Histoire & mesure

XXIII - 2 | 2008
Art et mesure

Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs

Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France

The Limits of Quantitative Assessment in Relation to the Manufacturing of Values. The Recognition of Female Artists in France in the 1970s

Fabienne Dumont

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/histoiremesure/3733
DOI : 10.4000/histoiremesure.3733
ISSN : 1957-7745

Éditeur
Éditions de l'EHESS

Édition imprimée
Date de publication : 31 décembre 2008
Pagination : 219-250
ISBN : 978-2-7132-2194-1
ISSN : 0982-1783

Référence électronique
Fabienne Dumont, « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs », *Histoire & mesure* [En ligne], XXIII - 2 | 2008, mis en ligne le 01 décembre 2011, consulté le 02 juin 2022. URL : http://journals.openedition.org/histoiremesure/3733 ; DOI : https://doi.org/10.4000/histoiremesure.3733

© Éditions de l'EHESS

Histoire & Mesure, 2008, XXIII-2, p. 219-250

Fabienne Dumont

Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs.

Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France

Résumé. Cet article analyse le degré de visibilité et d'invisibilité des plasticiennes à différents niveaux du processus de reconnaissance artistique dans les années 1970 en France. Les chiffres produits sont tempérés par les informations issues de témoignages de protagonistes du milieu de l'art et par une connaissance générale de l'histoire de la période. À travers quelques exemples, cette étude montre les divergences possibles entre lectures quantitative et qualitative, soulignant la nécessité de recouper les indicateurs (histoire, contexte social et politique, témoignages, réception par la presse, évaluation chiffrée de la place des femmes à différents points du parcours, etc.) pour mieux mesurer les enjeux à l'œuvre dans la difficile reconnaissance des créatrices. Étudier la fabrique des valeurs artistiques dans les années 1970, au carrefour de deux bouleversements historiques majeurs – celui du monde de l'art et celui de l'histoire des femmes – rend particulièrement visible un processus en général plus opaque : la discrimination sexuée du monde de l'art.

Abstract. The Limits of Quantitative Assessment in Relation to the Manufacturing of Values. The Recognition of Female Artists in France in the 1970s.

This article analyses the degree of visibility (and invisibility) of female artists at different stages of artistic recognition in France in the 1970s. Accounts from participants in the art world and a general knowledge of that period's history temper the data. Drawing from several examples, this study shows differences between quantitative and qualitative readings. It emphasizes the need to compare indicators (history, social and political environment, testimonies, media reception, evaluation of the place of women at different stages of their artistic course, etc.) in order to better assess the issues at work in the difficult recognition of women artists. The 1970s lie at crossroads of two major historic upheavals in the art world and in women's history. Studying this period thus gives insight into gender discrimination in the art world.

* Université de Paris I, 8, rue des Rondeaux – 75 020 – Paris. E-mail : fabienne.plume@free.fr

Cet article interroge la fabrique de la reconnaissance en art sous l'angle du genre, soulignant l'intérêt et les limites d'une analyse quantitative et pointant les autres moyens de mesure possibles. La position décalée que donne l'entrée par le genre permet de mieux voir ce qui est souvent laissé dans l'ombre et, par ce biais, d'éclairer la fabrique de la norme et les processus de formatage au travers desquels s'effectuent les choix d'objets visibles qui représentent une culture. Un préjugé répandu veut qu'il n'existe pas de grandes artistes femmes dignes de l'honneur de représenter la culture artistique – on a même longtemps pensé, jusqu'à l'émergence de recherches féministes en histoire de l'art dans les années 1970, qu'il n'existait pas d'artistes femmes du tout. Pour mieux saisir ces enjeux de la reconnaissance sur la scène artistique française, il faut certes établir la situation des plasticiennes en mesurant leur présence quantitative à différents niveaux : l'usage de statistiques s'avère nécessaire dans toute étude visant à souligner des discriminations. Mais il faut aussi étudier les discours sur cette présence – autre moyen d'évaluation du réel.

Pointer les discriminations qui touchent les plasticiennes tout au long de leur parcours amène à mieux connaître les processus de reconnaissance à l'œuvre, d'une façon plus générale, dans ce métier. Des études de processus de discrimination similaires – qui passent par une invisibilisation à court et long terme – ont été mis en évidence dans d'autres domaines. Le séminaire « Rapports sociaux de sexe dans le champ culturel »[1] explore ces questions depuis 1995, au travers de corpus variés, portant sur diverses périodes historiques et formes artistiques (musique, littérature, arts plastiques, cinéma, etc.). Il a donné lieu à des publications qui analysent la légitimité culturelle en rapport avec le genre[2] – légitimité qui permet d'atteindre la reconnaissance et parfois de changer les représentations dominantes. Cette analyse est ici enrichie par les travaux d'Axel Honneth sur la notion de reconnaissance, qui montrent que les luttes pour obtenir cette dernière sont les signes des confrontations à l'œuvre dans une société, dans le but d'en transformer les normes morales[3]. Le désir de reconnaissance publique des faillites du passé se légitime ainsi par la sortie de l'état de victimes des groupes concernés et la promotion de leurs valeurs – d'où la nécessité d'analyser aussi le contenu des instances étudiées (la teneur des textes et discours) pour comprendre les enjeux des luttes féministes en art. La reconnaissance se définit ainsi

1. Voir http://www.univ-paris8.fr/RING/spip.php?article335

2. Sellier, G. & Krakovitch, O., 2001 ; Sellier, G., Krakovitch, O. & Viennot, É., 2001 ; Sellier, G. & Viennot, É., 2004 ; Marquié, H. & Burch, N., 2006 ; Naudier, D. & Rollet, B., 2007.

3. Honneth, A., 2000.

comme une forme de visibilité incluant un regard valorisant (que l'analyse des discours met en évidence pour les créatrices), dont les indices de mesure nécessitent une élaboration plus complexe.

Les années 1960 et 1970 sont particulièrement intéressantes à ce sujet, car elles cumulent deux bouleversements majeurs de la société française qui touchent les créatrices : celui du monde des arts plastiques et celui de la situation des femmes. Cette situation de changement permet de mieux saisir les règles implicites forgeant les valeurs culturelles, en amont comme en aval. En réaction contre les années d'après-guerre, dominées par les abstractions (notamment l'expressionnisme abstrait américain), les artistes remettent en cause la définition même de l'art, mettant l'expérience au cœur des pratiques et valorisant l'implication politique et sociale, contre les tenants d'une esthétique formaliste déconnectée du contexte de production. Les artistes tentent aussi de contrer la mainmise du marché sur leurs propositions et critiquent avec virulence les institutions. Les courants majeurs de cette période comprennent l'art vidéo, les performances et les happenings, le réalisme critique et l'hyperréalisme, le *Land Art* et l'*Arte Povera*, l'art minimal et conceptuel. Les revendications artistiques rencontrent les remises en cause politiques et sociales – dont le féminisme[4]. Les années 1970 sont en effet une période d'intense activité au sein du Mouvement de libération des femmes pour la visibilité et la reconnaissance, voire l'entérinement par des lois, de leurs expériences spécifiques. En art, les collectifs féministes visent autant à une meilleure insertion des plasticiennes dans le milieu artistique, comme ce fut le cas à la fin du XIXe siècle, au moment des luttes politiques pour l'obtention du droit de vote des femmes, qu'à un profond bouleversement des fondements mêmes de l'art et de l'histoire de l'art. Dans les pays anglo-saxons, cette période représente de plus une référence valorisante pour les générations suivantes, car elle conduit à une plus forte présence des créatrices dans les histoires de l'art (même si elle reste à améliorer) ; en revanche, les activités féministes en art restent très peu connues pour la France.

Ce contexte, porteur de luttes ouvertement déclarées contre les discriminations, permet ainsi de recueillir des témoignages. La connaissance de ce contexte permet aussi de comprendre pourquoi l'application de règles sociologiques communes à l'analyse des métiers n'est pas suffisante pour rendre compte des particularités de celui des arts plastiques – qui plus est

4. Pour l'histoire des mouvements politiques, voir F. Picq, 1993 et M. Remy, 1990. Pour le mouvement des femmes artistes, voir F. Dumont, 2004.

quand on l'analyse en termes de genre[5]. Les rapports de force complexes et instables qui caractérisent le champ artistique sont fondés sur des conflits de valeurs qui nécessitent d'affiner les méthodes avec une connaissance des protagonistes et des enjeux esthétiques de la période envisagée. Il faut prendre en compte des modalités de réussite complexes, car elles passent par des réseaux d'aide et d'interconnaissance peu explicités – l'échec par manque de réseau ou de savoir-faire dans ce domaine passant notamment sous couvert de manque de qualité artistique, valeur éminemment variable en fonction des époques, des groupes et des sociétés considérés. Il faut aussi prendre en compte l'état d'avancement des questions égalitaires – plus particulièrement la situation des femmes dans la société étudiée – pour mesurer le positionnement des protagonistes sur le sujet à tous les niveaux d'interaction. L'affinement des méthodes d'analyse demande de toute manière une connaissance du contexte artistique et des protagonistes en place au moment de l'enquête, car les acteurs et actrices détenant un savoir sur les modalités de consécration n'ont aucun intérêt à le dévoiler. Le milieu de l'art fait en effet preuve d'une opacité singulière. L'utilisation de nouvelles méthodes, par exemple le *testing* – ou test en situation réelle –, ne semble pas une solution valable dans le cas d'artistes contemporain-e-s à la production singulière et reconnaissable, car il est difficile de mettre en place une situation idéale d'égalité entre un candidat et une candidate, les systèmes d'accès à la valorisation étant trop complexes et variés pour s'y prêter et donner des résultats généralisables. Le *testing* semble donc inadapté à ce milieu[6]. Une analyse historique permet d'avoir accès à plus d'informations, car les enjeux de domination se desserrent et les réseaux en place apparaissent de manière plus évidente. Les sources accessibles sont notamment les témoignages des discriminées recueillis au moment étudié (les dominants ayant moins de raisons de s'exprimer sur le sujet) ou *a posteriori* (ceux-ci sont donc sujets à des variations de la mémoire). Affiner les méthodes existantes en multipliant les sources d'informations sur le contexte semble être le meilleur moyen de cerner ce milieu.

Les enjeux de pouvoir et de reconnaissance sont au cœur de notre analyse de la situation des plasticiennes sur la scène artistique française des années 1970. L'évaluation chiffrée repose sur quelques cas précis, avec la mesure de leur présence à l'école des Beaux-arts de Paris et dans plusieurs revues, salons, collections nationales, expositions nationales et internationales entre 1970 et 1982. Définir la situation des créatrices à chaque étape du parcours artistique permet à la fois de saisir les points de rupture dans la chaîne de

5. Voir J. Laufer & C. Marry, 2003.

6. Sur le *testing*, voir « La discrimination », 2007. De manière plus générale, voir J. Laufer & C. Marry, 2003.

reconnaissance – de leur formation à la postérité actuelle – et de comprendre la mise en place de collectifs de plasticiennes pour y remédier. Les enseignements tirés des entretiens avec les artistes et des archives soulignent les limites des données quantitatives utilisées seules et la nécessité de les coupler à une analyse tant historique que de genre pour en comprendre l'impact et l'enjeu réels. C'est en associant les constats chiffrés à une mise en valeur des différents acteurs et actrices du milieu artistique et à l'analyse de la réception de certaines expositions qu'on peut mieux cerner les évolutions et les freins dans l'accès à une meilleure reconnaissance pour les plasticiennes.

