
Entretien avec Linda Nochlin

Interview with Linda Nochlin

Linda Nochlin, Anne Lafont et Todd Porterfield

Traducteur : Anne Lafont



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5800>

DOI : 10.4000/perspective.5800

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 31 juillet 2015

Pagination : 63-76

ISBN : 978-2-917902-26-4

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Linda Nochlin, Anne Lafont et Todd Porterfield, « Entretien avec Linda Nochlin », *Perspective* [En ligne], 1 | 2015, mis en ligne le 31 janvier 2017, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/5800> ; DOI : 10.4000/perspective.5800

Entretien avec Linda Nochlin

par Anne Lafont et Todd Porterfield

Chaque historienne de l'art, chaque historien de l'art a ses figures tutélaires, son panthéon de personnalités intellectuelles qui ont changé le cours de ses travaux : Linda Nochlin appartient à cette constellation d'étoiles qui, dans l'histoire de l'art de la seconde partie du XX^e siècle, a littéralement transformé le cours de la discipline. Il est rare de pouvoir l'avancer aussi explicitement et encore plus de le dater exactement car, en partageant une question en 1971, et non pas en livrant un système théorique totalisant, elle ébranlait tout l'édifice de l'histoire de l'art, ni plus ni moins que Roland Barthes et Michel Foucault, ses contemporains, qui, en minant la notion d'auteur, de génie artistique, participèrent de la métamorphose des sciences humaines et sociales à la même époque¹.



« Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » Étrangement, l'ingénuité feinte dans le choix rhétorique particulièrement fécond de cette question, comme l'option de pointer les absentes plutôt que de repenser l'auteur/ l'artiste sous une autre forme – disons plurielle – radicalisait encore davantage le projet. Ainsi, Linda Nochlin ne s'en tint pas à la remise en cause des présupposés théoriques problématiques du génie – ce fut toujours implicite dans sa démarche – elle choisit d'attaquer frontalement les conséquences de cet ébranlement du champ esthétique sur un plan politique.

Qu'est-ce que cette discipline académique nous a caché ? Pourquoi ? Et, nécessairement, en répondant, il s'agissait de comprendre comment l'histoire de l'art s'était construite. Comment s'y était-elle prise pour naturaliser l'absence de grands artistes femmes ? Ce faisant, Linda Nochlin invalidait implicitement, et surtout stratégiquement, les moyens et les fins de l'histoire de l'art qui avait eu cours jusqu'alors. Non seulement elle paracheva la déconstruction, mais elle commença aussi la reconstruction : tout pouvait désormais advenir car l'ancienne configuration de pensée était abrogée.

Quelques aveugles, quelques sujets au déni persistent çà et là, et croient encore que le projet féministe correspond médiocrement à sortir trois ou quatre tableaux sans valeur des réserves sous prétexte que ce sont des femmes qui les ont réalisés. Toutefois, ces considérations ont de moins en moins cours, tant le projet de cette histoire de l'art



1. Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth, 1971.

renouvelée, décapée, indisciplinée, est stimulant et ouvert ; tant il n'a pas de limites temporelles et encore moins spatiales ; tant il révèle ce qu'il y a de plus ambitieux dans une histoire de l'art régénérée.

Les lecteurs français seront surpris de découvrir une chercheuse aux facettes multiples et aux champs d'expertise variés, puisque, convaincue et partisane d'un long cours, elle inscrivit d'entrée son projet d'histoire de l'art dans l'écriture de la modernité au sens large, celle qui va du début du XIX^e siècle aux années 1960. En ce sens, son œuvre correspond pleinement à la périodisation du champ dans le monde académique états-unien. Linda Nochlin soutint sa thèse de doctorat intitulée *The Development and Nature of Realism in the Work of Gustave Courbet* en 1963 et enchaîna rapidement avec la publication de *Realism and Tradition in Art, 1848-1990: Sources and Documents* en 1966, puis fit paraître un livre phare et matriciel, exactement contemporain de l'article inaugural sur les femmes artistes de 1971 : *Realism*² (fig. 1). Or, il s'avère que cette même année le troisième axe de ce qui devait se déployer ensuite était également déjà esquissé, puisque Linda Nochlin fut la commissaire d'une exposition d'art contemporain dans le musée de Vassar College : *Realism Now*³.

Par conséquent, ses chantiers sur les artistes femmes, sur le réalisme, sur l'art contemporain américain, comme sur l'impressionnisme européen étaient lancés simultanément : Linda Nochlin entraînait en force dans l'histoire de l'art par la recherche et l'écriture de monographies et d'articles savants, mais aussi par le commissariat, le travail méticuleux sur les sources, l'intervention critique et l'enseignement.

Outre cette irréversibilité disciplinaire à l'origine de laquelle se trouvent ses travaux pionniers sur les artistes femmes, outre la surface historique et géographique qu'elle a couverte par ses nombreux écrits, il est une particularité méconnue de cette auteure, en France à tout le moins : c'est la grande liberté de sa carrière et bien sûr de ses idées, car elle n'a jamais cédé à la stratégie éditoriale académique. Tous ses livres ont été conçus avec son éditeur Thames and Hudson, qui n'est pas une presse universitaire, qui se positionne dans le champ de l'art bien sûr, mais avant tout dans celui du livre illustré sous toutes ses formes, et dont la ligne éditoriale est liée à l'image dans ses approches pluridisciplinaires (histoire, histoire de l'art, anthropologie, histoire naturelle, sciences environnementales, guides touristiques, livres pour enfants, archéologie, etc.).

La voix de Linda Nochlin est aussi à maints égards exceptionnelle : on la perçoit dans son écriture, claire, érudite et souvent drôle mais aussi dans son oralité, lors de ses interventions dans les colloques, ou lorsqu'elle donne des conférences, des cours ou encore des séminaires. À ce titre, il faut mentionner ses prises de parole à l'occasion des congrès annuels de la College Art Association (congrès annuels des professionnels de l'histoire de l'art aux États-Unis) et notamment sa harangue envers ses collègues pour que ceux-ci renouvellent la discipline. En 1990, à l'occasion d'une séance intitulée « *Firing the Canon* », Linda Nochlin déclara, avec humour et dans un plaisir décidément partagé, qu'il était temps de « virer le canon » qui avait accompli une certaine tâche, mais il fallait désormais le renvoyer comme un employé dont le travail n'était plus à la hauteur des défis du jour...

