

IBRE Jessica

Mémoire de Master 2, sous la direction de MANGE Christian

Art et féminisme en Midi-Pyrénées dans les années 1970-1980

*Les liens entre le mouvement féministe et l'art :
expression collective et engagée contre création individuelle et universelle*



Session juin 2016

Tome 1 : Texte

Université Toulouse II Jean Jaurès, UFR Histoire, Arts et Archéologie,
Mémoire de Master Histoire de l'art contemporain

Illustration de couverture :

Anonyme, *Séance du Ciné-Club de la Maison des femmes*, photographie, sans date, Maison des femmes de Toulouse, archives privées de Brigitte Boucheron.

« Il importait donc, dans un premier temps, pour des questions de justice de faire réémerger ces œuvres et ces noms et de s'opposer par-là à l'effacement de la mémoire [...] des opprimés¹ ».

¹ Olivier Neveux, dans MALAVIA Marcos (dir.), *Festival « Auteurs en Acte » : La parole engagée, l'artiste et l'institution*, Paris, Editions de l'Amandier, 2008, p. 16.

Remerciements

Je tiens à remercier tou-te-s celles et ceux qui m'ont soutenue et supportée durant cette année : mes colocataires et proches : Arya, Nico et Côme, mes parents, mes joyeux camarades qui m'ont remonté le moral, Mehdi qui m'a bien arrangée et qui a supporté mon manque constant de sommeil, ainsi que mon directeur de mémoire : Christian Mange.

Je remercie aussi toutes celles que j'ai pu rencontrer et sans qui ce mémoire n'aurait pas été possible : Brigitte Boucheron, Françoise Courtiade, Marie Ciosi, Marie-Thérèse Martinelli, Irène Corradin, Corinne Clément, Danièle Delbreil, Odile Foucaud, Pierre Manuel, Isabelle D., Claire Foltete, Elise Cabanes, Béatrice Utrilla, Christine Ollier, Lou Perdu, Monique Bonzom, Marie-Angèle Vours, Josette Ayroles, Eliette Dambès et Kiki Lacarrière.

Un merci particulier à Gérard Régimbeau pour son intérêt et son aide précieuse, ainsi qu'à Marianne Miguet et Dany Nadal.

Merci aussi à l'équipe des Beaux-arts de Toulouse, Anne Jourdain, l'équipe du musée du Vieux Toulouse et celle de la Cinémathèque de Toulouse.

Merci aussi et en plus à mes correctrices et correcteur, qui se sont parfaitement complétés : Arya, Côme et ma maman.

Avertissement

L'absence de toute recherche et source antérieures aux miennes dans la région a été un problème majeur dans la constitution de ce mémoire. Mes conclusions sont fondées sur des témoignages recueillis auprès d'actrices choisies du mouvement féministe et du milieu artistique. Il m'a bien sûr été impossible de recueillir les témoignages de l'ensemble des militantes, des artistes et des acteurs et actrices de la vie artistique en Midi-Pyrénées afin d'avoir une vision plus globale de mon sujet. Je m'appuie cependant aussi sur des analyses historiques et artistiques de l'époque.

Dans ce sujet, j'emploie les termes « visibiliser », « invisibiliser » et « invisibilisation ». Ceux-ci sont seulement utilisés dans le milieu sociologique et politique, notamment féministe, et ne sont pas officiellement reconnus par le dictionnaire. Ils sont cependant nécessaires et pratiques dans l'analyse d'un sujet concernant les femmes. En effet, aucun autre terme ne peut se substituer à leur emploi.

À l'instar de Fabienne Dumont dans ses recherches, ainsi que d'autres historiennes de l'art féministes, je me place du point de vue d'observatrice extérieure, volontairement objective, mais cependant impliquée par ses convictions. Cette position est celle de l'« observation impliquante » de Naty Garcia Guadilla².

² « Libération des femmes : le MLF », Paris, *PUF/Le Sociologue*, 1981.

Table des abreviations

APIAF : Association Promotion Initiatives Autonomes des Femmes

BD : Bande dessinée

BNF : Bibliothèque Nationale de France

CAPT+ : Collectif des Artistes Plasticiens de Toulouse/Collectif Action Peinture Toulouse

CFDT : Confédération Française Démocratique du Travail

CGT : Confédération Générale du Travail

CIAM : Centre d'Initiatives Artistiques du Mirail

CPAC : Centre de Promotion et d'Animation Culturelle

ESAV : École Supérieure d'AudioVisuel

FNAC : Fonds National d'Art Contemporain

FOL : Fédération des Œuvres Laïques

FRAC : Fonds Régional d'Art Contemporain

LCR : Ligue Communiste Révolutionnaire

LGBTI : Lesbiennes Gay Bi Trans Intersexes

MDF : Maison des femmes

MLAC : Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et la Contraception

MLF : Mouvement de Libération des Femmes

ONU : Organisation des Nations Unies

PS : Parti Socialiste

PSU : Parti Socialiste Unifié

UTM : Université Toulouse Le Mirail

Avant-propos

Ces recherches s'intéressent aux liens entretenus entre l'art et le mouvement féministe en Midi-Pyrénées dans les années 1970-1980. Je porte une attention particulière à l'art engagé et militant, bien qu'il soit difficile à définir. Ayant suivi, lors de ma troisième année de Licence, le cours « Genre et Histoire de l'Art » de M. Christian Mange, maître de conférences à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, j'ai pu découvrir les artistes femmes effacées par l'histoire de l'art et l'art féministe dans les années 1970 et 1980. Ce dernier sujet m'a beaucoup intéressée. En 2014, Fabienne Dumont, historienne de l'art, docteure en histoire de l'art et critique d'art, a publié les premières recherches sur les collectifs d'artistes féministes en France : *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*. Celles-ci étant principalement orientées vers la région parisienne, je me suis premièrement demandée si un art similaire avait pu exister en Midi-Pyrénées, et j'ai réfléchi à orienter mon mémoire vers ce thème. Mais j'ai tout d'abord craint de me retrouver sans source, sans matière. Les recherches de Fabienne Dumont avaient déjà été difficiles, et elles risquaient de l'être encore plus en Midi-Pyrénées. Rien ne me laissant présager la possibilité que des formes d'art féministe aient pu se manifester localement, j'ai donc voulu m'orienter vers l'art en Mai 68 à Toulouse et dans sa région. Or, ce sujet était déjà étudié dans un doctorat³. Faute de moyens financiers, il me fallait trouver un thème local, et j'ai ainsi choisi d'affronter la difficulté, afin d'avoir un sujet qui m'intéresse.

Ma première idée était d'effectuer le même travail que Fabienne Dumont dans la région Midi-Pyrénées, à savoir sonder les institutions artistiques afin de découvrir les artistes ou les groupes d'artistes femmes ayant eu des liens avec le mouvement féministe, dans leurs propos ou dans leurs œuvres, qui ont créé des œuvres « militantes » et revendiqué leur droit à la création en tant que femmes. Cependant, j'ai été confrontée à plusieurs difficultés qui m'ont poussée à faire évoluer ma recherche vers mon sujet actuel, à savoir l'étude des liens entretenus entre le milieu de l'art et le milieu féministe au niveau local. Autrement dit, la situation politique et artistique locale étant différente de la situation parisienne, l'impact de l'art sur le mouvement féministe et des idées féministes sur les artistes femmes m'a semblé plus pertinent à observer. La difficulté dans mon travail a surtout été l'absence d'archives et de sources : il n'y a eu que très peu d'études sur le mouvement féministe toulousain et les

³ Par Machabert Coralie, dont les recherches actuellement en cours concernent l'art à Toulouse e 1945 à 1969.

archives sont encore éparpillées chez les militantes de l'époque. Il n'y a aussi que peu de documents sur l'art en Midi-Pyrénées dans les années 1970-1980. Mes recherches ont donc été au départ très éparses, hétéroclites et peu construites. Je ne suis partie de rien, d'un vide d'intérêt à la fois pour le mouvement féministe, encore plus fort pour l'art féministe ou militant en général. Par conséquent, mon parcours est constitué de différentes phases d'enquêtes, parfois simultanées. Pour en expliquer le déroulement, je vais procéder par « thèmes » plutôt que par un ordre chronologique strict qui serait bien trop chaotique.

Lors de ma première année de recherche, j'ai réorienté à plusieurs reprises mon enquête au fur et à mesure de mes découvertes. En effet, sans sources déjà constituées, la moindre découverte me permettait de m'orienter vers de nouvelles personnes, vers de nouveaux sujets. C'est progressivement que j'ai commencé à réaliser que, malgré mon manque de fil conducteur, certains éléments se dégageaient d'eux-mêmes et commençaient à constituer une analyse logique. J'ai utilisé ce que l'on nomme « la technique de l'entonnoir », à savoir partir du général afin d'arriver au particulier, et j'ai également réfléchi, à un moment, à conclure par l'inexistence d'art féministe en Midi-Pyrénées et par l'absence totale de liens entre le mouvement féministe et le milieu de l'art. Ces conclusions un peu hâtives étaient notamment dues au fait que je n'arrivais pas à me défaire de l'exemple parisien et à prendre en compte la situation de l'art localement, ce qui a changé par la suite.

J'ai cherché plusieurs sources : les sources écrites et visuelles issues du milieu artistique, celles issues du milieu militant, et les sources orales.

J'ai commencé par contacter Fabienne Dumont afin de lui demander si elle avait des informations concernant Toulouse et de quelle façon elle avait procédé pour ses recherches. Elle m'a répondu dans un mail :

« C'est un sujet passionnant, mais malheureusement, je n'ai pas réuni en un dossier toutes les informations concernant les quelques mentions de collectifs ailleurs qu'à Paris. Par contre, vous pouvez aller voir toutes les revues féministes (c'est là que les mentions sont faites, la bibliothèque Marguerite Durand les conserve quasiment toutes), peut-être aussi les centres féministes culturels et militants de Toulouse, il y a peut-être des archives inexploitées... vous y ferez peut-être des découvertes, c'est tellement peu analysé. Il existe peut-être aussi des bulletins féministes locaux, où ces artistes peu connues ou oubliées peuvent être mentionnées⁴. »

⁴ Mail de Fabienne Dumont daté du 11 novembre 2014.

J'ai donc enquêté dans la sphère militante afin d'accéder aux revues féministes de l'époque, car j'ai pensé que le contact serait bien plus facile à établir avec les militantes sur un sujet artistique, qu'avec les artistes sur un sujet politique. N'ayant pas vraiment les moyens financiers de me rendre à Paris à la bibliothèque Marguerite Durand, je me suis demandée si ces revues avaient pu être conservées localement. Pour les trouver, je me suis tournée vers les actrices du mouvement féministe des années 1970-1980. J'ai ainsi tout d'abord commencé par les bibliothèques pour voir si des recherches avaient été faites sur le mouvement féministe à Toulouse. J'ai trouvé quelques mémoires dont celui de Sylvie Amiel, sous la direction d'AMRANE Djamilia, *Trente ans d'études féministes à l'Université Toulouse Le Mirail (1970-2000)* et celui de Céline Mathieu, également sous la direction d'AMRANE Djamilia, *Les Mouvements pour la liberté et la gratuité de l'avortement et de la contraception à Toulouse de 1970 à 1974*. Ce dernier indiquait déjà le manque d'archives à Toulouse concernant ce mouvement. J'ai par la suite rencontré Justine Zeller, doctorante sous la direction de Sylvie Chaperon à l'Université de Toulouse-Jean Jaurès, dont les recherches portent actuellement sur les archives féministes toulousaines. Elle est également l'auteur d'un mémoire sur le Mouvement de Libération des femmes à Toulouse, que je n'ai pas pu consulter, car il n'a pas été publié. Elle m'a donné quelques pistes pour constituer mes recherches sur le mouvement, en m'indiquant notamment l'existence d'un fonds sur le mouvement des femmes toulousain aux Archives municipales de Toulouse. Je suis donc allée aux Archives municipales afin de feuilleter les tracts et les magazines de l'époque que Justine Zeller m'avait indiqués. J'y ai trouvé de nombreuses brochures féministes et l'intégralité des numéros du magazine *Différence*, revue féministe toulousaine apparue en 1979. J'ai en même temps interrogé plusieurs contacts dans mon entourage militant afin de rencontrer les militantes féministes de l'époque. Devant le peu de sources écrites, il me fallait des sources orales afin de connaître les événements des années 1970-1980 et les liens des féministes avec les artistes femmes. Ma première rencontre s'est faite avec Brigitte Boucheron, militante à Bagdam Espace Lesbien et ancienne membre de la Maison des femmes à partir du milieu des années 1970. Elle m'a expliqué comment s'était déroulé le mouvement féministe à Toulouse, mais celui-ci, selon elle, n'avait pas eu de lien avec l'art. Nationalement, le Mouvement de Libération des Femmes ne s'est pas réellement intéressé à l'art, la situation locale semblait identique. Brigitte Boucheron m'a aussi prêté l'intégralité des numéros de *La Lune Rousse*, magazine féministe issu de la Maison des femmes de Toulouse. En feuilletant ce magazine en plus des tracts politiques et féministes que j'avais trouvés aux Archives municipales, je me suis aperçue que certaines références à l'art transparaisaient tout de même. Les moyens

d'expression employés étaient majoritairement l'écriture, mais beaucoup de dessins, de bandes dessinées, d'affiches, de happenings et des références à des films produits localement apparaissaient aussi. Pour les affiches, j'ai contacté le CRAS (Centre de Recherches pour l'Alternative Sociale), qui possède un fonds d'archives à son nom concernant le milieu militant des années 1960 à nos jours. Malheureusement, la perte de leur local, le renvoi de leurs documents aux Archives municipales de Toulouse, la difficulté d'y accéder et le manque de temps pour ce groupe bénévole n'ont pas permis que je puisse consulter ces documents dans les temps. J'ai découvert, par le biais de *La Lune Rousse*, l'existence d'un Ciné-Club non mixte à Toulouse qui projetait des films en lien avec le féminisme, parfois en présence des réalisatrices du film. Je n'avais alors que des brèches d'informations concernant une possible activité artistique dans le mouvement féministe : des dessins, des bandes dessinées, des films, des sketches se déroulant sur la place Saint-Sernin au début des années 1970, des expositions, l'existence d'un groupe de photographie à la Maison des femmes, une fresque à la Maison des femmes, des affiches... J'ai donc entamé une recherche sur les origines de ces productions afin d'en savoir plus. J'ai rencontré plusieurs autres militantes afin d'avoir des sources orales : Marie Ciosi pour les dessins dans *Différence*, Irène Corradin pour le Ciné-Club, Corinne Clément pour les bandes dessinées et les affiches, Marie-Thérèse Martinelli pour les films, et également Françoise Courtiade pour sa galerie. J'ai ensuite participé à la journée d'étude du 26 janvier 2015 à l'Université Jean Jaurès : « Histoire et mémoires militantes, l'exemple du MLF », dirigée par Sylvie Chaperon et Justine Zeller. J'y ai rencontré Danièle Delbreil, artiste et militante féministe dans les années 1970-1980. Nous nous sommes vues pour un entretien peu après cette journée d'étude. Au fur et à mesure de mes rencontres, mes recherches ont évolué. Les militantes avec lesquelles je me suis entretenue semblaient au premier abord surprises par l'intitulé de mon sujet et plusieurs m'ont affirmé qu'il n'y avait pas eu d'artistes dans le mouvement. À l'inverse, certaines artistes comme Corinne Clément ne considéraient pas leurs productions comme de l'art. Marie Ciosi et Danièle Delbreil, peintres, la détachaient du mouvement, et Marie-Thérèse Martinelli ne s'était jamais réellement posée la question de la conservation ou de la valeur de ses productions avant que la Bibliothèque Nationale de France la contacte afin de les récupérer. Je me suis progressivement rendue compte que lorsque les féministes parlaient des artistes présentes dans le mouvement, comme Marie Ciosi et Danièle Delbreil, elles ne les classaient pas réellement dans la catégorie « militante » à cause de leur recul par rapport au milieu politique, dû à leur activité artistique. Elles me parlaient également toutes de collectivité, de vie entre femmes, de spontanéité... Je me suis interrogée sur cette possible incompatibilité entre un art individuel et réfléchi, comme la

peinture, avec un mouvement collectif comme le mouvement féministe. Des productions ont bien eu lieu à l'intérieur du mouvement, comme les dessins, les bandes dessinées et les vidéos, mais elles étaient systématiquement créées en collectif, de façon plus ou moins spontanée, et n'étaient pas revendiquées comme de l'art en tant que tel. J'ai par conséquent dû redéfinir les notions d'« œuvre », d'« artiste » et celle d'« art » afin d'analyser mes résultats. Ces redéfinitions s'inscrivent en réalité dans la période d'après 1968. J'ai pu lire des articles et quelques ouvrages sur celle-ci, dans lesquels l'art et la culture sont presque systématiquement abordés et analysés à cause de la place qu'ils ont pris dans ce mouvement. La popularisation de l'art, l'abandon de l'esthétique, son appropriation par toutes et tous, et le rejet de l'individualité de l'artiste, diffusée par les institutions artistiques, sont clairement à l'origine des productions artistiques dans le mouvement féministe toulousain.

Lors de ma deuxième année de recherche, j'ai souhaité connaître l'impact du mouvement féministe sur les artistes et sur la situation artistique locale. Je me suis, faute de temps, focalisée sur les artistes femmes, car leur réception du mouvement féministe et de ses idées me semblait plus pertinente. Je souhaitais au départ trouver des artistes qui auraient eu un « fond » ou une « forme » féministe, ou pouvant être analysé comme tel, dans leur travail : dénonciation des violences patriarcales, représentation des femmes différente, réhabilitation du travail de tissage, etc. Je me suis rendue au fonds ancien des Beaux-arts de Toulouse afin de chercher, avec l'aide d'Anne Jourdain, la directrice du Fonds Ancien, dans tous les dossiers concernant les années 1970 et 1980 afin d'y trouver des formes de regroupements d'artistes femmes comme il y en avait eu à Paris et les noms des femmes qui étaient passées par les Beaux-arts dans ces années-là. J'ai trouvé beaucoup d'artistes femmes, mais aucune ne revendiquait ouvertement un travail féministe. Grâce à ma rencontre avec Françoise Courtiade, militante féministe et galeriste dans les années 1980, j'ai pu rencontrer Gérard Regimbeau, Professeur en Science de l'Information à Montpellier et ancien directeur de la bibliothèque des Beaux-Arts de Toulouse, qui possède beaucoup de connaissances sur le milieu artistique de l'époque. Il m'a donné les noms des artistes femmes qu'il connaissait en Midi-Pyrénées, ainsi que quelques informations concernant le milieu artistique toulousain dans les années 1970-1980. Les noms de ces artistes recroisaient, pour certaines, ceux que j'avais obtenus lors de mes recherches au Fonds ancien des Beaux-Arts. La difficulté était la multiplicité de ces noms, et le peu d'informations sur ces artistes qui n'ont parfois pas continué leur carrière ou qui ne possèdent pas de site internet permettant de voir leurs œuvres. Mon choix s'est porté sur quelques artistes femmes dont le parcours, les propos, ou les représentations picturales ou conceptuelles me semblaient pouvoir avoir un lien avec mon

sujet. J'ai contacté ces artistes qui, pour la majorité, étaient issues des Beaux-arts, tout en essayant de prendre en compte d'autres villes que Toulouse (Albi, Castres et Montpellier, notamment). Ma plus grande crainte était de ne recevoir aucune réponse de leur part, car mon sujet était trop politique. Or, la plupart des artistes que j'ai contactées m'ont répondu et se sont dites intéressées par mon sujet bien que, selon elles, elles ne rentraient pas dans les critères de ma recherche. La réponse positive qu'elles ont donnée à la demande d'une rencontre autour d'un sujet qui concerne le féminisme est à prendre en compte dans cette étude : elle marque en effet un intérêt, plus ou moins relatif, pour cette question. Parallèlement, j'ai rencontré Odile Foucaud (maîtresse de conférences émérite habilitée à diriger des recherches en histoire de l'art contemporain à l'Université Paul-Valéry Montpellier III et élève aux Beaux-arts de Toulouse dans les années 1970-1980), Pierre Manuel (critique d'art et membre des comités de rédaction de *Pictura*, *Erres* et *Axe Sud*) et Isabelle Delord Philippe (traductrice, membre du comité de rédaction d'*Erres*) afin de mieux connaître la situation artistique régionale. J'en avais eu un bref aperçu par le biais des revues d'art locales (*Axe Sud*, *Pictura Edelweiss*, *Pictura Magazine* et *Erres*), mais les informations contenues dans ces magazines étaient trop « implantées » dans leur époque : il était difficile de comprendre ce qui se jouait localement dans les années 1970-1980 sans pouvoir en discuter avec les acteurs et actrices de cette période. Ces rencontres m'ont permis d'en savoir plus sur la situation artistique en Midi-Pyrénées, sur les liens, sur les débats, sur l'ambiance, etc. Je me suis aperçue que la vie artistique locale était très riche dans ces années-là, notamment en ce qui concerne l'art hors institutions et les collectifs d'artistes proches des avant-gardes comme Support/Surface. J'ai donc choisi d'axer mon travail sur ces collectifs principalement, les notions d'individualité et de collectivité étant importantes dans les recherches féministes. Ce choix m'a donné la possibilité de m'orienter vers un circuit artistique en dehors des centres culturels, des musées, et des salons traditionnels. Les liens avec le reste des circuits artistiques⁵ (celui des salons traditionnels et celui de l'art institutionnel, notamment dans les années 1980) existent, mais ces derniers ne sont que peu étudiés ici. Une rencontre avec Coralie Machabert, doctorante en histoire de l'art à l'Université Toulouse Jean-Jaurès et dont le sujet concerne l'art à Toulouse, de l'après-guerre jusqu'à 1969, m'a aussi donné la possibilité d'entrevoir la situation artistique dans l'époque qui précède mon sujet. La question de la période étudiée s'est posée dans mon parcours de

⁵ AZAM Martine, *Parcours d'artistes ou le talent en question : la reconnaissance et l'artiste en Midi-Pyrénées*, thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de SAUVAGEOT Anne, Toulouse, Université Toulouse-II Le Mirail, 1998, p.117-118.

recherche : je me suis demandée s'il fallait que je n'analyse que des œuvres créées par des artistes qui ont commencé leur parcours dans les années 1970 afin de percevoir les changements et les évolutions dans les années 1980, ce qui m'aurait permis de rester établie dans ma période. Je me suis vite rendue compte que l'étendue chronologique choisie était arbitraire, bien qu'elle s'inscrive dans l'après Mai 68 et que la décentralisation ait pu avoir un impact dans les années 1980 ; rien ne justifiait en effet une absence d'analyse des œuvres créées après la période étudiée. Les œuvres sont donc issues d'artistes plurielles, qui ont toutes eu une activité artistique dans les années 1970-1980, à divers degrés et les productions postérieures à ces années-là sont parfois aussi prises en compte.

Pour les entretiens, alors que j'ai orienté ma première année de recherche sur le « spontané », j'ai modifié cette méthode lors de la deuxième année. Après avoir retranscrit l'entretien à l'écrit, je l'ai renvoyé pour relecture et correction à ceux et celle que j'avais interviewés. Si des corrections ont été faites, je l'ai précisé à chaque fois, dans l'introduction de l'entretien. Cette technique m'a permis une approche différente de l'entretien oral. J'ai pu constater que les entretiens étaient souvent étoffés après la relecture. Pour certains, beaucoup d'éléments ont été modifiés, et je conserve dans ce cas les deux entretiens, le spontané et le relu. La comparaison des différences peut être intéressante, bien qu'elle ne soit pas faite dans ce mémoire.

Les recherches que je présente sont une série de questionnements concernant les liens entre l'art et le féminisme en Midi-Pyrénées, dans les années 1970-1980. Il est impossible de présenter et de décrire ces liens en un seul mémoire. Ma rencontre avec Marianne Miguet (bibliothécaire au Musée du Vieux Toulouse et actrice culturelle des années 1970-1980) et Dany Nadal (restauratrice des musées Georges Labit et Paul Dupuy) m'a conforté dans l'idée que mon enquête était incomplète, que beaucoup d'autres domaines étaient à prendre en compte, d'autres acteurs et actrices à rencontrer, d'autres aspects à étudier, etc. afin d'avoir une vision plus globale de la situation. Le sujet présenté ici est majoritairement composé de choix que j'ai dû faire : choix du circuit artistique, choix de l'orientation de l'étude par le biais des collectifs d'artistes en particulier, choix des acteurs et actrices, etc. Il permet cependant une première approche sur une thématique complexe qui mérite d'être étudiée, étoffée et possiblement comparée avec les autres régions.

Les découvertes artistiques que j'ai faites ces deux années sont majoritairement composées de créations oubliées et effacées. Elles ne sont pas prises en compte par l'histoire de l'art, mais elles existent pourtant. Replacer ces œuvres dans un contexte, leur redonner une histoire, étoffer les recherches sur la situation artistique locale en prenant en compte des

œuvres « mineures » a été un élément particulièrement intéressant dans cette étude. Ce sujet, parce qu'il mêle art militant et féminisme, m'a passionné, et j'ai bien entendu dû faire attention à garder une critique objective de cette production artistique et féministe toulousaine. Ces recherches me semblent importantes, car elles s'inscrivent dans une période qui permet encore de rencontrer les actrices et les artistes de l'époque, afin de pouvoir les interroger sur les tenants et aboutissants de leur création ou de leur absence de création, et sur ceux de leur engagement ou de leur absence d'engagement. Aucune observation n'a encore été effectuée sur ce sujet, d'où sa difficulté. Il est important de commencer à écrire l'histoire de l'art féministe en Midi-Pyrénées avant que ce ne soit plus possible. Les recherches sur le féminisme n'abordent généralement pas l'art, et inversement, celles sur l'art n'abordent pas le féminisme. Ce mémoire peut permettre de compléter modestement l'histoire de l'art féministe en France, commencée par Aline Dallier-Popper⁶ et Fabienne Dumont, et l'histoire de l'art locale. Il permet une autre vision de l'art en Midi-Pyrénées, souvent seulement abordé par le biais de ses revendications identitaires occitanes. Il met en évidence les différences entre les milieux artistiques et politiques parisiens, et ceux de Midi-Pyrénées. Il permet également de donner une visibilité à l'art politique ou l'art issu de l'ébullition politique et de mettre en lumière les différences concrètes entre cette forme d'art et l'art institutionnel (considéré ici comme issu des Beaux-arts et exposé par le biais des circuits artistiques classiques), souvent rejeté par les milieux militants de l'époque. Il peut aussi servir de base pour des recherches plus poussées sur un des sujets ou une des artistes que j'aborde, peu connu-e-s et peu référencé-e-s.

⁶ DUMONT Fabienne, *Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France* [en ligne], Critique d'art, 31 janvier 2012 [consulté le 24 mai 2016]. Disponible sur : <http://critiquedart.revues.org/785>.

Historiographie

Une étude de l'art féministe ne peut pas se cantonner au domaine de l'histoire de l'art⁷. Le féminisme est un engagement politique et contestataire qui a aussi sa propre histoire et touche l'ensemble des domaines disciplinaires. L'histoire du féminisme est vaste, éparse et sujette à de nombreuses interprétations et controverses. Elle est composée de plusieurs « vagues », à savoir des moments forts dans son histoire et des remises en cause des précédents aspects, ainsi que de divers courants. Cet éparpillement du mouvement ne permet pas une histoire homogène et objective du mouvement féministe. Les publications sont cependant très abondantes, notamment celles concernant la deuxième vague du féminisme, celle des années 1970, comme les plus récentes, après l'intégration des problématiques antiracistes et LGBTI dans le mouvement. Pour avoir une vision globale de la situation, nous n'aborderons que brièvement les origines du mouvement, notamment la première vague du féminisme à la fin du XIX^e siècle, car ce n'est pas cette période qui nous intéresse. L'apparition des Women's Studies vers 1965 puis des Gender Studies aux États-Unis⁸, et la mise en place des études de genre financées en France au début des années 1980 - bien que ces recherches aient déjà commencé dans les années 1970⁹ - ont permis d'institutionnaliser les problématiques féministes et de diriger la recherche sur celles-ci. Parallèlement à ces unités d'enseignement autonomes, le féminisme permet de réécrire des pans de l'histoire oubliés et incomplets par leur absence de prise en compte de la notion de genre dans toutes les disciplines. Cette interdisciplinarité s'applique aussi à l'art. L'histoire de l'art féministe, qui s'inscrit dans un contexte postérieur à 1968, est un axe de recherche encore très méconnu dans l'histoire de l'art occidentale, notamment en France. L'historiographie exposée dans cette étude est donc incomplète sur ce thème, et destinée à être améliorée.

⁷ POLLOCK Griselda, *Histoire et politique : l'histoire de l'art peut-elle survivre au féminisme ?*, dans TUCKER Marcia, TICKNER Lisa, POLLOCK Griselda, HUHNS Rosi, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Espaces de l'art, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 90.

⁸ ELMALEH Éliane, *Les Women's Studies aux États Unis* [en ligne]. Transatlantica ,2006 [consulté le 3 mars 2015]. Disponible sur : <http://transatlantica.revues.org/541>.

⁹ KANDEL Liliane, « Un tournant institutionnel : le colloque de Toulouse », *Les cahiers du CEDREF*, n° 10, 2001 : p. 81-101.

1. Le mouvement féministe

L'origine du féminisme occidental, en tant que recherche et revendication de l'égalité entre les hommes et les femmes, est contestée. Certains parlent d'un protoféminisme qui remonterait à l'Antiquité¹⁰, d'autres considèrent l'appellation « féminisme » infondée pour ce terme¹¹, d'autres réfutent le préfixe « proto- » au même titre que le terme « post-féminisme », car ce mouvement n'est pas linéaire¹². Certaines personnalités ont œuvré plus ou moins tôt, individuellement, à l'affirmation et à la recherche théorique de l'égalité entre les hommes et les femmes. Ces idées sont éparpillées et encore peu développées. On les retrouve dans différents contextes historiques. Christine de Pizan (1364-1430), dans *La Cité des Dames*, est une des premières à attribuer « le manque » d'intelligence des femmes non pas à un défaut naturel, mais à l'éducation inégale qu'elles reçoivent¹³. En 1791, en réaction à l'exclusion des femmes du domaine politique¹⁴, Olympe de Gouges publie *La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Les réflexions autour du statut des femmes et les actions vers plus d'égalité se retrouvent aussi dans les mouvements socialistes comme le saint-simonisme, avec la mise en avant des femmes dans le mouvement¹⁵, et le fouriérisme, dans la première moitié du XIX^e siècle. Il faut cependant attendre la seconde moitié du XIX^e siècle pour voir émerger ce qui est aujourd'hui appelé « la première vague du féminisme ». En 1876, Maria Deraismes (1828-1894) fonde *La Société pour la revendication des femmes*, qui se bat pour le développement de l'enseignement féminin¹⁶. Hubertine Auclert crée en 1881 le journal *La Citoyenne*, puis Marguerite Durand fonde le journal *La Fronde* en 1897, entièrement rédigé et tenu par des femmes. En 1909, l'Union française pour le suffrage des femmes est créée et rassemble les féministes favorables au droit de vote des femmes¹⁷. Cette vague du féminisme français est caractérisée par la volonté d'accès à des droits égaux en politique et au travail, et

¹⁰ FLACELIERE Robert, « Le féminisme dans l'ancienne Athènes », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 115^{ème} année, n° 4 (1971) : p. 703.

¹¹ COTTEGNIES Line, *Mary Astell et le féminisme en Angleterre au XVII^e siècle*, Lyon, ENS Editions, 2008, p. 14.

¹² VARIKAS Eleni, *Féminisme, modernité, postmodernisme : pour un dialogue des deux côtés de l'océan* [en ligne]. RING, s.d [consulté le 2 mars 2015]. Disponible sur : http://www2.univparis8.fr/RING/spip.php?page=print&id_article=1080.

¹³ DE PISAN Christine, *La Cité des Dames*, BNF Expositions. [Base de données]. Stock " Moyen Âge ", 1986 (1^{ère} éd. 1405). Disponible sur : <http://expositions.bnf.fr/utopie/cabinets/extra/antho/moyenage/3.htm>.

¹⁴ DE GOUGES Olympe, *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, 1791* [en ligne]. SIEFAR, s.d [consulté le 3 mars 2015]. Disponible sur : <http://www.siefar.org/docsiefar/file/Gouges-D%C3%A9claration.pdf>

¹⁵ RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Repères, Paris, La Découverte, 2008, p. 26.

¹⁶ SNITER Christel, *Maria Deraismes, une féministe monumentale* [en ligne], Bulletin Archives du féminisme n° 5, 2003 [consulté le 2 mars 2015]. Disponible sur : <http://www.archivesdufeminisme.fr/ressources-en-ligne/articles-et-comptes-rendus/articles-historiques/sniter-c-maria-deraismes-feministe-monumentale/>.

¹⁷ RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme, op. cit.*, p. 62.

par un fort réformisme. La Première et la Seconde Guerre mondiale, de même que l'entre-deux-guerres, marquent un creux dans l'histoire du féminisme. Les replis nationaux, la valorisation de la participation des femmes à l'effort de guerre et les politiques natalistes encouragent les discours sociaux-démocrates prônant l'enfermement des femmes dans leur rôle maternel¹⁸. Le nouvel élan du féminisme s'opère en 1949, en partie grâce à la publication de l'essai *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir. Aux États-Unis, le mouvement pour les droits civiques permet, par la loi du 2 juillet 1964, l'abolition théorique de toute forme de discrimination aux États-Unis ainsi que l'émergence du mouvement féministe, notamment par la fondation de la National Organization for Women (NOW) en 1966 par Betty Friedan¹⁹, organisation fortement critiquée par des militantes féministes plus radicales comme étant conservatrice, libérale et réformatrice²⁰. Le Mouvement de Libération des femmes naît en 1970 en France, dans le sillon de cette ébullition internationale et dans celui de Mai 68, à la suite d'une action médiatique le 26 août 1970 consistant au dépôt d'une gerbe en l'honneur de la femme du soldat inconnu sous l'Arc de Triomphe à Paris. Cette première apparition publique a été précédée par d'autres groupes, comme Féminin Masculin Avenir (FMA), fondé en 1967 par Anne Zélsky et Jacqueline Feldman²¹. Mais le MLF s'inscrit surtout dans un rejet des valeurs viriles qui ont dominé la précédente période de Mai 1968, l'absence de prise en compte des revendications spécifiques des femmes dans cette période et leur relégation à des tâches secondaires. Elles instaurent subséquemment un mouvement non structuré, fondé sur un fonctionnement horizontal et rythmé par des groupes de parole et de réflexions pour réfléchir à cette histoire qui leur a été volée, cette parole qui leur a été confisquée, et pour aborder des thèmes plus intimes comme la sexualité²². Les revendications de la seconde vague du féminisme se constituent principalement autour de la volonté de la maîtrise de son corps, par le libre accès à la contraception et la légalisation de l'avortement, comme le montrent la création du Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et de la Contraception en 1973 qui aboutit à la loi Veil en 1975. Le combat se mène aussi contre les violences et le viol, ce qui conduit à la reconnaissance du viol sous toutes ses formes comme un crime (et non plus comme un délit mineur) aux yeux de la justice en 1980. La place des femmes dans la

¹⁸ RIPA Yannick, *Les femmes, actrices de l'Histoire : France 1789-1945*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 116.

