

# ART ET FÉMINISME - ANNÉES 1970, FRANCE : UN CONTEXTE HOULEUX ET DES OEUVRES DÉCAPANTES

par Fabienne Dumont, historienne de l'art

Ce texte a été communiqué lors d'une conférence réalisée à l'école d'art de La Cambre à Bruxelles en mars 2006. Les images n'ont pas été reprises, pour une question de droits. Les recherches ayant amené cette réflexion et ces informations sont issues de ma thèse de doctorat, intitulée *Femmes et art dans les années 1970 - 'Douze ans d'art contemporain' version plasticiennes - Une face cachée de l'histoire de l'art - Paris, 1970-1982*, et soutenue en mars 2004. En cours de réécriture, elle doit être publiée en 2006 chez L'Harmattan.

## Introduction

Je me propose de donner un aperçu de ce qui s'est passé en France dans les années 1970 au sujet des femmes, des féminismes et de l'art. Cette présentation tend à vous montrer un choix d'œuvres réalisées dans les années soixante-dix qui contiennent une implication féministe. Je vais commencer par un aperçu de la situation socio-historique en résumant les principaux points liés au féminisme en France. Puis j'analyserai les œuvres de sept artistes en fonction de thématiques importantes pour ce sujet.

## SITUATION SOCIO-HISTORIQUE

- **Le mouvement féministe et le contexte historique**

La période comprise entre 1970 et 1982 est celle de la revendication du Mouvement de Libération des Femmes, seconde vague féministe centrée sur les droits liés aux corps des femmes. La période s'inscrit entre la révolte de mai 68 et l'arrivée au gouvernement de la gauche avec l'élection de François Mitterrand, en 1981, qui voit la mise en place d'un ministère des Droits de la femme avec Yvette Roudy et la fin de la période d'effervescence féministe, après l'obtention de lois sur les principales revendications. On met en oeuvre de grandes réformes de dépenalisation de l'homosexualité, du remboursement de l'IVG, de légalisation d'immigré-e-s, de création de radios locales. La France est passée d'une assemblée nationale majoritairement à droite au début de la décennie à une majorité de gauche à la fin.

Côté art, les mouvements se côtoient, allant des déconstructions de *Supports/Surfaces* aux revendications politiques des collectifs du *Salon de la Jeune Peinture*, les plasticiennes fréquentant ces milieux sans véritable insertion pour la plupart. Les années soixante-dix voient l'éclosion d'une myriade de tendances qui se partagent la scène, les critiques encourageant les tendances multiples, tout en se spécialisant en général dans l'une ou l'autre. Les revues artistiques se font l'écho des débats et des choix, ainsi que les instances d'expositions. Les mouvements homogènes ont cessé d'être opérationnels dans les années soixante, faisant place à une classification plus éclatée. En mai 68, la prise de pouvoir politique a été accompagnée d'une prise de pouvoir culturelle et selon l'historien Pascal Ory<sup>1</sup>, mai 81 représente la victoire d'une culture socialisante et la respectabilité des idées de mai 68. Des formes d'art jusque-là minorées sont valorisées.

Pour revenir au mouvement féministe, il met en place à ce moment-là des lois cherchant à protéger les femmes des violences de la société, à libérer la sexualité par une éducation non sexiste, ainsi qu'à faire tomber nombre de préjugés. Les divers mouvements sociaux qui

traversaient la société durant cette décennie ont agi dans le sens d'une prise en mains par les divers groupes de leurs conditions de vie. Le milieu artistique, historique et féministe est traversé par cette nouvelle donne des enjeux de pouvoir et de changement de valeurs de la société. Le premier choc pétrolier ayant lieu à la fin de 1973 amène une crise économique dans le pays, encore aggravée par le second en 1979. L'inquiétude face au contexte économique et social se fonde dans les portes ouvertes par les utopies soixante-huitardes, faisant de cette décennie un cocktail explosif de violence et d'humour mêlés, ouvrant à toutes sortes d'expérimentations artistiques. Les matériaux délaissés, les corps tabous, les nouveaux médias de masse tels la photographie et la vidéo ouvrent de nouveaux champs d'exploration, amplifiant les expériences des années soixante. Les idéologies, très fortes au début de la décennie, perdent de la vigueur et se fondent dans les institutions au début des années quatre-vingt, amenant le retour du sujet au centre des préoccupations. Les plasticiennes vivent cette périodisation avec un décalage de cinq années, axant beaucoup plus leurs travaux sur leurs spécificités de sujet femme. L'archivage du quotidien est un élément récurrent de ces pratiques, les artistes menant des enquêtes sur eux/elles-mêmes, incluant leurs émotions dans le processus, et dans le rapport au social. C'est dans ce contexte d'ouvertures et de changements des mentalités qu'il faut resituer les groupes de plasticiennes et certaines de leurs créations engagées.

Le mouvement féministe français a resurgi à la suite de mai 68, devant l'impossibilité des femmes à faire entendre leurs revendications au sein des groupes politiques mixtes. Une évolution des moeurs se fait sentir. Les féministes des années soixante-dix ont démontré le lien existant entre les sphères publiques et privées, faisant de l'économie domestique un domaine politique clef de l'exploitation des femmes. De même, les évolutions des moeurs voient les femmes se marier moins, prendre souvent l'initiative du divorce, les unions libres se développer et tous les modes de sexualités commencent à être pris en compte. Les luttes touchent à la sexualité par les lois sur l'avortement, la contraception, les femmes battues, les femmes violées. L'idée d'une sexualité féminine non vaginale et non hétérosexuelle entre dans les moeurs. Les luttes des années soixante-dix porteront justement sur la séparation de la sexualité et de la procréation. Elles ont été marquées par les luttes antifascistes et anticolonialistes mettant en avant le droit des peuples à disposer d'eux-mêmes, et les liens avec les mouvements féministes sont évidents tant en France qu'aux États-Unis, même s'ils ne sont pas conscients. Elles se battaient contre l'utilisation de la différence des sexes pour instaurer une hiérarchie des rôles sociaux. Les expériences de ces femmes ont remis en cause les catégories construites par les représentations dominantes intériorisées. Les premières manifestations de ce que l'on nommera le mouvement de libération des femmes, débutent en 1970 lors du dépôt d'une gerbe à la femme du soldat inconnu par un petit groupe de militantes, date reconnue fondatrice par les historiennes du mouvement. Les groupes de plasticiennes vont éclore peu après, entre 1972 et 1978. Les revendications vont au-delà du domaine électoral et s'ancrent dans la législation sur le corps physique et social. Le corps concentre ainsi les principales luttes et il devient un enjeu symbolique que les femmes tentent de se réapproprier. La dénonciation de la chosification de ce corps est pour elles un signe des relations instaurées entre les sexes. C'est également une forme de violence occupant le sommet de l'iceberg, qui cache les violences allant éclater dans toute leur ampleur à la suite de ces luttes : inceste, viol, prostitution et pornographie.

Les cibles en sont le droit à l'avortement (1971, le *Manifeste des 343* femmes déclarant avoir avorté ; en gros, une femme mourait chaque jour des suites d'un avortement ; 1974 vote de la loi sur l'interruption volontaire de grossesse soutenue par Simone Veil) et à la contraception (loi Neuwirth de 1967 appliquée réellement en 1972), à l'égalité salariale (grève

des ouvrières de Lip en 1973) et à l'embauche, le droit de vivre hors du foyer, la reconnaissance de l'illégitimité du sexisme des publicités et des images diffusées par les médias, la classification du viol comme crime (procès du groupe Choisir avec Gisèle Halimi qui obtient en 1978 cette loi), le droit à une sexualité libre (1973, diffusion du tract du Dr Carpentier qui fait scandale, « Apprenons à faire l'amour ») et à l'homosexualité (classée maladie mentale jusqu'en 1981). En 1975 fut instauré le divorce par consentement mutuel et les ouvrières de l'usine de chemises CIP, dans le Pas-de-Calais, entamaient une grève qui allait durer trois ans, jusqu'en décembre 1978. En 1975, on voit aussi les prostituées de Lyon se révolter, essayant de sortir de leur isolement et de faire reconnaître leur statut. Les thèmes abordés lors des rencontres entre femmes traitent aussi de l'identité et de leur insertion dans une société à repenser. Les analyses sont fortement influencées par le marxisme et la psychanalyse, deux lectures du monde qui structurent les discours des femmes, même si c'est par opposition à ces théories. A partir de la reconnaissance collective de l'oppression patriarcale, elles mettent au point de nouveaux outils analytiques permettant de comprendre leur situation. L'arrivée de la gauche au pouvoir marque la fin d'une forte mobilisation et le passage à une autre forme de réflexion et d'action.

Toutes ces révolutions de la sphère privée et publique ont permis aux femmes de maîtriser leur vie, d'acquérir le droit à disposer de leur corps hors des droits ancestraux des hommes sur le corps et le sexe féminins. Les changements de modèle familial et sexuel ont amené, selon l'historienne Françoise Picq, des relations entre les sexes plus stables et plus riches. Le rapport amoureux s'en est trouvé bouleversé, avec le bémol du sentiment de ne pas devoir perdre le pouvoir de séduction qui était attribué aux femmes et qui régissait encore leur identité. Un nouveau consensus, intégrant certaines des revendications féministes, s'est effectué dans les années quatre-vingt.

- **Plasticiennes et milieu de l'art : quelques chiffres et les groupes féministes en art**

Voyons maintenant la situation des plasticiennes sur la scène artistique parisienne. Je vais retracer rapidement le parcours des artistes depuis leur formation à l'école des Beaux-Arts jusqu'à leur reconnaissance internationale, à l'aide de chiffres issus de mes propres comptages, puis je présenterai succinctement les groupes féministes ayant existé.