Au cours de l'entretien, une personnalité hors du commun se dégage : Linda Nochlin échappe aux catégories figées comme aux échiquiers disciplinaires, car son œuvre et sa pensée, rigoureuses à l'extrême, ne semblent pas avoir délaissé les chemins de traverse et les occasions inopinées. Il est temps de mieux connaître, et par le menu, son

œuvre, de la lire en français, et notamment de prendre connaissance de tous ces articles peu accessibles qui font d'elle une grande historienne de l'art du XIX^e siècle.

Nous avons rencontré Linda Nochlin chez elle à New York au printemps 2015 dans son bel appartement de Manhattan qui respire l'inquiétude et l'inassouvissement intellectuels, en compagnie de ses deux chats, dans un all-over de livres et d'œuvres d'art (fig. 2). L'introduction bienveillante d'Abigail Solomon-Godeau, son amie et ancienne élève, comme la générosité de Linda Nochlin, nous ont sidérés. Tout cela est extrêmement précieux car ce sont les conditions mêmes de la richesse de l'entretien. Le lecteur en est le premier bénéficiaire après – il faut bien le reconnaître – ce qui a été notre grand privilège. [Anne Lafont et Todd Porterfield]

Anne Lafont. Vous êtes une des figures les plus importantes de l'histoire de l'art des cinquante dernières années. Pourriez-vous vous présenter ?

Linda Nochlin. Je suis née à Brooklyn en 1931 dans une famille juive, aisée, au sein de laquelle la culture, l'art, la littérature avaient une grande importance. Mes parents s'étaient rencontrés et mariés à Paris alors qu'ils étaient très jeunes ; ils appartenaient à ces familles d'immigrants juifs d'Europe de l'Est installées aux États-Unis depuis deux générations. Ma famille était très instruite, et comptait des étudiants de Harvard University et de Dartmouth College, des médecins et des entrepreneurs comme mon grand-père paternel, qui dirigeait une société de distribution de journaux. Un de mes oncles, Robert Heller, avait même écrit un mémoire sur l'histoire sociale de l'art dans le cadre de son diplôme à Harvard à la fin des années 1930, mais, à l'époque du maccarthysme au début des années 1950, il fut contraint d'émigrer en Angleterre parce qu'il était communiste. Il devint d'ailleurs producteur de télévision là-bas de la célèbre émission de Sir Kenneth Clark sur l'art occidental : *Civilisation*⁴.

J'ai été élevée dans une famille de culture juive mais athée, de gauche, libérale, et j'ai été une enfant unique choyée. J'ai également bénéficié d'une éducation primaire alternative : j'étais élève à la merveilleuse Brooklyn Ethical Culture School. Son principe majeur était que le rythme d'apprentissage venait des enfants eux-mêmes et non pas d'un programme imposé et standardisé.

J'ai eu la chance d'avoir un rapport privilégié et en même temps très naturel, dans le plaisir, à la littérature comme aux musées, que j'ai fréquentés d'abord en famille puis entre amis, sans façon. De même pour la musique et la danse... surtout la danse, d'ailleurs, dont je partageais la passion avec ma mère et que je partage maintenant avec ma fille, Daisy Pommer, qui, pour mon plus grand plaisir, produit des émissions télévisées sur la danse.

Anne Lafont. En parcourant votre bibliographie, on est frappé par le fait que nombreux sont les articles que vous avez écrits dont le titre est une question⁵, à commencer



2. Philip Pearlstein, *Portrait of Linda Nochlin and Richard Pommer*, 1968, collection Linda Nochlin Pommer.

par le plus célèbre d'entre eux, fondateur dans votre œuvre mais aussi tournant épistémologique pour la discipline : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » Comment l'expliquez-vous ?

Linda Nochlin. Je suis contre les méthodologies. J'ai écrit un article contre les méthodologies⁶. Je suis une empirique et il est vrai que le moteur de mes recherches, c'est la curiosité et l'interrogation. En fait, je ne suis pas contre la théorie, et ma formation initiale en philosophie m'a familiarisée avec les textes de Theodor Adorno, de Barthes, de Foucault. De plus je suis une historienne de l'art féministe ; j'inscris donc mes travaux dans des partis pris théoriques et politiques forts et assumés. Cependant je suis avant tout partisane de l'éclectisme pratique, de l'opportunisme théorique, plutôt que des grands schémas surplombants.

Je me suis toujours retrouvée dans ce que Claude Lévi-Strauss dénommait le bricolage théorique⁷, qui permettait d'alterner la problématisation d'un cas et la constitution d'un outillage permettant d'envisager le problème, d'approcher l'œuvre d'art dans sa complexité. Il ne s'agissait donc pas, pour moi, de produire un grand récit mais de me donner les moyens de comprendre et de contextualiser des interrogations nées de l'observation des œuvres d'art.

En fait, en affirmant une opposition aux systèmes méthodologiques et en revendiquant le féminisme dans ma pratique d'historienne de l'art, j'impliquais un positionnement critique constitutif de mes travaux de recherches ; j'exprimais une avidité à dénaturiser et à remettre en cause toutes les notions acquises, les certitudes magistrales qui peuplent l'histoire de l'art.

Pour en revenir à votre question, précisément : il me semble qu'avancer sous la forme d'interrogations, c'est ne pas présupposer la réponse, et ne pas faire entrer dans une généralité essentialisante la pluralité et la diversité des significations que nous donnent à voir les œuvres d'art, et dont nous pouvons nous prévaloir en les interprétant. J'ajouterais même qu'à l'instar de mes travaux intitulés sous la forme de questions, j'ai toujours considéré que mon implication de chercheuse en histoire de l'art et en tant que féministe devait couvrir autant ce que les tableaux donnaient à voir que ce qui était absent mais implicite.

