhaus"... [...] ». Courrier type de Jean Collet aux Directeurs d'établissements scolaires du 22 février 1984, 438W32, Archives municipale de Vitry-sur-Seine. Voir Annexes, document 1.4.

²³⁸ Note tapuscrite de présentation de l'exposition, non datée [1984], « Courriers internes », 438W33, Archives Municipales de Vitry-sur-Seine.

²³⁹ Note tapuscrite de Serge Guillou à Monsieur Jean Collet du 9 janvier 1984, « Courriers internes », 438W33, Archives Municipales de Vitry-sur-Seine.

²⁴⁰ Lettre tapuscrite du Président du Centre national des arts plastiques, Claude Mollard, à Jean Collet, du 14 mars 1984 et Lettre tapuscrite de Anne Dahlström, chef du service culturel du Conseil général du Val-de-Marne à Jean Collet du 28 mars 1984, « Subventions. Ministère des droits de la Femme / Ministère de la Culture / Conseil général du V. de Marne », 438W32, 1984, Archives Municipales de Vitry-sur-Seine. Voir Annexes, document 1.6.

²⁴¹ Pour le prêt de l'œuvre de Titi Parant, *Bord rouge*, celle de Anna-Eva Bergman *Demi-Barque III*, 1976, 154 x 200 cm,

²⁴² Pour l'œuvre d'Alicia Penalba, *Alada*, celle de Toyen, *Le Paravent*, 196, celle de Natalia Gontcharova, *Femme Espagnole*, 1916-1920

²⁴³ Notamment à la Galerie Darthea Speyer, de la Fondation Maeght ou encore de la Fondation Arp.

que les femmes sont devenues de véritables actrices du monde artistique, quittant alors le rôle de « muse, d'égérie ou de modèle ». Toutefois, si le genre est le critère de sélection retenu pour la manifestation, la première partie de cet extrait témoigne d'une « gêne » vis-à-vis du féminin.

Revenons dans un premier temps sur le présupposé historique sur lequel l'exposition repose : celui d'une accession des femmes à « l'égalité artistique²⁴⁴ » durant le XX^e siècle. Par la présentation d'œuvres de créatrices ayant participé aux différents mouvements des avant-gardes et des artistes contemporaines, l'exposition devrait donner à voir concrètement cette évolution. L'hypothèse peut être faite que ce discours historique ait été influencé par l'exposition *L'Autre moitié de l'avant-garde*, citée dans le catalogue de l'exposition, et qui avait eu lieu deux ans auparavant. Celle-ci avait permis de mettre en lumière l'existence de femmes dans les mouvements d'avant-garde, jusque-là essentiellement perçus comme masculin. Deux remarques doivent être faites sur cette position.

Premièrement, les organisateurs présentent l'accession des femmes aux métiers d'artistes comme un fait accompli ou un « constat », ce qui correspond, comme nous l'avons montré plus haut, au sentiment plus large d'une égalité obtenue suite à l'action des luttes féministes. La proximité entre le titre de l'exposition et celui de l'article d'Aline Dallier « L'Apport/La Part des femmes dans l'art contemporain » est sur ce point frappante. Est-ce une citation de la critique d'art ? Ou peut-on expliquer cette ressemblance par la même volonté de faire un bilan ? Il faut toutefois se garder d'assimiler les deux initiatives. L'historienne, contrairement aux organisateurs de *La Part des femmes dans l'art contemporain*, ne considère pas que « l'égalité artistique » soit complètement acquise. Or, dans le cadre de l'exposition de Vitry-sur-Seine, faire de cette affirmation un constat, c'est penser que le système artistique, marchand ou institutionnel, ne favorise plus les hommes au détriment des femmes. C'est ainsi reléguer au passé les luttes des plasticiennes pour une meilleure visibilité. De cela découle une neutralisation politique de la position de l'exposition : il n'y a plus de place pour le débat puisque l'égalité est déjà réalisée.

Deuxièmement, les organisateurs vitriots et le critique d'art Raoul-Jean Moulin, qui écrit dans le catalogue, ont essentiellement une approche sociologique. Dans un courrier destiné à Meret Oppenheim, Serge Guillou écrit : « Cette liste traduit une conception différente de celle de Léa VERGINE, en cela que la nôtre se propose d'illustrer un fait sociologique du 20^e siècle – la part active des femmes en nombre de plus en plus important

²⁴⁴ J. COLLET, « Un événement artistique », *op. cit.*

dans la pratique artistique [...].²⁴⁵ » Ce changement sociologique est réinscrit dans une évolution globale de la société. Selon l'adjoint au maire, chargé d'un texte dans le catalogue, les femmes accéderaient à l'égalité dans le domaine des arts conjointement à « l'ensemble des domaines ouverts à la créativité intellectuelle, sciences et techniques, et vie productive comprise²⁴⁶ ». Raoul-Jean Moulin rajoute « que l'irruption des femmes dans l'activité artistique et intellectuelle [est] contemporaine de leur irruption dans la production économique et à tous les niveaux de décision de la société moderne²⁴⁷ ». Le changement décrit par les différents acteurs de l'exposition n'est pas réinséré dans une réflexion sur l'histoire de l'art ou sur la production artistique. Cela s'explique possiblement par un biais d'analyse marxiste qui apparaît probable en contexte communiste. En outre, il paraît peu vraisemblable que Serge Guillou connaisse l'historiographie qui se constitue aux États-Unis, et cela d'autant plus qu'aucune trace dans les archives ne laisse penser qu'un théoricien connaissant les débats sur les plasticiennes n'ait participé à la mise en place de l'exposition. La dimension intellectuelle modeste de l'exposition, évidente dans le contexte d'une petite galerie municipale, doit toutefois être rappelée. Les deux très courts textes du catalogue ne présentent pas véritablement d'analyse, qu'elle soit sociologique ou historiographique. Ils se contentent d'exposer des postulats présentés comme des « faits sociologiques ».

Attardons-nous à présent sur l'ambivalente position de l'exposition vis-à-vis du critère de sélection « femme », sur lequel cette dernière est toutefois fondée. Dans les courriers échangés avec les artistes, les textes préparatoires et ceux du catalogue, on retrouve une même méfiance vis-à-vis du critère de genre. Trois types d'argumentations reviennent régulièrement : réunir des femmes artistes impliquerait de définir des « critères » féminins en art ; sélectionner exclusivement des artistes femmes mènerait à la mise en place d'un « ghetto » ; enfin, l'exposition serait « féministe » puisqu'elle mettrait en valeur des créatrices. D'emblée, se dégage une tension entre ces deux dernières argumentations. Revenir sur chacune de ces logiques est nécessaire pour mieux comprendre cette méfiance vis-à-vis du féminin.

Tout d'abord, le conseiller aux arts plastiques se défend de mettre en valeur une « spécificité » féminine de la création alors même qu'il a décidé d'exposer exclusivement des femmes : « L'exposition se propose, non pas de se référer à une quelconque spécificité

²⁴⁵ Courrier tapuscrit de Serge Guillou à Meret Oppenheim du 31 janvier 1984, « courrier reçu 1983-1984 », 438W32, Archives municipales de la ville de Vitry-sur-Seine. Voir Annexes, document 1.8.

²⁴⁶ J. COLLET, « Un événement artistique », *op. cit.*

²⁴⁷ Raoul-Jean MOULIN, « Artistes femmes de notre temps ou la relève des muses », in *La part des femmes dans l'art contemporain*, *op. cit.*

de la femme dans l'art liée à une notion de féminité bien controversée. » Pour aller à l'encontre de la définition d'une telle spécificité, Raoul-Jean Moulin s'attache à neutraliser le critère de genre sur lequel repose l'exposition. Le texte qu'il écrit dans le catalogue s'achève de cette façon : « Voici donc des femmes artistes, sans doute, mais aussi des artistes femmes et d'abord des artistes²⁴⁸ ». En inversant la formule « femme artistes », puis en supprimant le qualificatif de genre, le critique d'art fait disparaître le critère de genre. Plus que cela, il s'agit de subsumer les créatrices dans la catégorie plus générale « d'artiste ». Or cette dernière est comprise par le critique d'art comme neutre, le présupposé étant que la pratique artistique n'est pas influencée par l'identité sexuelle du créateur.

Si les organisateurs se défendent de présenter une spécificité féminine, c'est également que cette approche mènerait à la création d'un « ghetto²⁴⁹ ». Certaines artistes ont la même position, et ont ainsi refusé d'exposer. L'assistant de Vieira da Silva répond ainsi à la proposition de réaliser l'affiche de *La Part des Femmes dans l'art contemporain* de cette façon :

Madame Vieira da Silva, [...] se fait, depuis de longues décennies, une règle de conduite : de ne pas exposer dans les expositions où le terme de "Femme" tend à remplacer le terme "Peinture". [...] Elle a pour vos invitées la plus grande estime et elle pense que ce n'est pas rendre service aux participantes de les ranger sous la rubrique "Femmes" même pour leur faire la part belle. [...] les œuvres devraient être arrêtées pour rendre compte du phénomène de la peinture à un mouvement, si ce n'est d'une époque. Toute ségrégation, même sous forme de reconnaissance, lui est étrangère.²⁵⁰

En filigrane, on comprend qu'une exposition d'artistes femmes est assimilée à la création d'une « catégorie » (l'assistante de Vieira da Silva parle d'une « rubrique ») et donc à une séparation. Or cette dernière est perçue comme négative, ce qui est confirmé par l'utilisation du terme « ségrégation ». Nos analyses précédentes sur la neutralité de la création artistique sont ici confirmées.

Enfin, les textes du catalogue témoignent d'une ambivalence vis-à-vis du féminisme. En effet, une ambiguïté entre exposition de femmes et exposition féministe se dégage. L'adjoint au maire, Jean Collet, se défend dans le catalogue d'une approche féministe : « Bien entendu, il ne s'agit pas pour nous d'une quelconque manifestation "féministe".²⁵¹ » De la même façon, Raul-Jean Moulin écrit : « ce refus c'est celui d'une ségrégation entre les hommes et les femmes qui déboucherait sur un ghetto artistique servant de relais au mouvement féministe²⁵² ». Sans s'attarder sur la conception réductrice

²⁴⁸ *Idem*.

²⁴⁹ « Ce refus, c'est celui d'une ségrégation entre les femmes et les hommes qui déboucherait sur un ghetto artistique servant de relais au mouvement féministe ». R.-J. MOULIN, « Artistes femmes de notre temps ou la relève des muses », *op. cit.*

²⁵⁰ Lettre manuscrite de M. Kezlez à Serge Guillou du 6 janvier 1984, « courrier reçu 1983-1984 », 438W32, Archives municipales de la ville de Vitry-sur-Seine. Voir annexes, document 1.7.

²⁵¹ J. COLLET, « Un événement artistique », *op. cit.*

²⁵² R.-J. MOULIN, « Artistes femmes de notre temps ou la relève des muses », *op. cit.*

du féministe qui sous-tend ces propos²⁵³, ces deux courtes citations témoignent de l'assimilation immédiate d'expositions collectives de créatrices à une entreprise féministe. Les organisateurs prennent alors soin de différencier ces deux approches afin de désamorcer les critiques portant sur le caractère prétendument féministe de l'exposition.

Ce que ces analyses mettent en lumière, c'est la peur d'une séparation des artistes femmes dans des expositions spécifiques. Cette séparation est en effet perçue comme une réduction des créatrices à leur genre au dépend de leur identité d'artiste, dans la mesure où ces deux identités sont perçues comme antagonistes. En filigrane, il semble également que les organisateurs, prenant soin de se détacher des débats féministes, se méfient d'une réception politique de l'exposition. Une question apparaît alors de manière centrale : comment exposer des femmes sans définir une « spécificité féminine » ni revendiquer une approche engagée ? N'est-ce pas paradoxal de choisir un critère de sélection de genre tout en voulant effacer celui-ci ? Contourner cette difficulté nécessite une stratégie. Celle choisie par les organisateurs est d'adopter une posture panoramique.

Dans le texte « Artistes femmes de notre temps ou la relève des muses » et dans l'article « Femmes en peintures. Pionnières de tous les rivages », Raoul-Jean Moulin justifie longuement la position qui est celle des organisateurs. Le critique d'art s'interroge : sur quels critères s'appuyer ? Faut-il montrer les artistes déjà reconnues, les artistes les plus contemporaines ou encore sélectionner un thème ?²⁵⁴ En filigrane, c'est la question du critère de la sélection qui est ainsi mise en lumière. Suite à cela, le critique d'art présente plusieurs contre-modèles, le « bilan », « l'inventaire » et le « florilège²⁵⁵ », ce qui lui permet de définir, en creux, la position panoramique qu'il défend. Faire un inventaire, ce serait en effet proposer une liste exhaustive, et donc close, des créatrices ; une entreprise somme toute impossible. La réalisation d'un florilège implique au contraire une sélection, établie sur un critère de qualité, duquel découlerait une hiérarchisation. Face à ces écueils, le panorama est présenté comme une solution : « En fait, nous voulions rassembler et confronter, rapprocher [...] pour tenter de constituer le panorama le plus large et le plus représentatif de l'activité des femmes dans notre temps.²⁵⁶ » Il a en effet pour avantage de contourner le problème de la sélection en postulant une représentativité de l'exposition par rapport à une scène artistique donnée. Ne pas poser clairement de critères de sélections permet aux organisateurs de se dédouaner de la définition d'un art féminin.

²⁵³ Le féminisme semble ici être réduit à une entreprise différentialiste attachée à la définition de critères propre à la féminité. Raoul-Jean Moulin retient également le caractère non mixte d'une partie du mouvement féministe.

²⁵⁴ R.-J. MOULIN, « Artistes femmes de notre temps ou la relève des muses », *op. cit.*

²⁵⁵ Raoul-Jean MOULIN, « Femmes en peinture. Pionnières de tous les rivages », *L'Humanité*, Mardi 20 mars 1984.

²⁵⁶ *Ibid.*

La posture panoramique revendiquée par les organisateurs semble néanmoins une gageure. C'est qu'elle n'évacue pas réellement la question du choix : dans la mesure où une représentativité avec une scène donnée est impossible, toute exposition nécessite de faire des sélections. De manière sous-jacente, le choix se fait en dernière instance sur une « qualité formelle », ce que défend Raoul-Jean Moulin à la fin de son texte. Gageure également parce que le panorama soulève la question de la cohérence du discours de l'exposition et du parcours. Ainsi, les prochaines pages vont précisément être consacrées à l'analyse de la sélection opérée dans l'exposition.

C. Quelles créatrices pour un panorama des artistes femmes ?

Le catalogue liste cent-sept œuvres présentées et la lecture d'un article de Jean-Pierre Jouffoy dans l'*Humanité* nous apprend que celles-ci étaient exposées sur les deux niveaux de la galerie, le premier étant consacré aux artistes dites « historiques » tandis que les plasticiennes contemporaines occupaient le rez-de-chaussée. À la consultation de cette liste, deux ensembles d'artistes se distinguent en effet : celles qui sont nées avant 1900 ou au début du XX^e siècle et les artistes contemporaines nées après 1920.

Pour les organisateurs, il s'agit d'adosser la production contemporaine au travail de « pionnières » qui sont assimilées à des figures de « lutte d'émancipation des femmes²⁵⁷ ». Ainsi, les créatrices contemporaines présentées au rez-de-chaussée sont assimilées à des « filles » ou à des « descendantes » de ces figures de références. La distance historique rend possible dans ce cas une lecture plus claire des œuvres sélectionnées. On retrouve en effet des œuvres issues des différents mouvements d'avant-garde du XX^e siècle : « expressionnisme, futurisme, constructivisme, cubisme, surréalisme, abstraction géométrique²⁵⁸ ». À côté de Suzanne Valadon, qui fait figure de doyenne, on trouve un corpus important d'artistes constructivistes russes, en la figure de Natalia Gontcharova (*Femme espagnole*, 1916-1920, fig. 1.1), Varvara Stepanova (*Collage*, 1916-1918) ou encore Alexandra Exter (*Construction de ligne*, 1923, fig. 1.2) des créatrices qui ont fait partie du Bauhaus – Anni Albers (*Sans titre*, 1979), Florence Henri (*l'Usine*, vers 1925) et Margaret Shall (*Sans titre*, 1927-1928) –, ou encore des artistes qui ont pratiqué l'abstraction – comme Marcelle Cahn (*Le Wattman*, 1930, fig. 1.3), qui a participé au groupe de Michel Seuphor Cercle et Carré, Sophie Tauber-Arp (*Deux personnages étendus*, 1926, fig. 1.4), Sonia Delaunay (*Rythme couleur*, 1967, fig. 1.5) ou encore Franciska

²⁵⁷ R.-J. MOULIN, « Femmes en peinture », *op. cit.*

²⁵⁸ Note tapuscrite de présentation de l'exposition, non daté [1984], « Courriers internes », 438W33, Archives Municipales de Vitry-sur-Seine.

Clausen (*Composition au tuyau*, 1926, fig. 1.6). Regrouper ces plasticiennes a été rendu possible grâce au travail de recherche effectué par Lea Vergine pour *L'Autre moitié de l'avant-garde*, travail qui avait permis de regrouper des informations sur ces artistes omises dans le récit de la première moitié du XX^e siècle. De plus, le fait qu'une partie des œuvres de cette période soit issue des collections du Musée d'art moderne de la Ville de Paris témoigne que ces artistes sont déjà partiellement intégrées dans l'histoire de l'art. C'est le cas de l'œuvre de Natalia Gontcharova *Femme Espagnole*, de celle de Marie Laurencin, *Danseuse* (1939-1940) (fig.1.8) ou encore de celle de Suzanne Valadon *Nu à la couverture rayée* (1922) (fig.1.9).

Si la sélection pour le premier étage possède une logique assez facilement identifiable, celle pour le rez-de-chaussée apparaît plus éclectique au critique d'art Jean-Pierre Jouffroy²⁵⁹. Une cohérence se dégage néanmoins dans l'âge des artistes et dans leur lieu d'exercice. L'essentiel des artistes sélectionnées appartient à une même génération. Elles sont nées entre 1920 et 1940. Quelques créatrices font néanmoins exception, comme Dorothee Selz nées en 1946 ou Catherine Viollet, la cadette, née en 1955. C'est également une École de Paris élargie qui est représentée : s'il y a de nombreuses artistes étrangères, celles-ci sont presque toutes venues travailler en France, et plus précisément dans la capitale, ce qui nuance le propos de Raoul-Jean Moulin selon lequel le point de vue de l'exposition ne serait pas seulement parisien. Une fois ces caractéristiques établies, il est possible de reconstituer quelques ensembles. Les américaines que l'on qualifie de la seconde génération d'expressionnisme abstrait, Joan Mitchell (*Sans Titre*, 1975, fig. 1.9), Shirley Goldfarb (*Fuschia*, 1980, fig. 1.10) et Shirley Jaffe (*Arlequin*, 1978-1979) forment un ensemble reconnaissable. Ces peintres sont d'autant plus mises en avant que c'est une toile de Joan Mitchell qui est sélectionnée pour la couverture et pour le carton d'invitation (doc. 1.1). On peut identifier aussi un groupe de sculptrices abstraites constitué de Claude de Soria (*Paroi n°25*, 1980), Parvine Curie (*Banyan ailé*, 1983) ou encore Marta Pan (*Bois cintré*, 1980). La sélection se caractérise néanmoins par une diversité des pratiques : l'on trouve aussi bien une sérigraphie sur plexiglas de Lourdes Castro (*Portrait d'André Morain à la linhof*, 1967), que le travail textile de Sheila Hicks (*Wow Busch*, 1982-1983) ou que l'abstraction géométrique de Geneviève Claisse (*Hedrons*, 1974-1983). Si le premier étage pouvait s'apparenter à une exposition historique, le rez-de-chaussée s'apparente donc plus clairement à un panorama d'une scène contemporaine, de type « biennale » ou « salon ».

²⁵⁹ « Le rez-de-chaussée est contemporain, et c'est avec joie qu'on y voit la bataille d'aujourd'hui. Où va l'art ? [...] si l'on ne peut pas savoir aujourd'hui où est la direction principale, c'est que la chose est en train de se faire sous nos yeux », Jean-Pierre JOUFFROY, « La part de femmes dans l'art contemporain », *L'Humanité Dimanche*, 11 mars 1984.

Bien que l'ambition des organisateurs fût de réaliser une exposition panoramique, la liste d'œuvres comprend des manques importants. *La Part des femmes dans l'art contemporain* s'apparente à une exposition de peinture, même si la sculpture est aussi représentée. Sur 107 œuvres sélectionnées, 74 sont des peintures ou des arts graphiques. Parallèlement, la photographie, la performance, et la vidéo sont absentes de la présentation. Cette absence est d'autant plus étonnante que, pour reprendre les mots de Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici « le mouvement des femmes a solidement changé l'identité de l'art, amenant à développer d'autres moyens pour la pratique artistique, notamment les médias et la performance²⁶⁰ ». De plus, les œuvres influencées par les luttes féministes ne sont presque pas exposées : il n'y a aucune pièce de ORLAN, de Lea Lublin, de Nil Yalter ou encore de Françoise Janicot. Également, aucune œuvre de la période du *Body Art* de Gina Pane n'est comprise dans la sélection. À la place d'un constat de ses performances, c'est une œuvre antérieure qui est sélectionnée : *Voyages par mer. Partition pour un bateau* (1982-1983, fig.1.11).

Comment expliquer alors l'absence de ces pratiques dans l'exposition ? Le manque de moyens de la galerie municipale est une première piste. Raoul-Jean Moulin rappelle, dans le catalogue, que les organisateurs n'ont pas réussi à obtenir de moyens techniques pour présenter des vidéos. Le caractère explicitement critique de certaines pièces peut constituer une deuxième explication, dans la mesure où Serge Guillou et Raoul-Jean Moulin cherchaient justement à se distinguer des mouvements féministes. Enfin, il est possible que les organisateurs connaissent mal les œuvres produites dans le cadre des collectifs d'artistes femmes, puisque celles-ci ont été visibles majoritairement au dehors du réseau institutionnel.

En raison de l'exclusion de la vidéo, des performances et des installations, l'exposition semble reconduire les catégories artistiques définies par le système des Beaux-arts, même si certaines pratiques comme celles de Lourdes Castro viennent brouiller ces distinctions. Les photos du vernissage disponibles dans la presse montrent un accrochage classique. La vocation panoramique de l'exposition, le grand nombre d'œuvres exposées et la restriction de la sélection à la peinture et à la sculpture, nous permettent de comparer l'exposition à un salon, si l'on exclut la dimension marchande. Bien que l'exposition ne soit pas novatrice, il faut toutefois souligner que regrouper une centaine d'artistes femmes apparaît exceptionnel en 1984. L'exposition a également eu le mérite de rassembler des créatrices déjà reconnues et d'autres qui n'avaient quasiment pas été exposées en France. À côté de

²⁶⁰ C. GONNARD, E. LEOVICI, *Femmes artistes/ artistes femmes*, op. cit., p. 328.

Joan Mitchell qui avait déjà exposé à l'ARC en 1982²⁶¹ ou de Louise Nevelson dont le travail avait été présenté lors d'une rétrospective organisée en 1974 au Centre national d'art contemporain (l'ancêtre du Centre Pompidou)²⁶², on trouve par exemple une sculpture de Eva Hesse, dont la première monographie dans un musée français date de 1993²⁶³, ou bien Catherine Viollet une jeune peintre associée à la figuration libre.

D. Une réception limitée pour l'exposition

Malgré la volonté des organisateurs de « faire événement » et la participation du Ministère de la Culture, la réception de *La Part des Femmes dans l'art contemporain* semble limitée. Les grands journaux nationaux ne la mentionnent pas, à l'exception de l'*Humanité* qui y consacre deux articles ; ce qui s'explique probablement par le fait que Raoul-Jean Moulin soit critique d'art dans le quotidien communiste. Ces articles, ce sont « La part des femmes dans l'art contemporain » de Jean-Pierre Jouffroy dans *L'Humanité dimanche* et « Femmes peintres » par Raoul-Jean Moulin. La presse artistique nationale ne semble pas non plus se préoccuper de l'exposition : les revues *Opus* et *Artpress*, que nous avons dépouillées, ne font pas mention de celle-ci. De fait, la réception est essentiellement locale. Ce sont les *Nouvelles du Val de Marne*²⁶⁴ et le magazine de Vitry *Vitry. Hier, aujourd'hui, demain*²⁶⁵ qui couvrent *La Part des Femmes dans l'art contemporain*.

En outre, les articles n'apportent pas de débat ou une posture critique sur l'exposition. Les journalistes reprennent essentiellement l'argumentaire des organisateurs et explicitent le propos de la manifestation. En titrant « Une première », les *Nouvelles du Val de Marne* relaient la rhétorique de la nouveauté portée par Serge Guillou. De même, l'ampleur nationale de la manifestation est régulièrement pointée dans les différents articles. Le journal du département parle ainsi d'un « événement culturel d'importance nationale ». De surcroît, Jean-Pierre Jouffroy et Raoul-Jean Moulin soulèvent tous deux la question de la cohérence du regroupement d'artistes femmes, sans pour autant véritablement créer un débat ou interroger la posture des organisateurs. Le premier se demande ainsi : « Pourquoi une exposition de femmes ? C'est ce que certaines se sont demandées, qui, sollicitées, ont préféré s'abstenir [...] ». Selon le peintre et essayiste, la solution apportée par les organisateurs est satisfaisante, car elle fait oublier que les artistes sont des femmes, en démontrant qu'il n'y a pas de style féminin.

²⁶¹ Voir : Joan Mitchell. *Choix de peintures, 1970-1982*, Exposition à l'ARC, Musée d'art moderne de la ville de Paris, du 24 juin au 6 septembre 1982, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris, 1982.

²⁶² Voir : Frances BEATTY, Gilbert BROWNSTONE (préface), *Louise Nevelson*, Exposition au Centre national d'art contemporain du 9 avril au 13 mai 1974, Paris, Centre national d'art contemporain, 1974.

²⁶³ Voir : *Eva Hesse*, Exposition à la Galerie nationale du Jeu de Paume du 27 avril au 20 juin 1993, Paris, Éditions du Jeu de Paume, 1993.

²⁶⁴ « Art contemporain, une première » *Les Nouvelles du Val de Marne*, vendredi 9 mars 1984, p. 15.

²⁶⁵ « La part des femmes dans l'art contemporain », *Vitry Hier, aujourd'hui, demain*, n°125, mars 1984, p. 8, p. 20.

Toutefois, il n'est pas étonnant que la réception soit essentiellement locale. Cela s'explique probablement par la position marginale de la galerie municipale de Vitry-sur-Seine. Celle-ci se situe à l'écart des réseaux de l'art contemporain, les marchands et les musées se situant au sein de la capitale. La taille réduite de la galerie est aussi à prendre en compte, tout comme le fait que l'organisateur ne s'inscrive pas dans un réseau de critiques d'art. Le fait que la position panoramique de l'exposition ne soit pas novatrice est également un facteur explicatif pour cette réception limitée ; d'autres initiatives consistant à présenter la production des créatrices d'une région de manière panoramique ont existé avant *La Part des Femmes dans l'art contemporain*. C'était le cas de *Langages au féminin*, déjà évoquée. La position des organisateurs n'a donc pas fait débat, ce qui aurait permis de créer véritablement un événement à résonnance nationale.

Un compte-rendu de l'exposition est toutefois plus critique. Il s'agit de celui réalisé par Aline Dallier pour les *Cahiers du GRIF*²⁶⁶. Les remarques de la critique portent sur deux points essentiels : le caractère panoramique de l'exposition et la crainte des organisateurs de reproduire un « ghetto artistique ». D'une part, la théoricienne pointe l'absence de cohérence de l'accrochage, qui consisterait à faire un « répertoire de célébrités » ou bien à « aligner des noms déjà retenus par l'histoire » ; cela, sans interroger les modalités d'intégration de ces femmes dans l'histoire, ni soulever l'influence du féminisme sur la création. Ainsi, pour les organisateurs, réunir un grand nombre d'artistes femmes suffirait à démontrer que les femmes sont, à présent, égales aux hommes dans l'art. D'autre part, Aline Dallier met en lumière la vision réductrice des luttes féministes, celles-ci étant résumée à une définition d'une « nature féminine ». Mettre en lumière l'influence du féminisme dans l'art, ce ne serait pas, selon la critique, poser l'existence de qualités formelles féminines. Cela amène Aline Dallier à appeler à une exposition qui « ferait se poser la question de la différence des sexes comme moteur de l'histoire de l'art »²⁶⁷.

En conclusion, il convient de se demander ce que ces deux cas, l'échec du projet de de l'ARC et *La Part des femmes dans l'art contemporain* à Vitry-sur-Seine, disent d'une résistance institutionnelle à exposer le genre.

La comparaison avec des expositions internationales, et avec les collectifs et les manifestations de femmes américaines, ont fait ressortir une résistance française à exposer le genre, ce dont témoigne le fait qu'aucune institution muséale française n'ait réalisé d'exposition collective d'artistes femmes dans les années 1970. Si cette absence s'explique

²⁶⁶ Aline DALLIER, « De Vitry-sur-Seine aux U.S.A », *Les cahiers du GRIF*, n°29, 1984, p. 113.

²⁶⁷ *Ibid.*

également par la manière dont les groupes de plasticiennes et dont le mouvement des femmes se sont constitués en France, l'échec de l'ARC nous est apparu symptomatique d'une spécificité française, qui se caractériserait par la peur d'un art politique et une difficulté à penser des identités de genre ou de race, considérées incompatibles avec l'universalisme né de la Révolution française.

À la Galerie municipale de Vitry-sur-Seine, en 1984, les plasticiennes sont exposées, mais le genre et le féminisme font toujours peur. Les organisateurs avaient, en effet, mis en plus une rhétorique de neutralisation du genre : s'il s'agissait bien d'une exposition collective d'artistes femmes, l'objectif de cette manifestation n'était pas de mettre en avant un style ou une catégorie féminins en art, ni de faire un événement « féministe ». Le spectre de ce « ghetto », insupportable dans un contexte français marqué par une pensée universaliste, ressurgissait alors. Les organisateurs avaient choisi de réaliser une exposition panoramique, présentant une centaine d'artistes du XX^e siècle sans autre critère que le genre. Or l'absence de thématique précise semblait faire de la manifestation une redite des salons de femmes, qui avaient pour principal objectif de rendre visible des plasticiennes souvent exclues du monde de l'art.

La mise en relation d'*Écritures de femmes* et de *La Part des Femmes dans l'art contemporain* met également en lumière une difficulté intrinsèque au modèle des expositions collectives d'artistes femmes. Dans les deux cas, le genre semble être l'unique critère de sélection. Rappelons qu'aucune ligne directrice ne se dégageait de la liste des femmes regroupées pour *Écritures de Femmes* et que Françoise Eliet semblait défendre une conception lâche des collectifs et des expositions d'artistes femmes. En outre, les organisateurs des deux expositions semblaient se méfier de l'introduction de critères de genre pour l'analyse des œuvres. Dans le maigre catalogue de Vitry-sur-Seine, Raoul-Jean Moulin affirmait que la position panoramique permettait de contourner l'étape de définition de critères de sélections, évitant ainsi de reconduire la catégorie d'un art féminin. De même, en intitulant le projet de l'ARC *Écritures de femmes*, il s'agissait, en rappelant la pluralité des pratiques des plasticiennes, de contourner l'idée selon laquelle il existerait un art féminin. Or n'y-a-t-il pas un écueil à prendre, comme unique critère, le genre de l'artiste, tout en refusant d'explicitier ce même critère ? Le risque n'est-il pas de reconduire l'idée, pourtant réfutée, d'une spécificité féminine en art ? Finissons-ainsi par une phrase d'Aline Dallier : « Des expositions de femmes : oui, si elles ont un sens et si elles posent, en termes plastiques le problème de la place des femmes hier et aujourd'hui dans la société²⁶⁸ ».

²⁶⁸ A DALLIER, « Des expositions de femmes, pour quoi faire », *op.cit.*

TROISIÈME PARTIE :

VRAIMENT. FÉMINISME ET ART. UN JALON FÉMINISTE DANS UNE DÉCENNIE « POST-FÉMINISTE » ?

Vingt-deux ans après l'amorce avortée de l'exposition de l'ARC, une exposition collective d'artistes femmes a lieu dans une institution artistique française : au Magasin de Grenoble, les œuvres de vingt-sept artistes ou collectifs, françaises et américaines, sont présentées du 6 avril au 25 mai 1997 à l'occasion de *Vraiment. Féminisme et art*. L'exposition, organisée par une commissaire américaine, Laura Cottingham, se donne pour mission de montrer la façon dont un « mouvement féministe en art » se serait développé parallèlement aux mouvements féministes dans les années 1970, tout en mettant en lumière un « retour » à ce mouvement féministe chez les jeunes artistes.

Dans un contexte artistique français marqué par une résistance à intégrer des problématiques de genre, l'exposition *Vraiment. Féminisme et art* constitue une exception à double titre. À notre connaissance, c'est, tout d'abord, la première fois qu'une exposition collective d'artistes femmes a lieu dans une institution artistique de l'ampleur du Centre national d'art contemporain du Magasin. C'est également la première fois qu'une exposition s'attache clairement, en France, à définir le lien entre art et féminisme. Le titre, *Vraiment. Féminisme et art*, est d'ailleurs explicite sur la thématique de la manifestation.

Si, en 1977, *Écritures de Femmes*, n'avait pas pu aboutir, comment expliquer, alors, que vingt-deux ans plus tard, Laura Cottingham ait pu monter *Vraiment* ? Le contexte est-il plus favorable au développement d'une approche genrée en histoire de l'art, ou faut-il comprendre l'exposition comme une initiative isolée du Magasin ou bien de Laura Cottingham elle-même ?

Il faudra également se demander si *Vraiment* a constitué un jalon dans l'historiographie féministe en France. L'exposition a-t-elle créé un débat ? A-t-elle permis une introduction et un développement plus large de l'histoire de l'art féministe et des études de genre en France ? Afin de répondre à ces interrogations, il conviendra de s'arrêter sur le contexte théorique, historique et institutionnel de l'exposition, mais également sur son organisation et son contenu, avant d'achever notre étude par une analyse de la réception.

I. LE CONTEXTE DE L'EXPOSITION :

ENTRE « RETOUR AU FÉMINISME » AUX ÉTATS-UNIS ET RÉCEPTION SOUTERRAINE DE L'HISTORIOGRAPHIE FÉMINISTE ET DES ÉTUDES DE GENRE EN FRANCE

A. Aux États-Unis : un renouveau des problématiques féministes

Dans son article « Rethinking *Inside the Visible* », l'historienne britannique Sue Malvern rapproche l'année 2007 de l'année 1996 : celles-ci auraient toutes deux constitué un « moment » féministe dans les institutions muséales²⁶⁹. Ces « moments » auraient pour origine des expositions majeures prenant pour sujet le féminisme. Pour l'année 1996, ce sont *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, organisée par l'historienne Amelia Jones au Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center²⁷⁰, et *Inside the Visible. An Elliptical Traverse of 20th Century Art In, Of and from the Feminine* conçue par Catherine de Zegher, et accueillie par l'Institute of Contemporary Art de Boston, la Whitechapel Art Gallery de Washington puis l'Art Gallery of Western Australia de Perth²⁷¹.

Ce renouveau suit une période de *backlash*, c'est-à-dire de retour de bâton, dont le début peut être daté de l'élection présidentielle de 1980. Ce terme est employé par la journaliste américaine Susan Faludi dans son enquête *Backlash. La guerre froide contre les femmes*²⁷² afin de qualifier une remise en question des droits des femmes, dans un contexte d'affaiblissement des luttes féministes. Aux États-Unis, la Nouvelle droite mène en effet une campagne antiféministe, qui vise à discréditer les militantes féministes, avec pour objectif de remettre en cause des acquis sociaux, économiques et juridiques obtenus par les femmes durant la décennie précédente. Or, ces mobilisations ont de réelles conséquences sur les politiques publiques ; par exemple, les crédits consacrés à la lutte contre la violence conjugale baissent, tandis que le droit à l'avortement se voit limité.

C'est dans ce cadre que, dès la moitié des années 1980, des artistes se mobilisent pour dénoncer le sexisme des institutions culturelles. Les Guérilla Girls se forment ainsi en 1985 en réaction à l'exposition *An International Survey of Painting and Sculpture* du MoMA qui ne présentait que treize femmes sur cent-soixante-neuf participants. Le mode d'action de ce collectif, dont les membres restent anonymes, est de réaliser des campagnes d'affichages qui rapportent le nombre réduit de femmes ou d'artistes de couleur dans les accrochages

²⁶⁹ Sue MALVERN, « Rethinking *Inside the Visible* », in *Politics in a Glass Case*, op. cit., p. 104-117, p. 106.

²⁷⁰ Voir le catalogue : Amelia JONES, Laura COTTINGHAM et ali, *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles, University of California Press, 1996.

²⁷¹ Voir le catalogue : Catherine de ZEGHER (dir.), *Inside the Visible. An elliptical traverse of the 20th century art in, of and from the feminine*, Boston, Boston Institute of Contemporary Art, 1996.

²⁷² Susan FALUDI, *Backlash: The Undeclared War against American Women*, New York, Crown, 1991, trad. française : *Backlash: la guerre froide contre les femmes*, Paris, Des Femmes, 1993.

permanents et dans les expositions. C'est dans cette lignée que s'inscrit également le Women's Action Coalition (W.A.C.), fondé en 1992 par des artistes, galeries et des critiques d'art de Soho, avec pour but de lutter contre les discriminations dont font l'objet les femmes dans tous les domaines, et non pas exclusivement dans le domaine artistique²⁷³. Par exemple, les artistes de la coalition, comme Cindy Sherman et Barbara Kruger, réalisent des campagnes de soutien pour les femmes qui mènent des procès pour viols ou violences.