- **Le parcours des artistes**

Les femmes sont entrées tardivement à l'école des Beaux-Arts de Paris, mais formaient déjà de 40 à 50% des élèves, la proportion ayant tendance à augmenter vers la fin de la décennie. Par contre, quasiment aucune n'occupe de poste de professeure. Les difficultés sont plutôt à situer du côté de l'intégration de limites internes au fait de devenir artiste à part entière, et des possibilités restreintes d'intégration aux réseaux d'inter-connaissance du milieu. On le constate dans l'estimation de leur présence dans les galeries, expositions et revues d'art. Ces dernières, qu'elles soient plus généralistes (*Cimaise, XX<sup>e</sup> siècle, Opus International, Chroniques de l'art Vivant*, etc.) ou plus avant-gardistes (*Robho, Artitudes, Art Press, Docks*, etc.) n'accordent dans leurs pages pas plus de 5% aux travaux des plasticiennes, oscillant entre le néant et un peu plus de 20% selon les revues. Leur visibilité est quasiment inexistante par ce biais.

Côté expositions, les principaux salons comptaient entre 14 et 20% de plasticiennes. La célèbre et controversée exposition « Douze ans d'art contemporain en France » organisée en 1972 pour montrer l'intérêt de Georges Pompidou pour l'art moderne, ne comptait que 4 femmes sur 106 artistes (3.77%). De même, un lieu à forte visibilité et dynamique tel que l'Arc, lié au Musée d'art moderne de la Ville de Paris, n'en compte que 13.57%, expositions

collectives et individuelles comprises, et en soulignant l'engagement des commissaires en faveur de femmes inconnues alors. Quant aux collections nationales, que ce soit le Musée Nationale d'Art Moderne, le Fonds National d'Art Contemporain ou le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ils ont 12% d'oeuvres d'artistes femmes pour la période 1970-1982, le restant des oeuvres de cette période (soit 88%) étant des oeuvres d'artistes hommes. Enfin, et pour clore ce chapitre désastreux, les expositions internationales (*Documenta*, *Biennale de Venise*) en présentaient environ 12% et l'indicateur de notoriété des artistes du Kunst Kompass 5%<sup>2</sup>.

La raréfaction de la présence des plasticiennes est évidente et aboutit trente années plus tard à leur disparition des mémoires. Pour exemple, trois expositions qui concernaient le sujet traité et auraient pu intégrer des plasticiennes ayant une oeuvre féministe, et d'autres sans cette thématique. Moins de 30% de plasticiennes étaient exposées à *Féminimasculin, le sexe de l'art* en 1995, aucune thématique féministe dans *Face à l'histoire* en 1995, moins de 9% pour *Les années 70, l'art en cause* en 2002)<sup>3</sup>. C'est dans ce contexte historique qu'il faut interpréter la colère des femmes et la mise en place de groupes de plasticiennes pour lutter contre cette discrimination.

Si aucune discrimination apparente n'est à l'oeuvre dans les cursus de base, puisque la moitié des élèves sont des femmes, il s'avère qu'il existe dès les débuts du parcours des différences de projection dans les mentalités, souvent intériorisées. Le gouffre s'ouvre à l'entrée sur la scène artistique, avec des pertes sèches d'effectifs, puisqu'on ne retrouve que 5% de plasticiennes dans les revues, avec des taux proches de zéro dans les revues plus avant-gardistes. Les salons et expositions nationales matérialisent aussi le plafond de verre, puisque seulement 10 à 20% s'y retrouvent. Les expositions internationales le confirment, avec 10% de plasticiennes présentes sur les cimaises. L'histoire des expositions récentes sur le sujet confirme l'historicisation de leur invisibilité.

#### **- La mise en place d'un réseau parallèle : les groupes**

En un second temps donc, et face à la discrimination vécue dans le milieu de l'art, les artistes ont commencé à se réunir et ont mis en place un réseau alternatif fait de groupes de plasticiennes cherchant à réfléchir sur leur situation et à proposer des solutions. J'ai recensé sept grands groupes, qui montrent des particularités de fonctionnement et de théorisation.

Le premier groupe recensé est issu de l'un des plus vieux salons de femmes créés en 1881, *l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, et qui sera rénové en 1975 par Christiane de Casteras, amenant une scission et la naissance de *Féminie-Dialogue*. Les deux proposaient des expositions annuelles de femmes (avec 200 artistes environ), dans le but de montrer les travaux, sans option féministe, même si le second groupe était plus ouvert à ces thématiques. Grâce à l'intervention d'Aline Dallier, il montrera un corpus d'oeuvres liées à l'art textile, encore peu connu en France mais travaillé par de nombreuses artistes. En 1972 est née *La Spirale*, sous l'égide de Charlotte Calmis et réfléchissant dans une optique plus ésotérique au pouvoir de création des femmes, n'organisant qu'une exposition. Les travaux y sont plus classiques.

En réaction à l'année internationale des femmes et à l'exposition de *Féminie-Dialogue* va se mettre en place *Femmes en lutte*, groupe lié au *Salon de la Jeune Peinture*, salon contestataire où elles réaliseront une exposition collective mettant en scène l'image stéréotypée des femmes dans les médias et dénonçant le conditionnement domestique. Elles se présentaient de manière anonyme et ne voulaient pas exposer collectivement des travaux personnels, mais réfléchir à la situation des femmes dans la société et faire des propositions communes. Également en réaction à cette exposition de *Féminie-Dialogue*, et en réaction à

l'annulation d'une grande exposition de femmes devant avoir lieu au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, s'est créé en 1976 le *Collectif Femmes/Art*. Elles réaliseront de petites expositions des participantes, publiant trois bulletins de réflexions et animant des réunions sur ces thèmes. Comme les autres groupes, cela a permis des rencontres entre artistes et la création de réseaux amicaux de soutien, ainsi qu'un travail de parole et de monstration des oeuvres. Les travaux étaient plus orientés vers le graphisme et la peinture, même si quelques actions eurent lieu dans le groupe. La théoricienne principale était Françoise Eliet, et l'on sent la dominante psychanalytique de son approche.

En 1978 est créé le groupe *Art et Regard des femmes*, qui organisera des réunions et sera le seul à mettre en place un lieu servant de galerie, d'atelier, de formation et de discussion. Les créations s'y voulaient interdisciplinaires, mais étaient majoritairement axées sur les arts plastiques. De nombreuses femmes autodidactes ou très isolées y sont venues. D'autres petits lieux permettaient de montrer des oeuvres de femmes. Enfin, la revue féministe *Sorcières*, dirigée par Xavière Gauthier, a permis de faire connaître des travaux à un plus large public, comblant un peu le manque de diffusion dans la presse féministe, qui n'a quasiment pas retransmis ce qui se passait côté artistique. Tous ces groupes avaient des liens par leurs principales protagonistes aux grandes tendances politiques, féministes et autres, mais cela transparaît peu.

Ces divers regroupements, et sans parler d'opérations ponctuelles sur le thème dans d'autres structures, ont permis à des plasticiennes de se rencontrer, de sortir de leur isolement de femme et d'artiste, de montrer leurs oeuvres, d'en discuter, et parfois de les exposer. Toutes ces activités cesseront au début des années 1980. Si les retombées institutionnelles furent moindres, les retombées personnelles de la construction d'une identité d'artiste furent réelles. Les artistes ont rendu compte (lors des entretiens que j'ai eus avec elles) de l'importance de l'impulsion que la participation à ces groupes a donné à leur vie créative, installant une confiance. En lien et en parallèle à ces groupes, on note la construction de théories concernant la production d'oeuvres par des artistes femmes. Les avis divergent sur le sujet, mais on sent nettement l'effervescence intellectuelle autour de ces questions.

## ANALYSE DES OEUVRES

Les sept artistes que je vais présenter sont réparties en trois thèmes, dans le but de donner à comprendre ce qui se travaillait de plusieurs manières dans les oeuvres, qui empruntent à divers techniques et styles. Avant de les analyser, je vais rapidement situer les créations des artistes actives pendant cette période et définir ce qu'est une lecture féministe.

- **Analyse générale des oeuvres de la période**

Les oeuvres permettent de découvrir les multiples aspects revêtus par les conditions de vie des femmes et les imprégnations des habitus culturels féminins sur leurs travaux. Les oeuvres critiques apportent une déconstruction du regard officiel sur l'art et la représentation du monde. Selon la sociologue Marisa Zavalloni<sup>4</sup>, les femmes n'obtiennent de la culture patriarcale aucune information nourrissant des projets existentiels. L'acquisition d'une identité personnelle positive passerait par la rupture avec l'identité collective des femmes et l'assimilation des prototypes masculins. Ce qui empêcherait ensuite tout sentiment de solidarité avec les autres femmes, par manque d'investissement identitaire émotionnel sur des modèles de même sexe. La solution résiderait dans la création d'une identité collective féministe valorisée qui prendrait le contre-pied de l'impérialisme patriarcal.

Ces enjeux étaient déjà en place dans les réflexions des artistes, qui oscilleront constamment entre cette assimilation à une culture de femmes et un refus de se penser telle. Les subtilités de cette inscription de la conscience d'être femme dans une société particulière sont analysées à partir du rapport à l'histoire et à ses enjeux sociaux. Le savoir et les identités sexuelles ayant été majoritairement détenus et définis par les hommes, c'est un champ de connaissances nouveau qui s'ouvre. Cette prise de parole des femmes a créé une rupture dans la représentation masculine de la réalité, car l'environnement culturel nourrissait différemment l'intériorité des deux sexes. Le choix s'est porté sur le travail qui présentait un intérêt pour la thématique de l'identité sexuée, du féminisme et de la critique sociale.