Anne Lafont. *Pensez-vous que votre éducation dans une école alternative a favorisé votre profil de chercheuse ?*

Linda Nochlin. Oui, c'est possible. Éventuellement. C'est vrai qu'à l'école nous avons la chance d'élaborer nos réponses par l'expérience et l'observation. Plus tard, au cours de ma carrière, j'ai souvent répondu à des commandes. Par conséquent je n'avais pas un plan de carrière structuré qui me faisait construire un œuvre prédéterminé. De la même manière, j'ai toujours préféré les articles aux livres, aux monographies, résistant ainsi obstinément à l'attrait de l'essai se prétendant définitif. Je n'ai pas retouché à des textes anciens à l'occasion de leur réédition, d'abord parce que je trouvais cela ennuyeux, et ensuite parce qu'il me semblait plus intéressant de travailler à partir d'une idée neuve. J'ai toujours eu peu d'intérêt à revenir sur moi : je préfère aller de l'avant.

Anne Lafont. *Je me permets de poursuivre avec votre formation et l'importance que semblent avoir eue dans votre carrière vos études à Vassar et la première expérience d'enseignement dans cette même institution.*

Linda Nochlin. En effet, cette époque universitaire dans les années 1950 et 1960 a été extrêmement joyeuse : Vassar College (fig. 3) était une institution dédiée exclusivement à l'éducation des jeunes femmes à l'époque, et même s'il y avait aussi bien des hommes que des femmes comme professeurs, ce collège universitaire d'élite était réputé pour être le lieu d'un matriarcat : les femmes régnaient⁸.

Après y avoir suivi mes études de premier cycle (*undergraduate*) avec une spécialité en philosophie et plusieurs cours en histoire de l'art, j'ai poursuivi avec un master en littérature anglaise

du XVII^e siècle à Columbia University. C'est à ce moment-là que la directrice du département d'histoire de l'art de Vassar, Agnes Rindge Claflin, m'a proposé un poste de professeure. J'ai alors commencé à enseigner à Poughkeepsie, où se trouve Vassar College, puis un an plus tard j'ai intégré le programme de doctorat de l'Institute of Fine Arts de New York University (NYU), institution qui offrait alors une formation davantage tournée vers les sciences sociales que Columbia – même si Meyer Schapiro, qui avait écrit sur Courbet, officiait dans cette dernière. J'étais d'ailleurs une grande lectrice de ses travaux, notamment son article sur Courbet et l'imagerie populaire⁹, cependant Vassar College et New York University avaient des liens anciens, ce qui a certainement pesé dans ma décision de m'inscrire à NYU.

Quoi qu'il en soit, j'ai mené de front cet enseignement à Vassar, la formation doctorale à l'Institute of Fine Arts et bientôt la maternité puisque ma première fille est née quand j'avais 24 ans. Pour en revenir à Vassar, c'était alors un univers, à l'opposé de la société américaine dans sa grande majorité, presque exclusivement féminin où, par conséquent, être une femme ne pouvait en aucun cas être un frein ; se représenter, en tant que femme, à tous les niveaux de la vie sociale n'était pas entravé par une réalité contraignante, dans laquelle les femmes occupaient des places et des fonctions mineures. Par ailleurs, la directrice de la galerie universitaire, qui était aussi celle qui m'avait recrutée, acquérait des œuvres d'artistes femmes pour la collection de Vassar.

Anne Lafont. *Chacun sait le travail pionnier que vous avez initié et conduit sur les artistes femmes. En revanche on connaît moins vos positions sur le genre...*

Linda Nochlin. J'ai écrit aussi sur le genre¹⁰, et d'ailleurs le succès des travaux féministes depuis le début des années 1970 se manifeste notamment par la généralisation des études de genre. Car, même au niveau du premier cycle, il n'y a plus une seule formation universitaire qui n'offre un ou plusieurs cours incluant des approches historiques de l'œuvre d'art fondées sur les études de genre.



3. Linda Nochlin dans une classe de Vassar College en 1959.

Anne Lafont. *Aux États-Unis s'entend...*

Linda Nochlin. Oui, c'est la situation que je connais le mieux. Je ne vois pas de discontinuités entre l'histoire des femmes, les féminismes et les interprétations de l'œuvre d'art du point de vue des études de genre. De toute façon, je suis post-sexuelle.

Anne Lafont. *Que voulez-vous dire ?*

Linda Nochlin. Je suis vieille ! (*rires*)

Peut-être que le seul bémol dans ce retour sur les avantages acquis du féminisme et la conscience du rôle des identités sexuelles dans la fabrique et la réception de l'art, c'est à quel point cette évidence est partagée seulement par les membres des classes les plus aisées de la société occidentale, alors qu'elle n'a pas encore transformé tous les groupes de population, tant en Occident qu'ailleurs.

Anne Lafont. *C'est évidemment un travail sur les identités que vous conduisez à travers vos textes sur les artistes femmes et la représentation des femmes dans l'art, mais est-ce lié aussi à votre intérêt pour la judéité, l'Orientalisme et l'homme noir¹¹ ?*

Linda Nochlin. Tout d'abord je dois dire que l'intérêt pour la question identitaire n'est pas étranger à mon parcours personnel, à mon expérience personnelle d'étrangère, lorsqu'au cours de l'été 1948, dans l'immédiat après-guerre, j'ai passé un été à Londres, pour la première fois loin de chez moi, de New York et de ma famille. Je réalisais alors que j'étais avant tout une femme juive de Brooklyn. Cela m'a certainement construite et m'a donné une position particulière, relativement en marge, d'observation critique due à l'entre-deux, à la fois *insider* et *outsider*, si bien que je me suis approprié ces questions singulières de l'altérité parce qu'elles m'étaient familières. Et même en étant partie prenante de l'Establishment de par mon poste de professeure à l'Institute of Fine Arts, j'essaie de ne pas perdre de vue cette extériorité relative et cette vigilance critique.