Parallèlement à ce renouveau militant, on assiste à une résurgence des représentations du corps chez certaines artistes comme Kiki Smith ou Nicole Eisenman, en réaction aux stratégies poststructuralistes et déconstructivistes adoptées, notamment, par Cindy Sherman et Barbara Kruger. Ces artistes sont qualifiées de « Bad Girls », par Marcia Tucker, à l'occasion de l'exposition éponyme au New Museum. Si l'on en suit Emma Dexter et Kate Bush, qui organisent un volet londonien à cette exposition, les « Bad Girls » renouent avec les pratiques des artistes dites féministes des années 1970. Elles adoptent, en effet, une iconographie fondée sur le corps et le sexe féminin et renouent avec des performances, réinvestissent des stratégies mises en place par les créatrices dans les années 1970 et qualifiées d'essentialistes durant la décennie suivante²⁷⁴. En réaffirmant le caractère sexuel du corps féminin et en revendiquant une sexualité non hétérosexuelle, elles cherchent à subvertir un système iconographique fondé sur l'opposition entre un regardeur masculin et un objet du regard et du désir féminin. Si ces créatrices sont qualifiées de « Bad Girls », c'est qu'elles fraient avec des interdits : le lesbianisme pour Nicole Eisenman, les fluides corporels et les organes sexuels pour Helen Chadwick, ou encore l'intérieur du corps pour Kiki Smith.

Ce « retour » à un art qualifié de féministe motive un travail d'écriture de l'histoire de l'art des années 1970. Pour Sue Malvern, les expositions féministes²⁷⁵ organisées durant la décennie participent de ce travail historiographique. Organisées dans des institutions muséales importantes (l'Institut d'Art Contemporain de Boston et la Whitechapel de Washington par exemple), ces manifestations sont accompagnées par des catalogues écrits par des universitaires reconnues et soutenues par la presse spécialisée²⁷⁶. Sur ce point, le cas de *Sexual Politics* conçu par Amelia Jones est éclairant²⁷⁷. L'objectif de l'historienne

²⁷³ Pour la présentation du W.A.C., nous nous appuyons sur l'article de Laura COTTINGHAM, « Art et politique aux USA. Le Women's Action Coalition », *Blocnotes. Art contemporain*, n°1, automne 1992, p. 45-47.

²⁷⁴ Emma DEXTER, Kate BUSCH (dir.), *Bad Girls*, Exposition à l'Institute of Contemporary Art de Boston du 7 octobre au 5 décembre 1993 puis au Center for Contemporary art de Glasgow du 29 janvier au 12 mars 1994, Londres, Institute of Contemporary Art 1994, p. 5.

²⁷⁵ Nous parlons ici d'expositions féministes car elles sont présentées comme telles par les commissaires. C'est d'ailleurs pour Sue Malvern ce qui distingue les expositions collectives d'artistes femmes des années 1970 des initiatives qu'elle cite pour la décennie 1990.

²⁷⁶ S. MALVERN, « Rethinking *Inside the Visible* », *op. cit.*, p. 105.

²⁷⁷ Nous nous appuyons ici partiellement sur un entretien de Amelia JONES et Angela DIMITRAKAKI « The lessons of *Sexual Politics*: From the 1970s to *Empire* », in *Politics in a Glass Case*, *op. cit.*, p. 93-103.

de l'art américaine était de clarifier les débats entre les différentes théories féministes, en prenant comme *exemplum* les diverses interprétations du *Dinner Party* de Judy Chicago. À cette fin, elle proposait au visiteur une importante contextualisation historique, présentant des documents dans le parcours de l'exposition. Un catalogue, dans lequel Amelia Jones livrait une analyse des débats qui avaient entouré l'œuvre (voir l'essai : « The "Sexual Politics" of the Dinner Party: A Critical Context »), complétait cette entreprise. Cette entreprise historiographique est également le fait d'universitaires qui agissent au-dehors des institutions muséales. En 1994, est ainsi publiée l'anthologie de référence *The Power of Feminist Art* sous la direction de Norma Broude et Mary D. Garrard²⁷⁸.

La résurgence de problématiques féministes en art s'adosse à un renouvellement des théories intellectuelles, après une décennie marquée par l'assimilation d'un corpus poststructuraliste qualifié de *French Theory*²⁷⁹. Ce renouvellement prend trois formes : le développement des *gender studies*, celui des *queer studies* et enfin la théorisation d'un *cyberféminisme*.

Tout d'abord, la publication *Gender Trouble*²⁸⁰ en 1990 par Judith Butler s'apparente, selon Éric Fassin, à « un événement dans le champ des études féministes » et dans celui des « recherches gaies et lesbiennes²⁸¹ », constituant ainsi un tournant dans le champ des études de genre²⁸². C'est que cet ouvrage propose un changement de paradigme majeur dans la pensée féministe, en proposant deux inflexions majeures : une dénaturalisation du sexe et une conception du genre comme performativité. Afin de contourner les débats entre les politiques de l'identité, théorisées dans les années 1980, et l'essentialisme supposé de la décennie précédente, la philosophe conceptualise une politique féministe qui ne repose pas sur une identité féminine²⁸³. Cette politique passe par une déconstruction du sexe et du genre. Déplaçant le curseur, la théoricienne conçoit le sexe comme une construction sociale. Elle remet ainsi en cause l'existence d'un sexe

²⁷⁸ Norma BROUDE, Mary D. GARRARD, *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970S. History and Impact*, New York, H.N Abrams, 1994.

²⁷⁹ Sur ce point voir : François CUSSET, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, Éditions de la Découverte, 2005.

²⁸⁰ Judith BUTLER, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

²⁸¹ Éric FASSIN « Préface » à la traduction de *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, Poche 2005, p. 6-18, p. 6.

²⁸² Le champ des études de genre n'est, en effet, pas né en 1990. Les chercheurs font aujourd'hui remonter le concept de genre à l'anthropologie américaine des années 1930, et notamment aux travaux de Margaret Mead dans *Moeurs et Sexualités en Océanie*. A la fin des années 1960, la distinction entre sexe et genre est clairement posée par deux sexologues, John Money et Anke Ehrhardt, puis est reprise par la sociologue britannique Ann Oakley dans *Sex, Gender and Society* (1972), selon laquelle le sexe renvoie à une réalité biologique tandis que le genre est de l'ordre du culturel. C'est cette distinction qui est remise en question par Judith Butler et, à la même époque, par Thomas Laqueur dans *La fabrique du sexe* (1990). Le terme de *gender studies* s'est imposé dans le monde américain au cours des années 1980, notamment sous l'influence de l'historienne américaine Joan W. Scott.

²⁸³ Éric FASSIN « Préface » à la traduction de *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 6.

biologique qui précéderait un genre social. Si aucune « nature » ne vient le déterminer, Judith Butler envisage le genre selon un modèle performatif : il est le résultat d'une assignation normative qui nous contraint à des *pratiques* du corps, pratiques qui, répétées, déterminent elles-mêmes un genre.

La *Queer Theory*, qui se développe dans les années 1990 à partir l'article de Teresa de Laurentis « Queer theory: Lesbian and Gay Sexualities » dans *Differences*²⁸⁴, met également l'accent sur la dénaturalisation du genre. La théoricienne du cinéma propose ce terme afin de lutter contre le binarisme stratégique de l'appellation « gais et lesbiens studies », en mettant en lumière le manque de reconnaissance dont fait l'objet le lesbianisme. Selon François Cusset, elle préfère alors à la rigidité définitionnelle de la culture homo, la « promesse de la polysexualité²⁸⁵ ».

Un dernier texte participe de cette dénaturalisation de la sexualité et du genre : « Cyborg Manifesto »²⁸⁶ de la critique féministe Donna Haraway (1985). Influencé par la théorie du simulacre de Baudrillard²⁸⁷, l'idée d'un corps sans organe deleuzien²⁸⁸ et prenant en compte les évolutions biotechnologiques en cours depuis la Seconde guerre mondiale, la critique conçoit le corps comme un « organisme cybernétique, hybride de machine et d'organisme, créature de la réalité sociale aussi bien que de la fiction²⁸⁹ » ; ce qui permet de dépasser les bipartitions, notamment, entre organisme et machine, femmes et hommes. Selon Donna Haraway, concevoir le corps féminin comme une machine permet, de plus, de démonter le mythe d'une unité féminine. Préférant être « un cyborg » plutôt « qu'une déesse », la théoricienne envisage l'identité cyborg, qui offre de nouvelles facultés aux corps grâce aux nouvelles technologies et qui permet de se défaire des idéologies naturalisantes, comme une véritable politique.

Dans les années 1990, renouveau théorique et féministe vont donc de pair aux États-Unis. C'est dans ce contexte que les institutions muséales sont amenées à intégrer des

²⁸⁴ Teresa de LAURETIS, « Queer theory: Lesbian and Gay Sexualities », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1991, III: 2, p. 3-18.

²⁸⁵ François CUSSET, « La surrection des fantômes ou l'état de la pensée », in François CUSSET, *Une histoire (critique) des années 1990. De la fin de tout au début de quelque chose*, Paris / Metz, la Découverte / Centre Pompidou Metz, 2015, p. 307-342, p. 331.

²⁸⁶ Donna HARAWAY, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century », in Donna HARAWAY, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149-182.

²⁸⁷ Voir : Jean BAUDRILLARD, *Simulacres et Simulations*, Paris, Galilée, 1981.

²⁸⁸ Depuis l'*Anti-Œdipe*²⁸⁸, Deleuze et Guattari se sont attachés à déconstruire la conception du corps comme organisme, conception qui sous-tendrait la rationalité du *cogito* cartésien. Pour cela, ils ont développé la notion de *corps sans organe*, en reprenant l'expression d'Antonin Artaud. Contre l'idée d'un emplacement et d'une fonction définie des organes, ce concept permet d'envisager de manière fluide – ou *moléculaire*, pour reprendre le vocabulaire deleuzien – la constitution du corps. L'idée est de concevoir les organes comme transitoires, offrant la possibilité d'une recherche de sensations étendues. La déconstruction du corps qui est ici opérée laisse envisager de nouvelles sexualités, en démontant la binarité du féminin et du masculin. Voir : Gilles DELEUZE, Felix GUATTARI, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit (« Critique »), 1972 et *Milles Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de Minuit (« Critique »), 1980.

²⁸⁹ Cité par F. CUSSET in *French Theory*, *op. cit.*, p. 270.

problématiques féministes, par le biais de grandes expositions qui, tout en témoignant de l'actualité de ces problématiques, ont pour conséquence une première entreprise d'historicisation de l'art informé par le féminisme des années 1970. Mais, qu'en est-il de l'autre-côté de l'Atlantique ? Ces « remous » féministes ont-ils des échos en France, et peut-on parler dans ce cadre d'un « retour » au féminisme ?

B. En France : post-féminisme et réception souterraine de l'historiographie féministe et des problématiques de genre

À première vue, appliquer ce contexte américain à la situation française semble problématique. Tout d'abord parce que l'hypothèse selon laquelle il y aurait un « retour au féminisme » en France nécessiterait qu'il y ait eu, dans les années 1970, une véritable influence du féminisme sur la production artistique. Or aucune entreprise théorique d'ampleur, permettant de structurer une réflexion sur la place des femmes dans l'institution muséale, n'avait été réalisée. Également, pour qu'il y ait un « retour », il faut que le passé vers lequel on se tourne soit connu. Ce qui n'est pas le cas : aucun ouvrage synthétique ni aucun enseignement sur l'influence du féminisme dans l'art ne vient, en effet, faire le relais entre les années 1970 et les années 1990.

Le constat d'une ère post-féministe semble être partagé durant la première partie de la décennie. On observe en effet la résurgence d'une vague anti-IVG²⁹⁰ et une rhétorique anti-américaine, dont l'objectif est de décrédibiliser les apports théoriques décrits précédemment. Une conception « française » de la galanterie est, dans ce cadre, opposée à un féminisme américain, supposément communautaire, qui mènerait à une « guerre des sexes ». Ainsi, les apports théoriques des *queer studies* et des *gender studies* sont critiqués et refusés, car ils sont perçus comme découlant d'une tradition anglo-saxonne incompatible avec l'universalisme français²⁹¹.

Malgré tout, on assiste durant la décennie, à un « réveil du féminisme en France²⁹² », selon Christine Bard — réveil que l'on pourrait dater précisément de 1995. D'importantes manifestations sont en effet organisées, à partir de cette date, pour la défense du droit de l'avortement et de la contraception. À l'automne 1995, ce sont ainsi quarante mille personnes qui défilent à Paris contre un retour à l'ordre moral, défendant notamment le

²⁹⁰ K. BERGES, « Remous autour des vagues féministes », *op. cit.*, p. 18.

²⁹¹ Voir : Éric FASSIN, « Le Genre aux États-Unis », in Christine BARD, Christian BAUDELLOT, Janine MOZZUS-LAVAU, *Quand les femmes s'en mêlent. Genre et pouvoir*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004, p. 24 et Michelle PERROT, « Préface » à Christine BARD, *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 8-17.

²⁹² C. BARD, C. BAUDELLOT, J. MOZZUS-LAVAU, *Quand les femmes s'en mêlent*, *op. cit.*, p. 263.

droit à l'avortement. En outre, comme le rappelle Laure Bereni dans *De la cause à la loi*²⁹³, les controverses sur la parité en politique, qui aboutissent à l'adoption de la réforme constitutionnelle de 1999 consacrée à l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux, ont partiellement contribué à mobiliser les féministes et les politiques à partir de la campagne présidentielle de 1995. Enfin, la deuxième moitié de la décennie voit le développement, quoique timide, des études gaies et lesbiennes. Cela, grâce à la mise en place du Centre gay et lesbien de Paris en 1996 par des chercheurs et militants – dont Beatriz Preciado –, et à l'organisation par Didier Eribon du premier colloque sur les « Études gay et lesbiennes en France » au Centre Pompidou en 1997, auquel sont, notamment, conviés Leo Bersani, Monique Wittig ou encore Pierre Bourdieu, et dont les actes sont publiés l'année suivante²⁹⁴. Toutefois, le développement de ce champ de recherche rencontre des résistances. Ainsi, le colloque du Centre Pompidou a-t-il été qualifié par l'éditorialiste Frédéric Martel, à la Une du *Monde*, d'entreprise militante et communautariste, qui risquerait de soumettre l'Université à un « esprit de ghetto », ce qui menait l'éditorialiste en à rejeter « toute constitution de gay & lesbian studies »²⁹⁵.

Dans le domaine de l'histoire de l'art et de la critique artistique, il existe également des résistances à envisager le genre comme critère d'analyse. L'historiographie féministe, constituée durant les décennies 1970 et 1980 avec Linda Nochlin et Lucy R. Lippard aux États-Unis et avec Griselda Pollock et Roszika Parker au Royaume-Uni, connaît une réception limitée en France. Quelques colloques et publications introduisent ce champ théorique dans l'hexagone : notamment, le colloque *Féminisme et histoire de l'art* organisé par Mathilde Ferrer et Yves Michaud aux Beaux-arts de Paris en 1990 et la première traduction de textes de Linda Nochlin dans le recueil *Femmes, art et pouvoir et autres essais* en 1993²⁹⁶. Force est de constater, toutefois, que cette réception reste souterraine. Dans l'introduction des actes du colloque des Beaux-arts, Yves Michaud soulignait ainsi que le « grand classique de Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, [n'avait] fait l'objet d'aucun compte-rendu significatif dans la grande presse lors de sa publication et n'a guère retenu l'attention du public²⁹⁷ ». Quatre ans après le colloque qu'il avait organisé, l'historien faisait ainsi le constat que « les mouvements féministes au sein du monde artistique [étaient] restés très discrets » et que « le féminisme [n'avait] pas encore eu d'influence sur

²⁹³ Laure BERENI a consacré sa thèse en science politique sur ce point. *De la cause à la loi. Les mobilisations pour la parité politique en France (1992-2000)*, Thèse en science politique dirigée par Laure Siméant à l'Université Panthéon-Sorbonne, 2007.

²⁹⁴ Ce colloque a donné lieu à une publication : Didier ERIBON (dir.), *Les études gay et lesbiennes*, colloque du Centre George Pompidou du 23 et du 27 juin 1997, Paris, Centre George Pompidou, 1998.

²⁹⁵ Frédéric MARTEL, « Dans la solitude des bibliothèques gays », *Le Monde*, 27 juin 1997, p. 1.

²⁹⁶ Linda NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir*, Nice, Jacqueline Chambon, 1993, trad : Oristelle Bonis.

²⁹⁷ Yves MICHAUD, « Introduction », in *Féminisme, art et histoire de l'art*, op. cit., p. 9.

une histoire de l'art française largement dominée par les hommes – ou, du moins, par les points de vue masculins²⁹⁸ ».

Et, l'histoire de l'art française reste, en effet, une discipline réticente à une ouverture aux sciences humaines, attachée à une démarche positiviste et formaliste, ce qui a pour conséquence une mise à l'écart de l'art du XX^e siècle et de l'art contemporain. C'est notamment le constat que fait Jean-Marc Poinot à l'occasion d'un numéro des *Cahiers du Musée national d'art moderne* consacré à l'héritage du modernisme greenbergien. Dans l'article « Histoires critiques », il met en lumière l'influence du formalisme greenbergien chez les historiens de l'art français comme Jean Clair, Marcel Pleyne ou Otto Hahn²⁹⁹ ; influence qui aurait eu pour conséquence de « faire douter les critiques d'une génération [...] sur les possibilités d'élaborer une histoire de l'art contemporain³⁰⁰ ». L'enquête du *Débat* « Où en est l'histoire de l'art en France »³⁰¹ fait ressortir, de la même façon, le sentiment d'une discipline moribonde. Moribonde, car elle se serait enlisée dans « le positivisme du document³⁰² » et qu'elle délaierait l'art du XX^e siècle. Au début de la décennie, la situation des revues artistiques est comparable. Pour Catherine Chevalier et Andreas Fohr, qui réinscrivent la revue *Texte zur Kunst* dans le contexte français :

[En France, aucune] revue n'était, semble-t-il [...] parvenue à attirer à ce point autant d'artistes, de critiques et de théoriciens et à rendre possible un dialogue avec une communauté de critiques de l'autre côté de l'atlantique, en reliant les théories critiques de l'art américaines [...] à des théories sur les cultures populaires ou minoritaires (culturelles, féministes, de genre ou postcoloniales)³⁰³

Ainsi, contrairement à l'Allemagne ou aux États-Unis, aucune revue artistique, en France, n'a relayé les *gender studies*, les *cultural studies* ou les *postcolonial studies* : il n'existe pas d'*October* ou de *Texte zur Kunst* français. Il existe toutefois, à la marge, des lieux où l'art contemporain est débattu. À Grenoble, Lyon, Bordeaux et Dijon, le Magasin, l'Institut d'art contemporain, le Centre d'arts plastiques contemporains et le Consortium structurent le débat sur l'art le plus contemporain en prenant en compte, ponctuellement, l'histoire de l'art anglo-saxonne. C'est ainsi que l'IAC fait publier sous les conseils de Benjamin Buchloh deux textes de T.-J. Clark : *Images of the People* et *The Absolute Bourgeois*³⁰⁴.

²⁹⁸ *Ibid.*

²⁹⁹ Jean-Marc POINOT, « Histoires critiques », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°45-46 automne-hiver 1993, « Clement Greenberg », p. 96-103.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 103.

³⁰¹ Voir le dossier « Où en est l'histoire de l'art en France ? », *Le Débat*, III: 65, 1991.

³⁰² Nous reprenons ici l'expression de Michela PASSINI in *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017, p. 287.

³⁰³ Catherine CHEVALIER, Andreas FOHR, « Préface » à *Une Anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Zurich / Paris, JPP/Ringier / Les Presses du Réel, 2011, p. 4-23, p. 5.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 22

Si l'historiographie féministe et les *gender studies* connaissent une réception très limitée en France dans les années 1990, quels sont les facteurs qui incitent le Magasin à explorer le lien entre féminisme et art ?

Si le corps occupe à nouveau le devant de la scène [...], force est de constater qu'il n'y a pas seulement un retour du corps comme un style ou une figure peut revenir au goût du jour, mais, derrière ce retour, l'ouverture et le démarrage d'un nouveau chapitre sur l'histoire d'une entité mise au sommeil dans le champ artistique depuis les années 70³⁰⁵.

Dans le catalogue de l'exposition *L'Art au corps*, organisé au Musée d'art contemporain de Marseille en 1996, le critique d'art Franck Perrin souligne que, après une période de quasi-hégémonie de la peinture, le corps est de nouveau une source de réflexion et un objet de travail pour les artistes – Philippe Vergne parle « d'usage du corps³⁰⁶ » pour évoquer les pratiques performatives. Il y aurait donc un « retour au corps ». Mais ce retour ne prend pas la forme d'une simple répétition des pratiques artistiques développées dans les années 1970. Il est en effet déterminé et informé par l'épidémie du Sida, qui mettant à mal et écartelant le corps et ses représentations, le transforme, selon Élisabeth Lebovici, en *corpus*³⁰⁷. Il l'est aussi par l'invention de la procréation médicalement assistée et la mise en œuvre du premier clonage, qui représentent des évolutions biotechnologiques majeures.

C'est dans ce contexte que le Centre George Pompidou organise une large exposition sur le thème de la différence sexuelle dans l'art : *Féminin-masculin. Le sexe de l'art*³⁰⁸. Celle-ci a pour objectif de « donner à voir comment les œuvres se trouvent traversées par [la question de la différence sexuelle] au-delà du sexe – du genre – des artistes qui les produisent³⁰⁹. » Pour cela, les commissaires, Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, proposent une traversée du XX^e siècle de Picasso et Duchamp, aux « Bad girls », comme Zoe Leonard ou Kiki Smith et aux « corps sans organes » de Robert Gober ou de Fabrice Hyber. Bien que cette exposition n'aborde pas la différence sexuelle en termes de genre et n'inclue pas une perspective féministe, elle témoigne d'une préoccupation grandissante au sein du monde artistique pour la sexualité. Des débats ont en effet entouré la manifestation. Un colloque, intitulé « Manières de voir, manières d'aimer » organisé dans ce cadre, a mis en contact des critiques et un public français avec des théoriciens anglo-saxons comme

³⁰⁵ Franck PERRIN « Mutant Body. Le corps dans son champ élargi. Notes sur une connectique transformationnelle », in *L'Art au corps. Le Corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Réunions des Musées Nationaux, 1996, p. 406-415, p. 406.

³⁰⁶ Philippe VERGNE, « En corps », in *L'Art au corps, op. cit.*, p.13-37, p. 13.

³⁰⁷ Élisabeth LÉBOVICI, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JRP/Ringier, 2018, p. 9.

³⁰⁸ Voir le catalogue de l'exposition : Marie-Laure BERNADAC, Bernard MARCADE, *Féminin-masculin. Le sexe de l'art*, Paris, Gallimard/ Electra, Centre Georges Pompidou, 1995.

³⁰⁹ « Féminin-Masculin. Le sexe de l'art », fiche de projet de l'exposition « Féminin-masculin », [1994 ?], 18^{ème} carton « divers », 2007W039, Archives administrative du Centre George Pompidou.

Griselda Pollock ou Linda Nochlin³¹⁰. Peu après, Mathilde Ferrer et Françoise Collin ont organisé en réponse à *Féminin-masculin*, un séminaire aux Beaux-arts de Paris, avec pour thème « les langues sexuées de l'art ». La philosophe belge fondatrice des Cahiers du GRIF se demandait alors « la question de la différence des sexes serait-elle partout pertinente, sauf dans le domaine de l'art ? L'art ne nous contraint-il pas, bien au contraire, à la reformuler dans ses propres termes ?³¹¹ ». Des artistes comme Anne Rochette, Martine Aballéa, Tania Mouraud ou encore Jana Sterbak étaient ainsi invitées à débattre sur cette question.

Ce séminaire met en lumière l'existence de débats sur le rôle de la différence sexuelle dans la production artistique. Sans recréer une logique de « traditions nationales », ce qui amènerait à opposer une conception anglo-saxonne (*le genre*) et une conception française (*la différence sexuelle*), on peut faire l'hypothèse qu'il existe des débats en France, sur les problématiques de genre, qui ne sont pas exprimés dans des termes anglo-saxons. De la même façon, Françoise Thébaud faisait remarquer dans son ouvrage *Écrire l'Histoire des Femmes* qu'il y a en France des concepts concurrents à celui de « genre ». Ceux-ci, bien que proches dans leurs objectifs – dénaturer la différence des sexes- diffèrent parce qu'ils sont issus de traditions intellectuelles différentes³¹². Tout en se gardant de surévaluer l'importance de ses débats, en raison notamment de leur réception limitée, il faut souligner qu'il existe bien en France des réflexions sur le genre. On peut faire l'hypothèse qu'ils constituent un terreau sur lequel les études de genre et l'historiographie féministe vont se développer durant la décennie suivante.

Dans ce contexte en demi-teinte, le directeur du Centre d'art de Grenoble, Le Magasin, décide d'organiser une exposition ayant pour thème « la relation de codétermination entre les mouvements féministes depuis les années soixante et les esthétiques et pratiques artistiques³¹³ ». Au vu-du contexte international et français décrit plus haut, nous pouvons faire l'hypothèse que l'exposition constitue à la fois une réponse au renouveau féministe américain et une réaction à l'exposition *Féminin-masculin* organisée un an avant celle du Magasin.

³¹⁰ À l'occasion d'un travail antérieur, nous avons retrouvé dans les archives du Centre Pompidou le programme et les textes du colloque. Ceux-ci ont été reproduits dans un volume d'annexes. Voir : J. BOHBOTE, *Le Centre Pompidou à l'épreuve du genre*, op. cit., vol. IV.

³¹¹ « Présentation du séminaire "les langues sexuées de l'art" de Mathilde Ferrer et Françoise Collin », [1995] et le programme du séminaire "les langues sexuées de l'art", [1995], 11^{ème} carton. Archives du CGP, 1999W09.

³¹² F. THEBAUD, *Écrire l'histoire des femmes*, op. cit., p. 88.

³¹³ Yves AUPÉTILLLOT, « Préface » à *Vraiment. Féminisme et art*, Grenoble, Le Magasin, 1997, p. 4

II. **VRAIMENT. FÉMINISME ET ART : ORGANISER UNE EXPOSITION SUR LE FÉMINISME EN FRANCE**

A. **Une exposition sur le féminisme dans un centre d'art**

Il a fallu aussi attendre 1997 pour donner à voir une exposition de femmes dans une institution en France. D'autres ont bien sûr eu lieu auparavant, mais en marge, dans des lieux divers, appartements, petites galeries, etc.³¹⁴

En introduction à son essai, Armelle Leturcq présente l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*, comme la première exposition collective d'artistes femmes dans une institution artistique française. Insistons sur le terme institution, utilisée par la critique d'art. Deux typologies d'institutions artistiques doivent être distinguées : le musée, dont la définition est fondée sur l'existence d'une collection et les centres d'art, comme le Magasin, lieux d'expositions et d'expérimentations. On peut faire l'hypothèse qu'organiser une exposition collective d'artistes femmes dans un centre d'art ou dans un musée ne reposent pas sur des logiques comparables. Il convient, donc, de porter une attention particulière au contexte institutionnel de l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*, et ainsi de retracer brièvement l'histoire des centres d'art et du Magasin.

L'histoire des centres d'art se rattache à celle de l'action culturelle entreprise par la gauche, arrivée au pouvoir en 1981³¹⁵. La création des centres d'art doit être replacée dans le mouvement de décentralisation artistique impulsé au début des années 1980 par le Ministère de la Culture, et dans le cadre de la politique de soutien à la création et à la diffusion de l'art contemporain. La création du Magasin³¹⁶ s'inscrit dans une dynamique nationale, mais également locale, puisque le Musée de Grenoble et la Maison de la Culture du Caro menaient déjà une politique active en faveur de l'art contemporain. Le centre national d'art contemporain est inauguré en 1986 dans une halle de l'ancien site industriel Bouchayer-Viallet, ainsi conçu comme « un espace monumental démontable fait pour s'adapter à tous les changements possibles³¹⁷ ».

Dans l'ouvrage *Les centres d'art contemporain de A à Z*, Yves Robert distingue le fonctionnement et les finalités des musées et des centres d'art. Le premier « a pour mission première la conservation, la mise en valeur, et si possible l'enrichissement des collections

³¹⁴ « Il a fallu aussi attendre 1997 pour donner à voir une exposition de femmes dans une institution en France. D'autres ont bien sûr eu lieu auparavant, mais en marge, dans des lieux divers, appartements, petites galeries, etc. ». Armelle LETURCQ, « Transmission, transition, féminisme et art », in *Vraiment, op. cit.*, p. 40-55, p. 41.

³¹⁵ Pour un point sur la constitution des centres d'art, voir : Elisabeth CAILLET « Profession et organisation. Le cas paradoxal des arts plastiques », *Culture et Musées*, n°2, 2003 « Musées et organisation », p. 17-33.

³¹⁶ Pour la présentation du Centre d'art, nous nous appuyons sur l'article de Jérôme SANS, « Le Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble », in COLLECTIF, *Les centres d'art contemporain de A à Z*, Paris, JNF, 2004, p. 213-220.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 220.

qu'il détient ». *A contrario*, le second « ne conserve pas de collections permanentes », ce qui lui permet de « concentrer tous ses efforts vers la production d'événements et d'actions ponctuelles et éphémères³¹⁸ ». Selon l'auteur, alors que, le musée est un lieu de « de références », qui entraîne les « mouvements récents de l'art dans le sillage du XX^e siècle et de ses acquis », le « centre d'art serait un lieu d'expérimentation plus "pointue"³¹⁹ ». Ce qui se dégage de ces propos, c'est la *souplesse* institutionnelle du centre d'art, qui ne se préoccupe pas de la conservation et de la mise en valeur d'une collection. Au plus proche de la création actuelle et du travail avec les artistes, le centre d'art ne vit que dans la programmation, qu'il conçoit avec une exigence de renouvellement perpétuel des pratiques curatoriales. Le modèle est ainsi celui des *Kunsthallen* allemande et suisse consacrées à l'exposition de l'art contemporain³²⁰. On comprend ainsi qu'organiser une exposition qui interroge le rapport entre art et féminisme est moins délicat dans un centre d'art comme le Magasin, que dans un musée où la gestion de la collection alourdit considérablement le fonctionnement de l'institution.

Si exposer des artistes femmes est plus aisé dans un Centre d'art qui se situe à distance de la capitale artistique, il faut toutefois se demander quelles sont les motivations qui poussent le Magasin à organiser une exposition sur la relation entre art et féminisme. Pourquoi une institution comme celle-ci décide de mettre en place une exposition sur l'influence du féminisme en art ? Le Magasin avait-il auparavant, dans sa programmation, entamé une réflexion sur le féminisme ou sur un art politique ?

Pour répondre à cette question, le catalogue publié à l'occasion des vingt ans du Centre d'art, *Magasin 1986-2006*³²¹, a été d'une aide considérable. Une chronologie des expositions et événements regroupée à la fin de l'ouvrage est précieuse pour reconstituer la programmation du Centre sur la décennie 1990. En outre, Yves Aupetitallot livre une analyse de cette dernière dans son texte « Espaces et programmations »³²². Au premier abord, le Magasin ne semble pas consacrer une attention particulière au féminisme et aux études de genre. La liste des colloques, débats et rencontres proposée à la fin de l'ouvrage n'indique pas d'événements prenant ces problématiques pour sujet³²³. Qu'en est-il également du genre des artistes exposés ? Il faut tout d'abord rendre justice à l'action

³¹⁸ Yves ROBERT, « Musées et Centres d'art », in *Les centres d'art contemporain de A à Z*, Paris, *op. cit.*, p. 230-232, p. 231.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 232.

³²⁰ Christian BESSON, « Expositions », in *Les Centres d'art contemporain de A à Z*, *op. cit.*, p. 144-162, p. 144 : « Tant bien que mal, la France s'est dotée, ces dernières années d'un réseau de centre d'art équivalent des Kunsthallen germano-suisse ».

³²¹ Yves AUPETITALLOT (dir.), *Le Magasin 1986-2006*, Zurich, JPP/Ringier, 2005.

³²² Yves AUPETITALLOT, « Espaces et programmations », in *Le Magasin 1986-2006*, *op. cit.*, p. 167-183.

³²³ Si l'on exclut les deux événements qui entourent *Vraiment, Féminisme et art*.

d'Adelina von Fürstenberg, directrice du Centre de 1989 à 1994. Après une période où les cimaises sont presque exclusivement réservées aux artistes masculins des néo-avant-gardes des années 1960 (Richard Long, Sol LeWitt, John Baldessari, Rob et Barry, Daniel Buren, etc.)³²⁴, la directrice du Magasin élargit le spectre de la programmation aux artistes de plus jeunes générations et aux femmes. Elle expose Lilie Dujourie (du 23/05 au 29/07/1990), Barbara Kruger (du 27 /09 au 15/11/1992), Sophie Ristelhueber (du 27/06 au 15/11/1992), Susana Solano (du 19/09 au 07/11/1993), Nary Ward (du 20/11/1994 au 01/01/1995) et enfin Shireazeh Houshiary (du 11/05 au 09/07/1995). Toutefois, les artistes à bénéficier d'une monographie sont toujours majoritairement des hommes³²⁵. Pour comprendre l'origine du projet de *Vraiment. Féminisme et art*, il faut, de ce fait, revenir sur le contexte plus récent du Centre d'art. Suite au départ d'Adelina von Furstenberg, Yves Aupetitallot, qui prend le relais, décide de réorienter la programmation autour de trois axes : des invitations à des commissaires, des expositions monographiques d'artistes contemporains, et des expositions « historiques ». Or, selon le directeur, *Vraiment* s'inscrit dans cette première démarche : « Des commissaires d'expositions sont invités régulièrement à articuler des positions et des contenus dans le cadre d'expositions collectives ; la même année, par exemple Éric Troncy réfléchit et illustre la notion de "display" tandis que Laura Cottingham argumente une mise en perspective critique et historique du féminisme en art³²⁶. »

Toutefois, Yves Aupetitallot n'avait pas, à l'origine, invité exclusivement l'historienne américaine, mais trois critiques, dont Isabelle Graw, et Élisabeth Lebovici³²⁷.

B. D'un projet polyphonique à une exposition à une voix – vers une exposition binationale

Il convient de retracer en quelques lignes le parcours de ces critiques, de trois nationalités différentes, afin de comprendre le réseau dans lequel s'inscrit le centre d'art et d'appréhender les motivations de cette triple invitation.

La critique allemande Isabelle Graw se distingue pour avoir cofondé, sur le modèle de la revue américaine *October*, la revue allemande *Texte zur Kunst*. Cette dernière consacre une place majeure à l'histoire sociale de l'art³²⁸ et se fait le relais des travaux théoriques

³²⁴ *Ibid.*, p. 177.

³²⁵ Sur la période allant de 1990 à la fin de l'année 1995, il y a six monographies consacrées à des femmes sur vingt-cinq.

³²⁶ *Ibid.*, p. 182.

³²⁷ Ce qu'indique dans le catalogue Yves Aupetitallot « Dans un premier temps, j'ai invité trois critiques proches de cette question à construire une exposition. Isabelle Graw, Élisabeth Lebovici, faute de temps, ont décliné notre invitation. Laura Cottingham a donc assumé seule ce projet ». Y. AUPETITALLOT, « Préface », *op. cit.*

³²⁸ La revue est ainsi lancée à l'occasion d'un colloque intitulé *Was ist Social History ?*, qui a eu lieu en juillet 1990 à Kunstverein Graz. Y sont notamment discutés les textes de T.-J. Clark. Ces textes sont pour la plupart publiés dans le deuxième numéro de la revue au printemps 1991.

développés outre-Atlantique dans les champs des *postcolonial studies*, des *visual studies* ou des *gender studies*. Au sein de la revue, Isabelle Graw publie des analyses sur le genre, comme, en décembre 1992, un texte intitulé « Genres anciens, genres nouveaux »³²⁹. Elle interroge, dans ce texte la manière dont le corpus théorique des *Gender Studies* peut être importé et débattu en Allemagne, et présente sa position vis-à-vis de l'étude des artistes femmes : celle d'un « essentialisme stratégique »³³⁰. La critique approfondit ces réflexions dans sa thèse de doctorat intitulée *Appropriation et exception. Les artistes-femmes contemporaines : leurs procédés esthétiques et leur statut dans le système de l'art*³³¹. On peut donc faire l'hypothèse que c'est en tant que critique d'art étudiant la place des femmes artistes dans le système artistique qu'Isabelle Graw est sollicitée.

Quand Yves Aupetitallot contacte Élisabeth Lebovici, celle-ci est critique d'art au journal *Libération*. L'historienne mêle cette pratique à l'activisme, puisqu'elle milite à partir de 1994 au sein de Act up Paris. Elle écrit dès ces années sur les femmes artistes, comme en témoigne sa participation au catalogue de l'exposition d'Annette Messager *Faire Parade* au Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Enfin, Laura Cottingham est une historienne de l'art américaine, enseignante à la Cooper Union School of art de New York. À partir de 1992, elle se consacre à l'écriture de l'histoire de ce qu'elle appelle « le mouvement féministe en art ». Nous reviendrons par la suite de manière plus approfondie sur son parcours qui est une clef pour comprendre la position revendiquée par Laura Cottingham dans l'exposition.

Yves Aupetitallot invite donc trois critiques, dont les activités et les réflexions théoriques démontrent un intérêt marqué pour la place des femmes dans l'art. Isabelle Graw et Élisabeth Lebovici ont toutes deux décliné l'invitation, laissant l'historienne américaine seule sur le projet. Le fait que ces deux critiques n'aient pas une pratique curatoriale expliquerait-il ce refus ? Ou faut-il prendre en compte la diversité de leurs postures théoriques ? Toujours est-il que Laura Cottingham, censée dans un premier temps réaliser un texte dans le catalogue, est contrainte d'organiser seule une exposition en un temps limité. La commissaire décide alors de « poursuivre le projet dans le cadre d'une exposition qui devait situer des œuvres féministes françaises et américaines parmi des œuvres contemporaines aux thèmes connexes³³² ».

³²⁹ Isabelle GRAW, « Genres anciens et genres nouveaux », *Texte zur Kunst*, n°10, juin 1993. Pour la traduction voir *Une Anthologie de la revue Texte zur Kunst, op. cit.*, p. 249-279.

