

À l'assaut ! Explosion d'expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe

Fabienne Dumont

EESAB, fabienne.plume@free.fr

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>

Part of the [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [History of Art, Architecture, and Archaeology Commons](#)

Recommended Citation

Dumont, Fabienne. "À l'assaut ! Explosion d'expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe." *Artl@s Bulletin* 8, no. 1 (2019): Article 18.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact epubs@purdue.edu for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

À l'assaut ! Explosion d'expositions de femmes artistes en France pendant le mouvement féministe

Fabienne Dumont *

ENSAD-Nancy

Abstract

In France, during the 1970s, women artists gathered together to fight against their invisibility on the artistic scene. Several collectives carried their demands, accompanied by some theorists, who worked to make their work known. The decade thus saw the emergence of multiple exhibitions of women artists, linked to these collectives with varied ideologies. This article focuses on this profusion of exhibitions, based on a pioneering research published in the book *Witches as others. Artists and Feminists in the 1970s France*.

Résumé

En France, durant les années 1970, les plasticiennes se sont regroupées afin de lutter contre leur invisibilité sur la scène artistique. Plusieurs collectifs ont porté leurs revendications, accompagnés de quelques théoriciennes qui ont œuvré pour faire connaître leurs travaux. La décennie voit ainsi surgir de multiples expositions de femmes artistes, liées à des collectifs aux idéologies variées. Cet article s'attache au foisonnement d'expositions, à partir de recherches pionnières, parues dans l'ouvrage *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*.

** Fabienne Dumont est historienne de l'art, critique d'art et professeure à l'ENSAD-Nancy. Sa thèse est devenue un livre, Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970 (PUR, 2014). Elle a édité l'anthologie La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000) (Les presses du réel, 2011) et codirigé deux projets collectifs, L'histoire n'est pas donnée. Art contemporain et postcolonialité en France (PUR, 2016) et À l'Ouest toute ! Travailleuses de Bretagne et d'ailleurs (Les presses du réel, 2017). Elle prépare un essai monographique au sujet de Nil Yalter.*

En France, durant les années 1970, les femmes artistes se sont unies pour combattre la discrimination, se donner du pouvoir et sortir de l'isolement en tant qu'artistes et femmes, afin de légitimer leurs propres intérêts et questionnements. L'ouvrage issu de ma thèse, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*¹, retrace avec précision cette histoire, alors inédite. Pour cela, j'ai interrogé une septantaine de protagonistes, analysé des archives privées, dépouillé toutes les revues d'art et les revues féministes des années 1970, complétées par des ouvrages et des catalogues. À partir de ces recherches, cet article s'attache à l'explosion d'expositions de femmes artistes qui a marqué le mouvement des femmes en art. La période considérée commence avec l'éclosion du mouvement féministe, qui resurgit après Mai 1968, face à l'impossibilité pour les femmes de faire entendre leurs voix à l'intérieur des groupes politiques mixtes. Si le mouvement féministe est très fort dès 1970, les activités des collectifs de plasticiennes le deviennent au milieu des années 1970, puis tous s'étiolent avec l'arrivée de la gauche au pouvoir, lors de l'élection de François Mitterrand, en 1981. Le mouvement féministe dans son ensemble perd de sa vitalité pour tenter de s'insérer dans une organisation plus structurée, notamment autour des activités du ministère des Droits de la femme dirigé par Yvette Roudy. En art, après des mouvements avant-gardistes qui se succèdent, un changement de paradigme s'opère, qui mène aux années 1980, marquée, notamment, par une déconstruction des sujets et un abandon du traitement plus direct des thématiques personnelles².

¹ Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014.

² Au sujet de ces débats et changements de paradigmes, voir les traductions de textes anglo-américains dans Fabienne Dumont (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon, Les presses du réel, 2011.

³ F. Dumont, « Le Mai 68 des créatrices féministes. Arts plastiques, affiches militantes et dessins humoristiques », Christian Delporte, Denis Maréchal, Caroline Moine, Isabelle Veyrat-Masson (dir.), *Images et sons de Mai 68 (1968-2008)*, Paris, Nouveau monde éditions, 2011, p. 137-153.

⁴ Tous les chiffres sont issus de l'analyse menée dans le cadre de ma thèse et le détail est accessible dans l'ouvrage de 568 pages qui en est issu, qui retrace l'histoire des collectifs et des expositions qui les accompagnent (Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres...*, op. cit.). Les archives privées recueillies à cette occasion auprès de la septantaine de personnes interrogées complètent les archives disponibles dans les bibliothèques françaises. Totalement ignorées des histoires de l'art, cette histoire des

La scène artistique française des années 1970

La décennie 1970 est particulièrement intéressante, car elle se situe au carrefour de deux bouleversements majeurs : celui du monde de l'art et celui de l'histoire des femmes. Par exemple, dès 1964, Niki de Saint Phalle (1930-2002) accompagne la création de ses premières *Nanas* d'un discours offensif³. Cette révolte politico-sociale rend plus visible un processus en général opaque, celui de la discrimination sexuée du monde de l'art et des formatages au travers desquels s'effectuent les choix d'objets visibles, légitimes, jugés aptes à représenter une culture. Quelques chiffres simples permettent de situer l'ampleur de la discrimination envers les femmes artistes et de comprendre la nécessité d'expositions collectives⁴. Mais il faut du temps pour structurer les collectifs et pouvoir organiser des expositions, et elles n'apparaissent donc avec force qu'au milieu des années 1970.

Présentes en nombre dans les écoles des beaux-arts en tant qu'étudiantes, les femmes sont quasiment absentes en tant que professeures. Les revues d'art n'accordent pas plus de 5 % de leurs pages au travail des créatrices, entre zéro et 20 %. Les principales expositions comptent 14 % à 20 % de femmes artistes. En 1972, « Douze ans d'art contemporain en France, 1960-1972 », une exposition marquante qui entend montrer l'intérêt de Georges Pompidou pour l'art moderne, ne compte que quatre femmes sur 106 artistes⁵. De même, la section contemporaine du musée d'Art moderne de la Ville de Paris, l'ARC, ne compte que 13,57 % d'artistes femmes, en comptant à égalité la place des femmes dans les expositions individuelles et collectives (ce qui grossit leur visibilité, les

collectifs féministes n'avait pas été étudiée précisément auparavant, les sources sont donc souvent inédites et inaccessibles une fois les protagonistes décédées, malheureusement. Les entretiens ont en effet débuté en 1996 et ce travail se poursuit encore en 2019. Les chiffres mentionnés dans cet article ont été réalisés par mes soins dans le cadre de la thèse, à l'aide de sources brutes, comme les comptages menés directement dans les registres manuscrits d'admission de l'École des beaux-arts de Paris ou à partir des listes d'artistes contenues dans les catalogues d'exposition. Les chiffres qui concernent les revues d'art sont issus de comptages effectués directement dans une vingtaine de revues d'art et vingt-cinq revues féministes, dépouillées dans leur intégralité dans le cadre de la thèse pour la période 1970-1982. Il n'existait aucun élément disponible pour avoir une idée rationnelle de la situation des femmes artistes sur la scène artistique parisienne, d'où ce travail de chiffrage personnel fastidieux.