Outre mon engagement féministe dans les travaux d'histoire de l'art – travaux qui ont d'ailleurs ouvert la voie à ma curiosité pour toutes sortes de « différences », leurs représentations et leurs négations par l'histoire –, deux premiers articles ont résulté de cet intérêt pour l'altérité : celui sur Edgar Degas et l'affaire Dreyfus¹², et celui sur « L'Orient imaginaire »¹³, dans lequel je m'approprie en quelque sorte le travail percutant d'Edward Said dans *Orientalisme* (1978)¹⁴ pour le déplacer dans le champ des arts visuels à la suite d'une exposition de 1982, *Orientalism: The Near East in French Painting 1800-1880*, qui avait volontairement évité ce rapprochement nécessaire¹⁵. Il m'a semblé que je devais pallier cette omission – ou, plutôt, cette marginalisation délibérée de la politique de l'art, voire de la diversité politique de l'art orientaliste, au nom de l'esthétique prétendument exclusive de l'histoire de l'art. Je me suis aussi attelée à ce travail parce que les tableaux de Jean-Léon Gérôme (fig. 4) et de ses acolytes exigeaient une histoire de l'art inventive, renouvelée, partie prenante des études florissantes consacrées à la culture de masse par les sciences humaines et sociales, comme je l'expliquais à la fin de cet article qui date de 1983¹⁶.

Anne Lafont. À la fin des années 1970, vous avez participé à un colloque en France sur Courbet et le réalisme dont l'initiative revenait à une association d'historiens de l'art français se réclamant du marxisme et de l'histoire sociale de l'art. Ils avaient fondé une revue dans laquelle on trouve, pour la première fois en français, vos recherches. Vous faisiez alors remarquer que la question des femmes était absente¹⁷, ce qui m'amène à m'interroger sur la réception de vos travaux en France. Au cours des années 1970, 1980 et 1990 en France, quelle fut la compréhension de votre intérêt pour les lectures féministes de l'art et de son histoire ?¹⁸

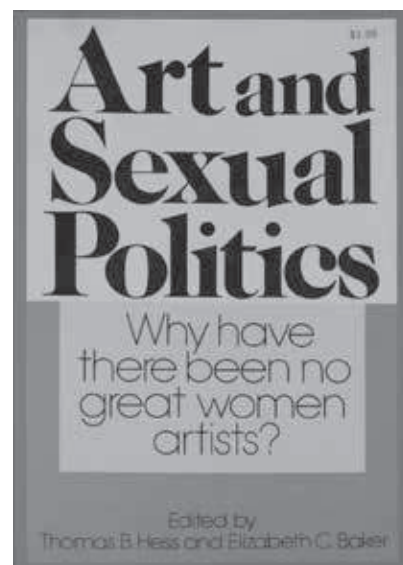


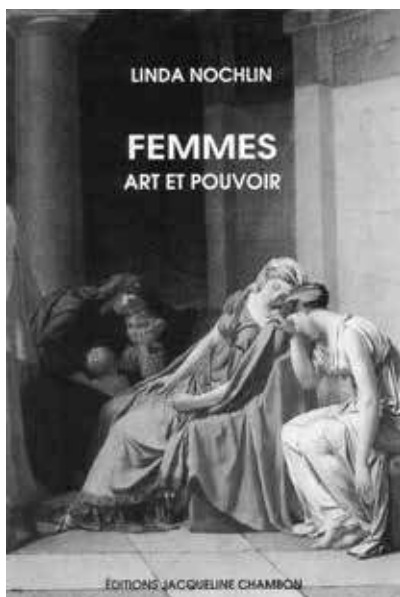
4. Jean-Léon Gérôme, *Le charmeur de serpents*, vers 1879, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute.

Linda Nochlin. La première fois que je suis allée en France, c'était à la fin des années 1950 grâce à une bourse Fulbright, mais en réalité, même si j'étais accueillie dans les musées français et commençais à fréquenter les membres de la Société des amis de Gustave Courbet, je me rappelle surtout de mes amis américains sur place. Je m'occupais de ma fille, je faisais mes recherches sur Courbet et j'écrivais aussi un roman. Je me rappelle m'être immergée dans la culture et la société françaises : je lisais les romanciers, y compris mes contemporains comme Nathalie Sarraute et Henry de Montherlant ; je travaillais à la Bibliothèque nationale ; mais à cette époque, je ne me souviens pas vraiment m'être fait des amis français. Ce n'est que plus tard, par l'intermédiaire d'une collègue de Vassar College, que j'ai découvert *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir. Ce livre m'a ouvert les yeux : je croyais que je n'avais pas besoin du féminisme mais je me suis alors rendu compte à quel point cet ouvrage était un tournant dans l'histoire intellectuelle. Inédit dans son propos, il a, de surcroît, encore toute sa valeur aujourd'hui. D'ailleurs, cette lecture – parmi d'autres –, l'effervescence des mouvements féministes à la fin des années 1960 et l'étonnement d'un ami galeriste qui voulait exposer des femmes artistes mais qui s'interrogeait sur le fait qu'il n'y avait pas de grands artistes femmes m'ont conduite à écrire, presque d'un seul jet et dans l'urgence du moment, l'article pour *Artnews* : « Why have there been no great women artists ? » (fig. 5).

Par la suite, au cours de mes nombreux séjours en France, j'ai commencé à côtoyer davantage de collègues français, même si le milieu était alors très différent de celui américain, plus conservateur que celui dans lequel j'évoluais aux États-Unis. Quoi qu'il en soit, la personne avec laquelle j'avais les liens les plus étroits, c'était Régis Michel du Musée du Louvre. D'ailleurs, même si les points de vue étaient très différents de part et d'autre de l'Atlantique, j'ai souvent été invitée à parler dans les institutions

5. Thomas B. Hess, Elizabeth C. Baker éd., *Art and Sexual Politics: Why Have There Been No Great Women Artists?*, New York, 1971, recueil comprenant l'article de Linda Nochlin (publié initialement dans *Artnews*), « Why Have There Been No Great Women Artists? ».





6. Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, Nîmes, 1993.

parisiennes : au Musée du Louvre (*Géricault* en 1992, *Corot* en 1996), au Musée d'Orsay (*Courbet* en 2007), au Centre Georges-Pompidou à l'occasion de l'exposition *Féminin/Masculin : le sexe de l'art* (1995)¹⁹.