1. De la formation à la reconnaissance : écarts

La place des femmes dans le monde artistique a longtemps été soit niée, soit considérée comme secondaire. Ce rapport de domination – entériné par l'histoire de l'art – se modifie dans les années 1970, rendant plus explicite leur occultation, comme le montre une analyse de la première strate d'entrée dans le monde de l'art, la formation. Une étude quantitative de la place des femmes a ici été couplée à celle des motivations et difficultés rencontrées malgré des chiffres à première vue très positifs. En effet, la reconnaissance passe par l'approbation sociale, au sein de laquelle la relation intersubjective joue un grand rôle, comme le souligne Axel Honneth :

> « Ma thèse est que cette fonction peut être remplie par certaines réactions émotionnelles négatives, telle que la honte, la colère ou l'indignation ressentie face à l'injure ou au mépris. Ces réactions constituent les symptômes psychiques à partir desquels un sujet peut prendre conscience qu'il est illégitimement privé de reconnaissance sociale. La raison en est que l'expérience de la reconnaissance est un facteur constitutif de l'être humain : pour parvenir à une relation réussie à soi, celui-ci a besoin d'une reconnaissance intersubjective de ses capacités et de ses prestations ; si une telle forme d'approbation sociale lui fait défaut à un degré quelconque de son développement, il s'ouvre dans sa personnalité une sorte de brèche psychique, par laquelle s'introduisent des émotions négatives comme la honte ou la colère ». [7]

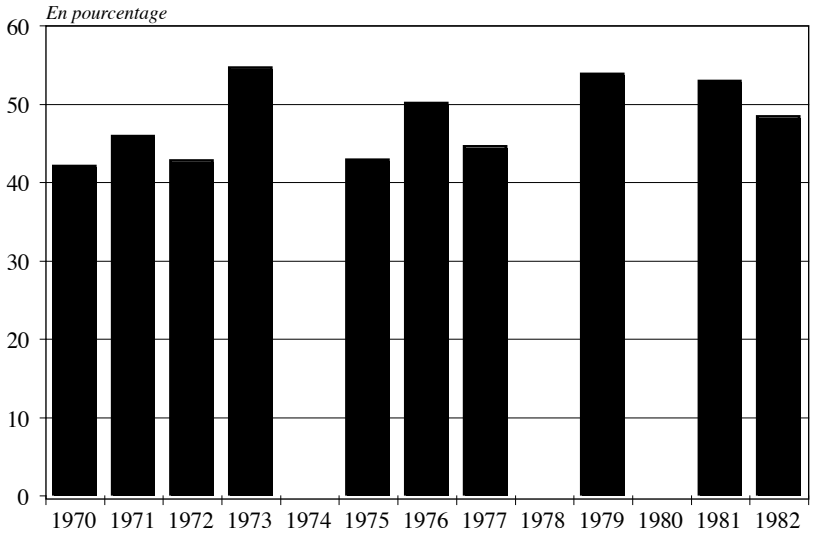
L'École nationale des beaux-arts de Paris (ENSBA) a été choisie pour évaluer l'accès des femmes à la formation en arts plastiques, première strate de la construction d'une identité publique d'artiste. Dans cette école réformée pédagogiquement entre 1968 et 1973 pour s'ouvrir à la multiplicité des recherches esthétiques, les femmes ont, par rapport aux hommes, une courte expérience de travail et de présence : elles n'ont obtenu le droit d'y entrer qu'en 1897 et le droit d'accéder à tous les ateliers qu'en 1923[8]. De

7. HONNETH, A., 2000, p. 166.
8. SAUER, M., 1991 ; SEGRÉ, M., 1993.

600 à 1 000 étudiant-e-s y entrent chaque année dans les années 1970, avec un effectif total de 2 500 élèves en 1970 et un taux de 70 à 90 % de réussite aux examens. La proportion de femmes parmi les élèves augmente régulièrement, ce qui n'est pas le cas dans les rangs du professorat.

Cette école reste la plus en vue du milieu de l'art contemporain parisien, surtout après les bouleversements structurels d'après mai 1968. Mais les écoles du Sud de la France ont une histoire différente, porteuse notamment des idées plus avant-gardistes du groupe *Supports/Surfaces*, et ne peuvent être comparées sur le plan de la réception à celles de Paris, car ce groupe a connu une forte postérité pour ses idées de déconstruction de la matérialité même du tableau[9]. Étudier la place des femmes dans les écoles impose donc de comprendre aussi le positionnement de chaque école à l'époque et, par le biais de ses protagonistes, son influence postérieure. L'étude des autres écoles révélerait peut-être des disparités plus fortes – et donc des réticences plus fortes à inclure les femmes dans ces réflexions d'avant-garde.

Graphique 1. *Place des femmes parmi les élèves de l'ENSBA, 1970-1982*



9. Au sujet de ce groupe, voir *Support/Surface*, 1970 ; Grindefer, M.-H., 1991 ; *Supports/Surfaces*, 1991 ; *Groupe 70 et Supports-Surfaces, Éléments d'un dialogue – Exposition Au Sud*, 1992 ; *Les années 70, l'art en cause*, 2002.

Quoi qu'il en soit, les recherches effectuées à partir des archives de l'ENSBA (registres nominatifs conservés à l'ENSBA des élèves reçu-e-s aux concours d'entrée, une fois ôtés les 10 % d'élèves dont le prénom ne permet pas de déterminer le sexe) montrent qu'on trouvait en moyenne 48 % de femmes parmi les élèves pendant cette décennie. Les pourcentages oscillent entre 40 et 50 %, les chiffres ayant tendance à augmenter dans la seconde partie de la période. La sélection sexuée n'opère donc pas de manière visible à ce niveau.

Quant au corps professoral, il était composé quasi exclusivement d'hommes, une seule professeure étant recensée par le service du personnel, les rares autres enseignantes étant assistantes ou vacataires[10]. Le modèle de l'artiste enseignante n'existe donc pas, et les projections des élèves sont ainsi limitées – ce qui souligne le manque de « communauté intersubjective » décrite comme nécessaire à la construction du soi par Axel Honneth. De plus, les attentes de conformité aux rôles sociaux inculquées aux filles par leur entourage influencent directement leur comportement face à leur carrière professionnelle[11]. L'ENSBA est pourtant le lieu d'une vingtaine de réunions du mouvement des femmes, mais la rencontre véritable entre création et féminisme a plutôt lieu dans les ateliers, les expositions et les groupes de plasticiennes[12]. Yves Michaud rappelle que, si les écoles d'art ne donnent pas l'assurance de la réussite et reproduisent souvent les normes sociales, elles permettent à celles et ceux qui sont porteurs d'un projet novateur d'apprendre un éventail de techniques et d'intégrer les réseaux d'exposition et de reconnaissance[13]. Raymonde Moulin souligne pour sa part que le passage par une école d'art favorise l'intégration dans les réseaux d'interconnaissance du milieu artistique[14]. Il semble que la différence de réussite entre hommes et femmes se joue précisément lors de cette phase de transition vers un statut professionnel.

Une enquête de 1980 citée par M. Segré fait apparaître que les femmes hésitent plus que les hommes à s'engager dans une carrière artistique[15]. Elles exposent moins, ont moins souvent un marchand attitré, et l'activité artistique ne suffit pas à assurer leurs revenus. Elles ont ensuite une activité

10. Source : les services administratifs de l'ENSBA, en particulier Joëlla de Couessin.

11. Voir à ce sujet l'entretien avec Mathilde Ferrer dans F. DUMONT, S. SOFIO & P. EMEL YAVUZ, 2007.

12. PICQ, F., 1993 ; DUMONT, F., 2004.

13. MICHAUD, Y., 1999.

14. MOULIN, R., 1983, p. 398.

15. SEGRÉ, M., 1993.

rémunératrice en parallèle ou assument les fonctions de mère et d'épouse. En somme, la formation crédite des acquis culturels et permet de les changer en une sorte de dot nouvelle formule, car rares sont celles se projettent dans une réelle carrière artistique. Cela rejoint le constat de R. Moulin : les familles voient dans cette formation une tradition d'accomplissement féminin et un moyen d'élever le statut culturel de la famille, car l'école est envisagée dans l'optique des arts appliqués (décoration, métiers d'art, design) et de l'enseignement, et non en vue d'exercer une activité artistique à part entière.

Les témoignages des artistes permettent d'enrichir ces analyses par des informations sur les motivations, le rapport au mariage et à la professionnalisation, ainsi que sur les réticences et les préjugés sexistes du milieu. Le passé et les habitus culturels (intériorisation d'une image de comportements féminins) des femmes pèsent lourd dans les difficultés à envisager un avenir professionnel à égalité avec les hommes[16]. Selon Anne Rivière, qui appartient au comité de la revue *Sorcières*, de nombreuses femmes sans formation se sont lancées dans la création durant les années 1970. Certaines avaient un réel projet de création, d'autres venaient montrer un travail réalisé dans la solitude – mais elles n'intégraient pas ce domaine suite aux premiers contacts. Les difficultés de projection professionnelle résultent autant d'un conflit concret entre rôles de femme et d'artiste que d'une conception historique de l'art en opposition à l'image stéréotypée de la féminité[17]. Cette question de la reconnaissance du travail des femmes dans le champ culturel est liée à des enjeux de classement social et symbolique : les critères masculins de légitimation perdurent dans les catégories d'appréciation esthétiques[18]. En art, se détacher des pratiques associées au sexe féminin donne une meilleure notoriété sur le marché international, mais produire des œuvres figuratives traditionnelles permet de vivre confortablement de sa production. Enfin, la sociologue Dominique Pasquier note que le mariage est discriminant pour les plasticiennes[19]. En 1982, Gladys Fabre dénonce au moment de l'exposition qu'elle organise (Léger et l'esprit moderne 1918-1931, au Musée d'art moderne de la ville de Paris) cette assignation des créatrices à subvenir aux besoins du ménage : elle souligne que 90 % des

16. Pasquier, D., 1983.

17 Entre autres, parmi une littérature anglophone abondante, voir : R. Parker & G. Pollock, 1981 ; Rosen, R. & Brawer, C. C., 1989 ; Nochlin, L., 1993 ; Lippard, L., 1995 ; Robinson, H., 2001 ; Butler, C. H. & Mark, L. G., 2007. Voir aussi les ouvrages français cités à la note 2.