³³⁰ *Ibid.*, p. 261 : « Il y a essentialisme stratégique, à partir du moment où il devient moins intéressant d'étudier les conditions d'un devenir-femme, à proprement parler, que d'accepter avec détermination la catégorie de femme, et de travailler à partir de celle-ci. »

³³¹ Une partie de l'introduction de sa thèse a été traduite récemment dans la revue *Critique d'art*. Voir : Isabelle GRAW, Sophie CRAS, « "Introduction", extrait de *Aneignung und Ausnahme. Zeitgenössische Künstlerinnen: Ihre ästhetischen Vefahren und ihr Status im Kunstsystem* », *Critique d'art*, n°51, automne/hiver 2018, p. 94-104.

³³² Laura COTTINGHAM, « Vraiment. Féminisme et art », in *Vraiment, op. cit.*, p. 56-71, note de la p. 56.

Le passage d'une exposition à trois voix à une exposition organisée par une commissaire américaine seule oriente le projet vers une histoire transnationale des mouvements féministes en art. Dès lors, il s'agit de créer un « dialogue entre le féminisme français et le féminisme américain³³³ », afin de « montrer que les artistes féministes, et les femmes en général, ont des préoccupations et entretiennent des liens qui dépassent les frontières³³⁴ ». Il est nécessaire de s'attarder ici sur cette logique binationale, et cela pour deux raisons. D'une part, nous avons soulevé dans notre deuxième partie, en présentant le rôle d'Aline Dallier, l'existence d'une bipolarité franco-américaine structurante pour l'histoire des expositions d'artistes femmes. D'autre part, cette démarche comparative permet en filigrane aux organisateurs de *Vraiment* de souligner une résistance française à l'intégration de problématiques féministes dans l'histoire de l'art.

Premièrement, le fait que l'exposition soit constituée comme un « dialogue » entre les États-Unis et la France l'inscrit dans une histoire transnationale longue. Nous pourrions ainsi voir dans *Vraiment* un écho aux expositions croisées organisées par Aline Dallier à la galerie parisienne Gérald Piltzer à Paris (*5 américaines à Paris*, 1975) puis à l'AIR Gallery de New York (*Combative Acts and Profiles*, 1976). Ce rapprochement est d'autant plus justifié que c'est partiellement grâce à cette exposition à l'AIR Gallery que Laura Cottingham a découvert les artistes françaises influencées par le féminisme³³⁵. Certaines œuvres, comme *La Roquette. Prison de Femme* ou bien *l'Encoconnage* de Françoise Janicot, présentées à l'occasion feront ainsi partie de l'exposition grenobloise organisée vingt-cinq ans plus tard.

Deuxièmement, la démarche binationale adoptée par Laura Cottingham met en lumière, par comparaison, une résistance des institutions artistiques françaises à interpréter l'art dans des termes politiques et/ou féministes. La commissaire écrit ainsi lors d'un entretien avec la chargée des activités artistiques du magasin :

[L'invitation du Magasin] m'a semblé un défi, d'autant plus qu'elle venait d'une institution française et que les critiques qui s'intéressent à l'art contemporain en France abordent rarement la question de la portée politique de la culture visuelle. / De plus, je ne suis pas la seule féministe en Europe ou aux États-Unis à penser que la culture française a beaucoup de peine à accepter ou à assimiler le féminisme³³⁶.

³³³ Dossier de presse, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 2.4

³³⁴ « Entretien avec Laura COTTINGHAM par Alessandra GALASSO, chargée des activités artistiques au MAGASIN », in Dossier de presse, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 2.4.

³³⁵ « Tout ce que je savais de l'art féministe français des années 70 est qu'il existait et que certaines œuvres comme "La Roquette", 1974-1975 avaient été exposées à New York dans les années 70, dans la première galerie coopérative réservée aux femmes : A.I.R. ». *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

Laura Cottingham fait, ici, un double constat : celui d'une évacuation des problématiques politiques des discours sur l'art contemporain et celui d'une résistance ou d'un rejet spécifiquement français au féminisme. La position de la commissaire est également intéressante : il s'agit d'une historienne de l'art américaine en France. C'est cette position d'extériorité par rapport au contexte intellectuel et artistique français qui assure à l'historienne une distance critique face à ce même contexte. C'est ce « miroir transatlantique », pour reprendre l'expression de l'américaniste Éric Fassin, qui met en lumière, par phénomène de comparaisons et de renvois, une spécificité française. En outre, Laura Cottingham souligne le caractère exemplaire de l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*, en rappelant la « gêne du féminin » des institutions françaises. L'exposition est ainsi comprise comme une exception dans un contexte marqué par une méfiance institutionnelle vis-à-vis du féminisme, méfiance dont l'absence d'exposition collective d'artistes femmes en musée est la preuve.

C. Une exposition mise sur pieds en trois mois et avec un budget limité

La réorientation de l'exposition d'un projet polyphonique à une exposition franco-américaine sur l'art féministe s'accompagne de difficultés pratiques. Celles-ci sont de deux ordres : temporel et budgétaire³³⁷. En effet, si le directeur du Magasin a invité par courrier les trois critiques en novembre 1996, c'est seulement fin janvier 1997 que l'accord est passé entre Laura Cottingham et Yves Aupetitallot, pour une ouverture de l'exposition en mai. De surcroît, des fax de la commissaire datés de la première quinzaine de février témoignent de difficultés financières qui ralentissent considérablement le travail préliminaire. Finalement, ce sont moins de trois mois qui restent pour la mise en place de l'exposition. Ce délai très court implique que la commissaire n'ait pas eu le temps de mener les recherches approfondies nécessaires pour la sélection des œuvres ; ce qui est d'autant plus problématique que Laura Cottingham ne connaît que très peu la scène française. Afin de contourner cette difficulté, la commissaire adopte une double stratégie : pour le volet américain, elle s'appuie sur les informations qu'elle a déjà rassemblées et pour la partie française, elle sollicite une critique d'art française, Armelle Leturcq, alors engagée comme consultante.

³³⁷ Fax de Laura COTTINGHAM à Yves AUPETITALLOT, le 20 janvier 1997, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

Afin de mieux replacer *Vraiment* dans la carrière de Laura Cottingham, il convient, à ce stade de notre développement, de présenter plus longuement la carrière de l'historienne américaine. À partir de 1992, elle décide d'orienter ses recherches vers les œuvres produites dans le contexte des luttes féministes, motivée par le fait que certaines artistes effectuent un retour vers « les stratégies émotives associées au féminisme³³⁸ », ce qui témoignerait d'un « *continuum* féministe »³³⁹. Considérant que les œuvres informées par le féminisme sont majoritairement méconnues, elle plaide pour la réalisation d'un travail historiographique. Dès ces années, elle a ainsi pour projet de réaliser une exposition sur ce sujet et mène parallèlement un travail d'enquêtes auprès des artistes pour réunir des éléments d'archives, et notamment des vidéos³⁴⁰. Ce souhait se réalise en 1996, puisqu'elle met sur place au Musée d'Art moderne de Louisiana au Danemark, une petite exposition sur le féminisme, *Incandescent*, comprise dans un projet curatorial plus large, *NowHere*. Conjointement, elle prépare un film, conçu comme une « mini-exposition », sur ce qu'elle appelle le « mouvement féministe en art », intitulé *Not For Sale*. Celui-ci propose un aperçu des activités artistiques se tenant à New York et Los Angeles : on y voit notamment des performances qui se déroulent à la Womanhouse, entrecoupées de scènes du mouvement des femmes, comme la manifestation « No More Miss America » en 1968³⁴¹. Le projet de *Vraiment. Féminisme et art* s'inscrit dans la lignée de ces travaux. On peut même se demander si Laura Cottingham, qui connaissait Yves Aupetitallot par le biais d'Armelle Leturcq, n'aurait pas évoqué son projet d'exposition sur le féminisme au directeur du Centre d'art, qui aurait été sensible à la proposition. En outre, il n'est pas abusif d'affirmer que l'exposition peut avoir lieu, malgré les contraintes temporelles, parce qu'elle s'apparente à l'aboutissement de recherches entamées depuis cinq ans.

D. Blocnotes : un réseau international qui sert d'appui à Laura Cottingham

Si *Vraiment* peut ouvrir en trois mois avec un volet français alors même que la commissaire est américaine, c'est également parce que Laura Cottingham s'appuie sur un réseau francophone au sein duquel elle est déjà intégrée. Ce réseau, c'est celui qui se constitue autour de la revue *Blocnotes. Art contemporain*, à laquelle Laura Cottingham participe. Elle a, en effet, rencontré Armelle Leturcq, qui a fondé avec Franck Perrin cette revue, à l'occasion d'une résidence en France, à la Fondation Cartier, en 1992. La présentation et

³³⁸ Laura COTTINGHAM, « The Feminist continuum. Art after 1970 », in N. BROUDE, M; D. GARRARD, *The Power of Feminist art, op. cit.*, p. 267-287, p. 283-284.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ Voir la brochure de la présentation de la vidéo *Not for sale. Feminist and art in the USA during the 1970s*, au Centre d'art Apex du 12 février au 14 mars 1998,

[disponible en ligne : <https://apexart.org/exhibitions/cottingham.php> ,consultée le 25 juillet 2019].

³⁴¹ Une version du film est disponible sur internet : [https://www.youtube.com/watch?v=FuB_uDRHDDE, consulté le 25 juillet 2019].

l'analyse qui suivent ces lignes sont le résultat d'un dépouillement des dix-sept numéros édités, entre 1992 et 1999, et ont été enrichies par un entretien avec Armelle Leturcq³⁴².

Blocnotes est fondée en 1992, en prenant comme modèle *Texte zur Kunst* à Cologne, afin de réanimer une critique d'art considérée par ses créateurs comme moribonde. Elle est présentée par Armelle Leturcq et Franck Perrin comme un « croisement d'individus et d'événements³⁴³ », dans la mesure où elle réunit des théoriciens et artistes en France et à l'étranger, formant ainsi un réseau international. Ainsi, on trouve, notamment, dans le comité de rédaction l'historien de l'art américain Terry R. Myers ou le critique autrichien Robert Fleck. Plus qu'un simple réseau, la revue est conçue par ses fondateurs comme une « plaque de sensibilité contemporaine³⁴⁴ » qui serait née « d'un désir de réflexion³⁴⁵ ». Chaque numéro présente ainsi une réflexion sur une thématique - l'épidémie (numéro 2), la notion de dispositif (numéro 3), les « champs d'utopie » (numéro 4), etc. - avec pour souhait de dépasser une approche strictement artistique en donnant également la parole aux théoriciens. Revendiquant un engagement politique fort, la revue s'ouvre également aux théories féministes sous l'influence de la critique d'art Armelle Leturcq ; un numéro, intitulé *Des Féminités*³⁴⁶, sera d'ailleurs entièrement consacré à celles-ci. *Blocnotes* est ainsi conçu comme un lieu de convergence des différentes théories féministes. Y sont notamment exposés la pensée de la différence de la française Luce Irigaray³⁴⁷, le matérialisme de Christine Delphy³⁴⁸, la *praxis* de la différence portée par la belge Françoise Collin³⁴⁹ ou encore le cyberféminisme de Donna Haraway³⁵⁰. Laura Cottingham se fait également le relais des renouveaux militants aux États-Unis, elle écrit, par exemple, un article dans le premier numéro sur le mouvement WAC³⁵¹, et elle développe dans les pages de *Blocnotes* une réflexion sur la place du lesbianisme dans l'histoire de l'art³⁵². Cette courte présentation des contributeurs à la revue met en exergue le rôle de relais que celle-ci endosse. *Blocnotes* permet, en effet, la transmission en France des débats anglo-saxons sur le genre ou sur le féminisme, notamment grâce à Laura Cottingham. La revue met

³⁴² Entretien avec Armelle Leturcq du 26/08/2019. Nous remercions vivement Armelle Leturcq pour cette rencontre.

³⁴³ Armelle LETURCQ, Franck PERRIN, « Éditorial », *Blocnotes. Art contemporain*, n°1, automne 1992.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ Armelle LETURCQ, Franck PERRIN, « Éditorial », *Blocnotes. Art contemporain*, n°2, printemps 1993.

³⁴⁶ *Blocnotes. Art contemporain*, n°10, Automne 1995.

³⁴⁷ Luce IRIGARAY, « Masculin, féminin. Entretien avec Armelle Leturcq », *Blocnotes Art contemporain*, n°2, printemps 1992, p. 34-37.

³⁴⁸ Christine DELPHY, « L'invention du "French Feminism", une idéologie de la différence », *Blocnotes. Art contemporain*, n°10, automne 1995, p. 29-39.

³⁴⁹ Françoise COLLIN, « Praxis de la différence », *Blocnotes. Art contemporain*, n°10, automne 1995, p. 5-8.

³⁵⁰ Le comité de rédaction de *Blocnotes* publie ainsi dans le numéro 14 un extrait du texte « The Biopolitics of Postmodern Bodies » publié dans *Constitutions of Self in Immune System Discourse in Simians, Cyborgs, and Women: the Reinvention of Nature* (New York, Routledge, 1991). Voir : Donna HARAWAY, « Biopolitique du corps moderne », *Blocnotes*, n°14, janvier/février 1997, p. 33-41.

³⁵¹ L. COTTINGHAM, « Art et politique aux USA. Le Women's Action Coalition », *op. cit.*

³⁵² Laura COTTINGHAM, « De la spécificité des lesbiennes », *Blocnotes. Art contemporain*, n°10, automne 1995, p. 21-26.

également en lumière des penseuses françaises, ayant une réception importante aux États-Unis, mais pourtant peu lues dans l'hexagone, à l'instar de Christine Delphy. Soulignons ainsi le rôle pivot d'Armelle Leturcq, au sein de *Blocnotes*, mais aussi dans le cadre de l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*.

En effet, la figure d'Armelle Leturcq est intéressante à plus d'un titre. Tout d'abord il semble que la critique ait eu un rôle central dans l'animation d'un petit réseau féministe autour de la revue *Blocnotes*. De plus, elle endosse un rôle de passeuse entre le réseau du GRIF et *Blocnotes* : la critique a contribué à la relance des *Cahiers du GRIF* pour trois numéros hors-séries en 1996 et 1997³⁵³ et a mis en contact Laura Cottingham et la créatrice des cahiers du GRIF, Françoise Collin, qui participe par la suite au catalogue de *Vraiment*. Sur un autre plan, le parcours de critique d'art de Armelle Leturcq est également intéressant : qu'est-ce qui incite une jeune critique, de « la génération des filles de féministes³⁵⁴ », à s'engager personnellement et dans sa pratique professionnelle en faveur des femmes artistes ? C'est tout d'abord le constat d'un affaiblissement des luttes féministes en France qui encourage cette prise de position. C'est également le contraste entre la situation française et le militantisme américain. Dès lors, Armelle Leturcq revendique, dans une démarche engagée, la nécessité des expositions collectives de femmes, afin d'« aborder le problème de cette présence souvent occultée³⁵⁵ ». C'est à ce titre qu'elle réalise, en 1994 et pour le compte de *Blocnotes*, l'exposition de femmes *Electric lady land* à la Galerie Patrick Séguin³⁵⁶

En conclusion de cette partie, revenons, tout d'abord, sur le réseau marginal que nous avons tracé. Alors que nous pensions que l'historiographie féministe et les études de genre souffraient au premier abord d'une non-réception en France, l'analyse des conditions d'organisation de l'exposition a mis en lumière l'existence de débats sur la féminité ou sur les identités genrées autour de *Blocnotes*. Les débats anglo-saxons autour du cyberféminisme ou bien de ce qui a été appelé le *French Feminism* sont donc connus en France, mais de manière marginale. Il convient également de revenir brièvement sur le parcours d'Armelle Leturcq et Laura Cottingham. Ces deux figures semblent être dans une position décentrée face aux institutions artistiques françaises : la première a monté une petite revue artistique, tandis que l'autre travaille aux États-Unis. L'hypothèse peut être faite que c'est ce décentrement même qui permet aux deux organisatrices d'assumer

³⁵³ Elle écrit également dans la revue. Voir pour exemple « Une esthétique de la crudité », *Les Cahiers du GRIF*, hors-série n°1, 1996 p. 56-60.

³⁵⁴ Voir l'entretien avec Armelle Leturcq du 26/08/2019.

³⁵⁵ A. LETURCQ, « Transmission, transition, féminisme et art, 1970-1997 », *op. cit.*, p. 53.

³⁵⁶ On y trouvait : Pipolotti Rist, Leslie Thornton, Georgina Starr, Anya Gallaccio, Delphine Coindet, Gladys Glover, Klaar Van Der Lippe ; Alison Murray, Ella Tideman, Lay Penelope.

pleinement une démarche féministe dans l'exposition. C'est la position de *Vraiment. Féminisme et art* qu'il s'agit à présent d'étudier. Car, associer les termes art et féminisme dans un titre d'exposition n'a rien d'évident. Sur quels postulats les accoler ? Quelle valeur a ici la conjonction de coordination « et » - s'agit-il d'un rapport d'influence ou désigne-t-il une proximité historique ?

III. ART ET FÉMINISME : UN LIEN HISTORIQUE ET POLITIQUE

Commençons par analyser l'affiche de *Vraiment. Féminisme et art* (doc. 2.1.), car celle-ci condense de manière efficace la manière dont Laura Cottingham envisage la relation entre art et féminisme. Sur un fond orange, une photographie d'archive présentant une manifestation féministe se découpe sous la forme d'un pictogramme féminin. Deux images sont utilisées : l'une d'une mobilisation française et l'autre d'une marche américaine. En regardant l'affiche, le visiteur comprend d'emblée que l'exposition a pour ancrage le contexte historique des années 1970 et que le terme « féministe » évoqué dans le titre renvoie aux mouvements de libération des femmes français et américains.

A. L'art des années 1970 comme objet d'exposition : Une approche historique du lien entre art et féminisme

La décennie 1970 constitue de l'exposition : à partir de la liste d'œuvres présentes à la fin du catalogue, on recense quarante-six œuvres produites dans ces années sur soixante-neuf au total. Ce sont des productions de Nancy Angelo Candace Compton, Eleanor Antin, Mierle Laderman-Ukeles, Cynthia Maughan, Susan Mogul, ORLAN, Adrian Piper, Martha Rosler, ou encore Hannah Wilke ainsi que des œuvres collectives de la Womanhouse. C'est que Laura Cottingham conçoit *Vraiment. Féminisme et art* à partir de la définition d'un « mouvement féministe en art » (qu'elle surnomme FAM) ; mouvement qui se serait constitué dans les années 1970 en réaction et parallèlement aux luttes féministes³⁵⁷. Avant d'analyser la manière dont Laura Cottingham conceptualise la relation entre art et féminisme, il convient de présenter en quelques lignes ce mouvement.

³⁵⁷ « Un extraordinaire mouvement artistique est apparu aux États-Unis en réaction et parallèlement au mouvement de libération des femmes. Le "American Feminist Movement" a fondé de nouvelles écoles, ouvert des galeries alternatives sous forme de coopératives, lancé de nouveaux magazines, milité avec succès contre la discrimination sexuelle dans les musées et les galeries, et crée une nouvelle esthétique pour apporter le regard de la conscience féministe dans l'art. » *in* Dossier de presse, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 2.4.

Dans le dossier de presse, il est présenté comme un « mouvement voué à la présentation et l'exploration d'un contenu nouveau, à savoir le vécu féminin³⁵⁸ », qui se serait développé en réaction à l'exclusion des femmes de la scène artistique et de l'histoire de l'art³⁵⁹. Il aurait une influence majeure sur l'art contemporain, dans la mesure où il aurait contribué à la remise en cause du modernisme américain et européen. En effet, il remettrait en cause le mythe du génie en encourageant les productions collectives ; brouillerait les frontières entre l'art et la vie en faisant de la sphère personnelle et du corps féminin un sujet de l'art ; remettrait en cause les hiérarchies artistiques en faisant appel aux techniques artisanales et à de nouveaux médiums comme la vidéo ; et soulèverait l'importance du contenu en dépit de l'impératif formaliste ; et mettrait au défi l'idée d'un art universel et neutre en mettant en avant la subjectivité féminine³⁶⁰.

En définissant un « mouvement artistique féministe », Laura Cottingham livre une conception historique et politique du féminisme. En effet, selon la critique, le FAM correspond à une période historique précise ; il se serait « forgé au cours des années 70 avant de disparaître en tant que "mouvement" vers le début de la décennie suivante³⁶¹ ». C'est qu'il correspond au moment de la « deuxième vague » féministe, qui s'inscrit dans le contexte des luttes sociales portées par la Nouvelle Gauche et dans celui des campagnes anticolonialistes, Black Power, et pour les droits civiques. De plus, en replaçant « l'art féministe » dans cette décennie, Laura Cottingham envisage le rapport entre art et féminisme au travers d'un prisme politique : c'est un art engagé, militant, comparable à l'activisme des mouvements des femmes américains.

L'exposition repose donc sur une conception « serrée » du lien entre art et féminisme : il y aurait un « mouvement » féministe délimité dans le temps et structuré en réaction à un moment politique. Toutefois, la délimitation historique de cet « art féministe », implique que celui-ci puisse être daté, voire dépassé. C'est ainsi que la commissaire n'utilise plus l'expression « d'art féministe » pour désigner les productions postérieures aux années 1970, mais d'art « influencé » par le féminisme. L'approche historique adoptée par Laura Cottingham s'explique aisément : rappelons que la commissaire souhaitait dès le début des années 1990 écrire l'histoire de l'art dit féministe des années 1970. En 1992, elle avait ainsi exprimé à Marcia Tucker son souhait de voir une exposition qui historicise ces pratiques³⁶². A travers *Vraiment*, il s'agit donc de retracer

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 58.

³⁵⁹ Cette thèse est également énoncée dans « The Feminist continuum. Art after 1970 » *op. cit.*

³⁶⁰ L. COTTINGHAM, « *Vraiment. Féminisme et art* », *op. cit.*, p. 57.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 56-57.

³⁶² Christine BARD, « Postface », à Laura COTTINGHAM, *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon, Edition Tahin Party, 2000, p. 5-15, p. 5

l'histoire de productions peu connues³⁶³ ; d'ôter le voile sur des œuvres et des artistes délaissées. En quelques mots, d'assurer une transmission de la mémoire là où l'oubli et la méconnaissance créent des ruptures.

B. « Transmettre³⁶⁴ » : ôter le voile sur des œuvres et des artistes « oubliées »

Au début de l'essai « Transmission, transition, féminisme et art en France, 1970-1997 » Armelle Leturcq se demande : « Faudrait-il écrire une histoire de l'art en France au féminin du moins une histoire de l'art même récente, celle de nos années 1970 ? Notre mémoire fait-elle autant défaut ?³⁶⁵ ». Le problème soulevé par la critique d'art est celui de la *transmission*. En effet, l'histoire des collectifs formés dans les années 1970 n'a pas été écrite, ce qui s'explique, notamment, par le fait que les artistes aient agi majoritairement au dehors des institutions artistiques. Dès lors, comment écrire cette histoire ? Pour cette partie, nous nous pencherons principalement sur les œuvres et artistes du volet français de l'exposition, dans la mesure où « l'art féministe » américain des années 1970 a été déjà partiellement retracé, notamment dans *The Power of Feminist art* de N. Broude et Mary D. Garrard, et est donc plus connu.

En préambule, il est nécessaire de rappeler qu'aucune entreprise historiographique majeure portant sur les créatrices influencées par les luttes féministes en France n'a été réalisée. Nous avons insisté précédemment sur le fait qu'Aline Dallier n'avait pas regroupé ses articles dans un ouvrage conséquent qui aurait pu servir de référence pour les générations futures. Et, de fait, il semble que les travaux et thèses de la critique aient été transmis de manière restreinte aux jeunes générations de critiques d'art. Cela, d'autant plus qu'Aline Dallier n'enseigne plus l'art des femmes à l'Université de Vincennes dans les années 1990. Ainsi, si Armelle Leturcq s'appuie dans le catalogue sur l'article « Le mouvement des femmes dans l'art », elle nous a affirmé qu'elle n'avait pas contacté la critique. On fait donc face à une « rupture » entre deux générations de critiques et historiennes. Lorsque la jeune critique Armelle Leturcq organise le volet français de l'exposition de *Vraiment*, elle ne peut s'appuyer que de manière limitée sur les connaissances de ses aînées. Elle est donc contrainte de revenir à la « source » afin de reconstituer les différents groupes : « j'ai commencé à retisser le fil par certaines artistes

³⁶³ « Dans *Vraiment*, mon but est avant tout de mettre l'accent sur des œuvres moins connues des années 70 [...] » « Entretien avec Laura Cottingham par Alessandra Galasso, chargée des activités artistiques au MAGASIN », in Dossier de presse, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 2.4.

³⁶⁴ Nous reprenons ici le début du titre du texte d'Armelle Leturcq pour le catalogue Armelle LETURCQ, « Transmission, transition, féminisme et art » *op. cit.*

³⁶⁵ A. LETURCQ, « Transmission, transition, féminisme et art », *op. cit.*, p. 40.

qui étaient un peu plus connues et un peu plus engagées, et après, ça s'est fait par l'oral, de fils en aiguilles³⁶⁶ ».

Ce travail de recherche s'apparente à une véritable entreprise de redécouverte. En effet, certaines artistes, comme Nicola, n'exposaient presque plus en France et certaines œuvres avaient été condamnées à l'obscurité des réserves. Deux œuvres de Nicola sont ainsi présentées : la sculpture « pénétrables » *Same Skin for Everybody*, (1968, fig. 2.12), qui avait été présentée pour la première fois en 1969 à la Galerie Templon, et la *Femme commode* (1969, fig. 2.8). Cette première est un « manteau », qui porté à plusieurs, efface les conditions de genre ou de race, tout en incarnant la dimension collective du vivre ensemble. La deuxième pièce présente une dimension engagée plus marquée, dans la mesure où est dénoncée l'idée d'un corps féminin *objet* à disposition. Dans *Femmes artistes/artistes femmes*, Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard rappellent également que l'œuvre collective de Nicole Croiset Judy Blum et Nil Yalter, *La Roquette. La Prison de femme* (fig. 2.3, 2.4) n'avait pas été montrée en France depuis son acquisition par le Fonds national d'art contemporain en 1976³⁶⁷.

En outre, bien que certaines œuvres, comme celles de Gina Pane, qui a bénéficié d'une monographie au Musée d'art moderne de Villeneuve d'Acscq en 1986, soient plus connues, l'essentiel des pièces montrées n'appartiennent pas à des collections muséales. Les seules à l'être sont le *Mesurage du Musée Saint-Pierre* de ORLAN (1978), qui appartient au FRAC Rhône-Alpes et *La Petite Roquette* achetée en 1976 par le Fonds national d'art contemporain. Armelle Leturcq est donc contrainte de demander des prêts aux artistes elles-mêmes. On comprend ainsi que l'art « informé par le féminisme » français n'a pas été institutionnalisé, dans la mesure où les musées ou les fonds d'art contemporain n'ont acheté quasiment aucune œuvre s'y rattachant. En exposant des œuvres et des artistes peu connues, il s'agit donc pour Armelle Leturcq de réviser l'histoire de l'art, en mettant en valeur le rôle que les femmes ont joué dans l'art des années 1970 :

Aujourd'hui, la radicalité de la contemporanéité de beaucoup d'œuvres des années 1970 nous saute aux yeux comme une évidence. Mais la redécouverte de ce passé récent s'est surtout fixée sur les hommes [...]. Peut-être qu'enfin, de Gina Pane à Hannah Wilke et d'Ana Mendieta à Nicola, les artistes femmes apparaîtront aussi sous un jour nouveau, malgré les réticences et les paresse³⁶⁸.

³⁶⁶ Entretien avec Armelle Leturcq du 26/08/2019.

³⁶⁷ E. LEBOVICI, C. GONNARD, *Femmes artistes/artistes femmes*, *op. cit.*, p. 355.

³⁶⁸ A. LETURCQ, « Transmission, transition, féminisme et art », *op. cit.*, p. 41.

C. « Faire transition » : faire le lien avec des artistes contemporaines

Si cette entreprise de révision permet de « rendre justice » à des productions méconnues, elle permet également de souligner l'existence de rapprochements formels ou conceptuels entre les jeunes artistes et leurs cadettes. En effet, Laura Cottingham souhaite inscrire son exposition dans le contexte artistique contemporain³⁶⁹ et retracer ainsi un « *continuum* féministe », c'est-à-dire une filiation entre les artistes « féministes » des années 1970 et celles des années 1990. De cette façon, elle inscrit sa démarche dans le renouveau d'intérêt pour le féminisme remarqué par les observateurs américains. À ce titre, il est significatif qu'elle expose à Grenoble deux pièces de l'artiste américaine Nicole Eisenman (*Grenoble Airport*, 1997 fig. 2.9, 2.10, *La Danse de Matisse*, 1994), dont les œuvres avaient été présentées lors des manifestations « Bad Girls » qui, rappelons-le, mettaient en scène une résurgence du corps chez les jeunes artistes. À partir de l'analyse du catalogue et de la liste d'œuvres, nous avons distingué plusieurs problématiques communes aux artistes des années 1970 et à leurs cadettes : le corps, sexualisé, fétichisé morcelé ; la beauté et le maquillage ; la vie domestique ; l'enfermement des femmes ; la subversion des activités artistiques traditionnellement associées au féminin (tapisserie, broderie, etc.) ; et enfin une révision de l'histoire de l'art condamnée car patriarcale. Afin d'éclairer cette filiation, nous allons proposer quelques regroupements thématiques, sans viser l'exhaustivité.

Le corps, sexualisé, morcelé ou souffrant, comme sujet ou matériau de l'art, est omniprésent dans l'exposition. C'est le cas dans les productions des artistes de la première génération – ORLAN, Dorothee Selz, Tania Mouraud, Gina Pane, Nicole Gravier, Martha Rosler – ou de la seconde – Nicole Eisenman, Natacha Lesueur, Ghada Amer, ou encore Géraldine Gallavardin. Les artistes, à l'instar de Dorothee Selz, de Ghada Amer ou encore de Géraldine Gallavardin dénoncent, en effet, la sexualisation du corps féminin par la société patriarcale. Par exemple, Dorothee Selz prend des photographies de « pin-up » ou des images érotiques, qu'elle collecte dans des journaux, comme point de départ de la série des *Mimétismes relatifs* (1976-1997 fig. 2.15) Afin de mettre en lumière le désir de chaque femme de ressembler aux images stéréotypées diffusées dans la presse, elle rejoue ces poses et se prend en photographie, avant de placer en vis-à-vis l'original et la « copie ». Combinant une dimension joyeuse et une critique de la sexualisation du corps féminin, elle

³⁶⁹ « Dans *Vraiment*, mon but est avant tout de mettre l'accent sur les œuvres moins connues des années 70 [...]. Les années 80 m'intéressent moins, je préfère replacer les années 70 dans le contexte actuel. » in « Entretien avec Laura Cottingham par Alessandra Galasso, chargée des activités artistiques au MAGASIN », in Dossier de presse, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 2.4

associe, enfin, ces poses au plaisir sucré de pâtisseries par la réalisation de cadres colorés en sucre glace. Vingt-ans plus tard, ces mêmes images pornographiques sont détournées par l'artiste franco-égyptienne Ghada Amer. Cette dernière reproduit ces motifs pornographiques par la technique de la broderie, technique traditionnellement considérée comme une activité féminine (*Sans Titre*, 1997, fig. 2.16). Le morcellement des corps, par le regard masculin ou les médias, participe également de cette sexualisation. On peut ainsi rapprocher les photographies de Tania Mouraud, qui, présentant des images éclatées des corps, interrogent l'identité féminine³⁷⁰ (*Can I be anything which I possess ?* 1971-1973 fig. 2.17) et celles de sa cadette, Natacha Lesueur (*Sans Titre*, 1995, fig. 2.1 et 2.2), Genoux, dos, ou encore fesses - autant d'objets de désir - y sont en effet « coupés » et isolés par le cadrage photographique.

Vraiment. Féminisme et art met également en lumière la manière dont, les artistes, réinvestissant des activités qualifiées de féminines, subvertissent les normes de genre. Faire du ménage une pratique artistique, tel est ainsi le défi que s'est donnée l'artiste américaine Mierle Laderman Ukeles (*Manifesto for Maintenance art*, 1969). Le pouvoir subversif de cette démarche tient dans le déplacement opéré d'activités domestiques vers la sphère publique et donc politique. Elle frotte, savonne et rince aussi bien le sol de musées que de la galerie AIR (*Washing, Tracks, Maintenance (Indoors and Outdoors)*, 1973, fig. 2.18 et *Washing AIR*, 1984). Cette stratégie de détournement est également adoptée par les cadettes de Mierle Laderman Ukeles. L'artiste américaine Polly Apfelbaum et Ghada Amer font de la broderie ou du tissage, autant d'activités traditionnellement associés au féminin, des principes de création. Cette première crée des pièces de velours quasiment monochromes, seuls des motifs abstraits se dégagent à leurs extrémités, qui évoquent des toiles abstraites (*Figure Ground*, 1997, fig. 2.11). En plaçant ces pièces au sol, Polly Apfelbaum se joue des codes de la peinture moderne ; rivalisant avec la tradition picturale, et la subvertissant, elle parvient finalement à investir un champ artistique traditionnellement réservé aux hommes.

Enfin, la critique du caractère masculin de l'histoire de l'art constitue le troisième point, que nous avons identifié, de rencontre entre les artistes des années 1970 et leurs cadettes. Sur ce point, Nicole Eisenman semble répondre à son aînée, Mary Beth Edelson. Cette dernière mène, en effet, à travers sa pratique un véritable travail « d'exorcisme » : elle cherche à conjurer le mythe d'une création patriarcale par la reappropriation des facultés

³⁷⁰ Pour Arnauld Pierre dans la monographie qu'il consacre à l'artiste : « Derrière ses représentations du sujet éclaté dans la pluralité des images du corps, il était – il est toujours – assez tentant de repérer [...] une transposition dénonciatrice du regard, supposé mâle, confortant ces processus de réification et d'aliénation ». Arnauld PIERRE, *Tania Mouraud*, Paris, Flammarion (« La création contemporaine »), 2004, p. 73.

visionnaires des créatrices³⁷¹. L'affiche *Some Living American Women Artists/Last Supper* (fig. 2.19), créée pour la première conférence des femmes dans les arts visuels en 1972, est emblématique de cette démarche. L'artiste américaine propose une version exclusivement féminine de l'œuvre emblématique de Léonard de Vinci, la *Dernière cène*. Chaque personnage, le Christ et les apôtres, sont remplacés par une artiste vivante, ce qui permet de constituer un panthéon d'artistes femmes. En établissant de cette façon une liste alternative de « génies », l'affiche propose une révision de l'histoire de l'art. Nicole Eisenman poursuit cette entreprise dans une tonalité humoristique et satirique. La peintre s'est fait connaître à la Biennale du Whitney 1995 en proposant de faire « exploser » l'institution. Pour cela, elle avait réalisé une fresque qui représentait l'institution en ruine dans un style cubiste et en adoptant la densité qui caractérisait les compositions des grandes toiles historiques de Delacroix. Dans l'œuvre présentée au Magasin, Nicole Eisenman propose une version alternative de la *Danse de Matisse* (œuvre éponyme, 1994) Ce témoignage de la joie de vivre matisienne est transformé en une cérémonie rituelle matriarcale de mise à mort. Des femmes nues, représentées dans le style du peintre, forment une ronde autour d'une potence sur lequel est attaché un homme.

Bien que l'objectif de l'exposition soit de donner à voir un « *continuum* féministe », Laura Cottingham met, tout de même, en exergue quelques spécificités de l'art influencé par le féminisme des années 1990. Ainsi, par le biais de l'œuvre de Hannah Wilke *INTRA-VENUS* (1992-1993), la commissaire donne la place à une vision tragique du corps, bien loin du corps jouissif qui était le matériau d'un art informé par le féminisme dans les années 1970. Atteinte d'un cancer, Hannah Wilke s'attache, dans ses dernières œuvres, à mettre en lumière l'effet de la maladie sur son corps, sous forme de photographie, de films, d'aquarelles ou encore de sculptures. *INTRA-VENUS* présente ainsi le contre-point de l'image du corps jeune, sain et objet de désir, qui était le sujet de l'œuvre de Wilke jusqu'aux années 1980, comme dans *S.O.S. Starification Objects* (1974). Les attributs de la féminité se délitent sous le poids de la maladie, et cette féminité apparaît plus que jamais comme une mascarade. Ces visions de maladie, de ce corps qui rejoint peu à peu l'informe, résonnent, selon Nancy Princenthal, avec les photographies de Nan Goldin, indices du déclin de son ami, Cookie, atteint du Sida³⁷². C'est que dans le contexte de l'épidémie, les photographies de Hannah Wilke prennent une toute autre dimension, et rappellent que le

³⁷¹ Kevin HILLSTROM « Hannah Wilke », in Laurie COLLIER HILLSTROM, Kevin HILLSTROM (dir.), *Contemporary Women Artists*, Farmington Hill, Saint James Press, 1999, « Marty Beth Edelson », in *Women artists*, p. 183-184.

³⁷² Nancy PRINCENTHAL, *Hannah Wilke*, Munich, Prestel, 2010, p. 111.

Sida met à mal aussi bien les corps que l'art ; à tel point que l'on a pu parler d'une « épidémie de la représentation »³⁷³.