Ces interventions eurent souvent lieu dans le cadre de colloques internationaux, si bien que les échanges n'étaient pas seulement franco-américains. Parmi ceux, nombreux, auxquels j'ai participé, le colloque sur Théodore Géricault que Régis Michel avait organisé en marge de l'exposition consacrée à cet artiste – exposition qu'il avait également réalisée – était certainement l'un des plus brillants. C'est dans ce contexte, dans l'intuition qu'il y avait un sujet, que j'ai proposé de travailler sur l'absence de femmes dans l'œuvre de Géricault. L'article a été ensuite aussi publié en anglais, à l'initiative de mon amie Rosalind Krauss, dans *October*²⁰.

Dans le même temps, au cours des années 1990, deux de mes livres – *Femmes, art et pouvoir* (fig. 6) ; et *Les Politiques de la vision*²¹ – ont été traduits en français grâce à l'engagement du directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts d'alors, Yves Michaud. Cependant, outre ces amitiés fortes, et ma lecture enthousiaste des travaux de Jean-Claude Lebensztejn et de Georges Didi-Huberman, il est évident que la force de la pensée française dans d'autres domaines que celui de l'histoire de l'art a été *in fine* plus importante pour moi, notamment la théorie féministe telle qu'elle était portée, après Simone de Beauvoir, par des auteures comme Julia Kristeva ou Hélène Cixous, qui s'engageaient dans des voies qui n'étaient pas directement et exclusivement issues des lectures marxistes, sociales et politiques du monde. Dans un certain sens, j'étais d'autant plus curieuse de leur féminisme qu'il était très différent du mien.

Anne Lafont. *Est-ce parce que vos travaux féministes s'ancrent dans l'histoire sociale de l'art, dans l'étude de la dimension politique de l'art ? Aussi comment vous positionnez-vous vis-à-vis de vos contemporains dans cette définition ?*

Linda Nochlin. Il va sans dire que l'intérêt partagé pour la question du réalisme découle du besoin évident dans les années 1970, au moins aux États-Unis, de ressusciter la part politique du XIX^e siècle par des analyses approfondies de la culture et de la société dans laquelle un individu artiste a émergé et un courant artistique s'est installé, en l'occurrence : Courbet et le réalisme. Cet intérêt, je l'ai partagé avec plusieurs de mes contemporains, Meyer Schapiro et T. J. Clark, par exemple. Cependant, rapidement j'ai été avide d'aller encore au-delà en développant une histoire sociale de l'art féministe. Pour ce faire, je me suis donné les moyens de l'histoire de l'art conventionnelle et prépondérante dans les années 1950 et 1960 : le formalisme et l'iconographie, mais aussi la dimension critique du marxisme dans la pratique de l'histoire, comme les questions mises en avant par l'existentialisme et le féminisme à la suite des travaux de Simone de Beauvoir. Enfin, j'ajoutais à mes outils la fécondité théorique du *linguistic turn* et de la littérature comparée, mais aussi la théorie psychanalytique, si utile dans le dévoilement du travail de l'inconscient, tant dans la représentation mise en œuvre par l'artiste que dans l'interprétation déployée par l'historien(ne) de l'art. Les questions de genre, la pérennité des stéréotypes et les rapports de domination sortaient évidemment éclaircis et démasqués dans le recours à cet appareil théorique, intense et fluide à la fois, qui fondait mon travail en histoire de l'art²². Je tenais également à faire appel

à l'étude formelle, matérielle et médiatique de l'œuvre, aux moyens spécifiques du langage artistique dans la compréhension de l'inscription de l'œuvre dans un moment historique et politique donné. Faire de l'histoire de l'art, c'était avant tout cela, mais inscrire l'histoire de l'art dans l'histoire sociale, c'était aussi articuler les formes à la compréhension de la vie culturelle et politique d'une société.

Todd Porterfield. *Dans Realism (1971), vous constatez que le personnel est politique, et que le politique est personnel, ce qui devient un leitmotiv du féminisme dans les années 1970. Aussi peut-on dire que c'est par le réalisme que vous arrivez au féminisme ?*

Linda Nochlin. Comme je vous l'ai dit, je ne m'intéresse pas aux méthodologies. Je trouve que cela tord le matériel *a priori*. J'ai toujours essayé de saisir les problèmes et de les confronter – comment dit-on en français ? *de me débrouiller* – pour leur trouver des solutions, pour les résoudre. À chaque fois, je me demande comment je vais m'y prendre pour apporter une réponse au problème que j'entrevois. En regardant ce que j'ai fait au cours des années, il me semble que j'ai eu tendance à recourir à ce que l'on peut appeler une approche dialectique, une méthode critique au sein de laquelle j'essaie toujours d'avoir à l'esprit les failles et les faiblesses d'une proposition idéologique. Je tiens à être toujours en mesure de critiquer, de déconstruire, de défaire – ou quelque chose de cet ordre – les faits établis ou les normes, mais je n'appellerais pas cela une méthodologie...

Bref, pour en revenir au réalisme et au féminisme, oui, vous avez raison : ils étaient effectivement extérieurs au champ de la recherche quand j'ai commencé à y travailler. Le réalisme passait alors pour un courant artistique naïf, ennuyeux ou, pire, pour antimoderniste ; une fois que le modernisme triompha et devint par là même la nouvelle *doxa*, il m'est apparu intéressant d'interroger cette région qui s'inscrivait en marge de ce nouvel académisme. En fait, si le féminisme était davantage une question politique – le réalisme étant concerné par des enjeux à la fois esthétiques et politiques – mon approche, dans ces deux chantiers, était relativement comparable. La motivation était donc identique dans le sens où, précisément, l'approche féministe en est une qui concerne l'humanité, non pas seulement les femmes ; et dans les deux cas j'ai choisi de remettre en cause les normes telles qu'elles étaient prises pour acquies, d'inverser finalement la question pour qu'elle entre dans le champ général de l'histoire de l'art.

