Clio. Femmes, Genre, Histoire

29 | 2009

68', révolutions dans le genre ?

Les années 1968 des plasticiennes

Création de collectifs et ruptures dans les parcours individuels

The 1960s of Women's Artists: Groups and Ruptures in Individual Itineraries

Fabienne Dumont

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clio/9249>

DOI : 10.4000/clio.9249

ISSN : 1777-5299

Éditeur

Belin

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2009

Pagination : 141-151

ISBN : 978-2-8107-974-0

ISSN : 1252-7017

Référence électronique

Fabienne Dumont, « Les années 1968 des plasticiennes », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [En ligne], 29 | 2009, mis en ligne le 11 juin 2009, consulté le 28 juin 2022. URL : <http://journals.openedition.org/clio/9249> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clio.9249>

Tous droits réservés

Les années 1968 des plasticiennes.

Création de collectifs et ruptures dans les parcours individuels

Fabienne DUMONT

Les années 1968 des plasticiennes sont riches en ruptures et en créations. Les œuvres de nombreuses artistes s'affirment dans un changement radical qui inclut pour certaines une prise en compte des questions féministes nées dans le Mouvement de libération des femmes (MLF). Bien que le dépôt d'une gerbe à la femme du soldat inconnu en août 1970 soit la date reconnue le plus souvent pour la fondation du MLF, le mouvement Féminin Masculin Avenir est créé dès 1968¹ et les implications féministes se font sentir dès le milieu des années 1960 dans les œuvres des artistes femmes – en relation avec les ruptures au sein des pratiques artistiques avant-gardistes ; la formation de collectifs de plasticiennes s'échelonne entre 1972 et 1978 avec un arrêt au début des années 1980. Le travail individuel est ainsi directement touché par les remises en cause féministes² : toutes ne revendiquent pas clairement cette influence, mais la lecture rétrospective des témoignages et des œuvres permet de l'affirmer. La mise en place de réseaux de luttes collectives est beaucoup plus tardive, bien après les groupes artistiques féministes anglo-américains et bien après les collectifs artistiques masculins. La temporalité singulière de cette histoire s'explique autant par l'histoire des femmes que par l'histoire de l'art propres à la France, où se nouent les questions de reconnaissance des groupes discriminés et des valeurs qu'ils portent.

Historiquement, des collectifs de femmes artistes ont existé bien avant les années 1970. Dans les années 1880, l'Union des femmes

---

¹ Zelensky-Tristan 2005.

² Dumont 2008b et 2009.

peintres et sculpteurs (UFPS, 1881-1995) se crée sous la direction de la sculptrice Hélène Bertaux. Dans les années 1970, l'UFPS a pour objet « la défense des intérêts généraux des femmes-artistes »³ et réalise treize expositions entre 1970 et 1982 qui réunissent chacune environ 250 artistes. Ces dernières utilisent des techniques traditionnelles, allant du dessin à la peinture et à la sculpture, mais ne font aucune place aux médias novateurs que sont les vidéos, installations et performances. L'Union rend plutôt hommage à des artistes historiques – telles Sophie Taeuber-Arp et Marcelle Cahn en 1978. Cette formation sert de contre-exemple, car elle est jugée trop conforme aux normes académiques – ce qui suscite par opposition la création du groupe dissident *Féminie-Dialogue*. L'histoire de l'art faisant preuve d'une terrible amnésie à l'égard des regroupements antérieurs d'artistes femmes, les plasticiennes d'après-guerre n'en ont pas connaissance. Les mouvements féministes des années 1960-1970 accompagnent donc une recherche des artistes femmes du passé et une critique des présupposés menant à une fabrique sexiste de l'histoire de l'art. Ainsi naissent des mouvements forts et importants au Royaume-Uni et aux États-Unis⁴, qui permettent à des critiques et historiennes de l'art de recevoir le soutien d'une communauté et de débattre : les revues *Heresies*, *Chrysalis*, *Womanart*, *Women Artists News* ou *The Feminist Art Journal* en témoignent. De véritables écoles fleurissent, qui soutiennent la réflexion sur les implications féministes en art et en histoire de l'art⁵ et participent à leur légitimation sur la scène anglo-américaine. La situation française est loin d'être aussi porteuse, bien que tout soit en germe pour produire les mêmes effets (collectifs, expositions, discussions, revues et embryon de réseau international, etc.), la culture française ne permet pas un tel épanouissement – notamment en raison de sa conception de l'universalisme⁶. De même, les collectifs masculins français rencontrent des difficultés de reconnaissance en raison de leur

---

³ Catalogue du 86^e Salon, 1970.