18. Naudier, D. & Rollet, B., 2007, p. 15.

19. Pasquier, D., 1983.

élèves de Léger ne se sont pas mariées et n'ont pas eu d'enfants[20]. Aline Gagnaire évoque à propos de son cas personnel une situation difficile, mêlant à la condition d'artiste ses origines sociales et le fait d'être une femme[21]. L'opinion exprimée par Françoise Janicot au sujet de la situation professionnelle des femmes va dans le même sens[22] :

> « L'isolement professionnel de l'artiste – habituel – se trouve multiplié par dix chez la femme. Les difficultés se décuplent au niveau de l'organisation de sa vie sociale et politique, de sa vie d'artiste et de sa vie privée, au niveau de la complexité et des réticences ambiantes auxquelles elle se heurte dans le cadre de son activité professionnelle ».

Ces formes de discriminations intériorisées sont renforcées par des expériences de rejets extérieurs, par le milieu artistique – comme c'est le cas dans d'autres processus et à d'autres époques[23]. Geneviève Claisse évoque ainsi les réticences des acheteurs et galeristes apprenant qu'elle est une femme – faisant remarquer à un critique :

> « Il n'empêche qu'il arrive parfois que des amateurs de sexe masculin intéressés par une œuvre de moi soient pris de doute en apprenant que G. Claisse n'est pas un Gaston ou un Georges mais une Geneviève ! ».[24]

Myriam Bat-Yosef évoque un refus d'être prise sous contrat, car on lui reproche d'être une femme et d'arrêter la peinture en cas de maternité[25]. Tania Mouraud parle aussi des difficultés rencontrées pour s'imposer en tant que femme peintre : le refus des galeristes, la peur de se montrer avec d'autres femmes dans des salons, la suppression de son prénom – « Je ne voulais pas que ma peinture se retrouve étiquetée féminine. »[26] En 1971, Gérard Gassiot-Talabot, critique à *Opus International*, souligne la discrimination du milieu à l'égard des femmes[27]. Michelle Bloch, ou plus vraisemblablement Dany Bloch, une des responsables d'expositions au Musée d'art moderne de la ville de Paris, également critique d'art, analyse dans la

20. Fabre, G., 1982. Seules 15 femmes étaient montrées, sur les 102 artistes présenté-e-s – soit 14,7 %, à peine plus que la moyenne générale des expositions de ce musée (incluant l'arc – *cf. infra*) entre 1973 et 1983 (13,6 %).

21. Gagnaire, A., 1982, p. 10.

22. « Françoise Janicot : entretien avec Marina Urbach », Bulletin du collectif Femmes/Art, 1977, p. 14 (non publié, archives privées).

23. Naudier, D., Rollet, B., 2007.

24. Claisse, G., 1985, n° 37, p. 124.

25. Bat-Yosef, M., 1983.

26. Mouraud, T., 1974.

27. Gassiot-Talabot, G., 1971.

revue *Pénélope* la situation difficile des créatrices dans un milieu hostile[28], soulignant le manque de modèles historiques, la difficulté à assumer l'acte créateur, puis à le diffuser, dans un milieu tenu par les hommes, où la plasticienne déroge à son rôle traditionnel[29].

Les témoignages permettent ainsi de comprendre ce que les chiffres pointent sans l'expliquer, en soulignant les attentes implicites de l'entourage et du milieu professionnel envers les jeunes artistes. Leur forte présence à l'ENSBA recouvre ainsi une réalité moins positive : celle d'un environnement hostile à la reconnaissance de leur identité professionnelle. Les collectifs de plasticiennes luttent contre ce manque de confiance en leurs capacités créatrices et pour leur droit à les exercer, forgeant une identité collective positive et revendiquant un changement d'attitudes.

2. La place dans les circuits de diffusion et de monstration des œuvres

Les étapes suivantes d'un parcours d'artiste passent par les mentions dans des revues et les expositions à faible visibilité. Par manque de sources pour les galeries (aucune archive ne regroupe les documents permettant de dresser la liste des artistes qui y sont montré-e-s pour la décennie étudiée), notre étude s'appuie surtout sur quelques témoignages permettant de comprendre la situation à cette étape. Revues et salons, en revanche, permettent quelques comptages.

Les revues

Les revues, médiation entre le public et les artistes, chroniquent les expositions et les débats théoriques et idéologiques et représentent un soutien moral pour les artistes, leur fournissant « la confiance pour continuer et se développer »[30]. Dans une profusion d'information et d'opinions, elles diffusent autant le courant dominant que des points de vue plus personnels et engagés. Les revues d'art et les revues féministes, deux réseaux séparés, nous fournissent des renseignements sur les artistes, leurs œuvres et leur réception. Leur lectorat est restreint, même si de nombreuses revues fleurissent après les changements idéologiques de 1968 et disparaissent avec la crise économique de 1973[31]. Le comptage ici présenté a été effectué à partir

28. Bloch, M., 1980.
29. Pasquier, D., 1983. Voir aussi R. Moulin, 1997.
30. Mokhtari, S., 1990, p. 68.
31. Sur l'histoire des revues d'art, voir la maîtrise de S. Mokhtari, 1990.

des sommaires et des grands articles, ou bien en nombre de pages – donc sans tenir compte finement du degré de visibilité, ce qui grossit plutôt la place des femmes. Cette production de chiffres ne peut être intelligible sans une indication sur leur signification et le contenu des articles, ainsi que sur les particularités de chaque revue et sa position dans la diffusion du travail des plasticiennes – elle-même en lien avec la position des artistes ou critiques dans le champ de l'art.

La vingtaine de revues étudiées a été classée en deux types : les premières, à plus fort tirage, diffusent des informations plus générales[32] ; les secondes soutiennent une avant-garde particulière[33]. Ces publications nous renseignent sur les femmes artistes, critiques et sur les thématiques féministes. L'évocation des plasticiennes représente en moyenne moins de 5 % du contenu des revues, tant celles relevant de la diffusion artistique spécialisée que les plus généralistes, cette part variant entre le néant et un peu plus de 20 % selon les revues. Les publications soutenant une avant-garde particulière sont, pour la plupart, plus discriminantes encore que leurs consœurs généralistes. Les créatrices n'ont ainsi quasiment aucune visibilité dans les revues diffusant l'information sur leur métier, portant à plus de 95 % sur des artistes de sexe masculin. Aucune évolution générale significative de leur place n'apparaît au cours de la décennie. On constate de plus un accès tardif à la reconnaissance des plasticiennes, bien après les premières phases de travail de l'artiste. Annette Messager et Gina Pane restent des exemples isolés de reconnaissance. Quant au contenu des discours, si aucun terme sexiste n'est réellement à signaler, le silence en fait office – un vide que les rares numéros spéciaux ne comblent pas[34]. Enfin, du côté des critiques, les hommes apparaissent majoritaires, et on ne trouve aucune corrélation réelle entre les écrits de critiques femmes et la défense de créatrices – même si elle existe pour certaines et si les numéros spéciaux sont essentiellement dus à des critiques femmes. Certaines femmes, et parfois certains hommes, plus conscient-e-s sont donc à l'origine des écrits sur le sujet, l'ensemble de la profession restant majoritairement silencieuse, signe d'un manque d'attention à l'égard des créatrices.

---

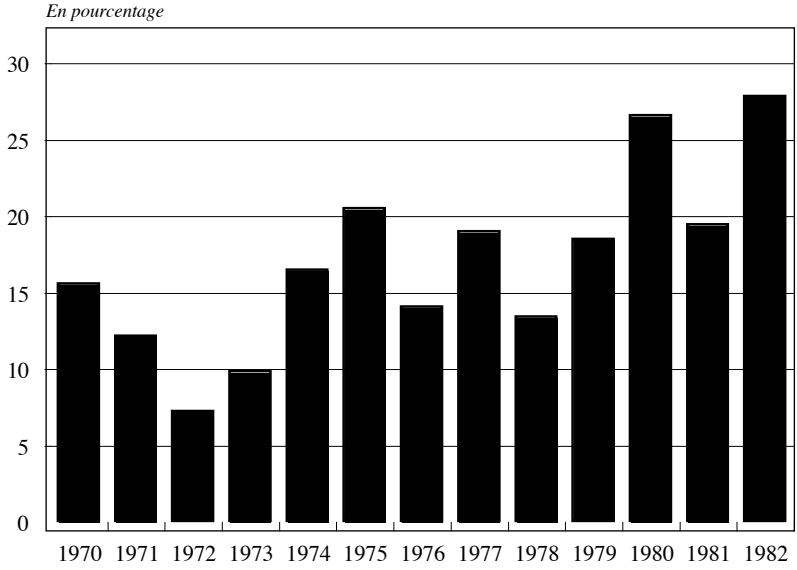
32. *Cimaise* 1970-1982, *xxe siècle* 1970-1981, *Opus/Opus International* 1970-1982, *Chroniques de l'art vivant* 1970-1975, *L'Humidité* 1970-1978, *Canal* 1977-1982.

33. *Robho* 1970-1971, *VH 101* 1970-1972, *Chorus* 1970-1973, *Peinture : Cahiers théoriques* 1971-1982, *Artitudes/Artitudes International/Infos Artitudes* 1971-1977, *Art Press/Art Press International* 1972-1982, *Rebelote* 1973-1974, *Exit* 1973-1977, *Macula* 1976-1979, *Doc(k)s* 1976-1982, *Documents sur* 1978-1980, *Artistes* 1979-1982, *Plages* 1978-1982.

34. *L'Humidité*, n° 24, printemps 1977 ; *Canal*, n° 8, octobre 1977 et n° 17, mai 1978 ; *Art Press*, n° 5, mars 1977 ; *Opus International*, n° 88, printemps 1983.

Sans reprendre en détail le cas de chaque revue, quelques exemples soulignent l'intérêt d'un complément d'information par rapport aux chiffres globaux. Certaines revues consacrent des dossiers de qualité à certaines créatrices. À chiffres égaux en termes de présence dans les sommaires, le contenu peut aller de simples comptes rendus d'expositions à un dossier composé en toute connaissance de l'œuvre. Ainsi, certains articles engagés d'*Opus International* passent inaperçus dans les comptages globaux, alors que, dans leur rareté même, ils soulignent un engagement de la revue. Ils mériteraient une méthode de comptage adaptée, intégrant un critère plus qualitatif : l'intérêt porté aux travaux des plasticiennes ou aux thématiques féministes. Ainsi, l'année 1975, riche en événements féministes, voit leur poids éditorial augmenter ; mais ce lien entre événement et publication ne s'ancre pas à long terme. L'analyse de l'espace de visibilité le plus fort, la couverture, dénote aussi le peu d'importance accordée aux créatrices : 2 couvertures 1/3 sur 62 leur sont consacrées, soit moins de 4 %. En revanche, près de 17 % des articles sont écrits par des femmes, avec une nette progression de cette part en fin de période.