En choisissant des œuvres revendiquant un militantisme lesbien ou des pièces produites par des artistes noires, Laura Cottingham met également en lumière l'ouverture du féminisme dans les années 1980 à des problématiques de races, d'ethnies ou d'identités sexuelles. Citons la publication en 1981 du recueil d'essais, de témoignages ou encore de poèmes, *This Bridge Called my Back. Writing by Radical Women of Colour*³⁷⁴, qui donne la parole aux artistes non caucasiennes. Les premières lignes de l'ouvrage explicitent clairement cette prise de parole : « Nous sommes les personnes de couleur dans un mouvement féministe blanc. / Nous sommes les féministes parmi les gens de notre culture. Nous sommes souvent les lesbiennes parmi les hétéros³⁷⁵ ». C'est dans ce mouvement d'ouverture du féminisme aux femmes non occidentales et homosexuelles que se comprend certains travaux des années 1990, comme ceux de Nicole Eisenman (*Matisse Dancer*, 1994, et *Grenoble Airport*, 1997), de Dyke Action Machine, ou encore de Lorraine O'Grady (*Studies for a 16-dipytych installation to be called Flowers of Evil and Good*, 1996). Le duo *Dyke Action Machine*, formé en 1989 par une artiste et une photographe, Carrie Moyer et Sue Schaffner, s'attache, par exemple à produire une iconographie populaire lesbienne et à dénoncer l'homophobie par un travail de détournement, en détournant des campagnes publicitaires (fig. 2.6)³⁷⁶.

Attardons-nous plus longuement sur le travail de Lorraine O'Grady, *Studies for a 16-dipytych installation to be called Flowers of Evil and Good* (1996, 2.20)³⁷⁷. L'artiste noire, dont la mère a émigré de Jamaïque, revisite l'histoire de la modernité en posant deux jalons : les *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire et les *Demoiselles d'Avignon* de Pablo Picasso. Elle propose une réinterprétation de la théorie esthétique de la modernité de Charles Baudelaire à partir de la relation que celui-ci a entretenu pendant vingt-ans avec sa femme de chambre noire : Jeanne Duval. Elle pose, en effet, comme postulat que cette esthétique a été partiellement déterminée par cette relation amoureuse, ce qui permet de réintégrer une figure noire dans l'histoire de la modernité. Conjointement, elle cherche à redonner la parole à Jeanne Duval, dont aucun mot n'a été conservé, en inventant des poèmes en prose que la femme de chambre aurait pu écrire. Pour donner à voir au spectateur

³⁷³ Voir sur ce point l'avant-propos de l'ouvrage d'E. LEBOVICI, *Ce que le Sida m'a fait*, op. cit., p. 9-19.

³⁷⁴ Cherrie MORAGA, Glora E. ANZALDUA, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York, Kitchen Table, 1983.

³⁷⁵ Cité par Norma ALARCON, in « Le(s) sujet(s) théorique(s), de *The Bridge Called My Back* et le féminisme anglo-saxon », *Les Cahiers du CEDREF*, n°18, 2011, disponible en ligne [https://journals.openedition.org/cedref/682?lang=en#ftn1, consulté le 25/08/2019].

³⁷⁶ Voir le site woman and performance : <https://www.womenandperformance.org/ampersand/dykeactionmachine>

³⁷⁷ Nous nous appuyons ici sur la description de l'œuvre proposée par l'artiste sur son site internet : <http://lorraineogradys.com/writing/studies-for-flowers-of-evil-and-good-1998/> [consulté le 02 août 2019].

cette histoire, elle superpose trois « niveaux » dans l'image : une reproduction des *Demoiselles d'Avignon* en teintes de gris, une autre de Jeanne Duval, pour une partie de la série, et une de Charles Baudelaire, pour l'autre, en noir et blanc également, et enfin des paroles en rouge – celles, réelles, du poète et celles, inventées, de Jeanne Duval. La superposition d'images est ici utilisée comme procédé de distanciation brechtien. En créant un effet de déréalisation, cette superposition encourage le visiteur à interroger le lien entre ces trois figures, Picasso, Baudelaire et Duval, et ainsi à réinterroger le récit moderniste.

En guise de conclusion, il convient de resserrer en quelques phrases les grandes caractéristiques de *Vraiment*, analysées ci-dessus. L'exposition porte essentiellement sur l'art informé par le féminisme des années 1970. Laura Cottingham conçoit ces productions comme faisant partie d'un « mouvement féministe en art », influencé par les luttes féministes des années 1970. L'objectif de l'exposition serait alors de révéler les grandes lignes de ce mouvement et de prouver qu'il existe des préoccupations communes entre les artistes américaines et françaises, et entre les créatrices des années 1970 et celles des années 1990. Or comment ces objectifs se matérialisent-ils dans l'exposition ? Quels sont les principes qui président à l'accrochage ? C'est ce que nous allons voir à présent.

IV. MONTRER « L'ART FÉMINISTE » : QUEL DISPOSITIF D'ACCROCHAGE POUR L'EXPOSITION ?

Afin d'étudier le dispositif d'exposition, nous avons eu recours à trois ensembles de documents consultés aux archives départementales de l'Isère. Le premier est une ébauche de plan préparatoire accompagnée d'un fax³⁷⁸ ; le second, un plan définitif intégré dans le dossier de presse³⁷⁹ – celui-ci indique l'emplacement des œuvres, mais les désigne par le nom de l'artiste, ce qui ne permet pas systématiquement d'identifier de quelle pièce il s'agit – ; nous nous appuyons, enfin, sur un ensemble de photographies de l'accrochage. L'objectif des analyses qui vont suivre n'est pas de reconstruire la totalité de l'accrochage, mais plutôt de montrer la manière dont la commissaire a choisi de matérialiser spatialement sa position.

³⁷⁸ Fax de Laura Cottingham du 19 mars 1997, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

³⁷⁹ Dossier de presse, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 2.4.

A. Un accrochage qui n'est ni chronologique, ni thématique...

Rappelons que l'exposition prend place dans les salles d'exposition du Centre d'art et non pas dans la Rue, qui est l'espace principal d'exposition se trouvant sous la halle du Magasin. La partie « classique » du Magasin est composée d'une enfilade de pièces dans la longueur de l'ancienne halle industrielle. L'ébauche de plan nous apprend que l'entrée de l'exposition se tient au début de la halle. À partir de là, le visiteur peut suivre l'enfilade des salles et sortir de l'exposition par la dernière pièce pour rejoindre la Rue. Par souci de clarté, nous avons donc numéroté les salles en suivant ce sens de visite probable (doc. 1.8.). Puis, nous avons tenté de retrouver une logique implicite dans l'enfillement des salles : l'accrochage suit-il une logique chronologique, nationale ou bien thématique ?

Il ne semble pas, premièrement, que l'accrochage ait été conçu de manière chronologique. Chaque salle présente aussi bien des œuvres des années 1970 que des pièces plus récentes. De cette façon, l'existence d'un « *continuum* féministe » est matérialisée : dans chaque pièce, des œuvres de différentes époques se répondent. C'est le cas par exemple de l'œuvre de Gina Pane *Le corps pressenti* (1975 fig. 2.21) et des photographies de Natacha Lesueur (*Sans titre*, 1996 fig. 2.1 et 2.2). On peut associer les motifs imprimés par pression sur la peau des jeunes femmes dans les photographies de Natacha Lesueur aux blessures que s'auto-inflige Gina Pane.

Deuxièmement, aucune logique nationale ne semble prévaloir : des œuvres françaises et américaines sont presque systématiquement associées. Grâce à ce dispositif, l'existence de thématiques communes aux scènes artistiques est mise en valeur. Dans la salle 8, le film de Chantal Akerman *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976), entre ainsi en résonance avec les photographies de Mierle Laderman Ukeles, décrites plus haut. Les deux pièces ou ensembles prennent, en effet, pour objet les « gestes quotidiens d'une femme », qui, selon Chantal Akerman parlant de son film, seraient « au plus bas de la hiérarchie des images de cinéma³⁸⁰ ».

Enfin, il ne semble pas non plus que l'accrochage soit ordonné selon une logique thématique. Plusieurs thématiques peuvent être traitées dans une même salle : par exemple, la pièce 7 regroupe des œuvres sur le caractère patriarcal de l'histoire de l'art (Mary Beth Edelson et ORLAN), sur la sexualisation du corps féminin (Dorothee Selz, Ghada Amer), et sur l'espace intérieur domestique (Eleanor Antin). En outre, une même thématique peut courir sur plusieurs parties de l'exposition. Le thème de la sexualisation du corps féminin se retrouve, entre autres, dans la salle 2 avec les photographies de Natacha Lesueur, mais

³⁸⁰ Entretien de Chantal Akerman publié dans la revue *Camera Obscura* en 1976 repris par C. GONNARD et É. LÉBOVICI dans *Femmes artistes/artistes Femmes*, op. cit., p. 342.

aussi dans la 7 avec les montages de Dorothée Selz et les broderies de Ghada Amer, analysées précédemment. On peut faire l'hypothèse que, la commissaire a favorisé un accrochage très libre, ni thématique, ni chronologique, ni même national, afin de matérialiser l'existence de thématiques communes entre les jeunes artistes et leurs cadettes, et entre les françaises et les américaines.

B. ... et qui donne une large place aux documents historiques

Bien que la commissaire ait favorisé le mélange des générations, elle intègre malgré tout une certaine dimension historique à l'accrochage.

Il y a en effet deux salles documentaires (nommées salle 1 et salle 4 sur notre plan). La première pièce, qui ouvre donc l'exposition, présente face à face deux reportages de manifestations, l'une française et l'autre américaine. La première a été identifiée grâce à la revue de presse de l'exposition : il s'agit d'une scène du procès dit de Bobigny qui, en médiatisant le problème de l'avortement, a constitué un jalon dans la lutte pour l'obtention du droit à l'avortement. Par une salle plongée dans le noir et des vidéos d'archives directement projetées sur le mur, le spectateur se trouve d'emblée immergé dans le contexte des luttes féministes des années 1970. Dès le début de la visite, le rapport de détermination historique entre art et féminisme est posé.

En réponse à cette entrée en matière, des éléments documentaires sont placés dans la quatrième salle (qualifiée de « documentaire » par la commissaire) (fig. 2.7 et 2.8). Laura Cottingham et Armelle Leturcq ont, en effet, regroupé un fonds d'archives conséquent. Si le volet américain est essentiellement composé des documents et vidéos réunis par la commissaire pour son film *Not For Sale*, il a été nécessaire, pour la partie française, de faire appel à des réseaux féministes. La militante lesbienne et féministe, Jocelyne Fildard³⁸¹ et l'historienne Marie-Jo Bonnet sont dans ce cadre sollicitées, tout comme le collectif Femmes rupture³⁸². La Bibliothèque Marguerite Durand consacrée à la cause des femmes est également contactée³⁸³.

Les documents réunis inscrivent l'exposition dans le contexte des luttes féministes des années 1970. Ils retranscrivent en effet l'atmosphère de ces luttes, et en présentent les

³⁸¹ Lettre manuscrite de Jocelyne Fildard à Gabriella Scardi, assistante de Laura Cottingham, non datée, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

³⁸² Note manuscrite indiquant la liste des documents prêtés par le réseau femmes rupture, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

³⁸³ Courrier manuscrit de la Direction des affaires culturelles de la Mairie de Paris du 18 mai 1997, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

grands moments ainsi que les réseaux féministes, les pratiques militantes et les textes théoriques qui les ont structurées. Le numéro de la revue *Partisans* qui titre « Libération des femmes, année 0 », dont on a considéré qu'il marquait le début du mouvement de libération des femmes, est ainsi exposé ; tandis que l'ouvrage *Avortement, une loi en procès. L'affaire Bobigny* rappelle l'importance du procès de la jeune Marie-Claire³⁸⁴. Afin de mettre en valeur la formation de réseaux féministes, des affiches du mouvement pour la liberté de l'avortement et pour la contraception (MLAC), des numéros des cahiers du GRIF³⁸⁵, ou encore de la revue féministe *Sorcières*, ont été sélectionnés. *Vraiment. Féminisme et art* met également en lumière des *praxis* militantes. La manifestation, comme forme exemplaire de mobilisation, est présentée par des badges et un sifflet³⁸⁶. Enfin, des textes théoriques, comme le *Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir ou la traduction américaine de *l'Ennemi principal* de Christine Delphy³⁸⁷, ont été sélectionnés.

Pour la partie américaine, Laura Cottingham a sélectionné des documents qui permettent de retracer l'action des femmes dans la sphère artistique : on trouve, par exemple, des numéros de la revue féministe *Heresies* et un ouvrage de Judy Chicago sur le *Dinner Party*³⁸⁸. De plus, des textes ou catalogues d'historiennes de l'art sont présentés : il s'agit de *From the Center* de Lucy Lippard et *Women Artists* d'Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin³⁸⁹. Le fait qu'aucun document ne vienne retracer les pratiques artistiques des françaises (les éléments regroupés sont essentiellement des témoins des luttes sociales), témoigne du fait que les plasticiennes n'ont eu que rarement une pratique militante et qu'il n'y a pas eu création d'une historiographie féministe dans l'hexagone. Au contraire, Laura Cottingham peut largement s'appuyer pour la partie américaine sur une historiographie déjà constituée, ce que prouve la présentation du catalogue de l'exposition de Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris.

Si la présentation d'éléments d'archives a pour objectif de retranscrire l'atmosphère des féministes et de retracer l'activité des collectifs militants d'artistes, cette salle permet également de mettre en valeur l'approche franco-américaine de la commissaire, par la présentation de textes clefs d'une histoire féministe transnationale. Laura Cottingham justifiait en effet le choix d'une exposition binationale, en rappelant que certains textes

³⁸⁴ Courrier manuscrit de la Direction des affaires culturelles de la Mairie de Paris du 18 mai 1997, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

³⁸⁵ Courrier tapuscrit de Françoise Collin du 4 mars 1997, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

³⁸⁶ Note manuscrite indiquant la liste des documents prêtés par le réseau femmes rupture, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

³⁸⁷ Liste des documents envoyés par Laura Cottingham au Magasin du 28 février 1997, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

³⁸⁸ Judy CHICAGO, *The Dinner Party. A Symbol of Our Heritage*, New York, Anchor Press, 1979.

³⁸⁹ Voir la Liste des documents envoyés par Laura Cottingham au Magasin du 28 février 1997, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

théoriques français comme *Le Deuxième sexe*, passés outre-Atlantique, étaient devenus des références pour le mouvement féministe américain³⁹⁰. Afin de matérialiser ce lien, elle présente ainsi conjointement une version française du texte phare de Simone de Beauvoir et une autre américaine³⁹¹.

Sans adopter de parcours chronologique, l'exposition comporte donc une dimension historique forte. La première salle et la pièce documentaire, replacent en effet les œuvres accrochées dans les salles adjacentes au sein du contexte historique et militant des luttes féministes. De cette façon, la commissaire réalise également un travail historiographique, écrivant l'histoire de luttes et de réseaux féministes jusque-là essentiellement souterrains, surtout dans le cas français.

C. Un accrochage relativement classique malgré une diversité des médiums

Il convient à présent d'étudier les dispositifs d'accrochage en eux-mêmes. Alors que le Magasin est un espace dédié à l'expérimentation curatoriale, le dispositif de *Vraiment* est-il particulièrement innovant ?

Au premier abord, la scénographie de l'exposition paraît classique. Sur des cimaises blanches, les œuvres sont placées la plupart du temps à hauteur d'yeux et sur une rangée³⁹². Il faut toutefois garder en tête que l'accrochage prend place dans les salles d'expositions « classiques » du Magasin : une enfilade de salles sont délimitées par des cimaises blanches et éclairées partiellement par un éclairage zénithal. L'accrochage est donc déterminé partiellement par cet espace alors que la Rue, adjacente et monumentale, offre bien plus de liberté aux commissaires ou aux artistes. Il faut également rappeler que les moyens financiers du Magasin n'ont pas laissé toute liberté à la commissaire.

Toutefois, le caractère « classique » de l'accrochage est contredit par deux points. C'est tout d'abord la diversité des médiums présentés – photographies, vidéos, œuvres textiles ou encore installations – qui mettent à mal la régularité de l'accrochage. Les vidéos

³⁹⁰ « [...] la France et les États-Unis ont entretenu des rapports privilégiés en raison de l'influence décisive que *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir, a exercée sur la naissance et l'orientation du mouvement féministe américain. » Dossier de presse, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 4.

Pour une étude de la réception de Simone de Beauvoir voir Christine Delphy, Sylvie Chaperon (dir.), *Cinquantenaire du Deuxième sexe*, actes du colloque éponyme organisé en janvier 1990 par la revue *Nouvelles questions féministes*, Paris, Syllepses 2002, et plus particulièrement la troisième partie : « Réceptions et traductions du Deuxième sexe », p. 351-500.

³⁹¹ Lettre de des Éditions Gallimard à Gabi Scardi du 26 février 1977, « Fiches de prêt », 329J67, Archives départementales de l'Isère et Liste des documents envoyés par Laura Cottingham au Magasin du 28 février 1997, Pochette « Documents préparatoires expo », 329J67, Archives départementales de l'Isère.

³⁹² Voir les photographies de Françoise Janicot fig. 2.5 et les photographies de Natacha Lesueur fig. 2.1 et 2.2

sont ainsi tantôt présentées sur des moniteurs, tantôt projetées (c'est le cas de l'œuvre de Chantal Akerman *Jeanne Dielman*). En outre, les œuvres textiles ne sont pas présentées contre un mur: la bannière en tulle *Already Marked* de Mary Beth Edelson (1995) est placée dans le « couloir » central qui relie les pièces en enfilade (fig. 2.14) de manière à ce que les deux faces puissent être vues. Cet accrochage est également nécessaire pour respecter la signification de l'œuvre. Pour l'artiste, la série des bannières en tulle, qui prend pour objet les représentations cinématographiques de femmes portant des armes, jouent en effet de la notion de voile et d'écran. Il s'agit de démonter l'idée de duplicité, caractère associé au féminin, en démontrant au visiteur que l'image de la femme ne cache rien ; passant derrière le tissu, ce dernier prend conscience que le voile ne dissimule rien.

D'autre part, Laura Cottingham présente des œuvres « hybrides », qui échappent aux catégories artistiques définies. Ces œuvres jouent alors avec l'espace d'exposition. C'est le cas de l'installation de Nicole Eisenman *Grenoble Airport Installation* (fig. 2.9 et 2.10). Au mur, sont peints des paysages grenoblois et des skieurs ; à ces images, sont associées des vignettes de personnages volants mi-avion mi-femmes et une peinture d'une aviatrice nue au corps sculptural. L'œuvre se détache partiellement du mur pour envahir l'espace du spectateur : des étagères sont placées contre le mur afin de supporter divers assemblages et dessins qui reprennent des peintures reconnues dans l'histoire de l'art, tandis que deux escabeaux ouverts évoquent la forme des montagnes peintes derrière eux. Foisonnante et protéiforme, l'installation multimédia de Nicole Eisenman brouille la distinction entre l'espace de l'œuvre et celui du spectateur. Elle va même plus loin puisque, placée dans une partie convexe de la salle cinq et s'étendant sur quinze mètres de longs, elle semble constituer un espace à part dans *Vraiment*, à la manière d'une exposition dans l'exposition.

À présent que la position de la commissaire et la scénographie de l'exposition ont été analysées, il convient de synthétiser les grandes caractéristiques de *Vraiment. Féminisme et art* en quelques lignes. L'objectif affiché de l'exposition est de mettre en lumière des préoccupations partagées entre les artistes des années 1970 et celles des années 1990 et entre les américaines et les françaises, bien que l'art américain de la décennie 1970 constitue le cœur de *Vraiment*. Dans ce cadre, l'accrochage ne suit pas un parcours défini, chronologique ou thématique, mais favorise plutôt le rapprochement d'œuvres de différentes provenances et décennies, ce qui permet de mettre en lumière des thématiques communes. Il faut toutefois se demander : en mélangeant différentes générations d'artistes, et des scènes américaine et française, le risque n'est-il pas de penser « l'art informé par le féminisme » français sur le modèle du « mouvement féministe en art » américain, présenté

par Laura Cottingham, alors même que le contexte artistique et politique diffère à bien des égards ? Le risque n'est-il pas aussi de réduire la production des années 1990 à une répétition des années 1970 ? Étudier la réception de l'exposition permettra de répondre à cette question. Plus largement, il s'agira de réinscrire l'exposition dans le contexte exposé précédemment.

V. LA RÉCEPTION DE L'EXPOSITION

En introduction à cette partie, nous avons rappelé que l'histoire de l'art française n'avait pas intégré l'historiographie féministe. Ni le colloque aux Beaux-arts en 1990, ni la traduction de textes de Linda Nochlin n'avait ouvert une réflexion dans le champ de l'histoire de l'art sur l'influence du féminisme en l'art. Dès lors, il faut se demander si l'exposition *Vraiment. Féminisme et art* a offert une plus grande visibilité aux problématiques féministes en histoire de l'art.

A. Une réception en demi-teinte

Dans le livret destiné au public, *Vraiment* est présentée comme une initiative inédite : « Pour la première fois en France, une exposition interroge les rapports entre l'art contemporain et les mouvements de libération des femmes des années 1970³⁹³ ». On peut penser que présenter l'exposition comme « une première » participe d'une stratégie pour attirer le public et pour créer le débat. Il faut donc se demander si l'exposition a eu une réception importante³⁹⁴. Qu'en est-il, donc, de l'écho de *Vraiment* dans les médias ?

Pour répondre à cette question, nous nous sommes appuyées sur la revue de presse réunie par le Magasin. Dans la mesure où celle-ci ne mentionnait aucune brève ou article américain, nous avons dépouillé les numéros de l'année 1997 de trois magazines américains : *Art Forum international*, *Art in America* et *ArtNews*. Les archives audiovisuelles de l'INA, qui donnent accès pour cette période aux archives des chaînes de télévision hertziennes et à celles des cinq stations de Radio France, ont été consultées en complément. L'analyse de cet ensemble de ressources révèle une réception mitigée.

³⁹³ Livret pour le public, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 2.3.

³⁹⁴ On peut également se demander si cette rhétorique de la nouveauté a permis d'attirer des visiteurs et ainsi d'augmenter la fréquentation du Magasin. Or la consultation des tableaux de fréquentation du Magasin nous apprend que le nombre de visiteurs de l'exposition, 8 500, est dans la moyenne du Centre d'art³⁹⁴. (voir : Tableau de fréquentation 1996-1997-1998, Pochette « Fréquentation 1996-1998 », 329J13, Archives départementales de l'Isère.)

Tout d'abord, l'exposition est mentionnée dans la presse nationale (*Le Monde*, 6 mai ; *Libération*, 17 avril ; les *Inrockuptibles* du 7 au 13 mai), ce qui témoigne du large écho qu'a eu l'exposition, et ce d'autant plus que le Magasin se situe à plus de six cents kilomètres de Paris. L'intérêt pour *Vraiment* a dépassé les frontières : des journaux italiens (*Interni*, mai 1997), suisses (*Neue Zürcher Zeitung*, 3 mai), ou autrichiens (*Springer*, juin-septembre 1997) l'ont mentionné ou y ont consacré un papier. Enfin, la réception est importante au niveau local – dix articles sur les dix-neuf recensés par le Magasin sont écrits par des rédactions régionales, départementales ou municipales – et la télévision régionale s'intéresse à la manifestation — France 3 Midi Alpes réalise un court reportage à son propos pour le journal télévisé³⁹⁵.

Toutefois, cette liste cache la diversité de format des articles consacrés à *Vraiment* dans la presse généraliste. Ceux-ci sont essentiellement des brèves qui annoncent l'exposition sans véritablement proposer une réflexion critique. Seuls cinq articles se dégagent par leur analyse plus poussée : celui de Geneviève Breerette dans *Le Monde* (« Quand les musées passent à l'attaque, à Grenoble »³⁹⁶), celui de Élisabeth Lebovici dans *Libération* (« le féminisme, strapontin de l'art »³⁹⁷), ceux de Hauviette Bethemont dans *Lyon capitale* et *491* (« Hauts les femmes »³⁹⁸ et « Vraiment féminisme et art »³⁹⁹) et enfin l'article du *Springer* de Hedwige Saxenhuber (« Same skin for everybody »⁴⁰⁰).

De la même façon, les articles de fonds traitant de l'exposition ne sont pas nombreux dans la presse artistique française ou internationale. Si *Beaux-arts Magazine* et le magazine international de design *ARCA* dédient une page à l'exposition (Christophe Dorny, « Féminité... féminisme ou l'art d'être artiste femme »⁴⁰¹ et « à Grenoble, femmes protagonistes »⁴⁰²), *Le Journal des arts* ne l'évoque que dans un maigre filet informatif et la revue *Artpress* n'en parle que dans le calendrier des événements. En outre, les magazines américains *Art Forum international*, *ArtNews* et *Art in America* ne la mentionnent pas. On en conclut que l'exposition n'a pas véritablement fait débat sur la scène artistique ou créé une émulation ; c'est pour cela que nous qualifions la réception de mitigée.

³⁹⁵ Cette émission est disponible en ligne sur la fresque numérique réalisée à l'occasion de l'exposition de elles@centrepompidou : <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00227/exposition-vraiment-feminisme-et-art-a-grenoble.html>.

³⁹⁶ Geneviève BREERETTE, « Quand les musées passent à l'attaque, à Grenoble », *Le Monde*, Paris, n°16258, 6 mai, p. 26.

³⁹⁷ Élisabeth LÉBOVICI, « le féminisme, strapontin de l'art », *Libération*, Paris, 17 avril.

³⁹⁸ Hauviette BERTHEMONT, « Hauts les femmes », *Lyon Capitale* (Lyon), 23/29 avril 1997.

³⁹⁹ Hauviette BERTHEMONT, « Vraiment féminisme et art », *491*, Lyon, n°16, mai 1997, p. 24.

⁴⁰⁰ Hedwige SAXENHUBER, « Same skin for everybody », *Springer*, Vienne, juin-septembre, p. 62-63.

⁴⁰¹ Christophe DORNY, « Féminité ... féminisme ou l'art d'être artiste femme », *Beaux-arts Magazine*, Paris n°155, avril, p. 29.

⁴⁰² « A Grenoble, femmes protagonistes », *l'Arca International*, Monaco, n°13, mai 1997, p. 99.

À présent que les contours de cette réception ont été tracés, il s'agit d'étudier le contenu des celle-ci en identifiant les remarques ou critiques redondantes. Quatre constantes ont été repérées dans ces documents : l'exposition est présentée comme une première ; les luttes féministes relatées dans *Vraiment* sont présentées comme passées ; le fait d'exposer exclusivement des artistes femmes est interrogé ; et enfin le choix de se concentrer sur les années 1970 est tantôt critiqué tantôt encouragé.

Tout d'abord, la presse est unanime sur le fait que le thème de l'exposition est inédit. Pour Sylvie Perrard dans le *Dauphiné Libéré*, organiser une exposition sur le féminisme et l'art constitue une « grande première⁴⁰³ ». Le *Journal des arts* fait remarquer que *Vraiment* « propose pour la première fois en France une analyse des relations entre le mouvement de libération de la femme et l'art contemporain [...]».⁴⁰⁴ Ce constat est aussi partagé à l'étranger : pour le magazine milanais *Interni* : « E questa la prima mostra museale europea che esplora la relazione tra arte e Movimento di liberazione delle donne [...]».⁴⁰⁵ Enfin, cette « première » est réinsérée dans une histoire plus longue par le journaliste de *Beaux-arts magazine* qui rappelle la « tentative avortée au musée d'art moderne de la ville de Paris en 1977⁴⁰⁶ », ou par Élisabeth Lebovici. Celle-ci écrit dans *Libération*, Élisabeth Lebovici « Au pays du *Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir [...], la question des femmes, la question d'un art féministe n'a jamais constitué un thème digne d'une institution, d'un musée⁴⁰⁷ ». Deux remarques peuvent être faite sur cette rhétorique de la nouveauté développée par les journalistes. D'une part, il semble que les chroniqueurs reprennent presque à l'identique les mots des organisateurs, qui insistaient sur le caractère inédit de la manifestation. D'autre part, à l'exception de l'article de *Libération* aucun article n'analyse les raisons qui expliquent qu'aucun musée français n'ait organisé une exposition collective d'artistes femmes ; ainsi, la question d'une résistance des institutions françaises à l'intégration de problématiques féministes n'est pas posée.

En outre, le féminisme apparaît, à l'essentiel des journalistes, une lutte passée. C'est le cas de Hauviette Berthemon, selon laquelle :

Poser la question du féminisme aujourd'hui semble dépassé. Il nous en reste quelques vagues souvenirs de manifestations où des soutiens-gorge étaient brandis, des tee-shirts aux signes féminins faisaient cortèges et des mains tendues formaient un triangle [...]. C'est ma mère, c'est la vôtre, et c'est déjà de l'histoire⁴⁰⁸.

⁴⁰³ Sylvie PERRARD, « Deux expositions au Magasin », *Le Dauphiné Libéré*, Grenoble, samedi 12 avril, p. 10.

⁴⁰⁴ « *Vraiment*, Féminisme et art », *Le Journal des Arts*, Paris, n°38, 13 mai, p. 20.

⁴⁰⁵ « *Vraiment*. Féminisme et art » *Interni*, Milan, n°470, mai 1997, p. 32.

⁴⁰⁶ C. DORNY, « Féminité ... féminisme ou l'art d'être artiste femme », *op. cit.*

⁴⁰⁷ É. LÉBOVICI, « le féminisme, strapontin de l'art », *op. cit.*

⁴⁰⁸ H. BERTHEMON, « Hauts les femmes », *op.cit.*

L'idée d'une différence générationnelle entre les féministes des années 1970 et les jeunes femmes des années 1990 réapparaît dans *Le Petit Bulletin* de Grenoble : « Pour les petites filles du féminisme, remerciant maman et ses copines de s'être battues pour qu'aujourd'hui on se sente "libérée" (je vous laisse apprécier les guillemets), une telle exposition ne peut que susciter la curiosité⁴⁰⁹ ». Ce que révèlent ces extraits, c'est le sentiment partagé d'une ère post-féministe. En filigrane, on comprend qu'une exposition sur le féminisme est acceptée par la presse en raison même de cette distance temporelle : l'art dit « féministe » des années 1970 fait à présent partie de l'*histoire*. Ainsi relayé au passé, la dimension politique de cet art, qui avait probablement effrayé les membres de l'ARC en 1977, semble être neutralisée. En outre, « le fait que l'art féministe » soit compris comme un mouvement délimité temporellement, permet de contourner la question de spécificités féminines de la création qui avaient posé problème aux organisateurs de l'exposition à Vitry-sur-Seine.

C'est notamment ce que laisse penser le propos de Hauviette Berthemont, pour qui l'exposition aurait dû se limiter aux années 1970. Selon la journaliste, en présentant des œuvres des années 1990, l'exposition « se [transformerait] soudain en une défense des femmes artistes dont on n'est pas loin d'exiger ici un quota au sein des expositions », ce qui serait « un point de vue un peu trop américanisé du problème [...]»⁴¹⁰. Le spectre du « ghetto féminin » resurgit ainsi, bien que l'exposition ne prenne pas pour sujet « l'art et les femmes » mais « le féminisme et l'art ». Le glissement entre les deux termes est en effet fréquent. *Beaux-arts Magazine* titre ainsi : « Féminité... Féminisme ou l'art d'être artiste femme »⁴¹¹ tandis que pour Hauviette Berthemont, toujours, l'exposition conçoit « sans complexe le problème d'un art "féminin"»⁴¹². Il est possible d'interpréter ces deux extraits dans le sens d'une persistance d'une résistance française à prendre comme critère d'analyse le genre ou le féminisme. C'est le constat partagé de Geneviève Breerette et Élisabeth Lebovici. Pour la première : « En France, contrairement aux États-Unis, l'approche de la création des artistes en tant que femmes n'est pas entrée dans les mœurs, pas mêmes chez les femmes qui y voient volontiers une manière de les cantonner dans une dimension artistique mineure⁴¹³. » ; ce à quoi la critique de *Libération*, rappelant que les créatrices sont toujours moins visibles en musée, rajoute que les femmes sont sur le « strapontin de

⁴⁰⁹ Elisa DESPINAY, « Vraiment féminisme et art. L'hommage à Simone », *Le Petit Bulletin*, Grenoble, n°161, 7-14 mai, p. 2.

⁴¹⁰ H. BETHEMONT, « Vraiment féminisme et art », *op. cit.*

⁴¹¹ C. DORNY, « Féminité ... féminisme ou l'art d'être artiste femme », *op. cit.*

⁴¹² H. BETHEMONT, « Vraiment féminisme et art », *op. cit.*

⁴¹³ G. BREERETTE, « Quand les musées passent à l'attaque, à Grenoble », *op. cit.*

l'art⁴¹⁴ ». En arrière-plan, la question est également celle d'un rejet toujours présent du féminisme, notion « dévalorisée » et engagement « honteux » selon Élisabeth Lebovici.

Enfin, les dernières critiques identifiées dans le cadre de cette étude portent sur le cadre historique de l'exposition. Celui-ci est blâmé pour différentes raisons. Pour certains, comme Hauviette Berthemon, *Vraiment* aurait dû être limitée aux années 1970 ; mais pour d'autres, le fait de se concentrer sur ces années exclut des artistes récentes qui, même si elles ne sont pas militantes, peuvent servir de modèles aux jeunes artistes présentes dans l'exposition. *Quid* de Barbara Kruger, de Sophie Calle, de Zoe Leonard ou encore de Kiki Smith ? C'est notamment le point de vue des critiques de *Libération* et du *Monde*. Pour Élisabeth Lebovici, également, *Vraiment* s'accroche trop à la décennie dite féministe, transformant ainsi les travaux en des témoignages historiques des luttes pour les droits des femmes.

Deux remarques peuvent être faites en guise de conclusion sur la réception. Premièrement, l'exposition ne semble pas avoir fait réellement débat, bien que *Vraiment* ait pu être connue, en France et à l'international, par le biais de la presse généraliste et artistique. En effet, quasiment aucun journaliste ou critique n'a entamé une réflexion plus large sur la place des femmes dans l'histoire de l'art ou dans le système artistique, sur la continuité d'un engagement féministe dans les années 1990 ou encore sur la résistance des institutions muséales françaises à s'emparer du problème de l'exclusion des femmes dans le système artistique, comme cela a été fait aux États-Unis. La plupart des journalistes se contentent ainsi de relater le contenu de l'exposition. Seuls Élisabeth Lebovici et Geneviève Breerette, élaborent un véritable discours critique sur *Vraiment*, en la réinscrivant dans un rejet français du féminisme et dans une résistance des institutions artistiques à intégrer des problématiques de genre.

Deuxièmement, ces différents extraits révèlent, en creux, un contexte peu favorable à la réception de l'exposition : le sentiment partagé est celui d'une ère post-féministe où les combats des mouvements des femmes sont relayés au passé. C'est notamment l'opinion que nous a partagée Armelle Leturcq. Selon elle, l'exposition avait eu lieu « trop tôt », ce dont témoignait le fait qu'il avait fallu attendre encore plus de dix ans pour que le Centre Pompidou n'organise un accrochage exclusivement féminin.

B. Le catalogue, un jalon dans l'historiographie féministe ?

Si l'exposition n'a pas permis immédiatement de donner une visibilité inédite aux problématiques de genre en histoire de l'art, on peut se demander si le catalogue n'a pas

⁴¹⁴ É. LÉBOVICI, « le féminisme, strapontin de l'art », *op. cit.*

constitué *a posteriori* une référence pour l'histoire de l'art des femmes artistes et pour l'histoire de l'art féministe.

Le catalogue, édité après coup, est en effet conçu comme un véritable ouvrage théorique. On y trouve une analyse du « mouvement féministe en art » par Laura Cottingham sur le (« Vraiment, féminisme et art »⁴¹⁵), un texte de Armelle Leturcq qui retrace les collectifs d'artistes femmes en France (« Transmission, transition, féminisme et art »⁴¹⁶), et un texte philosophique de Françoise Collin qui plaide pour une approche genrée en art (« Visibilité et représentation »⁴¹⁷). Le livret distribué au public nous apprend également que Laura Cottingham avait également prévu de demander un texte à la sociologue française Christine Delphy⁴¹⁸. Le catalogue se présente également comme un ouvrage de référence sur les femmes artistes des années 1970 : Armelle Leturcq et Laura Cottingham ont, en effet, réuni des biographies et des bibliographies pour chaque artiste.

On peut faire l'hypothèse que ce catalogue ait constitué un jalon dans l'histoire des femmes artistes en France. En effet, jusqu'à *Vraiment*, aucun ouvrage n'est publié sur les plasticiennes des années 1970, seuls les articles de Aline Dallier sont disponibles. Il semble que l'article de Armelle Leturcq, propose pour la première fois depuis l'article « Le mouvement des femmes dans l'art », une synthèse sur l'activité des plasticiennes dans les collectifs formés à la fin des années 1970. Armelle Leturcq retrace ainsi brièvement la formation des différents groupes (*La Spirale*, *Dialogue* et *Femmes/Arts*) et propose quelques grands axes d'interprétation pour comprendre l'influence du féminisme sur les plasticiennes françaises, comme la thématique du corps et celle de l'enfermement féminin.

De plus, l'essai de Laura Cottingham permet aux lecteurs français de découvrir l'art dit féministe des années 1970. En effet, les ouvrages de référence sur la scène américaine, comme *The Power of Feminist art*, ne sont pas traduits en français. On comprend donc que *Vraiment. Féminisme et art* a permis de relayer, en France, l'histoire de l'art des années 1970 qui se constitue depuis le début des années 1990 aux États-Unis.

Enfin, le texte de Françoise Collin met en perspective historiquement et théoriquement le propos de l'exposition. La philosophe cherche tout d'abord à comprendre pourquoi le terme féminisme est rarement « associé à celui d'art dans l'intitulé d'une exposition⁴¹⁹ ». Pour Françoise Collin, le féminisme fait peur dans le contexte français marqué par une tradition théorique et politique universaliste. De plus, l'association entre art et féminisme est comprise comme une « réduction de l'œuvre à une dimension

⁴¹⁵ L. COTTINGHAM, « Vraiment. Féminisme et art » in *Vraiment, op. cit.*, p. 56-64, p. 56-57.

⁴¹⁶ A. LETURCQ, « Transmission, transition, féminisme et art », in *Vraiment., op. cit.*, p. 40-55.

⁴¹⁷ F. COLLIN, « Visibilité et représentation », in *Vraiment, op. cit.* p. 26-46.