Le travail plastique en général n'était pas forcément féministe, pouvant transmettre des particularités de l'expérience et des acquis culturels des femmes dans les oeuvres, ou ne pas le faire. Les oeuvres abstraites de Pierrette Bloch, par exemple, vont insérer dans les techniques le faire-féminin acquis préalablement, mais sans revendication féministe. Elle a en effet utilisé le fil sous de multiples variétés dans ses travaux à partir de 1973, retrouvant par ce biais des mémoires enfouies. Sorte de Pénélope des temps modernes, elle a tissé son propre espace-temps, créant des oeuvres aux variations de texture et de lumière captivantes, dans une écriture sérielle.

Dans la même veine de réutilisation de connaissances spécifiques, Christiane de Casteras et Andrée Marquet vont produire une série de sculptures souples en textile, telle *La Grand-mère* en 1977, qui sont chargées de la mémoire affective de ces femmes et de leurs ancêtres. Réalisées artisanalement, elles sont porteuses d'expériences et d'histoires transmises par des travaux de couture. Raymonde Arcier créait pour sa part des oeuvres plus offensives, tricotant de grandes poupées de plus de deux mètres de haut en fil métallique, ou agrandissant démesurément des objets du quotidien de la vie domestique. Elle réfléchissait ainsi à la place qui lui était faite dans la société. Le travail de Milvia Maglione oscille lui entre valorisation des travaux de couture par la réalisation de grands draps où sont cousus de multiples objets, créant aussi un sentiment d'étouffement à la vue de ces travaux. Ce sentiment d'angoisse est transmis par tout un corpus d'oeuvres, comme les peintures de Sabine Monirys ou les photographies retravaillées de Lou Perdu, qui intègrent des vécus propres aux femmes sans forcément en faire le centre de leur propos. De multiples oeuvres graphiques travaillaient aussi les questions de désir et d'érotisme, pouvant aussi être humoristiques : Agnès Stacke, Colette Bréger, Cristina Martinez, Trille Bedarrides, Dorothee Selz.

Enfin, les oeuvres engagées pouvaient décortiquer les conditions de vie faites aux femmes, ou des registres plus symboliques, comme les travaux d'Annette Messenger qui s'est intéressée aux faits et clichés concernant les femmes et le féminin. Ses collections de photographies et d'objets laissent voir une ironie mordante dans *Les tortures volontaires* ou *Mes jalousies* en 1972. Le travail à partir du corps a donné lieu à toute une série de performances traitant de ces questions. Françoise Janicot a montré l'enfermement des femmes dans *L'encoconnage* (où elle s'enroule des pieds à la tête dans une corde jusqu'à l'étouffement), Nil Yalter, les rôles et stéréotypes attribués aux femmes dans ses installations et vidéos (domaine dont les femmes s'emparent à cette époque), Orlan a décortiqué les imbrications entre féminisme et catholicisme, Gina Pane, d'une manière plus offensive pour le corps, a mis en évidence diverses expériences symboliques, tout comme Maria Klonaris et Katerina Thomadaki sont allées travailler les profondeurs psychiques. D'autres encore ont pris possession de la cité, accaparant les espaces par leurs réalisations, telles les *Nanas* de Niki de Saint Phalle qui descendent dans les rues dès 1973.

Les réalisations propres à cette période sont ainsi variées, mais on repère tout de même une imbrication des expériences de ces femmes tant dans la réutilisation détournée des

apprentissages techniques que dans des critiques plus offensives de la place qui leur est faite dans la société. Les oeuvres n'ayant pas ce type de propos ne sont pas à exclure pour autant, car elles participent de cette dynamique de la présence des plasticiennes sur la scène artistique française des années 1970 et élargissent le champ des possibilités créatrices pour les femmes.

### **Une lecture féministe des oeuvres**

Les critiques des images et des fonctions attribuées aux femmes vont être partie prenante des oeuvres réalisées. Elles sont émises à l'encontre de la socialisation qui est faite du corps des femmes, interrogeant le corps en tant que reflet des exigences sociales, et des fonctions qui leur sont réservées en tant que personne sexuée. Les diktats touchant aux corps sont une forme de pression sexiste. C'est cette exploitation du corps et la présentation de rôles restreints qui sont à la base des critiques opérées par les plasticiennes. Le terme de politique provient du grec politikos, ayant pour sens premier la cité. L'art féministe est relatif à l'organisation de la société et pointe ses dysfonctionnements concernant les femmes. Il propose une autre forme de société, car le prédicat de tout art engagé est que l'art est une pratique idéologique, son but étant de changer les structures imposées véhiculées par les paradigmes modernistes. Cet art introduit d'autres valeurs et d'autres schémas de pensée. Les oeuvres étudiées font apparaître la spécificité du contenu et la diversité esthétique. Une expérience psychologiquement et socialement marquée s'inscrit dans la démarche créatrice politisée.

La pratique féministe de l'art évolue dans les cadres théoriques élaborés à cette époque. Elle traite de la construction d'une identité propre, de la transmission d'un vécu et d'un savoir, de visions du monde, d'expérience construisant le soi. En cela, elle prend position et ordonne une vision du monde selon des valeurs particulières. La construction identitaire des femmes est envisagée dans sa diversité, qui n'épargne ni les refus ni les acceptations tacites de la norme, dont les critiques sont mises en évidence dans cette étude. Il ne s'agit pas de mettre en avant une identité de femme universelle (*la femme !*), mais de comprendre ce qui forme une identité de femme et d'artiste dans ses différentes associations (entre autres de classe, de culture d'origine, de choix politique, d'appartenance artistique, de sexualité). L'analyse porte sur l'implication féministe, la diffusion d'une culture issue de leur apprentissage de femmes, et au-delà sur ce qui ne relève pas de cette problématique.

Les oeuvres choisies ont aussi bien des supports traditionnels, que des formes novatrices. Tout en se pensant et en se reconnaissant par ce fragment identitaire issu d'une culture spécifique, elles cherchent par une comparaison critique à inclure celle-ci dans la société proposée comme modèle. La dynamique de libération des sens et de la pensée de soi-au-monde des années soixante-dix a impulsé ces critiques visant à déconstruire le monde imposé, avant de songer à le reconstruire en y incrustant ses propres valeurs. Les plasticiennes ont ainsi revisité les stéréotypes touchant aux images des femmes, ce qui a permis à quelques unes de penser d'autres modèles de vie et de se réapproprier leur propre image.

### **Le plan retenu**

Voyons donc maintenant les sept artistes retenues pour une étude plus détaillée. Le plan retenu vise à une déclinaison thématique de cette culture visuelle particulière. Trois groupes de travaux se dégagent ainsi. Le premier prend pour cible les conditions privées de vie des femmes, dont les tâches ménagères forment un pôle. Le second est basé sur l'art corporel et les actions, qui déclinent des expériences libératrices. Enfin, nous avons regroupé des oeuvres plus directement inscrites dans l'espace public. Il est certain que ces différenciations ne sont pas exemptes de recoupements et communiquent entre elles, reprenant l'idée développée à

l'époque : « Le privé est politique ». L'expérience du monde transmise par ces oeuvres relève des sphères personnelles, politiques, aussi bien qu'artistiques.

### **1 - Travail de la matière à l'aide de matériaux issus de l'apprentissage féminin**

Les artistes se sont interrogées sur leur vie privée à partir de leurs oeuvres, représentant leurs visions d'un rôle social et économique ancestral réservé aux femmes, les tâches ménagères, mais exprimant aussi leurs vécus concernant le domaine du désir et de la sexualité. Le terme « privé » est entendu comme lieu de pratique, mais il est clairement relié à l'organisation sociale de la société. Selon l'analyse de la sociologue Christine Delphy<sup>5</sup>, les travaux domestiques sont le mode de production patriarcale par excellence, parallèle et complémentaire à celui capitaliste produisant des biens industriels. L'exploitation du privé crée une catégorie de personnes exploitées et donne un sens précis à une différence physiologique. Raymonde Arcier et Annette Messager représentent ce courant.

#### **A - Raymonde Arcier**

Raymonde Arcier a réalisé des oeuvres en crocheter laine, coton et métal, réutilisant de manière détournée un apprentissage culturel féminin pour dire avec humour son enfermement dans la société et créer un symbole de la servitude domestique. Ce travail difficile et long de tricotage de métal reflète bien l'utilisation de techniques traditionnelles, héritées de la lignée féminine, et appliquées à un thème qui oscille entre libération et enfermement. Elle a ainsi mis au monde un pull inmettable réalisé en laine au crochet, de vastes sacs à provisions en ficelle de nylon au point mousse, une éponge à récuser inutilisable de un mètre de diamètre au fil de fer au point mousse, un sac de ménagère importable, mais aussi, à l'aide de divers matériaux, des poupées de deux mètres de haut. L'artiste fait le lien entre l'espace intérieur connoté féminin et l'espace extérieur, dominé par les hommes et connoté masculin, ainsi que le travail de couture féminin et le laiton masculin. Les thèmes des tâches ménagères et de l'enfermement étaient débattues au sein du Mouvement de Libération des Femmes au même moment (auquel l'artiste a participé dès ses débuts)<sup>6</sup>, comme le montrent les ouvrages historiques et les revues féministes de cette décennie. Ils amènent une réflexion sur la politisation de l'espace privé. Autodidacte dans son parcours artistique, elle ne montra pas ses oeuvres dans le circuit marchand de l'art, mais dans des espaces alternatifs.