Graphique 2. *Part des femmes parmi les critiques publiant dans la revue Opus international, 1970-1982*



La revue publie aussi les quelques critiques qui écrivent régulièrement sur les plasticiennes et se font à divers degrés l'écho des difficultés qu'elles rencontrent (Alain Jouffroy, Jean-Luc Chalumeau, Gilbert Lascault et surtout Aline Dallier[35]). *Opus* est l'une des publications les plus intéressantes sur le sujet, car la plus ouverte aux travaux récents, non encore reconnus par les instances d'expositions et *a fortiori* par l'histoire de l'art – ce que les chiffres n'indiquent pas. Il faudrait donc affiner encore les comptages en prenant en compte les caractéristiques de l'art soutenu par chaque revue, le soutien de l'art émergent se démarquant de l'art des périodes passées. *Plages*, dirigée par Roberto Gutiérrez, a également laissé une bonne place aux femmes, dont un numéro entièrement réalisé par des artistes ayant participé au groupe Féminie-Dialogue et un autre consacré aux créatrices portugaises. C'est la revue qui laisse la plus grande place aux plasticiennes, en moyenne près de 22 % – certainement en raison de ses liens avec Christiane de Casteras, la responsable du collectif Féminie-Dialogue. Mais elle reste peu cotée sur la scène artistique.

En revanche, *Art Press* (dirigée par Catherine Millet, seule directrice à l'époque d'une revue de cette importance) occupe une place de choix dans la diffusion des nouvelles formes d'art. Or le numéro spécial d'*Art Press* de mars 1977, consacré aux femmes, présente un contenu étonnant : des textes et analyses sur la littérature et la danse, mais moins d'un tiers consacré aux plasticiennes (5 articles sur 18 annoncés dans le sommaire). On retrouve cette ambiguïté dans les rares petits articles des autres numéros parlant de l'art et des femmes. Si les femmes ne sont pas totalement ignorées, le soutien n'est pas franc quand elles explorent des thématiques féministes, alors qu'il est beaucoup plus net dans les autres domaines politiques. Tout ce qui va à l'encontre des idées reçues et autres consensus sociaux est habituellement soutenu par la revue – y compris la pornographie, ce qui soulève l'indignation de féministes[36]. Ainsi, sans être ouvertement antiféministe, *Art Press* ne soutient pas les plasticiennes. Là encore, les chiffres doivent être nuancés par l'analyse du contenu pour comprendre la teneur des discriminations ou des soutiens.

Les galeries

La situation des femmes dans les galeries et salons, dans les années 1970, s'inscrit dans un contexte de critique très forte des lieux d'exposition

35. Dumont, F., 2008a.

36. Celles-ci ont l'occasion d'exprimer leurs désaccords dans de petits articles (de R. Renoir, F. d'Eaubonne, X. Gauthier & F. Eliet) dans le numéro 22 « spécial pornographie » de janvier-février 1976.

institutionnels, bien des artistes refusant d'y exposer et recherchant – ou créant – des lieux d'exposition alternatifs. Ces lieux ont une valeur forte pour les avant-gardes ; ils cherchent à ouvrir l'art à d'autres publics. Nil Yalter critique par exemple les galeries et refuse d'y exposer, jugeant son statut différent de celui des « femmes qui font carrière » – qui vendent sur le marché – en raison de sa démarche artistique et de ses œuvres qualifiées de « sociocritiques ». Elle expose en revanche deux fois à l'ARC (Animation-Recherche-Confrontation), lieu de monstration des avant-gardes. Ce parcours met en évidence la différence de valeur accordée aux circuits selon la démarche de l'artiste.

Pour estimer la place des créatrices dans les galeries, quelques chiffres sont fournis par des articles de revues féministes de l'époque : *Des femmes en mouvements hebdo* signale dans son numéro 63 qu'à peine 10 % de femmes étaient représentées à la Foire internationale d'art contemporain (FIAC) en 1981 ; Louise Nevelson est exposée à la Galerie de France en novembre 1981, ce qui représente une ouverture et un modèle pour d'autres ; en décembre 1981, Cérès Franco fête les neuf ans de sa galerie avec une exposition de femmes[37] ; la galerie Des Femmes, rue de Seine, dans le ve arrondissement, montre exclusivement des créatrices, tout comme la galerie Art et Regard des Femmes – pour lutter contre leur absence dans les autres lieux. Des expériences de rejet du travail artistique des femmes par les galeries apparaissent aussi dans les entretiens. Judith Wolfe affirme ainsi qu'il existe un quota maintenu par les directeurs et directrices de galeries, qui explique leur refus de prendre plus d'une à deux créatrices parmi les artistes qu'ils et elles défendent, quelle que soit la qualité de leur travail. Jeanne Socquet cite le conseil donné par un galeriste à une nouvelle venue dans sa profession de ne pas prendre de femmes si elle veut avoir une image de sérieux[38]. Un article d'Annie Guedras dans *Désormais* s'en prend aussi aux galeristes qui n'accordent pas leur confiance aux femmes[39].

Les entretiens et les textes publiés indiquent ainsi qu'exposer est au cœur des problématiques des artistes : d'où l'ouverture de galeries de femmes, l'organisation d'expositions de femmes (par exemple en 1981 à Milan, Rome, Naples, Amsterdam et Stockholm, *L'autre moitié de l'avant-garde*, ou en 1982 à Montréal, *Art et féminisme*) et la mise en place de musées des femmes (en Allemagne et aux États-Unis). Ces témoignages récurrents, sans permettre une analyse plus précise et exhaustive (notamment en fonction du

37. *Des Femmes en mouvement hebdo*, n° 71.
38. Pour les deux artistes, entretiens personnels.
39. GUEDRAS, A., 1979.

degré de légitimité des lieux, de la supériorité des expositions individuelles sur les collectives, de la continuité du soutien de la galerie, ou du lien aux collectionneurs/euses), donnent des indications.

Un cas particulier peut aussi être plein d'enseignements. Ainsi, l'exposition *Grandes femmes, petits formats* organisée en 1974 à la galerie Iris Clert à Paris est un exemple frappant de dichotomie entre des chiffres *a priori* très favorables aux femmes (100 % de créatrices exposant) et un discours à la limite du sexisme. La galeriste, soutenant les avant-gardes, évite de se positionner au sujet des plasticiennes. Elle refuse de qualifier de féministe son choix de 99 exposantes et en expose ainsi les raisons :

> « Des Femmes... Des Femmes... Des Femmes... Je ne sais pourquoi, le fait de réunir quatre-vingt-dix-neuf femmes semble à certains un geste de libération. De libération. De Mouvement de Libération des Femmes, avec trois majuscules. Mais je ne veux libérer personne, moi ! Mais je n'ai pas besoin d'être libérée. Je suis libre. Et comme je suis libre, je refuse les majuscules, et les mouvements. Au fond, je suis plutôt misogyne, c'est un fait. Les femmes qui se prennent pour des Femmes m'embêtent. Comme je n'ai pas de principes, et comme j'ai trouvé quatre-vingt-dix-neuf femmes que j'aime bien, il m'a paru intéressant de les voir exposer ensemble. Ces quatre-vingt-dix-neuf femmes-là existent déjà, chacune, séparément, individuellement, librement. Ne cherchez ici ni paternalisme, ni sexisme, ni problème : vous trouverez quatre-vingt-dix-neuf passionnants petits formats. La centième, Iris Clert ».

Ce choix d'exposition peut être qualifié de féministe dans ses effets, mais essaye de se camoufler sous couvert de misogynie. En outre, le catalogue est composé d'une série de portraits des artistes, sans que l'on voie franchement les œuvres. Le terme de « petits formats » est en revanche sans doute lié à l'exiguïté des lieux, non à la qualité des œuvres. Le paradoxe d'une reconnaissance implicite de la discrimination alliée à un refus explicite de nommer l'acte qui s'y oppose montre le dilemme de cette galeriste et la pression du milieu. Un autre texte, paru dans le catalogue de l'Union des femmes peintres et sculpteurs en 1975, montre également l'ambivalence du soutien et la négation de la discrimination. Il fait intervenir des arguments relevant de la fatalité ou de l'avancée inéluctable du monde : « À chaque fin de cycle, l'humanité se féminise et, de ce fait, la femme prend la relève », les hommes devant « accepter le joug implacable des forces cosmiques. » Il ne semble pas que l'humour soit de la partie, et les luttes féministes précédentes sont niées. Le discours produit autour de cette exposition *100 % plasticiennes* est révélateur d'une stratégie d'occultation du féminisme – dans une des galeries les plus avant-gardistes de son époque. Si l'on ne retient que le chiffre – très valorisant –, on passe ici à côté de l'ambiguïté du discours qui le sous-tend, et qui va à l'encontre d'une amélioration générale des conditions faites aux plasticiennes dans le milieu de l'art.

Les salons

Les salons d'art parisiens (Salon de Mai 1945-2001, Salon de la Jeune Peinture de 1950 à nos jours, Biennale de Paris 1959-1985, Grands et Jeunes d'Aujourd'hui 1960-1983, Travaux sur papiers/objets 1972-1983, Figuration critique de 1978 à nos jours, Polyphonix de 1979 à nos jours) offrent une meilleure visibilité aux plasticiennes que ne le font les revues, avec une part moyenne de 20 % de femmes présentées, oscillant entre 14 et 30 % – les pourcentages varient un peu selon les comités organisateurs et l'influence de certaines femmes en leur sein[40]. Les salons sont souvent un maillon intermédiaire entre la formation et la reconnaissance par un article dans une revue : leurs choix ne sont pas toujours relayés par la presse, seuls quelques-uns des artistes exposés se voyant consacrer des articles. Cette sélection semble donc être particulièrement forte dans le cas des femmes. Deux exemples permettent de saisir les difficultés et l'intérêt des comptages dans le cas des salons.

Le Salon de la Jeune Peinture est un salon militant, où des débats sur la fonction de l'artiste ont eu lieu depuis sa création, et qui expose des œuvres incluant des prises de position politiques[41]. Pendant la période étudiée, il présentait essentiellement des collectifs d'artistes, avec également, en moindre proportion, variable selon les années, une part d'individuel-le-s. Tous les collectifs ne donnant pas précisément les prénoms de leurs membres, il est difficile d'obtenir des chiffres exacts sur la place des femmes. On peut estimer celle-ci à 15 à 20 % pour les éditions les mieux documentées, mais avec une incertitude très forte. Par ailleurs, il faut noter la participation au comité de sélection de trois femmes, qui appartiennent aux collectifs de plasticiennes constitués en parallèle au Mouvement de libération des femmes : Mirabelle Dors, Michèle Katz et Dorothée Selz. La présidence du salon est assurée par des hommes au cours de la première moitié de la décennie, puis ce sont majoritairement des femmes qui le dirigent[42]. Leur

40. La période comprise entre 1970 et 1982 est seule prise en compte dans ces comptages, avec des lacunes pour certaines années de certains salons. Le Salon de Mai, la Biennale de Paris et Polyphonix offrent des données exhaustives. Grands et Jeunes d'Aujourd'hui est analysé entre 1976 et 1982, Travaux sur papiers/objets pour la fin de la décennie, avec des lacunes pour certaines années, et Figuration Critique entre 1978 et 1980. Le Salon de la Jeune Peinture pose des problèmes de comptage dus à la présence de nombreux collectifs et à l'absence de prénoms. Pour ce dernier, l'estimation a été complétée par la lecture de l'ouvrage de F. Parent & R. Perrot, 1983.