⁴¹⁸ Livret pour le public, « Documents de communication / Documents pour les publics », 329J67, Archives départementales de l'Isère. Voir Annexes, document 2.3.

⁴¹⁹ F. COLLIN, « Visibilité et représentation », *op. cit.* p. 26.

revendicative qui l'instrumentaliserait au service d'une cause collective et la priverait dès lors de sa vérité propre et de son pouvoir générateur⁴²⁰ ». La philosophe s'attache par la suite à exposer la manière dont art et féminisme se sont tenus éloignés depuis les années 1970 : « une coupure s'est opérée entre l'action entendue au sens strict du terme comme recours à des moyens en vue d'une fin, et cette action qui relève de la "finalité sans fin", c'est-à-dire l'art. Savoir et pouvoir se sont éloignés de créer⁴²¹ ».

Jusqu'à la publication de l'ouvrage d'Élisabeth Lebovici et de Catherine Gonnard, *Femmes artistes/artistes Femmes* en 2007, puis de la thèse de Fabienne Dumont, en 2014, *Vraiment. Féminisme et art* est, à notre connaissance, le seul ouvrage d'histoire de l'art à faire le lien entre art et féminisme en France. En cela, le catalogue de l'exposition peut être qualifié de jalon dans l'histoire de l'art des femmes artistes en France.

Vraiment. Art et Féminisme apparaît comme un moment important dans l'histoire des expositions collectives d'artistes femmes que nous étudions. Pour la première fois, une institution muséale avec un rayonnement national, voire international, organise une exposition d'artistes femmes. Pour la première fois également, les termes art et féminisme sont associés dans le cadre d'une exposition.

Il ne faudrait pas pour autant supposer que *Vraiment* révèle un changement théorique majeur. Exposer exclusivement des femmes dans une institution artistique et interroger le rapport de détermination entre art et féminisme n'est pas une évidence en France dans les années 1990. La réception mitigée de l'exposition témoigne d'une résistance encore prégnante aux expositions collectives d'artistes femmes, rapidement assimilée à un « ghetto ».

Si Laura Cottingham est parvenue à organiser une exposition collective d'artistes femmes, c'est qu'elle s'est appuyée sur le réseau de la revue *Blocnotes*, qui s'est faite la caisse de résonance de débats sur l'identité sexuelle et de débats féminisme et qui a relayé certains textes théoriques américains, comme ceux de Donna Haraway. Bien que l'histoire de l'art française soit toujours réticente à intégrer des outils d'analyse de genre ou féministe dans les années 1990, il existe donc, dans le contexte francophone, des débats souterrains sur la différence sexuelle, sur le féminisme et sur le genre.

Avant d'achever l'analyse de *Vraiment*, attardons-nous un instant sur la bipolarité franco-américaine qui structure l'exposition. Il semble que *Vraiment* témoigne de la circulation des idées et des personnes entre les deux pays qui participe pleinement de

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 27.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 28.

l'histoire du féminisme et de l'histoire des expositions collectives d'artistes femmes. Ainsi, Laura Cottingham cite-t-elle pour référence Christine Delphy et Simone de Beauvoir, deux références pour les féministes américaines. Comme un retour de boomerang, la commissaire, influencée partiellement par les penseuses françaises, vient en France faire une exposition sur l'influence du féminisme en art. Il est également significatif que ce soit une américaine qui vienne organiser une exposition franco-américaine sur le féminisme en France : est-il plus acceptable de parler de féminisme en France si l'on présente des œuvres d'américaines et si la commissaire est, elle-même, étrangère ?

QUATRIÈME PARTIE :

ELLES@CENTREPOMPIDOU ET LE « MOMENT FÉMINISTE » :

UN RENOUVEAU PARADOXAL DE L'HISTORIOGRAPHIE FÉMINISTE ?

À l'occasion de l'accrochage *elles@centrepompidou*, le Centre Pompidou réunit cinq cent œuvres de créatrices sur huit mille mètres carrés pour plus de dix-huit mois. Plus de quarante ans après le projet *Écritures de Femmes* et l'exposition américaine *Women Artists : 1950-1950*, pour la première fois un musée français d'ampleur internationale ouvre ses portes aux créatrices. Dès lors, comment expliquer que le Centre Pompidou ait pris la décision, à la fin des années 2000, de consacrer son accrochage permanent aux artistes femmes ? Peut-on voir dans *elles@centrepompidou* la preuve que les institutions artistiques françaises ne craignent plus d'exposer le genre ?

Afin de répondre à ces deux interrogations, il est nécessaire d'adopter une méthodologie comparative. Il conviendra de réinscrire *elles@centrepompidou* dans le contexte, à partir de 2007, d'un « renouveau féministe » dans le monde de l'art. Plus largement, il s'agira d'interroger les origines de ce renouveau et d'en comprendre les enjeux : peut-on interpréter l'intégration des œuvres d'artistes femmes dans les expositions et dans les accrochages comme une victoire de l'historiographie féministe ? Ou faut-il chercher des explications moins bienveillantes à cette intégration, comme une volonté d'attirer un public plus large dans un contexte de réduction budgétaire ?

I. UNE VISIBILITÉ INÉDITE POUR LES FEMMES ARTISTES EN INSTITUTION MUSÉALE

« L'année féministe en art⁴²² » : c'est ainsi qu'a été surnommée l'année 2007, durant laquelle plusieurs expositions sur le féminisme ont ouvert dans des institutions muséales américaines et européennes. L'émergence de débats sur la place des femmes dans l'art, qui a accompagné ces manifestations, a été perçue comme le signe d'une résurgence féministe. Réunissant les termes « renaissance » et « féminisme », le quotidien britannique *The Guardian* a, ainsi, proposé le néologisme « Feminaissance⁴²³ » pour qualifier ce renouveau. Les observateurs et historiens ont toutefois fait remarquer que cette « Feminaissance » ne

⁴²² Voir notamment le débat entre plusieurs théoriciennes et artistes sur ce terme dans la revue du MIT *Grey Room* : « Feminist time: A Conversation », *Grey Room*, n°31, printemps 2008, p. 32-67.

⁴²³ « All hail the Feminaissance », *The Guardian*, 11 mai 2007, cite par Mirjam WESTERN dans « Rebelle. Introduction », in Mirjam WESTEN (dir.), *REBELLE: Art and Feminism 1969-2009*, Arnhem, Museum voor Modern Kunst Arnhem, 2009, p. 5-23, p. 13.

pouvait être assimilée à un retour aux années 1970. Si ce qui se joue en 2007 est inédit, c'est que ces expositions « féministes », ou d'artistes femmes, sont organisées par des institutions muséales majeures⁴²⁴. Dans ce cadre, la fin des années 2000 apparaît comme un véritable « moment » partagé dans le monde occidental. C'est celui-ci qu'il s'agit d'analyser, afin de réintégrer *elles@centrepompidou* dans une logique transnationale.

L'idée de « nomadisme féministe » portée par Jenni Sorkin dans « The Feminist Nomad : the all-women group show »⁴²⁵ est de nouveau éclairante pour cette analyse. Cela, dans la mesure où la notion de nomadologie deleuzienne permet d'envisager conjointement la modalité locale et la modalité transnationale des expositions d'artistes femmes, et donc de penser les phénomènes de réseaux et d'influence. En effet, les expositions conçues après 2007 cherchent à se positionner par rapport à ces dernières⁴²⁶. Il est ainsi possible de comprendre *elles@centrepompidou* comme une réponse aux manifestations organisées en 2007. Pour la commissaire de l'accrochage, réaliser une exposition collective d'artistes femmes est nécessaire afin de « combler » un manque français : si en Espagne et aux États-Unis des manifestations sur le féminisme ont eu lieu en 2007, aucune initiative comparable n'a été réalisée en France⁴²⁷. En outre, le directeur du Musée national d'art moderne justifie le choix de réaliser un accrochage, et non pas une exposition, en affirmant qu'il souhaitait éviter des « redites » avec les expositions *WACK !, Global Feminisms* ou encore *Kiss Kiss Bang Bang*⁴²⁸.

Afin de mieux appréhender ce « moment » partagé internationalement, nous adopterons une méthodologie comparative et prendrons l'article de l'historienne Hilary Robinson comme modèle : « Feminism Meets the Big Exhibition: Museum Surveys Shows

⁴²⁴ « Something remarkable happened. Feminist art and/or art by women was made the focus of many exhibitions in major museums », Hilary ROBINSON, « Feminism Meets the Big Exhibition: Museums Survey Shows since 2005 », *Oncurating*, n°29, mai 2016, p. 29-40, p. 29.

⁴²⁵ J. SORKIN, « The Feminist Nomad: the all-women group show », *op. cit.*

⁴²⁶ Par exemple, la commissaire de l'exposition *REBELLE*, ouverte en 2009 à Arnhem, explique longuement sa volonté de mettre en œuvre ce projet en réinsérant sa démarche dans ce renouveau international et en citant les expositions américaines et l'accrochage *elles@centrepompidou*.

⁴²⁷ Cette volonté de se positionner par rapport aux expositions internationales est particulièrement visible dans les deux premières moutures du projet qui a mené à l'accrochage *elles@centrepompidou*. Camille Morineau écrit notamment : « [des] grandes expositions [font l'actualité] sur le féminisme et sur ses implications artistiques : *Wack, art and the feminist revolution*, exposition actuellement en cours au MOCA. Los Angeles puis itinérante aux USA, *Global Feminism* au Brooklyn museum de New York ou encore *Kiss Kiss Bang Bang 45 anos de arte y feminismo* qui s'ouvre demain en Espagne (Museo de Bellas Artes de Bilbao). La part y est largement faite à la scène américaine, et l'Europe, notamment la France y sont traitées de façon insatisfaisante. Il conviendrait ainsi de rééquilibrer la vision partielle et partiale de la question. » in « Femmes, féminités, féminismes », 30 octobre 2007, document tapuscrit, 7ème carton : « Planning et présentation du projet », « étapes projets Archives AWARE. Voir Annexes, document 3.3.

⁴²⁸ « Outre le risque de redites par rapport à diverses expositions récentes telles "Wack ! Art and the Feminist Revolution", "Global Feminist Revolution", "Global Feminism", et "Kiss-Kiss Bang Bang" pour la seule année 2007, il nous semblait que réduire la création artistique récente ou moins récente à des attitudes militantes ne rendait compte que partiellement de la présence croissante et de l'impact des artistes femmes dans l'art contemporain. » Alfred PACQUEMENT, « Préface », in Camille MORINEAU, Cécile DEBRAY, Quentin BAJAC, et al., *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de Création Industrielle*, exposition au Centre Pompidou du 27 mai 2009 au 24 mai 2010, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 12-13, p. 12-13.

since 2005 »⁴²⁹. *elles@centrepompidou* sera ainsi mis en relation avec quatre expositions : *WACK !*, *Global Feminisms*, *Kiss Kiss Bang Bang*, et *REBELLE*. Il convient, en préambule de présenter ces expositions.

Trois de ces manifestations ont lieu en 2007 : *WACK!*, *Kiss Kiss Bang Bang* et *Global Feminisms*. La première, organisée au Museum of Contemporary Art de Los Angeles (MOCA) par Cornelia Butler, a pour objectif de souligner le caractère radical de l'art dit féministe des années 1970. Il s'agit de démontrer l'influence durable qu'ont eue ces productions sur l'art contemporain, comme l'indique le sous-titre *Art and the Feminist Revolution*. La deuxième, *Kiss Kiss Bang Bang, 45 años de arte y feminismos*, porte sur la même période. L'exposition, conçue par Xabier Arakistain pour le Musée des Beaux-arts de Bilbao, a pour mission de faire le lien entre les pratiques artistiques et l'engagement social, politique et intellectuel du féminisme ; cela, tout en déconstruisant les stéréotypes de genres véhiculés par l'histoire de l'art. La troisième exposition qui s'est tenue cette année, *Global Feminisms. New Directions in Contemporary Art* au Brooklyn Museum, propose un prisme différent. Ses commissaires, Maura Reilly et Linda Nochlin, se concentrent sur une production plus récente (des années 1990 à nos jours) avec une dimension globale assumée, dans la mesure où il s'agissait de proposer « une cartographie mondiale de l'art et du féminisme contemporain⁴³⁰ ». Cette exposition a célébré l'ouverture de l'aile Elizabeth A. Sackler dédiée aux femmes artistes dans laquelle le *Dinner Party* de Judy Chicago est installée. La dernière manifestation sur laquelle nous nous pencherons ouvre la même année que *elles@centrepompidou* et a lieu sur le même continent : *REBELLE. Art & Feminism, 1969-2009* se tient au Musée d'art contemporain d'Arnhem aux Pays-Bas et a pour but d'est d'éclairer l'influence du féminisme sur l'art sur une période de quarante ans⁴³¹.

A. Exposer les artistes femmes en musées

Si ces expositions doivent être rapprochées, c'est, tout d'abord, parce qu'elles sont annoncées comme des entreprises inédites. En d'autres mots, les commissaires présentent leur exposition comme faisant partie d'un « moment » dans l'histoire des musées et dans l'histoire du féminisme. Par exemple, le visiteur de *elles@centrepompidou* pouvait lire sur le dépliant qui lui était distribué : « Pour la première fois dans un musée et à une échelle jamais atteinte, le Centre Pompidou consacre plus de 8000m² de ses espaces de présentation

⁴²⁹ H. ROBINSON, « Feminism Meets the Big Exhibition », *op. cit.*

⁴³⁰ Elvan ZABUNYAN, « Pratique, histoire et théorie de l'art féministe aux États-Unis en 2007. Les expositions *WACK!* et *Global Feminisms* », *Perspective*, 2007, n°4, p. 731-736, p. 734.

⁴³¹ M. Western, « Rebelle. Introduction », *op. cit.*, p. 5.

des collections aux femmes [...]»⁴³². » De la même façon, *WACK!* était présentée sur le site du MOCA comme « the first institutional exhibition to examine comprehensively the international foundations and legacy of art made under the influence of feminism⁴³³ » ; et *Global Feminisms* était annoncée comme « the first major exhibition to examine international feminist art at the turn of the twenty first century⁴³⁴ ». L'accrochage du Centre Pompidou et l'exposition du MOCA sont également présentés comme les premières expositions collectives d'artistes femmes de cette ampleur, et prenant comme thématique le féminisme dans le cas de Los Angeles, en musée.

Car, ce qui distingue les expositions organisées durant les années 1970 de celles conçues autour de 2007, c'est en effet le contexte institutionnel dans lequel elles s'inscrivent. Ainsi, les expositions collectives d'artistes femmes des années 1970 avaient lieu principalement dans des espaces alternatifs ou dans des espaces muséaux où le poids institutionnel était moins grand⁴³⁵. Au contraire, les événements les plus récents se tiennent dans des musées ou des galeries reconnus et ayant, pour certains, une renommée internationale. Les expositions collectives d'artistes femmes passent donc d'une position marginale à une position institutionnelle centrale, ce qui permet d'assurer une visibilité inédite aux artistes femmes. Sur ce point, le cas de *elles@centrepompidou* est exemplaire, puisque le Musée national d'art moderne⁴³⁶ constitue avec le MoMA la plus grande collection d'art moderne au monde et accueille plus de trois millions de visiteurs par an.

En outre, ces expositions sont conçues, pour la plupart, par des commissaires intégrées dans les institutions et qui ont été sensibilisées à l'historiographie féministe durant leur formation ou dans le cadre de leur exercice. Camille Morineau, qui coordonne l'accrochage en tant que conservatrice du patrimoine chargée de l'art contemporain au Musée national d'art moderne, a été formée aux études de genre au Williams College. La commissaire de *Global Feminisms*, Maura Reilly, a été l'étudiante de Linda Nochlin à l'Institute of Fine Arts de New York. Quant à Mirjam Westen, chargée de *REBELLE*, elle est curatrice depuis 1991 au Musée de Arnhem, où elle a déjà mis sur pieds une exposition sur les artistes femmes aux Pays-Bas et en Belgique entre 1550 et 1950 (*À chacun sa grâce. Femmes Artistes*

⁴³² Dépliant visiteur de l'exposition, Carton 8 « Salles », « Accrochage », Archives AWARE. Voir Annexe, document 3.1.

⁴³³ Présentation de l'exposition sur le site internet du Museum of Contemporary Art de Los Angeles : <https://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution> [consulté le 07/08/2019].

⁴³⁴ Présentation de l'exposition sur le site internet du Brooklyn Museum <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/632> [consulté le 07/08/2019].

⁴³⁵ Voir J. SORKIN, « The Feminist Nomad: the all-women group show », *op. cit.*

⁴³⁶ C'est notamment ce que rappelle Alfred Pacquement dans le rapport « La collection du Musée national d'art moderne. États et perspectives », rapport à Alain Seban, président du CGP, 2009 [En ligne, consulté le 14/04/2018], p. 3.

en Belgique et aux Pays-Bas : 1550-1950)⁴³⁷. Ces quelques courtes notices biographiques témoignent d'un changement générationnel. Pour Amelia Jones, les femmes universitaires, commissaires ou encore artistes, devenues adultes dans les années 1980 et 1990 et qui se sont souvent identifiées avec le féminisme, sont à présent à en position d'agir pour les femmes artistes à un niveau institutionnel⁴³⁸. Il y a alors un changement de stratégie : il ne s'agit plus de faire pression sur les institutions, en se positionnant à la marge de celles-ci, mais plutôt d'adopter, pour reprendre les mots de Maura Reilly, une « stratégie de résistance » interne à l'institution⁴³⁹.

Les équipes de communication des expositions insistent également sur l'ampleur de ces entreprises. Les prétentions des commissaires doivent tout d'abord être soulignées. Hilary Robinson fait remarquer dans son article « How Feminism Meets Big Exhibition » que toutes ces expositions sont des larges panoramas. Elles renouent, alors, avec l'ambition d'expositions telles que *Women Artists : 1550 - 1950*. Ainsi, *REBELLE* et *Kiss Kiss Bang Bang* se donnent pour mission d'évoquer plus de quarante ans de création, sans adopter un biais régional ou national, tandis que *Global Feminisms* est définie comme une vue d'ensemble de l'art contemporain par le biais du féminisme sans qu'aucune frontière géographique ne soit délimitée. *elles@centrepompidou* est toutefois le projet le plus ambitieux. La période historique adoptée correspond à la totalité XX^e siècle, c'est-à-dire les bornes chronologiques de la collection du Musée national d'art moderne. De plus, aucune thématique stricte n'est posée : il s'agit seulement de montrer les œuvres d'artistes femmes disponibles dans les collections du Musée. Cette amplitude est telle que l'on pourra parler d'une dilution de la position curatoriale, il conviendra par la suite de revenir sur ce point. S'il s'agit d'expositions panoramiques, c'est également parce qu'un grand nombre d'*items* y sont présentés. *WACK!*, *Global Feminisms*, *REBELLES*, et *elles@centrepompidou* regroupent respectivement des œuvres de cent-vingt, quatre-vingt, quatre-vingt-huit et de cent-cinquante artistes, dans des espaces pouvant aller jusqu'à huit mille mètres carrés pour le Geffen Contemporary du MOCA. Toutefois, *Kiss Kiss Bang Bang* est un projet plus réduit : ce sont trente-neuf créatrices qui sont réunies.

Il convient également de soulever la durée de certaines de ces manifestations. L'exposition *WACK!*, partie en itinérance, a ainsi pu être visitée pendant un an et demi.

⁴³⁷ Voir le catalogue traduit : Katlijne VAN DER STIGHELEN, Mirjam WESTEN, *À chacun sa grâce. Femmes Artistes en Belgique et aux Pays-Bas : 1550-1950*, exposition organisée au Musée des Beaux-arts d'Anvers d'octobre 1999 à janvier 2000, Bruxelles, Le Ludion, 1999.

⁴³⁸ Amelia JONES, « The Return of Feminism(s) in the Visual Arts. 1970/2009 », in Malin HEDLIN HAYDEN, Jessica SJÖHOLM SKRUBBE, *Feminisms is Still Our Name*, op. cit., p. 11-49, p. 15.

⁴³⁹ Maura REILLY, « Introduction. Toward Transnational Feminisms » in M. REILLY, L. NOCHLIN, *Global Feminisms*, op. cit., p. 15-45, p. 28

Présentée dans un premier temps à Los Angeles, celle-ci a été, par la suite, montée au National Museum of Women in the Arts à Washington DC, au centre d'art contemporain PS1 de New York, puis à la Vancouver Art Gallery au Canada. La manifestation la plus longue reste *elles@centrepompidou*. Le format adopté, la présentation des collections permanentes, permet, en effet, de dépasser la dimension ponctuelle d'une exposition. Prévue pour neuf mois, l'accrochage est ainsi finalement ouvert vingt-deux mois (de mai 2009 à février 2011). Qui plus est, l'itinérance de l'accrochage, au Brésil et aux États-Unis, lui offre une visibilité internationale.

Parce qu'elles ont lieu dans des institutions muséales d'envergure internationale et parce qu'elles sont panoramiques, ces expositions sont donc amenées à créer l'événement. Quarante ans après le mouvement des femmes, ces manifestations offrent une visibilité inédite aux artistes femmes, dans le cas de *elles@centrepompidou*, et aux problématiques féministes en art dans le cas des quatre autres manifestations.

B. Exposer des artistes femmes ... quarante ans après les luttes féministes

Hilary Robinson fait remarquer que c'est seulement quarante ans après les mouvements de libération des femmes, que le monde de l'art, l'histoire de l'art et le féminisme se rencontrent dans ces expositions⁴⁴⁰. Comment comprendre alors que cette rencontre ait lieu au début des années 2000 ? Quels sont les facteurs qui motivent ce retour d'intérêt pour le féminisme ?

Le premier facteur à relever semble être celui de la distance chronologique entre les années 1970 et le début du troisième millénaire qui fait naître l'envie d'un « retour » aux années féministes. Quarante ans après le mouvement des femmes, l'heure est en effet au bilan. Pour les commissaires et les directeurs des musées qui accueillent les expositions, il s'agit d'interroger les retombées du féminisme, sur la société et sur l'art contemporain. Ainsi, les directeurs du Brooklyn Museum et du Centre Pompidou ouvrent le catalogue de *Global Feminisms* et de *elles@centrepompidou* en soulignant l'impact majeur du féminisme sur la société. Pour le premier, peu de mouvements auraient plus profondément marqué la fin du XX^e siècle que le féminisme. Celui-ci aurait en effet transformé durablement les relations sociales, les identités et les structures institutionnelles⁴⁴¹. De la même façon, pour Alain Seban, « la transformation de la condition des femmes s'impose comme un des faits économiques sociaux et culturels majeurs du XX^e siècle⁴⁴² ». Presque

⁴⁴⁰ H. ROBINSON, « Feminism Meets the Big Exhibition », *op. cit.*, p. 29.

⁴⁴¹ Jeremy STRICK, « Director Foreword », in *WACK! Art and the Feminist Revolution*, *op. cit.*, p. 7-8, p. 7.

⁴⁴² Alain SEBAN, « Avant-propos », in C. MORINEAU, C. DEBRAY, Q. BAJAC, et al., *elles@centrepompidou*, *op. cit.*, p. 9.

un demi-siècle après le mouvement des femmes, on rend justice au rôle essentiel que le féminisme a joué dans l'évolution de la société contemporaine. Rentré dans l'histoire, le féminisme ne fait plus peur à des dirigeants d'institutions comme le Brooklyn Museum ou le Centre Pompidou : il est devenu acceptable.

Les commissaires des expositions, certainement plus informées de l'historiographie féministe que les instances dirigeantes de ces musées, proposent un point de vue plus nuancé sur les « réussites » féministes. Si, grâce au féminisme, les artistes sont présentes sur les cimaises des musées, dans les ouvrages d'histoire de l'art, et connaissent des succès marchands⁴⁴³, des discriminations sexuelles ou raciales subsistent. Ainsi, pour Maura Reilly, les femmes artistes, ayant acquis un statut professionnel plus important que dans toute leur histoire, sont probablement dans une bien meilleure position, en 2007, que lorsque Linda Nochlin a écrit son essai fondateur. Il s'agit toutefois de ne pas être séduit par les *signes* d'une apparente égalité dans le monde de l'art, puisque les femmes ne sont toujours pas traitées de la même façon que des artistes hommes blancs⁴⁴⁴. La commissaire en prend pour preuve le fait que, sur dix-neuf Turner Prize attribués, seulement deux l'aient été à des créatrices. En creux, c'est alors l'actualité des luttes féministes qui est soulignée par les commissaires.

Le « retour au féminisme », décrit plus haut, se manifeste par la place prédominante donnée aux années 1970 dans ces expositions. Trois d'entre elles prennent directement cette période pour objet d'étude : les œuvres présentées à l'occasion de *WACK!* sont réalisées entre 1965 et 1980, tandis que le tournant des années 1960 et des années 1970 constitue le point de départ de *Kiss Kiss Bang Bang* et *REBELLES*. Bien que *Global Feminisms* expose des pièces beaucoup plus récentes (des années 1990 à nos jours), la volonté de rendre hommage aux années 1970 motive dans un premier temps Maura Reilly. C'est que, initialement, la commissaire souhaitait réaliser un panorama des productions informées par le féminisme de ces années, afin de proposer une remise en contexte de la nouvelle aile du Brooklyn Museum, l'aile Elizabeth A. Sackler. De plus, il s'agit, dans le titre des expositions, de saluer le militantisme des créatrices actives durant cette décennie. Ainsi, le terme « *WACK!* » doit évoquer les acronymes, comme W.A.R., que les collectifs militants ont pris comme nom⁴⁴⁵, et la sonorité énergique, presque guerrière, du titre est censée mettre

⁴⁴³ Maura Reilly écrit ainsi : « Women have certainly come a long way since Linda Nochlin wrote her landmark essay [...]. They are now featured broadly in important exhibition in a private collections, are included in art history and textbooks, are highly visible in galleries, in the media and on the art scene in general. » M. REILLY, « Introduction. Toward Transnational Feminisms, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁴⁵ « Thought "WACK" is not an acronym, it gestures to those of many activist groups and political communities beginning in the 1970s whose activities focused on women's issues and cultural production. » Cornelia BUTLER, « Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria », in *WACK!*, *op. cit.*, p. 14-23, p. 15.

en valeur la radicalité d'un art féminisme. Le titre « Kiss Kiss Bang Bang » est également explicite. Selon Xabier Arakistain, il associe dans une même formule les stéréotypes auxquelles les femmes sont confrontées, les baisers rappellent que la femme a été assimilée à un objet sexuel, et les initiatives militantes des collectifs d'artistes pour déjouer ces discriminations, les coups de feu évoquent l'action guerrière⁴⁴⁶.

Encore une fois, *elles@centrepompidou* se distingue des autres expositions. Les années 1970 ne constituent ni le cœur de l'accrochage, ni même de son projet. Ainsi, le souhait initial de Camille Morineau était de « réinscrire le rapport de l'art avec le féminisme dans une réflexion générale sur le rapport de l'art avec les femmes artistes au XX^e siècle (et non pas seulement dans les années 60-70)⁴⁴⁷ ». Dès le début des recherches qui mènent à *elles@centrepompidou*, la décennie du mouvement des femmes est alors diluée dans une chronologie plus large (la totalité du XX^e siècle). Il convient toutefois de nuancer ce propos, puisque une place non négligeable est toutefois attribuée à ces années dans les premières moutures de l'accrochage. En effet, le volet de l'exposition qui y serait consacré, intitulé « Art et féminisme », devrait occuper huit-cent mètres sur deux-milles cent mètres carrés, soit près de la moitié de la surface d'exposition⁴⁴⁸. Il conviendra par la suite de revenir sur la chronologie des projets qui ont abouti à *elles@centrepompidou*. Pour le moment, il est nécessaire de comprendre les raisons de cet « engouement » pour les années 1970.

Une première hypothèse, relative au statut mythique de la décennie 1970 dans les mémoires et dans l'histoire féministe, peut être posée : cette décennie constituerait un modèle pour des commissaires sensibilisées à l'historiographie féministe. Il s'agirait, ainsi, de répondre et de rendre hommage aux expositions collectives d'artistes femmes organisées, dans ces années, aux États-Unis ou en Europe. Rappelons que Maura Reilly présentait l'exposition *Global Feminisms* comme un « contre-point⁴⁴⁹ » à l'exposition *Women Artists : 1550-1950* qu'elle qualifiait de « pionnière » et qui avait été organisée, à l'instar de *Global Feminisms* au Brooklyn Museum. Pour une jeune historienne formée par Linda Nochlin, on comprend le désir de saluer une exposition désormais historique, voire mythique, ayant contribué à la formation d'une histoire de l'art des femmes artistes. En réalisant une exposition panoramique des productions récentes influencées par le féminisme, Maura Reilly chercherait-elle à égaler *Women Artists* qui se caractérisait

⁴⁴⁶ Entretien de Xabier Arakistain avec Isabel Menendez Menendez, disponible en ligne, non paginé.

⁴⁴⁷ « Femmes et "-ismes", une injonction paradoxale », 15 mai 2007, document tapuscrit, « Étapes projets », « 7^{ème} carton « Planning et Présentation du Projet », Archives AWARE. Voir Annexes, Document 3.2.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁴⁹ « From its inception, that is, *Global Feminisms* has defined itself in counterpoint to the pioneering exhibition *Women Artists: 1550-1950* organized in 1976 by Ann Sutherland Harris and Linda Nochlin [...]». M. REILLY, « Introduction. Toward Transnational Feminisms », *op. cit.*, p. 15.

également par un format panoramique ? L'exposition *REBELLE* est également motivée par une manifestation organisée durant les années 1970. La commissaire, Mirjam Westen, conçoit en effet la manifestation comme un « regard rétrospectif » sur l'exposition *Feministische kunst internationaal* ouverte à l'hiver 1978-1979⁴⁵⁰, qui aurait été à l'origine de son intérêt pour l'art féministe⁴⁵¹.

Qu'en est-il, alors, dans le cas de *elles@centrepompidou* ? La commissaire s'appuie-t-elle sur des expositions considérées fondatrices d'une histoire des femmes artistes ou d'une historiographie féministe ? Comme nous l'avons souligné en introduction de ce travail, il n'existe, en France, aucun « événement fondateur » pour une histoire des femmes artistes. Des petites initiatives avaient bien eu lieu, comme à *Vitry-sur-Seine*, mais celles-ci avaient connu une réception fortement limitée. Sans précédent sur lequel s'appuyer, *elles@centrepompidou* est alors présentée comme une entreprise inédite.

Une deuxième hypothèse peut être envisagée, en suivant l'analyse d'Amelia Jones dans l'essai « The Return of Feminism (s) in the Visual Arts. 1970/2009 »⁴⁵². Selon l'historienne, le féminisme serait le mouvement politique qui aurait été le plus « efficace » durant les cinquante dernières années. L'idée selon laquelle, celui-ci aurait eu une influence inégalable sur les arts visuels et aurait marqué durablement les priorités politiques, est partagée par les commissaires des expositions américaines, espagnoles et hollandaises. Ainsi, pour Cornelia Butler : « [the] feminisms's impact on art of the 1970s constitutes the most influential international "movement" of any during the postwar period⁴⁵³ ». Xavier Arakistain considère également que « l'art féministe⁴⁵⁴ » a transformé le monde de l'art en interrogeant les codes construits qui déterminent les identités sexuelles et en mettant au premier plan le caractère sexué de la représentation⁴⁵⁵. Quant à la commissaire de *REBELLES*, Mirjam Westen, elle considérait que les œuvres influencées par le féminisme, « rayonnant » sur plusieurs générations, auraient une influence décisive sur l'art contemporain⁴⁵⁶. Or, pour Amelia Jones, le « retour au féminisme » en art révélerait une volonté de réactualisation du mouvement politique qui a le plus d'influence dans les cinquante dernières années, dans un contexte de montée en puissance des gouvernements conservateurs après le onze septembre⁴⁵⁷. Il est donc concevable que les commissaires, en

⁴⁵⁰ M. WESTERN, « Rebelle. Introduction », *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵¹ « My interest in this type of art was sparked when I visited the two-part exhibition *Feministische kunst international* (1978-1979). I was deeply impressed by the vitality, humour and expressive power the exhibited works of art radiated and was inspired by the degree of involvement of the female artists in their performance. » *Ibid.*, p. 12.

⁴⁵² A. JONES, « The Return of Feminism(s) in the Visual Arts. 1970/2009 », *op. cit.*

⁴⁵³ C. BUTLER, « Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria », *op. cit.*, p. 15.

⁴⁵⁴ Xavier Arakistain utilise le terme « art féministe », c'est pour cela que nous le reproduisons entre guillemets.

⁴⁵⁵ Entretien de Xavier Arakistain avec Isabel Menendez Menendez, disponible en ligne, non paginé.

⁴⁵⁶ M. WESTERN, « Rebelle. Introduction », *op. cit.*, p. 5.

⁴⁵⁷ *Ibid.*, p. 21-22.

exposant des œuvres informées par le féminisme des années 1970, cherchent à réactiver un engagement politique. En filigrane, c'est également la dimension éthique du commissariat, rappelée en introduction de cette étude, qui est réaffirmée par ces curateurs.

C. Le choix d'un accrochage thématique pour « réviser » l'histoire de l'art

Ce « retour au féminisme » a pour corolaire une critique du *canon*, *canon* qui a pour conséquence d'exclure les femmes de l'histoire de l'art et des musées, et donc un souhait de révision de cette histoire. Par exemple, Maura Reilly présente *Global Feminisms* comme une démarche « contre-hégémonique » : en exposant des œuvres produites par des jeunes femmes issues d'un large spectre culturel, il s'agit de remettre en question un *canon* occidental-centré. Camille Morineau souhaite, quant à elle, faire de l'accrochage un « dispositif critique », qui puisse interroger à la fois « l'histoire de l'art et de la pensée⁴⁵⁸ ».

Afin de mener à bien cette entreprise de révision, et d'éviter de reconduire un modèle historique linéaire critiqué par l'historiographie féministe, les commissaires des cinq expositions adoptent tous et toutes une organisation par thématiques. Par exemple, pour *elles@centrepompidou*, les thématiques sélectionnées sont les suivantes, « Feu à Volonté » ; « Corps Slogan » ; « Eccentric Abstraction » ; « une Chambre à soi » ; « Le mot à l'œuvre » et « Immatérielles », tandis que pour *Global Feminisms*, il s'agit de « Life Cycle », « Identity », « Politics », « Emotions »⁴⁵⁹. Pour Camille Morineau, une approche thématique permet de « s'interroger sur des critères qui sont ceux d'une histoire de l'art "classique" », celle-ci reposant sur des « mouvements organisés derrière de grandes *figures* (ou « héros ») – et des figures mineures – » et sur une hiérarchisation des « disciplines » et des « médiums⁴⁶⁰ ». Dans le cas de *Global Feminisms*, la décision d'organiser thématiquement l'exposition, et non pas géographiquement, répond à la volonté de mettre en valeur la diversité des histoires, des expériences et des luttes féministes à travers le monde, tout en révélant les liens souterrains qui existent entre ces mêmes luttes⁴⁶¹.

Dans le cas de *WACK!* et de *REBELLE*, les commissaires ont pris pour modèle l'exposition thématique *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine* organisée par Catherine de Zegher⁴⁶². L'exposition proposait une

⁴⁵⁸ M. REILLY, « Introduction. Toward Transnational Feminisms », *op. cit.* p. 16.

⁴⁵⁹ Nous n'effectuerons pas d'analyse de ces thématiques, dans la mesure où notre objectif est ici de révéler les points communs des expositions et non pas de proposer une présentation poussée de chaque exposition.

⁴⁶⁰ « Plurielles », fiche de projet de l'accrochage « Plurielles », non daté, 7^{ème} carton : « Planning et présentation du projet », Archives AWARE. Voir Annexes, document 3.4.

⁴⁶¹ M. REILLY, « Introduction. Toward Transnational Feminisms », *op. cit.*, p. 16.

⁴⁶² Cornelia Butler écrit ainsi « If there is any model for "WACK!", it is "Inside the Visible: An Elliptical Traverse of 20th Century Art in, of, and from the Feminine", organized in 1996, organized by Catherine de Zegher for the Institute of Contemporary Art de Boston. I admire De Zegher's deeply historical traverse of the twentieth century through the shared sensibilities of women working internationally. » (C. BUTLER, « Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria »,

relecture transversale du XX^e siècle en présentant seulement des œuvres d'artistes femmes. Des pièces produites durant trois « périodes de crises »— les années 1930 et 1940, les années 1960 et 1970 et enfin la décennie 1990— étaient mises en relation dans une structure elliptique. Les œuvres étaient dispersées dans quatre thématiques distinctes⁴⁶³. Au sein de celles-ci, le visiteur était amené à identifier des connections inédites – des résurgences selon Catherine De Zegher –, formelles ou haptiques, qui échapperaient au privilège du visuel⁴⁶⁴.

Si l'organisation par thématiques permet de déconstruire une histoire linéaire et téléologique, cette organisation est toutefois problématique pour deux raisons. D'une part, le risque est que les œuvres soient coupées de leur contexte historique et géographique. C'est notamment la critique que l'historienne française Elvan Zabunyan adresse à l'exposition *Global Feminisms* : le découpage thématique irait à l'encontre de la spécificité géographique pourtant adoptée dans le catalogue. Le critique d'art Hendrik Folkerts soulignait le même défaut pour *REBELLE* : en allant à l'encontre d'une organisation chronologique, géographique ou par générations d'artistes, l'exposition effacerait le contexte politique et culturel qui sous-tend les œuvres⁴⁶⁵. D'autre part, le choix des thématiques est délicat, puisque celles-ci peuvent apparaître réductrices. Dans l'article « Neutraliser le genre ? L'accrochage du musée national d'Art moderne consacré aux femmes artistes », Giovanna Zapperi soulevait que le nom de la section « Témoignages », réduisait des artistes comme Zineb Sedira, Shirin Neshat ou bien Yto Barrada à des témoins, et donc à un statut passif. De plus, ce titre ne permettrait pas de mettre en valeur les problématiques postcoloniales soulevées par ces artistes d'origines algéro-britannique, iranienne et franco-marocaine.