⁵ Voir le catalogue de l'exposition, François Mathey (dir.), *Douze ans d'art contemporain en France, 1960-1972*, Grand Palais, Réunion des musées nationaux, 1972.

expositions individuelles étant plus importantes que les expositions collectives). L’ARC était pourtant considéré comme l’un des hauts lieux de monstration des artistes femmes. Les collections nationales issues du musée national d’Art moderne, du Fonds national d’art contemporain et du musée d’Art moderne de la Ville de Paris comprennent 12 % d’œuvres de femmes artistes pour la décennie. Quant aux expositions internationales, la Documenta et la Biennale de Venise, elles présentent environ 10 % d’artistes femmes et l’indicateur de notoriété internationale du Kunst Kompass est de 5 %⁶.

En ce qui concerne les galeries, les sources sont limitées, mais une expérience particulière mérite d’être mentionnée en tant qu’exposition de femmes artistes très ambivalente dans ses effets. Iris Clert organise en 1974 une exposition de quatre-vingt-dix-neuf plasticiennes intitulée « Grandes femmes, petits formats », mais ne reproduit aucune œuvre dans le catalogue⁷. À leur place apparaissent les visages des artistes et les rares informations mentionnent leur signe astrologique. Les explications très étonnantes que la galeriste donne à cet acte viennent brouiller et occulter un soutien franc à leur reconnaissance et l’événement s’inscrit en porte-à-faux vis-à-vis des expositions réalisées par les féministes des collectifs.

Les femmes artistes sont donc peu présentes dans les instances de légitimation artistique. Portées par la dynamique du mouvement féministe, elles prennent conscience de cette discrimination généralisée, prennent en main leur représentation en créant des groupes, entre 1972 et 1978, et organisent leurs propres expositions. Ces collectifs ont des pratiques et des politiques de représentation très variées, qui amènent des types d’expositions différents. L’analyse suivante est structurée autour des collectifs de plasticiennes français actifs à Paris dans les années 1970 et se propose de donner une idée du foisonnement d’expositions lié au mouvement féministe en art dans ce contexte. L’histoire

⁶ Au sujet de ce chiffrage, en plus de l’ouvrage *Des sorcières comme les autres...*, on pourra consulter un article qui revient sur l’intérêt, la complémentarité et parfois la contradiction entre une analyse chiffrée et les témoignages des protagonistes pour comprendre la réalité d’une situation de discrimination : Fabienne Dumont, « Les limites d’une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. Exemple de la

propre aux collectifs, leurs différences idéologiques ou les aléas de leurs activités ne sont pas détaillés, pour se focaliser sur les expositions. Les groupes sont classés chronologiquement par date de création, car les expositions sont très nombreuses au milieu de la décennie et concomitantes. Enfin, toutes ne sont pas reprises. Le choix permet d’appréhender les divers types de manifestations et les choix esthétiques et politiques propres aux collectifs.

Salons à l’ancienne – 1881 et 1975

Le premier groupe résulte du plus ancien Salon de femmes artistes, créé en 1881, l’Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS, ensuite nommée Union dans cet article), que Christiane de Casteras (1925-2009) rénove en 1975, puis fait sécession et crée Féminie-Dialogue. Les deux proposent des expositions annuelles de deux cents artistes environ, dans le but de montrer les œuvres sans option féministe, même si le second y est plus ouvert.

En 1789, les artistes femmes sont évincées des institutions artistiques que sont les écoles des beaux-arts, le prix de Rome, etc. en même temps qu’elles sont exclues de la citoyenneté. La figure du génie est masculine et il faudra attendre 1881 et la fondation de l’Union des femmes peintres et sculpteurs par Hélène Bertaux (1825-1909) pour que cette décision soit remise en cause. Grâce à Hélène Bertaux, relayée principalement par Virginie Demont-Breton (1859-1935) et la duchesse d’Uzès (1847-1933), ce Salon permet de gagner des libertés importantes. Elles obtiennent la permission de fréquenter l’École des beaux-arts en 1897, ce qui n’empêche pas certaines artistes de vivre de leur art, telle Hélène Bertaux, qui est alors une sculptrice renommée, qui répond à de nombreuses commandes pour les bâtiments publics comme l’hôtel de ville ou le musée du Louvre. Par la création de cette association, dédiée à la

reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France », *Histoire et Mesure*, vol. XXIII, n° 2, « Art et mesure », 2008, p. 219-250.

⁷ Voir le catalogue de l’exposition, Iris Clert (dir.), *Grandes femmes, petits formats*, Paris, galerie Iris Clert, 1974.

sororité, Hélène Bertaux veut faire admettre les femmes à l’École des beaux-arts et leur permettre de préparer le concours du Grand Prix de Rome. Le contexte est porteur : les revendications féministes du tournant du siècle sont en pleine effervescence – Marguerite Durand (1864-1936) crée ainsi, en 1897, le journal *La Fronde* – et de nombreuses sociétés d’artistes voient le jour. Les expositions de l’Union remportent un grand succès auprès du public. En juin 1892, l’Union est reconnue d’utilité publique, ce qui lui permet de recevoir des subventions et des dons. Elle publie ses statuts, dont l’article premier définit l’objectif : « L’Association dite l’Union des femmes peintres et sculpteurs, a pour but de représenter et défendre les intérêts généraux des femmes artistes, de produire leurs talents, notamment par l’organisation d’expositions annuelles. » Bien que le Salon connaisse une perte de fréquentation et souffre d’un manque de visibilité, cette affirmation continue à être reproduite dans les catalogues des Salons des années 1970⁸.