La couverture du numéro cinq de *La Revue d'en Face*<sup>7</sup>, revue féministe des années soixante-dix, reprend une oeuvre de 1977, *Au nom du père*<sup>8</sup>. Une immense femme de deux mètres vingt-cinq de haut et de soixante-dix kilos occupe l'espace du lieu d'exposition du sol au plafond, bien campée sur ses deux jambes et les bras écartés en croix. Elle semble être crucifiée aux tâches ménagères et sexuelles. En effet, elle porte à chaque bras de lourds cabas, filets de ménagère tricotés remplis de courses aussi longs que sa personne. Elle donne naissance à un bébé qui pend entre ses jambes, enfermé lui aussi dans un filet de ménagère, allusion à la tâche maternelle des femmes, ainsi qu'à la reproduction par la transmission parentale de l'enfermement. Enfin, deux autres mains sont greffées sur ses seins, allusion au symbole sexuel que ceux-ci représentent dans l'imaginaire collectif et à l'obligation de répondre au devoir conjugal longtemps imposé aux femmes. Cette poupée porte un miroir en guise de pendentif, éternel symbole de la beauté féminine et de la douleur de se voir vieillir et ne plus correspondre aux critères de beauté instaurés par la société. Tâches ménagères démesurées, maternité pesante, sexualité subie, diktats d'une beauté idéale : c'est une image à la fois ironique et terrifiante que nous donne à voir et à réfléchir Raymonde Arcier.

Une autre réalisation sculpturale monumentale de 1970 intitulée *Mère et petite mère*<sup>9</sup> reprend cette idée en montrant deux femmes portant de la vaisselle et des légumes en guise de



parures. Passoire, bidon de lait, tasse, poêle, panier à salade, entonnoir, presse-citron, râpe à gruère, colliers de légumes variés en plastique sont quelques uns de ces accessoires. Ces figures sont de gigantesques poupées de deux mètres de haut réalisées en tissus et kapok. Elles ont été exposées à la *Foire des Femmes* en 1973 à Vincennes et à *Féminie-Dialogue* en 1976. Ces deux espaces étaient des lieux féministes. Pour Raymonde Arcier, ces sculptures « furent avant tout : la ratatouille et le tas de vaisselle. Je suis restée quand même étonnée devant cet héritage féminin, rythmé au son et au geste répétitifs d'une batterie de cuisine. »<sup>10</sup> Elle essayait de se libérer de ce travail ménager en le faisant gigantesque, décalé, démesuré, à la mesure de l'oppression subie. Symboliser ainsi ce qui avait été tu pendant des décennies offrait un moyen de s'exprimer et de concrétiser un vécu, dans le but libérateur que cette prise de conscience se propage et que ces tâches rendues visibles soient reconnues et partagées. Dans la même veine, elle réalisa en 1971 une tapisserie composée de seize serpillières sales et propres, agencées en carré. *Jeu de dame*, c'est son titre, est devenue une oeuvre d'art abstraite extraite de ce quotidien tant décrié<sup>11</sup>, prouvant une réutilisation possible et ironique de ces objets asservissants. Mais on lit aussi l'attachement que les femmes avaient à ces tâches connues et transmises, et l'ambivalence vécue. Raymonde Arcier évoquait dans cette même publication de *La Revue d'en Face* son enfermement, associé à une double tension, d'attraction et de répulsion à la fois, reflétant ainsi un bien-être tout autant qu'une aliénation. Pour cette artiste, le mouvement féministe a été au coeur de son processus de création. Elle a mis au point des techniques novatrices, en réutilisant des acquis culturels dans un autre contexte, pour dire un vécu particulier.

Elle a encore utilisé son travail de crochetage pour réaliser un immense chandail kangourou d'environ quatre mètres sur trois<sup>12</sup> intitulé *Héritage, les tricots de ma mère* ; son travail de couturière pour fabriquer de vastes sacs à provisions<sup>13</sup> intitulés *Faire ses provisions* ; ou encore son tricotage pour réaliser au fil de fer une éponge à récurer de un mètre de diamètre<sup>14</sup>, intitulée *Paille de fer pour Ca (sse) role*, et dont le but était de « porter à la connaissance de tous l'immense labeur des femmes », bien que la taille des sacs ne lui semble pas encore assez grande pour « illustrer le temps, l'énergie, l'argent, la fatigue, le plaisir, passés à les remplir, à les vider ; à les vider, à les remplir. »<sup>15</sup> Fait rare, le gigantesque chandail a été exposé à la *Biennale de Paris* en 1977, lieu de consécration artistique qui s'était ouvert à des oeuvres plus revendicatives. Par cette opération d'agrandissement d'objets quotidiens, travaillés dans une matière dure, l'artiste met en évidence une transgression de ce qui est connoté féminin ou masculin. Elle montrait ainsi que les femmes effectuaient un quotidiennement des tâches rudes et immenses qui n'étaient ni reconnues ni rémunérées.

## **B - Annette Messenger**

Née en 1943, Annette Messenger interroge dans ses travaux des années soixante-dix les critères de féminité, dissèque les clichés féminins et les pratiques traditionnelles de l'art, usant d'ironiques mises en scène pour traduire les stéréotypes. J'ai choisi d'étudier ici le *Repos des pensionnaires* (1971-72), les *Approches* (1971-72) et les *Tortures volontaires* (1972) et les *Proverbes* (1974). En les explorant, elle fait intervenir un élément de doute, d'étrangeté ou de transgression macabre qui met mal à l'aise et introduit un désordre dans notre perception de ce bonheur apparemment bien réglé. L'inventaire de tous ces faits quotidiens est drôle et écoeurant. Travaillant ces représentations collectives et sociales de la féminité, Annette Messenger a accumulé des collections de divers objets durant des années, qui servent encore de base à ses travaux actuels. Calqués sur les séparations de son appartement, elle divisait son travail en *Annette Messenger artiste* et *Annette Messenger collectionneuse*, cherchant à relier l'art et la vie. Ces divisions internes renvoient aux revendications des féministes voulant relier

vie privée et vie publique. Elles estimaient que la séparation des deux occasionnait l'invisibilité de leur asservissement et que leur travail en privé participait par exemple de l'économie sociale au même titre qu'un travail salarié.

Les différents *Cahiers* reprennent les sujets récurrents auxquels les femmes se trouvent confrontés : *Le Mariage* est rempli de photos de journaux ; *Les hommes que j'aime* explique les choix de l'artiste (l'air sérieux, l'allure décontractée, les cheveux longs ou absents) ; *Les enfants aux yeux rayés* son refus de la maternité ou de l'idolâtrie des enfants ; *Tout sur mon enfant* reprend ce thème en décortiquant l'imposition sociale de la maternité ; *Approches* est une série de photos de braguettes de passants, libérant avec humour les femmes de leurs complexes de regardées sans désir n'ayant pas le droit à ce regard désirant réciproque. Les croyances et l'univers quotidien sont décortiqués. Les images et les idées diffusées par les médias qui abreuvent les femmes de ces multiples modèles prètent à rire une fois épinglées et rangées côte à côte. Là encore, c'est un retournement de situation dans une histoire de l'art tenue par des hommes ayant investi le regard sur l'autre, et un questionnement de la construction sexuée. Le choix opéré par l'artiste relève d'une volonté de disséquer le processus de fabrication de la féminité dans les médias et les langages traditionnels. Elle évoque dans un entretien de 1995<sup>16</sup> son sentiment de dévalorisation en tant qu'artiste femme et le désir de le mettre en évidence sans revendication directe : « volontairement je joue à jouer le jeu ; aucune dénonciation directe, frontale, je préfère les souterrains, les recoins obscurs, les méandres et me servir de tous ces éléments traditionnels de notre vie, de notre culture, de notre histoire. »

Les premiers travaux d'*Annette Messenger artiste* exposés furent ceux du *Repos des pensionnaires* (1971-72). Habillage d'oiseaux morts, ce travail montrait un jeu cruel d'enfant jouant la promenade, la sieste ou la punition généralement données aux poupées. Ces actions sont assorties de commentaires écrits et dessinés faisant croire à un ordre des choses. L'ambiance mortuaire et religieuse évoque aussi les églises, où elle se rendait enfant par plaisir, en opposition à ses parents. Les oiseaux sont une fabrication qui reflète sa réflexion sur le genre, car ils sont habillés de layette bleue ou rose selon le sexe. Elle voulait exprimer une culture de femmes<sup>17</sup> : « Je voulais montrer au second degré ce que c'est qu'être une femme, donc une mère, qui travaille dans la maison, élève ses enfants, et, le plus souvent, fait, en plus, un boulot artisanal, ou artistique. [...] C'est ma façon de trouver une culture de femme. [...] Cela montre que ce sont à la fois les gestes et les objets qui nous fabriquent une identité. Si on veut en changer, il faut rompre avec ces gestes-là et ces objets-là. »

En 1972, les quatre-vingt photos des *Tortures volontaires* mettaient en scène les actions entreprises régulièrement par les femmes pour correspondre aux stéréotypes de beauté édictés par une société. Leur mise en évidence, associée au terme de torture, jette un regard ironique sur ces pratiques connues et souligne le terrible asservissement à ceux et celles qui édictent ces lois. Elle l'avait classée dans les *Manifestations extérieures du désir de plaire*. Elle s'est attaquée là à un sujet inédit en histoire de l'art. Elle avoue son ambivalence face à ses *Tortures volontaires*<sup>18</sup> : « Tout le maquillage est une torture mais, d'autre part, j'y crois aux petits pots de crème et j'aime changer de tête, brouiller les pistes. Je t'avoue que cela me fait un peu peur quand le MLF dit qu'il ne faut plus se maquiller et qu'il faut trouver son identité... [...] Par exemple, tout se mélange dans mes collections : mon attachement aux hommes, mon mépris pour eux, mes désirs de féminité conformiste (les *Bijoux*, les *Recettes de cuisine*), mes jalousies des autres femmes mais aussi ma solidarité. On est en pleine contradiction, non ? Ce que je tente, c'est une mise en signes de cette contradiction. A partir de là, je considère que j'ai fait mon travail de femme et d'artiste et que je n'ai rien à décider pour les autres, ni à 'créer' à leur place. »