¹⁹ FILLARD Claudette, COLLOMB-BOUREAU Colette, *Les mouvements féministes américains*, Paris, Ellipses, 2003, p. 71.

²⁰ *Ibid.*, p. 79.

²¹ FELDMAN Jacqueline, « De FMA au MLF », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 29 (2009) : p. 193-203.

²² Institut de Recherches et d'Etudes sur le Syndicalisme et les Mouvements sociaux (10 décembre 2011), *Histoire, théories et actualité du mouvement féministe*, Intervention à la Bibliothèque de Wissous. Disponible sur : <http://iresmo.jimdo.com/2011/12/11/histoire-th%C3%A9ories-et-actualit%C3%A9-du-mouvement-f%C3%A9ministe/>.

société, leur maintien au foyer, l'accaparement de leur sexualité, leur éviction de la politique ainsi que les stéréotypes auxquels elles sont soumises sont remis en cause. Les femmes se réunissent et consolident leurs liens par le collectif²³. Trois principaux courants de pensées se fréquentent, s'allient et s'opposent dans les années 1970. Les deux premiers termes sont volontairement mis entre guillemets, car la pluralité des opinions à l'intérieur même de ces courants ne permet pas de les classer aussi simplement. Le premier est le « féminisme révolutionnaire » ou « radical », dont l'une des figures principales est Christine Delphy, autrice de *L'Ennemi principal 1 : L'Économie politique du patriarcat*. Pour elles, les femmes doivent chercher à s'allier, se regrouper et lutter entre elles, en non-mixité, sur la base d'une lutte des sexes contre le patriarcat²⁴. Le deuxième courant est le « féminisme lutte des classes », dont seules les membres de la Ligue Communiste Révolutionnaire en son sein considéraient le mouvement autonome des femmes comme nécessaire²⁵. Pour ces féministes, la lutte pour l'émancipation des femmes passe aussi par le combat pour l'émancipation collective et ne peut donc pas être disjointe de la lutte des classes. Les femmes sont aussi présentes dans le monde du travail et les militants révolutionnaires doivent prendre en compte leur spécificité, notamment celle de la double journée de travail²⁶. Les militantes lutte des classes ont insisté pour créer un mouvement « autonome » par rapport à l'État et aux organisations politiques, mais pas par rapport à la lutte des classes. Elles refusent la conception radicale d'une « classe » des femmes et de la lutte des sexes primant sur la lutte des classes²⁷. Elles se sont affrontées à la fois au rejet des organisations politiques mixtes et viriles par les féministes radicales²⁸ et au sexisme à l'intérieur de leurs organisations²⁹. La méfiance des féministes radicales à l'égard des militantes d'extrême gauche est justifiée par les traditions sexistes du mouvement ouvrier. Mais cette volonté de protéger à tout prix l'autonomie du MLF a abouti à une véritable hantise et une dénonciation parfois systématique de toute initiative mixte considérée comme une trahison³⁰. Le troisième courant est Psychanalyse et Politique, dirigé par Antoinette Fouque. Ces femmes refusent de se considérer comme féministes, et prônent une vision différentialiste des femmes, tournée vers

²³ PICQ Françoise, *Libération des femmes : les années-mouvement*, Paris, Editions du Seuil, 1993, p. 354.

²⁴ DELPHY Christine, « Un féminisme matérialiste est possible », *Nouvelles Questions Féministes*, n° 4 (automne 1982), Mon Dieu! C'est la révolution et je suis encore en peignoir ! : p. 71.

²⁵ TRAT Josette (coord.), *Cahiers du féminisme : dans le tourbillon du féminisme de la lutte des classes (1977-1998)*, Paris, Syllepse, 2011, p. 18.

²⁶ *Ibid.*, p. 67.

²⁷ DELPHY Christine, « Un féminisme matérialiste est possible », *op. cit.*, p. 56.

²⁸ *Ibid.*, p. 78.

²⁹ PARTISANS, « Libération des femmes : année zéro », n° 54-55 (juillet-octobre 1970), Paris, Maspéro.

³⁰ TRAT Josette (coord.), *Cahiers du féminisme...*, *op. cit.*, p. 36

la maternité et la paix³¹. Elles sont à l'origine de la Maison d'édition « Des femmes » en 1974 qui a eu une forte influence sur les artistes et les écrivaines³². En 1979, elles déposent le sigle MLF créant une véritable scission à l'intérieur du mouvement féministe³³. Elles se sont confrontées aux féministes radicales, constructionnistes³⁴, pour qui la « différence » existe, mais est une construction sociale instaurée par le patriarcat. Le mouvement féministe perd de sa radicalité et s'essouffle suite aux divisions de la gauche et le repli sectaire à l'intérieur des organisations politiques et syndicales ; ainsi qu'après la victoire de François Mitterrand en 1981³⁵, et la création du ministère des droits de « la femme » cette même année, source d'espoir pour une partie des militantes féministes.

2. Les recherches féministes

Les recherches féministes, en France comme aux États-Unis, ont débuté par des recherches spécifiques sur les femmes (Women's studies) et sur une culture féminine spécifique. C'est le cas par exemple de l'œuvre de Carol Smith-Rosenberg, historienne américaine, qui s'intéresse aux domaines culturels que les femmes ont créés pour elles-mêmes³⁶. Ces études spécifiques, bien qu'elles permettent parfois de redécouvrir des morceaux d'histoire oubliés par l'histoire universelle masculine, font l'objet de critiques à partir des années 1980, car elles ne permettent pas de visualiser les rapports hommes-femmes. En 1986, l'historienne américaine Joan W. Scott publie un article intitulé *Le Genre : une catégorie d'analyse historique*. Scott affirme que la notion de « genre » est une notion flexible qui évolue au fil du temps. Elle a tout d'abord été utilisée par les féministes anglo-américaines pour critiquer l'emploi de « sexe » et permettre une légitimité institutionnelle. Elle permet de définir le masculin et le féminin sans s'intéresser qu'à une seule catégorie, et de prendre en compte l'expérience subjective afin d'y imbriquer la race et la classe³⁷. En 1996, l'anthropologue et militante féministe Françoise Héritier publie *Masculin/féminin : penser la différence*, puis *Masculin/féminin II : dissoudre la hiérarchie*. Elle y recherche les origines du

³¹ LANGER Marie, *Procréation et sexualité : étude psychanalytique et psychosomatique*, Paris, Des Femmes, 2008, p. 10.

³² TRAT Josette (coord.), *Cahiers du féminisme...*, op. cit., p. 35.

³³ DUBESSET Mathilde, « Bibia PAVARD, Les Éditions des femmes. Histoire des premières années, 1972-1979 », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n° 29 (2009) : p. 259-261.

³⁴ DELPHY Christine, « Un féminisme matérialiste est possible », op. cit., p. 82.

³⁵ TRAT Josette (coord.), *Cahiers du féminisme...*, op. cit., p. 38.

³⁶ SMITH ROSENBERG Carol, « The Female World of Love and Ritual : Relationships Between Women in Nineteenth-Century America », *Signs* n°1, vol. 1 (automne 1975) : p. 1-29.

³⁷ SCOTT Joan W., *De l'utilité du genre*, A venir, Histoire de la pensée, Paris, Fayard, 2012, p. 22-23.

patriarcat et expose la théorie de la valence différentielle des sexes, fondée sur l'observation des régularités anatomiques et physiologiques de la différence des sexes et qui constituent les catégories hiérarchisées de pensée, fondées sur l'opposition de l'identique et du différent³⁸. En 1990, Judith Butler, philosophe américaine, publie *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*. Elle s'oppose à la conception d'un « groupe femmes », car cette conception renforcerait un modèle centré sur l'hétérosexualité. Elle envisage le genre comme variable et fluide et appelle à la transgression de celui-ci³⁹.

3. L'art féministe

En histoire de l'art, les premières recherches se sont aussi dirigées vers les femmes, vers les artistes effacées de l'histoire. En 1971, l'historienne de l'art américaine Linda Nochlin pose la question : « *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes ?* » Elle développe sa réponse en 1989 dans *Femmes, art et pouvoir*. Elle remet en lumière les femmes artistes oubliées et cherche les raisons de cet effacement en proposant une histoire de l'art féministe⁴⁰, à savoir une histoire de l'art incluant également les femmes. Elle ne s'intéresse cependant pas à l'art féministe en tant que tel, mais est pionnière dans le questionnement autour de l'effacement des femmes artistes. En 2005, paraît le livre *Art et féminisme*, dirigé par la théoricienne de l'art Peggy Phelan et l'autrice de projets artistiques Helena Reckitt. L'ouvrage regroupe près de cent-cinquante artistes féministes, majoritairement américaines, et aborde les liens entre l'art et les théories féministes, des années 1960 aux années 1990. Il s'intéresse aux évolutions des formes artistiques en lien avec les contextes politiques afin d'analyser les impacts du mouvement féministe sur l'art⁴¹. Enfin, les recherches sur les artistes féministes sont amorcées en France par la critique d'art Aline Dallier-Popper. Née en 1927, elle oriente ses recherches, qui concernent initialement l'abstraction lyrique et les Nouveaux Réalistes, vers les travaux liés au textile, les plasticiennes des années 1970, et les liens entre la psychologie, l'art et les artistes. Elle publie, dès les années 1970, plusieurs articles qui comparent les travaux de couture des américaines à ceux des françaises, comme

³⁸ HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin II : Dissoudre la hiérarchie*, Essais, Paris, Poches Odile Jacob, 2002, p. 77.

³⁹ BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte/poche, 2006, p. 108-109.

⁴⁰ NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, p. 6.

⁴¹ PHELAN Peggy, RECKITT Helena (dir.), *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2011 (1ère ed. française 2005), p. 11-12.

« Les travaux d'aiguille » dans *Les Cahiers du Grif* en 1976⁴². En 1980, elle rédige une thèse intitulée *Activités et réalisations des femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*, qui n'est pas publiée⁴³. Dans la continuité de ces recherches, Fabienne Dumont, historienne de l'art et critique d'art, publie une thèse en 2004 : *"Douze ans d'art contemporain" version plasticiennes : une face cachée de l'histoire de l'art, Paris, 1970-1982*. Le terme « féministe » n'apparaît pas dans l'intitulé, mais elle fait suite à cette thèse en publiant en 2014 : *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*. Elle s'intéresse aux groupes de femmes artistes, féministes ou non, qui se sont constitués en France, principalement en région parisienne, afin d'acquérir la reconnaissance de leur statut d'artiste⁴⁴. Elle analyse aussi l'impact des différents courants féministes sur ces groupes, ainsi que sur les œuvres des artistes de l'époque. Elle inscrit les œuvres et les artistes féministes, le revendiquant ou non, dans un contexte d'ébullition politique qui fait suite à l'ébranlement des valeurs sociétales et artistiques dans les années 1960⁴⁵.

Le mouvement féministe a donc influencé de nombreuses disciplines, et à l'inverse, de nombreuses disciplines l'ont influencé, notamment l'art. Il n'existe cependant que peu de recherches localement sur l'art en région Midi-Pyrénées dans les années 1970-1980⁴⁶, et aucune ne concerne ses liens avec le féminisme. L'impact du mouvement féministe sur le parcours et les œuvres des artistes, notamment femmes, n'a jamais été recherché dans la région. De plus, la transformation et la revalorisation de l'art dans les années 1960, et notamment en 1968, ne sont que très peu étudiées en histoire de l'art. Ce qui en ressort, ce sont les affiches, mais peu d'ouvrages abordent la question de la valorisation des arts considérés comme « mineurs » et leur implication sociale⁴⁷. Le MLF français, contrairement

⁴² DALLIER Aline, « Les travaux d'aiguille », *Les Cahiers du Grif*, n° 12 (juin 1976), p. 49-54.

⁴³ DALLIER Aline, *Activités et réalisations des femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*, thèse de doctorat, université de Paris VIII, 1980, non publiée ; extrait visible dans DALLIER Aline, « Le mouvement des femmes dans l'art », *Opus International*, n° 66-67 (mai 1978), p. 35-41, selon DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Archives du féminisme, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 75.

⁴⁴ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op. cit.*, p. 75-76.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁶ Il existe cependant REGIMBEAU Gérard, *L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas*, dans COUZINET Viviane (dir.), *Dispositifs informationnels : questions de médiations documentaires*, Paris, Hermès-Lavoisier, chap. 6, 2009, p. 229-263.

⁴⁷ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op. cit.*, p. 25.

aux féministes américaines, ne s'est que très peu intéressé à l'art⁴⁸. Pourtant, au niveau national, on retrouve des artistes en son sein et des groupes de production artistique. Il est important de chercher les liens, ou l'absence de lien, qui nouent leur création au mouvement politique, au milieu de l'art, au contexte et à l'ébullition féministe. Quelles conséquences a eu ce mouvement, s'inscrivant dans la période d'après Mai 68, sur la production artistique des femmes ? Quelle influence a eu la création artistique sur lui ? Quels ont été les liens, mêmes faibles, qui ont uni l'art et le féminisme dans les années 1970-1980 en Midi-Pyrénées ? Quel impact le mouvement féministe, ses idées et les avancées qu'il a permises a-t-il eu sur la création des femmes dans la région ? Répondre à ces questions à partir de l'exemple régional permet de compléter en partie les recherches amorcées par Fabienne Dumont au niveau national et avoir une vision plus globale des artistes féministes en France dans les années 1970-1980.

⁴⁸ DALIER Aline, dans DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op. cit.*, p. 103.

Art et féminisme en Midi-Pyrénées dans les années 1970-1980

Les liens entre le mouvement féministe et l'art :
expression collective et engagée contre création individuelle et universelle

Ce mémoire s'intéresse aux liens entre le mouvement féministe et l'art dans les années 1970-1980 en Midi-Pyrénées. La difficulté de ce sujet se trouve dans plusieurs domaines, dont le thème choisi, le contexte historique et le lieu géographique. Revenons premièrement sur ces quelques points.

Pour le sujet, qui concerne l'art et le féminisme, ou « l'art féministe », la contrainte réside premièrement dans le terme « féministe ». Selon la critique d'art Lucy R. Lippard, l'art féministe n'est pas un mouvement, mais « *un système de valeur, une démarche révolutionnaire, un mode de vie*⁴⁹ ». Il ne s'intéresse donc pas aux femmes artistes en général, ni à l'art des femmes, mais à une remise en question de la société patriarcale par l'art. Il est intimement lié à la politique. Sa définition se fait selon « *l'intention féministe de la créatrice*⁵⁰ », la réception par le public et l'analyse de l'œuvre en elle-même. Certaines artistes peuvent ne pas revendiquer leur œuvre comme féministe, tout en ayant des convictions personnelles ou non, mais leur œuvre peut tout de même être interprétée comme féministe dans le sens où elle critique ou décrit la situation des femmes⁵¹. À l'origine, l'art féministe est né dans les années 1960 aux États-Unis. Il est lié à une prise de conscience politique due au Mouvement des femmes, lui-même inspiré du Mouvement pour les droits civiques et l'opposition à la guerre du Vietnam. En France, une grande partie des militantes féministes s'est politisée au cours de Mai 68. Cependant, devant leur relégation à des tâches secondaires pendant ce mouvement, la suppression de leur parole au profit des militants hommes et l'impossibilité de faire entendre leurs arguments au sein des organisations politiques mixtes, elles se sont rapidement conscientisées à la lutte féministe. Les revendications portent notamment sur la séparation de la sexualité et de la procréation par l'avortement et l'accès libre à la contraception, la critique de la relégation des femmes au foyer, le combat contre les violences sexistes et les images stéréotypées des femmes dans la société. Les féministes, sous le slogan « le privé est politique », relient la production

⁴⁹ PHELAN Peggy, RECKITT Helena (dir.), *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2011, p.20, issu de R. LIPPARD Lucy, « Sweeping exchanges : The Contribution of Feminism to the Art of the 1970's », *Art journal*, (automne-hiver 1980) : p.362.

⁵⁰ DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Archives du féminisme, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 335-336.

⁵¹ PHELAN Peggy, RECKITT Helena (dir.), *Art et féminisme*, op.cit., p. 11-12.

domestique invisible à la sphère économique. Le carcan familial du couple hétérosexuel lié par le mariage est critiqué au bénéfice d'une sexualité plus libre et non exclusivement vaginale. Les manifestations et le militantisme féministe sont en rupture volontaire avec ceux traditionnels de gauche. Les slogans et les défilés sont colorés, imaginatifs :

« La manière d'écrire, de fabriquer les panneaux, pancartes et banderoles, l'usage de dessins, de figurines : tout compte, tout fait sens. C'est un nouvel artisanat contestataire qui se déploie. [...] Les graphies féministes, souvent écrites en couleur, montrent des styles cursifs, familiers, très différents des lettres capitales à angles bien droits, typiques des inscriptions traditionnelles, largement utilisées par la gauche et l'extrême gauche⁵². »

La période des années 1970-1980 est marquée par de graves crises sociales. Les chocs pétroliers de 1973 et 1979 sont suivis d'une récession économique et d'une montée du chômage. À compter de 1975, cette crise ébranle le marché de l'art et les avancées féministes. Certains groupes militants féministes perdent la radicalité consécutive à Mai 68 qui les guidait jusqu'alors pour s'orienter vers l'institutionnalisation de leurs revendications. L'arrivée du Parti Socialiste au pouvoir en 1981 entraîne de grandes réformes institutionnelles comme la dépénalisation de l'homosexualité, le remboursement de l'IVG, la régularisation des immigré-e-s... Ces réformes, qui sont certes des avancées bien qu'elles soient insuffisantes, ont eu pour conséquences une perte de vitesse du MLF, et l'institutionnalisation des problématiques féministes à travers la création du ministère pour les droits de « la » femme.

Une autre difficulté se pose avec la notion d'« art », en lien avec le contexte historique. Le mouvement féministe de la deuxième vague s'inscrit dans le prolongement de Mai 68 et la remise en cause des valeurs artistiques, culturelles et esthétiques (amorcée par les dadaïstes, les surréalistes et les situationnistes), ainsi que le rejet des institutions. Cette période est marquée par l'extrême gauche et les valeurs marxistes et libertaires. L'importance de l'art et de la création par toutes et tous amène à l'idée d'un nécessaire abandon de la culture d'élite et de la notion d'individualité afin de construire une société où « *chacun pourra s'adonner librement, parmi d'autres activités, à la création. Il n'y aura plus de peintres, mais tout au plus des gens qui, entre autres choses, feront de la peinture*⁵³. » Durant le mouvement de Mai 68, l'École Supérieure des Beaux-Arts et l'École des Arts Décoratifs de Paris sont

⁵²APP Corinne, FAURE-FRAISSE Anne-Marie, FRAENKEL Béatrice, RAUZIER Lydie, *40 ans de slogans féministes : 1970/2010*, Donnemarie-Dontilly, Editions iXe, 2011, p 9.

⁵³PIEILLER Evelyne, « Art et politique, que l'action redevienne sœur du rêve », *Le Monde diplomatique* (juillet 2013) : p. 22-23, issu de MARX Karl, ENGELS Friedrich, *L'Idéologie allemande*, 1846, Editions sociales, Paris, 1976.

transformées en Ateliers populaires qui produisent des affiches pour le mouvement, remettant de cette façon en cause les visées de l'art et de l'artiste : « *Œuvrer pour ses pairs, et pour soi, ou pour dire la vérité de la société. L'art pour l'art, ou l'art utile. L'art comme fin en soi, ou l'art pour servir à une fin*⁵⁴. » L'art sort des musées, des institutions, et s'expose dans la rue. Les valeurs bourgeoises sont rejetées, comme la culture d'élite, au profit d'une culture populaire accessible à tous et toutes. À Toulouse, le 18 mai 1968, à la Faculté de Lettres, un débat sur « Art et révolution, contestation critique » est suivi d'un envahissement du Centre culturel rue Croix-Baragnon. Les revendications impliquent l'accessibilité complète du Centre aux classes populaires, la vente des œuvres des artistes au profit des étudiants et ouvriers et l'annulation de la programmation⁵⁵. Le Centre, renommé « Centre critique » est le lieu de débats comme « Culture bourgeoise et culture populaire » ; la question de sa suppression est aussi évoquée. Les moulages antiques des Beaux-arts de Toulouse sont quant à eux détruits ; ils sont en effet vus comme le symbole d'un enseignement passéiste et élitiste⁵⁶. Le mouvement féministe apparaît dans ce contexte d'ébullition politique et culturelle. De plus, les militantes s'organisent entre elles, dans un mouvement autonome des femmes, rejetant les valeurs patriarcales de la société. Elles se retrouvent face à plusieurs questionnements et contradictions, dont celui de leurs productions personnelles, de la reconnaissance de celles-ci par la société, liée à la reconnaissance de leur existence même, et de la recherche d'une « identité » propre qui leur a été volée par les hommes⁵⁷. Les femmes se découvrent une oppression commune et une histoire commune. La critique des images véhiculées par la société les incite à en créer de nouvelles. Elles s'emparent subséquemment des nouveaux moyens artistiques revalorisés par le mouvement de Mai 68 et conçoivent un art militant féministe. Selon Fabienne Dumont, « *tout art engagé repose sur l'idée qu'il est une pratique idéologique dont le but est de changer les structures imposées et véhiculées par les paradigmes modernistes*⁵⁸ ». Elles ont donc employé des techniques artistiques popularisées par les grèves étudiantes (affiches, revues, vidéo, tracts, actions de rue...) et les ont mis au service du mouvement, comme en Mai 68 :

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ BALDUCCI Roberta, *Mai 68 sur Toulouse*, mémoire pour la maîtrise d'Histoire, sous la direction de RIVES Jean, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2002, p. 41-42.

⁵⁶ RITTER Marie, *L'enseignement à l'école des beaux-arts de Toulouse (1945-1968)*, mémoire de Master en Histoire de l'Art, sous la direction de BARLANGUE Luce, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2009, p. 61.

⁵⁷ GONNARD Catherine, LEBOVICI Élisabeth, *Femmes artistes / artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 327.

⁵⁸ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op. cit.*, p. 335.

« Il est certain que nombre des militantes possédaient des savoir-faire spécifiques, non seulement en tant que membres actifs d'organisations politiques, habitués à faire des manifestations, mais aussi en tant que graphistes, typographes, imprimeuses, artistes. Il suffit de regarder les premiers numéros du *Torchon brûle* : ils ont été réalisés en partie par des femmes issues des écoles d'art et de graphisme qui possédaient des connaissances techniques de haut niveau et une culture artistique étendue⁵⁹. »

Cette démarche implique de redéfinir la vision habituelle de l'art ainsi que ses objectifs, « parce que le féminisme (comme le marxisme) possède une motivation politique : il étudie de nouveaux outils pour leur utilité et non pour leur nouveauté⁶⁰. »

L'art féministe ou l'art des féministes n'est pas en lien avec l'art « officiel », à savoir l'art issu des Beaux-arts et reconnu explicitement par l'histoire de l'art, et n'a pas forcément de visée esthétique, car il est un art engagé, « et il n'est probablement pas sans intérêt, dans la tiédeur des débats, et des risques, hexagonaux, de rappeler quels en sont les enjeux. Car l'art à visée politique a longtemps été soupçonné d'être moins « créateur » que l'art... dégage⁶¹. » Les notions d'« artiste » et d'« œuvre d'art » au sens où elles sont habituellement entendues sont donc peu applicables pour certaines militantes artistes étudiées ici. La quasi-abolition des frontières entre l'art et la vie, et les nouvelles expériences projettent « artistes et contestataires dans le champ de l'action, directe et réactive, afin de construire de nouvelles représentations sociales⁶² ». La notion d'« œuvre d'art » en tant que produit fini ne s'applique plus ou presque. Pour la critique d'art Catherine Millet, l'art contemporain se caractérise par le fait qu'il « cède la place à la création artistique dont la principale caractéristique est d'être le résultat d'un processus d'élargissement⁶³ ». Cet art se construit par rapport à la politique, en englobant les processus de création, en dehors du système capitaliste (pendant Mai 68 principalement) et en dehors du système patriarcal. Il rend possible l'émancipation et la libération de l'artiste, car celui-ci ou celle-ci est poussé à créer afin d'exprimer le rejet d'un système et de ses valeurs : « [...] l'oppression sociale, qu'elle soit intériorisée ou immédiate,

⁵⁹ APP Corinne, FAURE-FRAISSE Anne-Marie, FRAENKEL Béatrice, RAUZIER Lydie, *40 ans de slogans féministes...*, op. cit., p. 10-11, selon LARROUY Michèle, *L'aventure de la presse féministe*, dans LAROCHE Martine, LARROUY Michèle, *Collectif des ARCL, Mouvements de presse des années 1970 à nos jours, luttes féministes et lesbiennes*, Paris, Archives Recherches Cultures Lesbiennes, 2009, p. 181.

⁶⁰ TUCKER Marcia, TICKNER Lisa, POLLOCK Griselda, HUHNS Rosi, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Espaces de l'art, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997, p. 43.

⁶¹ PIEILLER Evelyne, « Art et politique, que l'action redevienne sœur du rêve », op.cit., p. 22-23.

⁶² COMBES Malika, CONTRERAS ZUBILLAGA Igor, EMEL YAVUZ Perin (dir.), *A l'avant-garde ! : Art et politique dans les années 1960-1970*, Comparatisme et société, Peter Lang, Bruxelles, 2013, p. 15.

⁶³ GLEIZAL Jean-Jacques, *L'art et le politique : essai sur la médiation*, La politique élatée, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 11

*devient ferment de création ; cette dernière, issue du conflit social, rejoint la vérité de ce conflit grâce au sujet sans lequel elle ne peut être*⁶⁴. » L'œuvre est alors pensée à la fois comme un processus permettant une liberté d'expression autrement étouffée et l'affirmation du sujet ou d'un groupe. Il ne s'agit donc pas d'un art « officiel », et celles qui le produisent ne se revendiquent pas toujours « artistes ».

Parallèlement à cette conception de l'art, sa définition dans son sens « officiel » ne disparaît pas pour autant dans ces années-là. Elle est ici majoritairement étudiée et « séparée » de l'art militant par le passage aux Beaux-arts (soit par l'acquisition d'une formation artistique institutionnelle) des artistes. Bien que l'étude des liens entre l'art et le féminisme ne soit pas la même que celle de l'« art des femmes », ce sont ces dernières qui, dans leurs parcours, leurs vies ou leurs œuvres, sont le plus susceptibles d'avoir été touchées par ces revendications ; le mouvement féministe s'adressait en effet principalement aux femmes. Tout comme il est difficile de parler d'art féministe lorsque les créatrices ne se revendiquent pas artistes, il est tout aussi difficile d'en parler lorsque les artistes ne se revendiquent pas ouvertement féministes et lorsque, par conséquent, leurs œuvres ne peuvent pas être directement analysées comme telles. Plusieurs objets sont ainsi abordés dans ce mémoire : l'art engagé, défini ci-dessus, le milieu féministe, et le milieu de l'art. Plusieurs sujets sont aussi pris en compte : les féministes qui ont employé des techniques artistiques, mais qui ne se revendiquent pas « artistes » ; les artistes, issues ou non des Beaux-arts, qui ne revendiquent pas un engagement féministe ou militant dans leur parcours artistique ou dans leurs œuvres ; et les artistes qui se revendiquent féministes, mais qui détachent leur production de toute forme de militantisme. C'est ce parallèle entre l'art et la politique, à savoir la façon dont la notion d'« art » et celle de « féministe » s'imbriquent, se rejettent ou s'ignorent, à travers l'art militant ou pas, qui est étudié. En outre, la création artistique possède des aspects spécifiques qui se traduisent généralement par l'expression individuelle, et dans certains cas par la formation institutionnelle et la volonté de reconnaissance. La question de la liaison entre un mouvement politique, revendicatif et collectif et un moyen d'expression artistique, personnel, souvent individuel et visant à être reconnu, se pose, en plus de la caractérisation de l'art militant par les institutions artistiques et les milieux politiques.

⁶⁴ MAKARIUS I. Michel. « Olivier Revault d'Allonnes : la création artistique et les promesses de la liberté », Paris, Éditions Klincksieck, 1973, *L'Homme et la société*, n° 35-36 (1975), Marxisme critique et idéologie : p.254-256, p. 254.

À Paris, les femmes artistes se réunissent en collectif pour revendiquer leur statut d'artiste et faire valoir leurs créations⁶⁵. Néanmoins, nationalement, la critique d'art Aline Dallier-Popper a remarqué au cours de sa carrière un « *manque d'intérêt des groupes politisés pour le symbolique, et vice versa*⁶⁶ ». La publication en 1973 de *La Création étouffée* par Jeanne Socquet et Suzanne Horer⁶⁷ confirme ce désintérêt. Fabienne Dumont compare le mouvement féministe et l'art féministe en France à deux lignes parallèles dont les points de contact « *reposent sur les structures, leurs idéologies et un contexte historique commun*⁶⁸ ». Les relations entre le milieu de l'art et le mouvement des femmes sont donc, au niveau national, faibles : les artistes s'intéressent peu au mouvement féministe, et le mouvement féministe s'intéresse peu aux artistes. Pour la zone géographique observée ici, Midi-Pyrénées, sa situation provinciale en marge de la capitale en fait un sujet d'étude particulier. C'est en effet une région plutôt dynamique dans les années 1970-1980. Elle n'est de plus pas « fermée » et plusieurs pôles artistiques se créent et échangent entre eux, même en périphérie. Par conséquent, certaines villes du Lot-et-Garonne ou de l'Hérault entrent en compte dans le sujet. La question n'est pas de connaître en profondeur les raisons de l'effacement des femmes de la sphère artistique, mais la spécificité, si elle existe, de cette invisibilisation en région Midi-Pyrénées. À savoir, connaître le rôle de la région dans l'effacement des artistes femmes, ou au contraire, leur valorisation grâce à leur situation régionale : peut-on être artiste et féministe en Midi-Pyrénées dans la période qui succède à Mai 68 ? Quels ont été les échanges entre l'art et le mouvement féministe dans la région ? Quelle importance la question artistique a-t-elle eue dans le mouvement ? Comment et dans quelle mesure les féministes se sont-elles appropriées les moyens d'expressions artistiques ? Quel a été le statut donné aux créations féministes toulousaines ? Quels ont été les facteurs et les limites de la création artistique au sein du mouvement, et à quoi sont-ils dus ? D'un autre côté, quel a été l'impact du mouvement féministe sur le parcours artistique, la vie ou les œuvres des artistes femmes en Midi-Pyrénées ? Qu'est-ce qui différencie cet impact de la situation parisienne ? Quels ont été les moyens utilisés par les artistes femmes pour accéder à la création et à la reconnaissance de celle-ci ? Dans quelle mesure ont-elles revendiqué ou nié une identité, un militantisme ou un art féministe ? Quelle place ont pris les notions d'individualité et de collectif chez les artistes femmes midi-pyrénéennes ?

⁶⁵ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 73.

⁶⁶ DALLIER Aline, « Le mouvement des femmes dans l'art », *Opus International*, n° 66-67 (mai 1978), p. 35.

⁶⁷ HORER Suzanne, SOCQUET Jeanne, *La Création étouffée*, Femmes en mouvement, Paris, Horay, 1992.

⁶⁸ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 202.

Nous étudierons premièrement le mouvement féministe local et les créations qui en sont issues: quelles sont les origines du MLF en Midi-Pyrénées ? Quels groupes l'ont constitué ? À quelles formes d'art les féministes toulousaines se sont-elles intéressées? Comment s'est manifesté cet intérêt? Qu'est-ce qui a motivé le passage à l'acte créatif chez certaines féministes ? Quelles œuvres ont été réalisées ? Et quels ont été les supports et les techniques utilisés ? Nous nous intéresserons ensuite au milieu artistique et à sa situation locale : quels mouvements et revendications ont fait partie de la dynamique régionale ? Quels étaient les réseaux et les collectifs qui constituaient cette dynamique ? Quelles étaient les avant-gardes présentes ? Quels changements la décentralisation des années 1980 a-t-elle entraînés ? Quelle a été la place des femmes dans la vie artistique locale ? À quelles difficultés se sont-elles, entre autres, confrontées ? Quelles différences existent concernant la situation des artistes femmes de la région et celles de la capitale ? Puis nous analyserons les éléments qui établissent une frontière symbolique entre le féminisme et le monde de l'art à travers les différentes stratégies élaborées par des artistes femmes locales pour créer et tenter d'être reconnues sur la scène artistique, et les antagonismes entre cette volonté de reconnaissance et l'affirmation d'une identité féministe : quelles sont ces stratégies ? Quel impact le mouvement féministe a-t-il eu sur le parcours des artistes femmes et leur discours ? Qu'est-ce qui a empêché les artistes femmes de revendiquer ouvertement une appartenance féministe ? En quoi le caractère collectif du mouvement a-t-il été à la fois un moteur de création et un frein à la reconnaissance des créatrices en son sein?

I. Le mouvement féministe et l'art en Midi-Pyrénées : des créations collectives en marge de la situation artistique

I.1 Le mouvement féministe en Midi-Pyrénées

I.1.1 L'origine du mouvement féministe et sa situation en Midi-Pyrénées

« La motivation c'est que toute une génération était déjà prête, à partir de 1968, à envoyer péter le vieux monde » (Brigitte Boucheron, annexe 1).