Cela a continué et persiste jusqu'à aujourd'hui : je suis en train d'écrire un livre sur la misère et sa représentation visuelle, notamment dans ses formes les plus humbles, comme les illustrations parues au XIX^e siècle dans des publications modestes dont les reportages journalistiques montraient les gens les plus pauvres de la société britannique. Ces images s'inspiraient probablement des daguerréotypes. Personne n'a étudié la provenance de ces images.

En ce moment je travaille plus particulièrement sur la Grande Famine en Irlande dans les années 1840, qui représente probablement l'un des plus grands génocides de l'époque. Je ne sais pas si le mot est le plus approprié mais il faut savoir que les Britanniques avaient maintenu les catholiques irlandais dans un état de pauvreté et de dépendance alimentaire tel qu'ils ont été exposés tragiquement à la dévastation causée par la crise de la pomme de terre. L'absence de gestion politique de la crise alimentaire et les épidémies qui en ont découlé ont conduit non seulement à une

famine hors norme mais à une émigration massive, près de deux millions d'Irlandais, aux États-Unis. Il me semble que la mémoire de cet événement a été perdue (à l'exception de quelques auteurs irlandais qui s'en sont fait l'écho) ; or, non seulement cela fait partie de l'histoire de mon pays, les États-Unis, mais c'est en outre l'un des premiers exemples dans l'histoire moderne de misère à cette échelle.

Anne Lafont. *Existe-t-il une réception américaine de cette émigration irlandaise vers les États-Unis au milieu du XIX^e siècle ?*

Linda Nochlin. Oh oui, on les traitait de cochons. D'ailleurs, les Irlandais furent parmi les premiers à être confrontés au racisme et, comme ils vivaient avec les cochons – pour les plus chanceux d'entre eux, compte tenu de ce qu'ils pouvaient en tirer de viande –, on les assimilait à cet animal : ils étaient eux-mêmes des cochons. Friedrich Engels, qui a écrit un livre magnifique sur la condition de la classe ouvrière en Angleterre en 1844 dans lequel il s'intéressait à toutes les formes de pauvreté – livre sur lequel j'ai fondé une grande partie de mon travail sur la misère – laissa explicitement de côté les Irlandais, estimant qu'ils étaient différents et *naturellement* des cochons²³. Et c'était une idée admise et largement partagée à l'époque. Il y eut bien quelques personnalités pour aller à l'encontre de ce préjugé, et qui ressentirent de l'empathie pour ces pauvres Irlandais, y compris des aristocrates anglais, mais... Quoi qu'il en soit, c'était une situation compliquée. Pour en revenir à mon livre sur la misère, il ne repose pas exclusivement sur un matériel visuel relevant des beaux-arts, mais aussi sur des gravures. Regardez ces enfants qui fouillent désespérément le champ dans l'espoir de trouver une pomme de terre (fig. 7) : on dirait les photographies prises à la sortie du camp d'Auschwitz. En même temps, j'essaie de faire la comparaison avec les illustrations des *Misérables* de Victor Hugo (1862) qui paraissent, au regard des gravures précédentes, tant esthétisées.

7. « Boy and Girl at Cahera », dans *The Illustrated London News*, 20 février 1847.



Todd Porterfield. *Comment se profile votre livre ?*

Linda Nochlin. J'ai un chapitre sur les mendiants de Géricault, car c'est l'un des artistes qui a le mieux su tirer parti, sur un plan artistique, de la production des illustrateurs anglais, notamment dans ses séries lithographiques si impressionnantes. J'ai un autre chapitre sur Courbet, mais j'ai fait tellement de recherches que je ne sais pas encore précisément la forme que prendra ce livre. Je crois qu'il faut que j'arrête de prendre tout cela si sérieusement : il me faut désormais simplement écrire ce que je pense ; viendra ensuite l'appareil de notes.

À la vérité j'ai tant de matériel que je pourrais écrire *Misère I*, *Misère II*, *Misère III*... Et je veux aussi poursuivre mon travail sur les femmes artistes : j'ai un livre qui sort en juin²⁴ et puis j'ai beaucoup d'articles en réserve sur l'art en général : l'un sur Picasso et la couleur, un autre sur l'invention de l'avant-garde, un texte sur Robert Gober et encore un autre sur l'origine du Musée...

Anne Lafont. *Ces textes ont-ils déjà été publiés ?*

Linda Nochlin. La plupart l'ont été dans *Art in America* mais mes amis européens n'y ont pas accès. Or, j'ai beaucoup de textes qui, si vous me permettez de le dire ainsi, sont très bons, mais qui moisissent dans la poussière ! Mon éditeur, Thames and Hudson, envisage la publication d'un recueil d'articles sur l'art français et l'art contemporain mais ce sera en anglais. Quoi qu'il en soit, je serai en Europe en juin prochain pour faire la promotion du livre sur les femmes artistes. Je serai en dialogue avec ma chère amie Tamar Garb à la National Gallery de Londres à cette occasion, et je profiterai du voyage outre-atlantique pour aller à Paris visiter l'exposition Poussin car j'adore cet artiste. Quand je regarde ses œuvres, je ne peux pas les quitter des yeux.

Anne Lafont. *Mais vous savez, c'est sur Poussin et Dieu...*

Linda Nochlin. Et alors, peu importe ! C'est ce qu'on dit... De toute façon, je voudrais écrire un article sur Poussin et la couleur – rien n'a jamais vraiment été écrit sur la question – alors que son coloris est stupéfiant, merveilleux, et on pense bien sûr à Venise. J'aimerais vraiment faire quelque chose sur ce sujet.