Entre 1970 et 1982, l’Union réalise treize expositions réunissant chacune quelque 250 artistes⁹. Sise dans les locaux de la ville de Paris, avenue de New York, elle est ensuite hébergée au musée du Luxembourg à partir de 1976. Marie Dorat en est présidente, doublée de Modesta Asencio-Allenet à partir de 1978, et de Fay Vidal en 1976. Les vice-présidentes sont Françoise Bianchi, Christiane de Casteras, Jeannine Hagnauer, Anne-Marie Joly, J. S. Panafieu¹⁰ et Fay Vidal. D’autres personnes s’y ajoutent, composant le comité de sélection. Ce Salon montre des travaux de type et de qualité variables, mais plutôt classiques. En 1975, il joue un rôle de détonateur, permettant à d’autres groupes de se fédérer – notamment Femmes en lutte et Féminie-Dialogue. On rencontre dans ses rangs des artistes ayant participé à La Spirale, à Féminie-Dialogue, à Femmes en lutte, au collectif Femmes/Art, à Art et regard des femmes et à la

revue *Sorcières*. Ces multiples appartenances de la part des artistes attestent le besoin de lieux d’exposition et la pression exercée par la sélection officielle. Il semble tout de même que la plupart aient eu leur chance au sein de l’Union, car le nombre d’exposantes est élevé.

Quant au contenu, si décrié par certains groupes, il est basé sur des techniques traditionnelles, allant du dessin à la peinture et à la sculpture. Il ne montre ni vidéos, ni installations, ni performances. Il est le lieu d’hommages à des artistes historiques – telles Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) et Marcelle Cahn (1895-1981) en 1978. Des documents d’archives, filmés, donnent accès à l’accrochage du Salon de 1978, classique dans sa forme, mais reflétant très bien ce que vivaient les artistes femmes des générations précédentes¹¹. La dernière exposition, la 110^e, a lieu en 1994, l’association étant dissoute en 1995. La contribution de l’Union à la reconnaissance des créatrices est importante pour l’histoire de l’art de la fin du XIX^e siècle et des premières décennies du XX^e siècle¹², mais elle n’a plus d’influence pendant la décennie 1970, car elle n’a pas su s’ouvrir et s’adapter aux formes d’art nées dans le second XX^e siècle.

Consciente de cette perte de vitalité, Christiane de Casteras est nommée à la tête de l’Union en 1975, afin de la rénover. Le Salon-pivot de 1975 (le Salon de l’Union dirigé par Christiane de Casteras, juste avant qu’elle ne crée le Salon dissident Féminie-Dialogue) mérite une analyse plus détaillée, car il est au cœur de polémiques et suscite la réaction d’artistes qui appartiennent à d’autres groupes de créatrices. L’année 1975 est aussi désignée comme « année internationale de la femme » par l’Unesco, ce qui avive les débats entre les tenants d’une position radicalement anti-structure et les tenants d’une intégration dans les institutions officielles, entre les tenants d’une valorisation d’une culture spécifique aux femmes et les tenants d’une abolition des

⁸ Par exemple, 86^e Salon de l’Union des femmes peintres et sculpteurs, 1970.

⁹ Catalogues d’exposition, 86^e-98^e, 1970-1982.

¹⁰ Le prénom de madame Panafieu est inconnu.

¹¹ *Point d’émergence*, rushes d’une vidéo non montée, conservés au Centre audiovisuel Simone-de-Beauvoir, cadreuse Carole Roussopoulos, copyright Marie-Jo Bonnet. Des entretiens sont menés avec Vera Pagava, Aline Gagnaire et Charlotte Calmis.

¹² Tamar Garb, « Revising the Revisionists: The formation of the Union des Femmes Peintres et Sculpteurs », *Art Journal*, printemps 1989, vol. 48, n° 1, p. 62-70, et *Sisters of the Brush. Women’s artistic culture in late Nineteenth-Century Paris*, New Haven et Londres, Yale University Press, 1994.

différences. Le 91^e Salon de l’Union a lieu de février à mars 1975, dans les salles prêtées par la Ville de Paris. Ce Salon, alors repris et rénové pour la première fois par Christiane de Casteras, est accompagné de nombreux débats. La présidente tient à ce que les débats soient ouverts, et ils furent houleux. Le Salon de l’Union de 1975 représente ainsi une charnière entre espace traditionnel et espace avant-gardiste. Des artistes refusent de participer, hésitant devant la rénovation entreprise à ce moment-là par Christiane de Casteras, qui s’est entourée de critiques qui participent aux mouvements avant-gardistes. Cette exposition est historique par ses conséquences et les multiples prises de position suscitées. Les textes publiés dans le catalogue rendent compte des polémiques en cours et de la volonté d’ouverture. La question du statut des artistes femmes sur la scène artistique française, la question de la politisation de l’art, de la séparation ou de l’intégration des œuvres de créatrices, la question d’un art féminin ou féministe, autant de sujets qui traversent tous les écrits. Les tensions entre le groupe conservateur et le groupe réformateur devenant intenable, Christiane de Casteras quitte l’Union à la fin de l’exposition.

Elle fonde alors le groupe Féminie-Dialogue, pour lutter contre le vieillissement de l’Union¹³, et organise des Salons non politisés. Les premières expositions ont lieu dès 1975, en mai à La Défense puis en novembre et décembre suivants à l’Unesco. Le refus de politiser les débats l’éloigne de la reconnaissance des artistes d’avant-garde : peu y exposent, certaines s’en retirent par crainte que cela nuise à leur reconnaissance. Le panorama est donc plus traditionnel, malgré la diversité des matériaux employés, qui reflète une volonté d’ouverture, et il reste le groupe le plus important numériquement de la décennie. L’activité la plus durable est l’organisation d’expositions annuelles, thématiques, en général dans les locaux de l’Unesco. Féminie-Dialogue remet au jour certains

médiums ancestraux – telles la tapisserie ou la couture –, ces traditions, dévalorisées, étant restées vivaces dans les œuvres de femmes. Grâce à l’intervention de la critique et historienne de l’art Aline Dallier (née en 1927), il est montré un corpus d’œuvres attachées à l’art textile, encore peu reconnu en France, mais auquel ont recours de nombreuses artistes. En 1976, un espace est réservé aux travaux cousus, brodés et tissés. Il est aussi ouvert à la mixité, même si peu d’hommes y participent et que ces expositions sont donc considérées comme non mixtes.