Les féministes sont très majoritairement issues des milieux universitaires, véritables foyers de réflexions politiques durant Mai 68. Elles ont pour la plupart pris activement part aux mobilisations et se sont socialisées dans les milieux d'extrême gauche (annexe 7). Cette expérience leur a permis, comme pour les autres militants, de sortir de l'isolement, de découvrir la vie politique et collective en dehors des institutions et d'aspirer à de nouvelles valeurs tournées vers la liberté. Elles ont cependant dû faire face au machisme ambiant, à l'intérieur comme à l'extérieur des organisations politisées. Les femmes ne sont pas exclues du mouvement, mais souvent reléguées à des tâches secondaires : elles « *tapaient les tracts, ne prenaient pas la parole, préparaient le café, faisaient le ménage* » (annexe 4). Après le lancement officiel du Mouvement de Libération des Femmes à la fin du mois d'août 1970 à Paris, plusieurs groupes émergent à Toulouse, sous la bannière du MLF. Ils sont principalement non mixtes, car les femmes éprouvent « *le besoin de se rencontrer pour se parler, se connaître, pour élaborer ensemble des revendications qui leur sont propres*⁶⁹ ». Les désaccords entre les différentes tendances (« révolutionnaire », « lutte des classes » et « Psychanalyse et politique ») conduisent à la création de plusieurs lieux de femmes à Toulouse. L'un des plus importants de l'histoire du féminisme toulousain est la Maison des femmes (illustration 1), ouverte entre 1976 et 1982 et située au 19 rue des Couteliers. Sa spécificité à Toulouse est que la très grande majorité de ses membres sont lesbiennes. Elle a été un lieu de réunion, de débat, de fête, de collectivité, et un espace clos, sécurisant, permettant d'échapper à la violence patriarcale : « *Il y a quelque chose de maternel. C'est un refuge, un abri [...] Un cocon dans un monde d'agression et de violence*⁷⁰. » Un autre est La Gavine à Arnaud Bernard (illustration 2), puis rue Joutx-Aigues vers le milieu des années

⁶⁹ Groupe femmes du Mirail, brochure *Les femmes prennent la parole*, s.d, Archives municipales de Toulouse, fonds du mouvement des femmes toulousain, 1 Z 50.2, Mouvement femme de Toulouse : tracts, 4p.

⁷⁰ Blandine, « Mots de femmes », *La Lune Rousse*, n°2 (1977), p. 8.

1980. Elle est tenue par une dizaine de femmes, et se veut plus un lieu de convivialité que de militantisme⁷¹.

À Toulouse, les désaccords entre les féministes ne les ont pas empêchées de se réunir à l'intérieur et en dehors des lieux investis et revendiqués selon les tendances et les objectifs de chacune de ces sensibilités. Ils n'ont pas été non plus des obstacles insurmontables aux actions militantes communes et collectives.

1.1.2 Visibilité, appropriation de l'espace public et libération de la parole

« [...] les groupes de parole furent un moment essentiel, celui de la découverte des autres femmes et de la reconnaissance collective de ce qui nous unissait⁷². »

La prise de conscience féministe a permis aux femmes de se retrouver et de combattre ensemble contre le sexisme. Les actions militantes ont pris plusieurs formes (manifestations, collages d'affiches, distributions de tracts, bombages, perturbations de meeting...) et se sont attaquées à plusieurs thèmes (le viol, les violences, le statut des femmes, l'homophobie, la défense de l'avortement et de la contraception...). Les féministes organisent par exemple des collages d'affiches provocatrices dans Toulouse, contre le viol (*illustration 3*). La lutte contre les violences physiques ou morales, symboliques ou réelles, passe aussi par l'extériorisation de ces violences à l'intérieur des groupes de parole mis en place dès le début du mouvement. En discutant, les femmes donnent naissance à des espaces collectifs où chacune peut s'exprimer librement. Cette parole se libère par les débats et par l'écriture. La publication de textes par le mouvement féministe est importante ; l'écriture est utilisée comme un puissant moyen d'expression. Deux journaux locaux se sont côtoyés à Toulouse, avec des visées très différentes. Le premier est *La Lune Rousse*, le journal de la MDF, dont le premier numéro paraît en janvier 1977. Il n'y a aucune censure concernant la publication des articles, et le travail collectif est valorisé. C'est une sorte de journal de bord dont la publication n'est pas régulière et qui n'a pas nécessairement vocation à être tournée vers l'extérieur et les autres femmes (*annexe 1*). Un autre magazine est fondé en 1978 par l'association Esclarmonde, *Différence : Je est une autre*, dont le premier numéro paraît en avril 1979. Ce journal se définit comme un instrument de lutte pour libérer la parole des femmes, notamment celles qui

⁷¹ Anonyme, « à La Gavine, la pause cafète ! », *Différence*, n°1 (avril 1979), p. 6.

⁷² Danièle Delbreil sur BRUGAROLAS Elie, *Itinéraires militants : Toulouse en 68* [en ligne], 16 avril 201 [consulté le 10 mai 2016]. Disponible sur : <http://itineraires-militants-68.fr/category/daniele-delbreil/>.

sont isolées ou qui ne se reconnaissent pas dans les groupes féministes⁷³. Les motivations initiales de sa publication semblent être issues principalement de la critique envers l'isolement des milieux non mixtes et le fait que certaines personnes ne se reconnaissent pas dans ces groupes, voire qu'elles en soient exclues à cause de leur manque de politisation⁷⁴.

Cette critique s'adresse à l'hégémonie des regroupements issus du féminisme radical/révolutionnaire. Cette hégémonie peut s'expliquer par plusieurs raisons, notamment par l'engouement collectif de l'époque. Le « vivre ensemble » entre femmes a été une grande expérience pour les féministes, mais il a cependant dû faire face à des contradictions et des limites notamment celle de l'isolement.

1.1.3 L'utopie féministe : atouts de la collectivité

« Sommes-nous, nous-mêmes, enfermées⁷⁵ ? »

Dans le système patriarcal, les femmes sont posées en rivales les unes par rapport aux autres, elles sont soumises au regard des hommes et amenées à se plier à ses exigences et stéréotypes⁷⁶. Le féminisme a donc apporté des changements radicaux dans la vie de celles qui ont vécu cette période et les années précédant 1970. La non-mixité est adoptée, et cette forme d'échappatoire au regard et au jugement masculin est une délivrance pour certaines femmes⁷⁷. À Toulouse, c'est une véritable collectivité féministe qui se crée. La ville à l'avantage d'être moins grande que Paris. Les liens se créent ainsi plus facilement⁷⁸. Les membres de la MDF vivent ensemble (*annexe 1*), organisent des sorties à la mer, à la montagne... Certaines Toulousaines, issues de la communauté non mixte Lime Saddle⁷⁹ en Californie, parlent des bienfaits de l'expérience séparatiste⁸⁰. Des liens se tissent avec les groupes des autres villes comme Aix-en-Provence, Genève, Barcelone... : des rencontres, des débats et des sorties collectives sont organisés avec eux (*annexe 1*). Le « vivre ensemble » est

⁷³ Esclarmonde, tract *Présentation du journal Différence*, 1978, Archives municipales de Toulouse, fonds du mouvement des femmes toulousain, 1 Z 50.3, Diverses revues sur les femmes, 1 p.

⁷⁴ FRAILE Monique, « Une femme peut en voiler une autre », *Différence*, n°5 (février-mars 1980), p. 24.

⁷⁵ Blandine, « Mots de femmes », *op. cit.*, p. 8-9

⁷⁶ À ce sujet, voir DELPHY Christine, *L'Ennemi principal 1 : l'économie politique du patriarcat, Nouvelles Questions Féministes*, Paris, Éditions Syllepse, 1998. Et HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin II : Dissoudre la hiérarchie*, Essais, Paris, Poches Odile Jacob, 2002.

⁷⁷ Marie, Lilite, Jackie, texte *Quand les femmes s'aiment les hommes ne récoltent pas*, s.d, Archives municipales de Toulouse, fonds du mouvement des femmes toulousain, 1 Z 50.3, Tracts Divers, 3 p.

⁷⁸ Nicole, « Le pays des femmes », *La Lune Rousse*, n°3 (1977), p. 34.

⁷⁹ Arnica, « Le pays des femmes », *La Lune Rousse*, n°3 (1977), p. 32.

⁸⁰ Nicole, « Le pays des femmes », *op. cit.*, p. 33.

considéré comme un acquis des luttes féministes, permettant aux femmes de s'affirmer en tant que sujets, d'abolir les rôles qui leur sont imposés et d'exister : « [...] cette venue du féminisme dans la vie quotidienne ne remet plus aux calendes grecques des résultats objectifs des luttes globales que l'on souhaite vivre. Et le plaisir de le vivre⁸¹. » Les liens se matérialisent principalement par des liens avec d'autres groupes féministes, et non pas avec des femmes qui n'ont pas pris conscience de leur oppression : « [...] les rencontres oui, mais c'est entre nous, c'est dans le monde féministe » (annexe 1).

La découverte d'une oppression commune a permis la libération de la parole des femmes, et les a également poussées à se chercher une histoire et une culture en commun. Cette quête passe aussi par la « consommation critique⁸² » de l'art. Les femmes critiquent les stéréotypes véhiculés par les images produites par les hommes et pour les hommes dans la publicité, l'art et le cinéma. Cette réflexion collective entraîne la recherche de celles produites par les femmes et un soutien à ces productions. Celui-ci se traduit à la fois par des initiatives individuelles comme la création de galeries, et un soutien collectif du mouvement féministe, principalement par la MDF.

I.2 La « consommation critique » de l'art

1.2.1 À la recherche d'une culture commune

« Les hommes fabriquent des images, où suis-je ? Ou plutôt où sont-ils⁸³ ? »

Le MLF a fortement critiqué les images et les stéréotypes véhiculés par la société patriarcale à travers la presse, la publicité, et le cinéma⁸⁴. Ce dernier a eu une importance particulière dans le mouvement toulousain ; il a fait l'objet d'un intérêt spécifique et de nombreuses analyses. Toulouse est en effet une ville dynamique au niveau du cinéma. De nombreux ciné-clubs ouvrent leurs portes entre la fin de la Seconde Guerre mondiale et les années 1970 : le Ciné-Club de la Jeunesse de Toulouse (1949, qui a permis la naissance du Groupe des 8 en 1960 puis le Groupe des Cinéastes Indépendants en 1963), le Ciné-club Action (1963)... Pour s'opposer à la mainmise masculine sur le cinéma et à l'invisibilisation

⁸¹ Anonyme, « à La Gavine, la pause cafète ! », *op. cit.*

⁸² Terme donné par Irène Corradin lors de notre entretien, pour définir sa relation et celle des féministes toulousaines à l'art dans les années 1970-1980.

⁸³ Anonyme, « Introduction Kramer contre Kramer », *La Lune Rousse*, n°8 (mai 1980), p. 46.

⁸⁴ TUCKER Marcia, TICKNER Lisa, POLLOCK Griselda, HUHN Rosi, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, *Féminisme, art et histoire de l'art, op.cit.*, p. 18.

des femmes dans ce domaine, des groupes se constituent nationalement. En octobre 1973, à Paris, des militantes montent l'association Musidora, association « *féministe, cinéophile-cinéaste, et quelquefois amicale*⁸⁵... » Le but est principalement de promouvoir les films de femmes en organisant des événements visibles, comme l'organisation du premier festival de films de femmes en 1974. Du 15 au 30 novembre 1975, la Cinémathèque de Toulouse, le Centre Culturel de la Ville et les Ciné-clubs associés (Fédération des Œuvres Laïques) organisent une quinzaine autour de « La représentation des femmes au cinéma⁸⁶ », pour laquelle ils invitent Musidora. Selon ce groupe un « collectif Femmes de réalisation vidéo » se serait monté à Toulouse puis dans d'autres villes à la suite de cette quinzaine⁸⁷. Cet événement a certainement quelque peu contribué à l'intérêt des féministes pour le cinéma, ce qui a en partie conduit à la fondation du Ciné-club de la MDF entre 1977 et 1993 (*illustration 4*). Celui-ci est non mixte, et les séances (*annexe 23*) se déroulent un lundi par mois au Cratère (salle de la FOL) à Saint-Michel. Il est fondé par Irène Corradin, Marie-France Brive, Monique Haicault et Marie-Thérèse Martinelli. La motivation de sa création émane de l'intérêt de ces militantes pour le cinéma et de la volonté d'instaurer un lieu ouvert à toutes les femmes afin d'avoir une réflexion collective autour des images diffusées dans le cinéma (*annexe 4*).

Les membres du Ciné-Club cherchent ainsi dans leur héritage historique, pour découvrir les créatrices du passé oubliées par une histoire de l'art et du cinéma sexiste (*annexe 4*). Le rejet des images produites par les hommes aboutit donc à une recherche et une valorisation de celles faites par des femmes.

1.2.2 Le soutien aux femmes créatrices

« On voulait montrer que Shakespeare avait eu une sœur » (*Irène Corradin, annexe 4*).

Le soutien aux réalisatrices s'exprime prioritairement par la diffusion de leurs œuvres, le plus souvent en leur présence. Il s'est traduit par des contacts avec des cinéastes françaises (Jeanne Labrune, Martine Lancelot, Mona Fillières...), toulousaines (Vera Kunodi, Marie-Claude Treilhou, Raymonde Hebraud-Carasco), mais aussi allemandes (Ulrike Ottinger, Ula

⁸⁵ Musidora, tract *Musidora qui sommes-nous ?*, s.d, Archives municipales de Toulouse, fonds du mouvement des femmes toulousain, 1 Z 50.3, Cercle Flora Tristan, 1 p.

⁸⁶ Groupe de femmes, brochure *La représentation de la femme au cinéma*, novembre 1975, 1 Z 50.2, Mouvement femme de Toulouse : tracts, 4 p.

⁸⁷ Association Musidora, *Paroles... elles tournent !*, Paris, Des Femmes, 1976, p. 198.

Stöckl, etc.) (*illustration 5*). Une des créatrices avec laquelle les féministes travaillent est la Toulousaine Vera Kunodi. Née en 1951, elle est sculptrice sur acier et photographe. À partir de ses sculptures, pour lesquelles elle récupère les matériaux dans des casses et des décharges, elle prend des photographies et réalise des montages de diapositives et de musique avec l'utilisation de fondus enchaînés⁸⁸. Elle est invitée au Ciné-club en février 1981 afin de présenter ses montages diapositives, *Cyclope* et *Chromonos*, réalisés entre 1979 et 1980. Kunodi pratique le cinéma expérimental, et travaille dans ces montages sur la question des corps féminins : « *De cette matière morte, rouillée, délaissée, elle fait surgir la vie. Elle sait voir : la tôle anguleuse devient molle chair, la déchirure, intime, de la femme est toujours là au cœur de l'écran, au cœur de la vie*⁸⁹. » Le Ciné-club a aussi soutenu Katerina Thomadaki. Née à Athènes, elle a suivi des études de lettres et de philosophie puis de théorie de théâtre, de cinéma expérimental et d'esthétique et sciences de l'art. Elle s'est installée à Paris en 1975 pour ses études. Ses créations sont souvent conçues en coopération avec Maria Klonaris, également d'origine grecque et née au Caire. Klonaris et Thomadaki s'engagent dans le cinéma expérimental (*illustration 6*) lors de leur arrivée à Paris. Marie-Thérèse Martinelli découvre leur film *L'enfant qui a pissé des paillettes* (1977) au cours d'un festival international de films de femmes à Créteil (*annexe 5*) et Thomadaki est invitée au Ciné-club en février 1982 pour présenter *Double labyrinthe* (1976), réalisé par elle et Klonaris. Ce film se propose être une « *étude intercorporelle en deux parties réalisée entièrement par deux femmes à la recherche de leurs propres structures mentales, leur propre poésie, leur propre langage. L'une filme l'autre*⁹⁰ ». Les membres du Ciné-club soutiennent ainsi réellement les réalisatrices ayant un travail féministe, en diffusant leurs œuvres et en leur donnant la possibilité d'en parler et d'en débattre. Celles-ci sont, pour la plupart, peu connues et soumises aux difficultés liées au statut des réalisatrices dans le cinéma, dont leur invisibilisation. Elles viennent souvent diffuser leurs films gratuitement. L'absence de paiement pour leur travail crée une relation en dehors de l'industrie du cinéma : « *Elles trouvaient chez nous une amitié, un soutien et une affection. Ce n'était pas du tout des rapports marchands, des rapports de pouvoir, c'est pour ça qu'on a gardé des liens* » (*annexe 4*). Le soutien aux créatrices s'est aussi traduit par l'organisation de plusieurs événements à Toulouse, liant le cinéma et la culture, avec toujours la volonté de visibiliser les productions des femmes. À Sceaux, le festival international de films de femmes se crée à la fin des années

⁸⁸ Irène, « Véra », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 1 (1981-1982), p. 79.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ KLONARIS Maria, THOMADAKI Katerina, *Double labyrinthe : premier volet de la tétralogie corporelle* [en ligne]. 1976 [consulté le 6 février 2015]. Disponible sur : <http://www.klonaris-thomadaki.net/16dlfr.htm>.

1970. La première édition a lieu le 1^{er} avril 1979 et il s'implante par la suite à Créteil en 1985. En mai 1981, le Ciné-Club participe à la décentralisation de ce festival à Toulouse (*annexe 4*). La programmation indique d'autres décentralisations de ce festival une fois par an en 1982 et 1984, puis deux fois par an en 1986, 1987 et 1988 (*annexe 23*). De ce fait, les féministes de Toulouse permettent un lien avec les événements culturels nationaux. Elles aident les femmes qui n'ont pas les moyens financiers et matériels à pouvoir accéder à ce festival en y participant localement, et facilitent la (re) connaissance de cette manifestation en province.

En 1978, l'association Esclarmonde se monte afin de soutenir les projets créatifs des femmes de Toulouse ; ses permanences se tiennent à la galerie Art femmes au 9 bis rue des Lois : « *Cette association a pour but la diffusion de l'information des femmes dans la région sur tous les problèmes qui leur sont spécifiques et le développement de leurs possibilités d'expression et de création*⁹¹. » Cependant, malgré ses volontés et ses ambitions, cette association connaît de grandes difficultés, notamment financières, dont l'une est liée aux ventes insuffisantes du journal *Différence* (*annexe 3*). Ses membres décident donc d'organiser le « Premier festival féministe de la Presse, du Livre et de l'Image » à Toulouse, au restaurant Le Pharaon, les 20 et 21 septembre 1980⁹². Malgré le succès de ces deux journées, le magazine *Différence* ne connaît pas de nouvelle parution, et s'éteint avec son dernier numéro en été 1980.

D'autres formes de soutien se concrétisent, par exemple avec la fondation de la galerie Françoise Courtiade, par la militante du même nom, en 1987. Françoise Courtiade ouvre cette galerie en plus de son mi-temps au Goethe Institut, à ses frais, pour soutenir les artistes dont elle apprécie les œuvres. Sa galerie, située au 7 rue Clémence Isaure à Toulouse (*annexe 22*), expose autant d'artistes hommes que femmes. Ces dernières sont fortement soutenues par la galeriste, qui a conscience des difficultés liées à leur statut dans l'art. L'exposition paritaire n'est pas un hasard, mais un choix (*annexe 2*). Françoise Courtiade lie ainsi son travail de galeriste, motivé par un réel intérêt pour l'art et une volonté d'exposer les artistes qu'elle aime, à une orientation féministe. Une autre galerie à connotation similaire a existé à Toulouse ; il n'en reste que très peu de traces. C'est la galerie et librairie Art Femmes, tenue par Jeanne Vital. Cette dernière publie quelques articles concernant les sorties de livres dans

⁹¹ Esclarmonde, brochure *Différence : un journal par des femmes pour des femmes à Toulouse*, 1979, Archives municipales de Toulouse, fonds du mouvement des femmes toulousain, 1 Z 50.3, Diverses revues sur les femmes, 4 p.

⁹² Anonyme, « Esclarmonde : 1^{er} Festival Féministe de la Presse, du Livre et de l'Image », *Différence*, n°6 (août 1980), p. 24.

la rubrique « Mettez m'en une livre » du magazine *Différence*⁹³. La première exposition recensée dans un article de *La Dépêche* est datée de mars 1978 et concerne l'exposition de l'artiste midi-pyrénéenne Monique Augeix⁹⁴. Les artistes présentées sont exclusivement de genre féminin, et beaucoup sont de la région Midi-Pyrénées. Jane Vital décrit sa galerie comme « *un lieu particulier pour les femmes, avec un prétexte pour les échanges et les rencontres les livres et l'art, enfin la création des autres. [...] un lieu ouvert à toutes et où chaque mouvement, chaque tendance pourrait se rencontrer en laissant tomber les barrières sociales*⁹⁵. » Elle souhaite créer un lieu d'échange autour de la création féminine et a donc noué des liens avec Charlotte Calmis - peintre, poétesse féministe et fondatrice de l'association artistique parisienne La Spirale en 1972 - lors d'une rencontre au Centre Culturel⁹⁶. La galerie Art Femmes et sa fondatrice n'ont pourtant eu que peu de relations avec les militantes toulousaines, hormis les rubriques dans *Différence* et les quelques informations sur cette galerie et ses événements relayés par ce magazine. Françoise Courtiade ne connaissait par exemple que très peu Jeanne Vital. Malgré l'initiative de cette dernière de n'exposer que des femmes, elle ne reçoit aucune attention particulière de la part des féministes locales. Françoise Courtiade a d'ailleurs reconnu ce désintérêt : « *On s'est dit après coup qu'on ne l'avait pas vraiment soutenue* » (annexe 2).

À côté de ces galeries, une autre femme artiste est fortement défendue par des militantes : la sculptrice et féministe Anne Barrès. Elle est née en 1938 à Rodez, et travaille actuellement en région parisienne. En 1986, elle commence un travail autour de la brique toulousaine et les sculpte afin de leur donner une impression de mollesse (*illustration 7*), en s'intéressant principalement au thème de l'apesanteur⁹⁷. Elle rencontre Marie-Thérèse Martinelli, avec qui elle lie une amitié, et chez qui elle est hébergée tous les mois lors de ses venues à Colomiers : « *Elle n'était pas toulousaine, comme Maria et Katerina, mais c'est une femme qui a fait aussi partie de notre réseau* » (annexe 5). Anne Barrès est ainsi soutenue pour son art, mais aussi par les liens d'amitiés et de sororité qu'elle a tissés avec quelques membres du mouvement féministe. Ce soutien se manifeste par un intérêt pour ses créations et un support matériel lors de ses venues à Toulouse (hébergement, etc.).

⁹³ VITAL Jeanne, « Mettez-m'en une livre », *Différence*, n°3 (été 1979), p. 19.

⁹⁴ DINIER Aline, « Monique Augeix : les deux visions de la femme », *La Dépêche du Midi* (1^{er} mars 1978), Fonds ancien de l'Institut Supérieur Des Arts de Toulouse (ISDAT), Archives des galeries de Toulouse, B 18.

⁹⁵ D., « La librairie de Jane en question », *Différence*, n°4 (décembre 1979), p. 12.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ BARRES Anne, *Sculptures*, Editions du Rouergue, Arles, 2008.

Parallèlement à cette « consommation critique » de l'art et ce soutien, plusieurs formes de production artistique émergent du mouvement des femmes, à partir de la seconde moitié des années 1970, lorsqu'elles se réunissent en collectif n'ayant plus pour seul but la libération de la parole et l'action militante comme c'était le cas avec le MLF et le MLAC. La Maison des femmes et les autres lieux féministes, en permettant un espace d'échange, ont aussi favorisé l'apparition de créations collectives. Celles-ci sont très diverses et correspondent aux nouveaux moyens de communication artistiques valorisés par le mouvement de Mai 68 : bandes dessinées, dessins, vidéo, théâtre, happenings, affiches, photographie... Leurs motivations sont à la fois liées au caractère militant du mouvement, à la volonté d'émancipation et à la nécessité de redéfinir l'image des femmes, de l' « être femme », en s'opposant aux représentations dominantes.

I.3 Les productions artistiques issues du mouvement féministe

1.3.1 Expression et visibilité

« C'était pour faire réagir les gens, les faire parler, et avoir des arguments avec eux pour échanger sur des questions dont ils n'ont pas conscience, qui sont devenues tellement banales, qu'ils ne voient pas l'intérêt de discuter de ça » (Marie-Thérèse Martinelli, annexe 5).

L'un des premiers aspects des manifestations artistiques militantes est celui de la visibilité sur la place publique et de l'expression féministe qui, par l'art, permet de délivrer un message. En 1979, un article rédigé par Beverly et Vidal Sassoon, coiffeurs professionnels, paraît dans une revue professionnelle destinée aux directeurs et chefs de personnels de grandes surfaces. L'article est une série de conseils pour les caissières, afin qu'elles prennent soin de leur apparence physique. Un groupe féministe, dont des rédactrices de *Différence*, réagit à cette publication. Il s'agit de Marie Ciosi, Monique Fraile, Frédérique Jezegabel et Philippe Vincent. Il et elles organisent un happening dans une grande surface, afin de tourner en dérision les conseils des Sassoon. Celui-ci a principalement pour but de déranger, d'instaurer un dialogue avec les caissières et de contribuer à la création d'un roman-photo humoristique (annexe 3) intitulé *Méké, méké, mais caisse que c'est ?* qui est publié dans le magazine *Différence* (illustration 8).

D'autres féministes, comme Marie-Thérèse Martinelli, pratiquent le théâtre de l'opprimé d'Augusto Boal, créé au Brésil à la fin des années 1960, et organisent des théâtres-forums dans la rue. Le théâtre de rue est une forme d'expression très présente pendant et après les années 1968. L'art se détourne des expressions et des lieux traditionnels, au profit d'une

intégration du spectateur dans l'œuvre⁹⁸. Pour Boal, « *Le théâtre est une arme, c'est au peuple de s'en servir*⁹⁹ ». Marie-Thérèse Martinelli, à côté de ses cours de théâtre, forme des troupes amatrices femmes afin de faire des représentations dans la rue, à partir de 1983 (*annexe 5*). Elles se réunissent souvent lors des marchés dans la ville, et proposent des scènes de théâtre-image orientées vers la critique de la société. Ces représentations ont pour but de provoquer et lancer la discussion avec les passants-spectateurs (*annexe 5*). Les provocations surgissent aussi dans les milieux de gauche, pour les manifestations du 1^{er} mai, où les féministes se déguisent en « *ménagères modèles* » (*annexe 7*) afin de choquer le machisme des organisations politiques et syndicales. Les ventes de journaux au marché de Saint Sernin donnent lieu à des scènes théâtrales (*annexe 7*), mais aucune des protagonistes ne se souvient précisément de ces scènes.

La visibilité publique passe aussi par les affiches, qui sont un « *art publicitaire destiné à être directement confronté au regard du passant*¹⁰⁰. » La première affiche de la MDF ne s'intéresse que très peu au graphisme (*illustration 9*). C'est à partir de la contribution de Corinne Clément, militante et membre de ce lieu, pour les visuels du groupe que l'apparition extérieure se développe (*illustration 10*). La difficulté pour une affichiste est de retranscrire à la fois l'image du groupe qui la produit, et de s'adresser à un public, spécifique ou universel¹⁰¹. Les affiches de la MDF et du Ciné-club s'adressent aux femmes. Comme les dessins dans les magazines, elles ne laissent transparaître aucune sensualité lorsqu'elles représentent des personnages féminins, c'est le cas par exemple avec l'affiche du Ciné-club pour le film *Céline et Julie vont en bateau* (*illustration 11*).

L'apparition publique des féministes passe ainsi souvent par des formes de provocations volontaires et recherchées. Le féminisme a pour but de libérer les femmes de l'oppression patriarcale, et cette libération passe par des actions visibles, pédagogiques ou non, et par une émancipation collective. Le désir d'autonomie a été l'un des moteurs de la création artistique à l'intérieur du mouvement. Les femmes s'emparent de techniques qui leur étaient jusqu'alors confisquées, et leur apprentissage de l'art se fait souvent entre elles, en dehors des structures officielles.

⁹⁸ RUSH Michael, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, L'Univers de l'art, Paris, Thames & Hudson, 2000, p. 36.

⁹⁹ CHAUDOIR Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers « les arts de la rue » : la ville en scènes*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 36.

¹⁰⁰ VIDOTTO Elodie, *Les femmes affichistes françaises de la fin du XIXe siècle aux années 1970*, mémoire de Master 1 Histoire de l'art et patrimoine, mention art moderne et contemporain, sous la direction de MANGE Christian, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2009, p. 1.

¹⁰¹ ZACCARIA Diego, *L'affiche, paroles publiques*, Paris, Textuel, 2008, p. 11.

1.3.2 L'émancipation par l'apprentissage de techniques artistiques

« Il y avait cette volonté très forte que les femmes s'emparent de la technique, parce qu'à cette époque-là il n'y avait pas beaucoup de femmes qui osaient faire ce que je faisais » (Marie-Thérèse Martinelli, annexe 5).

Marie-Thérèse Martinelli commence ses études de cinéma avec Jean Rouch (1917-2004), réalisateur et ethnologue français. Mariée avec un ingénieur, également passionné de cinéma, ils acquièrent le matériel nécessaire pour produire des films et se lancent dans la réalisation. Elle apprend de cette manière les différentes techniques du cinéma (*annexe 5*). Lorsqu'elle forme des groupes de vidéastes avec d'autres Toulousaines, l'une de ses principales préoccupations est de transmettre à celles-ci les techniques et les théories qu'elle a pu acquérir grâce à ses relations et à sa persévérance. La transmission de la technique et l'émancipation des femmes par l'acquisition de celle-ci prennent donc une place importante dans la réalisation des films : *« Les films n'étaient pas pédagogiques, ce qui l'était c'était la transition de la démarche de réalisation d'un film vidéo, et la transmission de la technique électronique des appareils » (annexe 5)*. La formation de troupes théâtrales féministes par Marie-Thérèse Martinelli, suite à ses cours concernant le théâtre de l'opprimé, a aussi pour but de transmettre à celles qui n'ont pas accès à ces formations, un apprentissage pour acquérir les différentes méthodes du théâtre, afin de pouvoir s'exprimer par le biais de cet art (*annexe 5*).

La création n'est cependant pas toujours liée au militantisme et à une volonté de formation. En effet, de nombreuses œuvres s'attachent à figurer des femmes. Ces représentations sont très différentes des stéréotypes habituels et s'inscrivent dans une volonté de redéfinir directement l'image des femmes. Diverses techniques sont employées, comme le dessin, la bande dessinée, la vidéo ou la photographie.

1.3.3 La redéfinition de l'image des femmes

« Qu'est-ce qui a changé ? Notre blocage par rapport au dessin, notre rapport au corps, une certaine conception du beau¹⁰² [...] »

¹⁰² Anonyme, *Journal des lesbiennes féministes de Paris n°1*, juin 1976, Archives municipales de Toulouse, fonds du mouvement des femmes toulousain, 1 Z 50.2, Lesbiennes publications, 4 p.

Le rejet des représentations des femmes dans le cinéma s'est accompagné de celui des sujets féminins dans la culture patriarcale, véhiculés entre autres par les institutions artistiques¹⁰³. Afin d'élaborer de nouvelles images, non soumises à la seule beauté physique, les militantes s'emparent de moyens de communication relativement simples à manier, ne demandant pas de technique particulière, comme le dessin et la bande dessinée. Les magazines féministes, nationaux et locaux, foisonnent d'illustrations réalisées par des militantes. Ces images ont trois fonctions, selon leur rapport avec le texte : l'ornementation, l'illustration et l'information¹⁰⁴. Les dessins ont comme avantage d'être facilement intégrables dans une publication, contrairement à la photographie qui est plus chère. De plus, ils permettent une expression rapide qui ne demande pas de réflexion particulière contrairement à l'écriture, ou de matériaux spécifiques contrairement à la peinture (*annexe 2*). Les dessins sont des compléments d'écriture ; l'expression passe par le trait, la forme, et non par les mots, comme c'est par exemple le cas pour ceux réalisés dans le magazine *Différence* (*illustrations 12 et 13*). La redéfinition des images des femmes passe aussi par la bande dessinée. Celle-ci a souvent été considérée comme un art mineur et littéraire, destiné à la jeunesse. La création de *Pilote* en 1959, par Jean-Michel-Charlier, Albert Uderzo et René Goscinny, a changé ses objectifs, en l'ouvrant à la réflexion et en la destinant aux adultes¹⁰⁵. Dans la période de Mai 68, de nombreuses bandes dessinées font leur apparition, comme *Pravda la survivreuse* de Guy Pellaert, et contribuent à un « tournant vers une nouvelle culture, absorbant les codes de l'image politique, de l'humour et de la dérision¹⁰⁶ [...] » L'une des principales caractéristiques de cet art, mêlant écriture et illustration, est son style narratif lui permettant de mettre en scène des individus ou des situations¹⁰⁷. Dans *La Lune Rousse*, de nombreuses BD sont réalisées par Corinne Clément. Elle témoigne des instants quotidiens de la vie en collectivité, dans la MDF, dans le mouvement des femmes, dans le Ciné-club, etc. (*illustration 14*). Les dessins sont esquissés et peu détaillés. Ici, ce n'est pas l'esthétique qui compte, ni la projection réaliste de l'apparence physique des sujets, mais leurs activités et leur personnalité. La « Beauté », telle qu'elle est entendue dans les codes

¹⁰³ Voir NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993 (1^{ère} ed. 1989).

¹⁰⁴ BRUNEAU Marie, GENIER Bertrand, *Presse Papier/Travaux en cours*, Design&co, Paris, Pyramyd NTCV, 2006, p. 90.

¹⁰⁵ DUPUY Dominique, *Bande dessinée*, dans ARTOUS Antoine, EPSZTAJN Didier, SILBERSTEIN Patrick (dir.), *La France des années 1968*, Editions Syllepse, Paris, 2008, p. 153.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 155.