41. Monnier, G., 1995.

42. De 1970 à 1976, deux années n'ont pas eu d'élections de président-e, et les cinq autres furent des présidents : Jean-Claude Latil, Gérard Fromanger à deux reprises, Bernard Morteyrol et Daniel Riberzani. De 1977 à 1982, quatre présidences furent assurées par des femmes, deux par des hommes : Mirabelle Dors, Maurice Dors-Rapin,

arrivée correspond à un changement de contenu du salon, lié lui-même à une évolution théorique du milieu de l'art. L'arrivée de ces femmes ne semble pas avoir changé la représentation sexuée du salon, mais les difficultés de comptage cachent peut-être des différences. L'histoire du salon fait en revanche abondamment écho à l'histoire politique et sociale – y compris avec une rare tribune offerte au groupe de plasticiennes Femmes en lutte –, ce dont des chiffres peuvent difficilement rendre compte.

Travaux sur papier/objets (centre culturel de Villeparisis, 1973 à 1985) est dirigé par Dany Bloch (1925-1988), qui appartient au comité de l'ARC, est l'auteure d'un ouvrage pionnier sur l'art vidéo et est présente dans d'autres revues et lieux défendant des plasticiennes. La sélection originale est effectuée exclusivement par elle. Plus de 33 % des artistes sélectionnés sont des femmes[43], cette part frôlant parfois les 40 % : le double de ce qu'on retrouve dans les autres salons étudiés. Dany Bloch, consciente de la mise à l'écart des plasticiennes, fait la démarche d'apprendre à connaître leurs travaux et d'imposer une exposition régulière où plus du tiers des artistes sont des femmes. La corrélation entre les résultats chiffrés et le degré de conscience du sexisme du milieu artistique de la personne responsable d'un salon ou d'une revue est évidemment un élément important pour mieux comprendre les positionnements de ces institutions.

3. Donner du sens au visible

La monstration dans des expositions à forte visibilité et l'achat puis la conservation dans les collections nationales (Musée national d'art moderne, ou MNAM, Musée d'art moderne de la ville de Paris, MAMVP, et Fonds national d'art contemporain, FNAC) sont les étapes suivantes sur l'échelle de la reconnaissance. Les expositions et collections nationales accordent une place fluctuante aux femmes, aux environs de 10 % en moyenne. Les expositions internationales sont au même niveau, si l'on excepte le domaine textile, qui sera évoqué plus bas – même si les choix de la France apparaissent plus sexistes que la moyenne. Quant à l'indicateur général de reconnaissance internationale qu'est supposé constituer le Kunst Kompass, il n'enregistre que 5 % de plasticiennes. Si des fluctuations selon les expositions et leurs commissaires existent, on observe bel et bien une raréfaction croissante des

Egidio Alvaro et Concha Benedito à trois reprises.

43. Les débuts de cette collection remontent à 1878, sous le nom de Bureau des travaux d'art, devenu en 1976 le FNAC. Les débuts de la collection du MNAM remontent à 1947 ; celle du MAMVP date de 1937. Voir *La collection du MNAM*, 1987 ; MONNIER, G., 1996 ; *20 ans*, 1997 ; *Georges Pompidou*, 1999 ; *Art contemporain*, 2001.

plasticiennes, à mesure que l'on s'approche des instances de reconnaissance les plus cotées, que ce soit au niveau national ou international. Ce système amène, trente ans plus tard, à une quasi-disparition des artistes dans les mémoires. L'étude plus précise de quelques exemples permet cependant de nuancer ces résultats.

Les grands fonds français

Trois grands fonds ont été étudiés pour faire un état des lieux des collections françaises : MNAM, MAMVP et FNAC. Les lieux d'exposition de l'ARC et du CNAC (Centre national d'art contemporain), qui seront également évoqués, sont créés en 1967 pour répondre à une demande d'exposition, d'achat d'œuvres contemporaines et de soutien des avant-gardes. La multiplication des courants artistiques et la virulence des avant-gardes entraînent une incertitude sur la définition des compétences artistiques, amenant les critiques et responsables des institutions muséales à de véritables spécialisations et prises de position sur ce qu'il faut choisir parmi les productions d'une même période (un courant, une technique, une zone géographique ou encore une idéologie particulière).

Quelques chiffres indicatifs extraits de la base du Vidéomuseum donnent une idée de la place accordée aux plasticiennes dans les trois principales collections françaises (sans distinction de matériaux, ni entre achats, dons et donations)[44]. Elles comptent en moyenne 16 % de plasticiennes dans leurs fonds, formant 10 % des œuvres. Pour la décennie 1970-1982, les trois collections possèdent ensemble 1 755 œuvres de 566 plasticiennes, soit 12 % des œuvres de ces collections et 17,5 % des artistes. Les achats se concentrent sur des artistes hommes reconnus, dont il faut acquérir des œuvres pour combler rétrospectivement les carences de collections qui se veulent représentatives de l'histoire de l'art officielle ; de plus, il semble que ces instances concentrent les achats sur quelques-uns d'entre eux, sécurisées par la cote de l'artiste. Pour les artistes qui ne sont pas encore reconnus, l'évaluation de leur importance future dans l'histoire de l'art se fait au détriment des plasticiennes, sur lesquelles on mise moins, en termes de nombre d'artistes et de nombre d'œuvres achetées à chacune. Les acquisitions de la période concernent en effet des plasticiennes pour 18,3 %, et elles ne réunissent que 12,7 % des œuvres[45]. Les trois fonds principaux conservant les œuvres du XXe siècle contiennent finalement 90 % d'œuvres de plasticiens, et 84 % des artistes qui y sont représentés sont des hommes.

44. Je remercie Rania Moussa pour son efficace collaboration.

45. Les achats d'œuvres de femmes augmentent ensuite pour le FNAC, passant de 10 à 18 %, selon les chiffres issus du mémoire de D. DEGRIECK, 1999.

Mais il faut nuancer ces résultats par l'analyse de l'histoire de la constitution des collections, notamment de celle du MNAM. Le résultat d'un comptage des œuvres de ce musée est difficile à interpréter, car aucune politique suivie n'a présidé à la constitution du fonds jusqu'au milieu des années 1970 : elle était fondée sur des donations. Les négligences en la matière ont été avouées par les conservateurs mêmes, et les fonds alloués étaient si bas que les achats ne pouvaient qu'être faibles. Dans ces conditions de constitution, la faible représentation des plasticiennes (estimée en 2003 à 14 % des artistes et 6,4 % des œuvres) est la répercussion directe d'un manque plus général d'expositions et d'achats, sans effet correctif de l'institution, qui enregistre ce qui se passe dans le système marchand. En revanche, on peut noter qu'en vingt ans de fonctionnement, le centre a connu cinq directeurs, six présidents et une seule présidente, Helène Ahrweiler. Le personnel dirigeant la structure est donc masculin. Deux publications de l'institution nous renseignent sur sa politique d'achat : en 1976 100 œuvres nouvelles, 1974-1976 comprend 5 % de plasticiennes pour la période, et en 1981 100 œuvres nouvelles, 1977-1981 en inclut 3 %. Mais cet indicateur n'est pas exhaustif. En revanche, la collection vidéo, constituée depuis 1976, semble être le reflet plus cohérent d'une politique d'achat – d'autant plus que ce médium devient justement légitime dans les années 1960 et 1970. Le catalogue Vidéo et après, qui recense toutes les œuvres achetées entre 1976 et 1992, comprend une installation de plasticienne sur 18, soit un peu plus de 5 % et 59 sur 450 bandes vidéo mono-écran (13 %). L'analyse d'un type particulier de production – la vidéo – est donc un indicateur plus fiable de la politique d'achat que l'ensemble de la collection. Quant aux expositions, le MNAM, ouvert à la fin de 1976, est encore moins ouvert aux femmes. Le pourcentage d'exposantes frôle 0 % (bulletin du CNAC/ Georges Pompidou entre 1977 et 1980) – et aucun correctif n'est apporté par la réception et l'aura du lieu.

L'exposition Douze ans d'art contemporain en France 1972, elle, ne présente que deux plasticiennes, Sheila Hicks et Niki de Saint Phalle ; une autre retire ses œuvres en même temps que ses confrères, une quatrième est exclue avant l'ouverture[46]. En les comptant toutes, cela fait moins de 4 % dans cette exposition-devanture de l'art contemporain français. Georges Pompidou représente alors une culture issue de l'élite des années 1930, qui cherche à reconstruire le rayonnement international de Paris. Cette exposition controversée va dans ce sens, ainsi que la construction du MNAM. Les artistes s'opposent à cette manifestation jugée non représentative de leurs créations et leurs rassemblements sont violemment réprimés par la police,

46. MATHEY, F., 1972. 106 artistes y participaient avant l'opération de décrochage.

dans la droite ligne des événements de Mai 68. Dans *Combat*, Pierre Bourgeade évoque « l'expo-flic » et le président de la République, qui ne l'a finalement pas visitée, parle d'un art brutal, d'une qualité incertaine et d'une saleté agressive, morale et matérielle[47]. Cette exposition montre la fracture entre l'art contemporain et le pouvoir en place, accusé de désintérêt à ce sujet et d'un essai de récupération avec l'exposition. Les revues se font l'écho de ces critiques et des manifestations de protestation qui secouent le milieu artistique. Elle est ainsi emblématique d'une époque et de sa manière de fonctionner. Elle a, par son impact, une valeur historique supérieure à d'autres : la quasi-absence de plasticiennes y est d'autant plus symbolique.