⁴ Broude & Garrard 1994 ; Rosen & Brawer 1989.

⁵ Pour une synthèse des implications féministes en histoire de l'art : Dumont 2007 ; *Cahiers du Genre* 2007.

⁶ Scott 1998.

politisation – qui s’oppose à une idée de l’art pour l’art et de l’artiste comme génie individuel dont l’Œuvre est universelle – mais ils réussissent malgré tout à passer à la postérité. Par conséquent, toutes les activités foisonnantes des créatrices de cette décennie n’ont pas fait école et sont retombées dans l’oubli dès le début des années 1980.

Les collectifs de plasticiennes en France

La palette théorique qui colore les groupes va de l’ésotérisme à la lutte de classes, même si la lutte pour améliorer la situation des femmes est commune, car leur absence de reconnaissance, en termes quantitatifs ou qualitatifs, est notable⁷. Pour remédier à cette discrimination, les collectifs adoptent des positionnements esthétiques différents.

En 1975, l’UFPS se caractérise par une académisation croissante de ses choix. La nouvelle présidente, Christiane de Casteras, prône la rénovation avec des propositions plus modernes : « Tout va changer au salon des femmes peintres. [...] Ce qui n’était qu’une manifestation artistique d’une qualité contestée, va devenir un forum permanent traitant des problèmes de la femme d’aujourd’hui »⁸. Mais les réticences internes perdurent et elle fonde alors *Féminie-Dialogue* (1975-encore actif), qui propose des expositions annuelles d’environ 200 artistes et dont les objectifs sont l’implication des artistes dans une société élargie aux autres professions, la démocratisation par des démarches explicatives lors des rencontres avec le public, la décentralisation avec l’ouverture aux autres régions et enfin la confrontation avec les hommes dans un désir de partage et de reconnaissance des qualités spécifiques. Des critiques reconnu.e.s sont sollicité.e.s pour réformer les choix et ouvrir à un contenu plus audacieux, dont Aline Dallier, la seule critique d’art à s’engager dans une réflexion théorique sur les spécificités matérielles et historiques de la production des artistes femmes⁹. Elle introduit ainsi un corpus d’œuvres liées à l’art textile, aux performances et à l’art sociocritique. Ce Salon, sans *a priori* théorique, est le plus connu et les artistes des

---

⁷ Dumont 2008c.

⁸ Texte anonyme de présentation du catalogue.

⁹ Dumont 2008a.

autres collectifs y exposent. Les catalogues rendent compte des débats, même si domine une définition de l'art des femmes à partir de critères d'apprentissage et de vécu socio-historique. Entre 1981 et 1985, les expositions deviennent moins fréquentes. *Féminie-Dialogue* et l'UFPS se rapprochent alors, en raison de difficultés matérielles et administratives et de la retombée du mouvement féministe. Si les œuvres les plus engagées restent minoritaires, ce Salon montre tout un pan de la création des femmes.

Dans les années 68, d'autres groupes sont fondés avec chacun leurs spécificités. *La Spirale* (1972-1982) est l'un des premiers collectifs à se constituer, mais il reste assez confidentiel – excepté lors de la tenue de l'unique exposition *Utopie et féminisme* en 1977¹⁰. Sous l'égide de Charlotte Calmis (1923-1982), le groupe réfléchit de manière ésotérique au pouvoir de création spécifique des femmes, comme l'explique le texte du carton d'invitation :

Utopie et féminisme ? À tous les niveaux de la réflexion des femmes s'interrogent, s'écoutent et projettent un devenir autre, investissant la différence, la spécificité et la conscience archaïque de ces valeurs parallèles d'une réalité psychique, physique et spirituelle.