¹⁰⁷ LE PONTOIS Sandrine, *La BD pour apprendre et comprendre : du storyworld didactique à l'engagement testimonial*, dans DACHEUX Eric, LE PONTOIS Sandrine (dir.), *La BD, un miroir du lien social : Bande dessinée et solidarités*, Communication et Civilisation, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 131.

esthétiques de représentation des femmes, notamment dans les institutions artistiques, disparaît au profit d'une nouvelle beauté, celle de la vie entre femmes, où l'être prime sur le paraître : « [...] faire éclater les critères du beau qu'on nous a fourrés dans la tête. Découvrir le beau là où on ne l'attendait pas. Ouvrir le champ de nos désirs¹⁰⁸. »

D'autres militantes se sont intéressées, non pas à la représentation des personnages féminins, mais à la redéfinition de leur identité individuelle. Ce travail de quête intérieure s'est réalisé grâce à la vidéo. Le féminisme est la prise de conscience d'une conscience de l'oppression¹⁰⁹ et, après des années de sommeil, l'éveil se fait par l'art¹¹⁰. Les groupes de parole servent à l'expression, mais la douleur ne peut s'exprimer par le langage. L'art serait « un moyen d'en pénétrer le secret, puisqu'il ne repose pas seulement sur le langage rationnel, sur la narration linéaire ou sur la croyance naïve en la thérapie¹¹¹. » Les femmes se sont rapidement emparées de la vidéo comme moyen d'expression artistique. À Toulouse, ce travail est rendu possible par Marie-Thérèse Martinelli. Elle forme des groupes de vidéastes, composés entre autres de Maïté Débats, Monique Haicault et Anne-Marie Auger (annexe 5). Elles travaillent notamment sur l'introspection et le rapport à la Mère. Elles ont réalisé le film *À la recherche du Masculin-Féminin en nous* (50mn, bande Sony, 1 /2 pouce) à la fin des années 1970, renommé *Balbutiement*¹¹² (illustration 15). Dans la première moitié des années 1980, le groupe de vidéastes propose un stage avec Katerina Thomadaki (annexe 5). Le film, selon les témoignages des créatrices et l'expérience de la réalisatrice, est réalisé selon les mêmes principes que *Double Labyrinthe* :

« Le vide auditif en tant que dimension mentale et temporelle. Matérialisation du concept à travers le corps qui se charge de la fonction sémantique au détriment du mot. [...] Dimension politique de l'identité féminine. Dimension politique du corps. Dimension politique du langage poétique. Dimension politique du Super 8¹¹³. »

Les actrices/réalisatrices se réunissent par paires après un tirage au sort, et elles se filment l'une après l'autre. Celle qui est filmée décrit en amont à celle qui est derrière la caméra, la manière dont elle souhaite apparaître, et celle qui filme retranscrit ensuite le mieux possible

¹⁰⁸ Anonyme, *Journal des lesbiennes féministes de Paris n°1*, op. cit.

¹⁰⁹ Voir HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin II : Dissoudre la hiérarchie*, Essais, Paris, Poches Odile Jacob, 2002.

¹¹⁰ PHELAN Peggy, RECKITT Helena (dir.), *Art et féminisme*, op. cit., p. 34.

¹¹¹ *Ibid.*.

¹¹² Mail personnel de Marie-Thérèse Martinelli, daté du 8 avril 2015.

¹¹³ KLONARIS Maria, THOMADAKI Katerina, *Double labyrinthe*, op. cit.

cette description, sur une courte scène d'environ trois minutes (*annexe 5*). L'objectif est donc la communication entre les femmes, orale et inconsciente. Ce qui ne se transmet pas par la parole doit se transmettre par le désir, et l'image réalisée doit correspondre à l'imaginaire de celle qui l'a décrite (*annexe 5*). Parallèlement, Maïté Débats a profité de cet apprentissage de la vidéo pour continuer de son côté ce travail. Elle a tout d'abord réalisé, avec d'autres cinéastes, le film *L'aidant de la mère*, sur la culpabilisation des femmes mères par les administrations sociales¹¹⁴. Elle a aussi participé à la fondation de l'APIAF, et est entrée à l'école de l'Enseignement Supérieur de l'Audiovisuel en 1986 où elle a rencontré Carole Prestat. Au sein de l'APIAF, avec cette dernière, elle réalise des films autour des violences conjugales ; la vidéo permet la libération de la parole¹¹⁵. Ainsi, les militantes vidéastes ne recherchent pas le profit. Si elles s'installent derrière la caméra, c'est « *parce qu'elles ont des choses à exprimer, parfois même longtemps contenues*¹¹⁶ [...] »

L'un des autres nouveaux moyens de communication qui a été employé est la photographie. Elle est utilisée à la fois comme outil servant à figer la mémoire, et comme une possibilité de recherche esthétique autour de l'environnement et du quotidien des femmes. Un groupe Images est actif depuis le début de la MDF et organise des sorties collectives afin de prendre des photographies (*illustration 16*). Il est composé d'Irène Corradin, Monique Bonzom, Marie-France Brive, Arlette... Entre 1978 et 1980, un laboratoire de photographie se monte à la MDF¹¹⁷. En juin 1981, le groupe organise une exposition sur le thème « Espaces ». Les photographies n'ont pas de titre, mais elles sont attribuées à leur autrice. Elles mêlent l'esthétique au souvenir (*illustrations 17, 18 et 19*), et permettent d'avoir encore aujourd'hui des images de la MDF, des femmes qui s'y trouvaient et de leurs activités. Elles ne reflètent pas seulement une réalité figée à vocation mémorielle, mais des sentiments et des émotions, ceux qui traversaient le MLF et les habitantes de la Maison. Les expositions du groupe Images ne circulent pas uniquement à Toulouse¹¹⁸, mais elles restent cependant internes aux groupes féministes.

¹¹⁴ CASAS VILA Gloria, « Mais quel monde voulons-nous ? Entretien avec Maïté Débats, féministe engagée de Toulouse », *Nouvelles questions féministes*, vol. 31, n°1 (2012), Homophobie : p. 104.

¹¹⁵ V.N., *Carole Prestat et Maïté Débats : paroles de femmes* [en ligne]. La Dépêche du Midi, 5 août 2002 [consulté le 10 avril 2015]. Disponible sur : <http://www.ladepeche.fr/article/2002/08/05/406479-carole-prestat-et-maitte-debats-paroles-de-femmes.html>

¹¹⁶ LEJEUNE Paule, *Le cinéma des femmes : 105 femmes cinéastes d'expression française (France, Belgique, Suisse) 1885-1987*, Paris, Atlas Lherminier, 1987, p. 18.

¹¹⁷ Anonyme, « Investissement sur l'image », *La Lune Rousse*, n°8 (mai 1980), p. 27.

¹¹⁸ Anonyme, « Lunes de novembre », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 2 (1981-1982), p. 256.

Un film-diapositive sur la MDF a également été tourné en collaboration avec Mona Fillières, réalisatrice de *Douze fois impure* (1977). Le film a débuté en juillet 1981¹¹⁹, mais il n'en reste apparemment aucune trace à ce jour.

Le mouvement féministe en France s'inscrit donc dans le prolongement des manifestations de Mai 68 et une période d'ébullition collective. La présence des femmes à l'université, foyers de politisation, a favorisé leur prise de conscience. Le MLF toulousain ouvre de nombreux lieux, majoritairement non mixtes, avec des objectifs différents. Le « vivre ensemble » a une importance particulière dans le militantisme féministe, et encore plus dans le militantisme lesbien, très présent à Toulouse. Les membres de la MDF se retrouvent ainsi dans ce lieu, se découvrent et vivent ensemble. Elles produisent leur propre journal, *La Lune Rousse*, dans une optique d'exprimer leur vécu, leurs émotions, leurs analyses, et de s'opposer à la presse traditionnelle, imprégnée par le patriarcat et le capitalisme. Les féministes se retrouvent face à plusieurs difficultés : celles de la division entre elles, malgré les volontés de se rassembler, et la difficile articulation entre un mouvement visible et l'opposition aux tentatives de récupérations institutionnelles. Cette récupération, favorisée par les femmes les moins radicales, est engagée depuis la mise en place d'un secrétariat d'État à la Condition féminine en 1974 par Valéry Giscard d'Estaing, puis accentuée par celle du Ministère délégué aux droits de la femme en 1981 par le PS. La violence patriarcale et la crainte de la récupération institutionnelle poussent les féministes les plus engagées à s'isoler entre elles, jusqu'à la victoire du PS en 1981 qui modifie l'ensemble du panorama militant. La perte de vitesse du mouvement après dix ans de vie, l'espoir en de réels changements et l'institutionnalisation de la question du genre féminin se traduit par une perte de radicalité et de combativité dans les milieux politisés.

Le « vivre ensemble » a cependant permis la mise en place d'une certaine solidarité avec les femmes cinéastes et artistes, notamment par la création du Ciné-club non mixte de la MDF. Les féministes y projettent des films d'hommes, dans lesquels elles critiquent, positivement ou négativement, l'image et la place données aux femmes. Parallèlement à cette critique, elles se cherchent une histoire commune et une culture commune. Elles découvrent les cinéastes et créatrices du passé et du présent. Cette découverte se traduit vite par un soutien aux réalisations de ces cinéastes, notamment par la mise en visibilité de leurs œuvres

¹¹⁹ Anonyme, « Lunes de juillet », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 2 (1981-1982), p. 165.

et par le tissage de liens affectifs. La diffusion des films passe par le cadre du Ciné-club et de ses projections mensuelles au Cratère ainsi que par des festivals locaux ou la décentralisation de festivals nationaux. L'approche socioculturelle de l'impact du cinéma sur le milieu féministe et de l'intérêt de ce dernier sur cet art permet de « *montrer quelles relations les objets culturels ont avec les groupes sociaux, de manière à comprendre et l'objet lui-même, et le groupe qui le consomme*¹²⁰. » Le Ciné-club a eu beaucoup de succès auprès des Toulousaines et d'autres formes de soutien se sont créées, comme la galerie Art Femmes et celle de Françoise Courtiade. Cependant, la visée artistique du Ciné-club ne semble avoir été portée que par quelques femmes cinéphiles¹²¹. Les débats qui ont traversé le Ciné-club étaient pour la plupart portés sur la politique, le ressenti¹²², et non sur une analyse approfondie du film en tant qu'œuvre cinématographique (*annexe 4*). Le succès de ce lieu viendrait principalement du fait qu'il soit un lieu du MLF, un rendez-vous fédérateur non mixte autour d'un film, plutôt que d'un engouement réel autour du cinéma. Autrement dit, le besoin de vivre ensemble effacerait en partie les théories artistiques au profit d'une consommation esthétique. Les galeries sont quant à elles des initiatives individuelles prises à part du mouvement féministe en lui-même. L'association Esclarmonde, par le biais du magazine *Différence*, a surtout publié des articles politiques, et non artistiques¹²³. L'association devait se différencier quelque peu de sa publication, mais l'absence d'archives la concernant laisse penser un échec de sa volonté de soutien culturel collectif. Le manque d'attention pour la galerie Art femmes, Jeanne Vital n'étant pas une militante active connue dans le mouvement, marque apparemment les limites de l'attachement artistique des actrices politiques toulousaines.

La collectivité, par le biais du mouvement féministe, a néanmoins aussi été vectrice de créativité. Le point commun de ces œuvres est qu'elles sont toutes fondées sur un rejet des institutions d'art, et se constituent en dehors de celles-ci. Les féministes se lancent dans l'acte créatif afin de visibiliser leurs actions et leurs existences, s'émanciper et émanciper par l'acquisition et la transmission de techniques artistiques, et redéfinir leurs images. Ces redéfinitions diffèrent des clichés dominants dans la culture : les femmes ne sont pas érotisées, elles ne sont pas objets, mais sujets, et l'accent est mis à la fois sur leurs activités,

¹²⁰ LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Cinéma et Audiovisuel, Paris, Armand Colin Editeur, 1992, p. 194-195.

¹²¹ M. The, « Réflexion sur le Ciné-club de la maison des femmes », texte présenté à la « Conférence internationale sur la femme, le cinéma et la vidéo » d'Amsterdam le 25 et 31 mai 1981, *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 1 (1981-1982), p. 105.

¹²² *Ibid.*

¹²³ CALMIS Charlotte, « Lettre à *Différence* du 13 juillet 1979 », *Différence*, n°4 (décembre 1979), p. 23.

leurs personnalités et non sur leurs seules apparences physiques. Les créatrices féministes se posent en sujets actifs, et refusent la figuration et la passivité. Elles s'emparent des nouveaux moyens de communication revalorisés par Mai 68, comme la vidéo, la photographie, la bande dessinée, le roman-photo et le théâtre de rue. Ces derniers ont l'avantage de ne pas demander une technique particulière afin de les utiliser, et ils sont faciles d'accès. Les œuvres sont pour la plupart produites en collectivité. Elles sont souvent amatrices et n'ont pas pour objectif d'être diffusées à l'extérieur du mouvement et de ses lieux, si ce n'est dans une optique militante.

En dehors des lieux et de ces rassemblements militants, d'autres engagements ont apparemment émergé : « *les féministes étaient dans le mouvement politique, mais aussi ailleurs*¹²⁴. » D'autres formes de solidarité, de vision des événements, de militantisme et de regroupements peuvent donc être étudiées dans le but de compléter l'histoire du féminisme en Midi-Pyrénées. Les milieux universitaires (le groupe Simone), syndicaux (les rédactrices du magazine *Antoinette* de l'Union Départementale CGT, etc.), culturels (les actions de Monique Lise Cohen, Marianne Miguet et Dany Nadal, etc.), politiques (le centre de la Rue Borios et l'Association Promotion Initiatives Autonomes des Femmes (APIAF), etc.), et les lieux en dehors de Toulouse (les Maisons de femmes dans le Gers, etc.) sont autant d'éléments à prendre en compte dans la situation locale.

D'autres questions se posent comme celle des motivations qui ont poussé les femmes à franchir le pas de l'isolement pour aller dans les groupes de paroles et dans le mouvement : par quel biais se propageaient les idées féministes ? Quelles étaient les revues et les publications lues par les féministes et par les femmes en général ? Quel impact ont eu ces publications ? Comment est-ce qu'on « rentrait » dans le mouvement féministe ? Quelles étaient les possibilités de s'investir ? Comment était-on reconnue comme « militante » féministe ? Qu'est-ce qui a pu freiner certaines femmes, dont des artistes, à se mobiliser aux côtés des militantes tout en étant conscientes des discriminations ? Quel rôle a joué la non-mixité dans la dynamique et l'isolement du mouvement ? Quels étaient les atouts et les limites de la non-mixité selon les militantes féministes ? Quels rapports de pouvoir ont pu s'instaurer à l'intérieur du mouvement ? L'impact réel des politiques mises en place dans les années 1980 serait aussi à réfléchir, à savoir la possibilité d'une préoccupation pour l'art lorsque l'urgence des revendications politiques s'estompe : quels ont été les changements concrets concernant le militantisme féministe local dans les années 1980 ? Quelles conséquences ont

¹²⁴ Rencontre du 25 février 2016 avec Marianne Miguet, bibliothécaire au Musée du Vieux Toulouse et Dany Nadal, restauratrice aux musées Georges Labit puis Paul Dupuy.

eu ces changements ? Y a-t-il eu un réel intérêt pour l'art dans le milieu féministe, ou celui-ci s'est-il instauré autour de ce que pouvait apporter l'art à la collectivité et aux liens entre femmes ? Pourquoi, malgré l'affinité des militantes pour le cinéma, aucun groupe comme Musidora ne semble s'être constitué dans la région ? Qui est à l'origine de l'organisation de la quinzaine sur « la représentation des femmes au cinéma » en 1975, à laquelle les militantes féministes et Musidora ont été conviées à participer¹²⁵ ? Quel est ce « collectif Femmes de réalisation vidéo » qui se serait constitué après cet événement à Toulouse et dans d'autres villes ?

L'interrogation concernant les liens entre l'art et le féminisme semble aussi pouvoir se poser comme celle des relations « hégémoniques » à l'intérieur du mouvement, qui incluent les militantes et les sympathisantes, mais qui peuvent « exclure » les femmes, artistes ou non, extérieures au mouvement : quels liens les créatrices comme Vera Kunodi, Marie-Claude Treilhou ou Anne Barrès ont-elles entretenus avec le mouvement féministe ? L'intérêt qui a été porté à ces réalisatrices et artistes vient-il d'un goût esthétique pour leurs créations ou de leurs positions politiques qui ont permis de nouer des relations amicales avec les militantes ? Les relations entre femmes peuvent-elles évoluer d'une attention personnelle vers une attention esthétique ? Qu'est-ce qui explique l'absence d'archives et de préoccupation, de la part du mouvement féministe comme du milieu artistique, envers la galerie Art femmes ? Qu'est-ce qui a provoqué l'arrêt prématuré de l'association Esclarmonde ? Est-ce leur retrait volontaire du milieu féministe ? Est-ce le manque d'intérêt pour l'art à Toulouse ? Ou est-ce également l'absence de subventions des associations culturelles en région avant 1981 ? Il serait de plus intéressant de trouver les actions et les activités de Charlotte Calmis dans la région : un groupe comme La Spirale a-t-il pu exister localement ? Où bien Calmis n'a-t-elle axé ses actions que vers la région parisienne ? La question de l'origine et de la motivation des créations collectives internes au mouvement n'est également pas résolue : malgré l'existence de ces productions, les militantes qui en sont à l'origine ne se revendiquent pas comme « artistes ». L'absence de contact avec le milieu de l'art et la légitimité qu'il procure semble être un frein à cette revendication : quelles étaient les connaissances artistiques des militantes créatrices ? Quelles étaient leurs inspirations ? Y a-t-il eu des productions similaires dans d'autres villes de province, ou cette émergence à Toulouse n'était-elle due qu'à la présence de certaines personnes intéressées par l'art ?

¹²⁵ Groupe de femmes, brochure *La représentation de la femme au cinéma*, op. cit.

L'accès au monde de l'art se fait, dans la majorité des cas, par l'acquisition d'une formation à l'école des Beaux-arts. La situation régionale diffère de la situation nationale, notamment par la remise en cause du centralisme parisien (*illustration 20*) et la revendication d'un art local, ou par la présence d'artistes en région capables de rivaliser sur le plan esthétique et théorique avec les créateurs parisiens. Les années 1970 voient ainsi apparaître des collectifs d'artistes et d'acteurs culturels qui mènent une « guérilla artistique » à l'encontre des institutions régionales, trop éloignées de la réalité du terrain et, pour certaines, trop « arrière-gardistes » ou traditionnelles. Des réseaux se tissent entre les différentes villes du Sud grâce, entre autres, aux revues artistiques locales. La décentralisation mise en place par le gouvernement dans les années 1980 contribue à l'institutionnalisation de cette « guérilla » et de la critique. Dans cette situation, la question de la place des femmes artistes se pose. Celle-ci s'imbrique et croise d'autres questionnements, qui peuvent également se poser pour les artistes hommes, à savoir leur situation en région et l'acquisition de la légitimité du statut d'artiste par le passage aux Beaux-arts.

II. La situation artistique en Midi-Pyrénées

II.1 La « guérilla artistique »

II.1.1 La vie artistique locale des années 1970

« C'était montrer qu'il n'y a pas un désert en province, qu'il y a des artistes qui assument leurs créations, qu'il y a une connaissance des enjeux esthétiques nationaux et internationaux. C'est le fait d'exister. Et c'était aussi à un moment vouloir vivre et travailler au pays : « Volèm viure e trabalhar al país » en occitan » (Gérard Régimbeau, annexe 9).

Le passage de Mai 68 a en partie ébranlé les institutions artistiques, au niveau national comme au niveau local. Aux Beaux-arts, la réforme de 1972 entraîne plusieurs changements comme la suppression du prix de Rome, celle du concours d'entrée (remplacé par un examen), et l'intégration de l'abstraction dans la formation¹²⁶. La formation devient plus libre, et le nombre d'étudiants augmente considérablement¹²⁷. Les créateurs de la région se rencontrent, se lient d'amitié et débattent entre eux. La brasserie Le Bibent, place du Capitole, est jusqu'en 1975 le lieu de rendez-vous « *de peintres et "d'acteurs culturels" d'horizons divers, et de leurs amis*¹²⁸ ». Les avant-gardes sont présentes depuis les années 1960, et des nouvelles apparaissent et s'installent, comme Support/Surface (*illustration 21*) et Peinture-Itération (*illustration 22*). La première, fondée en 1969 et également présente au niveau national, est un regroupement autour de Daniel Dezeuze, Claude Viallat et Patrick Saytour¹²⁹. Ils affirment que « *l'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un "ailleurs" [...] La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit poser les problèmes*¹³⁰ ». Ce mouvement, éphémère dans le temps (il se dissout en 1972), mais dont les idées autour de la démythification de l'objet d'art ont traversé les années 1970, s'accompagne des revues *Tel Quel*, puis *Cahiers Théoriques*. Peinture-Itération est créée en 1975 autour de Christian de Cambiaire, Roger Métivet et Guy Boyer. Charles Pierre Bru rejoint le groupe en 1976. Peinture-Itération se veut être « *un renouvellement formel de la peinture, de la peinture abstraite il va sans dire, [qui] pouvait être trouvé dans l'utilisation de procédures*

¹²⁶ RITTER Marie, *L'enseignement à l'école des beaux-arts de Toulouse*, op.cit., p. 64-71.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 71.

¹²⁸ THOUZELIER Garance, *Entretien avec M. Michel Roquebert critique d'art* [en ligne], 26 janvier 2007 [consulté le 26 avril 2016]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com/artsplastiques/interviewroquebert/interviewroquebert.html>.

¹²⁹ Daniel Dezeuze, dans BOUISSET Maïten, « Les chemins de la reconnaissance », *Art Press Spécial « Ecosystèmes du monde de l'art »*, n°22 (2001), p. 97.

¹³⁰ DUMOUSSEAU Nezumi, *Le mouvement Support/Surface* [en ligne]. 26 mars 2016 [consulté le 28 mars 2016]. Disponible sur : <http://nezumi.dumousseau.free.fr/mperso3.htm>.

*systematique de repetitions*¹³¹. » Christian de Cambiaire est aussi à l'origine de Couleur-Structure, qui « *axe ses recherches sur les effets du chromatisme indépendamment du pouvoir structurant de la valeur et de la composition figurale*¹³² » et Réel Peint qui est « *formellement proche de l'hyperréalisme*¹³³ ». Parallèlement, les revendications autour de la culture occitane sont aussi présentes dans la région. Félix Castan, poète, écrivain et militant occitan, organise à partir de 1968 un grand salon d'art contemporain sur le plateau du Larzac en Aveyron : La Mostra del Larzac (*illustration 23*). Il est aidé par sa compagne, également peintre, Marcelle Dulaut (*illustration 24*). À partir de 1971, ce salon se met en lien avec la lutte contre l'extension du camp militaire sur le plateau, et il a comme objectif de s'opposer au centralisme français : « *La Mostra del Larzac se veut une machine décentralisatrice ; elle cherche à "retrouver un complexe culturel occitan ; en montrer l'originalité, l'actualité, la cohérence*¹³⁴ ». » Il est un lieu de débats politiques et d'élaborations esthétiques¹³⁵. Nadia Prèle, tapissière et autrice du texte « *Tapisserie contemporaine comme expression de femme*¹³⁶ » y expose. Les revendications occitanes passent aussi par le cinéma (Cinoc), le théâtre (la cie Benedetto et Lo teatre de la Carriera), et les ballets¹³⁷.

Les luttes occitanes ne sont pas les seules porteuses d'activités artistiques. Plusieurs galeries se créent ou perdurent dans les années 1970-1980, avec des visées différentes. La galerie Axe Art Actuel (*illustration 25*), située sur les quais de la Daurade, est une galerie qui émerge au début des années 1980 autour de l'artiste catalan Michel Batlle (*annexe 10*). Elle expose des œuvres de Miquel Barcelo, Jaume Plensa et Antoni Tàpies. Ses animateurs souhaitent « *se situer dans la création d'aujourd'hui, aussi bien dans les arts plastiques que dans le théâtre ou dans la poésie*¹³⁸ ». L'association CASA (Communication-Art-Société-Association) se monte autour du collectif lot-et-garonnais Alumet et de Gérard Régimbeau. Sa particularité est « *d'être une petite galerie d'appartements* » (*annexe 9 et illustration 26*). Elle fait le lien entre le Lot-et-Garonne, son siège, et la région Midi-Pyrénées (*illustration 27*). D'autres galeries sont aussi présentes comme At Home, qui fusionne avec la galerie

¹³¹ DE CAMBIAIRE Christian, *Débat autour de Charles Pierre Bru* [en ligne]. 2008 [consulté le 28 mars 2016]. Disponible sur : http://christian.decambiaire.pagesperso-orange.fr/debat_autour_de_charles_pierre_b.htm.

¹³² Anonyme, « Info », *Erres*, n°9-10 (deuxième semestre 1980), p.100.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ LASCAULT Gilbert, « Les groupes de province », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p.4.

¹³⁵ AZAM Martine, *Parcours d'artistes ou le talent en question : la reconnaissance et l'artiste en Midi-Pyrénées*, thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de SAUVAGEOT Anne, Toulouse, Université Toulouse-II Le Mirail, 1998, p. 186.

¹³⁶ PRELE Nadia, « Tapisserie contemporaine comme expression de femme », *Sorcières*, n° 10 (juillet 1977), p. 18, issu de DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op. cit.*, p. 195-196.

¹³⁷ Ateliers Jean-Jaurès, *Livre blanc : La culture à Toulouse et la région*, Toulouse, Privat, 1983, p.73.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 37.

parisienne Protée en 1984, la galerie Simone Boudet, etc. Des expositions ont aussi lieu au Centre de Promotion et d'Animation Culturelle de l'Université du Mirail, ancêtre du Centre d'Initiatives Artistiques du Mirail, dont le responsable est Joan Claret. Le CPAC ouvre en 1976, après la grève étudiante contre la loi Faure. L'objectif est de proposer des ateliers gérés par des créateurs et de s'ouvrir à la création régionale¹³⁹. En février 1979, un collectif composé entre autres de Joan Claret, Balbino Giner (artiste et enseignant aux Beaux-arts), Gérard Tiné (artiste et professeur à l'École d'architecture), Pierre Manuel, Bertrand Meyer Himhoff, Isabelle Delord et Gérard Garcia (membres de la revue *Erres*), organise une exposition pour l'inauguration d'un Centre d'art dans le CPAC¹⁴⁰ (*illustration 28*). Cette exposition regroupe une quarantaine d'artistes d'avant-garde, locaux et nationaux, issus de divers mouvements comme Support/Surface, la Figuration libre, le minimalisme, l'art sociologique ou Peinture-Itération : Tjeerd Alkema, Balbino Giner, Anne-Marie Pécheur, Anita Molinero, Noël Dolla, André Valensi, Bernard Pagès, Claude Viallat, Jean Clareboudt, Orlan, Fred Forest, Monique Frydman, etc. Sur ces quarante exposants, seules six femmes sont présentes. En dehors des galeries, d'autres lieux existent dans ces années-là, comme le restaurant le Pharaon, dans lequel diverses activités « alternatives » (*annexe 10*), politiques et artistiques ont lieu, ou la Fabrique, fondée en 1975 par Michel Mathieu du Théâtre de l'Acte à Arnaud Bernard.

L'art « traditionnel » se maintient en parallèle de cette ébullition, par le biais du Salon des Artistes Méridionaux, ou de groupes comme celui de l'Atelier¹⁴¹ cofondé en 1978 par Yvette Monteil. Certaines structures, à l'instar du Centre culturel fondé en 1965 et dirigé par Christian Schmidt, ou du Centre Léonard de Vinci créé en 1969 par Liberto Perez¹⁴², perdurent également. D'autres initiatives sont prises, à Toulouse et dans la région, comme la fondation en 1972 de l'association culturelle de l'abbaye de Beaulieu en Rouergue, dans le Tarn-et-Garonne par Geneviève Bonnefoi et Pierre Brache, dans le but de promouvoir des talents nouveaux, absents des réseaux officiels et présenter des artistes contemporains reconnus¹⁴³ ; ou Le Parvis de Tarbes, créé en 1974 par Marc Bélit au sein d'un centre

¹³⁹ Anonyme, « L'université : culture-pouvoir ou culture-désespoir », *Axe Sud*, n°2 (automne 1981), p. 12.

¹⁴⁰ UNIVERSITE TOULOUSE-MIRAIL, *Exposition février 1979*. Catalogue d'exposition. (Toulouse, Université Toulouse-Mirail, février 1979). Toulouse. 1979.

¹⁴¹ Sud-ouest, *Sous le pinceau d'Yvette Monteil* [en ligne], 6 septembre 2012 [consulté le 25 avril 2016]. Disponible sur : <http://www.sudouest.fr/2012/09/06/sous-le-pinceau-d-yvette-monteil-812532-2550.php>

¹⁴² THOUZELIER Garance, *Situation de la peinture à Toulouse* [en ligne], 28 janvier 2007 [consulté le 26 avril 016]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com/artsplastiques/situationtoulouse.html>.

¹⁴³ Association culturelle de l'abbaye de Beaulieu en Rouergue, *site officiel* [en ligne], 2016 [consulté le 26 avril 2016]. Disponible sur : <http://art-beaulieu-rouergue.com/accesabbaye/>.

commercial, qui est «*en charge de la diffusion artistique et du soutien à la création sur toute l'étendue du territoire*¹⁴⁴ ».

L'après Mai 68 a été propice aux regroupements d'artistes et d'acteurs culturels. De multiples collectifs, «*association[s]* », ou «*coopératives*¹⁴⁵ » apparaissent dans la région, orientés vers la performance, les arts plastiques, le cinéma ou le théâtre. Ils sont principalement masculins et très peu de femmes y sont incluses.

II.1.2 Les collectifs d'artistes

«*Artistes non-centralisés, unissez-vous*¹⁴⁶ ...»

Les regroupements d'artistes proviennent de diverses motivations. Qu'ils fassent référence aux avant-gardes de la première moitié du XXe siècle¹⁴⁷, qu'ils soient la possibilité de vaincre les difficultés matérielles ou dans l'objectif de créer «*l'alternative à un circuit public insuffisant et un circuit privé figé dans ses modes et ses impératifs économiques*¹⁴⁸ », ces collectifs sont souvent éphémères et se constituent autour d'un projet commun ou de relations d'amitié. Ils donnent «*un élan constructif à une carrière que l'individu seul ne saurait provoquer, et [permettent] de mieux affronter les réactions hostiles, celles du public ou de la critique*¹⁴⁹ ». Dans le cinéma, divers groupes se sont constitués dans les années 1960-1970 : le Groupe des Cinéastes Indépendants (G.C.I), l'Atelier 30, Téléciméoc... Pour les arts du spectacle, la compagnie du Théâtre de l'Acte se monte en 1968 autour de Michel Mathieu et Mamadi Kaba (*illustration 29*). Cette troupe est portée par l'ambiance militante et politique de Mai 68, et s'inscrit dans les idées libertaires du Living Theatre. Les regroupements en arts plastiques débutent eux aussi dès 1968, avec par exemple le groupe ABC productions à Montpellier qui organise en 1970 l'occupation de plusieurs lieux publics de la ville¹⁵⁰ ; le Groupe 4 (Jacques Brianti, Gérard Chavigny, Jacques Préhu, et Roger Sevelle), entre 1969 et 1971 à Tarbes, qui prône l'art public et éphémère ainsi que les œuvres collectives réalisées et

¹⁴⁴ BELIT Marc, *A propos de culture, le blog de Marc Belit* [en ligne], s.d [consulté le 26 avril 2016]. Disponible sur : <http://www.marcbelit.parvis.net/index.php?pages/Decouvrez-le-Parvis>.

¹⁴⁵ LASCAULT Gilbert, « Les groupes de province », *op.cit.*, p. 3.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p.4.

¹⁴⁷ Daniel Dezeuze, dans BOUISSET Maïten, « Les chemins de la reconnaissance », *op. cit.*, p. 97.

¹⁴⁸ Ateliers Jean-Jaurès, *Livre blanc... op. cit.*, p. 35.

¹⁴⁹ BOUISSET Maïten, « Les chemins de la reconnaissance », *op. cit.*, p. 97.

¹⁵⁰ LEPAGE Jacques, « Découverte de la province : un art sauvage », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 8-12.

montrées en dehors des lieux institutionnels¹⁵¹ ; l'Atelier 7 (Gaston Louis Marchal) en 1969 à Castres ; le trio Alumet (composé de deux hommes et une femme) entre 1976 et 1996 dans le Lot-et-Garonne qui signait ses œuvres collectivement (*illustration 30*) ; et la Coordination des Artistes et Plasticiens de Toulouse, puis Collectif Action Peinture Toulouse (CAPT) en 1979, qui comporte une femme (Maïté Boyer, Gui Boyer, Norbert André de la Porte, Charles-Pierre Bru, Christian de Cambiaire, François Malbreil, Victor Gray, Bernard Barillot, Alain Casado, Michel Fourcade et Claude Georges) et qui est pour ses membres « *la prise en charge par eux-mêmes de leur destin d'artiste*¹⁵² ».

D'autres regroupements se font, notamment autour des revues d'art et de philosophie. Trois revues sont produites localement : *Erres* (1976- 1980), *Axe Sud* (1981-1986), et *Pictura Edelweiss* (1982-1985) qui devient *Pictura Magazine* (1986-1988). Elles sont porteuses de débats et d'échanges entre les créateurs de la ville ou les membres des comités de rédaction.

II.1.3 Les revues artistiques

« *Ces revues n'étaient pas seulement des lieux où se cristallisaient des enjeux de modernité, sur le plan, poétique artistique, etc. C'était aussi des formes de "reconnaissance et de dialogue" puisque les lieux adéquats n'existaient pas. Des centres d'art de papier* » (Pierre Manuel, annexe 10).

Les différentes revues qui animent et circulent dans la région à partir du milieu des années 1970 sont des regroupements d'individus, mobiles et disponibles, qui travaillent en commun autour de « *l'esprit de l'art* » (annexe 10). La revue peut être observée « *comme un lieu symbolique de légitimation de la pensée et un lieu réel de théorisation de celle-ci* », à savoir comme un « *intellectuel collectif*¹⁵³ ». *Erres*, dirigée par Patrick Garcia, Jean Delord, Pierre Manuel puis, plus tardivement, par Isabelle Delord, provient et est financée par l'UTM, notamment la filière philosophie dont sont principalement issus ses rédacteurs. Elle intègre les arts plastiques dès son second numéro¹⁵⁴. *Axe Sud* est fondée par Michel Batlle et est liée à la galerie Axe Art Actuel. Sa vocation est de rendre compte des activités poétiques et artistiques

¹⁵¹ BRIANTI Sylvio, *Traces d'artistes : dictionnaire de l'art moderne et contemporain dans les Hautes-Pyrénées de 1900 à nos jours*, Tarbes, Edicité et Coté 4, 2010, p. 182.

¹⁵² Coordination des Artistes Plasticiens de Toulouse, *CAPT et + Peintures*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Palais des arts, 24 novembre-14 décembre 1980). Toulouse, 1980.