Mettre en relation ces quatre expositions et l'accrochage *elles@centrepompidou* a permis de mieux définir le « moment » féministe que *The Guardian* avait qualifié de « Feminaissance ». Des expositions collectives d'artistes femmes organisées dans des institutions muséales majeures ont permis d'offrir une visibilité inédite aux artistes femmes et/ou aux problématiques féministes dans monde de l'art. Le format panoramique des

op. cit., p. 20.) La commissaire de *REBELLE* écrit de la même façon : « « I "refrained from using the term "waves" in order to avoid the pitfalls of oppositional and linear historical thinking. In organizing the exhibition, I was particularly inspired by the exhibition *Inside the Visible. An Ellipical Traverse of 20th Century Art, in, of and from the Feminine* [...] » (in M. WESTERN, « Rebelle. Introduction », *op. cit.*, p. 12.)

⁴⁶³ Ces thématiques sont les suivantes : « ports of/for » ; « the blank in the page » ; « The Weaving of Water and Words » ; « Enjambment : *La donna e mobile* ».

⁴⁶⁴ « Through this elliptical exhibition display, the beholder can identify other connections and unaccustomed juxtapositions. » in Catherine de Zegher « Introduction. Inside the Visible », in C. DE ZEGHER (dir.), *Inside the Visible*, *op. cit.*, p. 36.

⁴⁶⁵ Hendrik FOLKERTS, « Rebelle: Feminism and the Haunting of History », journal en ligne *Afterall*, mis en ligne le 21/12/2009 [https://www.afterall.org/online/rebelle#cite4195, consulté le 07/08/2019].

expositions, combiné à la durée et à l'itinérance de certaines manifestations (*WACK!* et *elles@centrepompidou*) contribue à visibiliser grandement les créatrices. Ce « moment » se caractérise également par un « retour » aux années 1970, qui constitue le cœur de trois expositions sur cinq. Il semble que la distance historique avec cette décennie, considérée comme fondamentale pour l'histoire des femmes artistes et l'historiographie féministe, rende nécessaire la réalisation d'un « bilan » de l'influence du féminisme dans la société et dans l'art. Il convient toutefois de se demander : ces expositions ne révèlent-elles pas que l'art « informé par le féminisme » est devenu suffisamment acceptable pour être institutionnalisé ? Ainsi intégré dans des expositions majeures, le pouvoir subversif de cet art n'est-il pas neutralisé ? On saisit alors la tension qui tiraille ces manifestations. Si des commissaires comme Maura Reilly, Xabier Arakistain ou Mirjam Westen revendiquent un positionnement militant et cherchent, en exposant les œuvres des années 1970, à rappeler l'actualité des luttes féministes, la réalisation d'expositions importantes dans des institutions muséales reconnues risque de neutraliser le pouvoir politique de ces productions.

Après avoir retracé les grandes lignes de ce « moment » et ses ambivalences, il convient d'effectuer un retour sur *elles@centrepompidou*. Tout d'abord, notre étude a démontré que l'accrochage est partiellement motivé par un contexte international. Pour la commissaire, qui connaît les études de genre, il s'agit de répondre aux grandes expositions organisées à l'étranger. En réalisant une exposition collective d'artistes femmes, il s'agit également d'effectuer un « rattrapage » dans un contexte français marqué par une résistance au féminisme. La commissaire s'était, d'ailleurs, engagée, à partir de 2004, à favoriser les acquisitions d'œuvres dites « féministes » dans les collections du MNAM. La motivation du directeur du Musée est probablement différente. La pression médiatique des grands événements comme *WACK!* Ou *Global Feminisms* pousse probablement Alfred Pacquement à inscrire la politique du musée dans ce mouvement.

Toutefois, *elles@centrepompidou* se distingue des quatre autres manifestations sur plusieurs points. Il s'agit d'un accrochage et non pas d'une exposition, *elles@centrepompidou* ne prend pas pour thématique le féminisme, et la période chronologique traitée est particulièrement large. Il est, également, nécessaire de réinscrire *elles@centrepompidou* dans un contexte français, marqué par une « peur » du féminisme et par une méfiance institutionnelle envers un art politique.

D. *elles@centrepompidou* : un cas à part ?

Comme nous l'avons déjà souligné, *elles@centrepompidou* n'est pas une exposition mais un accrochage. Lors d'un précédent travail sur les archives de la manifestation, nous avons souligné les différentes étapes de sa préparation⁴⁶⁶. En mai 2007, Camille Morineau propose à Alfred Pacquement un projet d'exposition intitulée « Femmes et "ismes", une injonction paradoxale. Être artiste-femme, les femmes et l'histoire de l'art, les féminismes »⁴⁶⁷. Elle propose une reformulation en octobre de la même année. Le projet est transformé à une date inconnue, probablement à l'hiver 2007 ou au printemps 2008, en accrochage⁴⁶⁸. On peut faire l'hypothèse que l'évolution en accrochage permet de contourner le problème de la sélection des œuvres.

En effet, l'accrochage est présenté comme une opération de mise en valeur de la collection du Musée national moderne. Celle-ci permettrait de court-circuiter la question de la *sélection* et du *choix*. Car, organiser une exposition, c'est avant tout un travail de recherche d'œuvres à partir d'une thématique définie. Or, dans la mesure où l'accrochage est déterminé par les œuvres disponibles dans la collection, il semble que la question du choix soit partiellement éludée. C'est l'argumentation de Camille Morineau dans son essai introductif : « Le point de vue est celui des œuvres dans les collections. Ni vraiment le nôtre – qui signons pourtant le choix de la narration thématique – ni vraiment celui des artistes – pourtant auteures des œuvres acquises. Révéler les collections n'est pas monter une exposition : les œuvres sont là et les choix déjà faits⁴⁶⁹. » La conservatrice insiste de cette façon sur la restriction de la liberté curatoriale par la collection et ses faiblesses. De fait, on observe une dilution du positionnement du projet entre les premières propositions d'exposition et la proposition d'accrochage. Dans les deux premières moutures, Camille Morineau partait d'une comparaison entre les mouvements des femmes européens et américains et évoquait le développement des études de genre outre-Atlantique. Or, la mention du féminisme et des problématiques de genre disparaît dans le projet de l'accrochage, au profit d'une réflexion sur la fabrique de l'histoire de l'art⁴⁷⁰.

⁴⁶⁶ Voir notre partie « *elles@centrepompidou*. Donner une visibilité aux artistes femme » in J. BOHBOTE, *Le Centre Pompidou à l'épreuve du genre*, op. cit., p. 24-34.

⁴⁶⁷ « Femmes et "ismes", une injonction paradoxale », mai 2007, « étapes projet », 7^{ème} carton : « Planning et présentation du projet », archives de l'association AWARE. Voir Annexes, document 3.4.

⁴⁶⁸ Pour une analyse plus précise de ces transformations, nous renvoyons à notre précédent travail.

⁴⁶⁹ C. MORINEAU, « *elles@centrepompidou* : un appel à la différence », op. cit., p. 15.

⁴⁷⁰ « Choisir de ne montrer que des artistes de sexe féminin de tout le XX^e siècle au quatrième étage du Musée, habituellement consacré à l'art des années 1960 jusqu'à nos jours, tous sexes confondus, n'est pas une manière de s'interroger sur la question du genre, ni de réduire la production artistique à un déterminisme traditionnel [...] », in « Plurielles », [non daté], « étapes projet », 7^{ème} carton « planning et présentation du projet », Archives AWARE. Voir Annexes, document 3.4.

Cette dilution des problématiques féministes distingue *elles@centrepompidou* des quatre autres projets cités précédemment. Les commissaires des quatre expositions assument en effet pleinement un engagement militant. On retrouve ainsi le terme féministe dans le titre ou le sous-titre des quatre expositions : *Art and the Feminist Revolution*, *45 años de arte y feminismo*, *Art and Feminism*, et *Global Feminisms*. A contrario, le titre *elles@centrepompidou* se caractérise par sa neutralité. Comme l’a souligné Hilary Robinson, il permet de contourner la catégorie « femme » en mettant en valeur un individualisme inhérent à la troisième personne du pluriel⁴⁷¹. Or cet individualisme semble aller à l’encontre de la dimension collective et militante du féminisme, mise en valeur dans le titre des autres expositions.

De plus, les curateurs des expositions américaines, espagnoles et hollandaises explicitent tous dans un essai la définition qu’ils sous-entendent du féminisme, ou bien leur rapport avec celui-ci, ce qui a également été mis en avant par Hilary Robinson⁴⁷². Cornelia Butler, reprenant Peggy Phelan, l’envisage comme la conviction selon laquelle le genre a été et continue à être une catégorie structurante pour l’organisation de la culture⁴⁷³. Xabier Arakistain propose une courte généalogie des mouvements féministes, en les faisant remonter au XVIII^e siècle, et souligne que les années 1960 constituent un jalon puisque c’est à ce moment que l’art et le féminisme se sont rencontrés pour la première fois. Maura Reilly s’attache, quant à elle, à proposer une définition du féminisme qui soit « aussi large et flexible que possible », en intégrant les notions d’ouvertures, de multiculturalisme et de variété⁴⁷⁴. À cette fin, elle revient sur l’extension des problématiques féministes à partir de la fin des années 1980 par l’intégration de notions comme le colonialisme, l’oppression et la différence, et cite des auteurs comme Betty Friedan ou Gayatri Spivak⁴⁷⁵. Enfin, Mirjam Westen propose une approche plus personnelle, en revenant sur les origines de son intérêt pour l’art influencé par le féminisme depuis l’exposition *Feministische kunst internationaal* en 1979⁴⁷⁶. Au contraire, dans l’essai de Camille Morineau, le féminisme n’est mentionné que pour être nié : « Le Musée n’expose que des femmes et pourtant l’objectif n’est ni de démontrer qu’il existe un art féminin, ni de produire un objet féministe, mais qu’aux yeux du public, cet accrochage ressemble à une belle histoire de l’art du XX^e siècle⁴⁷⁷ ». L’expression « ni féminin, ni féministe », utilisée comme formule promotionnelle dans les dossiers de presse et dans le dépliant consacré aux visiteurs, semble

⁴⁷¹ H. ROBINSON, « Feminism Meets the Big Exhibition », *op. cit.*, p. 38.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 31.

⁴⁷³ C. BUTLER, « Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria », *op. cit.*, p. 15.

⁴⁷⁴ M. REILLY, « Introduction. Toward Transnational Feminisms », *op. cit.* p. 12.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 28-32.

⁴⁷⁶ M. WESTERN, « Rebelle. Introduction », *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷⁷ C. MORINEAU, « *elles@centrepompidou* : un appel à la différence », *op. cit.*, p. 16.

condenser l'ambiguïté de la position de la commissaire. En refusant de définir un critère de genre ou de soulever la question de l'influence du féminisme sur l'art, *elles@centrepompidou* est, dès lors, réduit à une opération de discrimination positive.

La dilution des problématiques féministes explicitée ci-dessus, découle également du format « panoramique » adopté par la commissaire. Rappelons que l'accrochage couvre la totalité du XX^e siècle. La période chronologique traitée dépasse donc largement les années de lutte du mouvement des femmes. Au contraire, *WACK!*, *Kiss Kiss Bang Bang* ou *REBELLE* prenaient pour objet les années 1970 ou partageaient de celles-ci, ce qui permettait de problématiser de manière serrée le rapport entre le féminisme, compris comme mouvement militant et théorique, et la production artistique.

La dilution assumée de la position curatoriale et le format panoramique adopté mènent à une « neutralisation du genre »⁴⁷⁸ ambivalente, dans la mesure où c'est ce même critère de genre, non explicité dans l'essai de Camille Morineau ou dans l'accrochage, qui constitue le fondement de *elles@centrepompidou*. De plus, la position panoramique adoptée par la commissaire risque, paradoxalement, de renforcer la critique d'une « ghettoïsation » des artistes femmes. *Le Monde* titrait ainsi à l'ouverture de l'exposition « Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto⁴⁷⁹ ». En suivant la critique des années 1970 Guy Brett, cité par Katy Deepwell dans « Feminist curatorial strategies and practice since the 1970s⁴⁸⁰ », on peut alors faire l'hypothèse que plus les critères de sélection pour une exposition collective d'artistes femmes sont larges, plus le risque est de confirmer le traitement des créatrices comme une catégorie à part⁴⁸¹.

Le contexte français dans lequel *elles@centrepompidou* s'inscrit explique probablement que l'accrochage diffère considérablement des quatre autres expositions. *elles@centrepompidou* prend en effet place dans un contexte longtemps marqué par une résistance des institutions à exposer le genre. On peut faire l'hypothèse que la « peur » française du féminisme, soulevée en 1998 par Françoise Collin dans le catalogue de *Vraiment. Féminisme et art*, persiste. C'est celle-ci qui expliquerait que Camille Morineau n'ait pas pu réaliser une exposition avec pour thème le rapport des femmes artistes au

⁴⁷⁸ Nous reprenons ici l'expression de Giovanna ZAPPERI in « Neutraliser le genre ? L'accrochage des collections du Musée national d'art moderne consacrées aux artistes femmes », *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, [En ligne url:

<http://www.revuedeslivres.net/articles.php?idArt=512>, consulté le 24/03/2010].

⁴⁷⁹ Emmanuelle LEQUEUX, « Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto », *Le Monde*, 28 mai 2009 [En ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto_1199173_3246.html], consulté le 15/08/2019].

⁴⁸⁰ Katy DEEPWELL, « Feminist Curatorial strategies and Practices since the 1970s », in MARSTINE, Jane, DEEPWELL, Katy (dir.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 64-80, p. 78-79.

⁴⁸¹ *Ibid.*

féminisme et qu'elle ait dû transformer son projet en accrochage. C'est également celle-ci qui expliquerait le choix d'une position panoramique qui diluerait le critère de genre. Si l'on réinscrit *elles@centrepompidou* dans une histoire plus large d'une résistance des institutions françaises au féminisme et aux problématiques de genre, on peut, à ce stade de notre recherche, établir des ponts entre les différents cas que nous avons étudiés. Sans assimiler *elles@centrepompidou* à *La Part des Femmes dans l'art contemporain*, il convient de soulever la persistance d'un refus du féminisme. En effet, l'expression « ni féminin », « ni féministe », fait étrangement écho aux propos de l'adjoint au maire de Vitry : « Bien entendu, il ne s'agit pas pour nous d'une quelconque manifestation "féministe". Nous ne cherchons pas à illustrer quelque approche spécifiquement féminine de la création artistique [...].⁴⁸² » De même, la position panoramique adoptée pour *elles@centrepompidou*, était également celle choisie pour *La Part des Femmes dans l'art contemporain* et probablement pour *Écritures de Femmes*.

Replacer *elles@centrepompidou* dans un contexte international, a permis de mettre en lumière les spécificités de l'accrochage. En comparaison des manifestations américaines, espagnoles et hollandaises, la posture de *elles@centrepompidou* paraît faible : le critère de genre n'est pas défini et la question de l'influence du féminisme sur l'art a été évacuée. Quarante ans après que le projet de l'ARC n'ait avorté, la « gêne du féminisme » décrite par Élisabeth Lebovici semble persister.

Nous devons à présent franchir une étape supplémentaire dans notre analyse. Si nous avons cherché à définir le « moment féministe » de la fin des années 2000, les raisons de celui-ci doivent être étudiées : Pourquoi, en 2007, des musées comme le Brooklyn Museum et le Museum of Contemporary art, ou encore le Musée des Beaux-arts de Bilbao, ont pris comme sujet de réflexion le lien entre art et féminisme ?

⁴⁸² Jean COLLET, « Un évènement artistique », *op. cit.*

II. POURQUOI LES MUSÉES OCCIDENTAUX CHERCHENT-ILS À INTÉGRER LE FÉMINISME/LES FEMMES DANS LEUR PROGRAMMATION ?

A. La « fin des musées ? »

En 1996, Sharon Macdonald et Gordon Fyfe faisaient le constat d'une « crise des musées » dans leur ouvrage *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing world*⁴⁸³ ; crise ambivalente, s'il en est, puisque les institutions faisaient face à une remise en question de leur identité, de leur rôle et de leur public, alors même que le nombre de visiteurs augmentait⁴⁸⁴. Presque vingt ans plus tard, Catherine Grenier réitère ce constat. Selon l'historienne dans *La fin des musées?*⁴⁸⁵, le musée fait face à des difficultés économiques majeures. Celles-ci se comprennent dans un contexte de marasme économique et de mise en concurrence des offres culturelles. Elles s'expliquent également par l'importance des charges administratives et par le coût qu'implique la conservation de collections de plus en plus importantes. Il ne s'agirait toutefois pas seulement d'une raison financière. La notion même de musée serait réinterrogée dans le cadre d'une « dilution du consensus politique fixant le rôle de la culture et de ses institutions publiques dans la société⁴⁸⁶ ». C'est ainsi que la critique se demande : « quel est l'avenir des musées, et en particulier des musées d'art moderne ?⁴⁸⁷ ». Comment, dès lors, comprendre les ressorts de cette crise ? Quels sont les facteurs théoriques qui expliquent la remise en question du concept de musée ? Et, dans ce contexte, comment comprendre l'intégration de problématiques féministes dans les institutions muséales ?

Every museum exhibition, whatever its overt subject, inevitably draws on the cultural assumptions and resources of the people who make it. Decisions are made to emphasize one element and to downplay others, to assert some truths and to ignore others. The assumptions underpinning these decisions vary according to culture and over time, place and type of museum or exhibit.

Ces quelques lignes, qui servent d'ouverture à l'ouvrage de Steven D. Lavine et Ivan Karp *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, éclairent de façon particulièrement pertinente la remise en question radicale du concept de musée, véritable « révolution copernicienne », qui se joue au début des années 1990. Les auteurs pointent le caractère fondamentalement relatif de toute exposition muséale, et effectuent ainsi une critique radicale de la notion d'universalisme, au fondement du concept moderne de musée.

⁴⁸³ Sharon MACDONALD, Gordon FYFE (dir.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996.

⁴⁸⁴ Sharon MACDONALD, Gordon FYFE, « Introduction » in *Theorizing Museums*, op. cit., p. 2-15, p. 2.

⁴⁸⁵ Catherine GRENIER, *La Fin des musées ?*, Paris, Éditions du Regard, 2013.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 8.

Ni les organisateurs d'une exposition, ni le public de celle-ci, ne sont des figures neutres et abstraites, ceux-ci étant irrémédiablement pris dans une culture et dans le système de valeurs auquel celle-ci s'adosse. Ainsi, la « vérité » qu'expose un musée doit être comprise comme un récit construit. Ce dernier repose sur une sélection d'objets et entraîne des exclusions, et donc des angles morts. Dès lors, la capacité du musée à exprimer de manière objective et transparente une réalité – une époque ou un lieu – est remise en question. Toute exposition étant un discours biaisé sur le monde, le musée devient un lieu où les représentations du pouvoir sont contestées - un « terrain de contestation⁴⁸⁸ ».

Si Steven D. Lavine et Ivan Karp s'inscrivent dans une démarche postcoloniale, dont l'objectif est de mettre au défi l'hégémonie européenne, cette remise en question de la notion de musée découle également des critiques postmodernistes et féministes de la culture. Il est possible de faire remonter ces dernières à la nouvelle histoire sociale de l'art développée dans les années 1970⁴⁸⁹. Celle-ci, sous l'influence du marxisme, incitait à une attention renouvelée au contexte de réalisation de l'art : dans la mesure où l'œuvre d'art était une production sociale, elle devait être étudiée dans des termes sociaux. Cette histoire de l'art, ainsi qu'une histoire de l'art influencée par la psychanalyse, le structuralisme, ou encore la sémiotique, ont été baptisées dix ans plus tard, en 1982, *New Art History*, à l'occasion d'une conférence au Middlesex Polytechnic⁴⁹⁰.

Il convient à présent de spécifier ce que nous entendons par « critiques postmodernistes de la culture ». Selon John Roberts dans « The Museum and the Crisis of Critical Postmodernism »⁴⁹¹, la crise du musée découle en partie de l'examen de la notion d'autorité entreprise par le postmodernisme. Le débat postmoderniste, inauguré en philosophie par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne* en 1979, porte essentiellement sur la conception hégélienne de l'histoire. Le philosophe français caractérise en effet cette « condition » par l'effondrement des « méta-récits » qui définissent la modernité. Précisons que ces « méta-récits » proposaient des explications totalisantes du monde, dans une logique hégélienne. Dès lors, l'objet du postmodernisme est de déconstruire ces « grands récits », avec pour corolaire une crise de légitimité des discours et de l'autorité.

Cette critique postmoderne recoupe, sur plusieurs points, les théories féministes, ce qui est souligné par Craig Owens dans « The Discourse of Others. Feminists and

⁴⁸⁸ S. MACDONALD, G. FYFE, « Introduction », *op. cit.*, p. 9.

⁴⁸⁹ Pour cette partie, nous nous appuyons sur l'article de Anna WESSELY, « Les Cultural Studies et la nouvelle histoire de l'art », in *L'Homme & La Société*, III: 3, 2003, p. 155-165.

⁴⁹⁰ Voir pour cette histoire voir : Jonathan HARRIS, *The New Art History: A Critical Introduction*, Londres/New York, Routledge, 2001.

⁴⁹¹ John ROBERTS, « The Museum and the Crisis of Critical Postmodernism », *Third Text*, III: 98, Hiver 1997-1998, p. 66-73.

Postmodernists »⁴⁹². Celles-ci ont toutes deux mis en lumière l'intrication entre la production artistique et les systèmes de pouvoir qui légitiment certaines représentations et en interdisent, ou invalident, d'autres. Michèle Montrelay souligne, par exemple, que la femme ne peut être représentée dans notre système de représentation patriarcale comme un sujet, et est ainsi condamnée au statut d'objet (notamment sexuel)⁴⁹³. Toutefois, selon Craig Owens, les théories féministes ont porté une attention particulière à la construction genrée des systèmes sous-jacents à la représentation. Rappelant que le visuel est un privilège sexuel – un privilège masculin –⁴⁹⁴, elles ont pointé du doigt la supériorité des arts visuels dans le système des Beaux-arts. De cette façon, elles ont participé avec le postmodernisme à la déconstruction du postulat d'une neutralité ou d'une objectivité du système de l'art. Dès lors, les théories féministes ont mis au défi l'institution muséale en remettant en cause l'idée d'une représentation neutre et en dénonçant le privilège masculin du visuel.

Les historiennes de l'art féministes, comme Griselda Pollock, ont également conçu une critique spécifique de l'institution muséale, en soulignant le fait que le récit historique qui y était exposé excluait les artistes femmes. Dans « Modernity and the Spaces of Fertility »⁴⁹⁵ et dans le premier chapitre de *Encounters in the Virtual Museum*⁴⁹⁶, la théoricienne de l'Université de Leeds examine la manière dont les musées d'art moderne, prenant pour modèle le MoMA, se sont constitués comme des musées à moitié-vides. Dans le premier texte, issu de *Vision and Difference*, elle propose une analyse du schéma de l'histoire de la modernité réalisé par Alfred B. Barr pour l'exposition *Cubism and Abstract Art* en 1936. Celui-ci serait en effet exemplaire de la fabrique de l'histoire de l'art moderniste⁴⁹⁷. Les artistes considérés comme emblématiques de l'art moderne depuis la fin du XIX^e siècle ont été organisés chronologiquement, reliés entre eux par des flèches désignant des relations d'influences ou de réactions. Chaque artiste est associé à un mouvement en « ism » (*Cubism, Futurism, Dadaism, etc.*). Or aucune femme ne se distingue dans cette cartographie. Griselda Pollock explique cette exclusion par le fait que le *canon* moderniste célèbre des pratiques traditionnellement associées au masculin – comme la figure du flâneur. De surcroît, selon l'historienne, le dispositif d'accrochage des musées d'art moderne aurait été structuré par cette conception de la modernité, ce qui expliquerait qu'il repose sur de grandes figures et la succession de mouvements. En réponse

⁴⁹² Craig OWENS, « The Discourse of Others. Feminists and Postmodernism », in Hals Foster, *The Anti-Aesthetics. Essays on Postmodern Culture*, Washington, Bay Press, 1983, p. 57-82.

⁴⁹³ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁹⁴ Voir Laura MULVEY, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, automne 1975, XVI: 3, p. 6-18.

⁴⁹⁵ G. POLLOCK, « Modernity and the Spaces of Fertility », in G. POLLOCK, *Vision and Difference, op. cit.*, p. 70-127.

⁴⁹⁶ G. POLLOCK, *Encounters in the Virtual Feminist Museum, op. cit.*

⁴⁹⁷ G. POLLOCK, « Modernity and the Spaces of Fertility », *op. cit.*, p. 70-71.

à celui-ci, la théoricienne propose un « musée virtuel », qui répudierait les catégories conventionnelles de nation, de style ou de chronologie. Elle prend comme modèle la salle de consultation de Sigmund Freud au 19 Bergasse à Vienne et l'atlas Mnemosym de Warburg⁴⁹⁸, où les œuvres sont envisagées comme des lieux de médiation ou de rencontres – entre l'histoire et la subjectivité ou entre la politique et les émotions. Dans ce cadre, elle conçoit le musée comme « un site de production de sens et d'émotions ».

En sapant les fondements conceptuels du musée (les idées d'universalité, d'autorité, de neutralité de la représentation) et en critiquant l'organisation par chronologie et par mouvements des *artefacts*, les théories postmodernistes, féministes et postcoloniales ont contribué à mettre en crise la notion occidentale de « musée ». Dans ce contexte, pourquoi les musées décident-ils d'organiser des expositions collectives d'artistes femmes ?

B. Intégrer les critiques féministes pour renouveler le musée ?

Le développement d'expositions « féministes » ou d'artistes femmes peut être interprété comme le signe d'une prise en compte des critiques postcoloniales, féministes, et postmodernistes, et ainsi comme une tentative de renouvellement des institutions. Ces dernières, conscientes d'une crise du modèle muséal, chercheraient à prendre en considération les angles morts du récit moderniste, en proposant un nouveau regard sur les collections.

Afin de confirmer cette hypothèse, il convient de réinscrire *elles@centrepompidou* dans une volonté d'ouverture du Centre Pompidou à des histoires de l'art non canoniques. Ainsi, quatre ans avant l'accrochage, la conservatrice Marie-Laure Bernadac avait accueilli l'exposition itinérante de Simon Njami, *Africa Remix. L'art contemporain d'un continent*. Rappelons également que succède à *elles*, l'exposition de la collection *Modernités plurielles*, « histoire de l'art mondiale⁴⁹⁹ » qui dans son titre même proposait une révision du canon moderniste. Selon la commissaire, Catherine Grenier, il s'agissait d'une « présentation des collections du Centre Pompidou fondée sur une relecture critique de l'histoire de l'art du XX^e siècle », ce qui permettrait de rompre avec « de longues années de consensus autour d'un récit unifié, linéaire et progressiste, proposé avec de légères

⁴⁹⁸ « Both Freud and Warburg treat the image as a mediation between human history and human subjectivity, between politics and emotion, and both depended on assembling and encountering as methods of discovering what we do not yet know about ourselves and human socio-psychological processes around memory, persistence, repetition, return. » *Ibid.*, p. 12.

⁴⁹⁹ Présentation de l'exposition sur le site internet du musée : https://www.centrepompidou.fr/cpv/agenda/event.action?param.id=FR_R-a5eeb07afd4c35aefcff88d6e735f86¶m.idSource=FR_E-a5eeb07afd4c35aefcff88d6e735f86 [consulté le 11/08/2019].

variantes par l'ensemble des musées nationaux⁵⁰⁰ ». À côté des figures de l'histoire moderne occidentale, Catherine Grenier présentait des artistes extra-occidentaux peu exposés : des hongrois comme Joseph Sima, des égyptiens comme Mahmoud Mokhtar, des artistes japonais comme Leonard Foujita ou Pan Yuliang, etc. L'Autre, qu'il soit femme ou non-occidental, qui était jusque-là exclu du musée, était, dès lors, pris en compte par l'institution.

Dans ce cadre, les accrochages temporaires de la collection permanente peuvent être envisagés comme un outil pour réviser l'histoire de l'art et ainsi proposer un renouvellement de l'institution. En outre, ce format semble intégrer les critiques du musée décrites plus haut. D'une part, le principe de roulement des collections montre le caractère relatif de l'histoire de l'art présentée dans un accrochage : il s'agit seulement d'un récit parmi d'autres. Ainsi, la démultiplication des points de vue révèle au visiteur que la présentation des collections n'est pas immuable et qu'il existe plusieurs histoires de l'art. D'autre part, comme le souligne Aurélie Champion dans son article « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne »⁵⁰¹, l'approche thématique souvent adoptée, remet en cause la présentation par nation et par chronologie inaugurée au XVIII^e siècle par Christian von Mechel à la Galerie de Peinture du Belvédère à Vienne et qui est encore de rigueur au MoMA.

C'est notamment l'approche revendiquée par la Tate Modern⁵⁰². Dès les étapes de préfiguration de la Tate, il a été question de proposer une alternative à l'histoire de l'art canonique. Le document « How to change the Tate », consacré à cette question, suggérait deux voies : introduire l'art populaire, et ouvrir le musée à d'autres zones géographiques. Afin de se « dégager des conventions muséographiques et de la lecture moderniste⁵⁰³ », le choix fait a été, finalement, de s'attaquer à la dimension chronologique du récit de la modernité en présentant quatre galeries thématiques. Celles-ci mêlaient les différents mouvements historiques et offraient une pluralité de provenances géographiques. Les thématiques étaient les suivantes : « Gestes matériels », « Poésie et rêves », « Idées et objets », « Fluctuations continues ». C'est dans cette démarche que les « expo-collections » du MNAM s'inscrivent, sans toutefois que cette approche thématique soit au fondement du projet scientifique et culturel du Centre, comme cela était le cas à la Tate Modern selon Aurélie Champion. À partir de 2005, dans le cadre des travaux du système

⁵⁰⁰ Catherine GRENIER, « Le monde à l'envers ? », in Catherine GRENIER (dir.), *Modernités plurielles (1950-1970)*, catalogue de l'accrochage présenté du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015, Paris, Centre Pompidou, 2014, p. 14-31, p.14.

⁵⁰¹ Aurélie CHAMPION, « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne », *Marges*, n°12, 2012 « Exposition sans artiste(s) », p. 36-50.

⁵⁰² Nous nous appuyons pour cette analyse sur une intervention de Frances Morris lors de l'Argument de Rouen de 2018 (10 octobre), qui prenait pour thème « Égalités femmes-Hommes ».

⁵⁰³ A. CHAMPION, « Expositions des collections », *op. cit.*, p. 40.

de sécurité incendie du Centre, les collections sont, en effet, présentées sous la forme « d'accrochages-expositions », qui permettent selon Alfred Pacquement de mêler de façon inédite « les époques et les disciplines⁵⁰⁴ ». Il s'agit tout d'abord de *Big Bang* de juin 2005 à avril 2006, à l'occasion duquel l'accent était mis sur la destruction créative à l'œuvre dans l'art du XX^e siècle, puis du *Mouvement des images* d'avril 2006 à janvier 2007, qui se donnait pour objectif de revisiter l'histoire de l'art moderne et contemporain au prisme de l'expérience cinématographique.

Toutefois, le discours de renouvellement du musée, porté par les commissaires des accrochage-expositions, ne doit pas cacher les logiques économiques qui sous-tendent ces entreprises. Ainsi, Aurélie Champion fait remarquer que les accrochages temporaires peuvent être envisagés « comme l'une des conséquences de la transformation du musée en entreprise culturelle », car « tout en assurant la visibilité des collections et la vitalité de sa programmation, le musée répond à ses objectifs de fréquentation et de rentabilité⁵⁰⁵ ». Et en effet, *elles@centrepompidou* a accueilli sur une période de deux ans 2,5 millions de visiteurs. On saisit alors la tension qui peut exister entre, d'une part, la prise en compte des critiques de la *New History of Art*, et d'autre part, l'assimilation de celles-ci dans un but économique. Dès lors, il faut se demander si l'intégration des femmes et de l'art influencé par le féminisme dans des grands musées, ne correspond pas à une stratégie *marketing* de la part de ces derniers.

C. Une récupération économique des critiques féministes ?

En effet, comme le soulignent Angela Dimitrakaki et Lara Perry, le développement d'expositions sur le féminisme en art doit être réinscrit dans une évolution plus large du monde muséal qui se caractérise par le développement du médium exposition⁵⁰⁶. À partir des années 1980, la fonction de présentation et de communication du musée a pris le dessus sur celle de conservation. Rappelons que l'ouverture, en 1977, du Centre Pompidou, conçu comme une « machine à exposer », constitue un jalon dans cette évolution. L'exposition est devenue ainsi la forme par excellence de la présentation de l'art, et ce au niveau international. En témoignent la création de biennales et le développement de la figure du commissaire-star. Cette évolution a impliqué une transformation radicale de la structure du musée, que souligne Jean-Marc Poinot lorsqu'il revient sur l'histoire des expositions du

⁵⁰⁴ Alfred PACQUEMENT, « Le Musée national d'art moderne au XXI^e siècle », in Bernadette DUFRÈNE (dir.), *Le Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 193-195, p. 194.

⁵⁰⁵ A. CHAMPION, « Expositions des collections », *op. cit.*, p. 44.

⁵⁰⁶ Angela DIMITRAKAKI, Lara PERRY, « How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions », in *Politics in a Glass Case*, *op. cit.*, p. 1-30, p. 8-9.
Plus largement, dans la muséologie française, Davallon

Centre Pompidou à l'occasion des trente ans de ce dernier : « Qui aurait pu imaginer qu'en trente ans, l'industrialisation de la culture allait s'imposer avec une telle ampleur en remodelant le monde des musées et la conception des expositions ?⁵⁰⁷ ». Culture et industrie sont dès lors associées dans ces « industries » ou « entreprises » culturelles, alors même que ces deux termes étaient auparavant perçus comme antagonistes⁵⁰⁸.

Cette évolution du monde muséal est également déterminée par la pression libérale opérée sur les institutions. Cette pression se manifeste par une réduction des financements publics, et donc par une dépendance accrue au mécénat, mais aussi par une mise en concurrence de l'offre culturelle, ainsi marchandisée. Elle a pour conséquence d'imposer aux institutions une flexibilité et un renouvellement perpétuel, afin d'accroître la fréquentation perçue comme une source de revenu. Dans ces circonstances, les expositions apparaissent comme un moyen d'attirer le public ; tout comme la « mise en exposition des collections⁵⁰⁹ » répond à l'impératif de flexibilité et de renouvellement imposé par le néolibéralisme aux institutions muséales. Les expositions comme *WACK!*, *Global Feminisms*, ainsi que l'accrochage *elles@centrepompidou*, se comprennent ainsi à la lumière de ce contexte néolibéral. Ainsi, pour Lara Perry, les initiatives du Brooklyn Museum, du MOCA et du Centre Pompidou doivent être rapprochées dans la mesure où ces trois institutions cherchaient à augmenter le nombre de visiteurs pour obtenir des fonds⁵¹⁰. En réalisant des expositions de type « blockbuster » (des expositions avec un très grand nombre d'œuvres, voyageant dans plusieurs lieux dans le monde et adoptant un propos attractif pour toucher un public large), il s'agirait ainsi d'encourager la fréquentation des institutions.

Attardons-nous quelques instants sur le cas du Centre Pompidou. La dotation de l'État dans le budget du Centre Pompidou a diminué de 5% en 2011, et le budget d'exposition du Centre est resté le même entre 2000 et 2012, alors que les prix d'assurance et de transport ont augmenté⁵¹¹. Conjointement, entre 2006 et 2011, période durant laquelle est présenté l'accrochage, la fréquentation du Centre augmente de 40%. Faut-il voir, alors dans ces chiffres la preuve que la stratégie des expo-collections et des expositions blockbusters est payante pour l'institution ? Dans un entretien pour *Le Monde*, le président du Centre

⁵⁰⁷ Jean-Marc POINSOT, « Incertitudes et évidences. De la crise comme moteur de l'histoire », in Bernadette DUFRÈNE (dir.), *Le Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007, p. 233-247, p. 233.

⁵⁰⁸ Theodor W. Adorno et Max Horkheimer utilise pour la première fois l'expression industrie culturelle dans *La production industrielle des biens culturels* en 1947, afin de critiquer la proximité du cinéma et de la musique avec le capitalisme. Pour les auteurs, culture et industries sont antithétiques.

⁵⁰⁹ C'est l'expression utilisée par Jean-Marc Poinot pour désigner les accrochages des expositions permanents. In « Incertitudes et évidences. De la crise comme moteur de l'histoire », *op. cit.*, p. 239.

⁵¹⁰ Lara PERRY, « Feminism in and out the Art Museum », in Elke KRASNY, *Women's museum. Curatorial politics in Feminism Education, History and Art*, Vienne, Löcker Verlag, 2013, p. 101-108, p. 102.

⁵¹¹ Voir l'article du *Monde* : « Le Centre Pompidou devra "sacrifier des expositions en 2013" », *Le Monde*, publié en ligne le 21 septembre 2012 [En ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/09/21/le-centre-pompidou-devra-sacrifier-des-expositions-en-2013_1763513_3246.html], consulté le 16/08/2019].

Pompidou, Alain Seban, défendait ainsi sa « stratégie d'ouverture à l'étranger », dont témoignait l'itinérance de *elles* à Seattle, et revendiquait d'oser une « politique de marque » pour le Centre⁵¹².