Todd Porterfield. *Peut-on aussi revenir sur un aspect de votre œuvre qui est moins accessible à vos lecteurs qui n'ont pas l'anglais pour langue maternelle, car il est singulier, à vous lire, de constater que la force de votre écriture réside notamment dans votre voix, en plus de l'importance de vos idées proprement dites. Par exemple vous parlez justement du Phocion de Poussin (1648, National Museum Cardiff) dans votre livre sur le réalisme avec un vocabulaire choisi...*

Linda Nochlin. Oui, précisément, parce que je crois au fait que la voix, comme vous dites, est une réponse à l'appel de l'œuvre d'art. Dans ce sens je reviens à cette idée de ne pas recourir à une méthodologie *a priori* mais bien de chercher les moyens adéquats, dans l'écriture ou la parole, ceux qui entrent le plus opportunément en résonance avec l'injonction de l'œuvre. En 1994, j'ai vu cette magnifique exposition Poussin que Pierre Rosenberg avait organisée à Paris. On pouvait tout voir, les deux séries de sacrements, etc. C'était stupéfiant, exceptionnel. C'est comme cela que j'en suis venue à la question de la couleur chez Poussin. En fait, c'est plus compliqué que cela : je me suis intéressée à la question de la couleur d'une façon très singulière. Juste avant de voir l'exposition de Rosenberg à Paris, j'avais visité l'exposition *Black Male* au Whitney Museum of Art et je projetais d'en faire un compte rendu²⁵. Je l'ai abordée de façon très scrupuleuse et mon impression était fort positive, notamment sur les questions de couleur de peau. Passant, en quelques jours, de l'une à l'autre de ces deux expositions, j'ai remarqué que Poussin lui-même avait pris un soin extrême à la figuration des carnations, disons, « jaunes » des Asiatiques, dans le tableau illustrant *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon* (1641, Paris, Musée du Louvre ; fig. 8).

8. Nicolas Poussin, *Saint François-Xavier rappelant à la vie la fille d'un habitant de Cangoxima au Japon*, 1641, Paris, Musée du Louvre.



Aussi, nous avons Poussin, au milieu du XVII^e siècle, qui rendait perceptible la race à travers la couleur. C'était tellement surprenant que je l'ai mentionné dans ma revue de l'exposition *Black Male*²⁶. Maintenant je dois m'assurer que les pigments n'ont pas été altérés, car je ne veux pas fonder toute une argumentation sur une méconnaissance de l'histoire des techniques. Par exemple, pour Van Gogh : on sait que les matériaux qu'il utilisait étaient de qualité médiocre et, par conséquent, qu'il est presque impossible de se représenter précisément la couleur originale de ses peintures. En revanche, je crois que les préparations de tableaux du temps de Poussin étaient extrêmement soignées : je m'adresserai toutefois à des restaurateurs pour m'en assurer.

D'ailleurs, je ne nie pas que les dessins de Poussin sont tout autant remarquables que ses peintures, et je n'ignore pas non plus les débats sur la ligne et la couleur, d'autant que la théorie artistique d'alors soutenait la part féminine de la couleur au regard de celle prétendue masculine du dessin. Cependant, je suis convaincue que Poussin, Ingres, etc. – et non pas les seuls Rubens et Delacroix – pensaient en couleur ; qu'ils sont d'authentiques coloristes. Peut-être parce que j'ai un point de vue enfantin sur la question, et que les livres de coloriage ou les vitraux dont on remplit des espaces clos avec de la couleur me semblent en quelque sorte comparables à leurs œuvres, comme celles des miniaturistes médiévaux. Par conséquent, la connaissance subtile du coloris, de la proximité du rose et de l'orange à la manière d'un Gauguin, par exemple, leur était déjà familière à eux aussi. Poussin connaissait certainement l'œuvre de Rubens ou celle de Titien mais ce fut peut-être vers une autre tradition coloriste qu'il se tourna, celle de l'enchâssement de volumes créés par la couleur et la lumière, dont on peut trouver des formes dans l'œuvre d'artistes comme Jean Fouquet. Quoi qu'il en soit, je meurs d'impatience de voir cette exposition !

Mais cela n'a rien à voir avec le réalisme et le féminisme...

Todd Porterfield. *J'avais une dernière question concernant l'enseignement et la formation des jeunes chercheurs. Comment avez-vous appris à devenir une directrice d'études et de recherches ?*

Linda Nochlin. Je n'ai pas appris ! L'expérience, c'est tout ! J'adore parler avec les gens de leurs travaux, échanger des idées. C'est la seule façon de diriger des recherches. Parfois cela peut être laborieux, certes, surtout quand l'interlocuteur n'est pas très malin. Mais j'ai été très gâtée, j'ai toujours enseigné dans des institutions où les étudiants, et notamment les doctorants, étaient fins et intelligents. J'ai travaillé à Yale et après à l'Institute of Fine Arts de New York University. En somme, nous parlions : c'est tout ce que nous faisons !

Par ailleurs, je peux être très sévère, très exigeante et objectivement en désaccord avec les arguments de l'un ou de l'autre mais *in fine*, si mes doctorants ne suivaient pas les pistes que j'avais tracées, j'avais toujours à cœur de les encourager à poursuivre leurs propres chemins, du moment que le travail était fondé, qu'il faisait sens et qu'il était écrit de telle sorte que les conclusions étaient vraiment convaincantes.

Je ne suis pas pour une absence totale de forme de la dissertation qui supporte la thèse. Si quelqu'un souhaite écrire un livre, c'est parfait, mais c'est autre chose ! En fait, une de mes historiennes de l'art préférée, Molly Nesbitt (elle était mon étudiante à Vassar College où elle enseigne aujourd'hui, et nous sommes restées très proches), a tracé sa voie, et toute une voie, hors les sentiers battus...

En conclusion, je dirais que j'adorais en effet parler avec mes étudiants et que je les laissais choisir leur voie, tout comme j'aimais les emmener boire un verre, un martini par exemple, pour parler dans un contexte plus décontracté. Oui, décidément, j'aime la relation amicale qui s'installe avec certains étudiants qui deviennent des compagnes ou des compagnons de route, certains même des amis intimes.

Ce texte a été traduit de l'anglais par Anne Lafont.