¹⁵³ RIEFFEL Rémy, *La Tribu des clercs : les intellectuels sous la Ve République 1958-1990*, Calmann-Lévy, Paris, 1993, p. 219, dans VALETTE Léa, *Les lieux de la critique de théâtre en France : enjeux esthétiques et convictions politiques (1964-1981)*, thèse de doctorat d'Arts du spectacle, mention Études théâtrales, sous la direction de WALLON Emmanuel, Paris, Université Paris Ouest Nanterre, 2014, p. 89.

¹⁵⁴ REGIMBEAU Gérard (2009). *L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas*, dans COUZINET Viviane (dir.), *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*, Paris, Hermès-Lavoisier, p. 229.

du sud de la France et de la Catalogne (*annexe 10*). Bertrand Meyer Himhoff, Christian Satgé et Joan Claret font partie du comité de rédaction. *Pictura Edelweiss* est le regroupement de Pierre Manuel, Bertrand Meyer Himhoff, Christian Satgé, Gérard Tiné, Joan Claret et Raymonde Hébraud-Carasco (féministe, réalisatrice (*Gradiva*, 1978) et professeure d'esthétique en philosophie à l'université du Mirail). C'est une revue de création et de réflexion autour de la production provinciale qui émane du département Arts du CPAC. *Pictura Magazine* est plus orientée vers l'information et la diffusion de l'art local avec l'intégration d'une dimension critique (*annexe 9*). Elle est dirigée par Christian Satgé ; Meyer Himhoff, Jean Delord et Hébraud-Carasco font partie des collaborateurs. Les liens avec les autres villes du Sud, celles de « l'arc méditerranéen » qui relie Bordeaux à Nice, en passant par Toulouse et Montpellier, se concrétisent grâce à ces revues (*annexe 10*). Le numéro 2 d'*Axe Sud* indique des correspondances à Montpellier, Marseille, Nice, Nîmes, Bordeaux, Clermont-Ferrand, et même Paris. Le numéro 8 de 1983 étend son champ jusqu'à Biarritz, Barcelone, et même New York. Il est également notable que *La Dépêche du Midi* se fait le relais de plusieurs expositions dans la ville, par le biais de la critique d'art Aline Dinier, l'écrivain Michel Roquebert et le peintre et critique d'art Robert Aribaut.

Les années 1970 en Midi-Pyrénées sont donc propices à l'apparition d'un réseau qui se tisse en dehors des institutions. Ce réseau est composé d'individus qui s'associent entre eux et montent des collectifs d'artistes, des comités de rédaction de revues, etc. Les expositions de la Mostra del Larzac, ainsi que les théories de l'art contemporain, à travers les mouvements Support/Surface et Peinture-Itération, imprègnent ces réseaux et participent à la mise en visibilité des avant-gardes dans la région. En 1972, le magazine *L'Art Vivant* lance une enquête pour tenter de répertorier les artistes de province, à savoir « ceux qui n'ont pas la "chance" de résider à Paris, se sentent isolés, privés des grandes expositions, tenus à l'écart des grands débats, coupés de la réalité artistique contemporaine, laissés pour compte¹⁵⁵... » Ils reçoivent une cinquantaine de dossiers de collectifs¹⁵⁶. L'art des années 1970 est aussi marqué par des revendications concernant la liberté de création, la critique du centralisme parisien et l'engagement de l'artiste pour faire vivre l'art en dehors des institutions, sclérosées : « Nous affirmons notre présence et la réalité de nos créations comme objets réels, matérialisation essentielle de créateurs qui refusent de se laisser momifier en participant

¹⁵⁵ JC, « Au lecteur de Province », *L'Art vivant*, n°26 (janvier 1972), p. 2-3.

¹⁵⁶ JC, « Editorial », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 2.

*d'une recherche militante d'un art contemporain*¹⁵⁷. » Ces regroupements et ces théories sont irrigués par les revues locales, qui sont une possibilité de visibilité des artistes vivants, d'échanges d'idées et, dans une moindre mesure, de sensibilisation du public profane à l'art contemporain. Ces revues et ces groupes permettent surtout l'accès à un réseau : celui des acteurs et des actrices de l'art contemporain local.

La décentralisation mise en place à partir de 1982 marque un frein dans cette dynamique. Les régions sont transformées en collectivités territoriales de plein exercice. De nouvelles structures apparaissent dans les régions, avec à leurs têtes des personnes morales jugées compétentes. Ces changements s'inspirent directement des réseaux non marchands élaborés par les acteurs des années 1970¹⁵⁸.

II.2 La décentralisation des années 1980

II.2.1 Les politiques culturelles des années 1980

« Il faut imaginer la " manne" financière et symbolique que cela représentait et l'envie de tous d'en profiter après des années de disette et de mépris » (Pierre Manuel, annexe 10).

En 1982, les Fonds régionaux d'art contemporain (FRAC) sont mis en place dans les régions par le Ministère de la Culture. Ils sont à la fois financés par la Région et l'État, et leur mission est initialement orientée vers le soutien à la création, la diffusion des œuvres et la sensibilisation du public¹⁵⁹. À Labège, un Centre d'Art contemporain est créé dès 1985. Ce centre est l'ancêtre du musée et FRAC des Abattoirs. Il est porteur de beaucoup d'espoir à cause des fonds qui lui sont attribués, et sa possibilité d'assurer « *à la fois la conservation, la gestion, la diffusion et l'animation pédagogique autour des arts plastiques, ce qui a fait tant défaut dans [la] ville et dans [la] région*¹⁶⁰ ». Les plus gros changements se font sentir dans le domaine du cinéma et de l'audiovisuel. Le premier enseignement structuré est créé à la faculté du Mirail en 1980 : l'Enseignement Supérieur de l'Audiovisuel (ESAV). La chaîne de télévision France Régions 3 est soumise à la réforme de l'audiovisuel de 1982 et

¹⁵⁷ Anonyme, « Toulouse : 70 artistes dans la ville, mai 1972 », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 14.

¹⁵⁸ REGIMBEAU Gérard (2009). *L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas*, dans COUZINET Viviane (dir.), *Dispositifs info-communicationnels... op.cit.*, p. 229-263.

¹⁵⁹ Ministère de la Culture, *Présentation des Fonds régionaux d'art contemporain* [en ligne]. s.d [consulté le 29 mars 2016]. Disponible sur : <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Arts-plastiques/Les-structures/Les-Fonds-regionaux-d-art-contemporain-FRAC>.

¹⁶⁰ Ateliers Jean-Jaurès, *Livre blanc... op. cit.*, p.38.

décentralisée. De nombreux projets dans ce domaine voient le jour comme deux Coopératives d'Utilisation de Matériel Audiovisuel (CUMAV) à Foix et Castres, un Atelier de Création Populaire à Toulouse, l'Association pour la Diffusion des Arts Plastiques (ADAP) à Lavaur et l'Atelier 16 à l'UTM.

Malgré ces avancées, d'autres difficultés émergent. L'espoir apporté par ces changements annihile les regroupements et les revendications militantes des années 1970. La critique s'institutionnalise et les galeries parisiennes, qui connaissent les subventions des FRAC ouvrent leurs portes aux jeunes artistes provinciaux qui se détournent, par conséquent, des valeurs portées dans les années 1970 (*annexe 10*).

II.2.2 « Les Ruines de l'Esprit »

« Tout cela porté par le sentiment, que l'on était arrivé [...] au bout de quelque chose, au bout d'une logique de combat d'avant-garde. Que s'ouvrait le "postmoderne" et que, finalement, on regardait le chemin que l'on avait parcouru comme une accumulation de décombres » (Pierre Manuel, annexe 10).

L'ébullition portée par les années 1970, connaît donc une rupture au début des années 1980. Les acteurs et actrices culturels et artistiques de la période précédente se détournent de la « guérilla » et se voient, pour la plupart, proposer des postes dans les nouvelles institutions mises en place par la décentralisation (*annexe 10*). Les troupes de théâtre comme la Cie du Théâtre de l'Acte sont aussi touchées par cet éclatement des groupes. La mise en place du régime intermittent est bénéfique pour les subventions accordées aux troupes, mais elle provoque également la fin des communautés de théâtre (*annexe 16*). Michel Mathieu dénonce l'« absence de moyens pour la création [qui] constitue une entrave, une censure » et les dossiers de subvention dépendant de multiples interlocuteurs qui modifient « l'usage du temps » et accaparent celui des artistes¹⁶¹.

De février à juin 1985, l'exposition « Les Ruines de l'Esprit » semble venir marquer la fin d'une époque (*illustration 31*). Elle se tient dans divers lieux comme la galerie Axe Art Actuel, le centre d'animation de la Daurade, la Bibliothèque universitaire du Mirail, l'Atelier de Création Populaire l'Archéoptéryx, le Parvis de Tarbes, etc. Cette exposition se place sous la symbolique des décombres, de l'impasse intellectuelle et artistique, de la clôture de l'ébullition militante qui a animé l'art des années 1970 et du commencement d'une nouvelle

¹⁶¹ MATHIEU Michel, dans *Les assises de la Culture, Midi-Pyrénées, terre de rencontre et de création*, Toulouse, Privat, 1997, p. 235.

ère : « *L'esprit a-t-il un autre avenir que la contemplation de ses aventures passées ? L'art qui est en train de se faire, s'édifie sur des décombres et cela dans la dérision, comme si l'avenir n'avait que le sens de sa précarité, la figure indécise de son incertitude*¹⁶². »

La décentralisation mise en place dans les années 1980 et les espoirs qu'elle suscite entame la fin des réseaux militants des années 1970. La mise en place des FRAC, l'argent accordé à la vie culturelle régionale et la désignation des acteurs les plus actifs des années 1970 à la tête des nouveaux établissements culturels institutionnalisent la critique par ce biais.

Dans cette situation complexe, ce sont apparemment surtout les artistes hommes qui sont au cœur de la dynamique culturelle. Les femmes sont malgré tout bien présentes à l'école des Beaux-arts, mais elles ne sont que peu nombreuses à accéder à ce réseau hors institutions qui anime les années 1970-1980, dont les membres sont pourtant, pour certains, également issus des écoles d'art et de sciences humaines et sociales. Plusieurs problématiques se posent lorsqu'on se questionne sur la place des femmes dans ce milieu, à savoir celles des discriminations de genre, présentes également à l'école des Beaux-arts, et celles de la situation de l'artiste régional-e.

II.3 La place des femmes dans la situation locale

II.3.1 Le passage aux Beaux-arts : passionnant et difficile

« Les hommes étaient les rois du pétrole, les chefs d'ateliers n'étaient d'ailleurs que des hommes. Je crois qu'on a eu une femme en première année, mais c'est tout » (Odile Foucaud, annexe 8).

Les Beaux-arts sont un passage important pour une majorité d'artistes ; par conséquent, il est intéressant d'étudier cette école pour avoir une idée des premiers pas de la formation artistique chez les femmes. En Midi-Pyrénées, elles ont en général une formation supérieure aux hommes et l'obtention des diplômes est égalitaire¹⁶³. Cependant, elles sont moins visibles à la sortie de l'école, moins insérées dans la vie artistique et dans le circuit marchand (galeries, etc.), et se qualifient plus souvent d'amatrices que les artistes hommes¹⁶⁴. Ce fait, qui ne peut donc pas être rejeté sur un manque de formation, se retrouve également à Paris. Fabienne Dumont met en relation l'identité sexuée, définie par « *les multiples interactions*

¹⁶² DUMAS-RICORD Paul, « Les ruines de l'esprit », *Art Press*, n°94 (juillet-août 1985), p. 52.

¹⁶³ AZAM Martine, *Parcours d'artistes... op.cit.*, p. 126.

¹⁶⁴ *Ibid.*

*sociales*¹⁶⁵ » vécues et les difficultés rencontrées dès le premier stade de la formation. Les professeures sont quasi inexistantes à l'école des Beaux-arts, nationale comme toulousaine (annexe 8) : « *Le modèle de l'artiste enseignante n'existe donc pas, limitant les projections des élèves*¹⁶⁶. » Parmi les rares professeures, Claudine Augé-Clarens a été la première à enseigner aux Beaux-arts de Toulouse dès 1964 ; elle était chargée de l'atelier de décoration plane en 1968 et créatrice de celui de tapisserie en 1969¹⁶⁷ (illustration 32). Claude Camp a quant à elle travaillé sur le dessin à la fin des années 1970, et portait apparemment des revendications sur la place des femmes (annexe 9). Les étudiantes en art sont également victimes de discrimination de la part de certains professeurs (paternalisme, machisme, etc.) : « *Je pense qu'on avait encore l'héritage des années 60. Il y avait une espèce de machisme inhérent à l'enseignement* » (annexe 18). Elles semblent ainsi éviter sciemment certains ateliers de l'école des Beaux-arts. Celles qui ont été interrogées dans cette étude affirment cependant toutes un fort engouement pour l'entrée dans les études d'art : « *J'avais quitté une situation confortable, avec un salaire, pour vivre dans la précarité, mais surtout pour réaliser ce rêve : ne faire que de l'art, apprendre* » (annexe 15).

Malgré cette volonté de reconnaissance et de formation, les femmes sont peu visibles dans le milieu artistique à l'extérieur des Beaux-arts, dans la région ou nationalement. Les discriminations dont elles peuvent être victimes et l'absence de modèles sont une partie des raisons de cet effacement. Néanmoins, pour la reconnaissance artistique, d'autres éléments entrent en jeu comme la situation de l'artiste en région.

II.3.2 : La question de l'artiste régional-le

La province connaît une difficulté supplémentaire par rapport à la capitale : celle de son exclusion de la scène nationale et de son enfermement dans le « provincialisme ». L'identité régionale, nous l'avons vu, peut s'affirmer au travers d'un art contemporain, comme à la Mostra del Larzac ou dans les revues locales, capables de « rivaliser » avec l'art national sans être renvoyés au « traditionalisme » qui a tendance à définir l'art de province. L'art « traditionnel » qui se maintient dans les années 1970-1980, par le biais notamment du Salon

¹⁶⁵ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 23.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.28.

¹⁶⁷ MERLE Annie, *Les peintres de l'école toulousaine*, Toulouse, Editions Mickaël Ittah, 1994, p. 48.

des Artistes Méridionaux, issu de cette tendance de l'École de Toulouse¹⁶⁸, fustige encore en 1987 contre « *ces professionnels du charlatanisme international*¹⁶⁹ » et affirment ne se soucier « *que de la valeur artistique des œuvres*¹⁷⁰. » Ils n'essaient pas de s'insérer sur la scène nationale, mais de conserver une scène locale contre ce qu'ils considèrent comme « *un art qui dégénère*¹⁷¹ ».

Les relations avec la capitale sont ainsi ambiguës ; certains artistes choisissent de partir et de nier leur identité régionale : « *Pour pouvoir exister sur la scène nationale, dans le milieu de l'art contemporain, les artistes doivent partir ou nier leur identité locale, sinon ils sont rangés dans la seconde zone, celle du "provincialisme"*¹⁷². » D'autres restent et affirment un art contemporain qui dépasse les frontières de la région, ou bien cherchent à sauvegarder le « savoir-faire » local en rejetant l'art national et, par conséquent, les avant-gardes. Exposer à Paris est, pour un créateur de la région, « *comme signe de l'acceptation d'une production régionale, dans un concert cosmopolite*¹⁷³ [...] ». Ce passage semble obligatoire pour une carrière sur la scène nationale : « *Je ne parle pas seulement en termes de réussite professionnelle, mais aussi d'échanges d'idées, de saine concurrence et tout simplement de dynamisme de vie et de pensée. La province était plus que provinciale même s'il y avait parfois des « poches de résistance » (annexe 10).* Les femmes artistes de Midi-Pyrénées sont donc, en plus de leur genre, confrontées à ces difficultés que connaissent l'ensemble des créateurs régionaux, et qui nécessitent le recours à diverses compétences sociales¹⁷⁴ (trouver des lieux d'expositions, trouver un médiateur, produire un discours sur l'œuvre, savoir se situer dans les courants de l'époque, etc.) pour se voir reconnaître, elles et leurs œuvres, sur la scène artistique. Elles se cantonnent en général, ou sont cantonnées, aux arts décoratifs et « traditionnels¹⁷⁵ » qui demandent moins de prise de risques, qui visent une reconnaissance plus réduite, mais qui les renvoient hors des avant-gardes et les « provincialisent ».

¹⁶⁸ DARQUES Pierre, dans Société des Artistes Méridionaux, *64ème salon des Méridionaux*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Palais des arts, 26 octobre-14 novembre 1987 - Villeneuve Tolosane, Majorat, 22 novembre-27 décembre 1987 – Cugnaux, L'Oustal, 21 novembre-27 décembre 1987), Castelginest, 1987, p. 16

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷¹ AZAM Martine, *Parcours d'artistes... op.cit.*, p. 110.

¹⁷² BOURDIEU Pierre, « L'identité et la représentation : Éléments pour une réflexion critique sur l'idée de région », *ARSS* n°35 (novembre 1980), p. 63-72, dans AZAM Martine, *Parcours d'artistes... op.cit.*, p. 111.

¹⁷³ AZAM Martine, *Parcours d'artistes... op.cit.*, p. 242.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 329-368.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 130.

La discrimination patriarcale s'ajoute à cette exclusion régionale. À Paris, en effet, les femmes artistes sont aussi invisibilisées. Elles ont cependant élaboré des stratégies et des réseaux alternatifs et collectifs pour faire valoir leurs œuvres.

II.3.3 Comparaison avec la situation parisienne

« Elles étaient déjà marginalisées, et elles se sont donc marginalisées délibérément, mais de sorte à créer des lieux où elles pouvaient travailler, discuter, exposer. Lorsque quelqu'un est discriminé, dans un premier temps il met en avant sa discrimination » (Odile Foucaud, annexe 8).

Nationalement, dans les années 1970, les femmes sont exclues de la scène artistique : elles ne représentent que 5% des artistes citées dans les revues d'art¹⁷⁶ et sont fortement minoritaires dans les expositions à grande audience. Pour contrer cette discrimination, elles mettent en place un réseau alternatif, similaire quoi que moins politique, aux stratégies de reconnaissance des créatrices américaines¹⁷⁷. Ce réseau est constitué de divers groupes aux motivations différentes, dont la quasi-majorité ne contient que des femmes. C'est par exemple le cas de la Spirale (1972-1982) fondée par Charlotte Calmis qui veut « *lutter contre la passivité de la femme, saper ses préjugés, rechercher les inhibitions de la créativité féminine, inventer un langage nouveau*¹⁷⁸ » ; Femmes en lutte (1975-1977) dont Dorothee Selz, Mirabelle Dors et Nil Yalter sont membres, qui allie le combat féministe à celui des femmes artistes ; ou le collectif Femmes/Art (1976-1980) fondé par Françoise Eliet et qui a pour but de « *définir un espace théorique en dehors de la quête d'un trop éternel féminin*¹⁷⁹ ». D'autres cercles sont mis en place, comme la revue *Sorcières* (1976-1981) dirigée par Xavière Gauthier et Anne Rivière, qui accorde une importance particulière à l'art. Ces groupes, qui apparaissent environ cinq ans après le début du mouvement féministe, semblent cependant peu touchés par les revendications politiques du MLF qui, sauf pour Femmes en lutte, ont apparemment du mal à briser la « tour d'ivoire » des artistes : « *Ce mouvement des femmes en art est donc caractérisé par l'intersection entre les problématiques sociopolitiques et les aspects spécifiques à la création artistique*¹⁸⁰ ». Selon l'état actuel des recherches menées ici, ces collectifs non mixtes n'ont pas existé localement dans les années 1970-1980. De plus, les artistes interrogées dans cette étude ne les connaissaient pas. L'une des raisons possibles de

¹⁷⁶ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 35-46.

¹⁷⁷ FOUCAUD Odile, *La côte d'Eve : une histoire des femmes artistes de 1970 à 2006* [DVD, 57 mn], L'Harmattan, 2007.

¹⁷⁸ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 81.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.120. Issue de ELIET Françoise, «Femmes/Art », *Art Press International*, n° 16 (mars 1978), p.43.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.203.

cette absence est que le MLF parisien organisait des réunions dans l'école des Beaux-arts¹⁸¹, ce qui à priori n'a pas été le cas à Toulouse. Le premier collectif féministe et artistique qui semble apparaître est Artambulle, qui ne naît qu'en 1992, dont les membres sont les militantes féministes Geneviève Fuentes, Michelle Taris, Line Roque et Monique Bonzom (*illustration 33*).

La situation artistique locale dans les années 1970-1980 est à première vue très riche. Entre 1960 et 1975, plus de quarante galeries ouvrent leurs portes à Toulouse¹⁸². Les avant-gardes sont présentes depuis les années 1960, et prennent le pas dans les années 1970 sur un art « traditionnel » persistant qui se maintient cependant par le biais d'artistes individuels, de groupes et de salons. Les créateurs, implantés dans la modernité, s'affirment et revendiquent leur statut face au centralisme parisien. La Mostra del Larzac est l'un des salons les plus représentatifs de ces expositions d'avant-gardes menées par les artistes régionaux, en lien avec des débats politiques sur l'Occitanie, la sauvegarde du Larzac et l'ébullition artistique en Midi-Pyrénées. Les artistes se regroupent en collectifs ou en coopératives afin de pallier les difficultés financières, légitimer leur existence face au centralisme de la capitale, produire et exposer ensemble, etc. Ces groupes sont souvent empreints d'idéologies politiques, contre l'art marchand, contre l'immobilisme des institutions locales, et prônent la modernité artistique. Les années 1980 sont les années du financement tant espéré des acteurs et actrices culturels locaux, grâce à la décentralisation de 1982. De nouvelles structures, comme les FRAC, apparaissent, les collectivités locales sont plus autonomes et la culture mieux financée que dans les années qui précèdent cette réforme. Celle-ci marque cependant la fin de l'ébullition artistique hors institutions et non marchande qui s'était mise en place dans les années 1970. La scène artistique locale, qui peine à trouver sa place sur le plan national, est presque exclusivement composée d'hommes. Seules certaines créatrices sont présentes dans les groupes et les milieux d'avant-garde, ponctuellement pour la plupart, de façon pérenne pour une petite minorité. Les discriminations dont elles sont victimes dès les premiers pas de leur formation et leur situation régionale se cumulent avec leur statut de femmes sont des éléments qui peuvent expliquer en partie leur évincement de la scène artistique contemporaine des années 1970-1980. L'absence de projection qu'elles peuvent avoir dans l'enseignement des arts, due à la quasi-absence de professeures aux Beaux-arts, est aussi peut-être une des

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸² THOUZELIER Garance, *Situation de la peinture à Toulouse, op. cit.*

causes de leur baisse de légitimité. À la différence de Paris, aucun regroupement d'artistes non mixte ne se monte apparemment à Toulouse avant Artambulle en 1992.

La compréhension de la situation des artistes femmes dans la région ne peut se faire que par l'approfondissement de celle de la situation artistique en général : quel impact les mouvements d'avant-garde comme Support/Surface et Peinture-Itération ont-ils eu sur la situation régionale ? D'où sont issus leurs membres ? Comment ces mouvements se constituaient-ils ? D'où tiraient-ils leur légitimité sur la scène artistique ? Quels étaient les débats qui animaient la vie culturelle locale dans les années 1970-1980 ? Différaient-ils des débats nationaux ? Comment le réseau en lien avec le CPAC du Mirail s'est-il construit ? Nous pouvons également nous demander à quel degré la modernité en art a pu pénétrer le milieu régional : quelles réelles préoccupations locales de la part des artistes pour les enjeux esthétiques nationaux et internationaux ? Quels lieux de diffusion pour l'art contemporain des années 1970-1980 ? Quel public ? Quel intérêt ou désintérêt¹⁸³ ? Les avant-gardes ne paraissent que peu ou pas abordées par les créatrices avant les années 1970¹⁸⁴ : y a-t-il eu un réel changement après Mai 68 en ce qui concerne l'orientation esthétique et théorique des femmes ? À quoi est-il dû ? Ces changements sont-ils l'une des raisons de l'intégration de Maïté Boyer (*illustration 35*) au groupe CAPT ?

Pour élaborer quelques pistes de réponses, une étude plus approfondie du rôle des revues et de la critique artistique locale serait à faire : quel est le rôle des revues artistiques dans l'acquisition d'une légitimité au sein de la scène locale ? La publication et la conservation du support papier des revues sont-elles la cause de la rémanence des noms et des œuvres au niveau local ? Quelle était la place des femmes dans le milieu de la critique d'art ? Quel rôle a joué Aline Dinier, journaliste à la *Dépêche du Midi* et critique d'art, sur la scène locale ? L'influence de certaines figures, comme Annie Merle, peintre et autrice d'un livre sur l'École de Toulouse¹⁸⁵, ou Raymonde Hébraud-Carasco est aussi à chercher : cette dernière ne se considère pas comme militante, seulement comme féministe, et son rapprochement avec ce milieu se fait par le biais de la passion pour le cinéma qu'elle partage avec Marie-France Brive¹⁸⁶ : quels ont été ses apports en général, ainsi qu'au sein des revues *Pictura* et des comités de rédaction de celles-ci ?

¹⁸³ TEULON-NOUAILLES B., « Loupian 83, galerie Christian Laune », *Art Press*, n°75 (novembre 1983), p. 47.

¹⁸⁴ Rencontre du 15 février 2016 avec Coralie Machabert, doctorante à l'Université Toulouse Jean-Jaurès, qui rédige actuellement une thèse sur la situation artistique toulousaine de l'après-guerre (1945) jusqu'à 1969.

¹⁸⁵ MERLE Annie, *L'école de Toulouse : grands acteurs de l'art contemporain*, Biarritz, Atlantica, 2010.

¹⁸⁶ CARASCO Raymonde, *Une amitié*, dans CORRADIN Irène, MARTIN Jacqueline (dir.), *Les femmes sujets d'histoire : à la mémoire de Marie-France Brive*, Féminin et Masculin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999, p. 317-320.

Toulouse est principalement étudiée ici, en dépit des autres foyers culturels qui ont pu exister dans les alentours et ailleurs dans la région. L'étude du rôle des institutions artistiques et des autres lieux du milieu alternatif permettrait, en outre, de mieux comprendre les enjeux de la scène locale : quels étaient les autres lieux de diffusion de l'art et de la culture dans la région, comme l'Atelier Entre¹⁸⁷ ou la galerie Simone Boudet ? Quelle dynamique a engendrée le Centre culturel Municipal, considéré comme « *un lieu vivant dans lequel les meilleurs représentants des tendances les plus fortes de l'époque seront présents*¹⁸⁸ » ? Quel a été, au sein de ce Centre, le rôle de son directeur Christian Schmidt, puis Yvan Erpeldinger et cette « *ébullition artistique créée par Jeannine Gilles-Murique*¹⁸⁹ » ? Quelle a été celle portée par Liberto Perez au sein de l'Ecole Nationale d'Aviation Civile, par le biais du Centre Léonard de Vinci, à partir de 1969 ? Quelle force d'attraction a eu Toulouse dans les années 1970-1980, par rapport aux autres villes de la région ? Quelle était la situation dans ces autres villes ? Quelles dynamiques ont existé, comme celle des expositions de l'Abbaye de Beaulieu et leur influence sur le public profane de l'art contemporain ? Quelles relations se sont nouées autour du Parvis de Tarbes ? Quelle reconnaissance ce lieu a-t-il acquise et comment ?

Les femmes semblent plus présentes du côté des galeries, du côté « *marchand*¹⁹⁰ » de l'art : quelle a été leur place dans le système des galeries ? Pour quelles raisons ont-elles pu s'insérer dans ce système ? À l'instar ou à l'inverse de Françoise Courtiade, quelle politique envers les créatrices ont-elles menée ? Les luttes occitanes ou contre le centralisme parisien qui émergent dans les années 1970 peuvent, par leur côté militant, questionner sur l'intégration des femmes en leur sein et dans les expositions qui en sont issues : quelle était la part accordée aux artistes féminines, comme Nadia Prèle, dans la Mostra del Larzac ? Quelles étaient les positions occitanes sur les luttes féministes ? Est-ce que ces luttes convergeaient ? Quelle est la place des revendications régionalistes chez les femmes ? Quel pourcentage d'exposantes dans les galeries dites « alternatives » ou associatives ? Quelle a été l'implication de Marcelle Dulaut dans la valorisation des artistes régionaux ? Quelle en a été l'incidence sur sa création¹⁹¹ ?

De plus, si l'on regarde le parcours d'Yvette Monteil, et les catalogues d'expositions des artistes Méridionaux, les circuits « traditionnels » paraissent inclure plus de femmes. En 1987,

¹⁸⁷ KLEIN Robert, « L'A. Musée international », *Inter : art actuel*, n° 62 (1995), p.79.

¹⁸⁸ Ateliers Jean-Jaurès, *Livre blanc... op. cit.*, p. 33.

¹⁸⁹ Rencontre du 25 février 2016 avec Marianne Miguet et Dany Nadal.

¹⁹⁰ Rencontre du 15 février 2016 avec Coralie Machabert.

¹⁹¹ Anonyme, *Festival-forum d'Occitanie : Marcelle ouvre le bal* [en ligne], 24 juin 1998 [consulté le 25 avril 2016]. Disponible sur : <http://www.ladepeche.fr/article/1998/06/24/161497-festival-forum-d-occitanie-marcelle-ouvre-le-bal.html>

dix-sept étaient présentes sur soixante-et-onze exposants¹⁹² : la valorisation de la production régionale traditionnelle est-elle un circuit de reconnaissance plus accessible pour les créatrices ? Quelles seraient les conséquences de cette possibilité ? L'exclusion des femmes du milieu des avant-gardes est-elle réellement due à leur marginalisation volontaire par le choix de l'art traditionnel¹⁹³ ? Ou cette décision n'est-elle en partie que la conséquence de leur exclusion ? La reconnaissance dépend-elle du choix esthétique opéré ? Les instances de légitimation ne sont pas toutes les mêmes localement, et elles ne se destinent pas aux mêmes objectifs. Si les Méridionaux assument de sélectionner et valoriser des œuvres, principalement figuratives qui prouvent la « maîtrise technique » de leurs auteurs, la reconnaissance acquise par ce salon ne dépasse pas les frontières régionales. Toulouse étant une ville plus petite que Paris, les artistes reconnus étaient apparemment « *majoritairement amis* », et il était « *facile pour des étudiants qui sortaient des Beaux-arts de trouver leur place dans le milieu artistique*¹⁹⁴ » : quelles étaient les relations d'amitié et les relations informelles entre les artistes ? En quoi celles-ci leur ont-elles permis d'être reconnus ? Étaient-elles seulement affinitaires ou se fondaient-elles aussi sur une orientation esthétique ? Comment rentrait-on dans ces groupes ? Cette situation est-elle spécifique à la région¹⁹⁵ ? Pourquoi, si cette intégration au milieu artistique se fait sans réelles difficultés, les étudiantes en art sont-elles moins nombreuses à intégrer des groupes d'artistes ?

En effet, les hommes n'hésitent pas, dans les années 1970, à se réunir en collectifs. Ce choix n'est pas fait pour les artistes femmes qui sont aussi peu à intégrer des groupes mixtes : quelles sont les raisons de cet isolement ? La déqualification des artistes de province en est-elle une raison ? L'éloignement des artistes dans la région en est-il une autre ? Comment se constituent les réseaux après la fermeture du Bibent en 1975 ? Quelle place l'individualité, la rhétorique, la parole¹⁹⁶ et la connaissance des enjeux esthétiques prennent-elles dans la reconnaissance artistique ? Pourquoi aucun collectif non mixte n'émerge avant les années 1990 ? Quelles sont les autres instances de légitimation ? L'une des instances de socialisation est aussi les Beaux-arts, premier lieu de la formation artistique. L'art contemporain étant marqué par la « *nécessité d'un savoir sur l'art indissociable d'un savoir de l'art*¹⁹⁷ », ce « savoir » était-il enseigné dans l'école des Beaux-arts de Toulouse ? Le manque de

¹⁹² Société des Artistes Méridionaux, *64ème salon des Méridionaux*, *op.cit.*

¹⁹³ MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992, p.281-282.

¹⁹⁴ Rencontre du 25 février 2016 avec Marianne Miguet et Dany Nadal.

¹⁹⁵ THOUZELIER Garance, *Une ville enclavée, une ville désenclavée* [en ligne], 10 mai 2007 [consulté le 25 avril 2016]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com/artsplastiques/toulouseenclaveegarance.html>.

¹⁹⁶ Mail de Pierre Manuel daté du 19 février 2016 : « *Là, selon la formule de 68, il fallait prendre la Parole. Ou plutôt savoir la prendre.* »

¹⁹⁷ GLEIZAL Jean-Jacques, *L'art et le politique... op. cit.*, p.31.

professeures a dû aussi jouer dans le déficit de légitimité des étudiantes, à cause de l'absence de projection : quel a été l'impact des quelques enseignantes en art dans la formation des étudiantes artistes ? Ces enseignantes avaient-elles une conscience féministe ? Comment cette conscience, si elle a existé, s'exprimait-elle ?

Enfin, localement, l'histoire du théâtre, de l'audiovisuel et du cinéma peuvent venir compléter cette analyse, notamment grâce aux atouts¹⁹⁸ de la région que sont la Cinémathèque de Toulouse, fondée dans les années 1960, les différents collectifs et les festivals de films de cette période. La venue à Toulouse en 1982 d'Armand Gatti, poète et dramaturge anarchiste né en 1924, qui a créé l'Atelier de Création Populaire, l'Archéoptéryx¹⁹⁹, situé au 15 rue des Lois, serait aussi à prendre en compte.

Les collectifs non mixtes d'artistes femmes n'ayant apparemment pas existé localement, d'autres formes de cadres créatifs sont à étudier. Cette observation ne peut être représentative, à cause du faible nombre de créatrices interrogées, mais elle peut permettre d'entrevoir les prémices d'une problématique locale. Nous tenterons d'analyser des orientations générales et non des seules individus. De plus, notre thématique tourne autour des coopératives d'artistes, car la création au niveau national de collectifs non mixtes, et le fait que les hommes aient été nombreux à se regrouper pour créer en région dans les années 1970-1980, montre que le collectif d'artistes était une stratégie réellement employée à cette époque. Les femmes de Midi-Pyrénées interrogées dans cette étude, qui n'ont pas rejoint de groupes non mixtes, sont pourtant pour la plupart conscientes des discriminations qu'elles subissent, à l'extérieur comme à l'intérieur du milieu de l'art. Certaines choisissent des parcours individuels, centrés sur elles-mêmes et sur leur propre construction, de femme et d'artiste. D'autres font le choix, à l'instar des artistes hommes, de fonder ou de s'intégrer à des groupes mixtes, à majorité masculine, et prennent leur place en tant qu'individus à l'intérieur de ceux-ci. Parallèlement, les militantes créatrices internes au mouvement féministe ne revendiquent pas leurs créations à l'extérieur de ce cadre, et ne tentent pas de modifier concrètement la sphère artistique par les productions qu'elles proposent. Une frontière semble ainsi s'établir entre le monde de l'art et le milieu féministe, alimentée par un rejet des institutions mixtes par les militantes, et les difficultés des femmes artistes à critiquer leur éviction de la scène artistique.