En 1976 et 1977, le groupe expose de nouveau à l’Unesco. Diverses approches de la relation aux travaux d’aiguille sont données à voir et de nombreuses artistes intègrent la thématique du travail domestique à leur pratique picturale. En 1978, Féminie-Dialogue organise des expositions à l’Institut français de Munich, à la galerie Monte Carlo Soft Art, au Club Unesco à Marseille et à la Maison de la culture d’Ajaccio ; en 1979, à la Maison de la culture de Montbéliard et à Nevers ; enfin à l’Unesco de décembre 1979 à janvier 1980¹⁴. La présidente, Christiane de Casteras, s’occupe de l’organisation du début à la fin, aidée ponctuellement par d’autres artistes. Elle choisit un thème, trie les dossiers, prépare l’exposition puis réalise le catalogue. Lors des quatre Salons annuels de 1975 à 1979, 398 plasticiennes sont exposées, qui le sont aussi dans de plus petites expositions ponctuelles. Féminie-Dialogue est connu de tous les autres groupes. Il suscite notamment l’opposition de Femmes en lutte ou de La Spirale, qui le jugent rétrograde, mais le second bulletin du collectif Femmes/Art reproduit un texte d’Aline Dallier, intitulé « “Couture-Peinture” à “Féminie 77” »¹⁵. De même, de nombreuses artistes appartenant au groupe Art et regard des femmes et à la revue féministe *Sorcières* y exposent. Ce Salon sans *a priori* théorique trop marqué semble donc le plus connu et le plus fréquenté, et il fédère d’autres collectifs contre lui.

¹³ Entretiens personnels avec Christiane de Casteras, février 1998 et juin 1999, catalogue de l’Union des femmes peintres et sculpteurs, 1975. D’autres entretiens informels se sont poursuivis avec Christiane de Casteras au cours des années suivantes, jusqu’à son décès.

¹⁴ Toutes les informations proviennent d’entretiens et d’archives publiques et privées, référencées en détail dans Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres...*, op. cit.
¹⁵ Aline Dallier, « “Couture-Peinture” à “Féminie 77” », « Femmes/Art », bulletin n° 2, novembre 1977, p. 6.

Il gagne donc en visibilité à partir de 1975, comme le démontre la parution de deux numéros de revues qui diffusent les œuvres et les textes de présentation de l’exposition de 1979. Il s’agit de la revue féministe *Sorcières*, qui comprend un article intitulé « L’art et le vêtement » – portant sur treize artistes allant exposer à la fin de l’année à Féminie-Dialogue, avec des textes d’artistes et des reproductions d’œuvres¹⁶. Le second numéro est celui de la revue artistique *Plages*, en décembre 1979, consacré à un choix d’artistes du groupe. Il reprend des textes réunis par l’association sous le titre « Les artistes s’expliquent », dans lesquels vingt-deux plasticiennes parlent de leur travail. Féminie-Dialogue est ainsi connu de la scène artistique et féministe, malgré les récriminations. Les expositions sont moins fréquentes entre 1981 et 1985, et Féminie-Dialogue se rapproche de l’Union, concevant ensemble des expositions. Les difficultés matérielles et administratives liées à l’organisation de ces Salons ont en effet suscité une demande de rapprochement de la part de l’Union. L’été de l’engagement féministe dans la société coïncide avec la désaffection du Salon dans la première moitié des années 1980¹⁷. Inscrit dans la longue durée, ce groupe est le seul qui se maintient jusque dans les années 2000.

La Spirale – 1972

Le deuxième collectif à être fondé, La Spirale, reste plus confidentiel et il n’organise qu’une seule exposition. Entre 1972 et 1982, La Spirale gravite autour de Charlotte Calmis (1913-1982), une peintre qui est la penseuse, l’organisatrice et la guide spirituelle de nombre de participantes. Un texte paru dans *Le Monde* en février 1975 présente la recherche de ce collectif comme une réflexion sur la création au féminin¹⁸, dont le but est de « lutter contre la passivité de la femme, saper ses préjugés, rechercher les inhibitions de la créativité féminine,

inventer un langage nouveau ». Le collectif fonctionne par réunions hebdomadaires, d’environ trente personnes au plus fort du mouvement. La création plastique et l’écriture forment les « spirales » artistiques et littéraires, la première étant animée par Charlotte Calmis et la seconde par Catherine Valabrègue (1917-1999), de 1974 à 1977 environ. La Spirale désire faciliter la création spécifique des femmes, qui sont « prisonnières d’un carcan culturel, de mythes édifiés par l’homme qui détient seul le pouvoir de créer ». Ce féminisme est donc un féminisme de la différence, parfois posée comme essentielle et parfois comme culturelle, qui ne s’attache pas à comprendre les problèmes propres à la sphère des arts plastiques.

En 1975, La Spirale organise un débat sur le thème de « la création féminine » au musée d’Art moderne de la Ville de Paris, puis au Salon de la Jeune Peinture avec un nu féminin dessiné au fusain sur toile, *Gaïa*, que vingt-sept membres recouvrent de mots. Dans le texte « Paris/peinture/féminisme », Charlotte Calmis affirme que les femmes ressentent l’entrée sur la scène artistique comme un reniement de leurs valeurs féminines¹⁹, puis, en 1976, le groupe publie un texte dans la revue *Sorcières*²⁰. L’image de la spirale évoque le passage à la création féminine, en un mouvement concentrique « symbole de l’infini et remise en question de l’histoire au masculin ». Une préoccupation cosmogonique est juxtaposée à une réflexion sur la réalité sociale, ce qui donne une nuance particulière à la démarche de Charlotte Calmis. Son travail artistique, pris entre une peinture abstraite et des collages réalistes dénonçant ses conditions de vie, reflète aussi cette tension. La recherche porte donc sur une parole et une expression qui seraient particulières aux femmes. Cet engagement explique le peu d’expositions des œuvres des artistes par le groupe.

La seule exposition, « Utopie et féminisme », a lieu en 1977 et réunit vingt-trois artistes au Centre international de séjour de Paris, dont les peintures,

¹⁶ Dossier, « L’art et le vêtement », *Sorcières*, n° 17, mai 1979, p. 98-128.

¹⁷ La mort de Christiane de Casteras en 2009 met un terme à Féminie-Dialogue.

¹⁸ « Le mot femme au féminin », encadré non signé, inclus dans Christiane Chombeau, rubrique « La semaine de la pensée marxiste », « Choisir entre le travail à l’extérieur et les tâches ménagères », *Le Monde*, 5 février 1975, p. 10.

¹⁹ Charlotte Calmis, « Paris/peinture/féminisme », avril 1975, non édité, archives de la bibliothèque Marguerite-Durand.