Les rôles impartis aux deux sexes interviennent dans la nouvelle collection de 1974 dite *Annette Messenger femme pratique*, sorte de récapitulatif de la parfaite femme d'intérieure et anthologie de ses savoir-faire. Ces séries dressent une forme de portrait, comme un biographe le ferait pour une personne décédée, recherchant dans les moindres traces et souvenirs les données d'une réalité disparue. Pour compléter cette vision, environ 200 *Proverbes* (1974) brodés sur du tissu renvoient des vérités sur ce que sont les femmes, participant du même principe de dysharmonie entre le message et la vérité ressentie par le public. Ils mettent en avant les sous-entendus collectifs : « La femme la plus heureuse n'a pas d'histoire. La femme est la créature la plus subtile du règne animal. C'est la femme qui fait pousser les cheveux blancs du diable. Si la femme était bonne, Dieu aussi en aurait une. Quand la fille naît, même les murs pleurent. Les femmes sont instruites par la nature, les hommes par les livres. La mauvaise herbe pousse dans le foyer où la femme a la parole. » Ramassis de préjugés véhiculés dans la culture, ils nous imprègnent inconsciemment et montrent la peur ancestrale d'un fléau féminin qui anéantirait le monde. L'emploi de la broderie renforce le côté vieilli et culturellement enraciné de ces croyances, encore vivaces dans les profondeurs des acquis. Elle les pointe dans toute leur stupidité. Réalité et vérité sont mises à dure épreuve dans les travaux d'Annette Messenger, qui décortique les informations des médias sur le bonheur et les espoirs d'une société.

Annette Messenger explore la dramaturgie quotidienne, inspectant les moindres recoins de ce que les mentalités produisent au sujet de la perception des êtres sexués. Elle dissèque les images et faits du quotidien des femmes. Ces morceaux de réalité extraits de leur contexte sont rassemblés en une installation nouvelle. La mort n'est jamais loin de ces arrêts sur images d'objets ayant déjà échappés au rebut et à l'oubli, qui deviennent inquiétants par ce trop-plein de familiarité. Usant d'une stratégie surréaliste et dadaïste de déplacement du sujet dans un autre champ, Annette Messenger a fait de cette approche un usage politique appliqué à la sphère féminine, en s'appropriant des matériaux du quotidien réel et imaginaire des femmes pour critiquer les constructions sociales de sexe. Elle a permis d'élaborer de nouveaux vocabulaires plastiques, d'y faire entrer le vocabulaire spécifique à une culture des femmes, qu'elle a contribué à reconnaître, soulignant qu'elle s'est délibérément servie de tout ce qui était considéré comme des choses de femmes et a essayé de les valider.

## **2 - Performances**

Les performances des trois artistes retenues (Françoise Janicot, Orlan et Nil Yalter) travaillaient l'expérience intime par le corps. Comme nous allons le voir, l'intériorisation des rôles sexués a été déjouée et rejouée, leurs oeuvres influençant la construction des représentations symboliques du public.

### **A- Françoise Janicot**

Née en 1929, Françoise Janicot représente la métamorphose des femmes par les actions. On distingue trois phases dans son travail : une période d'abstraction pure, puis la réaction par la recherche de tout ce qui est caché, et enfin les actions. Elle a refusé l'image en 1959 et s'est lancée dans la réalisation de peintures abstraites. Entre 1960 et 1968, elle réalisa uniquement des peintures et dessins monochromes gris. En 1969-70, elle produisit des peintures et dessins cachés à partir de ses anciens travaux et débuta la photographie. Entre 1970 et 1972, elle photographiait les panneaux d'interdictions, les caches et les barres<sup>19</sup>. Seule une performance intéressant le lien art et féminisme est étudiée ici, l'*Encoconnage*.

La réaction de Françoise Janicot<sup>20</sup> à la prise de conscience de son enfermement loin des préoccupations des autres femmes, de sa propre aliénation de femme et d'artiste, fut

saisissante. Elle arrêta la peinture, qu'elle grillagea et commença des actions centrées sur cette prise de conscience, dont l'*Encoconnage* (1971-72) est la preuve la plus flagrante. Elle eut : « La nécessité d'une image forte pour sortir de la situation difficile d'être artiste, mère et épouse à cette époque. »<sup>21</sup> Il fit la couverture du numéro huit de la revue d'art *Canal* en octobre 1977. Cette action, réalisée à plusieurs reprises entre 1972 et 1974, consistait à s'enrouler de ficelle depuis les pieds jusqu'à la tête. Une série de photographies montre les étapes de ce travail. Certaines parties du corps cachées par ce moyen sont symboliques de l'enfermement des femmes : par exemple les pieds et chevilles que les Chinoises se voyaient atrophier dès leur plus tendre enfance ; le sexe que les femmes doivent garder vierges pour le mariage, condition de la négociation entre les familles, et l'interdiction de jouissance dont l'excision est encore le terrible symptôme. Françoise Janicot, si elle n'effectue pas les mêmes associations de sens, opère un constat de ce que fut sa vie : « *L'Encoconnage*, ce fut le constat de l'état dans lequel j'étais, c'est-à-dire ficelée dans mon travail d'artiste, par l'impossibilité d'être en communication. Il fallait que je montre que j'étais ficelée, complètement eue par l'existence, que c'était pas possible. »

Lors d'un entretien avec Marina Urbach publié dans l'un des bulletins *Femmes/Art*, elle évoquait le contraste entre l'harmonie des tons (blancs, gris et noirs) de cette action retracée par les photographies, et la rupture opérée par la prise de conscience de cet acte d'étouffement. La respiration était difficile, étant ficelée de la tête aux pieds. Comme les autres actions des artistes du body-art, elle met le corps de l'artiste en situation de douleur, lui faisant subir une épreuve. Elle matérialisa la condition qu'elle refusait dorénavant par ce rituel de passage à une autre strate de conscience. Ce symbole fonctionna et eut un fort impact. Il est l'opposé d'un strip-tease. Lors des *Encoconnages*, qui duraient environ vingt minutes, elle s'enroulait dans une cordelette, s'enveloppant à l'instar des momies égyptiennes que l'on désirait conserver hors d'atteinte du temps. Françoise Janicot mettait en scène l'enfermement des femmes et leur auto-libération. Morte-vivante, cette action lui redonna vie, créant une représentation des femmes enfermées symboliquement par inconscience et pression extérieure. L'enroulement ressemble aux fils cotonneux de la chrysalide, qui rompra son cocon pour s'envoler, devenue papillon et ayant brisé ses chaînes. La métaphore vaut pour les femmes qui prennent leur envol en masse en ce printemps. Ce travail lui ayant donné confiance en ses capacités, elle travaillera ensuite avec la photographie. Son travail est symptomatique de l'impact que le mouvement féministe eut sur certaines plasticiennes. Pour elle, cette époque a changé sa vie. Elle est devenue consciente du sexisme du milieu artistique : « L'isolement professionnel de l'artiste - habituel - se trouve multiplié par dix chez la femme. » Cette époque a changé sa création, elle ne reviendra pas à son travail ultérieur.

Les travaux des deux artistes suivantes, Orlan et Nil Yalter, déconstruisent les normes sociales imposées aux femmes dans leurs performances et installations.

## **B - Orlan**

Née en 1947, Orlan interroge par le biais de l'art qu'elle nomme charnel les liens entre féminisme et catholicisme. Elle a fait de son corps le lieu d'un débat public, luttant contre les standards édifiant les normes du féminin et du masculin qui s'exercent par les pressions sociales sur le corps humain. Elle s'est aussi renommée, prenant le nom de guerre asexué d'Orlan, qui affirme « je suis une homme et un femme ». Elle se revendique comme féministe, jouant sur les limites entre le pur et l'impur, l'incarnation et la sublimation, la sainte et la pute. Pour Orlan, l'art a pour seul but de changer le monde.

Les performances réalisées par Orlan avant 1970 étaient déjà engagées dans une réflexion féministe. *Orlan accouche d'elle-même/m'aime* (1964) remettait en cause l'aspect naturel et non-construit de l'identité, dans une auto-naissance ou un clonage, une auto-crédation en tant qu'artiste et une sortie de la transmission. Elle se détache de la peinture en prenant conscience de la nécessité d'utiliser son corps, qui en tant que femme lui était ravie par l'idéologie dominante. Il lui est apparu plus intéressant et plus efficace politiquement de travailler la représentation publique du corps. Le travail des années soixante-dix est essentiellement celui des Madones dont *Le Baiser de l'artiste* en 1977 puis les saintes baroques, la mettant en scène en Sainte Orlan ; et les *Mesurages d'institutions et de rues* (1974-79), en une prise de contact de son être-femme et du monde public.