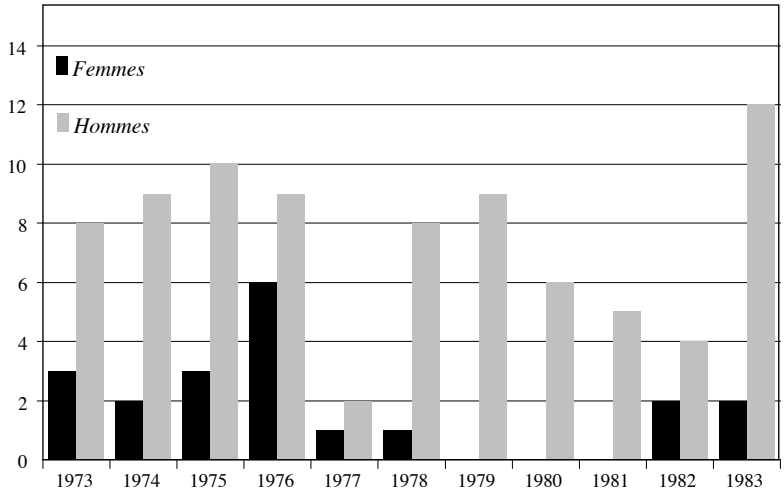
Le cas du Musée d'art moderne de la ville de Paris et de l'ARC, lui, est intéressant du fait du contraste entre l'image donnée par les comptages bruts et l'impact réel des expositions, mesurable dans la réception des œuvres et dans les entretiens avec des témoins. Fondé en 1966 et dirigé à partir de 1973 par Suzanne Pagé, l'ARC expérimente un art novateur. Il comble le manque de lieux de visibilité des artistes contemporains en France, alors que la scène internationale est dominée par New York. L'ARC entend aussi promouvoir les nouveaux courants et médiums artistiques (notamment la figuration critique à visée politique, la vidéo, les performances, puis les installations) qui ne peuvent être montrés ailleurs. Il est considéré comme un véritable laboratoire de l'art contemporain, avec lequel aucune autre structure ne rivalise. La période de 1973 à 1983 a fait l'objet d'un recensement fort utile, comprenant un index des expositions et des artistes[48]. Son étude révèle que 13,6 % de plasticiennes étaient exposées (142 femmes sur les 1 046 artistes recensés dans l'index), si l'on compte à égalité les expositions collectives et individuelles – c'est-à-dire en termes de nombre d'artistes exposé-e-s, sans tenir compte de l'impact plus important d'une exposition individuelle que l'insertion dans une exposition collective pour la visibilité et la reconnaissance de l'artiste. Pour les expositions personnelles, la proportion est de 19,6 %[49], dont des artistes totalement inconnues à l'époque et qui le sont redevenues ensuite, situées hors des grands courants.

47. MONNIER, G., 1995, p. 363.

48. *L'ARC*, 1983.

49. 102 expositions individuelles sont recensées (les deux expositions de couple sont exclues du comptage) dont 82 pour les hommes et 20 pour les femmes.

Graphique 3. *Nombre d'expositions individuelles à l'ARC, 1973-1983*



Les choix semblent relever de situations individuelles et ne pas correspondre à une ligne directrice évidente et repérable. En tout cas, les témoignages, plus que les chiffres, permettent de comprendre les enjeux de ce lieu, vitrine de l'art contemporain le plus actif et soutien à des formes d'art novatrices. Le fait d'avoir exposé à l'ARC était hautement valorisé sur la scène de l'art contemporain de cette époque – et la situation des femmes si catastrophique que les rares élues donnent l'impression d'une véritable politique de monstration de très nombreuses femmes. Aujourd'hui encore, toutes les artistes qui y ont exposé le mentionnent. C'était le seul lieu se risquant à montrer des plasticiennes à un haut niveau de visibilité lors de leur première exposition. Sa fréquentation en 1970 et 1971 s'élevait en effet à 83 787 et 57 862 visiteurs/euses[50]. Les expositions individuelles dans de tels lieux à forte visibilité sont rares et il convient d'établir une corrélation entre la présence de femmes exposées, très concentrée dans le temps, et le fait que l'équipe dirigeante de la section arts plastiques était composée de femmes[51]. Cette situation fut de courte durée, de 1973 à 1976, les expositions personnelles de créatrices étant quasiment inexistantes ensuite, pour

50. *Opus International*, 1971.

51. Suzanne Pagé, Juliette Laffon, Laurence Bossé et Béatrice Parent. Dany Bloch assurait les relations de presse et trois autres femmes l'animation et la diffusion.

resurgir en 1982-1983, – alors même qu'on a vu, dans les salons, une tendance à l'augmentation à la fin des années 1970. Les convictions de départ, même informulées, semblent être retombées.

Dans ce contexte, une action été entreprise pour restituer la mémoire visuelle des artistes, montrer la création des femmes et permettre des achats d'œuvres : la fondation Camille (en hommage à Camille Claudel) est créée en 1980 par Michelle Coquillat, sous le patronage du ministère des Droits des femmes d'Yvette Roudy[52]. Mais son fonctionnement reste problématique et elle ne peut combler le manque de valorisation par les institutions. En effet, les œuvres de femmes, déjà rares dans les collections françaises, ne sortent quasiment plus des réserves[53] – là aussi, les chiffres d'œuvres acquises devraient être complétés par des informations sur les œuvres réellement montrées (et la fréquence et la destination de leurs sorties).

La reconnaissance internationale

La place des femmes dans les grandes expositions internationales (les Documenta à Kassel et les Biennales de Venise) correspond à une arrivée au sommet de la pyramide ; les expositions internationales d'art textile, en marge de l'art contemporain, nous intéressent du fait de la forte présence féminine en leur sein ; enfin, le classement du Kunst Kompass nous renseigne sur la valeur marchande des œuvres de plasticiennes et donc sur une autre forme de reconnaissance.

Les six Biennales de Venise qui se tiennent entre 1970 et 1982 présentent en moyenne 10,5 % d'artistes femmes, sur 300 à 500 artistes[54]. Quant aux trois Documenta de la décennie, elles comptent en moyenne 11 % d'ar-

52. *Collection Camille*, 1997.

53. Par exemple la pièce de Nil Yalter, *La Roquette, prison de femmes*, n'avait pas été montrée depuis son acquisition. Le système muséal a cependant pour fonction, outre l'achat et la conservation des œuvres, de porter à la connaissance du public les pièces historiques.

54. Les artistes pour lesquel-le-s le sexe n'a pas pu être déterminé ont été comptabilisé-e-s pour moitié dans la colonne homme et pour moitié dans la colonne femme. Il en va de même pour les couples travaillant à une œuvre commune. Les deux cas représentent peu d'artistes et n'infléchissent donc pas les résultats finaux. On n'a pas tenu compte des œuvres de la partie historique de la Biennale de Venise de 1972. Les pourcentages sont de 13,1 % en 1970, 7,5 % en 1972, 7,6 % en 1976, 8,2 % en 1978, 14,4 % en 1980, 18,2 % en 1982. Voir aussi l'étude en cours de réalisation de la sociologue Maria Antonietta Trasforini, *Femmes artistes et Biennales de Venise (1895-1995) : Réflexions et données à propos d'une bataille mnémonique*, présentée lors du séminaire « Arts et Féminismes », Fondation Hartung/Bergman, Antibes, 28-31 août 2008.

tistes de sexe féminin[55]. Un collectif de 500 artistes américaines, le Women's Ad Hoc Committee, adresse une plainte à ce sujet à Harald Szeemann lors de la Documenta V, mais ne reçoit pas de réponse[56]. En France, les collectifs de plasticiennes qui se constituent dans les années 1970 ne manifestent pas aussi ouvertement leur désapprobation, certainement par manque de liens avec des mouvements déjà structurés, comme le souligne Axel Honneth au sujet des causes de l'activation d'une résistance politique :

> « Toutes les émotions négatives suscitées par l'expérience du mépris des exigences de reconnaissance comportent en effet la possibilité que le sujet concerné prenne clairement conscience de l'injustice qui lui est faite, et y trouve un motif de résistance politique. […] Il faut notamment, pour que l'expérience du mépris devienne le motif déterminant d'actes de résistance politique, qu'elle puisse s'articuler sur un mouvement social déjà constitué. En revanche, il est indispensable d'expliquer les luttes sociales à partir de la dynamique des expériences morales, si l'on veut éclairer la logique du développement de tels mouvements collectifs ».[57]

Les collectifs de plasticiennes fournissent malgré tout la possibilité de mettre en commun ces déceptions personnelles et de les identifier comme typiques d'un groupe entier – même si leurs revendications restent publiquement peu offensives[58].

Les œuvres des femmes sont en revanche massivement présentes dans les expositions spécialisées, comme les Biennales internationales de la tapisserie de Lausanne, où plus de 65 % de plasticiennes exposent (le terme de tapisserie est étendu à des travaux textiles variés). Mais la sélection française reste en dessous de cette moyenne élevée, avec moins de 31 % de femmes[59], alors que rien n'indique que le vivier pour ce type d'art soit moins important qu'ailleurs. Les plasticiennes investissent donc massivement ce domaine de création transmis par une culture spécifique, mais la France est plus réticente à les exposer.

Il faut ainsi prendre en compte des domaines plus marginaux en termes de reconnaissance pour saisir la place des créatrices sur la scène de l'art contemporain, ce qui est rarement fait dans les indicateurs officiels, tel le Kunst Kompass, un indicateur de la notoriété des artistes sur le marché

55. La Documenta V (1972) présentait 6 % de plasticiennes, la Documenta VI (1977) 13 % et la Documenta VII (1982) 14 %.

56. *Artitudes*, 1972, p. 14.

57. Honneth, A., 2000, p. 169-170.

58. Dumont, F., 2004, 2008b.

59. Les proportions générales sont de 67,8 % en 1973, 70,1 % en 1975, 57,4 % en 1977, 60,9 % en 1979, 70,1 % en 1981 et, parmi les Françaises, de 37,5 %, 22,2 %, 42,9 %, 12,5 % et 38,5 %.

international dont la première édition est parue en 1970. En 1974, aucune femme n'y est citée parmi les cinquante meilleurs, c'est à dire les artistes ayant vendu le plus aux musées, fait l'objet d'expositions et d'articles[60]. Cinq font leur apparition dans les 50 rangs suivants, établissant à 5 % leur représentation au niveau international selon ces critères (Niki de Saint Phalle, Bridget Riley, Hanne Darboven, Lee Bontecou, Agnès Martin). Elles représentent les grandes puissances économiques (deux Américaines, une Allemande, une Française ayant vécu aux États-Unis et une Anglaise) et les générations nées dans les années 1930-1940. Les résultats nous renseignent aussi sur les biais des critères de cet indicateur, éminemment occidental, axé sur le marché de l'art masculin.

4. Perspectives à long terme. Inscription historique de la reconnaissance

L'étude de quelques expositions récentes permet de donner une idée de la place des créatrices sur la scène actuelle, que ce soit l'inscription des créatrices et de la thématique féministe dans les expositions françaises ou celles américaines – associée à la position dominante du pays sur le marché de l'art -, pour conclure par la réception paradoxale de deux expositions internationales au sujet des créatrices et des questions féministes.

L'exposition Féminimasculin, le sexe de l'art (MNAM, 1995) est censée expliquer la sexuation de l'art. Elle donne essentiellement à voir des œuvres d'hommes, leur octroyant le droit de parler pour les deux sexes, dans une pseudo-universalité – avec moins de 30 % d'exposantes. Biaisant ainsi l'analyse des changements des représentations sexuées, l'exposition s'appuie sur un point de vue masculin, visible dans une répartition selon leurs fantasmes. Même si les œuvres rompent avec la norme et ouvrent à de nouvelles visions de l'identité sexuée, l'exposition évacue la question féministe. De même, Face à l'histoire (MNAM, 1996) traite du rapport entre art et histoire, mais les questions féministes ou l'histoire des femmes n'y ont aucune place. Une vision masculine du monde est donnée à voir, chaque événement ne prenant que le regard et le vécu des hommes en compte. Cette vision est encore celle de l'exposition Les années 1970, l'art en cause (CAPC, 2002), où la participation des femmes est estimée à moins de 9 %. En revanche, Vraiment, féminisme et art (en 1997 à Grenoble) se centre, elle, sur le mouvement féministe en art, mentionne l'existence de groupes de plasticiennes et l'engagement féministe de certaines artistes dans leur

60. Les résultats du Kunst Kompass sont cités dans *Art Press*, 1974.

travail. Ces activités des réseaux parallèles – très importantes pour les créatrices – n'appartiennent pas à l'histoire de l'art officielle et ne sont donc pas prises en compte dans les études chiffrées sur la période. Cet effacement, finalement rendu visible par cette exposition, souligne la difficulté à cerner la présence réelle des femmes sur la scène artistique en ne tenant compte que des informations dominantes. L'inclusion des activités des réseaux parallèles dans les comptages donnerait une autre image de la période.