Elle ne cherche pas tant la création que la libération du « potentiel créateur » des femmes, l'union profonde avec l'univers devant leur permettre de se retrouver, entraînant une libération de toute la société. Entre 1974 et 1977, le groupe mène des activités ouvertes à toutes lors de ses réunions hebdomadaires et une activité d'ordre spirituel plus restreinte. L'image de la spirale évoque le passage à la création féminine, en un mouvement concentrique infini qui remet en question « l'histoire au masculin », qu'elles opposent à l'organique, au cosmique et à la psychée (*sic*) féminine¹¹. La juxtaposition d'une préoccupation cosmogonique et sociale teinte toute la démarche de Charlotte Calmis, dont le travail artistique comprend une peinture abstraite et des collages réalistes dénonçant ses conditions de vie. Elle oscille ainsi entre une réflexion sur une spécificité de la création féminine, définie par une relation spirituelle à l'univers, et quelques notes sur la discrimination des structures artistiques ou sur

---

¹⁰ Centre international de séjour, Paris, 23 artistes.

¹¹ *Sorcières*, 5, 1976 : 61.

l'élargissement du public. La prise en compte des conditions de travail des plasticiennes reste mineure par rapport à une réflexion d'ordre symbolique sur la différence culturelle et psychique des femmes, comme le précise le texte du 28^e Salon de la Jeune Peinture :

Il m'a fallu durant de longues années de solitude, retrouver la réalité de mes propres exigences féminines qui ne sont jamais revendiquées par les créatrices elles-mêmes. J'affirme qu'il y a bien une bilatéralité de la création.

Le collectif *Femmes/Art* (1976-1980) se crée en réaction au 91^e salon de l'UFPS de 1975 et à l'annulation d'une exposition de plasticiennes devant avoir lieu au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris¹². La formation se divise rapidement en deux sous-groupes : des dessinatrices qui réfléchissent aux problèmes de matérialité et de temporalité propres à leur médium et des artistes utilisant la photographie et la vidéo ou réalisant des performances. Le collectif réalise une série de petites et moyennes expositions, publie trois bulletins et anime des réunions régulières dans les ateliers d'une trentaine de personnes pour discuter des travaux en cours¹³. La théoricienne principale est Françoise Eliet. Le groupe côtoie *Supports/Surfaces*, *Art Press* et *Tel Quel*, ce qui provoque des conflits. Selon les témoins, certaines appartiennent au Groupe d'information sur les asiles (GIA), à Vive la révolution ! ou à Psychanalyse et politique. Le Collectif Femmes/Art veut lutter contre la discrimination sur le marché artistique et rendre la scène artistique plus ouverte aux créatrices, mais refuse d'entériner une recherche féminisante. Françoise Eliet critique « la position essentialiste pour qui il va de soi qu'un 'féminin' existe en dehors de toute histoire, de toute religion, de toute politique »¹⁴ ; elle s'oppose aussi à un art féministe politique, qu'elle compare à l'art socialiste ou national-socialiste, et insiste enfin sur la valeur et l'efficacité de la nouveauté

---

¹² *Art Press*, 5, mars 1977 : 40. Les organisatrices citées sont Suzanne Pagé, Françoise Eliet et Catherine Millet, bien que cette dernière ne soit jamais mentionnée par ailleurs.

¹³ « Manifeste Enfermement / Rupture », *L'Humidité*, 24, printemps 1977.

¹⁴ « Femmes/Art », *Art Press International*, 16, mars 1978 : 43.

du travail en termes plastiques. Elle questionne l'art à partir d'une vision personnelle de la psychanalyse¹⁵. Selon elle, la peinture des hommes et des femmes, identique dans son essence, en diffère par les projections précoces différentes, amenant les femmes à transgresser violemment les codes sociaux par la mise en scène d'expériences du corps ordinairement tues. En octobre 1977, le premier bulletin énonce le programme commun :

C'est ce rapport des femmes à la violence, à leur sexualité, à leur corps, à l'histoire tel qu'il apparaît dans leur production que nous nous proposons d'explorer aussi bien sur un plan historique qu'en exposant le travail de contemporaines.