Dans le texte écrit avec Hubert Besacier, *Face à une société de mères et de marchands*, elle oppose mère et putain, femme privée/fille publique, devoir/plaisir, respect/déchéance, parlant du trousseau comme monnaie d'échange des mères et comme tissage des préceptes sociaux concernant le corps des femmes, les nommant « *blanches camisoles* ». Le pouvoir des marchands fait suite au pouvoir des mères. Seule une prise de conscience de son corps et du pouvoir exercé par les mères permet de se libérer. Elle réalisa les performances des *MesuRages* avec les draps de son trousseau. Auparavant, elle avait adopté une position violente face à la mère qui la destine à l'abattoir conjugal, faisant la tournée de ses amis et souillant une paire de draps avec leur sperme. Puis elle opéra un travail de repérage sur les draps ainsi maculés : au feutre, au crayon, à grands points, avec des broderies, des numéros, des étiquettes, en une sorte de récolement de ces souillures de l'image virginale donnée comme idéal par la mère et au-delà par toute la société. Orlan raille donc ces toiles de l'asservissement et y imprime les traces de son désir reconquis, se mesurant aussi aux rues et devenant une fille de rue souillée, une traînée. Les réactions du public furent violentes, allant du rejet aux insultes et aux crachats.

Le second *Baiser de l'artiste* eut lieu en octobre 1977 à la Fiac. Debout sur une estrade blanche à côté d'un mannequin en photographie la représentant en madone tenant un poupon emmailloté, Orlan attend les volontaires. Elle porte un buste en forme de distributeur automatique. Un cartel donne les règles du jeu, une coupelle recueille les pièces. Elle vient d'écrire avec Hubert Besacier deux textes : *Face à une société de mères et de marchands* et *Art-Prostitution*, où elle revendique le droit de disposer librement de son corps et dénonce le système mercantile de l'art. Elle interpelle le public plusieurs heures par jour : « Approchez, approchez, venez sur mon piédestal, celui des mythes : la mère, la pute, l'artiste. » Le public a le choix entre offrir un cierge ou acheter un baiser. Orlan vend de la dévotion ou du plaisir sur un même plan. Une sirène retentit pour indiquer la fin de la prestation. Sa participation à l'émission de Philippe Bouvard, *Le dessus du panier* en novembre 1977 médiatise l'événement et la fait connaître du grand public par le scandale provoqué, amenant son renvoi du poste de formatrice et d'animatrice socioculturelle qu'elle occupait. Orlan avait 30 ans.

Elle vendait ses baisers d'artiste à cinq francs directement du producteur au consommateur, en évinçant le marché et l'objet-oeuvre d'art : « Je suis un produit libre, je reprends possession de mon corps et de tous ses possibles. » Elle a pleinement intégrée le mot d'ordre féministe « Notre corps nous appartient » : « En utilisant mon corps comme matériau, je remets en cause le marché de l'art et je revendique le droit des femmes à disposer librement de leur corps. » Parmi les personnes payant pour un baiser, il y avait autant d'hommes que de femmes. Elle jouait ainsi avec les rôles de vierge et de putain dans lesquels la société enferme les femmes. Le texte *Art et prostitution* évoque cette décision de se vendre au grand jour : « Ces draps qui devaient faire d'elle une épouse, une mère seront les témoins exposés de son entrée en lutte, d'une dénonciation, d'une démarche. » La virginité est un acte à sens unique, car rien

de tel n'est demandé au mari. Elle rend compte de la soumission et de la vente en un triste constat : « C'est par le corps dont elle était dépossédée que passaient tous les marchandages. » Ce corps réapproprié devient un outil révélateur et transgressif, permettant de se reconnaître et de s'appartenir : « 5 Francs le baiser de L'ARTISTE... Un vrai baiser d'ARTISTE pour 5 Francs / N'hésitez pas... ne vous censurez pas.../ c'est pas cher, profitez-en ! / En exclusivité et pour la première fois à Paris Une oeuvre conceptuelle à la portée de toutes les bourses... »

La commercialisation de son corps dans le contexte artistique est un acte subversif, concevant l'art comme une prostitution dont l'artiste est l'actrice. Les allusions sexuelles lors des indications destinées à l'utilisateur-ice sont ironiques : « Introduire 5 F dans la fente » ; « Le baiser d'Orlan-corps terminé la musique s'arrête... retirez-vous sinon la sirène d'alarme se déclenche ». <sup>22</sup> Le texte accompagnant la performance est présenté sous forme d'affiche publicitaire destinée à attirer la clientèle, insistant sur le terme d'artiste comme une marque à vendre et un gage de qualité, puis sur la véracité de la matière vendue ainsi que l'argument de son prix très abordable. La notion de service soigné évoque un objet ou un service rendu, mais aussi les prostituées dites de luxe. Elle précise que le baiser est destiné aux femmes mariées ou non. Le fait de héler le public évoque le cirque ou la fête foraine, et le racolage sur la voie publique. Orlan fait valoir l'originalité de l'œuvre, qui est une valeur aux yeux des marchands d'art. Certains termes font écho à la société des années soixante-dix : « ne vous censurez pas », écho au « tous les désirs sont permis » de mai 68. Transgressant les non-dits et les tabous culturels concernant le corps, la sexualité, la position d'une femme, Orlan reliait le catholicisme, la prostitution et le statut d'artiste-femme. Elle a dénoncé les pressions sociales exercées sur le corps féminin. En travaillant l'iconographie chrétienne et baroque à partir de sa propre image, elle interrogeait l'identité. Vierge, prostituée, madone sont sur le même plan. En 1979 commence la série des opérations chirurgicales, cherchant à faire réfléchir sur les conditionnements esthétiques qui nous façonnent. Elle dénonce les standards de beauté, les diktats de l'idéologie dominante, toujours en lutte contre les conditionnements sociaux.

### **C - Nil Yalter**

Née en 1938, Nil Yalter est arrivée de Turquie en France en 1965. Arrêtant la peinture à ce moment-là, elle a entamé un travail de performances et d'installations qui traite des rôles sexués et des coutumes de son pays d'origine, mais aussi des immigré-e-s. *La Yourte* (1973), *La femme sans tête ou la danse du ventre* (1974), *La Roquette, prison de femmes* (1975) et *Les rituels* (1980) sont les principales installations de Nil Yalter et de ses associées qui présentent des lieux de vie de femmes symboliques de leur enfermement. Les pièces de cette artiste sont toujours basées sur le lien entre le corps et son environnement, permettant d'analyser les rôles sociaux et l'enfermement. Elle y analyse de façon critique les liens des protagonistes à leur contexte, à l'aide de matériel multimédia, qui mêle ici la peinture, les objets, les dessins et les vidéos.

En 1973, elle montrait une tente de nomade démontable qu'elle avait fabriquée, appelée *La yourte* ou *Topak-Ev* (tente, maison) à l'ARC/MAMVP<sup>23</sup>, première exposition personnelle de l'artiste dans ce lieu. Cette pièce est le début de la nouvelle phase de travail de Nil Yalter, après son arrivée en France sept ans auparavant. Cette époque coïncide donc pour elle avec une réorientation de son travail, comme ce fut le cas de nombreuses plasticiennes à cette époque. Son oeuvre est alors une recherche d'identité, qui s'est cristallisée à la découverte des conditions de vie des populations nomades turques. Cette tente était construite par les femmes pour la future mariée, qui en avait réalisé l'ornementation intérieure dans laquelle elle resterait enfermée jusqu'à sa mort. La construction de la tente est faite des matériaux que ces femmes connaissent, tels la laine de brebis à l'aspect doux, des peaux de moutons blancs et des feutres,

supportés par une structure en bois. L'artiste a présenté et expliqué les liens qui se tissent entre les Turques nomades et ce lieu de vie sur les panneaux extérieurs. La yourte est en effet une tente considérée comme la maison des femmes, celles vivant dans ces tentes ayant plus de liberté que celles des bidonvilles, également plus pauvres. Elle conserve la mémoire d'un habitat créé par des femmes et véhiculant leur histoire.

Elle mêle la sédentarité et le nomadisme. En effet, les nomades ne s'approprient pas les terres, et leur existence est niée par le gouvernement turc, les poussant à l'errance sans assurance de terres pour les accueillir au cours de leur transhumance. Nil Yalter réfléchit ainsi sur les espaces et leurs fonctions, y incluant le traitement des rôles des sexes dans les actes quotidiens de survie, et une réflexion plus générale sur les conditions de vie de ces tribus au sein de la Turquie. Cette yourte est autant le symbole de la liberté des nomades par rapport à une société de capitalistes propriétaires que celle de l'enfermement des femmes. Cette exploration ethnographique du vécu des femmes turques nomades et la reconstitution de leur maison a redéclenché le processus créatif de l'artiste, qui se situera désormais entre art et documentaire.

En novembre 1974, elle a réalisé sa première installation vidéo au MAMVP, *La femme sans tête ou la danse du ventre*, qui dénonce les violences sexuelles. Elle se filme en musique dans une danse du ventre orientale, qu'elle a recouvert à l'encre noire d'un texte de René Nelli extrait d'*Erotique et civilisation* : « la femme véritable est à la fois convexe et concave, mais encore faut-il qu'on ne l'ait point privée, moralement ou physiquement, du centre principal de sa convexité : le clitoris... ». Le texte est inscrit en spirale à partir du nombril, le corps se balançant langoureusement, la tête restant hors du champ de vision. Il évoque les phrases religieuses que les prêtres musulmans écrivaient sur les ventres des femmes anatoliennes stériles ou jugées peu obéissantes. On imagine le pouvoir que ces hommes s'octroyaient sur les femmes. La traditionnelle danse du ventre érotique est ainsi devenue le lieu même de la dénonciation des excisions et autres brutalités destinées à maîtriser les corps des femmes, et les empêcher d'atteindre tout plaisir érotique. Nil Yalter nous a montré l'envers du décor en se servant des éléments de la culture masculine autorisée.