²⁰ « La Spirale, de la communication à la création au féminin », *Sorcières*, n° 5, septembre 1976, p. 61.

les sculptures, les tapisseries, les dessins et les textes sont évoqués par quelques revues féministes. Les réunions cessent en 1977, la dynamique du mouvement n’étant plus la même, et La Spirale s’arrête officiellement à la mort de Charlotte Calmis, en 1982. Elle voulait agir pour libérer l’énergie créatrice des femmes et non pour les aider à s’insérer dans les milieux officiels. Aussi le groupe est-il resté assez confidentiel²¹.

Femmes en lutte – 1975

En réaction à l’organisation d’une année internationale de la femme en 1975 et à l’exposition de l’Union à l’Unesco, des artistes créent le troisième collectif, Femmes en lutte. Elles adressent de violentes critiques à l’exposition organisée en l’honneur de « l’année internationale de la femme » et manifestent devant les bâtiments. L’ONU a en effet instauré une année de la femme très décriée dans un milieu féministe qui veut non seulement améliorer les conditions de vie des femmes, mais abolir les différences. Les membres du collectif Femmes en lutte manifestent donc à grand renfort de slogans et de banderoles. La présence de militantes d’extrême gauche durcit et politise l’opposition, caractéristique de la teneur du groupe.

Cet événement fait écho aux actions ayant lieu dans les sphères officielles de l’art, majoritairement composées d’hommes, où des artistes font dissidence lors de l’exposition « Douze ans d’art contemporain en France, 1960-1972 » au musée d’Art moderne de la Ville de Paris. Des groupes d’extrême gauche – comme la coopérative Les Malassis – mais aussi des artistes individuels refusent au dernier moment de participer et décrochent leurs tableaux. Eux aussi accusent les organisateurs de faire le jeu de l’État et de ne pas montrer la véritable situation de la création en France. La comparaison de ces actions, motivées par les mêmes critiques, paraît révélatrice de l’état d’esprit des artistes des années 1970. Femmes en

lutte se cristallise ainsi à l’occasion de cette réaction contre un Salon jugé trop normatif.

Mené par Dorothee Selz (née en 1946) et Mirabelle Dors (1913-1991), Femmes en lutte est de courte durée, réalisant surtout des actions militantes. Elles sont proches du Salon contestataire de la Jeune Peinture, où elles organisent cette année-là une exposition collective et anonyme d’images issues des médias qui dénoncent le conditionnement domestique et sexuel des femmes. Dans ce 26^e Salon de la Jeune Peinture, qui se tient au musée d’Art moderne de la Ville de Paris, les artistes ne veulent pas exposer des œuvres individuelles, mais souhaitent réfléchir à la situation des femmes dans la société et faire des propositions communes. Le Salon de la Jeune Peinture comprend de nombreux groupes, dont la plupart affichent des revendications politiques. Quatorze artistes exposent sous leur propre nom au sein de Femmes en lutte, tandis que d’autres refusent de se nommer²². Aucune photographie de cet événement n’a pu être retrouvée, alors qu’il est resté dans les mémoires des protagonistes, ce qui est caractéristique du manque d’historicisation du mouvement féministe en art en France. Refusant la « récupération », les protagonistes publient aussi un « Manifeste » qui critique le manque de fondement politique de l’analyse de la situation des plasticiennes dans les expositions de l’Union et la sélection des candidatures.

Regroupées pour se démarquer des créateurs, les participantes ne se considèrent pas comme appartenant à un mouvement bien défini. Elles désirent se réunir et exposer ponctuellement avec des personnes d’affinités semblables. Des réunions ont ainsi lieu dans les ateliers des unes et des autres. Les travaux critiquent la place assignée aux femmes dans la société, notamment dans la publicité et la famille, par le biais d’installations, de textes, de collages ou de photographies retouchées. Lors du Salon de la Jeune Peinture, elles présentent une enquête sociologique – textuelle et photographique – sur l’image stéréotypée des femmes

²¹ Cette confidentialité est attestée par le peu de références dans les revues d’art et féministes, ainsi que son peu de notoriété auprès des personnes interrogées.

²² 26^e Salon de la Jeune Peinture, Paris, 1975, p. 47-58, et Francis Parent et Raymond Perrot, *Le salon de la Jeune Peinture. Une histoire 1950-1983*, Paris, Jeune Peinture, 1983, p. 179.

véhiculée par les médias. Le catalogue en donne une idée, mais sans vue d’accrochage. Grâce à une réflexion politique au sujet de la société et de l’art, des actions collectives revendicatives sont menées, comme l’installation dans le hall du Salon de torchons maculés de rouge et de sacs-poubelles bourrés de papiers pour dénoncer le conditionnement domestique. Là encore, aucune trace photographique ne permet de documenter cette action.

Une partie du groupe expose encore au 28^e Salon de la Jeune Peinture en 1977, sous le nom de Plasticiennes en lutte²³. Les textes et actions de Femmes en lutte montrent qu’elles veulent porter sur la scène artistique une lutte politisée, interroger le statut professionnel des artistes et questionner leur fonction sociale. Les réalisations collectives critiques sont valorisées au détriment des œuvres personnelles. Ce groupe n’échappe pas aux tensions internes concernant une création spécifique aux femmes – qui paraissent avoir été plus fortes dans le 28^e Salon que dans le 26^e. L’approche plus radicale des problèmes sociaux par Femmes en lutte approfondit la discussion, mais ne lui permet pas de durer et de renouveler ses actions, et les expositions prennent la forme de critiques sociales ou de happenings.

Collectif Femmes/Art – 1976

Également en réaction à l’exposition de l’Union en 1975 et à l’annulation d’une grande exposition de femmes artistes qui devait se tenir au musée d’Art moderne de la Ville de Paris, le quatrième groupe, le Collectif Femmes/Art, se met en place en 1976 et publie un premier manifeste en février 1977. Les participantes réfléchissent au moyen d’être reconnues sur le marché artistique et organisent toute une série de petites expositions. Ce groupe est l’un des plus actifs à ce sujet. Comme les autres, les protagonistes (une trentaine de personnes

environ) se réunissent entre elles dans leurs ateliers, créent un réseau amical de soutien et publient des textes théoriques²⁴.