Un débat est aussi organisé à la FIAC, dont la revue *Canal* rend compte dans un numéro spécial¹⁶. Dans l'impossibilité d'organiser une grande exposition, le groupe se dissout en 1979/1980. L'écléctisme prôné refuse l'art ouvertement engagé et l'art plus populaire, s'en tenant à des œuvres plutôt abstraites, graphiques ou picturales avec de rares performances ou vidéos.

Femmes en lutte (1975-1977) est proche du Salon de la Jeune Peinture, salon très militant et contestataire¹⁷. Le groupe se crée en réaction à l'année internationale de LA femme en 1975 et son corollaire artistique, le 91^e salon de l'UFPS, critiquant le manque d'analyse politique sur la situation des plasticiennes et celle des femmes en général. La réflexion porte sur la famille et l'image de la femme dans la publicité, domaines qui font l'objet de réalisations plastiques revendicatrices. Les plasticiennes sont en phase avec leurs confrères, qui réagissent vivement à l'autorité des institutions artistiques dans les années 1968. *Femmes en lutte* est proche des politiques de lutte de classes et réalise des actions collectives aussi éphémères que radicales : « En tant que femmes travaillant dans le secteur artistique, nous ne voulons pas que notre pratique soit élitiste, ni que notre travail soit récupéré par les structures actuelles ». L'exposition collective au Salon de la Jeune Peinture en 1975 met en

---

¹⁵ « Fragments », *Les Cahiers du Griffon*, 28, hiver 1983-1984 : 61-64.

¹⁶ *Canal*, 8, octobre 1977.

¹⁷ Parent & Perrot 1983.

scène l'image stéréotypée des femmes véhiculée par les médias et dénonce le conditionnement domestique – par le biais d'installations, de textes, de collages ou de photographies retouchées. Aucun travail n'est signé¹⁸ :

Notre position collective d'individus-femmes répond à une nécessité politique de lutte et de dénonciation. [Notre but est] de présenter ensemble le résultat de nos réflexions sur des sujets où la femme est particulièrement opprimée et dégradée en tant qu'individu inférieurisé. [...] À partir de ces bases et de notre pratique spécifique, nous pensons continuer une plate-forme de travail où seront abordés tous ces problèmes, apparemment contradictoires tels que : pratique individuelle et pratique collective, pratique artistique et possibilités d'articulation dans un contexte donné, pratique artistique des femmes et leur possibilité d'interventions, de contestations, d'agitation face à diverses organisations, expositions, parutions, etc.

Femmes en lutte veut agir politiquement au sein du monde de l'art, questionner la fonction sociale des artistes et interroger les discours produits dans la société avec les outils des arts plastiques. Une partie du groupe expose au 28^e Salon de la Jeune Peinture en 1977 sous le nom de *Plasticiennes en lutte*. Dans son approche plus radicale, ce groupe n'échappe pas aux tensions internes concernant l'idée d'une création spécifique aux femmes et d'un art politique, d'où sa courte durée.

Art et Regard des Femmes (1978-1983), le dernier groupe à se constituer, organise des réunions et autogère pendant deux années le seul lieu servant de galerie, d'atelier, d'espace de formation et de discussion, local situé rue du Faubourg du Temple dans le XI^e arrondissement, et ouvert grâce à l'obtention de subventions du ministère de la Culture¹⁹. L'association se caractérise par des créations interdisciplinaires et sa fréquentation par de nombreuses femmes autodidactes ou très isolées. Elle tente aussi de s'inscrire dans un réseau international. Un autre groupe les rejoint : créé en 1977 par Ody Saban, *Singulières/Plurielles* participe au Salon de la Jeune Peinture

---

¹⁸ Manifeste publié dans le catalogue du 26^e *Salon de la Jeune Peinture*, Paris, MAMVP, 1975 : 40-58.