En 1980, Nil Yalter et Nicole Croiset<sup>24</sup> ont réalisé une performance à l'ARC intitulée *Les rituels*. Le thème des immigrés et des femmes y est traité de façon socio-esthétique, par l'invention d'une nouvelle forme de vidéo. A l'aide du feed-back, elle met en boucle un geste symbolique. Les deux plasticiennes occupent chacune un espace propre et jouent avec deux vidéos, interférant par leurs actes sur le sens à donner aux projections qui se font en simultané sur les moniteurs. Elles y parlent de la différence des sexes et des rôles. Par exemple, les stéréotypes voulant que l'homme chasse et la femme enfante sont mis en évidence et raillés par la mise en scène ironique. Les deux femmes transgressent effectivement des interdits lors de cette performance, et l'on voit les conséquences de cette transgression en directe. Les deux artistes touchent ainsi des armes et l'on voit le gibier qui s'échappe sur les écrans. Elles abordent aussi le thème de la stérilité. Cette ironie correspond à l'esprit des féministes des années soixante-dix, pour lesquelles c'était un excellent moyen de contrer les normes. Leur maîtrise des vidéos et des scènes visuelles et sonores leur permet également de s'inclure ensemble dans un jeu interactif réussi. Le parallèle entre les actes et leurs conséquences retransmises sur les moniteurs amène à percevoir les stéréotypes à l'oeuvre dans les croyances d'une société. Montrer clairement les tenants et les aboutissants de ces croyances dévalorisantes et limitatives pour les femmes permet de s'en libérer par une prise de conscience, et de la communiquer à d'autres.

Les travaux de Nil Yalter et de ses collaboratrices décortiquent ainsi la place assignée à des femmes immigrées dans leur culture d'origine. Le quotidien sert de base à cette dénonciation

des rôles sexués et des conditions de vie des femmes par une reconstitution décalée qui interroge sur des situations auparavant invisibles. Peu de travaux artistiques de cette époque ont abordé la question de l'immigration du point de vue des femmes et de leurs vécus spécifiques. Ceux-ci nous livrent des éléments de connaissance des vécus des populations immigrées en France et de certaines coutumes contre lesquelles les femmes avaient à se battre.

### 3 - Travail de déconstruction du regard

Je vais présenter certaines oeuvres de Léa Lublin et de Tania Mouraud travaillant à la déconstruction du regard et du langage.

#### A - Léa Lublin

Léa Lublin est née en 1928 et décédée en 1999. Elle s'est attachée à dévoiler les mécanismes de l'art, en un travail de déconstruction du regard et de la connaissance. De nationalité argentine, elle s'est installée en France au milieu des années soixante. Elle peignait des œuvres figuratives dont l'aspect matérialiste évoquait pour elle le corps maternel, en une identification à la sensation corporelle et à sa projection sur la toile. Cette identification au style exige sa répétition, ce qui a déterminé Léa Lublin à arrêter de peindre et à se lancer dans la réalisation d'actions, pour « sortir de l'endormissement de la perception »<sup>25</sup>. Léa Lublin désirait « pouvoir se voir, s'entendre, comme corps articulé et parlant et non plus comme illusion d'image représentée. » Cette recherche porte sur les relations de la peinture à l'environnement socioculturel, et plus largement au fonctionnement de l'image dans la société. Elle avait déjà introduit son expérience sur la scène muséale en mai 68, exposant les gestes quotidiens de la maternité. La peinture est vécue comme un « écran-miroir » et une « mémoire spatio-temporelle ». L'ordre visible serait le fondement de l'ordre phallique, et seul l'invisible prendrait les femmes en compte. Elle effectua ainsi une visite critique de l'histoire de l'art et des images. Une fois réinscrites dans une réflexion, elles permettent de penser les idéologies façonnant notre société, ce travail visant à changer nos représentations du monde par une prise de conscience féministe.

Léa Lublin travaillait à une mise à distance des éléments composant une image culturellement admise et identifiée. En décortiquant les trames d'une oeuvre, elle cherchait à comprendre et montrer ce qui se vit, et non à offrir des images-refuges. Le tableau *Judith décapitant Holopherne*, peint par Artemisia Gentileschi, est passé au crible dans de petites toiles qui reprennent chacune un élément. Elle décortique le système perspectif qui impose son cadre à la peinture au XVII<sup>ème</sup> siècle pour montrer la projection sous-jacente à l'oeuvre, les traces invisibles de la mémoire. L'oeil est piégé par le geste arrêté d'une décapitation. Léa Lublin retourne la situation en transformant l'épée en un phallus érigé déflorant une femme, ou la violant, ou la montrant en train d'accoucher, l'égorgeant devenant un flot de sang sortant de ses jambes ouvertes. *Le milieu du tableau* (1979) réunit quatre de ces transpositions, mettant à nu la violence de l'épée transperçant le sexe de la femme, peut-être la sombre évocation du viol dont Artemisia Gentileschi fut victime. Léa Lublin analyse les dessous de l'oeuvre, mettant à jour les désirs interdits, les tabous humains. Elle effectue un travail en lien direct avec l'influence de la psychanalyse, qui cherche, derrière le contenu manifeste visible, le contenu latent invisible. Elle montre ce que les conventions obligeaient à brouiller. Léa Lublin désirait créer « un lieu concret du discours » quelles qu'en soient les modalités, « en les présentant en tant qu'ensembles ouverts des conflits intersubjectifs (idéologiques) ». Ces travaux opéraient une mise à nu des discours sur l'art, essayant d'en comprendre les modes de fabrication.



## B - Tania Mouraud

Dernière artiste, Tania Mouraud est née en 1942 en France. Après des débuts de peintre, Tania Mouraud réalisa des installations et des montages photographiques. Elle a effectué un long séjour en Inde en 1971, qui eut un fort impact sur son travail, venant s'agglomérer à ses séjours en Angleterre et en Allemagne dans les années soixante, où elle côtoyait la mouvance de l'art conceptuel. Le fil conducteur de son oeuvre est l'investigation des fonctions perceptives et cognitives, que ce soit pas la perception sensorielle ou analytique.

En 1969, elle a brûlé ses peintures représentant notamment le corps humain à partir d'imageries médicales. Cette mort de l'art permet le passage à un travail plus conceptuel, éloigné de la commercialisation de l'art et de l'individualisme qui s'y rattache. Elle conçoit alors des environnements psychosensoriels fondés sur des phénomènes perceptifs, dont les séries *Chambres de méditation* et *Espaces d'initiation*. L'artiste aurait aimé que tous les immeubles possèdent une salle de ce type, pour répondre aux besoins spirituels de la société. Elle recherche les états limites de la perception, pour permettre une meilleure complétude du sentiment de soi. Cet intérêt pour les mécanismes de la perception vont amener les projets suivants, dont certains ont une implication féministe. Elle explora les relations complexes entre la personne qui voit, l'acte de voir et l'objet vu, à l'aide des moyens analytiques de l'art conceptuel, proche de la démarche de Joseph Kosuth. Pour elle, la philosophie et l'art doivent fusionner pour nous faire progresser sur le chemin de la connaissance. Elle propose une équivalence entre les trois termes : personne qui voit, acte de voir et objet vu. *Seeing* « *seeing* » (1975), « en train de voir l'acte de voir », est une réflexion sur la perception comme acte mental. Elle renvoie le spectateur à ce qu'il est en train de faire, l'amenant à réfléchir plus sur lui-même que sur la représentation en art. Le sujet de l'oeuvre est l'acte en cours en regardant l'objet, le public se voyant voir.

Son travail convoque le plus souvent des textes mêlés à des photographies, en une analyse des vecteurs extérieurs de l'identité. Elle traita de l'image des femmes (entre 1971 et 1974) et des ambiguïtés de la définition de soi. La polysémie des images joue contre un langage univoque. Les attributs sociaux plaqués sur les personnes nous renseignent-ils sur l'identité de celles-ci ? Sommes-nous ce que nous donnons à voir ? Interrogeant ces images données à voir, une de ses pièces présente le visage d'une femme à des âges différents et dans des habits variés. « Qui suis-je ? » est la question référente à cette projection de soi dans des espaces variables. Tania Mouraud s'interroge sur l'identité des femmes par le biais du regard des autres dans la série *On m'appelle*. Ce sont des collages de films héliographiques et de lettres plastifiées sur des panneaux stratifiés. Elle laisse la/le spectatrice/eur réfléchir à ses propres rapports aux apparences, aux valeurs qu'elle/il y accorde, et les informations qui sont portées à connaissance de l'autre. Interrogeant le réel et le système de représentation de ce réel, *Is name given to a single object ?* (1972) est un montage qui associe des photographies de parties du corps d'une femme (cheveux, cou, sein, main, bras, jambes) à un même signifiant, le nom. Il recouvre différents aspects qui sont montrés par ce travail de déconstruction de l'image. On peut y lire une critique du regard masculin fétichiste démembrant symboliquement le corps des femmes.

Dans la même série, *People call me Tania Mouraud - Which of these bodies are they referring to ?* (1971-73) rassemble en un même cadre des photographies de l'artiste à différents âges. *People call me Claudie Calleux* (1971-73) interroge les liens entre l'image donnée de soi et ce que l'on est, la collectionneuse étant habillée de différentes manières. Toutes ces figures pourraient être de personnes différentes, et renvoient aux modes d'une époque et aux diverses strates identitaires. Ces figures sont des symboles de l'inconnue cachée derrière ces

apparences, dont les images déchiffrent peu. L'artiste proposait d'ailleurs son image comme un prototype, remplacé par celle du/de la destinataire de l'oeuvre en cas d'achat.