Dans ce cadre, nous pouvons aussi faire l'hypothèse qu'adopter une posture féministe, ou réunir des artistes femmes dans une exposition, s'apparenterait à une stratégie commerciale. Le féminisme ou « les femmes » constituerait ainsi une thématique attractive, car perçue comme « originale » et même « provocatrice ». À ce titre, l'analyse du phénomène *Bad Girls* proposé par Laura Cottingham dans *How many « Bad » Feminist does it take to change a lightbulb ?*⁵¹³ est éclairante, bien qu'elle porte sur la décennie 1990. L'historienne dénonce la stratégie communicationnelle et faussement féministe de ces expositions, qui reposerait sur l'instrumentalisation d'une radicalité féministe incarnée par les *Bad Girls*⁵¹⁴. Ces dernières seraient des artistes « sexy » qui transgresseraient les codes patriarcaux, en présentant leurs corps comme objet d'art, en montrant des scènes lesbiennes ou bien en faisant intervenir les fluides organiques. Elles assumeraient également leur féminisme sur un mode jouissif et humoristique. Sans aller aussi loin que Laura Cottingham, l'art dit féministe pourrait être compris comme un produit d'appel pour les musées : la « radicalité », somme toute contrôlée, de cet art permettrait d'attirer le public sans remettre en question l'institution muséale. Le titre de *WACK!*, sélectionné - rappelons-le – pour transcrire l'idée d'une radicalité, et le choix d'un montage d'images érotiques de femmes nues de Martha Rosler pour la couverture du catalogue (*Body Beautiful, or Beauty Knows no Pain : Hot House, or Harem, 1966-1972*), semblent confirmer cette hypothèse. Il faut toutefois établir une nuance dans le cas de l'accrochage du Centre Pompidou : dans la mesure où la filiation de la manifestation avec le féminisme est réfutée, cette interprétation semble moins pertinente. On retrouve toutefois dans la communication de l'événement l'idée d'une manifestation qui serait « provocante » ou « scandaleuse », par l'exclusion des hommes des cimaises⁵¹⁵, ce qui s'inscrit partiellement dans la stratégie *marketing* des expositions blockbusters.

Or, que le féminisme ou les expositions d'artistes femmes constituent un produit d'appel pour des musées qui cherchent à accroître leur public, soulève une difficulté

⁵¹² Michel GUERRIN, Alain SEBAN, « Osons pour Beaubourg une politique de marque », *Le Monde*, publié en ligne le 1 mars 2012 [En ligne : https://www.lemonde.fr/culture/article/2012/03/01/osons-pour-beaubourg-une-politique-de-marque_1650503_3246.html, consulté le 16/08/2019].

⁵¹³ Laura COTTINGHAM, *How Many « Bad » Feminists Does it Take to Change a Lightbulb ?*, New York, Sixty Percent Solution, 1994. Trad : *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon, Edition Tahin Party, 2000.

⁵¹⁴ « Soyons lucides : les musées ont choisi l'expression "Bad Girls" parce que c'était un truc de marketing en puissance, parce que cela vend bien les œuvres, et les femmes comme s'il s'agissait d'objets sexualisés et sans substance. » *Ibid.*, p. 28.

⁵¹⁵ C. MORINEAU, « Elles@centrepompidou » : un appel à la différence », *op. cit.*, p. 15.

majeure. L'utilisation *marketing* d'un art influencé par le féminisme est-elle compatible avec le caractère radical et utopique des luttes du mouvement des femmes ? L'inscription de ce féminisme dans un système marchand néolibéral n'a-t-elle pas pour conséquence la neutralisation de ce premier ? Ce risque est soulevé par Amelia Jones dans son article « The Return of Feminism(s) in the Visual art 1970/2009 »⁵¹⁶ ; c'est également cette *aporie* qui constitue le point de départ de la réflexion de Larra Perry et Angela Dimitrakaki dans *Politics in a Glass Case*⁵¹⁷. Afin de répondre à la question énoncée ci-dessus, il faudra envisager la possibilité d'une « liaison dangereuse⁵¹⁸ » entre néolibéralisme et féminisme. Pour cela, deux auteures nous serviront de guide, la philosophe américaine Nancy Fraser, et la sociologue britannique Angela McRobbie.

Ces théoriciennes conçoivent toutes deux la possibilité d'une telle « liaison ». Pour la première dans *Le Féminisme en mouvement*⁵¹⁹, « les forces néolibérales sont parvenues, pendant un temps au moins, à désactiver les courants les plus radicaux du féminisme de la deuxième vague⁵²⁰ ». Elle conçoit en effet la deuxième vague féministe comme un « drame en trois actes⁵²¹ ». Le premier se caractérise par une radicalité de la pensée féministe qui s'exprime par une mise au défi de l'État providence, celui-ci ayant réussi à contrôler les tensions sociales au prix de l'exclusion d'une partie de la population (femmes, non-blancs et homosexuels), et par la volonté de transformer la totalité de la société – ce dont témoigne l'expression « le politique est personnel ». Dans ce premier acte, la question de la distribution des richesses prédomine par rapport à celle de la reconnaissance des différences culturelles. Or, ce rapport s'inverse dans le second mouvement. Avec l'effondrement de la *New Left* dans les années 1990, les féministes abandonnent l'idéal marxiste et effectuent un « tournant culturel⁵²² ». Bien que cette évolution ait pour intérêt la compréhension des problèmes qui découlent d'un modèle culturel androcentrique, elle participe de la marginalisation des luttes pour une égale redistribution des richesses⁵²³. C'est pour cela que la philosophe propose un troisième temps, où les politiques de la redistribution et celles de la reconnaissance se combinent, afin de proposer une conception plus complète de la justice sociale. Cette tripartition de « l'histoire » féministe récente met en lumière un

⁵¹⁶ A. JONES, « The Return of Feminism(s) in the Visual Arts. 1970/2009 », *op. cit.*

⁵¹⁷ : « What happens to political project when they become showcased, or even encased, in normative spaces such as the museum or the exhibition? [...] There is a perceived contradiction between the subversion of power relations promised by feminism and the regulation of the subversive performed by the art institution. » Angela DIMITRAKAKI, Lara PERRY, « How to Be Seen: An Introduction to Feminist Politics, Exhibition Cultures and Curatorial Transgressions », in *Politics in a Glass Case*, *op. cit.*, p. 1-30, p.1.

⁵¹⁸ Nous reprenons cette expression à Esther Eisenstein dans « A Dangerous Liaison? Feminism and Corporate Globalization », *Science and Society*, LXIV: 3, 2005.

⁵¹⁹ Nancy FRASER, *Le Féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, Paris, La Découverte (« Politique et société »), 2012.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 6.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 5.

⁵²² *Ibid.*, p. 217-218.

⁵²³ *Ibid.*, p. 220.

rapprochement entre néolibéralisme et féminisme dans le second temps : l'affaiblissement des problématiques économiques et sociales dans le second acte rend possible une « liaison » avec le « nouvel esprit du capitalisme⁵²⁴ » qui éclot parallèlement. La philosophe se demande alors : « Faut-il ne voir qu'une coïncidence dans la prospérité qu'ont simultanément connue le féminisme et le néolibéralisme ? Ou sont-ils liés par une sorte d'affinité élective perverse, souterraine ?⁵²⁵ ». Pour la philosophe, s'il y a une telle « affinité perverse », c'est que certaines critiques féministes auraient été partiellement « récupérées » par le néo-libéralisme. Par exemple, le néolibéralisme, ayant besoin de femmes travailleuses, aurait repris à son compte la critique du salaire familial masculin, qui réduisait la femme à un statut domestique, en encourageant les femmes à travailler⁵²⁶.

La possibilité d'une *récupération* du féminisme par le néolibéralisme, récupération perverse dans la mesure où elle a pour corolaire une neutralisation « cachée » de ce mouvement politique et intellectuel, est étudiée par Angela McRobbie dans *The Aftermath of Feminism*⁵²⁷. La sociologue y démontre la façon dont des éléments de discours féministes, comme les termes « prise de pouvoir » ou « choix », auraient été convertis en une rhétorique individualiste se substituant au féminisme⁵²⁸. L'objectif serait dans ce cadre de proposer un pseudo-féminisme « acceptable », compatible avec l'ordre socioéconomique libéral dominant, afin de « restabiliser » les rapports de genre, c'est-à-dire de contrôler la menace que peut constituer le féminisme⁵²⁹. Cette forme dévaluée du féminisme participerait dès lors à un nouvel antiféminisme, qui ne prendrait pas la forme d'un *backlash*, mais celle, plus perverse « d'un nouveau pacte postféminisme entre les sexes⁵³⁰ ».

Ce que soulignent Nancy Fraser et Angela McRobbie, c'est donc l'existence d'un féminisme *affaibli* et même *neutralisé*, compatible avec le néolibéralisme, voire fabriqué par ce dernier. Sous cette forme acceptable, le féminisme n'est pas antinomique avec le fonctionnement de musées devenus des industries culturelles. Dès lors, il faut envisager la possibilité que des expositions comme *WACK! Ou Global Feminisms*, opèrent une alliance trompeuse entre un féminisme dépolitisé et une logique néolibérale. Le risque est alors que

⁵²⁴ Nous faisons référence à l'ouvrage de Luc BOLTANSKI et Ève CHIAPELLO, *Le Nouvel esprit du capitalisme* (Paris, Gallimard, 1999), qui a décrit l'évolution du capitalisme, d'un capitalisme d'état au néolibéralisme.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 295.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁵²⁷ Angela McROBBIE, *The Aftermath of Feminism*, Londres, SAGE, 2009. Un chapitre de cet ouvrage a été traduit et publié dans la revue *Nouvelles Questions Féministes* : Angela McROBBIE, « L'ère des *TOP GIRLS*. Les jeunes femmes et le nouveau contrat sexuel », *Nouvelles Questions Féministes*, XXXVIII: 1, 2009, p. 14-34, trad : Fabienne Malbois, Petra Varilek.

⁵²⁸ A. McROBBIE, *The Aftermath of Feminism*, *op. cit.*, p. 1.

⁵²⁹ A. McROBBIE, « L'ère des *TOP GIRLS*. Les jeunes femmes et le nouveau contrat sexuel », *op. cit.*, p. 14-15.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 14.

cette dernière l'emporte sur le pouvoir de subversion et de déstabilisation politique du féminisme.

Il faut également se demander s'il existerait une « affinité plus profonde », pour citer Nancy Fraser, entre le fonctionnement des entreprises culturelles néolibérales et le féminisme. Cette « affinité », ce serait le public du musée et les sujets du féminisme, ce que soulignent Lara Perry et Angela Dimitrakaki. Ces deux historiennes démontrent en effet que les musées et le féminisme s'adressent tous deux à des jeunes femmes, blanches, éduquées, de classes moyennes ou supérieures⁵³¹. Or ce profil semble également être celui de la « jeune femme » participant au « nouveau contrat social » décrite par Angela McRobbie dans *The Aftermath of Feminism*. Selon la sociologue, cette « top girl », travailleuse et libérée, serait le symbole de la bonne santé de la démocratie et l'aboutissement des luttes féministes. Étant la preuve que la critique du patriarcat n'est plus nécessaire, elle est une des clefs de voûtes de la « restabilisation » des genres. Dès lors, on peut faire l'hypothèse que les institutions muséales font le choix d'exposer des créatrices pour attirer ce public. En d'autres mots, réaliser des expositions d'artistes femmes ou sur le féminisme consisterait pour les musées à répondre aux exigences d'un public déjà acquis, ou facilement atteignable.

Deux nuances doivent toutefois être faites. D'une part, ces remarques semblent plus pertinentes pour des musées à la stature internationale, pris dans un système de concurrence culturelle, que pour des petites institutions dont la sphère d'influence est essentiellement locale. Cette analyse semble ainsi plus opérante dans le cas des expositions *WACK! Et Global Feminisms* et dans celui de l'accrochage *elles@centrepompidou*, que dans celui de *Kiss Kiss Bang Bang* et *REBELLE*. D'autre part, il ne faut pas aborder de manière univoque ces manifestations, et les réduire à une simple stratégie *marketing*, bien que cette dimension communicationnelle nécessite d'être prise en compte. Plusieurs intérêts peuvent exister au sein d'une même institution. Par exemple, si Alain Seban, directeur du Centre Pompidou, affiche clairement son souhait d'agir en faveur de l'augmentation du nombre de visiteurs et pour l'internationalisation du Centre, la motivation première de la conservatrice Camille Morineau pour l'accrochage *elles@centrepompidou* est d'ouvrir une réflexion sur le féminisme et sur le genre au Musée national d'art moderne. Dès lors, comment ces différents intérêts peuvent-ils cohabiter, sans que l'un ne prenne le dessus sur l'autre ? Dans ce contexte, les expositions d'artistes femmes, ou prenant pour thème le féminisme, semblent se caractériser par leur ambivalence.

⁵³¹ A. DIMITRAKAKI, L. PERRY, « How to Be Seen », *op. cit.*, p. 8.

D. L'historicisation paradoxale de « l'art féministe » des années 1970

Si ces manifestations sont équivoques, c'est également qu'elles mènent à une historicisation paradoxale de l'art des années 1970. L'art « informé par le féminisme » est intégré dans l'histoire de l'art canonique du XX^e siècle, alors même que les commissaires revendiquaient une approche critique vis-à-vis du canon moderniste.

En effet, les commissaires de nos cinq cas d'étude affichent tous la volonté de réinscrire dans l'histoire de l'art les œuvres influencées par le féminisme produites dans les années 1970. Partageant le constat selon lequel ces œuvres n'ont pas été assez exposées⁵³², les commissaires décident de mettre sur pied des expositions qui s'apparentent à une entreprise de révision historique ou de « réintégration⁵³³ », si l'on reprend les mots de Camille Morineau. Cette démarche est cruciale en France et en Espagne, puisque les commissaires ne peuvent pas s'appuyer sur une histoire de l'art déjà constituée, comme aux États-Unis⁵³⁴. Ainsi, dans un entretien avec le média Ameco press, Xabier Arakistain rappelait-il qu'une histoire de l'art influencée par le féminisme restait à faire en Espagne, et ce d'autant plus que ce dernier aurait une grande influence sur les jeunes artistes espagnols⁵³⁵.

Le titre des expositions, notamment espagnoles et hollandaises, affiche clairement cette volonté historiographique. Des bornes chronologiques y sont, en effet, mentionnées, ce qui contredit partiellement l'organisation thématique pourtant adoptée par les commissaires. Ainsi, selon Hendrik Folkerts, en lisant le nom complet de *REBELLE*, on s'attend à parcourir un panorama de l'art féministe de 1969 à 2009. Cette démarche d'écriture de l'histoire de l'art est également explicite à la lecture des catalogues des expositions. Ceux-ci sont écrits par des universitaires reconnus et presque systématiquement spécialistes de l'historiographie féministe : par exemple, Griselda Pollock participe à celui de la manifestation espagnole ; Peggy Phelan, qui a dirigé l'ouvrage *Art et Féminisme* participe au catalogue de *WACK!* ; Élisabeth Lebovici qui a co-écrit *Femmes artistes/Artistes Femmes*, participe à la publication de *Global Feminisms*. En outre, les catalogues proposent des chronologies et des répertoires bibliographiques, autant

⁵³² Mirjam Westen écrit ainsi : « In setting up the exhibition, I was primarily motivated by the desire to see all the well-known works from the sixties and seventies, which I has been reading about for years and which are so often alluded to, but rarely exhibited in galleries or museums, up close ». in « Rebelle. Introduction », *op.cit.*, p. 12.

⁵³³ « Plurielles », fiche de projet de l'accrochage « Plurielles », non daté, 7^{ème} carton : « Planning et présentation du projet », Archives AWARE. Voir Annexes, Document 3.4.

⁵³⁴ Dans « Chronology through cartography : Mapping 1970s Feminist Art Globally », publié dans le catalogue de *WACK!*, Marsha Meskimon rappelle que l'histoire de l'art influencé par le féminisme a déjà été écrit, et que les textes critiques ont déjà été relus à de nombreuses reprises. Dans ce cadre, la question est de proposer une nouvelle approche de cette période. C'est ainsi qu'elle propose un approche « cartographique ». Marsha MESKIMON, « Chronology Through Cartography Mapping 1970s. Feminist art Globally », in *WACK! op. cit.*, p. 322-335, p. 324

⁵³⁵ Entretien de Xabier Arakistain avec Isabel Menendez Menendez, disponible en ligne, non paginé.

d'outils pour l'historien. Nathalie Ernoult a ainsi proposé pour *elles@centrepompidou* une chronologie qui met en relation des faits sociaux ou politiques, des publications de l'histoire du féminisme et des événements artistiques considérés comme des jalons d'une histoire des femmes artistes⁵³⁶. Cette démarche est poussée plus loin dans le catalogue de *WACK!*, dans la mesure où il comporte une chronologie internationale des expositions d'artistes femmes organisées entre 1943 et 1983⁵³⁷.

Cette entreprise historiographique peut toutefois être problématique dans ses modalités. C'est qu'il y a un risque : que l'écriture de l'histoire d'un art féministe des années 1970 passe par une intégration des artistes femmes dans un récit déjà constitué, ce qui irait à l'encontre de la critique du canon portée par l'historiographie féministe.

En effet l'analyse précise des termes employés par les commissaires révèle une ambivalence vis-à-vis de ce canon. Si les commissaires en appellent à une révision de l'histoire de l'art, le recours qu'ils ont aux termes « mouvement » ou « avant-garde » révèle qu'ils reconduisent ponctuellement les structures narratives du récit moderniste. Ainsi, Xabier Arakistain décrit-il l'art féministe comme « le dernier mouvement d'avant-garde du XX^e siècle⁵³⁸ ». Cornelia Butler se donne, quant à elle, pour ambition de démontrer que l'art féministe a constitué le « mouvement le plus influent⁵³⁹ » de l'après-guerre, bien qu'elle se défende d'une compréhension du mouvement artistique comme une structure rigide. Cette rhétorique moderniste est adoptée plus directement par Gabrielle Schor, la commissaire des expositions *The Feminist Avant-Garde*, qui permettent, grâce à un système d'itinérance, la diffusion en Europe d'une collection d'œuvres dites féministes des années 1970 (sur lesquelles nous reviendrons par la suite). Partant du constat que, quarante ans après la décennie « radicale », les historiens de l'art sont capables de cartographier de manière ambitieuse l'histoire des années 1970, elle propose la conception d'un « mouvement féministe en art⁵⁴⁰ ». À cette fin, elle associe les termes « feminist art » et « avant-garde »⁵⁴¹. Pour Gabrielle Schor, l'objectif n'est pas de déconstruire les structures du récit historique, ni de proposer une histoire alternative, mais d'élargir le canon. Il semble ainsi que la commissaire s'inscrive de cette manière dans la démarche entamée par Laura

⁵³⁶ Nathalie ERNOULT, « Chronologie », in C. MORINEAU, C. DEBRAY, Q. BAJAC, et al., *elles@centrepompidou*, p. 338-371.

⁵³⁷ Jenni SORKIN, Linda THEUNG, « Selected chronology of All-women group exhibitions, 1943-1983 », in *WACK!*, *op.cit.*, p. 474-499.

⁵³⁸ Entretien de Xabier Arakistain avec Isabel Menendez Menendez, disponible en ligne, non paginé.

⁵³⁹ C. BUTLER, « Art and Feminism: An Ideology of Shifting Criteria », *op. cit.*, p. 15

⁵⁴⁰ Gabrielle SCHOR (dir.), *Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s in the Sammlung Verbund Collection*, Vienna, Londres, Prestel, 2016, p. 20.

⁵⁴¹ « My ambition for the exhibition Feminist Avant-Garde of the 1970: Works for the Sammlung Verbund, Vienna, is to emphasize the connection between the conception of "feminism" and avant-garde", in order to highlight the historic achievement of these artists. » *Ibid.*

Cottingham vingt-ans plus tôt. Cette dernière proposait en effet la définition d'un « mouvement féministe en art » et en appelait à historiographier un « art féministe » des années 1970. Toutefois, faire du féminisme un « mouvement », n'est-ce pas intégrer les femmes dans une histoire déjà constituée, sans réinterroger les modalités de la fabrique de l'histoire ? C'est notamment contre ce risque que Helen Molesworth nous mettait en garde dans « How to Install Art as Feminist », en se demandant si « réparer » l'histoire par l'intégration des créatrices dans le grand récit moderniste consistait véritablement en une démarche féministe⁵⁴². Contre ce modèle, l'historienne en appelait alors à une conception généalogique de l'histoire qui vienne bouleverser l'approche chronologique des accrochages.

Si l'entreprise d'historiographie entamée par ces expositions est problématique, c'est également qu'elle participe de la création de « grandes figures » d'artistes femmes, renouant dès lors avec l'idée des grands « maîtres » qui structurent le récit moderniste. En Espagne, en France, en Hollande ou aux États-Unis, ce sont en effet les mêmes artistes qui sont exposés : Carolee Schneemann, Valie EXPORT, Martha Rosler, ORLAN, ou encore Hannah Wilke. Dans l'article « Feminist Curatorial Strategies and Practice since the 1970s »⁵⁴³, l'historienne Katy Deepwell, soulignait ainsi qu'une « histoire des "grandes" femmes artistes », comprise comme un ajout à l'histoire traditionnelle, se développait dès les années 1980 dans certains courants des humanités enseignés à l'Université. L'image de femmes héroïques, s'étant battues pour pratiquer leur art, s'est, dans ce cadre, diffusée. En outre, selon l'auteure, cette histoire de l'art de « grandes femmes », isolée de leur contexte et du reste de l'histoire de l'art, caractérise essentiellement la façon dont les industries culturelles présentent les femmes artistes aujourd'hui⁵⁴⁴. La manière dont les artistes dites « historiques » ont été exposées dans *elles@centrepompidou* nous semble s'inscrire dans cette démarche. Les créatrices étaient présentées au cinquième étage du musée, distribuées dans des salles dispersées au milieu de l'accrochage chronologique habituel, et regroupées sous la désignation « Pionnières ». Or, selon Catherine Gonnard, l'utilisation de ce terme serait impropre : il effacerait en effet les artistes ayant précédé ces « pionnières » et invisibiliseraient les créatrices étant également actives à la même époque⁵⁴⁵. En outre, à la consultation de la définition du Centre national de ressources textuelles (« Personne qui se lance la première dans une entreprise, qui ouvre la voie à d'autres domaines

⁵⁴² Helen MOLESWORTH, « How to install art as Feminist », in Cornelia Butler, Alexandra Schwartz, *Modern Women. Women Artists at the Museum of Modern art*, New York, The Museum of Modern Art, 2010, p. 498-513, p. 504.

⁵⁴³ K. DEEPWELL, « Feminist Curatorial Strategies and Practices since the 1970s », *op. cit.* .

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁴⁵ Nathalie ERNOULT, Catherine GONNARD, « Regards croisés sur "elles@centrepompidou" », *Diogène*, I: 225, 2009, p. 189-193, p. 192.

inexplorés⁵⁴⁶ »), on comprend que cette expression isole les artistes de leur contexte. Ce vocable, issu du champ sémantique de la conquête, transforme également ces « pionnières » en héroïnes qui ont marché et lutté, seules, en terrains masculins, puisque le reste de l'accrochage est essentiellement occupé par des hommes.

À ces « grandes femmes » sont associés des « chefs d'œuvres ». Ce sont autant d'icônes d'une lutte artistique et sociale qui, produites pour l'essentiel en Europe et en Amérique du Nord, forment, ainsi, un répertoire transnational essentiellement occidental. En effet, certaines œuvres sont devenues des symboles de la sexualisation du corps féminin, de l'enfermement des femmes dans des rôles genrés, ou encore de la misogynie du marché et du monde de l'art. Présentons quelques-unes de celles-ci.

C'est ainsi le cas de l'œuvre de Hannah Wilke *SOS Starification Object Series. An Adult Game of Mastication (Mastication Box)*, 1974-1975 (fig. 3.1), présentée dans l'accrochage *elles@centrepompidou* et dans les expositions *REBELLE* et *The Feminist Avant-Garde*, comme l'image iconique de l'objectivation des corps féminins par le regard masculin et par les médias. Hannah Wilke, posant à moitié nue, mime les poses que les mannequins ou les célébrités adoptent dans les magazines. Des sculptures en chewing-gum, reprenant la forme du sexe féminin, accompagnent les photographies, confrontant crûment le spectateur à la réalité de l'objet de son désir. Opérant comme le versant autrichien de cette critique, *elles@centrepompidou*, *REBELLE* et *The Feminist Avant-garde* exposent une affiche témoignant de la performance de Valie EXPORT *Aktionshose. Genitalpanik* (1969) (fig. 3.2). À l'occasion de celle-ci l'artiste avait interrompu la projection d'un film pornographique dans un cinéma viennois en faisant face aux spectateurs armée et exhibant son sexe par un trou découpé dans son pantalon au niveau du public. En entrant dans le cinéma vêtu de cette façon, Valie EXPORT révélait le dispositif voyeuriste et fétichiste du cinéma qui a pour conséquence d'objectiver le corps féminin⁵⁴⁷.

De la même façon, l'œuvre de Françoise Janicot, *L'Encoconnage* (1972) (fig. 3.3), est devenue l'incarnation de l'enfermement des femmes dans des rôles féminins. Des photographies de cette performance, durant laquelle l'artiste s'enroule pendant vingt-minutes dans une cordelette, étaient ainsi visibles à *elles@centrepompidou* et aux expositions *WACK!* et *The Feminist Avant-Garde*. C'est notamment le cliché où la tête de

⁵⁴⁶ Définition du Centre national de ressources textuelles, disponible en ligne : <https://www.cnrtl.fr/definition/pionni%C3%A8re>, consulté le 12/08/2019].

⁵⁴⁷ Amelia Jones propose une analyse de cette œuvre dans le catalogue de *elles@centrepompidou* « Genital Panic. La menace des corps féministes et le paraféminisme », in C. MORINEAU, C. DEBRAY, Q. BAJAC, et al., *elles@centrepompidou*, op. cit., p. 290-295. Comme le souligne Amelia Jones, les structures fétichistes de la représentation ont été analysées par plusieurs théoriciennes, comme Laura Mulvey ou Griselda Pollock, dans les années 1980 à travers d'un prisme psychanalytique.

Françoise Janicot est à moitié défaite qui est préféré aux autres, alors que celui-ci représente pour Aline Dallier un « appel à écouter la voix suffocante des artistes femmes » et un « témoignage de leur invisibilité⁵⁴⁸ ». De surcroît, le fait que cette photographie soit présentée régulièrement à partir de l'année 2007 témoigne d'une historicisation récente de l'art influencé par le féminisme en France, dans la mesure où l'œuvre n'avait presque pas été exposée jusqu'à *Vraiment. Féminisme et art*.

Enfin, l'œuvre de ORLAN *Le Baiser de l'artiste*, présente à *elles@centrepompidou*, *WACK!* et aux expositions *The Feminist Avant-Garde*, peut être comprise comme l'emblème de la dénonciation des rôles stéréotypés dans lesquelles les femmes étaient réduites – Sainte ou prostituée – et de la misogynie du monde artistique représentée ici par la foire d'art contemporain.

Quatre exemples ont ici été développés mais il aurait été possible de citer plus d'une vingtaine de pièces présentées dans au moins deux expositions, dont *La Femme sans tête* de Nil Yalter (1974)⁵⁴⁹ *Semiotics from the Kitchen* de Martha Rosler (1975)⁵⁵⁰, la performance de Lea Lublin *Dissolution dans l'eau, Pont Marie – 17 heures, 1978* (1978)⁵⁵¹, etc. Le processus par lequel ces œuvres, produites pour certaines dans des circuits alternatifs, sont devenues des icônes exposées à l'international, mériterait une analyse plus approfondie, ce qui n'est pas l'objet de cette étude.

L'acquisition par des musées ou bien par des collections privées de certaines de ces œuvres a contribué à l'institutionnalisation de ce répertoire féministe. Par exemple, *S.O.S Starification object* a été acquise en 2006, dans le cadre d'une donation, par le Musée national d'art moderne. De plus, le MNAM a acheté *Aktionshose. Genitalpanik* de Valie EXPORT et *le Baiser de l'artiste*, respectivement en 2007 et 2008. L'association Camille, qui a constitué une collection d'œuvres d'artistes femmes, a offert en 2010 une photographie de *l'Encoconnage* au MNAM. De fait, le Musée national d'art moderne, s'est engagé à partir de 2004, dans une démarche d'acquisition d'art dit féministe. À partir de 2007, il s'agissait également d'intégrer aux collections des œuvres considérées comme des « jalons » d'un art féministe en vue de l'accrochage⁵⁵².

Ce « rattrapage », opéré par le Musée, n'est pas la seule opération de ce type. L'action de Gabrielle Schor pour la Sammlung Verbund collection, depuis 2004, est une

⁵⁴⁸ Aline DALLIER, « Françoise Janicot », in L. COLLIER HILLSTROM, K. HILLSTROM (dir.), *Contemporary Women Artists*, op. cit., p. 316-319, p. 318.

⁵⁴⁹ L'œuvre est présentée dans *elles@centrepompidou*, *WACK!* et les expositions *The Feminist Avant-Garde*.

⁵⁵⁰ Que le public a pu voir dans *elles@centrepompidou* et les expositions *The Feminist Avant-Garde*.

⁵⁵¹ Présentée aussi bien dans l'exposition *WACK!* que *REBELLE*.

⁵⁵² Pour une analyse plus poussée de la politique d'acquisition du Centre Pompidou, nous renvoyons au deuxième chapitre de notre étude portant sur le Centre Pompidou « Donner à voir des artistes femmes. Les politiques d'acquisition et de visibilité des artistes femmes du Centre Pompidou », in *Le Centre Pompidou à l'épreuve du genre*, op. cit., p. 45-63.

entreprise comparable. Soulevons néanmoins qu'il s'agit dans ce cas d'une initiative privée et non pas muséale, et que l'ampleur de cette collection dépasse largement les acquisitions effectuées par le MNAM pour l'accrochage *elles*. Gabriele Schor a, en effet, déterminé deux orientations à cette collection: l'art féministe des années 1970 et des œuvres travaillant avec l'espace. Dans ce cadre, ont été acquises aussi bien des œuvres de Hannah Wilke⁵⁵³ que de Martha Rosler⁵⁵⁴ qu'un important ensemble de Cindy Sherman⁵⁵⁵ ; autant de pièces qui circulent en Europe dans le cadre des expositions *The Feminist Avant-Garde* déjà citées. La collection, partie de la Galerie Nationale de Rome en Italie, est passée notamment aux Beaux-arts de Madrid, à la Kunsthalle de Hambourg, au musée d'art Mjellby de Halmstad en Suède ou encore à la Galerie des photographes de Londres⁵⁵⁶. Dès lors, en rassemblant presque six cents pièces de soixante-sept artistes dans un ensemble voué à perdurer – alors même qu'une exposition n'est qu'un regroupement temporaire –, et en assurant l'itinérance de cet ensemble, la collection Verbund participe de manière décisive à l'élaboration d'une histoire d'un art féministe.

En guise de conclusion : une crise de l'historiographie féministe ?

En 2006, l'association des historiens de l'art britanniques intitulaient leur séance de travail annuelle « Où va le féminisme ? »⁵⁵⁷. A cette occasion, les universitaires faisaient le constat d'une crise de l'historiographie féministe. L'institutionnalisation en cours de ce champ de recherche et la visibilité inédite des œuvres qualifiées de féministes jouaient un rôle certain dans l'établissement de ce constat. Les historiens se demandaient alors : l'organisation de ces expositions « blockbuster » serait-elle réellement la preuve d'un accomplissement de l'historiographie féministe ? Au contraire, son intégration aux institutions muséales n'était-elle pas le signe d'une neutralisation du pouvoir critique de ce champ d'étude ?

Dans l'essai « Gendering the multitude: feminist politics, globalization and art history »⁵⁵⁸, Angela Dimitrakaki esquissait une réponse à ces questionnements. Sur plusieurs points, les entreprises féministes en histoire de l'art aurait été couronnées de succès : elles auraient permis l'introduction d'artistes femmes dans l'histoire de l'art, auraient radicalisé la discipline en soulignant l'importance des contextes discursifs dans lesquels s'inscrivent les œuvres, et auraient rappelé la pertinence du genre comme outil

⁵⁵³ Comme *S.O.S. Starification Object Series* (1975) cité plus haut.

⁵⁵⁴ Il s'agit de *Semiotics of the Kitchen* (1975).

⁵⁵⁵ Le catalogue de la collection compte ainsi 24 numéros à Cindy Sherman.

⁵⁵⁶ A l'heure où nous écrivons, elle est présentée au Centra de Cultura Contemporania de Barcelone.

⁵⁵⁷ Cité par Angela DIMITRAKAKI in « Gendering the multitude: feminist politics, globalization and art history », in Masha MESKIMMON, Dorothy C. ROWE (dir.), *Women the Arts and Globalization. Eccentric Experience* Manchester, Manchester University Press (« Rethinking Art History »), p. 15-43, p. 15.

⁵⁵⁸ *Ibid.*

d'analyse. Toutefois, l'historiographie féministe aurait échoué sur un point névralgique : elle ne serait pas parvenue à transformer les structures capitalistes de l'art. L'intégration du féminisme dans les institutions artistiques et universitaires aurait eu pour corolaire l'abandon de ses revendications économiques. Cette « défaite intellectuelle » pourrait être comparée, selon Angela Dimitrakaki, à celle qui a accompagné l'institutionnalisation du marxisme dans les années 1990. Dans *Le Spectre de Marx*, Jacques Derrida⁵⁵⁹, expliquait que le succès que cette idéologie rencontrait dans cette décennie reposait sur la neutralisation du pouvoir subversif de la pensée marxiste conséquence de la chute du communisme.

L'analyse d'Angela Dimitrakaki met donc en valeur l'ambivalence d'une institutionnalisation de l'historiographie féministe. Une pratique curatoriale féministe est-elle, alors, compatible avec la réalisation d'exposition dans des grandes institutions muséales ? Un musée « féministe » est-il voué à rester une utopie ?

⁵⁵⁹ Jacques DERRIDA, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993. Ce texte est publié suite à la conférence « Whither Marxism », organisée à l'Université de Californie Riverside la même année.

CONCLUSION

Avant de proposer une double conclusion qui portera sur le format des expositions collectives d'artistes femmes et sur la possibilité d'une action féministe en musée, il convient de revenir sur chacun des cas présentés dans un premier temps, afin de souligner les phénomènes de redondances, de répétitions et de ruptures qui se jouent entre ces différentes expositions.

La première exposition étudiée, *Écritures de Femmes*, l'a été en creux. Dans la mesure où le projet n'avait pas abouti et que les sources ne permettaient pas de reconstituer clairement le contenu de l'exposition, il s'agissait essentiellement d'étudier son contexte et de proposer des explications à son échec. Dans ce cadre, *Écritures de Femmes* a été présenté comme un « moment raté ». Le projet s'inscrivait, en effet, dans un environnement international marqué par le développement d'expositions collectives d'artistes femmes et répondait à la volonté de plasticiennes, réunies en collectif, de présenter leur œuvres conjointement. De plus, le lieu de l'exposition, la plateforme expérimentale du Musée d'art moderne de la Ville de Paris, gérée par une équipe féminisée, s'apparentait au lieu idéal pour organiser des expositions d'artistes femmes. Dans ce cadre, le non-aboutissement du projet crée une frustration chez les artistes conviées aux étapes préparatoire et mène à la création d'un nouveau collectif de créatrices. Bien que l'ARC ne conserve aucune archive de ce projet, il a été possible de se faire une idée du format de l'exposition. Il semble que les organisatrices aient souhaité monter une exposition panoramique, mêlant les médiums et les styles, ainsi que différentes générations d'artistes. Le titre du projet, et les déclarations de Françoise Eliet dans le cadre de son collectif *Femmes/art*, laissent également penser que les organisatrices ne revendiquaient ni une posture féministe, ni l'existence d'une spécificité féminine dans l'art.

Sept ans après que *Écritures de Femmes* n'ait avorté, la Galerie municipale de Vitry-sur-Seine met sur pied *La Part des Femmes dans l'art contemporain*. Cette exposition collective d'artistes femmes panoramique, soutenue par le Ministère des Droits de la Femme, est d'une ampleur remarquable : une centaine d'artistes sont présentées. L'objectif donné à la manifestation par son organisateur, Serge Guillou, serait de montrer que les artistes femmes, passant du statut de muses à artistes, auraient atteint l'égalité artistique.

Quant à l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*, elle semble, à première vue, représenter un moment de rupture dans cette histoire. Pour la première fois, à notre connaissance, une institution artistique ne craint pas d'associer dans le titre d'une exposition les termes « féminisme » et « art ». Le critère de genre, qui semblait être dilué, dans les deux premiers cas étudiés, était ici pleinement assumé et la commissaire ne craignait pas de poser une thématique précise à son exposition. Il s'agissait de montrer l'influence du mouvement des femmes sur l'art américain et français des années 1970 et de révéler un « continuum féministe » entre cette décennie et la décennie 1990. En outre, cette exposition pouvait, à juste titre, être qualifiée de jalon dans l'histoire des femmes artistes et dans l'histoire de l'art féministe en France : elle avait offert une visibilité inédite à certaines œuvres d'artistes françaises peu connues, comme celle de Nicola, et son catalogue avait été conçu comme une référence sur les femmes artistes dans les années 1970.

Au premier abord, l'accrochage *elles@centrepompidou*, le dernier cas d'étude, semblait également constituer une rupture : pour la première fois, un musée de l'ampleur du Musée national d'art moderne exposait des plasticiennes à l'occasion d'un accrochage strictement réservé aux créatrices. De plus, le musée s'inscrivait dans un mouvement plus large d'intégration des études de genre et de développement de l'histoire des femmes artistes en France. En publiant un catalogue qui regroupait des participations d'auteurs, français ou étranger, spécialiste de l'historiographie féministe ou des études de genre (par exemple, Griselda Pollock, Amelia Jones, Éric Fassin, Catherine Gonnard), les commissaires de *elles* inscrivaient également l'événement dans ce mouvement.