¹⁹ *Des Femmes en mouvement*, 1, 1979.

en 1978. Toutes les artistes se qualifient d'autodidactes et cherchent à faire connaître les travaux de femmes vivant hors des réseaux officiels de l'art. Artistes et poètes travaillent parallèlement sur un thème commun. *Art et Regard des Femmes*, créé en février 1978 par Nicole Millet, regroupe une trentaine d'adhérentes et attire une centaine de personnes lors de ses réunions. L'objectif est de créer « un lieu permanent pour les femmes peintres et sculpteuses », notamment pour consolider leur identité artistique par reconnaissance mutuelle, à la fois un lieu de travail collectif, des ateliers hebdomadaires pour montrer son travail, un lieu de discussion, un lieu d'exposition et de ventes. Le besoin de rencontre, le désir du travail commun et de l'entraide, ainsi que la mise en place d'un réseau alternatif d'exposition-valorisation du travail sont au centre de l'initiative. Pour les participantes – plus démunies que dans les autres collectifs – le groupe est le premier pas pour sortir de l'enfermement financier et moral. Elles veulent aussi valoriser les artistes au sein du mouvement des femmes et organisent une manifestation en juin 1978 avec le groupe *Chansons de femmes*. Des expositions collectives ont lieu dans le local et dans d'autres structures, notamment européennes : en 1980 au *Festival international des femmes artistes* à Copenhague (Danemark)²⁰ ; en 1982 le groupe réalise une œuvre collective pour *Unbeachtete Produktionsformen* à la *Künstlerhaus Bethanien* de Berlin. Suite à des dissensions internes, les pionnières quittent l'organisation en 1980 et le local est abandonné en 1981. Selon Mariette Teisse-Renc, très active dans le groupe, deux raisons conduisent à cet abandon : la première est financière, car la subvention du ministère de la Culture n'est pas renouvelée et les artistes ne payent pas leurs cotisations ; la seconde est due au désinvestissement du lieu par les femmes et une tension entre intégration culturelle et séparation féministe. *Art et Regard des femmes* reste le seul groupe à avoir mis en place une structure dynamique hébergeant des créations en ateliers et des discussions autour des œuvres et des expositions.

---

²⁰ Il s'agit vraisemblablement de *Feministische Kunst International*, Den Haag, Haags Gemeentemuseum, 1980.

Sorcières (1976-1979), seule revue féministe à se consacrer à la valorisation de la culture des femmes, regroupe des artistes en raison de leurs affinités esthétiques. La rédactrice en chef entre 1976 et 1980 est Xavière Gauthier, secondée par Anne Rivière pour la partie artistique. Comblant le manque d'information dans la presse féministe *Sorcières* fait découvrir des créatrices dont plus de la moitié ne sont connues que grâce à cette publication. Une unique exposition a lieu dans les locaux des éditions Stock en 1979, mais les rencontres et la diffusion des informations sont prioritaires. Une vingtaine de plasticiennes ont ainsi un moyen régulier de faire connaître leur travail et de réfléchir en commun à leurs conditions de vie²¹. Théoriquement, Anne Rivière s'oppose à l'affirmation de la féminité et à une différence ancrée dans le corps, conception soutenue par Xavière Gauthier, qui revendique en même temps une approche matérialiste et réaliste des conditions faites aux femmes. Le salon de thé-bibliothèque *Le Lieu-Dit* (animé par Yolaine Simha) et la librairie-galerie *Des femmes* appartiennent aussi à ce réseau militant de diffusion et de monstration des œuvres de femmes (respectivement en 1978-1983 et 1981-1982). Pendant six années consécutives, Yolaine Simha expose *au Lieu-Dit* des plasticiennes provenant des différents collectifs. Antoinette Fouque – directrice de la maison d'édition *Des femmes* – traduit des ouvrages importants (Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin en 1981 puis Lea Vergine en 1982). Quelques ouvrages français sont également à associer à ce mouvement des femmes en art²².

Les termes choisis pour la dénomination des groupes sont révélateurs des points de vue adoptés : un dialogue entre les arts et avec les hommes, un combat des femmes, un moyen de parvenir au cœur de la conscience féminine, une recherche psychanalytique, une ouverture démocratique aux plus défavorisées. Les principales théoriciennes produisent des analyses variées de la situation sociale et

---

²¹ Dix-sept artistes sur les 137 présentes montrent régulièrement leur travail (de trois à douze participations).