*Can I be anything which I say I possess ?* (1972) interrogeait l'identité en relation aux biens de consommation et aux possessions matérielles, mais aussi en lien à une influence de la pensée orientale. Le mot était associé à la représentation d'un homme nu et de quelques mots de possessions immatérielles : spirit, soul, individuality, vital energy, intellect, mind ; ou sensibles : body, sight, hearing, touch, smell, taste. L'anatomie est associée à des valeurs de pensée et de ressenti de tous les sens qui ne se matérialisent pas, invitant à réfléchir à notre vision du monde tronqué par le visuel prédominant. La conscience de soi et la construction identitaire sont basées sur des images multiples. *Who am I ?* en 74 répondait par la négative sur des rectangles noirs : not mind, not senses, not body, not intellect etc.

*Mandala* est une série reprenant cette idée, associant des lieux et des visages en cercle, en une méditation sur les composantes identitaires. *Mandala n°4* (1972-74) représente un cercle de conscience s'élargissant du corps et des organes des sens au cercle de la famille puis des amis et enfin du monde entier. L'unité du mandala comprend toutes les diversités de perceptions. Les définitions identitaires simples achoppent sur les changements qui interviennent au cours du temps, car l'identité est un processus aux appartenances multiples et en mouvement. Tania Mouraud questionne les différences perceptibles et ce qui permet de relier ces images. Le morcellement de l'identité féminine est à mettre en relation à la déstructuration qui avait lieu dans la société par le biais du mouvement des femmes. Les questions d'identité de femmes et de rapports aux corps étaient dans l'oeil du cyclone. Ce travail semble lié à ce type de questionnements, même s'il les dépasse pour interroger plus généralement ce qui constitue un être humain. Tania Mouraud refusera de s'inscrire dans les réseaux féministes, préférant parler de son travail comme un processus de connaissance, même si elle affirme que ce qui l'intéresse dans son statut de femme, c'est qu'il l'autorise à avoir un vrai dialogue avec les exclus du système. Des oeuvres ultérieures relèvent aussi d'une approche féministe. Ces travaux sont un développement personnel de l'art conceptuel qui s'est développé en France dans les années soixante-dix. L'oeuvre doit transmettre une idée, agir sur le tissu social, et dans la mesure du possible ne pas être récupérée par le système marchand. Ce travail amène une prise de conscience de notre conditionnement perceptif et nous invite à penser le monde.

## Conclusion

Ainsi, nous avons vu quelques exemples de ce que le féminisme pouvait apporter à l'art, et l'art au féminisme. On peut dire qu'il a existé une forme particulière de mouvement des femmes en art, que ce mouvement était parallèle à celui du MLF en France, hétéroclite et dynamique, mais qu'il a été effacé des mémoires. Les histoires de l'art sont une réserve de modèles identitaires pour les jeunes artistes. Il faut donc qu'elles y soient présentes pour donner la force et le courage à d'autres générations de franchir le pas et de se projeter dans cette activité. L'influence des autres plasticiennes se fait autant par leurs oeuvres que par leur attitude générale de personne ayant le droit d'être là où elles sont à faire ce qu'elles font.

Comprendre les facteurs déterminants d'une situation historique est un moyen de savoir comment influencer au mieux sur une société, ici pour la rendre favorable aux plasticiennes. Ceci joue en retour sur les représentations internes et externes des femmes. L'art est en prise sur la société, une compréhension du monde, imprégné aussi de l'idéologie ambiante. Il faut se donner les moyens incitatifs de changer le constat que 80 à 95% d'hommes monopolisent la vision du monde. Le système de réseaux parallèles est certes positif, mais il faut aussi investir

les lieux du pouvoir, les lieux institutionnels, et à la base changer ce qui est transmis par l'éducation. La confrontation directe aux oeuvres permet d'imprimer en soi des éléments subtils de l'époque, que les textes et les images diverses ne laissent pas filtrer, ou d'une manière différente. Elles rendent visibles des constructions symboliques valorisantes pour les femmes en mettant en scène leur vécu, et les inscrivent dans une histoire.

La mesure de l'influence du mouvement des femmes en art est malaisée à définir, mais il semble qu'il ait été, à l'instar de son corollaire social, plus vaste que les cercles de groupes et d'artistes concernées ; en accord avec Françoise Picq<sup>26</sup> qui concluait : « parce qu'il était l'expression d'aspirations plus ou moins confuses chez beaucoup de femmes qui ne se satisfaisaient plus de leur situation, qui ne se reconnaissaient plus dans les images forgées à leur intention : fées du logis, mères dévouées, muses ou sex-symbols. » Les images des rôles endossés par les êtres humains en fonction de leur sexe biologique ont bougé, et les femmes ont pris conscience de certaines aliénations, mais il reste encore à faire pour obtenir une égalité de traitement des artistes hommes et femmes dans le monde de l'art. En accord avec Christine Delphy, nous postulons que « comme le féminisme-mouvement vise la révolution de la réalité sociale, le féminisme-point de vue théorique, et chacun est indispensable à l'autre, doit viser une révolution de la connaissance. »<sup>27</sup> Ces réflexions plastiques et théoriques ont ouvert la voie aux déconstructions de genre des années 80 et aux théories queer des années 90. Ceci est une autre histoire.

### **Bibliographie restreinte :**

- Helena Reckitt et Peggy Phelan, *Art et féminisme*, Phaidon, Paris, trad.fr. 2005.
- Hilary Robinson (dir.), *Feminism-Art-Theory / An Anthology, 1968-2000*, Blackwell Publishers, Oxford, UK, 2001.
- Marie-Hélène Dumas (dir.), *Femmes et art au XX<sup>e</sup> siècle : le temps des défis*, revue *Lunes*, Hors-série n°2, 2000.
- Griselda Pollock (dir.), *Generations and geographies in the visual arts/Feminist readings*, Routledge, London, 1996.
- Norma Broude and Mary D.Garrard, *The power of feminist art - The american movement of the seventies*, Harry N.Abrams Publishers, New-York, 1994.
- Mathilde Ferrer et Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Ensba, Paris, 1994.
- Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, Jacqueline Chambon, Paris, 1993.

### **Notes :**

- <sup>1</sup> Pascal Ory, *L'entre-deux-mai. Histoire culturelle de la France*, mai 68-mai 81, Seuil, Paris, 1983, p.12.
- <sup>2</sup> Les chiffres couvrent toutes les expositions de la décennie pour les expositions, et seulement 1974 pour le Kunst Kompass.
- <sup>3</sup> Elles ont eu lieu au Musée National d'Art Moderne pour les deux premières, et au CAPC de Bordeaux pour la dernière.
- <sup>4</sup> *Le sexe du pouvoir - Femmes, hommes et pouvoirs dans les organisations*, Desclée de Brouwer, chap.p.359, 1986.
- <sup>5</sup> *L'ennemi principal*, Syllepse, Paris, 1998.
- <sup>6</sup> Le MLF est ici entendu comme le mouvement féministe des années 1970 qui regroupe toutes les tendances ayant existé. Les informations proviennent d'entretiens et du texte écrit à l'occasion de l'exposition *Féminie-Dialogue 77*, non publié (Paris, 1977).
- <sup>7</sup> *La Revue d'en Face*, n°5 (mars 1979), pp.50-54 et couverture.
- <sup>8</sup> *Au nom du père*, toile de jute, kapok, mousse de polyester, coton au crochet, coton et cuivre au point mousse, 2m65, 70 kilos, 1977.
- <sup>9</sup> *Mère et petite mère*, kapok et tissus, 2m60 x 1m80, 1970.
- <sup>10</sup> *Raymonde Arcier, l'héritage*.
- <sup>11</sup> *Jeu de dame*, 8 serpillères propres avec 8 serpillères sales, 1971.
- <sup>12</sup> *Héritage, les tricots de ma mère*, laine au crochet doublée toile de jute, 2m80 x 3m50, 1972-73.
- <sup>13</sup> *Faire ses provisions*, ficelle de nylon au point mousse, 1m50, 1971.
- <sup>14</sup> *Paille de fer pour Ca (sse) role*, fil de fer au point mousse, 1m de diamètre et 7 kilos, 1974-75.
- <sup>15</sup> *Raymonde Arcier, l'héritage*.
- <sup>16</sup> *Annette Messager, Faire parade*, 1971-95, MAMVP, p.71.
- <sup>17</sup> *Les Cahiers du Grif*, n°13, oct.1976, pp.44-45.
- <sup>18</sup> Id.
- <sup>19</sup> Jean Le Gac, cité dans le n°22 d'*Opus International*, réalisa le même type de travail, ajoutant des signes à la place des interdits initiaux.
- <sup>20</sup> Toutes les informations suivantes sont issues de la bibliographie consultée et surtout des entretiens.
- <sup>21</sup> *Lapiz*, n°63, 1989, traduction en français par l'auteure d'un extrait de l'article d'Esther Ferrer.
- <sup>22</sup> Id., rabat de couverture.
- <sup>23</sup> L'ARC est un lieu ouvert aux créations les plus novatrices et très bien coté dans le monde de l'art contemporain. La directrice en était Suzanne Pagé. Il était installé au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.
- <sup>24</sup> Les deux artistes ont participé à *Femmes en lutte*.
- <sup>25</sup> *Histoires d'Elles*, n°10, mars 1979, p.13.
- <sup>26</sup> *Libération des femmes - Les années-mouvement*, Seuil, Paris, 1993, p.345.
- <sup>27</sup> *L'ennemi principal*, Syllepse, Paris, 1998, p.282.