1. Roland Barthes, « The Death of the Author », dans *Aspen*, 5-6, automne-hiver, 1967, s.p. [éd. fr. : « La mort de l'auteur », dans *Manteia*, 5, 1968, p. 12-17]. Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », dans *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 63/3, 1969, p. 73-104. Linda Nochlin, « Why have there been no great women artists? », dans *Artnews*, 69/9, janvier 1971, p. 22-39 et 67-71.
2. Linda Nochlin, *The Development and Nature of Realism in the Work of Gustave Courbet: A Study of the Style and its Social and Artistic Background*, thèse, New York University, Institute of Fine Arts, 1963 ; *Realism and Tradition in Art: 1848-1900: Sources and Documents*, Englewood Cliffs (NJ), 1966 ; *Realism*, (collection *Style and Civilization*), Harmondsworth, 1971.
3. *Realism Now*, (cat. expo., Poughkeepsie, Vassar College Art Gallery, 1968), Poughkeepsie, 1968.
4. *Civilisation: A Personal View by Kenneth Clark*, BBC2, Royaume-Uni, février-mai 1969.
5. Linda Nochlin, « Oh, say can you see? », compte rendu, *New York Times Book Review*, 2 décembre 1973, p. 4-5 et suiv. ; « Forum: What is Female Imagery? », dans *Ms. Magazine*, mai 1975, p. 62 ; « Success and Failure at the Orsay Museum, or Whatever Happened to the Social History of Art? », dans *Art in America*, 76, janvier 1988, p. 85-90 ; « Venice Biennale: What Befits a Woman? », dans *Art in America*, 93, septembre 2005, p. 120-25.
6. Linda Nochlin, « Memoirs of An *Ad Hoc* Art Historian: Part 1 – Against Methodology », dans Linda Nochlin, *Representing Women*, Londres, 1999, p. 6-33.
7. Voir Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, 1962 [éd. angl. : *The Savage Mind*, Chicago, 1966].
8. Créé en 1861, Vassar College fait partie des « Seven Sisters Colleges », une alliance informelle de collèges universitaires d'élite du nord-est des États-Unis – à l'origine exclusivement féminins – qui faisait pendant à la prestigieuse « Ivy League », autrement dit les universités les plus prestigieuses, originellement exclusivement masculines.
9. Meyer Schapiro, « Courbet and Popular Imagery: An Essay on Realism and Naïveté », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 4/3-4, avril 1941-juillet 1942, p. 164-191.
10. Linda Nochlin, « Issues of Gender in Cassatt and Eakins », dans Stephen Eisenmann éd., *Nineteenth-Century Art: A Critical History*, Londres, 1994, p. 255-273.
11. Linda Nochlin, « The Imaginary Orient », dans *Art in America*, 71/5, mai 1983, p. 118-131, 187-189 et 191 ; « Learning from *The Black Male* », dans *Art in America*, 83/3, mars 1995, p. 86-91 ; « Starting with the Self: Jewish Identity and its Representations », dans Linda Nochlin, Tamar Garb éd., *The Jew in the Text: Modernity and the Construction of Identity*, Londres, 1995, p. 7-19.
12. Linda Nochlin, « Degas and the Dreyfus Affair: A Portrait of the Artist as an Antisemite », dans Norman Kleeblatt éd., *The Dreyfus Affair: Art, Truth and Justice*, Berkeley, 1987, p. 96-116.
13. Nochlin, 1983, cité n. 11.
14. Edward Said, *Orientalism*, New York, 1978 [éd. fr. : *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, 1980].
15. *Orientalism : The Near East in French Painting, 1800-1880*, Donald A. Rosenthal éd., (cat. expo., Rochester, Memorial Art Gallery of the University of Rochester, 1982), Rochester, 1982.
16. Nochlin, 1983, cité n. 11., p. 189.
17. Linda Nochlin, « Débat sur l'exposition *Courbet* au Grand Palais », dans *Histoire et critique des arts*, mai 1978, p. 123-138.
18. D'ailleurs, l'article séminal de Linda Nochlin n'a été traduit en français qu'en 1993 : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? », dans Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, Nîmes, 1993, p. 201-245. Les Éditions des femmes avaient publié dès 1981 (soit cinq années après l'exposition *Women Painters 1550-1950* du Los Angeles County Museum of Art et du Brooklyn Museum of Art, 1976) une traduction en français du

catalogue sous le titre *Femmes peintres 1550-1950*, Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin éd., Paris, 1981. Toutefois la réception et la discussion européenne des travaux de Linda Nochlin commencent à la fin des années 1970.

19. Régis Michel éd., *Géricault*, (colloque, Paris/Rouen, 1991), Paris, 1996 ; Chiara Stefani, Vincent Pomarède, Gérard de Wallens éd., *Corot, un artiste en son temps*, (colloque, Paris/Rome, 1996), Paris/Rome, 1998 ; Mathilde Arnoux éd., *Courbet à neuf !*, (colloque, Paris, 2007), Paris, 2010 ; *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, (cat. expo, Paris, Centre Georges-Pompidou, 1995-1996), Paris, 1995.

20. Linda Nochlin, « Géricault, or the Absence of Women », dans *October*, 68, printemps 1994, p. 45-59, puis dans *Michel*, 1996, cité n. 19, p. 403-421.

21. Nochlin, 1993, cité n. 18 ; Linda Nochlin, *Les Politiques de la vision : art, société et politique au XIX^e siècle*, Nîmes, 1998.

22. Linda Nochlin, « Editor's Statement », dans Linda Nochlin éd., *The Political Unconscious in Nineteenth-Century Art*, numéro spécial de *Art Journal*, 46/4, hiver 1987, p. 259-260.

23. Voir le chapitre sur les Irlandais dans Friedrich Engels, *La Situation de la classe ouvrière en Angleterre*, Paris, 1960. Écrit à Manchester en 1842-1844, cet ouvrage a paru à Leipzig en 1845 sous le titre *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*, avec une première traduction en anglais à New York en 1887 : *The Condition of the Working Class in England*.

24. Linda Nochlin, *Women Artists: The Linda Nochlin Reader*, Maura Reilly éd., Londres, 2015.

25. *Black Male: Representations of Masculinity in Contemporary American Art*, Thelma Golden éd., (cat. expo., New York, Whitney Museum of American Art, 1994), New York, 1994.

26. Nochlin, 1995, cité n. 11.