¹⁹⁸ PRIOT Franck, dans Les assises de la Culture, *Midi-Pyrénées... op. cit.*, p. 279.

¹⁹⁹ GATTI Armand, HOCQUARD Jean-Jacques, *Archéopteryx : Journal de l'atelier de création populaire* n°2, mars 1983, Fonds récent des Beaux-arts, Revue Pictura Edelweiss, 1 p.

III - Les frontières ouvertes entre le féminisme et le monde de l'art

III.1 Un féminisme individuel chez les artistes femmes?

III.1.1 Des parcours individuels

« Une forme d'introspection, mais qui était un besoin. À partir du moment où j'ai saisi que cette pratique me donnait vie, je l'ai approfondie. C'est de cet ordre-là, cela m'a permis de m'affirmer, de reconstruire un corps et/ou de combler l'absence d'un corps » (Christine Ollier, annexe 13).

Parmi les artistes locales interrogées dans ce mémoire, certaines ont pris une voie artistique individuelle, en dehors des collectifs. Leurs relations avec le mouvement féministe sont variées. Le premier cas de figure est celui de l'artiste isolée, pour laquelle l'art est un moyen de (re-) construction personnelle. Josette Ayroles, surnommée Jomaray, est née en 1943 et inscrite aux Beaux-arts de Toulouse en 1982 après une formation de médecine à Montpellier en 1968. Son œuvre tourne autour des « signes » (*illustration 36*), symboles de son pays natal, l'Algérie (*annexe 19*), et elle utilise également de la laine pour créer (*illustration 37*), sans lier cette technique à une revalorisation revendiquée des travaux associés aux femmes. Très tôt, elle est atteinte d'une paralysie qui vient contrarier les objectifs picturaux sur grands formats qu'elle s'était fixés. Son thème initial est la représentation des femmes (*illustration 38*), celle de la maternité en particulier (*illustration 39*). Elle est consciente des difficultés auxquelles elle a dû faire face aux Beaux-arts, mais, notamment à cause de ses problèmes de santé, elle privilégie son statut d'artiste à une lutte contre ces discriminations : « *J'avais tous mes problèmes de santé et je ne cherchais qu'à exposer, à me faire connaître. Je n'ai pas trop suivi ce qui se passait autour de moi* » (*annexe 19*). L'art est pour elle un moyen d'expression et de construction personnelle que sa paralysie n'a pas empêchée. Son parcours reste individuel, bien que par sa formation en médecine, elle s'engage momentanément auprès des Ateliers de l'Art CRU, fondés à Bordeaux en 1984 par le psychologue Guy Lafargue, qui ont développé « l'Expression Créatrice Analytique © » comme « *discipline autonome dans le champ des pratiques analytiques/ thérapeutiques*²⁰⁰ ». Le manifeste de l'Art CRU annonce qu'il « *n'est pas un mouvement artistique, c'est un mouvement de l'âme aux prises avec ce que chaque être a de plus intime et de plus difficilement avouable*²⁰¹ », à savoir une pratique personnelle visant à l'expression

²⁰⁰ Art CRU, *site* [en ligne], s.d [consulté le 5 mai 2016]. Disponible sur : <http://www.art-cru.com/>.

²⁰¹ LAFARGUE Guy, *Manifeste de l'Art CRU* [en ligne], 1987 [consulté le 5 mai 2016]. Disponible sur : <http://www.art-cru.com/>.

individuelle et intime des personnes. Claire Foltete, née en 1950 à Albi n'a commencé sa production artistique que tard, sans suivre de formation institutionnelle. Elle travaille autour du thème de la broderie et du décor (*illustrations 40, 41, 42, 43, 44 et 45*), en peignant des œuvres selon la méthode du « point à point » (*illustration 46*) Créer lui permet de s'extirper de la banalité de son quotidien (*annexe 17*). Elle revendique un travail « féminin », du fait des inspirations qu'elle puise dans la broderie, pratique de son enfance, mais son isolement (Albi), sa vie de famille et sa volonté d'être au minimum reconnue dans le milieu de l'art ne lui permettent pas d'engagement féministe. Eliette Dambès, née en 1958, entre très jeune, en 1973, aux Beaux-arts de Pau puis à ceux de Toulouse entre 1975 et 1978. Son désir d'acquisition de connaissances techniques artistiques émerge en 1971, après un accident de voiture qui l'a traumatisée (*annexe 12*). L'art lui permet dans un premier temps de se rétablir psychologiquement et d'exprimer ses blessures. Ses œuvres sont majoritairement composées de corps déchiquetés et amputés (*illustrations 47, 48, 49, 50 et 51*). Elle s'intéresse aussi aux corps des femmes, à leur appropriation par les hommes et aux stéréotypes qui les entourent (*illustrations 52 et 53*). Elle se sent proche des idées féministes, mais, en partie à cause de son travail sur elle-même et de l'urgence de sa reconstruction (*illustrations 54 et 55*), elle n'a pas eu de contact avec ce milieu : « *Je n'étais pas ouverte, je vivais ma douleur et mon traumatisme* » (*annexe 12*). Quant à Christine Ollier, elle a suivi une formation aux Beaux-arts de Toulouse entre 1978 et 1985, et s'est battue auprès de sa famille pour pouvoir accéder à ces études (*annexe 13*). Son œuvre, dans les années 1970 et 1980, s'engage vers une recherche sur la Terre et l'histoire de l'humanité (*illustrations 56, 57 et 58*), ainsi que sur le corps et son immatérialité (*illustrations 59 et 60*). En 1982, elle présente une œuvre lors de l'exposition « Dep'art : 15 attitudes dans un même lieu » à l'université du Mirail, qui se propose être une recherche autour de l'« identité femme » (*illustration 61*). L'art est également pour elle un moyen de se construire et de se trouver : « *Lorsqu'on s'engage dans cette voie, c'est aussi qu'il y a des choses à résoudre en soi [...]* » (*annexe 13*). Sa construction se fait cependant aussi, dans une moindre mesure, par sa participation à dix-huit ans à des réunions féministes. Elle en retient un réel soutien collectif, non dans son parcours artistique, mais dans sa vie personnelle (*annexe 13*).

Le deuxième cas de figure est celui de l'artiste militante, qui s'intéresse à la redéfinition de l'image des femmes en général, mais qui détache son œuvre du milieu politique. Danièle Delbreil, née en 1947 à Toulouse, a participé aux actions et aux réunions du MLF (*annexe 7*). Elle se forme toute seule, auprès de son mari et d'une autre créatrice toulousaine, Michelle Teyseyre. Elle emprunte dans son travail les codes du classicisme

italien et du surréalisme, par lesquels elle est fascinée, et se positionne dès le début sur la question de la féminité (*annexe 7*). Le thème de la peur, de l'angoisse, de la soumission et de l'exposition du corps des femmes aux hommes est récurrent dans son œuvre (*illustration 62*), comme celui de la représentation des sujets féminins (*illustration 63*). Sa création s'inscrit systématiquement en dehors des moments de collectivité féministe, dans lesquels elle ne ressent pas l'intérêt d'une expression individuelle (*annexe 7*). Marie Ciosi, née à Alger en 1948, s'installe à Toulouse au début des années 1980 après avoir fait des études à Paris²⁰². Elle a suivi une formation artistique à l'université de Vincennes, faculté militante qui venait d'ouvrir ses portes au début des années 1970, à laquelle elle n'a été que très peu assidue (*annexe 3*). Dans ses œuvres peintes et gravées, l'artiste s'intéresse aussi à la représentation des femmes. Ses personnages féminins sont figés dans leur réalité quotidienne (attente du bus, douche, détente, prise de médicaments, etc.) (*illustration 64*). Plusieurs thématiques reviennent fréquemment, traitées avec des techniques différentes (la linographie, la peinture, le dessin, la lithogravure, etc.) C'est le cas par exemple de la « fumeuse » (*illustration 65*). Entre 1979 et 1980, elle illustre le magazine *Différence* et participe au comité de rédaction de ce magazine et à des groupes féministes, qu'elle définit comme mixtes et ouverts (*annexe 3*). Elle ne commence à exposer ses œuvres qu'après la disparition de la revue et, par conséquent, son éloignement du milieu militant. Lou Perdu quitte son poste d'institutrice pour entrer aux Beaux-arts de Toulouse entre 1968 et 1973. Son engagement féministe ne se fait pas à Toulouse à cause du manque de dynamisme du mouvement local au début des années 1970 (*annexe 15*). En 1973, elle part à Paris pour des raisons économiques et s'engage ensuite dans le milieu féministe, notamment auprès du cercle de la revue *Sorcières* (1976-1981). Grâce à cet engagement, elle prend confiance en elle et en sa propre création (*annexe 15*), mais celui-ci ne se fait pas dans la région. Ses recherches artistiques dans les années 1970-1980 ont comme sujet la photographie de poupées ; ce thème se retrouve dans plusieurs périodes de son parcours (*illustrations 66 et 67*). Elle s'intéresse aussi aux limaces, qu'elle considère comme rejetées à cause de leur côté gluant, et ce au même titre que le sexe féminin (*illustration 68*). Marie-Claude Treilhou est une réalisatrice née en 1948 à Toulouse. En 1980, dans son film *Simone Barbès ou la vertu* (*illustration 69*), elle articule féminisme et lesbianisme en décrivant l'histoire d'une jeune femme, Simone Barbès, qui travaille dans un cinéma pornographique²⁰³. La réalisatrice a elle-même travaillé dans un de ces cinémas avant de commencer à produire

²⁰²CIOSI Marie, *site officiel* [en ligne]. s.d [consulté le 8 janvier 2015]. Disponible sur : <http://www.marieciosi.com/>.

²⁰³TREILHOU Marie-Claude, *Notes diverses (fragments)*, s. d., Cinémathèque de Toulouse, Fonds Marie-Claude Treilhou, F13-2.1.A, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, *Simone Barbès ou la vertu*, 47 p.

des films ; il s'agit donc d'une forme d'autobiographie romancée. Elle se préoccupe également de l'identité régionale, comme en 1988 dans l'adaptation de contes traditionnels de l'Aube, *L'Âne qui a bu la lune*, pour lequel elle fait appel à des comédiens non professionnels²⁰⁴ (illustration 70), ou comme dans *Éloge du peigne à corne* (1988), issu d'une série de quatre courts-métrages, intitulée *Savoir-faire, faire savoir*, autour des techniques du terroir²⁰⁵. La réalisatrice est reçue à la MDF et noue des liens avec les militantes féministes. Celles-ci la soutiennent, projettent ses films et publient dessus²⁰⁶. Elle est aussi membre de la Coopérative des cinéastes, située à Paris, groupe qui a pour objectif de permettre une diffusion des films « *en dehors d'un système qui les ignore et qui [...] ne leur permettrait pas de s'y exprimer librement*²⁰⁷ ».

Ces parcours individuels sont empreints d'une très forte détermination pour acquérir une formation artistique et pour pouvoir créer. Ils participent à une construction personnelle des artistes et induisent des choix de vie parfois émancipateurs.

III.1.2 Une construction personnelle et des choix de vie

« *Un jour, mon père avait reçu un monsieur à la maison, et tous mes tableaux étaient exposés à ce moment-là. Ce monsieur avait dit à mon père : « Ça lui passera, elle se mariera et fera des enfants ». C'était vraiment l'avenir que je fuyais* » (Lou Perdu, annexe 15).

Ces artistes sont majoritairement issues de classes populaires. Elles travaillent pour accéder à la formation artistique par les Beaux-arts, ou doivent parfois quitter une situation « convenable » pour vivre dans la précarité. Elles effectuent aussi des petits boulots à côté de leurs études, souvent réalisées sans le soutien de leur famille. Si certaines ont des enfants et commencent à produire après, d'autres font le choix de ne pas en avoir et de faire passer symboliquement la création avant la procréation. Elles sont également toutes conscientes du sexisme à l'intérieur de la sphère artistique. Cette conscience exprimée peut permettre une analyse féministe des œuvres selon leur signification intrinsèque, à savoir en « *prenant connaissance de ces principes sous-jacents qui révèlent la mentalité de base d'une nation,*

²⁰⁴ TREILHOU Marie-Claude, *Presse liée au film - Coupures de presse*, octobre 1985- mars 1988, Cinémathèque de Toulouse, Fonds Marie-Claude Treilhou, F13- 2.5.G, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, *L'Âne qui a bu la lune*, 59 p.

²⁰⁵ TREILHOU Marie-Claude, *Éloge du peigne en corne-présentation du projet et note d'intention*, 1988, Cinémathèque de Toulouse, Fonds Marie-Claude Treilhou, F13-3.2, Activités de Marie-Claude Treilhou en rapport avec le cinéma, Projets de films non réalisés, 22 p.

²⁰⁶ Sirène un peu marine, « Pourquoi écrire sur Simone Barbès ? », *La Lune Rousse*, n°11 (hiver 1980-1981), p. 33.

²⁰⁷ TREILHOU Marie-Claude, *Lettre à la coopérative des cinéastes*, s.d., Collections de la Cinémathèque de Toulouse, Fonds Marie-Claude Treilhou, F13-5.1, Correspondance, 2 p.

*d'une période, d'une classe, d'une condition religieuse ou philosophique [ici en l'occurrence d'un statut genré, ndlr] – particularisés inconsciemment par l'artiste qui les assume – et condensés en une œuvre d'art unique*²⁰⁸ ». Elles sont en effet nombreuses à prendre les femmes, ou les techniques utilisées traditionnellement par celles-ci comme sujet de prédilection. Bien qu'elles nient généralement toute orientation féministe dans leurs œuvres, la conscience de leur statut de femme est présente.

En dépit de cette résolution d'accès à la création, elles sont peu nombreuses à s'affirmer en tant qu'artistes. Claire Foltete se définit comme « *artiste régionale* » et elle affirme que cette situation n'a « *aucune importance* » dans le milieu de l'art (*annexe 17*). Comme Christine Ollier, elle n'a commencé à exposer que poussée par son entourage, car elle n'en voyait pas l'utilité, elle ne se sentait pas légitime. De même, peu étaient en mesure, dans les années 1970-1980, de produire un discours sur leurs œuvres.

Certaines font ainsi le choix d'un parcours individuel, parfois centré sur elles-mêmes, dans une optique de (re-) construction. Elles mettent toutes les femmes au centre de leur création, mais ne revendiquent pas toujours une orientation féministe dans leur vie, et surtout dans leur œuvre. Elles ont aussi du mal à trouver leur place au sein de la sphère artistique, locale et nationale. Leur parcours individuel leur permet, dans certains cas, de ne pas avoir à assumer leur statut d'artiste (*annexe 15*), de pouvoir se centrer sur elles-mêmes et ce qu'elles ressentent (*annexe 12*) ou tout simplement de créer, ce qui leur est impossible dans un cadre collectif (*annexe 7*). Si quelques-unes ont participé aux réunions et aux actions du MLF, elles détachent toujours leur œuvre de la politique. La création est un acte personnel qui ne s'inscrit pas dans une collectivité. D'autres créatrices font le choix de fonder ou de s'insérer dans des groupes d'artistes mixtes.

III.2 La place des femmes dans les collectifs mixtes

III.2.1 Les parcours « collectifs »

« *Le côté "artiste solitaire qui travaille chez lui" ne m'intéresse pas [...]* » (Kiki Lacarrière, *annexe 20*).

Béatrice Utrilla fait partie des artistes qui choisissent de créer par le biais des regroupements. Née en 1964 à Agen, elle suit une formation aux Beaux-arts de Toulouse

²⁰⁸ TEYSSÉDRE Bernard, *Avant-propos*, dans PANOFISKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Essais folio, Paris, Gallimard, 1969 (1^{ère} ed. américaine 1955), p. 18.

entre 1982 et 1987, car la vie d'artiste l'attire (*annexe 18*). Elle travaille par le biais de la photographie, avec le soutien de Gérard Régimbeau, alors directeur de la Bibliothèque des Beaux-arts. Ses photographies s'inspirent des images amatrices, privées et intimes (photos de famille, etc.) qu'elle transfère dans le domaine public (*illustration 71*) et de la photographie mémorielle (*illustration 72*). En 1987, elle monte le collectif Ab-Irato avec Nicolas Barrié, Yann Febvre, Christophe Montagut, Patrick Nicolas et Michel Reynès (*illustration 73*). C'est pour elle un « *choix politique* » et « *des formes d'actions pour défendre le travail des artistes, le diffuser, le montrer* » (*annexe 18*). Le groupe garde cependant la notion d'individualité et se veut être une association de personnalités aux expressions diverses, avec « *un sens par individu au minimum*²⁰⁹ ». Cette notion se remarque lors de l'exposition « Photo pauvre » (*illustration 74*) que Bétarice Utrilla organise avec Anne Caminade et qui est, malgré l'absence des autres membres du collectif, placée sous le nom d'Ab-Irato. Elle en fonde d'autres comme Les Curieux ou À la plage, et entame une collaboration sur le long terme avec le créateur Rémi Groussin. Ils travaillent et exposent ensemble, et réalisent une performance en 2013 autour des relations humaines : *La chambre double* (*illustration 75*). Une autre artiste est la Montpelliéraine Élise Cabanes, qui entre aux Beaux-arts de Montpellier entre 1979 et 1985, après avoir fait une école de pharmacie à cause de la pression familiale (*annexe 11*). Ses œuvres peintes, comme ses performances et courts-métrages, s'orientent vers la représentation du corps musclé (*illustration 76*), de l'androgynie et de la dualité masculin/féminin (*illustrations 77, 78, 79 et 80*) : « *Mon travail des années 1980, en dehors d'une volonté esthétique, était un combat identitaire. Mon corps était la plupart du temps ma propre création. Mon questionnement évoluait sur l'idée du féminin et du masculin* » (*annexe 11*). Encore étudiante aux Beaux-arts, elle ouvre une galerie « underground » dans une cave, anciennement boîte de nuit, dans le centre-ville de Montpellier : la galerie Mesdames, Messieurs²¹⁰. Elle fréquente en même temps les plasticiens de sa génération (dont Robert Combas, né en 1957 et initiateur du mouvement de la Figuration Libre) et des musiciens (Pascal Comelade, Les Provisoires, Les Vierges, Les Sheriffs...) (*annexe 11*). Elle monte le groupe musical Masoch, puis Élise et les Garçons avec le guitariste des Provisoires (*illustration 81*). Si ses œuvres peintes, ses performances et ses courts-métrages sont réalisés en dehors d'un collectif, la vie d'Élise Cabanes et son parcours sont loin de ceux d'un artiste individuel, car sa création émane des groupes desquels elle s'entoure. Cette démarche se

²⁰⁹ REGIMBEAU Gérard, *Glossaire, dans Ab-Irato, Après la transpiration !*, Catalogue d'exposition (Galerie du Quai, Toulouse, 20 novembre-7 décembre 1990), Toulouse, s.d, p. 17.

²¹⁰ CABANES Elise, *Les rayures bleues de l'âme ou les coulisses d'une vie d'artiste*, Paris, Edilivre Aparis, 2010, p. 63.

retrouve dans celle de Kiki Lacarrière. Étudiante aux Beaux-arts de Toulouse au milieu des années 1970 et membre de la fanfare de cette école, elle lie ses créations picturales avec la musique. Ses œuvres s'inspirent et expriment son vécu, les relations humaines, la solidarité, etc. (*illustration 82*). Elle fréquente les milieux féministes par le biais des réunions du MLF, qui l'aident à s'affirmer dans les années 1970 (*annexe 20*), et de la Gavine. Dès le début des années 1980, elle entre dans la « collectivité » du Nabuchodonosor, bar à vin de Toulouse, alternatif et solidaire. Au début de son parcours, Kiki Lacarrière cultive le mythe de l'artiste déchu : « *Je copiais des hommes dans la déchéance, et mon but était d'être une femme accomplie et libre* » (*annexe 20*). Après avoir réussi à arrêter l'alcool, elle se concentre sur une vie d'artiste femme, épanouie. Elle installe des ateliers clandestins dans les bars, les greniers et les caves à partir du début des années 2000 (*illustration 83*). Elle s'entoure d'artistes et plus généralement d'autres individus ; la collectivité lui permet de créer, l'inspire. Elle lie une amitié et travaille avec le créateur toulousain Gilles Rieu. Cette vie est favorisée par sa situation d'artiste régionale : le travail sur l'échange et l'humain est plus simple dans une ville comme Toulouse que dans la capitale (*annexe 20 et illustration 84*). La créatrice participe aussi à des groupes musicaux, comme Ciel mon mari entre 1984 et 1988, groupe de rock alternatif, et Sand-Witches, proche du punk, au début des années 1990 (*illustration 85*). Si elle affirme que s'intégrer dans des groupes d'artistes non mixtes aurait pu l'intéresser à Paris, elle n'en a pas « *ressenti le besoin à Toulouse* » (*annexe 20*).

En dehors du domaine des arts picturaux, d'autres engagements collectifs ont existé. Marie-Angèle Vours, née en 1947 à Laguiole, participe à des groupes artistiques par le biais du théâtre lorsqu'elle s'associe à la compagnie du Théâtre de l'Acte dès le début des années 1970. Elle rompt avec son parcours d'étudiante en droit pour vivre en collectivité et apprendre les arts du spectacle par le biais des méthodes du metteur en scène et théoricien Jerzy Grotowski (1933-1999), et par l'idéal libertaire porté par la troupe du Living Theatre. La compagnie se produit dans des salles, mais aussi dans la rue, et porte des revendications politiques contre la peine de mort, contre le fascisme et, dans une moindre mesure, contre le sexisme (*annexe 16*). C'est l'ébullition de Mai 68 qui pousse Marie-Angèle Vours dans la création et l'expression théâtrale. Du côté des revues, Isabelle Delord-Philippe est une des seules femmes comprises dans les groupes de rédaction. Elle participe à la revue *Art Présent* avec Alain Pomarède, et à la revue *Erres* aux côtés de Pierre Manuel, Jean Delord et Patrick Gatines. Sa formation de philosophe lui permet de s'imposer dans ces cercles intellectuels (*annexe 10*).

L'affirmation publique du statut d'artiste est plus forte chez les femmes qui rejoignent des collectifs que chez celles qui créent « seules ». Les sujets abordés s'orientent souvent vers des revendications politiques, elles prennent également de plus grands risques en intégrant des techniques ou des thématiques différentes de la peinture et elles ont généralement un discours construit sur leur travail. Il serait tentant de penser qu'au même titre que les engagements politiques des collectifs d'artistes hommes, les revendications féministes émergeraient plus facilement des femmes qui créent dans des groupes. Or, si leur construction ou leur intégration à des coopératives d'artistes mixtes leur permet de s'affirmer et de prendre confiance en elles plus facilement que les artistes individuelles, la tendance du collectif artistique semble plutôt tendre à l'invisibilisation des rapports de genre en interne.

III.2.2 Le collectif comme invisibilisation des rapports de genre ?

« Pour parler de féminisme, il y avait une réelle volonté de se mettre à égalité, entre les hommes et les femmes. Enfin on ne se posait même pas la question » (Marie-Angèle Vauris, annexe 16).

Les relations à l'intérieur des groupes d'artistes peuvent être affinitaires (annexe 14), mais elles ont aussi et surtout un but de création et de visibilité artistique. Ainsi, les femmes s'intègrent et sont intégrées à ces groupes, mais les discriminations sexistes peuvent perdurer. Elles se battent donc avec des armes différentes. L'affirmation de leur individualité, de leur capacité créatrice et à se mettre à égalité avec les hommes, est une des premières stratégies. Béatrice Utrilla affirme adopter une attitude combative pour se faire une place : *« J'ai un rapport de combattante avec la vie, ce n'est pas apaisé, et si j'étais un garçon, je n'aurais pas ce rapport-là ; je n'aurais pas besoin de combattre de cette façon » (annexe 18).* Kiki Lacarrière refuse aussi d'être favorisée dans ses groupes de musique : elle porte le matériel et s'affirme physiquement pour ne pas être, en retour, discriminée (annexe 20). Le paternalisme qui règne dans certains regroupements, comme ceux d'Isabelle Delord-Philippe, la place dans une situation où personne ne s'oppose à ses décisions et où elle peut avoir du mal à être prise au sérieux : *« [...] étant la seule fille, j'ai bénéficié d'un traitement de faveur. Les garçons, au nombre de neuf, ne s'opposaient pas frontalement à mes décisions, quand j'en avais, cela les faisait marrer, c'était nouveau, tout au plus se moquaient-ils de moi » (annexe 14).* En réaction, elle utilise sa formation intellectuelle pour produire des textes philosophiques et des analyses de la situation artistique midi-pyrénéenne pouvant égaler ceux écrits par les hommes. Toutes sont conscientes des rapports de genre qui existent au sein des collectifs auxquels elles participent, et en dehors de ceux-ci. Mais la dénonciation de ces discriminations ne se fait en

général pas. Isabelle D. Philippe analyse brièvement les comportements et remarques sexistes auxquels elle s'est confrontée lors de l'exposition de 1979 au Mirail²¹¹, ainsi que l'absence de parité entre les exposants hommes et femmes, mais elle affirme être cependant dans un « milieu privilégié : philosophique, humaniste » (annexe 14). Pierre Manuel atteste que la question du genre des artistes ne se posait pas, que seul leur travail comptait, mais que les conditions d'accès à la modernité prônée par les avant-gardes locales n'étaient pas théorisées : « Ce qui nous intéresse c'est [...] leur capacité [aux femmes, ndlr] de se détacher de tous les codes qui pourraient renvoyer à une pratique traditionnelle de l'art. Le pas franchi, il n'y avait plus de problème. Mais nous n'avions jamais pris la mesure de ce qui pouvait autoriser à franchir ce pas – puisqu'en tant qu'homme nous étions aveugles aux formes de domination que nous exerçons » (annexe 10). Minoritaires dans le milieu artistique, minoritaires dans les collectifs, car elles sont peu à « avoir le culot de [se] projeter dans une voie qui ne soit pas centrée sur la famille » (annexe 14), les femmes sont déterminées à se faire une place, mais elles sont isolées les unes des autres et parfois victimes de sexisme, à des degrés différents, au sein même des groupes d'artistes. Si leur création et leur parcours sont collectifs, leur lutte reste à priori individuelle au sein de ces regroupements. Le sexisme et l'exclusion qui en découle dans le milieu artistique, à l'extérieur des collectivités qu'elles intègrent, semble aussi favoriser l'adhésion au groupe en dépit des discriminations qui peuvent le traverser.

Les stratégies de création et de valorisation de celle-ci prennent ainsi diverses formes pour les femmes localement. Paris n'est pas un objectif en soi, et elles sont nombreuses à choisir de rester dans la région. Seule Lou Perdu a déménagé dans la capitale, pour des raisons différentes de son parcours artistique. Certaines artistes issues de la région, féministes ou ayant une réflexion autour des femmes, comme Monique Frydman (illustrations 86), ou Odile Mir²¹² ont réussi à s'extraire de la région et se faire une place sur la scène nationale. Localement, certaines s'orientent vers une voie individuelle, par choix, par refus du groupe, ou bien par l'impossibilité d'y adhérer. Parmi celles interrogées, leur affirmation en tant qu'artiste et leur volonté de revendiquer ce statut est difficile. Parallèlement, d'autres créatrices choisissent un parcours collectif. Qu'elles fondent ou s'intègrent à des regroupements artistiques, à des troupes de théâtre, ou qu'elles s'entourent d'une communauté de créateurs afin d'évoluer, le groupe est un des fondements de leurs œuvres.

²¹¹ Isa D., « Art contemporain : regard hystérique », *Erres*, n°9-10 (deuxième semestre 1980), p. 35-39.

²¹² LHONG Henry, *Odile Mir : l'espace à portée de mains* [en ligne], Esprits nomades, 1^{er} janvier 2011 [consulté le 11 mai 2016]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com/artsplastiques/mir/mirodile.html>.

Leur assertion artistique se fait plus facilement, mais pas en tant que femme, et le féminisme semble, dans la majeure partie des cas, absent de leurs revendications publiques. Si le collectif permet un meilleur dispositif créatif et une reconnaissance plus conséquente, la condition paraît être que les femmes luttent individuellement en interne pour accéder à l'égalité. Autrement dit, le groupe paraît autoriser une meilleure visibilité et affirmation créative, à la condition que les revendications « personnelles » qui pourraient le dévaloriser sur la scène artistique ne s'expriment pas. La tendance générale est donc à priori celle de l'isolement des artistes femmes entre elles dans la région, qu'elles créent seules ou dans des groupes mixtes.

Entre le milieu féministe et le monde de l'art, entre les militantes artistes qui essaient d'insérer l'art dans la sphère politique et les artistes femmes qui tentent de s'insérer dans le paysage artistique, il semble y avoir deux mondes à part. D'un côté les productions militantes, collectives et engagées, ne sont pas reconnues ou revendiquées en tant qu'œuvres d'art, et les créatrices en tant qu'artistes, et de l'autre côté, les artistes femmes ne se définissent pas comme féministes, même si elles sont conscientes des discriminations et que leur parcours ou leurs œuvres abordent ces problématiques. La dévalorisation des productions militantes et collectives due à une vision de l'art élitiste, et la revendication du statut d'artiste dans un domaine excluant est difficile, surtout lorsqu'on est militante et que l'on n'a pas reçu de formation institutionnelle. Parallèlement, la critique d'un milieu dominé par les hommes est à priori compliquée lorsqu'on souhaite être reconnue par celui-ci. L'absence de théorisation autour des créations engagées, et de critique envers la visée universaliste de l'art, est à priori les causes de la relégation de la solidarité féministe en dehors du milieu de l'art.

III.3 Critique féministe et reconnaissance artistique : une liaison dangereuse ?

III.3.1 La question de la valeur de l'art militant et la dévalorisation

*« Je trouve qu'il faut quand même que ça rentre dans la sphère de l'art, quelle que soit la discipline »
(Corinne Clément, annexe 6).*

Dans le mouvement féministe et le milieu militant en général²¹³, l'art est, malgré ses transformations, toujours perçu comme celui des Beaux-Arts. Les notions de Beau et de

²¹³ WALLON Emmanuel, *L'extrême gauche et l'art en France dans les années soixante-dix*, dans BIET Christian, NEVEUX Olivier (dir.), *Une histoire du spectacle militant : Théâtre et cinéma militant (1966-1981)*, Théâtre et cinéma, Vic La Gardiole, L'Entretemps éditions, 2007, p. 49.

pratique élitiste, demandant une formation spécifique lui sont toujours attribuées. Par conséquent, les arts « mineurs » et les nouvelles expériences artistiques ne sont pas reconnus comme de l'art, et seules la peinture et la sculpture conservent ce statut dans l'imaginaire collectif (*annexe 1*). Très peu de militantes, mis à part ses autrices, se souviennent du film *Balbutiement*, réalisé par le groupe de vidéastes. Ce film a pourtant été projeté à la MDF (*illustration 15*), et un article est paru sur lui dans *Différence*. Une fresque a également été réalisée sur les murs de la MDF par la militante Béatrice de Fromentel, et est tombée dans l'oubli après avoir été détruite en même temps que le bâtiment, sans qu'aucune photographie n'en soit prise. Les militantes qui créent à l'intérieur de la collectivité féministe sont reléguées au rang de simples « créatrices », et leurs productions n'acquièrent pas le statut d'œuvre d'art. C'est une des raisons pour lesquelles Danièle Delbreil rompt avec le MLF et produit en dehors de celui-ci (*annexe 7*), seule condition pour acquérir le statut d'artiste. L'une des causes de cette considération est l'objectif affiché des productions collectives, qui va à l'encontre de celui attribué aux œuvres d'art : pour acquérir ce statut, elles doivent être en effet diffusées et montrées, ce qui n'a pas réellement été le cas, par exemple pour les vidéos (*annexe 5*). La conséquence de ce manque de diffusion est la disparition de beaucoup d'œuvres féministes, à cause de l'absence de conservation : « *Ce n'était pas une époque où nous, dans nos groupes, on théorise de garder la mémoire* » (*annexe 7*).

Ces faits sont aussi conditionnés par la conception dominante de l'art comme étant une pratique réservée au Génie individuel, autodidacte talentueux ou ayant reçu une formation artistique validant sa capacité à faire de l'art et à le revendiquer comme tel. Pour les militantes, comme Corinne Clément, leur création ne s'inscrivant pas dans ce schéma, elles ne peuvent se définir comme artistes (*annexe 6*). Pour Marie-Thérèse Martinelli, la vidéo n'est qu'une conjoncture entre son éveil féministe et sa passion du cinéma (*annexe 5*). Jusqu'à ce que la BNF la contacte pour récupérer ses bandes, elle n'a jamais considéré son travail de l'époque comme étant digne d'être conservé et étudié (*annexe 5*). Les discours élitistes du monde de l'art prôné par les institutions et les spécialistes ont traversé le mouvement féministe et contribué à l'effacement des artistes : « *Disposer dans son jeu de l'atout "masculin", de l'atout "parisien", de l'atout "supérieur" et de l'atout "formation" augmente les chances de pouvoir commencer la partie et de ne pas la perdre*²¹⁴. » Or les militantes artistes toulousaines ne disposent d'aucun de ces atouts. Les créations sont en adéquation

²¹⁴ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 66, issu de DE SINGLY François, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie*, n° XXVII-3 (juillet-septembre 1986), Sociologie de l'art et de la littérature : p.531-543.

pratique avec la redéfinition de l'art après Mai 68²¹⁵, mais il n'y a ici aucune théorisation de cette redéfinition. C'est le facteur principal de la dévalorisation des œuvres collectives internes au mouvement. Ces dernières existent pourtant, et possèdent de fortes similitudes avec celles réalisées par des collectifs masculins et parisiens, comme l'Atelier populaire.