La principale théoricienne en fut Françoise Eliet (1938-1983), qui impose une vision psychanalytique dans un groupe où les arts graphiques et picturaux dominant, même s’il a aussi accueilli des performances. Françoise Eliet s’élève contre la recherche d’un art « pour les femmes fait par des femmes », qui amènerait en quelque sorte « un art MLF ». Dans un article d’*Art Press International*, elle définit ainsi le but du groupe : « Définir un espace théorique en dehors de la quête d’un trop éternel féminin. Critique donc de la position essentialiste pour qui il va de soi qu’un “féminin” existe en dehors de toute histoire, de toute religion, de toute politique²⁵. » Refusant l’édification d’un art éternel de femmes, elle tend à explorer la production concrète des femmes et à les faire connaître, d’où l’organisation d’expositions²⁶ pour lutter ensemble contre leur invisibilité culturelle. Certaines auraient appartenu à des groupes politiques tels que le Groupe d’information asiles, Vive la révolution !, Psychanalyse et politique, d’autres relient le groupe à la presse spécialisée comme *Art Press* et *Tel Quel*. Des annonces paraissent aussi dans la presse féministe.

Selon les témoignages, Françoise Eliet est présentée par Dany Bloch (1925-1988) et Suzanne Pagé pour réaliser une grande exposition de femmes artistes au musée d’Art moderne de la Ville de Paris. Une annonce publiée dans *Art Press International* confirme la mise en place de l’exposition, mais aucune information ne permet d’évaluer l’état d’avancement du projet²⁷. Le collectif Femmes/Art publie alors son manifeste « Enfermement/Rupture » au printemps 1977²⁸. Le texte énonce les idéologies du collectif, qui se veut avant tout un espace de discussion autour de leurs pratiques.

²³ Voir le catalogue de l’exposition, *28^e Salon de la Jeune Peinture*, Paris, 1977, p. 2, 70-72, 76-84.

²⁴ Najia Mehadji, entretien personnel, avril 1999.

²⁵ « Femmes/Art », *Art Press International*, n° 16, mars 1978, p. 43.

²⁶ « Perdre de vue. Premières notes pour une histoire du Collectif Femmes/Art », par Christine de Buzon, inédit, décembre 1998.

²⁷ *Art Press International*, n° 5, mars 1977, p. 40. L’annonce compte Suzanne Pagé, Françoise Eliet et Catherine Millet comme organisatrices. Cette dernière n’est jamais citée dans les autres sources, écrites et orales. Le thème annoncé est « Écritures de femmes ».

²⁸ Claudette Brun, Colette Deblé, Françoise Eliet, Monique Frydman, Michèle Herry et Christine de Buzon, « Manifeste Enfermement/Rupture », *L’Humidité*, n° 24, qui porte le titre « Encore », spécial « femmes et création », printemps 1977, p. 40-41.

Dès 1976, Aline Daller est invitée par la plasticienne Nancy Spero (1926-2009), responsable de la programmation à la A.I.R. Gallery cette année-là, à proposer une exposition à New York, à laquelle vont participer cinq artistes du collectif²⁹. Elle montre ainsi les vingt panneaux de *Paris, Ville lumière* (1973-1975), par Nil Yalter (née en 1938) et Judy Blum (née en 1943), et l’entièreté du projet *La Roquette, prison de femmes* (1974-1975), par Nil Yalter, Judy Blum, Nicole Croiset (née en 1950) et Mimi, ainsi que des œuvres de Bernadette Bour (née en 1939), Hessie (1936-2017), Milvia Maglione (1934-2010) et Françoise Janicot (1929-2017). Ces artistes avaient eu des contacts avec des critiques et historiennes de l’art féministes américaines, comme le prouve la présence d’œuvres de Nil Yalter dans l’exposition « Issue » réalisée par Lucy Lippard (née en 1937)³⁰. Cette volonté d’internationalisation amène certaines artistes à participer, en mars 1977, à l’exposition berlinoise « Künstlerinnen international 1877-1977 », dans le catalogue de laquelle est traduit le manifeste du collectif³¹. Elles participent à des débats à la FIAC et à la galerie NRA, et publient un second bulletin à la fin de l’année.

En janvier 1978, quatre artistes présentent leurs productions dans l’atelier de l’artiste Hessie et diverses interventions du groupe ont lieu, dont certains textes sont reproduits dans le troisième bulletin *Femmes/Art* en janvier 1978³². Le samedi 11 mars suivant, une journée d’actions sur le thème de l’enfermement a lieu dans l’atelier de Françoise Janicot. Des performances y sont réalisées en alternance de 10 heures à 22 heures par cinq plasticiennes : Françoise Janicot, Lea Lublin (1929-1999), Elisa Tan, Claude Torey (née en 1939) et Nil Yalter³³. Ces actions ont toutes une forte implication féministe et sont une manifestation des formes nouvelles que prennent les expositions réalisées dans le cadre du mouvement féministe.

²⁹ *Combative Acts, Profiles and Voices: An Exhibition of Women Artists from Paris*, New York, AIR Gallery, 22 mai-16 juin 1976.

³⁰ Lucy Lippard (dir.), *Issue – Social strategies by women artists*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1980.

³¹ *Frauen in der Kunst, Künstlerinnen international 1877-1977*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1977, p. 286-288.

³² « Femmes/Art », bulletin n° 3, janvier 1978, 15 pages, non relié.

³³ Entretiens personnels avec Françoise Janicot, janvier 1998 et mars 1999, et vidéo tournée par Nil Yalter.

D’autres débats ponctuent l’année, dans l’atelier de Monique Frydman (née en 1943) et au Centre culturel du Marais. L’objectif des rencontres est de montrer le travail en cours, d’en discuter et de sortir de l’univers clos de la pratique quotidienne. Les débats portent sur l’existence d’un imaginaire féminin et il s’agit aussi de restituer l’histoire de l’art aux femmes, en retrouvant les artistes des siècles passés. Claude Bauret Allard (née en 1936) organise aussi une exposition de travaux graphiques dans sa maison³⁴ et une exposition intitulée « Écritures de femmes. Polyfèmes » a lieu à Saint-Maximin³⁵, où trente femmes se rencontrent lors d’un colloque pour discuter des conditions actuelles de créativité des femmes et pour dévoiler leurs œuvres³⁶. Cette expérience est l’une des rares, avec les expériences internationales, à se tenir hors de Paris, où les artistes vivent.

Enfin, en 1979, une exposition de quatre artistes a lieu au Centre culturel du Marais ; une table ronde intitulée « Autour d’un art de femmes » se déroule dans le cadre de l’exposition « 5 x 1000 ans. Cinq femmes peintres » au Centre culturel suédois et Françoise Eliet clôt l’activité lors d’une intervention en juin 1980 au Centre Georges-Pompidou, dans le cadre de la Revue parlée, où elle questionne les rapports entre psychanalyse et lecture des œuvres d’art³⁷. Dans l’impossibilité d’organiser une grande exposition cohérente des œuvres des participantes, le collectif Femmes/Art est dissous en 1979-1980. La question de la monstration des œuvres est donc au cœur de l’activité.