Ces chiffres indiquent le taux de plasticiennes dans les expositions importantes pour le sujet et permettent de se rendre compte de la réalité des représentations face à un discours qui se veut universel. Les textes de ces catalogues doivent enfin faire l'objet d'une lecture attentive, car éviter de parler des implications féministes des œuvres, quand elles existent (ou des liens entre la création et son contexte historique, ou encore des collectifs féministes en art) fausse le regard porté sur ces artistes, nie leur expérience et les fait entrer de façon erronée dans l'histoire. Finalement en effet, les expositions historiques ne prennent pas en compte les œuvres et thématiques féministes des années 1970. Elles se retrouvent de même exclues sans raison valable de l'exposition Dionysiac en 2005, les propos sexistes tenus par la commissaire dans le catalogue s'ajoutant dans ce dernier cas à la présence de 100 % de plasticiens[61]. Pour ces derniers, en revanche, même pour les groupes masculins les plus politisés des années 1970 (par exemple Les Malassis, Supports/Surfaces ou DDP), une légitimation *a posteriori* semble avoir lieu[62]. L'engagement politique des artistes semble donc être un stigmate plus facile à surmonter quand on est un homme.

Quant aux groupes étatsuniens de plasticiennes, beaucoup plus importants que ceux français, leur impact à long terme est important, même si la discrimination continue – comme le prouvent les actions des Guerrilla Girls depuis 1985. Quelques chiffres issus du Kunst Kompass vont dans ce sens : en 1974, il contient 5 % de plasticiennes, en 1990 10 % et en 2007 23 %, dont une majorité d'Américaines[63]. Publications et expositions thématiques ou monographiques sont nombreuses et continuent, avec les expositions Wack et Global Feminisms en 2007. Les Américaines maintiennent une mé-

61. L'exposition et le texte du catalogue (*Dionysiac*, 2005) ont suscité la colère de féministes, qui ont fondé à cette occasion le groupe des Artpies, dont un tract reprend les critiques faites à cette exposition et à son contenu : http://artpies.samizdat.net

62. *Support/Surface*, 1970 ; PRADEL, J.-L., 1977 ; GRINDEFER, M.-H., 1991 ; *Supports/Surfaces*, 1991 ; *Groupe 70*, 1992 ; DDP, 1992 ; DERIVERY-DUPRÉ-PERROT, 1999 ; *Les années 70*, 2002 ; Groupe DDP, 2005.

63. Le rapport Quemin de 2001 est clair sur le sujet : 4,3 % des artistes du Kunst Kompass vivent en France. QUEMIN, A., 2001.

moire vivante, mais aussi soutiennent les générations émergentes dans leurs approches spécifiques. Certes, les pays anglo-saxons dominent le monde de l'art, mais ce ne sont pas seulement des critères économiques qui sont en jeu dans cette reconnaissance. Dans un contexte culturel plus porteur, les féministes développent une lutte franche contre les théories sexistes en histoire de l'art et dans les écoles d'art : des théoriciennes et artistes ont su créer l'intersubjectivité nécessaire au développement de la confiance[64].

Mais cela n'empêche pas la discrimination sexiste de perdurer sur le marché de l'art – dont un article du New York Times rend bien compte[65]. Greg Allen y compare les prix de vente d'œuvres de femmes et d'hommes appartenant au même courant artistique, réalisées à la même époque et vendues dans la même vente. Les écarts entre les prix pratiqués sont considérables, notamment entre les artistes hommes de l'abstraction expressionniste, Franz Kline et Willem de Kooning, et les femmes, Lee Krasner et Joan Mitchell – les écarts dans les évaluations allant de 400 000 dollars pour une œuvre de Joan Mitchell à 3 millions pour Franz Kline[66]. Cela vaut aussi pour les artistes très contemporains. Les Guerrilla Girls ont déjà produit une liste des 67 œuvres de femmes et artistes de couleur que l'on aurait pu acheter pour le prix payé pour un seul Jasper Johns (17,7 millions de dollars).

Enfin, l'analyse de deux expositions internationales nous renseigne sur les paradoxes de la réception actuelle au sujet des plasticiennes et du contenu féministe de leurs oeuvres : la Biennale de Venise de 2005 (qualifiée de « biennale féministe » par la presse, relayant les propos des Guerrilla Girls), et la Documenta de Cassel en 2007[67]. À la Biennale, pour la première fois,

64. Pour une synthèse de cette histoire et les références des textes importants, voir F. Dumont, 2007.

65. Allen, G., 2005.

66. De même, dans des ventes contemporaines chez Christie's, *Untitled* (1962) de Lee Krasner est estimée entre 500 000 et 700 000 dollars, mais *Crow Dancer* (1958) de Franz Kline entre 4 et 6 millions de dollars ; une sculpture de Rachel Whitehead de 1991 est estimée entre 400 000 et 600 000 dollars, alors qu'une sculpture de Damien Hirst de 1992 est estimée à 13,3 millions de dollars.

67. Pour le contenu des expositions, voir les catalogues de la 51e Biennale de Venise, 2005 et de la Documenta xii, 2007. Pour la réception de la Documenta, voir la revue de presse exhaustive sur son site : http://www.documenta12.de/1384.html. La 51e Biennale de Venise n'a pas fait l'objet d'une telle recension, mais quelques titres de la presse française donnent une idée de sa réception – parmi la pléthore de publications sur le sujet : « Regards féminins sur la lagune » (*Le Figaro*, 13 juin 2005), « La Biennale de Venise féminise la création » (*Le Monde*, 14 juin 2005) ou encore « Annette Messager, le lion de Venise » (*Beaux-arts Magazine*, n° 254, août 2005). Sur la réception internationale, voir notamment le numéro spécial de la revue *Kunstforum* sur la Biennale (n° 177, septembre-octobre 2005).

une femme, Annette Messager, représente la France (elle obtient aussi le Lion d'or de la Biennale) et deux femmes sont commissaires d'exposition (Maria de Corral et Rosa Martinez). Le fait qu'un tiers des artistes présentées soient des femmes, dont certaines ouvertement féministes, suscite une lecture étonnante : l'impression que toute la Biennale est féministe. Les chiffres prouvent que c'est loin d'être le cas. Effet inverse à la Documenta : les 40 % d'artistes femmes passent inaperçus, et le contenu féministe de certaines œuvres aussi. Ces éléments sont couverts par les discussions au sujet de l'organisation et de la gestion du commissaire, Roger M. Buergel – secondé activement par sa femme, Ruth Noack, qui n'en a cependant pas le titre. Cette Documenta suscite en effet l'opprobre générale du milieu artistique pour son organisation peu conventionnelle, chaotique dans ses choix artistiques et leur réalisation matérielle et qui dépasse de loin les budgets prévus. Ainsi, on constate une sérieuse dichotomie entre la réception et la réalité chiffrée, qui souligne d'une part l'illégitimité de travaux féministes en art, qui semblent envahir la Biennale par leur impact, d'autre part le manque d'intérêt pour les œuvres de femmes en général, car leur forte proportion dans l'une des expositions les plus cotées passe inaperçue. Ce constat rejoint celui évoqué d'Olivier Voirol au sujet des sans-abri qui, selon le contexte dans lequel l'interaction a lieu, peuvent être invisibles ou bien être l'objet d'une visibilité forte suscitant la réprobation (dans un transport collectif par exemple)[68]. La visibilité n'implique donc pas forcément la reconnaissance, qui inclut une notion d'attention positive.

Ces exemples d'expositions récentes soulignent la différence entre la valeur culturelle et la valeur économique, les études des effectifs et la réception réelle d'expositions – le tout traversé par le critère de genre et la notion de reconnaissance comme forme de visibilité valorisée.

*

Les groupes qui luttent pour une reconnaissance de leur valeur culturelle (les plasticiennes par exemple) ne sont généralement pas valorisés économiquement, mais ils peuvent le devenir. Leurs activités, bien qu'importantes, voire cruciales pour tout leur groupe, ne sont pas reconnues par le groupe dominant, et donc passées sous silence ou critiquées. Les chiffres permettent ainsi de cerner la place des femmes sur la scène artistique des années 1970 et les points difficiles dans le parcours allant de l'invisibilité à la visibilité – et, à long terme, à la postérité. Ils dressent un constat, interpellent et rendent immédiatement lisible une forme de réalité – utilité

68. Voirol, O., 2005, p. 17.

stratégique que les Guerrilla Girls ont très bien comprise[69]. Elles utilisent des chiffres soulignant le peu de place accordée aux créatrices, employant avec humour la voie d'affichages publicitaires pour dénoncer cette situation. Ainsi, en 1989, elles placardent une affiche soulignant la dichotomie entre l'omniprésence des représentations de femmes nues sur les cimaises des musées (83 %) et le nombre restreint d'œuvres réalisées par des créatrices (3 %). L'affiche intitulée *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?* (Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Metropolitan Museum ?), collée sur les panneaux publicitaires des bus, circulait ainsi dans toute la ville. Le procédé publicitaire est ici un outil pour attirer l'attention du plus grand nombre sur une situation jusque-là invisible. L'affiche ne propose aucun bien de consommation, mais invite à réfléchir à une situation de discrimination.

Cette analyse féministe pointe ainsi dans un premier temps, chiffres à l'appui, cette situation peu reconnue, alors que la reconnaissance est un facteur déterminant pour activer une transformation. Mais les chiffres ne permettent pas de comprendre ce qui pose problème dans la fabrique des valeurs menant à cet état de fait. Une analyse des discours des instances et protagonistes relativise ainsi leur valeur de vérité, car elle peut faire basculer l'évaluation quantitative en faveur ou au détriment des créatrices. Les propos d'Iris Clert viennent par exemple contrebalancer son exposition très valorisante pour les créatrices. À l'inverse, les chiffres très bas concernant le nombre d'expositions au Musée d'art moderne de la ville de Paris cachent leur fort impact, que seuls les témoignages permettent de saisir. Parmi les indices de mesure importants à prendre en compte pour restituer les transgressions et les normes d'une époque, les témoignages – rétroactifs ou d'époque – sont donc clefs. Ils permettent en effet de saisir les tensions psychiques internes des protagonistes de l'histoire envisagée, de comprendre les apprentissages qui freinent ou entraînent – et par ce biais les formes de reconnaissance intersubjective possibles. L'un des indices de mesure qualitative de l'impact des avancées féministes en art serait ainsi celui du degré de confiance que s'accordent les plasticiennes au cours de leur parcours professionnel, degré dépendant des expériences intersubjectives vécues. Cet indice étoffe les connaissances provenant de travaux sur les contextes historiques et les discours véhiculés par les médias.