L'un des autres facteurs de la dévalorisation des œuvres militantes est leur support, souvent reproductible, comme l'affiche, le dessin ou la bande dessinée. Ceux-ci sont privés de l'aura, distinction accordée par le philosophe et historien de l'art Walter Benjamin (1892-1940) à l'œuvre d'art unique²¹⁶. La fonction d'une affiche est de véhiculer un message. Son caractère renouvelable la réactualise dans le temps et, comme pour toute œuvre reproductible, change sa réception selon le contexte²¹⁷. L'affiche possède ainsi un double statut, celui de porteuse de message dans un contexte historique précis, et de visuel graphique et artistique témoignant d'une époque. Ce n'est pas, comme pour un tableau peint, la représentation figurée ou abstraite qui est importante, mais ce qui est projeté sur celle-ci et sa capacité à « *libérer la réflexion ou non*²¹⁸ ». La créativité de l'affichiste n'émane pas uniquement de son savoir-faire technique, mais de l'interprétation qu'il ou elle transcrit d'un langage visuel visant à être validé socialement²¹⁹. Les affiches réalisées par Corinne Clément pour le Ciné-club ou la MDF correspondent à cette recherche d'un langage visuel précis et identifiable, bien qu'elles ne soient pas considérées par leur autrice comme méritant d'être étudiées comme des œuvres, mais seulement comme des supports militants dans un contexte précis (annonce des films du Ciné-club, etc.). Celles-ci ont pourtant été récupérées, étudiées et diffusées par le groupe *La Gaffiche* qui s'est intéressé aux affiches du MLF depuis les années 1970²²⁰. Certaines affiches, notamment celles de Mai 68, ont été élevées au rang d'œuvres d'art, en prenant en compte leur contexte, leur spécificité reproductible et leur objectif de base, mais ce fait est souvent dû à des recherches postérieures à leur création. La BD cumule quant à elle cinq handicaps symboliques : elle est considérée comme un genre « bâtard » mêlant le texte et l'image, comme infantile, liée à la caricature (et, par conséquent, contraire au Beau), n'ayant pas d'histoire comme les autres mouvements du XXe siècle, et indigne de

²¹⁵ LACHAUD Jean-Marc, *Art et contestation*, dans ARTOUS Antoine, EPSZTAJN Didier, SILBERSTEIN Patrick (dir.), *La France des années 1968*, op.cit., p. 129.

²¹⁶ Voir BENJAMIN Walter, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939)*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, Payot, 2013.

²¹⁷ ZACCARIA Diego, *L'affiche, paroles publiques*, op.cit., p. 242-243.

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 218.

²²⁰ La Gaffiche, *Les femmes s'affichent : affiches du Mouvement de Libération des Femmes en France depuis 1970*, Paris, Syros, 1984.

production à cause de son petit format et de la multiplicité de ses images²²¹. Les illustrations et les dessins sont eux aussi à destination d'un magazine, et donc soumis à la perte du statut d'œuvre d'art unique.

De plus, la valeur d'une œuvre d'art se rattache à la théorie hégélienne du *Bildung* : « *Cette capacité supposée des œuvres culturelles à transcender les préoccupations individuelles ou communautaires pour atteindre l'universalité*²²². » Les œuvres féministes, malgré leur adéquation avec la « *signification esthétique*²²³ » théorisée par l'historien de l'art Erwin Panofsky (1892-1968), sont rejetées par le milieu de l'art parce qu'elles cumulent les handicaps, d'ailleurs dénoncés par les collectifs de plasticiens (communautarisme et non-individualisme, contenu engagé et non commercialisable²²⁴...). La dévalorisation des œuvres féministes par les discours stéréotypés qui entourent le mythe de l'artiste et l'élitisme de la création participe à l'invisibilisation des militantes artistes au sein du collectif féministe.

Parallèlement, pour les artistes femmes insérées dans le milieu artistique, revendiquer une position féministe ou opérer une critique des rapports hommes/femmes au sein d'une sphère où elles ont, comme dans la société en général, à lutter pour se faire une place, semble compliqué.

III.3.2 La difficile critique d'un milieu élitiste et restreint

« C'est un suicide médiatique, si on dit qu'on est féministe donc la plupart ne le disent pas [...] même si certaines le sont vraiment » (Odile Foucaud, annexe 8).

Pour les artistes femmes qui ont eu accès à la formation artistique par le biais des Beaux-arts, la critique féministe du monde de l'art, où la domination masculine s'exprime et les exclut, serait un « *suicide médiatique* » (annexe 8). Une enquête menée dans le département de la Loire-Atlantique sur la place des femmes dans les arts visuels contemporains confirme cette négation des difficultés liées au statut du genre féminin :

« Lorsque l'on pose la question des éléments qui les freinent, elles évoquent pêle-mêle toute une série de difficultés : la difficulté à avoir des réponses, la difficulté de communiquer, de gérer, de gagner sa vie avec son art, le fait qu'il y ait trop d'artistes en concurrence, le manque de réseau, le mauvais état du marché privé,

²²¹ GROENSTEEN Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2006, p. 23.

²²² SOFIO Séverine, YAVUZ EMEL Perin, MOLINIER Pascale (dir.), *Genre, féminisme et valeur de l'art*, Cahiers du genre, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 10.

²²³ PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations... op. cit.*, p. 57.

²²⁴ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op. cit.*, p. 180.

la politisation des choix publics, le défaut de prise de risque des décideurs, le copinage dans les choix du marché, le doute intérieur, le cumul avec une vie de famille qui empêche de faire des résidences. Pas une seule n'a évoqué le fait d'être une femme²²⁵. »

Si elles sont, selon les artistes interrogées, localement majoritaires à ne pas revendiquer leurs difficultés « personnelles » comme liées aux discriminations patriarcales, elles sont aussi nombreuses à reconnaître l'exclusion des femmes en général de la sphère artistique. L'art se veut « neutre », et les conditions d'accès à la reconnaissance sont, plus que le « talent » créatif, le « talent social²²⁶ ». Ce qui freine l'acquisition de ces conditions par les femmes, à savoir leur déficit de légitimité, leur cantonnement à la procréation et à la sphère privée, leur manque d'assurance et de modèles, n'est pas reconnu et critiqué par les artistes : leur éviction est d'ordre structurel²²⁷. Les hommes se regroupent et font valoir leurs productions, la théorisent et tentent de la valoriser au niveau national. Leur seul obstacle est de ne pas posséder l'atout « parisien » dans leur parcours. En se regroupant, en discourant sur leurs œuvres, ils parviennent à contourner ce handicap et se sentent légitimes à le faire. Pour les femmes, qu'elles créent seules ou en collectif, il leur manque également l'atout « masculin/neutre²²⁸ » dans leur construction et leur formation. Le centralisme parisien en art a été fortement critiqué au sein de la sphère artistique même, dans les années 1970-1980, mais le masculin qui domine en interne et qui se fait passer pour le « neutre » n'a pas été remis en question. Les femmes, malgré les difficultés efficientes causées par leur genre, doivent elles aussi atteindre cette « neutralité » pour être admises dans le milieu de l'art. Les entraves à être reconnues comme « artiste », qui plus est en province, ne semblent pas pouvoir s'accumuler avec celles d'être reconnue comme « femme artiste », avec toutes les contraintes que ce statut entraîne : « *Car si la réussite triomphale est chose aussi rare que difficile, elle s'avère encore plus rare et plus difficile à partir du moment où il faut, tout en travaillant, se battre contre les démons intérieurs du doute et de la culpabilité et affronter au-dehors les monstres du ridicule et de l'encouragement protecteur [...]*²²⁹. » Elles ne se retrouvent pas entre femmes, mais, pour certaines, constituent ou rejoignent des collectifs mixtes, ou se lient d'amitié et

²²⁵ FAY Sophie, *La place des femmes dans les arts visuels contemporains : invisibilité de l'invisibilité, l'exemple du département de Loire-Atlantique*, D.I.U. Egalité des chances entre les femmes et les hommes, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle /Université Paris VI Pierre et Marie Curie, 2008, p. 68.

²²⁶ AZAM Martine, citée par LEON Céline, *Constructions identitaires et conditions d'exercice : ARTistes/RMIstes, des façons d'être artistes*, mémoire de Master en Sociologie, sous la direction d'AZAM Martine, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2007. p. 67.

²²⁷ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p.177.

²²⁸ NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, op. cit., p. 15.

²²⁹ *Ibid.*, p. 241.

obtiennent l'aide de « passeurs », à savoir un individu, le plus souvent masculin, « suffisamment disponible et en phase avec son époque [...] qu'il soit critique, marchand, responsable d'institution ou de revue, qui marque ainsi de façon déterminante ce rendez-vous premier avec le champ artistique²³⁰ », comme Gérard Regimbeau pour Béatrice Utrilla, ou le peintre-graveur Gilles Briaud et l'éditeur Patrice Thierry pour Eliette Dambès. Les difficultés ne sont pas individuelles, car elles sont soutenues par des hommes, mais elles restent systémiques. La théorisation de ces discriminations, la critique de la domination masculine ou l'affirmation de leur position d'artiste (et) féministe dans un domaine dans lequel elles tentent de s'inscrire individuellement sont extrêmement compliquées.

De ce fait, les revendications féministes ne pénètrent pas directement le monde de l'art et il semble y avoir deux mondes à part entre la collectivité des femmes et la sphère artistique. Les causes sont en partie le désintérêt des militantes pour l'art externe au mouvement (l'urgence des combats politiques ne permettant pas un attachement au symbolique), la dévalorisation des créations militantes et, parallèlement, une idée dominante de l'art comme un moyen d'expression personnelle, incompatible avec la collectivité, et visant à l'universalité, incompatible avec des revendications spécifiques.

III.3.3 Collectivité féministe et isolement des artistes : deux mondes à part ?

«[...] elles constituaient une minorité, et la plupart étaient en déficit de réputation [...] Une fois de plus, je ne me souviens pas que l'une ou l'autre de ces artistes se soient autorisées à se plaindre de leur sort en tant que femmes. Cela n'aurait que pu leur nuire davantage²³¹. »

Deux sphères apparaissent pour les femmes artistes et les militantes créatrices, avec des revendications différentes. D'un côté, un milieu féministe dans lequel s'exprime un art engagé et collectif. Ces créations apparaissent en priorité pour nourrir la collectivité féministe. La réalisation de films par exemple, permet de produire des œuvres collectives, et favorise donc les liens entre femmes (*annexe 5*). Après l'élaboration d'un projet de film, le groupe de vidéastes se retrouve à la campagne afin de le réaliser. Cette vie en communauté autour d'une création, souvent introspective, à laquelle chacune prend part, permet de tisser des relations fortes entre les participantes. La vie et la production en dehors de la région parisienne, dans une ville plus petite, sont plus faciles dans ce contexte-là (*annexe 5*). Les films ne sont pas

²³⁰ BOUISSET Maiten, « Les chemins de la reconnaissance », *op. cit.*, p. 95.

²³¹ DALLIER-POPPER Aline, *Art, féminisme, post-féminisme : Un parcours de critique d'art*, Histoires et Idées des Arts, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 24.

signés lorsqu'ils sont présentés, mais apparaissent comme réalisés par un groupe (*illustration 15*). Leurs objectifs ne sont pas leur reconnaissance en tant qu'œuvre ni l'acquisition du titre de « réalisatrice » pour celles qui les ont produits. Leur intérêt principal est leur production au sein du collectif et par le collectif. C'est aussi le cas pour le dessin, les affiches ou la bande dessinée qui, bien que réalisés techniquement par une personne, sont le fruit d'élaborations communes (*annexe 6*). Pour les affiches, Corinne Clément propose plusieurs projets qui sont discutés puis choisis collectivement, voire parfois modifiés après la présentation du projet (*annexe 6*). Elles ne sont pas signées, et seuls les témoignages des militantes de l'époque permettent d'en retrouver leur créatrice²³². Corinne Clément est ainsi une médiatrice capable de matérialiser par le dessin des idées émanant d'un groupe, permettant de cette façon la diffusion d'aspirations générales par une création individuelle, mais anonyme, au service du collectif. Par la BD, elle exprime sa vision du mouvement et de ses membres en s'orientant vers l'autodérision. Les bandes dessinées ont pour destinataires les militantes du mouvement et leur objectif est à la fois d'alimenter et de témoigner de l'« Entre femmes ». Elles ne peuvent donc pas être considérées comme une production individuelle visant un public large, comme la BD en général, mais elles doivent être vues sous l'angle de la production à l'intérieur d'un groupe et à destination de celui-ci. L'ébullition politique et partagée dans laquelle évoluent les femmes ne permet pas ou presque une expression personnelle (*annexe 6*). Le mouvement féministe toulousain créé, par conséquent, une situation paradoxale pour les artistes qui en font partie : il est à la fois moteur de production et frein à la reconnaissance des créatrices, car l'art est renvoyé à la seule sphère artistique et à la création individuelle.

En effet, le milieu artistique est rejeté par les groupes militants qui le considèrent comme inscrit et véhiculant une culture patriarcale. Ainsi, la question de la transformation de l'art par la revendication subversive de la reconnaissance de leur travail ne se pose pas chez les féministes créatrices. Un article paru dans le dernier numéro de *La Lune Rousse* confirme ce rejet, et la croyance fautive en un « don artistique » y est dénoncée : « *Je retrouve ici ce sentiment d'inadéquation politique du "combat artistique" choisi en tant que tel, conçu comme spécifique à la classe [souligné par l'auteurice, ndlr] des artistes*²³³ [...] » Cette dénonciation s'attaque cependant aussi aux artistes. Elle appelle à se réapproprier l'art en dehors du milieu de l'art, aliéné par la société : « *Il n'est donc pas question pour moi de créer quoi que ce soit de libre, si je me campe dans cet espace de l'Artistique neutre, mixte, donc*

²³² C'est Brigitte Boucheron qui m'a, par exemple, donné le nom de Corinne Clément pour les affiches de la MDF, qui était autrement introuvable.

²³³ Jacqueline, « Panoramique », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 2 (1981-1982), p. 216.

*masculin et récupérateur. Mon envol ne peut se réaliser qu'à partir d'une conscience minimum de sécurité*²³⁴. » La création ne peut se faire qu'en dehors des lieux institutionnels ou mixtes, dans les courants alternatifs féministes, et doit nourrir la contre-culture qui émane de ces milieux.

D'un autre côté peut-être observé le domaine artistique, dans lequel les discriminations sont présentes. Les artistes femmes à l'intérieur travaillent seules ou en collectifs, participent ou non aux réunions et actions féministes, mais ne revendiquent pas collectivement le droit de créer et d'être reconnues en tant qu'artistes femmes : « *L'acquisition d'une identité personnelle positive passerait par la rupture avec l'identité collective des femmes et l'assimilation des prototypes masculins. Ce qui empêcherait ensuite tout sentiment de solidarité avec les autres femmes, par manque d'investissement identitaire émotionnel sur les modèles de même sexe*²³⁵. » Les œuvres étudiées (celles de Danièle Delbreil, Marie Ciosi, Eliette Dambès, Élise Cabanes, Christine Ollier, Lou Perdu, Claire Foltete, Béatrice Utrilla, Josette Ayroles et Kiki Lacarrière, ainsi que les pièces du Théâtre de l'Acte dont a fait partie Marie-Angèle Vauris), malgré leurs représentations, leurs techniques ou le discours et le parcours de leur autrice, pouvant être interprétés²³⁶ comme « féministes », ne sont pas revendiquées comme telles. En effet, leurs créations ne s'orientent pas vers le monde militant, mais vers le monde de l'art, et participent à l'instauration d'une frontière entre ces deux milieux. Danièle Delbreil ne revendique pas, par exemple, le caractère féministe de ses œuvres, car pour elle, le féminisme est un combat politique qui se joue dans la réalité et non dans le symbolique (*annexe 7*). En outre, cette affirmation pourrait avoir comme conséquence leur cantonnement au statut d'artiste féministe, leur marginalisation et leur dévalorisation sur la scène artistique. Elles n'ont pas construit de « circuit alternatif » comme à Paris, leur intégration dans le milieu de l'art se fait donc par l'acceptation des règles imposées et des difficultés supplémentaires, en tant que femmes et artistes régionales, auxquelles elles doivent faire face.

Bien qu'aucun collectif d'artistes femmes n'ait apparemment existé localement dans les années 1970-1980, celles-ci ont recours à d'autres stratégies pour faire valoir leur création.

²³⁴ *Ibid.*, p. 218.

²³⁵ ZAVALLONI Marisa, *Le sexe du pouvoir – Femmes, hommes et pouvoir dans les organisations*, Desclée de Brouwer, 1986, dans DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op. cit.*, p.207.

²³⁶ LAMOUREUX Eve, *La question du genre dans les arts visuels : Les femmes artistes mobilisées dans le féminisme au Québec* [en ligne]. 1^{er} mars 2005 [consulté le 10 avril 2015]. Disponible sur : <http://sisyphe.org/spip.php?article1597>

Certaines choisissent ainsi le parcours classique de l'artiste individuelle. L'art est un moyen, pour certaines d'entre elles, de se (re-) construire et leur accès à la formation artistique s'obtient souvent grâce à leur détermination. Si quelques-unes choisissent une expression intériorisée, d'autres affichent une vision différente des femmes en général. Leurs liens ou leur absence de liens avec le milieu féministe sont pour une partie, à première vue, dus à cet isolement et ce désir de reconstruction, qu'elles combattent par les réunions collectives féministes ou qu'elles expriment par le biais de l'art. D'un autre côté, certaines femmes choisissent de créer ou d'intégrer des collectifs d'artistes, ou à minima de favoriser l'acte créatif non strictement individuel. Si certaines s'intéressent ou participent au militantisme féministe en dehors de leur activité artistique, aucune ne crée en non-mixité. Elles s'entourent d'hommes dans le milieu de l'art ; les relations entretenues à l'intérieur des collectifs et à l'extérieur sont des relations d'amitié et à vocation artistique, qui peuvent être respectueuses, mais aussi discriminantes. Si toutes sont conscientes du sexisme auquel elles sont confrontées, elles sont peu à l'exprimer. Le groupe semble « invisibiliser » les rapports de genre : au lieu de placer ses membres à égalité, ce sont les femmes qui doivent lutter en interne pour acquérir cet équilibre. Les artistes interrogées dans cette étude et incluses dans des collectifs d'artistes possèdent toutes, par conséquent, une très forte personnalité, ce qui leur permet d'affirmer leur individualité et leur statut d'artiste. Le collectif favorise leur intégration dans la sphère artistique (comme pour les hommes, à priori), et celui-ci est donc valorisé dans leur discours. Pour les militantes créatrices, à l'intérieur du mouvement féministe, la dévalorisation de leur statut et de leurs œuvres est principalement due aux supports de création utilisés (bande dessinée, vidéo, etc.), au manque de diffusion de ces œuvres à l'extérieur du mouvement, à leur absence de conservation et au fait qu'elle n'ait pas eu de formation artistique institutionnelle. Les hommes sont à priori plus nombreux à s'inscrire dans des collectifs et à s'engager dans la critique des institutions et de l'art marchand. Le manque de légitimité des artistes femmes, dû aux stéréotypes liés à leur genre et les discriminations qui en découlent, peut être une des causes de leur absence de condamnation envers la mainmise des hommes sur le monde de l'art. La critique d'un milieu élitiste et exclusif dans lequel on essaie de s'inscrire, en tant qu'artiste régionale et en tant que femme, paraît contradictoire et difficile.

Deux mondes se côtoient ainsi : le milieu féministe d'où émerge un art collectif et engagé, mais qui ne vise à s'inscrire que dans le milieu militant et qui rejette la sphère artistique ; et le milieu artistique, d'où émergent diverses formes de création de femmes, mais qui ne vise pas à s'inscrire dans le milieu militant et pour lesquelles la revendication « féministe » serait un obstacle supplémentaire à la reconnaissance. Les points de contact ne

se font que dans la sphère militante, lorsque les artistes participent aux activités féministes. Le mouvement a pu influencer un certain nombre d'artistes femmes, qui sont une majorité à avoir conscience des discriminations, et cette influence se ressent dans certaines œuvres. Quelques-unes affirment aussi que le féminisme les a aidées dans leur vie personnelle et leur prise de confiance, mais aucune ne le lie directement avec sa création et son statut d'artiste (à part peut-être Marie-Claude Treilhou, qui n'a pas été interviewée).

En interrogeant un plus grand nombre d'artistes, il serait intéressant de voir si les éléments qui émergent concernant les femmes insérées dans le milieu de l'art local se généralisent, et si d'autres lignes d'analyse peuvent se dégager. L'importance de leur insertion sur la scène locale, voire nationale est aussi à étudier : où ont-elles exposé ? À quel rythme ? Dans quel cadre ? Quelles sont les relations qu'elles ont pu tisser dans le milieu artistique ? De plus, il faudrait pouvoir comparer cette situation d'isolement et cette intériorisation de la création avec des artistes hommes de l'époque : l'isolement des artistes femmes, leurs doutes sur leur légitimité et leur faible affirmation sont-ils strictement dû à leur genre ou d'autres facteurs entrent-ils en compte et à quel niveau ? Nationalement, peu de femmes « *se projettent dans une réelle carrière artistique*²³⁷ », les différentes conséquences entre les discriminations liées au statut de l'artiste régional-e et de l'artiste femme seraient aussi à voir : quel est le pourcentage des départs à Paris chez les artistes de Midi-Pyrénées dans les années 1970-1980 ? Et parmi ces départs, combien sont des femmes ? Quels en sont les atouts ou les contraintes sur le parcours créatif ? Cette migration vers la capitale est en lien avec l'importance accordée à la « carrière » artistique, et les femmes sont souvent situées « *dans la zone floue entre amateurisme et professionnalisme et qui assurent, éventuellement, leur succès sur les marchés locaux sans être en mesure de leur procurer une notoriété nationale ou internationale*²³⁸ » : quelle influence cette assignation à l'amateurisme, intériorisée ou subie, a-t-elle eue sur la carrière des femmes artistes locales ? Les parcours des protagonistes sollicités dans cette étude sont faits, comme nous l'avons vu, de choix personnels visant à valoriser leur création et à pouvoir s'épanouir. La vie de famille étant valorisante pour les artistes hommes et pénalisante pour les femmes²³⁹, quelle est la proportion d'artistes régionales qui choisissent de ne pas avoir d'enfants ou de ne pas se marier ? Quelles sont les différences de parcours entre les artistes ayant une vie de famille et celles n'en ont pas ?

²³⁷ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 30.

²³⁸ Pasquier (1982) et Lajarte, (1991), dans MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution...* op. cit., p. 281.

²³⁹ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 31.

Quelle conscience les créatrices ont-elles de la « *dedication*²⁴⁰ » à la carrière artistique prônée par les stéréotypes liés à l'image sociale de l'artiste, et incompatible avec les rôles de mère et d'épouse ? L'une des difficultés qui ne peuvent être occultées est celle de la classe sociale. La plupart des artistes interrogées sont issues de classes populaires, leur accès à la formation s'est fait difficilement, et le fait qu'elles soient restées dans la région est aussi parfois dû à des problèmes financiers. Une enquête prenant en compte les différences d'origines sociales permettrait de connaître l'incidence du manque d'argent sur le parcours artistique.

En ce qui concerne le cinéma, *Simone Barbès ou la vertu* semble être une œuvre où la position féministe de la réalisatrice est assumée. Cette affirmation, qui ne se retrouve pas dans les œuvres peintes, est-elle due à l'engagement de son autrice et à ses liens avec la MDF ? Comment ces liens se sont-ils créés ? Le format du film et la situation du cinéma à cette époque permettaient-ils plus de liberté quant au sujet choisi ? Enfin, dans quelle mesure l'intérêt porté à Marie-Claude Treilhou par les féministes toulousaines a-t-il été favorisé par l'existence du Ciné-club et non pas par la seule présence de la MDF ?

Pour les créatrices qui intègrent des collectifs mixtes, des questions se posent toujours vis-à-vis de ceux-ci : comment se créent-ils ? Quelles sont les conditions pour y accéder ? Quelles sont les motivations des artistes qui les composent ? Nous pouvons aussi nous interroger sur la visibilité de ces collectifs : permettent-ils réellement une plus grande reconnaissance au niveau local et national ? Ou bien est-ce le simple fait d'être intégré dans une communauté artistique qui permet aux femmes artistes de mieux s'affirmer en n'étant pas isolées, voire exclues ? Il faudrait connaître l'écho de ces regroupements : où ont-ils exposé ou joué ? Quelles répercussions ont-ils eues ? Celles-ci sont-elles significatives par rapport à celles des autres artistes de la région qui travaillent seuls ? Enfin, sur les discriminations qui les traversent, il faudrait étudier l'impact de celles-ci par rapport à la valorisation que le groupe apporte : quels sont les rapports de pouvoir à l'intérieur des collectifs d'artistes ? Dans quelle mesure sont-ils dus aux rapports de genre ? Le groupe favorise-t-il l'émergence des femmes en son sein et à l'extérieur ? En considérant les propos de Daniel Dezeuse dans *Art press*, au sujet de Support/Surface, qui considère que toute collectivité « *rabote* » l'individu²⁴¹, quelle est la place de l'individu au sein du collectif artistique et celle des femmes au sein des communautés d'artistes ? Quelles stratégies collectives, si elles existent, les femmes ont-elles adoptées pour lutter contre les discriminations ? Le rôle des « passeurs » dans l'intégration des femmes serait aussi intéressant à voir : qui étaient-ils en Midi-Pyrénées

²⁴⁰ Mc Gall (1978), dans MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution... op. cit.*, p. 287.

²⁴¹ Daniel Dezeuse, dans BOUISSET Maiten, « Les chemins de la reconnaissance », *op. cit.*, p. 97.

? Quel a été leur véritable poids ? Quel soutien ont-ils apporté ? Concernant le support utilisé et la formation artistique, la problématique de l'acquisition de celle-ci et de ce qu'elle apporte reste ouverte. En effet, une forme de déficit de légitimité se retrouve aussi chez les artistes comme Marie Ciosi, Claire Foltete et Danièle Delbreil, qui n'ont peu ou pas acquis de technique artistique par le biais des Beaux-arts : dans quelle mesure l'identité « artiste » s'acquiert-elle aux Beaux-arts de Toulouse ? Quelle est la place des discriminations de genre dans l'acquisition de ce statut ? Autrement dit, l'absence de formation institutionnelle a-t-elle en général les mêmes conséquences sur les créateurs de Midi-Pyrénées ?

L'art militant local dans son ensemble doit aussi être étudié pour comprendre la dévalorisation de l'art féministe : quels ont été les liens entre la sphère artistique et les groupes militants issus de Mai 68 et des années qui ont suivi ? Comment les artistes, dont certains comme les membres de Support/Surface se revendiquaient militants, ont-ils liés leurs créations et leurs théories à la politique ? Quelle place ces théories ont-elles prise dans la constitution des réseaux, comme pour les lettristes ou les surréalistes²⁴² ? Le rejet des institutions mixtes par les militantes féministes est-il la seule cause de cette absence de liaison entre le mouvement des femmes et les artistes locales ? Ou bien l'absence des artistes femmes dans les foyers de politisation et les structures socioculturelles officielles²⁴³ a-t-elle aussi joué un rôle quant à leur exclusion des débats politiques et artistiques ? Quels ont été les activités et les liens créés dans les lieux alternatifs comme le restaurant le Pharaon, dans lequel se déroulaient des événements artistiques et féministes, ou comme à la Fabrique d'Arnaud Bernard ? Le rejet du collectif, féministe ou non, est parfois dû à une peur d'affirmation de sa situation de créatrice (*annexe 15*). Pour Fabienne Dumont, « *un autre indice de mesure qualitative de l'impact des avancées féministes en art serait celui du degré de confiance que s'accordent les plasticiennes au cours de leur parcours*²⁴⁴ » : à quel degré le mouvement féministe a-t-il impacté le parcours et la conscience de soi des artistes femmes locales ? Cette crainte de l'affirmation du statut d'artistes est-elle aussi présente chez les créateurs hommes ? Dans quelle mesure la non-mixité a-t-elle été vectrice de prise de confiance chez les artistes femmes, ou de rejet du mouvement féministe ? Le mouvement des femmes semble pousser à la création pour les militantes en son sein, tandis que les artistes sont apparemment isolées entre elles dans le milieu de l'art, mais la collectivité entre en conflit avec la légitimation artistique : la reconnaissance des œuvres d'art ne peut-elle se faire que par la rupture avec un

²⁴² GUIBERT Claude, *Art et contestation : le témoignage personnel des artistes* [DVD], Encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain, Imago, 2008.

²⁴³ DALLIER-POPPER Aline, *Art, féminisme, post-féminisme ... op. cit.*, p. 110-111.

²⁴⁴ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op. cit.*, p. 68-69.

collectif politique ? Quelle solidarité a existé entre les femmes dans le milieu artistique ?
Quelles luttes, si elles ont eu cours localement, ont été menées en son sein pour la
reconnaissance des artistes femmes ? Quelles ont été les avancées ?

La deuxième vague du mouvement féministe en France, apparue officiellement en 1970, s'inscrit dans le prolongement de Mai 68. La remise en cause des valeurs bourgeoises sociétales ou artistiques par les manifestations étudiantes a forgé les bases du militantisme féministe. Les femmes s'organisent entre elles, dans un mouvement autonome vis-à-vis des institutions et des partis politiques imprégnés de la culture patriarcale. Le mouvement féministe est composé de divers courants, qui s'opposent et se rassemblent selon le sujet. Cette pluralité est une difficulté majeure pour en analyser tous les tenants et aboutissants. Les théories sont parfois contraires aux pratiques, et les nombreux débats qui ont traversé et traversent encore le mouvement ne permettent pas de le délimiter précisément. Certaines dynamiques ont été analysées, comme la non-mixité par exemple, et des conclusions partielles peuvent en être tirées. À Toulouse, les femmes se réunissent tout d'abord dans des groupes de parole au sein du MLF, avant de constituer des lieux matériels et non mixtes dans lesquels elles peuvent se retrouver, comme la Maison des femmes. Elles y produisent leurs propres publications qui alimentent la contre-culture féministe. Ces lieux sont de véritables foyers de politisation et d'apprentissage du vivre ensemble. Celui-ci est caractérisé comme un mode de vie politique, nécessaire et salvateur, en dehors de la société patriarcale. Les militantes se coupent, par certains aspects, du monde extérieur. Les liens en dehors des lieux non mixtes ne se font qu'avec d'autres groupes conscientisés, et le vivre ensemble prend le dessus sur la volonté formelle de changer radicalement la société. Ce n'est en effet pas cette dernière qui est transformée, mais le quotidien des militantes féministes. En se réunissant entre elles, elles peuvent réaliser l'idéal féministe qu'elles revendiquent, sans attendre l'abolition du patriarcat. Cependant, ce mode de fonctionnement, qui apparaît dans une période qui voit pour la première fois naître la reconnaissance d'un système comme cause d'une oppression commune, est facteur de plusieurs contradictions. En vivant entre elles, les féministes ne se confrontent pas à la réalité extérieure. Elles se protègent contre une oppression violente, mais cette protection n'est pas en adéquation avec le renversement des valeurs patriarcales, pourtant voulu par le féminisme. Les mouvements sociaux précédents, comme Mai 68, parce qu'ils n'étaient pas dirigés contre une oppression spécifique, ont pu s'attaquer de plein front aux institutions en inscrivant comme légitime et révolutionnaire un mode de pensée allant à l'encontre de toutes les valeurs bourgeoises. Mai 68 s'est inscrit dans la société et dans le renversement direct de celle-ci. Mais alors que ce mouvement s'est attaqué au capitalisme sans remettre en cause le patriarcat, c'est ce dernier, bien plus présent dans les mentalités et dont les bases se situent dans la sphère « privée », qui est combattu par le MLF. La contre-culture féministe se sépare subséquemment de la culture dominante et de la culture militante

de gauche, empreinte de sexisme. Le paradoxe est que la volonté de changer le système aboutit à la construction d'une alternative volontairement extérieure. Les féministes remettent beaucoup de valeurs en cause, mais la coupure parfois marquée entre ce milieu et les établissements qui diffusent les idées patriarcales n'en permet pas une critique directe. Les militantes rejettent la presse, et produisent la leur propre. Les journaux sont créés par des femmes n'ayant aucune formation dans la rédaction journalistique ; cette presse alternative ne se transmet que dans les milieux militants femmes, et il n'y a pas de volonté parallèle à remettre en cause les publications traditionnelles. Le patriarcat, en délégitimant les femmes et en les excluant, les pousse de cette façon à s'isoler de leur plein gré et contribue à la marginalisation du mouvement par les institutions. La non-mixité est à la fois une affirmation radicale d'un mode de vie en dehors du jugement masculin, et à la fois le vecteur d'une privation de reconnaissance par la société.

Cet isolement est une contradiction majeure dans le mouvement féministe, qui revendique l'abolition des rapports de domination qui s'exercent sur les femmes, et la réappropriation de leur existence et de leurs corps. Il en est cependant aussi un atout. En effet, l'ébullition politique et intellectuelle favorisée par la collectivité féministe leur permet de prendre conscience de leur oppression et de se découvrir une histoire commune. Cette découverte s'accompagne de celle des grands noms de femmes qui ont fait l'histoire, ainsi que de l'existence de leur capacité créatrice, niée par le patriarcat. Les femmes artistes ou cinéastes sont fortement soutenues par le mouvement toulousain. Les féministes s'attaquent aux stéréotypes diffusés par la publicité, l'art et le cinéma. La période d'après 1968 connaît un essor particulier du cinéma militant et d'auteur, et un intérêt spécifique des milieux militants pour cet art. À la fin de l'année 1977, le Ciné-club des femmes naît à Toulouse. Il s'inscrit dans un contexte propice à l'apparition de ces clubs de cinéphiles, dont beaucoup voient le jour localement à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale. La particularité de ce ciné-club est son caractère non mixte. Il permet un regroupement mensuel des femmes de Toulouse autour d'un film et des débats sur les images des personnages féminins véhiculées par ces films. Le Ciné-club apporte aussi un soutien affirmé aux réalisatrices, en leur offrant un lieu dans lequel elles peuvent diffuser leurs films. Des manifestations culturelles autour du cinéma et de la littérature sont organisées, comme la décentralisation du festival international de films de femmes de Sceaux. Le soutien aux artistes femmes passe aussi par des initiatives individuelles comme la création de la galerie Art femmes par Jeanne Vital dans les années 1970 et la galerie Françoise Courtiade à la fin des années 1980. L'appui aux œuvres des créatrices s'exprime à Toulouse par leur mise en visibilité et leur diffusion. Les relations

amicales nouées avec les artistes et les réalisatrices jouent aussi un rôle très important dans l'intérêt du mouvement féministe pour leurs productions. Les galeries sont en effet des projets mis en place en parallèle du mouvement. Jeanne Vital, malgré son intérêt pour les artistes femmes et ses relations avec Charlotte Calmis, ne semble pas être une militante politique active, et Françoise Courtiade a créé sa galerie bien après l'essoufflement du MLF. Le monde artistique et le monde politique se côtoient, mais le manque d'attention portée à la galerie Art femmes par les féministes révèle l'absence de contact entre ces deux milieux. Le Ciné-club des femmes doit principalement son succès au fait qu'il soit un lieu du MLF, politique et fédérateur. Les débats ne s'orientent pas autour d'analyses poussées sur la réalisation des films : ce lieu permet aux femmes de se retrouver, de passer du temps ensemble, de discuter, mais il devient aussi un espace de consommation d'images. Il existe un intérêt réel pour le cinéma et l'art dans le mouvement féministe, mais il est porté par quelques individualités à l'intérieur de celui-ci et ne suscite pas l'attention du collectif, tourné vers le politique. Dès lors, la consommation critique de l'art qui a traversé le mouvement féministe n'aboutit pas à un attachement et un questionnement fort autour de l'art et l'acte créatif.