Art et regard des femmes – 1978

Dernier collectif, Singulières/Plurielles, créé en 1977, expose sous ce nom au Salon de la Jeune Peinture en 1978³⁸. Les participantes, comme Ody Saban (née en 1953), rejoignent ensuite le groupe Art et regard des femmes, réuni par Nicole Millet

³⁴ « Exposition dans un atelier » (titre de la couverture), « 10 artistes exposent dans un atelier – Dessins, peintures, sculptures » (titre de la première page), Paris, juin 1978, brochure non paginée, 26 pages.

³⁵ « Écritures de femmes. Polyfèmes », Collège d’échanges contemporains, Saint-Maximin, octobre 1978, 31 pages non reliées.

³⁶ « Agenda culturel », non signé, *Des femmes en mouvements*, n° 10, octobre 1978, p. 3.

³⁷ Françoise Eliet, « Le/La sphinge », non relié, 2 pages, juin 1980.

³⁸ 29^e Salon de la Jeune Peinture, 1978, p. 126-130.

(née en 1931) en 1978, avec lequel elles fusionnent en apportant leur propre dynamique³⁹. À Paris, Art et regard des femmes organise des réunions et est le seul groupe à mettre en place un lieu qui sert de galerie, d'atelier, d'espace de formation et de discussion. Les créations se veulent interdisciplinaires, mais sont principalement centrées sur les arts visuels. Nicole Millet, Danièle Blanchelande (née en 1939), Mariette Teisse-renc et Ody Saban en assurent la dynamique. De nombreuses femmes autodidactes ou très isolées y viennent. Ce collectif d'une trentaine de membres autogère un lieu d'exposition fixe, où s'effectuent des réalisations communes, un enseignement mutuel et des rencontres. La première réunion, restreinte, se tient en février 1978⁴⁰, suivie d'une réunion publique en mars 1978 au FIAP, le Foyer international d'accueil de Paris, à laquelle cent cinquante à deux cents femmes auraient participé. L'objectif est « la création d'un lieu permanent pour les femmes peintres et sculpteuses »⁴¹, selon Nicole Millet. Le besoin de rencontre des artistes, le désir du travail commun et de l'entraide, ainsi que la mise en place d'un réseau alternatif d'exposition et de valorisation du travail sont centraux. La spécificité d'Art et regard des femmes est de proposer un espace d'activité concret, où sont proposés des ateliers, des discussions et des expositions des adhérentes.

La lecture de la revue *Des femmes en mouvements* d'Antoinette Fouque, leader du mouvement féministe Psychanalyse et politique, montre le lien d'Art et regard des femmes avec ce mouvement politique. Ses projets et réunions sont annoncés de manière régulière dans cette revue – ce qui n'est pas le cas des autres. En juin 1978, une fête est prévue dans la rue, dont Aline Dallier raconte que les protagonistes poussaient des voitures d'enfants remplies de toiles peintes et mettaient en scène leur propre humiliation⁴². Cet aspect ludique renvoie

aux pratiques des groupes féministes. De petites expositions ont lieu dans d'autres régions et dans certains ateliers, notamment des « Journées Femmes/Art » en octobre 1978 et une rencontre au FIAP en décembre avec Gloria Orenstein (née en 1938) sur le thème de « La renaissance de l'archétype de la déesse dans l'art des femmes du surréalisme à nos jours »⁴³. En mars 1979, à l'occasion de sa première année d'existence, l'association édite une brochure illustrée de dessins humoristiques⁴⁴, puis participe au Festival du son au Palais des congrès, qui est la première exposition collective de dix artistes sous le patronyme d'Art et regard des femmes.

À la fin du mois, une seconde exposition présente des peintures et des sculptures de douze artistes à la mairie du III^e arrondissement⁴⁵. L'association compte alors trente adhérentes et deux cents participantes⁴⁶, qui ont visité une trentaine d'ateliers. Le groupe participe aussi aux Salons de l'Union et à ceux de Féminie-Dialogue, en 1978 et en 1979. En novembre 1979, le premier numéro de la revue *Des femmes en mouvements hebdo* rend compte de l'ouverture du local nommé Art et regard des femmes dans le XI^e arrondissement⁴⁷, suivie d'une exposition de dix-neuf artistes en décembre au FIAP intitulée « Art et regard des femmes : peintures, sculptures, photographies, tapisseries, gravures, poèmes »⁴⁸. Les techniques se diversifient et incluent la photographie et le textile.

Après trois mois de travaux, le groupe inaugure le lieu en février 1980 avec une première exposition de Danièle Blanchelande, Dominique Erret et Nicole Millet sur le thème du corps féminin⁴⁹. Fin avril, une seconde exposition, « Déroulements », montre les travaux d'Ody Saban et de Judith Wolfe (née en 1940), accompagnée de débats. En mai, la présidence de l'association est transférée de Nicole

³⁹ Bulletin de l'Association des amis de François Ozenda, n° 61, 1997, p. 230.

⁴⁰ Anonyme, « Et si ça se mettait à bouger du côté des femmes artistes ! », *Des femmes en mouvements*, n° 4, avril 1978, p. 4.

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Aline Dallier, « Du féminisme dans l'art en France », *Art et féminisme*, musée d'Art contemporain de Montréal, 1982, p. 167-177.

⁴³ « Agenda culturel », *Des femmes en mouvements*, n° 11, novembre 1978, p. 4.

⁴⁴ « Un an – Art et regard des femmes – 78-79 », document non publié, à en-tête du groupe, brochure de 6 feuillets, probablement mars 1979.

⁴⁵ Carton d'invitation, archives privées.

⁴⁶ « Art et regard des femmes », document non publié, à en-tête du groupe, 4 pages, non relié, probablement à la fin du mois de mars 1979.

⁴⁷ « Agenda culturel », *Des femmes en mouvements hebdo*, n° 1, novembre 1979, p. 8.

⁴⁸ Annonce parue dans « Agenda », *Le Temps des femmes*, n° 8, novembre 1979, p. 6, et carton d'invitation, archives privées.

⁴⁹ « Rapport d'activité 1978-1980 – Programme 1980-1981 », document non publié, à en-tête du groupe, 6 pages, non relié, 20 août 1980, p. 4.

Millet à Mariette Teisse-renc⁵⁰, en juin, un accrochage sauvage a lieu à la galerie et, en juillet, Art et regard des femmes participe au Festival international des femmes artistes à Copenhague, au Danemark⁵¹. La dynamique du groupe repose sur l’espace commun, qui sert de lieu de rencontres et d’expositions.