À la suite de ce retour sur ces quatre expositions ou accrochage, il est nécessaire de souligner les phénomènes de redondances qui apparaissent entre ces différents cas. Une première caractéristique commune à plusieurs de ces cas d'étude est le format panoramique adopté par les organisateurs et les commissaires. En contournant le problème de la définition de critères de sélection précis, le format panoramique entraîne une dilution curatoriale. En dernière instance, le seul critère de sélection qui sous-tend l'organisation de l'exposition est alors celui du genre. Or ce même critère n'est pas justifié ou interrogé par les organisateurs et les commissaires : quelle est, donc, la femme dont on parle à Vitry-sur-Seine ? Quelles sont celles qui exposent au Centre Pompidou ? Dès lors, le risque est de reconduire une catégorie artistique féminine en refusant de clarifier le critère de genre. Il existe un deuxième point de rencontre entre *La Part des Femmes dans l'art contemporain* et *elles@centrepompidou* : dans les deux cas, les organisateurs se défendent de réaliser une

exposition féministe. Ainsi, pour le conseiller culturel de Vitry-sur-Seine « Bien entendu, il ne s'agit pas pour nous d'une quelconque manifestation "féministe"⁵⁶⁰ » tandis que pour Camille Morineau « l'objet n'était pas de produire un objet féministe⁵⁶¹ ». S'il n'est pas étonnant que les organisateurs de *La Part des femmes dans l'art contemporain*, refusent d'assimiler la manifestation à une entreprise féministe, la formule « ni féministe, ni féminine », répétée comme un *leitmotiv* dans la communication de l'accrochage *elles@centrepompidou*, paraît plus surprenante dans le cadre du « moment féministe » que traversent les institutions muséales occidentales. En comparaison des événements *WACK!*, *Global Feminisms*, *Kiss Kiss Bang Bang* et *REBELLE*, qui assumaient clairement une filiation féministe, la position curatoriale de *elles@centrepompidou* semble, en effet, faible.

L'adoption d'une posture panoramique et le refus des termes féminins et féministes à trente ans d'écart, témoignent de la persistance d'une « gêne du féminin ». Celle-ci expliquerait aussi bien l'échec du projet de l'ARC en 1977 que la dilution de la position curatoriale dans *elles@centrepompidou*. En 2009, le genre et le féminisme font toujours peur, dans un contexte français marqué par une pensée universaliste issue de la Révolution et par une histoire de l'art qui peine à s'appropriier les outils de l'histoire sociale de l'art et de l'historiographie féministe.

Soulignons à présent les phénomènes de discontinuités mis en lumière par cette étude. Parmi nos quatre cas d'étude, *Vraiment. Féminisme et art*, est apparu comme une exception. Les organisateurs ne craignaient pas de mettre en avant le critère de genre, revendiquant ainsi les expositions collectives d'artistes femmes comme un élément nécessaire à la compréhension du problème que pose la place des femmes dans les institutions artistiques. Pour cela, ils proposaient une thématique précise. Le caractère exceptionnel de l'exposition doit toutefois être nuancé. Ce parti pris assumé par les curateurs s'explique par le fait que le Magasin, étant un Centre d'art et étant situé à Grenoble, a un poids institutionnel moindre qu'un musée parisien. En outre, l'étude de la réception de l'exposition a montré que *Vraiment* n'avait pas créé un débat en France sur la place des femmes dans l'art. *elles@centrepompidou* manifeste également un double point de rupture, bien que la dilution de la position curatoriale ait témoigné d'une résistance du Centre Pompidou à intégrer des problématiques de genre. D'une part, avec *elles@centrepompidou*, les critiques postmodernes et féministes étaient partiellement

⁵⁶⁰ J. COLLET, « Un évènement artistique », *op. cit.*

⁵⁶¹ C. MORINEAU, « *elles@centrepompidou* : un appel à la différence », *op. cit.*, p. 16.

prises en compte par l'institution muséale, qui proposait ainsi un renouvellement de ses collections permanentes. D'autre part, le contexte de mise en concurrence accrue des industries culturelles soumises à une pression néolibérale constituait également une différence majeure avec le contexte historique des trois premiers cas que nous avons étudiés. Dans les années 2000, exposer des artistes femmes semblait être devenu « *marketable* ». Étudier la façon dont les industries culturelles héroïse des figures de femmes artistes en réalisant des expositions *blockbuster* pourrait constituer le point de départ d'une nouvelle recherche.

Avant de proposer une double conclusion qui portera sur le format des expositions collectives d'artistes femmes et sur la possibilité d'une action féministe en musée, il convient de revenir sur la méthodologie adoptée dans le cadre de notre étude.

L'analyse de ces quatre projets d'exposition, expositions et accrochage, a montré la pertinence d'une approche transnationale. En effet, c'est cette approche qui permet de souligner, par comparaison, cette spécificité française d'une « gêne du féminin ». De plus, l'étude précise des réseaux transnationaux dans les années 1970, notamment, autour d'Aline Daller et des *Cahiers du GRIF*, et dans les années 1990, par le biais de la revue *Blocnotes*, ainsi que l'analyse de l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*, a mis en lumière une logique franco-américaine qui structurait une histoire des expositions collectives d'artistes femmes en France. C'est également sur cette « histoire » qu'il s'agit de revenir. Nous avons souhaité démontrer la pertinence d'une approche diachronique pour l'étude des expositions collectives d'artistes femmes. Mettre en commun des cas d'étude éloignés dans le temps permet, en effet, de soulever des phénomènes de discontinuités et de ressemblance, et ainsi de mettre en lumière le caractère structurant et durable d'une peur française à « exposer le genre ». En adoptant une approche diachronique, il s'agissait également de souligner la nécessaire transmission d'une mémoire des expositions collectives d'artistes femmes.

Afin de clore cette étude, proposons deux réflexions qui découlent de ces recherches. La première est relative au format des expositions collectives d'artistes femmes. L'ambiguïté de la position curatoriale de *elles@centrepompidou* a révélé la difficulté intrinsèque de ce type d'exposition : il semble qu'exposer collectivement des artistes femmes, sans proposer un point de vue ou une analyse particulière, ne permette pas d'entamer une véritable réflexion sur les structures genrées de la représentation et sur les

stéréotypes de genre, qui construisent nos identités personnelles et sociales, et qui sont véhiculés par les institutions muséales. Une solution à cet écueil serait d'opérer un glissement : ne plus « exposer des femmes », mais « exposer le genre ». À ce titre, l'initiative du MacVal *Chercher le garçon* semble exemplaire. Renversant la neutralité supposée du genre masculin, le commissaire, Franck Lamy, proposait de faire une *Exposition collective d'artistes hommes*, avec pour objectif de déconstruire les valeurs associées à la masculinité. Dès lors, il semble que c'est seulement en démontrant le caractère tout aussi construit de la masculinité que nous pourrions critiquer les structures genrées de l'histoire de l'art.

Le deuxième point que nous souhaitons soulever est celui de la possibilité d'une approche féministe en institution muséale. Dès les premières pages de *Encounters in the Virtual Museum*, Griselda Pollock annonçait l'impossibilité d'un « musée féministe », ainsi condamné à rester utopique :

This is not a cybernetic museum on the internet [...] It signals a museum that could never be actual. The dominant social and economic power relations to that govern the museum make feminist analysis impossible. What corporation would sponsor a feminist intervention which challenges the assumptions of class, race and gender that underpin the current social system despite gestures of inclusiveness and minor corrections to its histories of discrimination?⁵⁶²

Selon la théoricienne, une intervention féministe en musée est rendu impossible, car le musée est inséré dans des structures économiques libérales. Les entreprises féministes allant à l'encontre de la logique du bénéfice propre à toute entreprise commerciale, la marge de manœuvre pour une intervention féministe serait réduite. Or, une action féministe en musée ne peut consister en une simple « correction cosmétique », selon Griselda Pollock. Il ne suffit pas d'accrocher sur les cimaises des musées « à moitié-vides » des « grandes artistes femmes ». Dès lors, toute entreprise féministe en musée est condamnée, pour l'historienne, à rester *virtuelle*, un devenir jamais actualisé. Peut-on, alors, envisager des actions féministes *au dehors* des grandes institutions ? Pour Angela Dimitrakaki et Amelia Jones, c'est peut être une posture décentrée qui rendra possible une action curatoriale féministe⁵⁶³. Dans cette voie, la programmation mise en place par Béatrice Josse au Magasin des Horizons, la nouvelle forme du Centre national d'art contemporain, est une piste prometteuse. D'une part, Béatrice Josse assume pleinement un engagement féministe,

⁵⁶² G. POLLOCK, *Encounters in the Virtual Feminist Museum*, op. cit. p. 9-10.

⁵⁶³ Amelia JONES, Angela DIMITRAKAKI, « Visible or Merely Possible? A Dialogue on Feminism's Radical Curatorial Project », in Elke KRASNY, *Women's Museum. Curatorial Politics in Feminism Education, History and Art*, p. 69-7, Vienne, Löcker, 2013, p. 77.

postcolonial et écologique (ce dont témoigne l'exposition *Entropie, J'écris ton nom* de mars à juillet 2019 et l'organisation du festival féministe *Les Sororales*). D'autre part, de nouveaux formats curatoriaux sont expérimentés au Centre d'art. Contrainte de quitter la Halle du Centre d'art l'hiver à cause des équipements de chauffage, Béatrice Josse a décidé de proposer une programmation éclatée sur le territoire grenoblois : ce sont des ateliers, des rencontres, des projections qui permettent à une pensée écologique, féministe ou postcoloniale, de s'infiltrer dans la ville.

A l'heure où nous finissons d'écrire ce texte, l'ICOM est sur le point de réviser fondamentalement la définition du musée⁵⁶⁴. D'une institution permanente dépositaire d'une collection, le musée sera peut-être appelé à devenir un « lieu de démocratisation inclusif et polyphonique consacré au dialogue critique sur les passés et les futurs », qui prend conscience des « conflits et des défis du présent », une entreprise participative, qui travaille en « collaboration active avec et pour diverses communautés ». Dans ce cadre, l'enjeu, pour le musée, est de proposer de nouvelles manières de constituer un savoir, sur l'art et son histoire, sur l'histoire, sur la société, *etc.* Les pratiques curatoriales féministes participeront-elles alors de ce renouvellement des formes d'exposition ? Et d'une expérimentation de nouvelles *praxis* du savoir ?

⁵⁶⁴ Voir le site de l'ICOM : <https://icom.museum/fr/activites/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

BIBLIOGRAPHIE

I. SOURCES PRIMAIRES

A. Archives

Archives municipales de Vitry-sur-Seine

Cartons : 438W32 ; 438W33 ; 911W189.

Archives départementales de l'Isère

Cartons : 329J67 ; 329J5 ; 329J13.

Archives de l'association AWARE

7^{ème} et 8^{ème} carton du fonds *elles@centrepompidou* (archives non cotées)

B. Catalogues d'exposition

Catalogue des expositions du corpus

COLLECTIF, *La part des femmes dans l'art contemporain*, 1984, Galerie municipale, Vitry-sur-Seine.

COLLIN, Françoise, COTTINGHAM, Laura, LETURCQ, Armelle, *Vraiment. Féminisme et art*, Grenoble, Le Magasin, 1997.

MORINEAU, Camille, DEBRAY, Cécile, BAJAC, Quentin et *ali.*, *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, Centre de Création Industrielle*, exposition au Centre Pompidou du 27 mai 2009 au 24 mai 2010, Paris, Centre Pompidou, 2009.

Catalogue des expositions citées à titre de comparaison

Face à Femmes, Maison de la Culture du Havre, octobre 1978.

BERNADAC, Marie-Laure, MARCADÉ, Bernard, *Féminin-masculin. Le sexe de l'art*, Paris, Gallimard / Electra, Centre Georges Pompidou, 1995.

BUTLER, Cornelia, MARK, Lisa, (dir.), *WACK ! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles / Cambridge, The Museum of Contemporary art / MIT Press, 2007.

COLLECTIF, *Elac Magazine n°4 « Langages au féminin »*, Lyon, Espace Lyonnais d'art contemporain, novembre 1977.

COLLECTIF, *Art et Féminisme*, Exposition au Musée d'art contemporain de Montréal du 11 mars au 2 mai 1982, Québec, Ministère des affaires culturelles, 1982.

GRENIER, Catherine (dir.), *Modernités plurielles (1950-1970)*, Catalogue de l'accrochage présenté du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015, Paris, Centre Pompidou, 2014, p. 14-31, p.14.

HARRIS, Ann Sutherland, NOCHLIN, Linda, *Women Artists 1550-1950*, New York, Museum of the Art, A. A. Knopf, 1976. Trad : *Femmes peintres, 1550-1950*, Paris, Des Femmes, 1981.

JONES, Amelia, COTTINGHAM, Laura et ali, *Sexual Politics. Judy Chicago's Dinner Party in Feminist Art History*, Los Angeles, University of California Press, 1996.

NOCHLIN, Linda, REILLY, Maura (dir.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell, 2007.

VERGINE, Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910/1940*, Paris, Éditions des Femmes, 1982.

VERGNE, Philippe (dir.), *L'Art au corps. Le Corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Réunions des Musées Nationaux, 1996.

WESTEN, Mirjam (dir.), *REBELLES: Art and Feminism 1969-2009*, Arnhem, Museum voor Modern Kunst Arnhem, 2009.

ZEGHER, Catherine de (dir.), *Inside the Visible. An elliptical traverse of the 20th century art in, of and from the feminine*, Boston, Boston Institute of Contemporary Art, 1996.

C. Presse au sujet des deux expositions

Écritures de femmes

« Exposition de femmes à l'ARC 2 », *Artpress*, n°5, mars 1977 « Femmes et création », p. 40.

La Part des Femmes dans l'art contemporain

« Art contemporain, une première », *Les Nouvelles du Val de Marne*, vendredi 9 mars 1984, p. 15.

« La part des femmes dans l'art contemporain », *Vitry Hier, aujourd'hui, demain*, n°125, mars 1984, p. 8, p. 20.

DALLIER, Aline, « De Vitry-sur-Seine aux U.S.A », *Les cahiers du GRIF*, n°29, 1984, p. 113.

JOUFFROY, Jean-Pierre, « La part de femmes dans l'art contemporain », *L'Humanité Dimanche*, 11 mars 1984.

MOULIN, Raoul-Jean, « Femmes en peinture. Pionnières de tous les rivages », *L'Humanité*, mardi 20 mars 1984.

Vraiment. Féminisme et art

« Féminisme et art au CNANC/Magasin de Grenoble », Ticket Rhône-Alpes, *Lyon*, n°124, avril 1997.

« Vraiment : Féminisme et art », *l'Essor de l'Isère Grenoble*, 11 avril 1997, p. 3

- « Die Kunst des Feminismus », *Cosmopolitan*, Munich, avril 1997.
- « Au MAGASIN, marchez dans la Rue », *Les Affiches de Grenoble*, Grenoble, 11 avril 1997.
- « Vraiment féminisme et art », *Le Figaro Rhône Alpes*, supplément au Figaro du samedi 3 mai 1997, p. 54.
- « Vraiment, Féminisme et art », *Le Journal des Arts*, Paris, n°38, 13 mai 1997, p. 20.
- « Vraiment, féminisme et art », *Les Inrockuptibles*, guide de bord, 7-13 mai 1997.
- « A Grenoble, femmes protagonistes », *l'Arca International*, Monaco, n°13, mai 1997, p. 99
- « Vraiment. Féminisme et art » *Interni*, Milan, n°470, mai 1997, p. 32.
- « Vraiment Féminisme et art et Moment Ginza », *Whats On*, Paris, mai/juin 1997, p. 16-18.
- « Feminism and art: a French première at the Magasin in Grenoble », *Grenoble Isère Report*, Grenoble, juin 1997, p. 4.
- « Il feminismo e l'arte », *Flash Art*, n°204, juin-juillet 1997, p. 38.
- BEILN Rald, « Génération Y », *Neue Zürcher Zeitung*, Zürich, 3 mai 1997, p. 69.
- BETHEMONT, Hauviette, « Vraiment féminisme et art », *491*, Lyon, n°16, mai 1997, p. 24.
- BREERETTE, Geneviève, « Quand les musées passent à l'attaque, à Grenoble », *Le Monde*, Paris, n°16258, 6 mai 1997, p. 26.
- BERTHEMON, Hauviette, « Hauts les femmes », *Lyon Capitale* (Lyon), 23/29 avril 1997.
- DESPINAY, Elsa, « Vraiment féminisme et art. L'hommage à Simone », *Le Petit Bulletin*, Grenoble, n°161, 7-14 mai 1997, p. 2.
- DORNY, Christophe, « Féminité ... féminisme ou l'art d'être artiste femme », *Beaux-arts Magazine*, Paris n°155, avril 1997, p. 29.
- EPRON, Nadine, « Art et féminisme », *Le Dauphine Libéré*, Grenoble, n°16249, mardi 18 février 1997, p. 19.
- EPRON, Nadine, « L'art au féminin ou la réjouissance de l'œil », *Le Dauphine Libéré*, Grenoble, samedi 12 avril 1997, p. 10.
- LEBOVICI, Élisabeth, « Le féminisme, strapontin de l'art », *Libération*, Paris, 17 avril 1997.
- PAULUS, Vincent « Un parcours vers *Moment Ginza* et *Vraiment féminisme et art* », *Le Dauphine Libéré*, Grenoble, 1^{er} avril 1997.
- PERRARD, Sylvien, « Deux expositions au Magasin », *Le Dauphine Libéré*, Grenoble, samedi 12 avril 1997, p. 10.
- Yan C. « Laura Cottingham », *Têtu*, Paris, n°14, mai 1997, p. 28 et 29.
- SAXENHUBER, Hedwige, « Same skin for everybody », *Sringer*, Vienne, juin-septembre 1997, p. 62-63.

Presse sur les expositions citées à titre de comparaison

ASSCHER, Carine, « Lea Vergine. L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940 », *Artpress*, n°67, février 1983, p. 44.

COLLIN, Françoise, « Femmes Artistes 1550-1950 », *Les Cahiers du GRIF*, n°17-18, 1977 « Mères femmes », p. 102.

ELIET, Françoise, « Berlin. L'Art des Femmes », *Sorcières*, n°11, janvier 1978, p. 55-56.

FOLKERTS, Hendrik, « Rebelle: Feminism and the Haunting of History », Journal en ligne *Afterall*, mis en ligne le 21/12/2009 [<https://www.afterall.org/online/rebelle#cite4195>, consulté le 07/08/2019].

VERLAECKT, Ghislaine, « Québec. Art et féminisme en avril au Musée d'art contemporain de Montréal », *Les Bulletins du GRIF*, n°7, 1982, p. 10-12.

D. Revues dépouillées

Artpress, de février 1975 à 1984 et l'année 1994.

Blocnotes. Art contemporain, de 1992 à 1998 (tous les numéros).

Histoires et critiques des arts, de 1977 à 1978.

Les Cahiers du GRIF, 1977-1978 puis 1996-1997 (Hors-séries de 1 à 3).

Les Bulletins du GRIF, 1980-1982 (tous les numéros).

Opus International, de 1975 à 1984.

Sorcières, de 1976 à 1981 (tous les numéros).

E. Articles et textes d'artistes ou de critiques d'art :

DALLIER, Aline, « Fear of Feminism in France », *The Feminist Art Journal*, New York, printemps 1975, p. 15-18, p. 15.

DALLIER, Aline, « Des expositions de femmes, pourquoi faire ? », *Opus International*, n°58, février 1976, p. 95.

DALLIER, Aline, « Le mouvement de femmes dans l'art », *Opus International*, n°67-68, mai-juin 1978 p. 35-41.

DALLIER, Aline, « La Critique, les femmes et l'art », *Opus International*, n°70/71, hiver 1979, p. 80-81.

DALLIER, Aline, *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple, les œuvres dérivées des techniques traditionnelles*, thèse dirigée par François Châtelet et soutenue en 1980 à l'Université Paris VIII, vol. 1, p. 110.

DALLIER, Aline, « Le Rôle des femmes dans l'éclatement des avant-gardes et l'élargissement du champ de l'art », *Opus International*, n°88, printemps 1983, p. 24-30.

DALLIER, Aline, « A Christiane de Castéras », *Catalogue d'exposition de Féminie-Dialogue*, Grand Palais, 1990, p. 5-7.

Document de synthèse retraçant l'ensemble des titres, travaux et expériences de Jacqueline Gauvreau, épouse Popper dite Aline Dallier, Université de Paris VIII, Département arts plastiques, année universitaire 1990-1991.

ELIET, Françoise, « Enfermement/ Rupture », *L'Humidité*, n°24, printemps 1977, p. 40-41.

F. Entretiens

Catherine Viollet, directrice de la galerie municipale de Vitry-sur-Seine.

Marie-Jo Bonnet, historienne de l'art et ancienne militante MLF.

Armelle Leturq, co-fondatrice de *Blocnotes* et consultante pour l'exposition *Vraiment. Féminisme et art*.

II. SOURCES SECONDAIRES

ARBOUR, Rose-Marie, LAMY, Suzanne, GUAY, Diane, FOISY, Suzanne, *Art et féminisme*, Exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, du 11 mars au 2 mai 1982, Montréal, Ministère des Affaires culturelles, 1982.

ARBOUR, Rose-Marie, « Les expositions collectives. Un bilan », in *Actuelles I*, Exposition au Musée d'art contemporain de Montréal, du 21 octobre au 12 novembre 1983, Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1983, p. 38-47.

AUPETITALLOT, Yves (dir.), *Le Magasin 1986-2006*, Zurich, JPP / Ringier, 2005.

BARD, Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

BARD, Christine, BAUDELLOT, Christian, MOSSUZ-LAVAU, Janine, *Quand les femmes s'en mêlent. Genre et pouvoir*, Paris, Éditions de la Martinière, 2004.

BARD, Christine (dir.), *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2012.

BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres / New York, Routledge (« Culture : policies and politics »), 1995.

BERENI, Laure, *De la cause à la loi. Les mobilisations pour la parité politique en France (1992-2000)*, Thèse de sciences politique, Université de Paris 1, 2007.

BERENI, Laure, CHAUVIN, Sébastien, JAUNAIT, Alexandre et REVILLARD, Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012.

BERENI, Laure, TRACHMAN Mathieu, *Le genre. Théories et controverses*, Paris, PUF (« La vie des idées »), 2014.

BERGÈS, Karine, BINARD, Florence, GUYARD-NEDELEC Alexandrine, *Féminisme du XXI^e siècle. Une troisième vague ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2014.

BERNIER, Christine *L'art au Musée. De l'œuvre à l'institution*, Paris, L'Harmattan, (« Esthétique »), 2002.

- BERTINET, Arnaud, FOUCHER, Charlotte (dir.), *Culture et musées*, n°30 « Musées au prisme du genre », 2017.
- BOTTE, Julie, « Les musées de femme : De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », in FOUCHER, Charlotte, BERTINET, Arnaud, *Culture et musées*, n°30 « Musées au prisme du genre », 2017, p. 51-72.
- BONNET, Marie Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.
- BROUDE, Norma, GARRARD, Mary D., *The Power of Feminist Art. The American Movement of the 1970s. History and Impact*, New York, H.N Abrams, 1994.
- BUSCHMANN, Renate, « "When is *the artist* a woman?" The conception and reception of *Künstlerinnen international 1877-1977* », *n.paradoxa – international feminist art journal*, vol. 22, Juillet 2018, p. 7-15.
- BUTLER, Cornelia et al, *From Conceptualism to Feminism. Lucy Lippard Numbers Show 1969-1974*, Londres, Koenig Books, 2012.
- CHAMPION, Aurélie, « Expositions des collections, turbulences dans les musées d'art moderne », *Marges*, n°12, 2012 « Exposition sans artiste(s) », p. 36-50.
- CHEVALLIER, Denis (dir.), *Au bazar du genre. Féminin-masculin en Méditerranée*, Marseille / Paris, MuCEM, Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée / Textuel, 2013.
- CHEVALIER, Catherine, FOHR, Andreas, *Une Anthologie de la revue Texte zur Kunst de 1990 à 1998*, Zurich / Paris, JPP / Ringier / Les Presses du Réel, 2011.
- CUSSET, François, *French theory. Foucault, Derrida, Deleuze & Cie et les mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis*, Paris, La Découverte (« La Découverte-Poche Sciences humaines et sociales »), 2006.
- CUSSET, François (dir.), *Une histoire (critique) des années 1990. De la fin de tout au début de quelque chose*, Paris / Metz, Éditions La Découverte / Centre Pompidou Metz, 2014.
- COLLECTIF, « Féminisme(s), recomposition et mutations », *Cahiers du genre*, III: 1, 2006.
- COLLECTIF, « Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du Genre*, n°43, 2007.
- COLLECTIF, *Les Centres d'art contemporain de A à Z*, Paris, JNF, 2004.
- COLLIN, Françoise, DEUTSCHER, Pénélope, *Repenser la politique. L'apport du féminisme*, Campagne Première, 2005.
- COTTINGHAM, Laura, *Combien de « sales » féministes faut-il pour changer une ampoule ? Antiféminisme et art contemporain*, Lyon, Éditions Tahin Party, 2000.
- CREISSELS, Anne, ZAPPERI, Giovanna, « Histoire de l'art en France et *gender studies*. Un mariage contre nature ? », *Perspective*, n°4, 2007, p. 710-715.
- CREISSELS, Anne, ZAPPERI, Giovanna, « Questions d'identité sexuée. L'histoire refoulée de l'art », *Histoire de l'art*, n°63, 2008, p. 155-162.
- DALLIER, Aline, *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan (« Histoires et idées des arts »), 2009.

- DAUPHIN, Sandrine, *L'État et les droits des femmes. Des institutions au service de l'égalité ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2010.
- DEEPWELL, Katy, *New Feminist Art Criticism. Critical Strategies*, Manchester, Manchester University Press, 1995.
- DEEPWELL, Katy, « Feminist Curatorial strategies and Practices since the 1970's », in MARSTINE, Jane, DEEPWELL, Katy (dir.), *New Museum Theory and Practice. An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2006.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit (« Collection "Critique" »), 1972.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Éditions de minuit (« Collection "Critique" »), 1980.
- DELPHY, Christine, « Les Femmes et l'État », *Nouvelles Questions Féministes*, n°6-7, printemps 1984, p. 5-20.
- DIMITRAKAKI, Angela, PERRY, Lara (dir.), *Politics in a Glass Case: Feminism, Exhibition Cultures and Curatorial Transgression*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.
- DUFRESNE, Aurore, « Les Expositions d'artistes Femmes en France entre 1975 et 2009. Coulisses d'une histoire de la marginalité », Mémoire de Master I en Sciences Humaines et Sociales, sous la direction de M. Benoît BUQUET, soutenu en 2013 à l'Université François Rabelais de Tours.
- DUFRÈNE, Bernadette, *La création de Beaubourg*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble (« Collection Événements »), 2000.
- DUFRÈNE, Bernadette (dir.), *Le Centre Pompidou. Trente ans d'histoire*, Paris, Centre Pompidou, 2007.
- DUFRÈNE, Bernadette, GLICENSTEIN, Jérôme, *Histoire(s) d'exposition(s)*, actes du colloque tenu au Centre Pompidou, à l'Université Paris 8 et à l'Institut national d'histoire de l'art, du 6 au 8 février 2015, Paris, Hermann, 2016.
- DULGUEROVA, Elitza (dir.), « Exposer/ displaying », *Intermédialités*, n°15, printemps 2010.
- DUMONT, Fabienne, SOFFIO, Séverine, « Esquisses d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du genre*, II: 43, 2007, p. 17-43.
- DUMONT, Fabienne, « Théories féministes en art et histoire de l'art. Un long combat intensifié depuis les années 1970 », *Arts et Société* (séminaire Science Po Paris), septembre 2007.
- DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2014.
- ERNOULT, Nathalie, GONNARD, Catherine, « Regards croisés sur "elles@centrepompidou" », *Diogène*, CCXXV: 1, 2009, p. 189-193.
- FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, « Le féminisme des années 1970 », in FAURÉ, Christine (dir.), *Encyclopédie politique et historique des femmes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997, p. 729-770.

- FRAISSE, Geneviève, « La constitution du sujet dans l'histoire de la pensée féministe », 1988, repris dans FRAISSE, Geneviève, *La Raison des femmes*, Paris, Plon, 1992.
- FRASER, Nancy, *Le Féminisme en mouvement. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, Paris, La Découverte, 2012.
- FOUCAULT, Michel, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire » [1971], in *Dits et Ecrits I. 1954-1975*, Paris, Gallimard, p. 1005-1024.
- FYFE, Gordon, MACDONALD, Sharon (dir.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Blackwell Publishing, 1996.
- GINZBURG, Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, VI: 6, 1980, p. 3-44.
- GINZBURG, Carlo, PONI, Carlo, « La micro-histoire », *Le Débat*, X: 17, 1981, p. 133-136.
- GLASER, Jane R., ZENETOU, Artemis (dir.), *Gender Perspectives. Essays on Women in Museums*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 1994.
- GLICENSTEIN, Jérôme, « Exposition "elles@centrepompidou" », *Marges*, n° 10, 2010, p. 126-127.
- GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art. Une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France (« Lignes d'art »), 2009.
- GONNARD, Catherine, LEOVICI, Élisabeth, *Femmes artistes / Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.
- GOURBE, Géraldine, PRÉVOT, Charlotte, « Art et féminisme, un no man's land français ? », *L'homme et la Société*, IV: 158, 2005, p. 131-144.
- GREENBERG, Resa, « The Exhibition as a Discursive Event », in *Longing and Belonging: From the Faraway Nearby*, Santa Fe, 1995, p. 118-125.
- GREENBERG, Resa, FERGUSON Bruce W., NA, Sandy (dir.), *Thinking about Exhibitions*, Londres / New York, Routledge, 1996.
- GRENIER, Catherine, *La Fin des musées ?*, Paris, Éditions du Regard, 2013.
- HARAWAY, Donna, « A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism in the Late Twentieth Century », in HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 149-182.
- HARRIS, Jonathan, *The New Art History: A Critical Introduction*, Londres / New York, Routledge, 2001.
- HEDLIN HAYDEN, Malin, SJÖHOLM SKRUBBE, Jessica (dir.), *Feminisms is Still Our Name: Seven Essays on Historiography and Curatorial Practice*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2010.
- HEMMINGS, Claire, *Why Stories Matter. The Political Grammar of Feminist Theory*, Durham / Londres, Duke University Press, 2011.
- JABUKOWSKA, Agata, DEEPWELL, Katy (dir.), *All-women Art Spaces in Europe in the long 1970s*, Liverpool, Liverpool University Press (« Value: Arts: Politics »), 2018.

- JONES, Amelia (dir.), *The Feminism and Visual Culture Reader*, Londres, Routledge, 2003, regarder plus précisément JONES, Amelia, « Feminism, incorporated: reading "postfeminism" in an anti-feminist age », p. 314-319.
- KARP, Ivan, LAVINE, Steven D. (dir.), *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*, Washington / Londres, Smithsonian Institution Press, 1991.
- LAFONT, Anne, « Ceci n'est pas de l'histoire de l'art. Du sort des approches visuelles en France », *Histoire de l'art*, n°70, juillet 2012, p. 5-12.
- LAMOUREUX, Diane, « Y-a-t-il une troisième vague française ? », *Cahiers du genre*, III: 1, 2006, « Féminisme(s). Recompositions et mutations », p. 57-74.
- LAURETIS, Teresa de, « Queer theory: Lesbian and Gay Sexualities », *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 1991, III: 2, p. 3-18.
- LEBOVICI, Élisabeth, ZAPPERI, Giovanna, « Découvertes excitantes : Emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions. », *Multitudes*, XXXI: 4, 2007.
- LEBOVICI, Élisabeth, *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XX^e siècle*, Zurich, JRP / Ringier, 2018, p. 9.
- LEVIN, Amy K., *Gender, Sexuality and Museums. A Routledge Reader*, New York, Routledge, 2010. Voir : HEIN, Hilde « Looking at Museums from a Feminist Perspective », p. 53-64.
- LORENTE, Jesus Pedro, *Les Musées d'art moderne ou contemporain. Une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- KRASNY, Elke, *Women's: Museum Curatorial Politics in Feminism, Education, History and Art*, Vienne, Löcker, 2013.
- MCWILLIAM, Neil, MORÉTEAU, Constance, LAMOUREUX, Johanne (dir.), *Histoires sociales de l'art. Une anthologie critique* (vol. 1 et 2), Paris, Les Presses du Réel, 2016.
- MCRobbie, Angela, *The Aftermath of Feminism*, Londres, SAGE, 2009.
- MAIRESSE, François, *Le musée, temple spectaculaire. Une histoire du projet muséal*, Lyon, Presses Universitaires (« Muséologies »), 2002.
- MÉLANÇON, Catherine, *La réception des expositions d'art engagé à la fin du XX^e siècle au Québec. Entre reconnaissance et institutionnalisation*, Mémoire de maîtrise de l'Université de Montréal dirigé par Johanne Lamoureux, soutenu en décembre 2010, Faculté des arts et des sciences, décembre 2010.
- MESKIMMON, Marsha, ROWE, Dorothy C. (dir.), *Women, the arts and globalization: Eccentric experience*, Manchester / New York, Manchester University Press / Palgrave Macmillan (« Rethinking Art History »), 2013 ; plus particulièrement DIMITRAKAKI, Angela, « Gendering the multitude: feminist politics, globalization and art history », p. 15-44.
- MICHAUD, Yves (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Actes du colloque à l'École nationale supérieure des Beaux-arts de janvier à mars 1990, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1994.

MOLESWORTH, Helen, « How to Install Art as a Feminist », in BUTLER, Cornelia, SCHWARTZ, Alexandra (dir.), *Modern Women: Women Artists at the Museum of Modern Art*, New York, Museum of Modern Art, 2010, p. 498-513.

MORINEAU, Camille, LAMONI, Giulia, *Artistes femmes, de 1905 à nos jours*, Paris, Centre Pompidou, 2010.

MONTANARO, Maria, *Françoise Collin. L'insurrection permanente d'une pensée discontinue*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2014.

NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir*, trad : Bonis Oristelle, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993.

NOCHLIN, Linda, REILLY, Maura (dir.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, New York, Merrell, 2007, p. 19-23.

NOCHLIN, Linda, *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, Londres, Thames and Hudson, 2015.

OFFEN, Karen, « Sur l'origine des mots féminisme et féministe », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°3, juillet-septembre 1987, p. 492-496.

OFFEN, Karen, « Defining Feminism: A Comparative Historical Approach », *Signs*, XIV: 1, Automn 1988, p. 119-157.

OFFEN, Karen, *Les Féministes en Europe. 1700-1950*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes (« Archives du féminisme »), 2012.

OWENS, Craig, « The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism », in FOSTER, Hal (dir.), *The Anti-Aesthetic Essays on postmodern Culture*, Washington, Washington Bay Press, 1987.

PASSINI, Michela, *L'œil et l'archive. Une histoire de l'histoire de l'art*, Paris, La Découverte, 2017.

PAVARD, Bibia, « Faire naître et mourir les vagues. Comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires*, 2017, n°2 [En ligne : <http://journals.openedition.org/itineraires/3787>, consulté le 22/08/2019].

POINSOT, Jean-Marc, « Histoires critiques », *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°45-46, Automne-hiver 1993, « Clement Greenberg », p. 96-103.

POINSOT, Jean-Marc, « L'exposition, le débat esthétique et l'écriture de l'histoire de l'art », *Pratiques. Réflexions sur l'art*, n° 3 et 4, automne 1997, p. 273-295.

POINSOT, Jean-Marc, « L'exposition et son histoire », *Critique d'art*, n°12, automne 1998, p. 25-26.

POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Paris, Les Presses du réel (« nuances »), 2008.

POLLOCK, Griselda, PARKER, Rosie, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge, 1981.

POLLOCK, Griselda, « Modernity and the Spaces of Femininity » in Griselda POLLOCK, *Visions and Differences: Feminism Femininity and the Histories of art*, Londres / New York, Routledge, 1988, p. 70-127.

- POLLOCK, Griselda, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres / New York, Routledge (« Re visions »), 1999.
- POLLOCK, Griselda, *Encounters in a Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Londres, Routledge, 2008.
- PORTER, Gaby, « Seeing through Solidity: A Feminist Perspective » in MACDONALD, Sharon, FYFE, Gordon (dir.), *Theorizing Museum: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996.
- QUINBY, Diana, *Le collectif Femmes/Art à Paris dans les années 1970. Une contribution à l'étude du mouvement des femmes dans l'art*, Thèse sous la direction de Françoise Levailant soutenue en 2003 à l'Université Paris I, disponible à la Bibliothèque Kandinsky.
- RECKITT, Hélène, PHELAN, Peggy, *Art et Féminisme*, Paris, Phaidon, 2005.
- REILLY, Maura, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, Londres, Thames and Hudson, 2018.
- ROBINSON, Hilary, « Feminism meets the Big Exhibition: Museum Survey Shows since 2005 », *On Curating*, n°29 « Curating in Feminist Thought », mai 2016, p. 29-40.
- SCOTT, Joan W., « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », in *Les cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, p. 125-153.
- SCOTT, Joan W., *La citoyenne paradoxale. Les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998.
- SCOTT, Joan W., *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988.
- SHOR Gabrielle (dir.), *Feminist Avant-Garde. Art of the 1970s in the Sammlung Verbund Collection*, Vienna, Londres, Prestel, 2016.
- THÉBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes*, Paris, ENS Fontenay-Saint-Cloud, 1998.
- THÉBAUD, Françoise, « Promouvoir les droits des femmes », in *Les années Mitterrand. Les années du changement (1981-1984)*, Paris, Perrin, 2001.
- WITTIG, Monique, « Le point de vue universel ou particulier », in *La Pensée Straight*, Paris, Balland, 2001.
- ZABUNYAN, Elvan, « Pratique, histoire et théorie de l'art féministe aux États-Unis en 2007 : les expositions "WACK !" et "Global Feminisms" », *Perspective*, n°4, 2007, p. 731-736.
- ZAPPERI, Giovanna, « Neutraliser le genre? L'accrochage des collections du Musée National d'Art Moderne consacrées aux artistes femmes », *La Revue Internationale des Livres et des Idées*, 2010 [En ligne].
- ZAPPERI, Giovanna (dir.), *L'avenir du passé. Art contemporain et politiques de l'archive*, Rennes / Bourges, Presses Universitaires de Rennes / ENSA Bourges, 2016.
- ZAPPERI, Giovanna, *Carla Lonzi : Un art de la vie. Critique d'art et féminisme en Italie*, Les Presse du réel « Histoire de l'art », 2019.