²² Horer & Socquet 1973 ; d'Eaubonne 1978 ; Lascault 1977.

des œuvres d'artistes femmes qui donnent une idée de la complexité du sujet – même si l'absence de relais auprès d'une communauté de critiques et d'historiennes ne permet pas une diffusion de grande envergure de ces théories. Malgré la liberté de chacune au sein des groupes, il apparaît aussi que chaque collectif possède des affinités avec l'un ou l'autre des courants politiques et idéologiques de cette époque, même si ces influences ne sont pas ouvertement exprimées. Différents types de regroupement en ressortent, de l'académisme au séparatisme, en passant par le radicalisme et le réformisme, qu'il soit teinté d'avant-gardisme ou plus populaire. Par une socialisation collective, les collectifs de plasticiennes fournissent donc les moyens d'une identification valorisée à la profession. La réflexion commune au sujet des discriminations et un soutien mutuel – par les discussions à propos de leur travail, de leur statut social, de leurs difficultés, une mise en commun de réseaux et l'organisation d'expositions communes – offrent une solidarité nécessaire à la confiance en soi. Si les retombées institutionnelles sont moindres, les retombées personnelles sont en effet réelles – notamment une plus grande confiance dans la construction d'une identité d'artiste (les entretiens soulignent l'impulsion importante apportée par la participation à ces collectifs)²³. Si le réseau alternatif ne parvient pas à réaliser un projet de plus grande envergure, il permet par contre de valoriser les travaux et expériences des créatrices, et remet par contrecoup en cause les valeurs dominantes du monde de l'art, y introduisant à long terme plus de diversité.

Bibliographie

- BROUDE Norma & Mary D. GARRARD (dir.), 1994, *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s. History and Impact*, New York, Harry N. Abrams.
- Cahiers du Genre*, 2007, « Genre, féminisme et valeur de l'art », 43.
- D'EAUBONNE Françoise, 1978, *Histoire de l'art et lutte des sexes*, Paris, La Différence.

---

²³ Dumont 2004 : une soixantaine d'entretiens et des archives privées.

- DUMONT Fabienne, 2004, « 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.
- , 2007, « Théories féministes et questions de genre en histoire de l'art », *Perspective. La revue de l'INHA*, p. 611-624.
- , 2008a, « Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France », *Critique d'art*, 31, p. 110-116.
- , 2008b, « Les plasticiennes et le Mouvement de Libération des Femmes dans l'entre-deux mai français », *Histoire de l'art*, 63, p. 133-143.
- , 2008c, « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs - L'exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France », *Histoire et Mesure*, XXIII, 2 « Art et mesure », p. 219-250.
- , 2009, « Le « mai 68 » des créatrices féministes – Arts plastiques, affiches militantes et dessins humoristiques », actes du colloque de l'INA intitulé Images et sons de Mai 68 (1968-2008) (à paraître).
- HARRIS Ann Sutherland & Linda NOCHLIN, 1981, *Femmes peintres, 1550-1950*, Paris, Des Femmes.
- HORER Suzanne & Jeanne SOCQUET, 1973, *La création étouffée*, Paris, P. Horay.
- LASCAULT Gilbert, 1977, *Figurées, défigurées : petit vocabulaire de la féminité représentée*, Paris, Union générale d'édition.
- PARENT Francis & Raymond PERROT, 1983, *Le Salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*, Paris, Éd. Jeune Peinture.
- ROSEN Randy & Catherine C. BRAWER (dir.), 1989, *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream, 1970-1985*, New York, Abbeville Press.
- SCOTT Joan, 1998, *La citoyenne paradoxale*, Paris, Albin Michel.
- VERGINE Lea, 1982, *L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historique*, Paris, Des Femmes.
- ZELENSKY-TRISTAN Anne, 2005, *Histoire de vivre – Mémoires d'une féministe*, Paris, Calmann-Lévy.