En octobre 1981, le local est abandonné, car la subvention du ministère de la Culture, qui avait permis de louer le lieu, n’est pas renouvelée et les artistes ne payent pas leurs cotisations. L’endroit est aussi désinvesti par les femmes, car il existe une tension entre l’intégration culturelle et la séparation féministe⁵². On dénombre encore une exposition intitulée « Vue d’en face(s) : six artistes, six femmes s’entreportraient » en novembre au Théâtre 13⁵³ et la participation de quelques-unes par une œuvre collective à l’exposition « Unbeachtete Produktionsformen » à la Künstlerhaus Bethanien de Berlin, en 1982⁵⁴. Les activités s’arrêtent en 1983-1984. Art et regard des femmes est le seul groupe à avoir mis en place une structure concrète grâce à laquelle se sont déroulées des créations en ateliers, des discussions au sujet des œuvres et des expositions. La galerie a fonctionné durant deux années et une effervescence habitait visiblement ce lieu. Le moins connu de tous, il fut cependant l’un des plus actifs.

Autres constellations – de 1978 à 1981

Pour clore cette constellation, il faut mentionner trois autres activités. La revue *Sorcières*, dirigée par Xavière Gauthier (née en 1942), permet à de nombreuses artistes de faire circuler leurs œuvres auprès d’un large public. Entre 1976 et 1981, *Sorcières* est la seule revue à se consacrer uniquement à la culture des femmes. La direction est assurée par un comité, dont la rédactrice en

chef, Xavière Gauthier, est secondée par Anne Rivière (née en 1945) pour la partie artistique. En février 1979, une exposition se tient dans les locaux des éditions Stock, puis se poursuit à Rouen, sous la direction de Catherine Atlani (née en 1946)⁵⁵. La plupart de ces artistes sont exclusivement connues grâce à cette publication.

Autre lieu qui a soutenu le mouvement des femmes en art, la librairie-salon de thé Le Lieu-dit, animée par Yolaine Simha à Paris dès 1976, accueille sa première exposition collective en 1978, réalisée par Françoise Eliet. Des expositions individuelles et des conférences suivent. En 1982, l’une des dernières expositions, « Les Passeuses de mémoire », est organisée par Marcelle Fonfreide et Yolaine Simha. Elle présente des objets, des photographies, des images, des bandes sonores, des textes écrits, des livres et des témoignages des relations entre grands-mères, mères et filles, et l’on y croise des plasticiennes issues des différents collectifs de femmes artistes. En 1983, l’exposition « Une chambre à soi » clôt le chapitre.

Enfin, Antoinette Fouque (1936-2014) fonde sa propre librairie-galerie et sa maison d’édition en 1974. Les éditions publient de nombreux articles dans la revue *Des femmes en mouvements* et éditent en français, au début des années 1980, *Femmes peintres : 1550-1950* d’Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin et *L’autre moitié de l’avant-garde, 1910-1940* de Lea Vergine⁵⁶. La librairie-galerie est un espace de rencontres et d’exposition. Par exemple, en 1981, une exposition est organisée à Avignon regroupant des artistes historiques telles que Sonia Delaunay (1885-1979), Sophie Taeuber-Arp (1889-1943) ou Marcelle Cahn (1895-1981) et des artistes plus jeunes, comme Milvia Maglione⁵⁷. D’autres lieux ponctuels et moins liés au milieu artistique permettent de voir des expositions de femmes artistes, comme cette Foire des femmes

⁵⁰ « Art et regard des femmes – Assemblée générale – Compte-rendu de réunion », document non publié, à en-tête du groupe, trois pages, non relié, 19 mai 1980.

⁵¹ « The International Festival of Women Artists », Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague, 4-30 juillet 1980.

⁵² Mariette Teisse-renc, entretien personnel, juin 1999.

⁵³ « Six artistes, six femmes s’entreportraient », document non publié, 2 pages, non relié, probablement novembre 1981.

⁵⁴ *Unbeachtete Produktionsformen*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst et Künstlerhaus Bethanien, 1982. Le catalogue reproduit une image de l’œuvre en cours de réalisation, p. 103.

⁵⁵ Les archives des éditions et de la revue n’ont pas été conservées. Les seules traces sont issues des témoignages et des archives privées. L’exposition de Rouen aurait eu lieu dans les locaux de la compagnie de danse de Catherine May-Atlani, les Ballets de la cité.

⁵⁶ Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Femmes peintres 1550-1950* (1976), Paris, Éditions des femmes, 1981 ; Lea Vergine, *L’autre moitié de l’avant-garde, 1910-1940 : femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d’avant-garde historiques* (1980), Paris, Éditions des femmes, 1982.

⁵⁷ M. D., « Une production du MLF : la galerie Des femmes, en Avignon », *Des femmes en mouvements hebdo*, n° 53-54, août 1981, p. 38.

organisée par le mouvement de libération des femmes (MLF) à la Cartoucherie de Vincennes, en plein air, le 17 juin 1973, qui accueille les sculptures de Raymonde Arcier (née en 1939), qu’elle avait apportées avec elle et présentées directement dans l’espace public.

Ainsi, les collectifs de plasticiennes sont le support de toute une série d’expositions de femmes artistes qui n’auraient pas vu le jour sans ce réseau féministe. Une myriade d’événements permet de montrer les œuvres des plasticiennes et d’organiser des discussions au sujet du statut des femmes artistes et des particularités ou non de leurs productions. Tous ces groupes ont des teneurs idéologiques différentes, des positions théoriques variées, ou tout au moins de grandes tendances se dessinent avec le recul historique. Ces colorations permettent de saisir le contenu des expositions proposées, au sujet desquelles il ne reste souvent que peu d’archives. Sans les rencontres menées à partir de 1996, cette histoire n’aurait pas pu être retracée. Des liens se dessinent aussi avec les expositions internationales organisées en Europe, qui reposent sur des contacts personnels entre les artistes et les autres protagonistes féministes, comme le livre dirigé par Katy Deepwell et Agata Jakubowska le met en avant⁵⁸. Les années 1970 sont à la charnière entre les expositions à l’ancienne et de nouveaux modes d’accrochage et de pensée de la création en elle-même. Tout bouge et les femmes sont actives dans ce changement.

⁵⁸ Fabienne Dumont, « Women Artists’ Collectives in France: A Multiplicity of Positions in a Turbulent Context », Agata Jakubowska et Katy Deepwell, *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*, Liverpool University Press, 2018, p. 19-46.