Les points de grippage ainsi mis en évidence s'expliquent par la structure hiérarchique et inégalitaire de la société française[70], ce qui amène à

69. www.guerrillagirls.com

70. Delphy, C., 1998.

réfléchir à la fabrique de ce système de valeurs (représenté, pour l'exemple choisi, par l'histoire de l'art officielle[71]) et aux possibilités de changer cette donne – soit de transformer les normes qui la soutiennent. La lutte d'un groupe discriminé (les plasticiennes dans ce cas) pour une visibilité immédiate, une reconnaissance de leurs valeurs et à long terme l'inscription dans une transmission (la postérité) est conçue comme un « processus historique de progrès moral » par Axel Honneth[72]. La mesure des enjeux des rapports sociaux de sexe dans le domaine des arts plastiques, au regard de la notion de lutte pour la reconnaissance d'un groupe discriminé, doit ainsi prendre en compte le long terme et l'intime, en analysant les lieux de constitution des liens affectifs promouvant des valeurs communes, pour lutter contre les discriminations et pour l'obtention de droits. La difficulté provient de ce qu'il faut au final mesurer : les normes constitutives d'une culture et leurs transformations possibles par l'élargissement du champ de visibilité de certains groupes – sous-représentés en raison de leur sexe, classe sociale, sexualité, couleur de peau, âge, etc. – , menant à l'enrichissement par leurs valeurs de la manière d'envisager le monde.

Bibliographie

20 ans 1977-1997 : le Centre Georges Pompidou, Paris, MNMAM, 1997.

ALLEN, Greg, "The X Factor: Is the Art Market Rational or Biased?", *New York Times*, 1er mai 2005.

Artitudes, n° 6, avril-mai 1972.

Art contemporain : un choix de 200 œuvres du Fonds national d'art contemporain, 1985-1999, Paris, éditions du Chêne, 2001.

Art Press, n° 14, novembre-décembre 1974 ; n° 5, mars 1977 ; numéro 22, spécial pornographie, janvier-février 1976.

BAT-YOSEF, Myriam, « Peintre -> femme -> mère -> peintresse », *Art et thérapie*, n° 6, mai 1983, p. 293-299.

51. esposizione internationale d'arte : la Biennale di Venezia, Venise, Biennale de Venise, 2005.

BLOCH, Michelle, *Pénélope*, n° 3, automne 1980, p. 51-53.

BUTLER, Cornelia H. & MARK, Lisa Gabrielle (ed.), *Wack! Art and the Feminist Revolution*, Los Angeles, Cambridge et Londres, The Museum of Contemporary Art-MIT Press, 2007.

Canal, n° 8, octobre 1977 et n° 17, mai 1978.

71. Pour une analyse des théories féministes travaillant la construction de la discipline, voir F. DUMONT & S. SOFIO, 2007 ; DUMONT, F., 2007.

72. HONNETH, A., 2000, p. 201.

CLAISSE, Geneviève, *Digraphe*, n° 37, octobre 1985, p. 124.

Collection Camille – signatures de femmes / acquisitions 1985, Épinal, Musée départemental, 1997.

DDP, *Procès d'une peinture collective*, Paris, DDP, 1992.

DEGRIECK, Dominique, *Les modes de consécration des femmes artistes dans le champ artistique*, mémoire de DEA, Paris, EHESS, 1999.

DERIVERY-DUPRÉ-PERROT, *Le groupe DDP 1971-98 – Pratiques collectives, pratiques artistiques*, Ailly-sur-Somme, E. C. Editions, 1999.

Des Femmes en mouvement hebdo, n° 71, 1981.

Dionysiac, catalogue, Paris, MNAM, 2005.

DELPHY, Christine, *L'ennemi principal*, Paris, Syllepse, 1998.

Documenta V, Cassel, Documenta, 1972.

Documenta VI, Cassel, Paul Dierichs, 1977.

Documenta VII , Cassel, Paul Dierichs, 1982.

Documenta XII, Cologne, Taschen, 2007.

DUMONT, Fabienne, *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*, thèse de doctorat en histoire de l'art, Université de Picardie-Jules Verne, 2004 (à paraître aux Presses universitaires de Rennes).

—, « Théories féministes et questions de genre en histoire de l'art », *Perspective. La revue de l'INHA*, 4, 2007, p. 611-624.

—, « Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France », *Critique d'art*, n° 31, printemps 2008(a), p. 110-116.

—, « Les plasticiennes et le Mouvement de libération des femmes dans l'entre-deux mai français », *Histoire de l'art*, n° 63, octobre 2008(b), p. 133-143.

DUMONT, Fabienne & SOFIO, Séverine, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Les Cahiers du Genre*, n° 43, septembre 2007, p. 17-43.

DUMONT, Fabienne, SOFIO, Séverine & EMEL YAVUZ, Perin (réalisation et traduction), « De chaque côté de l'Atlantique, deux parcours féministes en art. Entretien avec Patricia Mainardi et Mathilde Ferrer », *Les Cahiers du Genre*, n° 43, septembre 2007, p. 71-94.

FABRE, Gladys, C., « À propos de l'exposition au Musée d'Art Moderne de Paris. 'L'Esprit Moderne 1918-1931' : la contribution des femmes à une avant-garde plastique », *Des femmes en mouvement hebdo*, n° 94, mai 1982, p. 37-40.

Face à l'histoire, catalogue, Paris, MNAM, 1996.

Féminimasculin, le sexe de l'art, catalogue, Paris, MNAM, 1995.

GAGNAIRE, Aline, *Face,* Paris, Vrac, 1982.

GASSIOT-TALABOT, Gérard, « Au sujet d'une exposition d'Evelyne Axell », *Opus International*, n° 23, mars 1971, p. 50.

Georges Pompidou et la modernité, Paris, Jeu de Paume, 1999.

GRINDEFER, Marie-Hélène, *Les années Supports/Surfaces*, Paris, Herscher, 1991.

Groupe DDP, *La peinture collective du groupe ddp*, Ailly-sur-Somme, E. C. Editions, 2005.

Groupe 70 et Supports-Surfaces – Éléments d'un dialogue – Exposition Au sud, Marseille, Ateliers d'art municipaux, 1992.

GUEDRAS, Annie « Les femmes résistent ! », *Désormais*, n° 3/4, août-septembre 1979, p. 31.

HONNETH, Axel, *La lutte pour la reconnaissance*, Paris, Cerf, 2000 (1re éd. 1992).

L'ARC, 1973-1983, Paris, MAMVP, 1983.

La collection du MNAM-1986, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987.

La collection du MNAM : acquisition 1986-96, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996.

« La discrimination saisie sur le vif : le testing », dossier, *Horizons stratégiques*, n° 5, juillet 2007.

LAUFER, Jacqueline, MARRY, Catherine & MARUANI, Margaret (dir.), *Le travail du genre. Les sciences sociales du travail à l'épreuve de la différence des sexes*, Paris, La Découverte, 2003.

Les années 70 - L'art en cause, catalogue, Bordeaux, CAPC, 2002.

L'Humidité, n° 24, printemps 1977.

LIPPARD, Lucy R., *The Pink Glass Swan, Selected Essays on Feminist Art*, New York, The New Press, 1995.

MARQUIÉ Hélène & BURCH, Noël (dir.), *Émancipation sexuelle ou contrainte des corps*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MATHEY, François, *Douze ans d'art contemporain en France 1972*, Grand Palais, RMN, 1972.

MICHAUD, Yves, *Enseigner l'art ? Analyses et réflexions sur les écoles d'art*, Paris, Jacqueline Chambon, 1999.

MOKHTARI, Sylvie, *Les revues d'art contemporain en France de 1967 à 1979*, mémoire de maîtrise, Université de Rennes, 1990.

MONNIER, Gérard, *L'art et ses institutions en France. De la révolution à nos jours*, Paris, Gallimard, 1995.

MOULIN, Raymonde, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, n° 4, 1983, p. 388-403.

—, « Le handicap des femmes artistes », *in L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1997 (1re éd. 1992).

MOURAUD, Tania, propos cités *in* Aline DALLIER, « L'art des femmes : assez brodé ! », *Actuel*, n° 43, juin 1974, p. 74-77.

NAUDIER, Delphine & ROLLET, Brigitte (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

NOCHLIN, Linda, *Femmes, Art et Pouvoir*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993.

Opus International, n° 28, novembre 1971 et n° 88, printemps 1983.

PARENT, Francis et PERROT, Raymond, *Le Salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*, Paris, Jeune Peinture, 1983.

PARKER, Rozsika & POLLOCK, Griselda, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, New

York, Routledge, 1981.

PASQUIER, Dominique, « Carrières de femmes : l'art et la manière », *Sociologie du travail*, n° 4, 1983, p. 418-431.

PICQ, Françoise, *Libération des femmes - Les années-mouvement,* Paris, Seuil, 1993.

PRADEL, Jean-Louis, *La coopérative des Malassis – Cueco, Fleury, Latil, Parré, Tisserand*, Montreuil, Centre des expositions, Oswald, 1977.

QUEMIN, Alain, *L'art contemporain international : entre les institutions et le marché : le rapport disparu*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

REILLY, Maura & NOCHLIN, Linda (ed.), *Global Feminisms: New Directions in Contemporary Art*, Londres, New York, Merrell, 2007.

REMY, Monique, *De l'utopie à l'intégration : histoire des mouvements de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1990.

ROBINSON, Hilary (ed.), *Feminism-Art-Theory: An Anthology 1968-2000*, Oxford, Blackwell Publishers, 2001.

ROSEN, Randy & BRAWER, Catherine C. (dir.), *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*, New York, Abbeville Press Publishers, 1989.

SAUER, Marina, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-arts, 1880-1923*, Paris, ENS-BA, 1991.

SEGRÉ, Monique, *L'art comme institution. L'école des Beaux-arts XIXe-XXe siècle*, Cachan, ENS, 1993.

SELLIER, Geneviève & KRAKOVITCH, Odile (dir.), *L'exclusion des femmes : masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Paris, Complexe, 2001.

SELLIER, Geneviève, KRAKOVITCH, Odile & VIENNOT, Éliane (dir.), *Femmes de pouvoir : mythes et fantasmes*, Paris, L'Harmattan, 2001.

SELLIER, Geneviève & VIENNOT, Éliane (dir.), *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Support/Surface, Paris, ARC-MAMVP, 1970.

Supports/Surfaces, Saint-Étienne, Musée d'art moderne de la ville de Saint-Étienne, 1991.

VOIROL, Olivier, « Présentation. Visibilité et invisibilité : une introduction », *Réseaux*, n° 129-130, 2005, p. 9-36.