Pourtant, à partir de la seconde moitié des années 1970, plusieurs formes de créations émergent du MLF toulousain. La collectivité féministe et le vivre ensemble sont vecteurs de créations communes, permettant une libération de la parole, une expression féministe et une redéfinition de l'image des femmes. En effet, la critique des stéréotypes conduit à la volonté de produire de nouvelles images, ne répondant pas aux codes esthétiques promus par les instances officielles de publicité, de cinéma et d'art. Les œuvres internes au mouvement sont diverses et utilisent plusieurs supports : bande dessinée, dessin, vidéo, théâtre, happening, affiche et photographie. Ces nouveaux moyens d'expression donnent lieu à un travail collectif visant à la redéfinition de l'image des femmes, ainsi qu'à l'apparition publique par la provocation et la prise de conscience des spectateurs grâce à ces provocations. Ces formes créatives s'inscrivent toutes en dehors de l'apprentissage institutionnel, la connaissance des processus créatifs et des techniques étant permise par plusieurs facteurs. D'une part, la période particulière de remise en cause du milieu artistique permet l'intérêt et l'utilisation de nouvelles formes d'expressions artistiques ne demandant pas de technique particulièrement difficile : dessin, bande dessinée, photographie... D'autre part, certaines féministes comme Marie-Thérèse Martinelli ont la possibilité, dans leur expérience personnelle, d'acquérir les compétences techniques permettant de réaliser des vidéos ou de monter des pièces de théâtre, qu'elles transmettent dans le milieu militant. Le vivre ensemble et l'isolement des féministes est une des causes de la non-diffusion des créations collectives en dehors du MLF. Les seules

qui sont à destination de l'extérieur sont les happenings, les théâtres-forums et les affiches, mais elles sont considérées avant tout comme des actions politiques.

Parallèlement, dans le milieu de l'art, une ébullition artistique se met en place dans les années 1970. De nombreuses galeries ouvrent leurs portes entre le début des années 1960 et le milieu des années 1970, et plusieurs initiatives sont mises en place, comme celle de la Mostra del Larzac dès 1968, du CPAC du Mirail en 1976, etc. Les artistes se regroupent et une multitude de collectifs, plus ou moins éphémères, voient le jour dans la région. Les avant-gardes, portées principalement par les mouvements Support/Surface et Peinture-Itération sont présentes et les théories artistiques modernes irriguent la scène locale. Ces théories, les expositions et les artistes sont relayées par des revues régionales, *Axe Sud*, *Pictura Edlweiss*, *Pictura Magazine* et *Erres*, véritables foyers d'élaborations et de débats autour de la situation de l'art. Le passage de Mai 68 a ébranlé les institutions locales, les Beaux-arts sont réformés en 1972 et l'art « traditionnel », même s'il se maintient, est en partie effacé par de nouvelles formes artistiques en lien avec la situation nationale. Les artistes s'engagent dans la critique politique de l'immobilisme des instances institutionnelles, du centralisme parisien et revendiquent leur pouvoir créatif et leur droit à être reconnus en tant que créateurs régionaux. Cette ébullition s'estompe à partir de 1982. La décentralisation mise en place par le gouvernement, les subventions accordées à la culture locale et la mise en place des FRAC sont porteuses de beaucoup d'espoir chez les artistes des années 1970, et certains sont d'ailleurs placés à la tête des nouveaux établissements. La critique s'institutionnalise par ce biais, et les acteurs culturels des années 1970 organisent ce qui semble être l'exposition qui clôt cette période en 1985 : Les Ruines de l'Esprit. L'impact de cette scène avant-gardiste serait cependant à mesurer plus précisément en s'intéressant en parallèle aux activités des institutions artistiques telles que les musées, aux salons traditionnels, aux centres d'art, etc. L'intérêt du public de Midi-Pyrénées pour les théories contemporaines de l'art n'a aussi peut-être pas été coordonné avec l'apparition de celles-ci. La migration des artistes vers la capitale ou le choix qu'ils ont fait de rester en région, ainsi que les conséquences esthétiques de ces choix peuvent également être étudiées.

Cette scène artistique reste cependant très masculine, et peu de femmes sont présentes. Les raisons de cette absence sont probablement diverses. L'accès au milieu artistique et au statut d'artiste se fait principalement par l'acquisition d'une formation aux Beaux-arts. Les étudiantes dans ceux de Toulouse sont nombreuses, elles ne se retrouvent pourtant pas sur la scène locale à la sortie de cette école. Les femmes enseignantes en art sont quasiment inexistantes et sont pour la plupart reléguées à l'enseignement de formes artistiques

« mineures » comme les arts décoratifs. L'absence de professeuses est la cause principale du manque de projection chez les étudiantes : leurs seuls modèles d'artistes sont des hommes. De plus, les Beaux-arts sont imprégnés par le sexisme, et les réflexions de la part de certains professeurs envers les élèves femmes ne sont pas rares. La pression exercée par cette école sur l'acquisition d'un égo et d'une « mentalité d'artiste » se heurte aux remarques misogynes. Les artistes femmes sont très enthousiastes par rapport à leur entrée aux Beaux-arts, et déterminées à acquérir les compétences techniques qu'ils apportent, mais elles se heurtent néanmoins à ces réflexions. Si la situation des Beaux-arts peut-être l'une des causes de la quasi-absence des femmes sur la scène locale, la « provincialisation » de l'artiste en région en est une autre. En effet, être artiste en province et se revendiquer comme tel face au centralisme parisien -qui ne disparaît pas dans les années 1980- est déjà difficile pour les hommes. Ceux-ci parviennent malgré tout à se regrouper en coopératives ou en collectifs pour combattre cet obstacle et prouver leur légitimité. Les femmes possèdent le double handicap de l'artiste régionale et de l'artiste femme. Leur statut d'artiste provinciale ne leur permet pas une reconnaissance et une légitimité au niveau national, mais leur statut de femme ne leur permet pas non plus cette reconnaissance au niveau local. Elles semblent conséquemment plus en retrait : s'impliquer dans les avant-gardes et revendiquer un statut égal à celui des hommes ne leur est pas vraiment permis. Elles sont à première vue plus présentes du côté des expositions « traditionnelles » comme celles du Salon des Artistes Méridionaux, où seules la maîtrise de la technique artistique et l'appartenance à « l'École de Toulouse » sont des conditions pour être exposés. Le fait qu'elles choisissent le plus souvent des expressions « traditionnelles » est un atout pour être reconnue dans « l'art de la région », mais c'est un obstacle si l'on veut s'aventurer sur la scène des avant-gardes et tenter de se mettre à égalité avec les artistes nationaux. Les risques pris par les avant-gardes, l'affirmation nécessaire de son statut d'artiste et de son individualité en leur sein, ainsi que l'exigence de créer de la « nouveauté », en intégrant la dynamique et les théories artistiques en vogue, ou en en créant de nouvelles, sont des freins à l'intégration des femmes dans ces milieux.

La situation artistique parisienne est similaire à celle locale, dans le sens où les femmes sont aussi invisibilisées, et que le MLF n'a que peu de contact avec le monde de l'art²⁴⁵. Or, à Paris, les difficultés à être intégrées dans les circuits artistiques sont palliées par la construction d'un circuit alternatif. Celui-ci est composé de nombreux regroupements, non mixtes pour la grande majorité, avec des bases et des objectifs différents. La Spirale (1972-

²⁴⁵ DALLIER Aline, dans DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op.cit., p.103.

1982), fondée par Charlotte Calmis, Feminie-Dialogue (1975-2009), fondée par Christiane de Casteras, qui est une scission de l'Union des femmes peintres et sculpteurs et dont le but est « *d'établir une communication entre la création artistique et les autres professions, à l'aide de conférences et de rencontres – et en incluant le dialogue avec les hommes*²⁴⁶ », les militantes de Femmes en lutte (1975-1977) ou Art et regard de femmes (mars 1978-1983), fondé par Nicole Millet et Ody Saban qui revendique le fait de « *s'affirmer en tant que créatrices tout d'abord dans sa manière/matière d'être, et d'être femme*²⁴⁷ » et qui a des liens avec le groupe Psychanalyse et politique d'Antoinette Fouque. Elles se regroupent ainsi, débattent et exposent ensemble, dans des expositions souvent mixtes comme le Salon de la Jeune Peinture. Le collectif non mixte leur donne une légitimité et une force. Fabienne Dumont remarque un manque de politisation général chez ces groupes (ce qui a par exemple conduit au départ de Nicole Millet d'Art et regard de femmes en 1980), mais la démarche est clairement féministe. Localement, aucun regroupement de femmes ne paraît avoir existé dans les années 1970-1980. Le premier à voir le jour est Artambulle dans les années 1990, avec Geneviève Fuentes, Michelle Taris, Line Roque et Monique Bonzom, militantes issues du MLF. Ce collectif artistique non mixte a pour but de permettre l'échange entre ses membres, pousser les femmes à la création collective et de valoriser cette création. Artambulle veut « *faire de l'inutile avec du rien* » (annexe 21). Il produit des œuvres réalisées surtout à partir de matériaux de récupération (palettes, etc.) (illustration 34), organise une exposition de land art dans le Tarn, et expose en 1996 à Paris lors du festival Cinéfable. Monique Bonzom monte quelques années après l'association Pont des Arts avec Odile Foucaud, association qui a pour vocation de désacraliser l'art contemporain. Celle-ci organise des rencontres entre des artistes locaux de l'art vivant et des personnes profanes ou connaisseuses de l'art contemporain.

En Midi-Pyrénées, les artistes femmes semblent utiliser diverses stratégies pour s'insérer dans le milieu artistique, avec des objectifs différents. Certaines font le choix d'un parcours individuel, parfois centré sur elles-mêmes, dans une optique de (re-) construction. Elles placent toutes, pour celles interrogées ici, les femmes au centre de leur création, mais ne revendiquent pas toujours une orientation féministe dans leur vie, et surtout dans leur œuvre. Elles ont aussi du mal à s'affirmer en tant qu'artiste et à trouver leur place au sein de la sphère artistique, locale et nationale. Leur parcours individuel leur permet, dans certains cas, de ne pas avoir à assumer leur statut d'artiste (annexe 15), de pouvoir se centrer sur elles-mêmes et

²⁴⁶ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, op. cit., p. 95.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 147. Issue de KAHN Liliane, « 29^e salon de la Jeune Peinture », *Des femmes en mouvement*, n° 3 (mars 1978), p.129.

ce qu'elles ressentent (*annexe 12*), de se construire personnellement, ou tout simplement de créer, ce qui leur est impossible dans un cadre collectif (*annexe 7*). D'autres font le choix de fonder ou de s'insérer dans des groupes ou des troupes mixtes, ou bien de s'entourer d'une communauté de créateurs afin d'évoluer. Leur affirmation en tant qu'artiste se fait plus facilement, mais pas en tant que femme, et le féminisme semble, dans la majeure partie des cas, aussi absent de leurs revendications. Le collectif permet un meilleur dispositif créatif et une reconnaissance plus conséquente, mais les femmes doivent lutter individuellement en interne pour accéder à l'égalité. En ce qui concerne le départ à Paris, ce n'est pas un objectif en soi, et elles sont nombreuses à choisir de rester dans la région.

Entre le milieu féministe et le monde de l'art, entre les militantes artistes qui essaient d'insérer l'art dans la sphère politique et les artistes femmes qui tentent de s'insérer dans le paysage artistique, il semble y avoir deux mondes à part. D'un côté les productions militantes collectives ne sont pas reconnues ou revendiquées en tant qu'œuvres d'art, et les créatrices en tant qu'artistes. La revendication du statut d'artiste dans un milieu élitiste est difficile, surtout lorsqu'on est militante et que l'on n'a pas reçu de formation institutionnelle. Le contexte résultant des changements de Mai 68 permet cependant d'analyser ces créations comme des œuvres, et de voir leurs créatrices comme artistes, grâce aux objectifs d'un art pour toutes et tous et par toutes et tous voulus dans ces années-là. S'il ne suffit pas de faire un dessin pour être artiste, il ne suffit pas non plus d'avoir été inscrit dans une institution artistique pour l'être. Les utopies marxistes de Mai 68 condamnent ce qui entrave le « *plein accomplissement de l'homme*²⁴⁸ ». L'art par toutes et tous signifie un abandon de la spécialisation et de la « *concentration exclusive du talent artistique chez quelques individualités*²⁴⁹ », afin de libérer le potentiel créatif de la population. L'incompatibilité entre une expression artistique individuelle, malgré le fait que les groupes d'artistes mixtes existent, et un mouvement collectif, est affirmée par la plupart des militantes toulousaines. L'urgence des combats politiques comme l'avortement empêche un intérêt réel pour l'art, perçu sous l'angle de vision symbolique (*annexe 6*). Certaines féministes s'intéressent personnellement à l'art, mais le collectif l'exclut s'il se sépare de sa trajectoire. Une opposition symbolique au terme « art féministe » apparaît ici. En effet, le terme « féministe » peut s'insérer dans le mouvement, tandis que celui d' « artiste » en est exclu. Parallèlement, les discours dominants du milieu artistique, parce qu'ils visent à l'universalité, rejettent les notions d'engagement

²⁴⁸ LACHAUD Jean-Marc, *Art et aliénation*, Philosophies, Paris, Presses Universitaires de France, 2012, p. 15.

²⁴⁹ BADIA Gilbert, « Avant-propos », dans MARX Karl, ENGELS Friedrich, *L'idéologie allemande* (1846), Paris, Editions Sociales, 1968, p. 12, dans LACHAUD Jean-Marc, *Art...*, *op.cit.*, p. 15.

« communautaire » et de collectivité : le terme « artiste » est donc spécifique au milieu de l'art tandis que celui de « féministe », parce qu'il s'oppose à l'universalité, en est exclu. Un gouffre se crée ainsi, en partie à cause de notions véhiculées par les instances dominantes. Les artistes femmes ne se définissent pas comme féministes même si elles sont conscientes des discriminations et que leur parcours ou leurs œuvres abordent ces problématiques, sous peine de risquer de se voir marginalisées et réduites sous cette étiquette. La critique d'un milieu dominé par les hommes est à priori compliquée lorsqu'on souhaite être reconnue par celui-ci. La solidarité féministe, présente en dehors des structures mixtes, dans des lieux alternatifs, n'a apparemment pas totalement imprégné le milieu de l'art et touché les artistes femmes isolées en son sein.

Malgré la réalité de la situation, qui voit émerger des créations collectives et individuelles, ouvertement féministes pour celles issues du milieu militant et implicitement pour certaines issues du milieu artistique, l'art est toujours perçu comme devant être et étant une expression personnelle et visant à l'universalité. La comparaison au niveau national avec les regroupements masculins peut se faire ici. Ils « *ont critiqué leur manque de postérité, due à la valorisation du génie individuel au détriment des collectifs, à la prédominance de la forme au détriment du contenu politisé et enfin à un monde de l'art marchand sans lutte idéologique*²⁵⁰ ». La critique de l'individualisme artistique mêlée à la revendication d'un art collectif émane cependant de groupes d'artistes, et non uniquement militants. Il est intéressant de noter que seuls les artistes militants hommes ont osé se revendiquer comme artistes lorsque leurs créations allaient à l'encontre des codes de l'art institutionnel, notamment lorsqu'elles étaient collectives et engagées. La revendication du statut d'artiste est difficile pour les femmes, mêmes lorsqu'elles acceptent les codes officiels. Revendiquer ce statut dans l'art militant, art déconsidéré et rejeté, est un acte encore plus difficile. Contrairement aux recherches générales sur l'art féministe et l'art des femmes –effectuées dans le milieu de l'art–, le problème ne vient pas seulement d'un manque de politisation qui empêcherait les artistes de se définir comme féministes²⁵¹, mais aussi d'un manque de théorisation sur l'art qui entraîne l'illégitimité des actrices politiques à se catégoriser comme artistes. Les discours académiques déconsidèrent l'art militant, en lien permanent avec les combats politiques, et empêchent sa valorisation²⁵². Ce dernier ne peut cependant conserver son caractère « militant » qu'en dehors des institutions. En effet, lorsque les instances reconnaissent l'art engagé,

²⁵⁰ DUMONT Fabienne, *Des sorcières...*, *op.cit.*, p. 180.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 183.

²⁵² LACHAUD Jean-Marc, *Art...*, *op.cit.*, p. 117.

celui-ci perd son côté revendicatif et entre dans la reconnaissance institutionnelle. La critique des valeurs marchandes et élitistes portée contre les structures officielles est incompatible avec une intégration dans ces dernières. L'exposition « Dessins surréalistes : visions et techniques » en 1995 à la galerie d'arts graphiques du Centre Georges Pompidou, est par exemple un paradoxe. Elle concerne les cadavres exquis et les autres dessins exécutés par les surréalistes. Or ces dessins étaient des jeux, et non des productions artistiques visant à être exposées dans un musée. De même, en 2013, la BNF a organisé l'exposition « Un art de la guerre » sur Guy Debord (1931-1994), écrivain, essayiste, cinéaste, poète et révolutionnaire français. Portant sur les créations de l'Internationale Situationniste (1957-1972) dont Debord a été fondateur, cette exposition annihile par son existence même l'ensemble des principes des situationnistes qui rejetaient violemment les institutions, notamment artistiques. La radicalité du mouvement féministe pouvant être un des facteurs de sa défiance envers une récupération de la lutte (qui s'est cependant partiellement réalisée en 1981), et ses moyens d'expression étant catégorisés comme militants, utiles au vivre ensemble et à l'émancipation, les féministes n'ont pas cherché à les faire reconnaître. Les artistes femmes qui essaient de s'insérer dans le milieu de l'art en région semblent se retrouver face à une absence de créations féministes en son sein, et leurs seuls modèles sont des œuvres « universelles ». Isolées, peu politisées pour certaines, elles ne créent pas directement en lien avec un mouvement politique extérieur à la sphère de l'art, et selon des revendications qui ne seraient que des obstacles de plus à leur reconnaissance. Si certaines artistes femmes choisissent de créer en groupe, localement, elles ne le font à priori que dans des collectifs mixtes, aux côtés des hommes, en revendiquant leur statut d'artiste, statut « *faussement universel*²⁵³ », au détriment de leur spécificité due aux discriminations qu'elles subissent. Les liens entre ces deux milieux existent cependant, mais sont fragiles à cause de la séparation du symbolique et du politique opéré tant par les militantes que les artistes. Les antagonismes entre politique et symbolique, collectivité et individualisme, spécificité et universalisme, sont ainsi très prégnants dans l'analyse des liens entre l'art et le féminisme. Les quelques points de contact qui existent se font à première vue par l'insertion des artistes dans les réunions et les actions féministes, et par l'influence que ce mouvement a pu avoir sur elles et sur leurs œuvres. Il existe aussi un intérêt pour l'art porté par certaines militantes qui se concrétise, entre autres, par la fondation du Ciné-club de la Maison des femmes, l'ouverture de galeries à visées paritaires, etc. L'irrigation de l'art par le

²⁵³ FIDECARO Agnese, LACHAT Stéphanie, *Profession créatrice : la place des femmes dans le champ artistique*, Existences et société, Lausanne, Antipodes, 2007, p. 17.

féminisme et, inversement, celui du féminisme par l'art apporte d'un côté un moyen d'expression novateur et, de l'autre côté, une prise de conscience et de confiance.

Il serait intéressant d'inclure plus d'actrices et d'acteurs des mouvements culturels, artistiques et politiques dans cette étude, afin d'avoir une vision plus globale de la situation. D'autres possibilités d'analyse seraient de ce fait possibles, comme d'une part la classification des œuvres de femmes régionales, explicitement ou implicitement féministes, selon des thématiques comme l'a réalisé Fabienne Dumont. L'impact de la région sur la vie des artistes n'a été que peu étudié, au même titre que l'histoire locale du mouvement féministe et des dynamiques artistiques des années 1970-1980. Par conséquent, il est difficile d'en déceler tous les aspects, et beaucoup d'éléments font défaut à cette étude. La situation des artistes régionales est différente de la situation nationale dans le sens où des collectifs ne se sont pas créés dans ces années-là. D'autres différences spécifiques à la région pourraient être étudiées plus en détail, afin de connaître l'impact de la « provincialisation » sur les artistes femmes, et savoir s'il diffère de celui sur les hommes. En effet, le renvoi des femmes à l'art « traditionnel » est un fait observé nationalement. La spécificité locale vient de ces institutions qui se revendiquent d'une « Ecole de Toulouse » et qui critiquent ouvertement la « dégénérescence » de l'art par les avant-gardes. Les femmes de Midi-Pyrénées ont peut-être pu s'insérer plus facilement par ce biais-là, et être soutenues par ces instances locales en tant qu'artistes régionales. À l'inverse, ce statut et cette reconnaissance par les voies traditionnelles ont pu être un obstacle supplémentaire à leur reconnaissance nationale, et une déclassification de plus de leur œuvre. Les décisions prises quant aux choix esthétiques et les causes ou les conséquences de celles-ci seraient donc à observer plus précisément. De plus, la région a connu un changement en 1982, celui de la décentralisation. Il serait intéressant de connaître l'impact de cette réforme sur la situation des femmes, à savoir si elles ont été intégrées dans les nouveaux établissements, à quels niveaux, et les conséquences de ces intégrations sur leur accès au milieu artistique. D'autres éléments sont à prendre en compte, comme l'importance de la section « décoration plane » des Beaux-arts, dans laquelle beaucoup d'étudiantes sont présentes, et qui a abouti à l'exposition *Arachné*²⁵⁴ en 1981, uniquement composée de femmes. Enfin, le collectif *Artambulle* n'apparaît que dans les années 1990. Une étude plus approfondie de cette décennie, de ce groupe, de ses contacts et de ses origines serait à faire. Les années 1990 sont en effet difficiles pour la vie artistique locale, de nombreuses galeries ferment, ainsi que le Centre régional d'art contemporain de

²⁵⁴ Anonyme, *Exposition Arachné*, 1981, Fonds ancien de l'Institut Supérieur Des Arts de Toulouse, B 19, *Exposition Arachné*, 10 p.

Labège en 1993²⁵⁵. Ce collectif émerge directement du mouvement féministe, et est indépendant de la situation artistique. D'autres projets similaires ont pu exister, en dehors du milieu de l'art comme en dehors de celui du féminisme. En 1994, une exposition non mixte a lieu à l'Espace Compans : Créer au féminin²⁵⁶. Peu d'artistes s'en souviennent, et les origines de ce projet sont encore à trouver. En 1995, Mix'art Myrys, un collectif d'artistes militants²⁵⁷, se crée. La place des femmes et leurs revendications en son sein pourraient également être analysées. De plus, à partir de 1990, au Centre Culturel de l'Aérospatiale, l'artiste Charlotte Bras monte un atelier de quilting dans lequel elle reçoit des élèves pour retrouver « *ce souffle entre le sacré et le quotidien pauvre de ces femmes*²⁵⁸. » L'incidence de la mise en place de cet atelier sur la formation des artistes locales et locaux pourrait être observée. L'un des maillons manquants est aussi la galerie Art Femmes. Les indices la concernant sont laconiques, et sa galeriste n'a laissé aucune archive connue à ce jour. La scène toulousaine est ici principalement étudiée, mais d'autres projets ont pu se monter dans la région ou à Montpellier, ville proche de Toulouse dans laquelle une ébullition créative semble avoir eu lieu, comme on le remarque avec la création de la galerie : Mesdames, Messieurs. Enfin, en 1987, Toulouse a accueilli la première Biennale des écoles d'art d'Europe²⁵⁹. Suite à cet événement, l'association Le Nœud se monte afin de prolonger cet échange international qui a eu lieu et permettre les rencontres entre les artistes²⁶⁰. Il serait sûrement instructif de mieux connaître les effets de cette biennale sur la situation artistique de Toulouse ainsi que les actions de l'association Le Nœud, à l'initiative d'étudiants des Beaux-arts et majoritairement composée de femmes.

Beaucoup de questions restent ouvertes, et beaucoup d'éléments restent à prendre en compte ou à approfondir pour tenter d'y répondre. Ces recherches sont une première contribution à l'histoire des liens entre l'art et le féminisme dans la région Midi-Pyrénées. L'histoire et l'histoire de l'art locales sont aussi vastes que riches, et les liens entre art et

²⁵⁵ REGIMBEAU Gérard (2009). *L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas*, dans COUZINET Viviane (dir.), *Dispositifs info-communicationnels... op.cit.*, p. 229-263.

²⁵⁶ Affiche « *Exposition Créer au féminin* », Espace Compans-Caffarelli, 31 mai-21 juin 1995. Archives privées de Marie Ciosi.

²⁵⁷ Mix'art Myrys, *Historique* [en ligne], s.d [consulté le 4 mai 2016]. Disponible sur : <http://mixart-myrys.org/presentation/historique/>

²⁵⁸ PRESSNITZER Gil, Charlotte Bras : *La bobine du temps, le trou de l'aiguille* [en ligne], 11 avril 2011 [consulté le 27 avril 2016]. Disponible sur : <http://www.espritsnomades.com/artsplastiques/brascharlotte/brascharlotte.html>.

²⁵⁹ MEYER HIMHOFF Bertrand, « Entretien avec Albert Pons : la biennale des écoles d'art européennes à Toulouse », *Pictura Magazine*, n°4 (printemps 1987), p. 17.

²⁶⁰ Le Nœud, *Du 3 au 18 avril y a un nœud, 1987*, Fonds ancien de l'Institut Supérieur Des Arts de Toulouse, B17, Journal des Beaux-arts, 1 p.

féminisme sont difficiles à déceler. Il faut encore chercher d'autres éléments pour compléter cette première analyse et restituer le plus justement possible, et si c'est possible, l'histoire de l'art et du féminisme en Midi-Pyrénées.

Sources

A-Sources orales

Ces sources orales sont composées de sept entretiens retranscrits, réalisés entre le 19 décembre 2014 et le 25 mars 2015, puis entre le 7 décembre 2015 et le 2 mars 2016. Elles contiennent les témoignages de militantes du mouvement féministe toulousain, d'artistes et d'acteurs et actrices culturels de la région Midi-Pyrénées.

AYROLES Josette (Jomarray), artiste plasticienne balmanaise, 22 février 2016, entretien réalisé dans son appartement, Balma (31). Durée : 25 mn.

BONZOM Monique, militante féministe à la Maison des femmes, membre du groupe Images et membre du collectif Artambulle dans les années 1990, 2 mars 2016, entretien réalisé dans son appartement, Toulouse. Durée : 35 mn.

BOUCHERON Brigitte, militante féministe à la Maison des femmes, 19 décembre 2014, entretien réalisé dans son appartement à Toulouse. Durée : 1h30.

CABANES Elise, artiste plasticienne, écrivaine, musicienne et performeuse montpelliéraine dans les années 1970-1980, 12-20 janvier 2016, entretien réalisé par courrier.

CIOSI Marie, militante féministe, dessinatrice pour le magazine *Différence* entre 1979 et 1980 et artiste plasticienne depuis le début des années 1980, 19 janvier 2015, entretien réalisé dans son atelier, Carbonne (31). Durée : 45mn.

CLEMENT Corinne, militante féministe à la Maison des femmes, dessinatrice pour le magazine *La Lune Rousse* entre 1976 et 1982, 17 février 2015, entretien réalisé au café l'Entracte, Place de la Trinité, Toulouse. Durée : 40mn.

CORRADIN Irène, militante féministe à la Maison des femmes et fondatrice du Ciné-Club de la Maison des femmes, 2 février 2015, entretien réalisé dans son appartement, Toulouse. Durée : 1h30.

COURTIADÉ Françoise, militante féministe à la Maison des femmes et galeriste entre 1987 et 1996, 7 janvier 2015, entretien réalisé dans son appartement à Toulouse. Durée : 25mn.

DAMBES Eliette, artiste plasticienne toulousaine, 25 janvier 2016, entretien réalisé dans son appartement, Toulouse. Durée : 20 mn.

DE FROMENTEL Béatrice, militante féministe à la Maison des femmes, entretien téléphonique daté du 25 mars 2015 : ce rapide entretien téléphonique n'est pas retranscrit. Il confirme la réalisation d'une fresque sur les murs de la Maison des femmes rue des Couteliers par Béatrice de Fromentel ainsi que la destruction de cette fresque en même temps que la Maison des femmes.

DELBREIL Danièle, militante féministe au MLF et artiste plasticienne depuis le début des années 1980, 27 février 2015, entretien réalisé dans son appartement, Toulouse. Durée : 1h10.

DELORD-PHILIPPE Isabelle, autrice et traductrice, animatrice des revues *Erres* et *Art Présent* dans les années 1970-1980, 23 janvier-8 février 2016, entretien réalisé par mail.

FOLTETE Claire, artiste plasticienne castraise (81), puis albigeoise (81), 9 février 2016, entretien réalisé dans son appartement, Albi (81). Durée : 45 mn.

FOUCAUD Odile, maîtresse de conférences émérite habilitée à diriger des recherches en histoire de l'art contemporain à l'Université Paul-Valéry Montpellier III, élève aux Beaux-arts de Toulouse dans les années 1970-1980 et réalisatrice du documentaire *La cote d'Eve, une histoire des femmes artistes de 1970 à 2006*, 7 décembre 2015, entretien réalisé au café Saint Sernin, Place Saint Sernin, Toulouse. Durée : 30 mn.

LACARRIERE Kiki, artiste plasticienne et musicienne toulousaine, 23 février 2016, entretien réalisé au Nabuchodonosor, rue du Coq d'Inde, Toulouse. Durée : 40 mn.

MACHABERT Coralie, doctorante à l'Université Toulouse Jean-Jaurès qui rédige actuellement une thèse sur la situation artistique toulousaine de l'après-guerre (1945) jusqu'à 1969, rencontre du 15 février 2016, non retranscrite : cette discussion m'a permis d'avoir un

aperçu de la situation artistique dans la période qui précède celle que j'étudie dans ce mémoire.

MANUEL Pierre, critique d'art, responsable des Éditions méridiennes et de l'Espace Méridiane depuis 2005, membre des comités de rédaction des revues *Erres*, *Pictura Edelweiss* et *Axe sud* dans les années 1970-1980, 12 décembre 2015, entretien réalisé à la galerie AL/MA, Montpellier (34). Durée : 1h10.

MARTINELLI Marie-Thérèse, militante féministe à la Maison des femmes, membre du Ciné-Club de la Maison des femmes et vidéaste, 3 février 2015, entretien réalisé dans son appartement, Toulouse. Durée : 1h15.

MIGUET Marianne, bibliothécaire au Musée du Vieux Toulouse et **NADAL Dany**, restauratrice aux musées Georges Labit puis Paul Dupuy, rencontre du 25 février 2016 au Café Albert, place du Capitole, Toulouse : cette rencontre s'est faite par le biais d'une discussion, sans enregistrement, et n'est pas retranscrite. Marianne Miguet et Dany Nadal sont actrices culturelles qui connaissaient la situation artistique toulousaine des années 1970-1980, et qui ont participé aux mouvements féministes. Elles m'ont apporté divers éléments supplémentaires utiles à ma problématisation.

OLLIER Christine, artiste plasticienne toulousaine, actuellement professeure d'arts plastiques dans les Landes, 23-28 janvier 2016, entretien réalisé par mail.

PERDU Lou, artiste plasticienne toulousaine partie à Paris, membre de la revue *Sorcières* dans les années 1970, 25 janvier 2016, entretien téléphonique. Durée : 1h.

REGIMBEAU Gérard, professeur en Sciences de l'Information et de la communication (SIC) à l'Université Paul-Valéry de Montpellier III, directeur de la bibliothèque des Beaux-Arts de Toulouse entre 1985 et 1997, animateur de la galerie du Quai à Toulouse et cofondateur de l'association CASA [Communication-Art-Société-Association] en 1988, 12 décembre 2015, entretien réalisé à Montpellier (34). Durée : 1h35.

UTRILLA Béatrice, artiste photographe toulousaine, co-fondatrice du collectif Ab-Irato dans les années 1980, 9 février 2016, entretien réalisé au bar Le Bijou, avenue de Muret, Toulouse. Durée : 30 mn.

VAURS Marie-Angèle, metteuse en scène et comédienne au sein de la compagnie du Théâtre de l'Acte depuis 1970, 4 février 2016, entretien réalisé à la librairie études de l'Université Toulouse Jean Jaurès, Toulouse. Durée : 30 mn.

B- Sources imprimées

1- Archives municipales de Toulouse

Fonds du mouvement des femmes toulousain (1 Z 50.1, 1 Z 50.2 et 1 Z 50.3)

Ce fonds d'Archives situé aux Archives municipales de Toulouse regroupe de nombreux tracts et publications concernant le mouvement des femmes, à Toulouse et au national. Il est composé de tracts du Mouvement de Libération des femmes, du Mouvement pour la Liberté de la Contraception et l'Avortement, des Groupes femmes de Toulouse, de divers groupes féministes (Femmes Travailleuses en Lutte etc.) ainsi que d'organisations politiques et syndicales : LCR, CGT, CFDT. Il y a, par rapport à l'importance du mouvement, peu de sources manuscrites et publiées disponibles dans ce fonds d'archive. Un travail est actuellement en cours, organisé par Justine Zeller, doctorante à l'université de Toulouse II Jean Jaurès, pour regrouper l'ensemble des publications féministes de l'époque afin de composer un fonds conséquent et complet.

Anonyme, *Journal des lesbiennes féministes de Paris n°1*, juin 1976, 1 Z 50.2, Lesbiennes publications, 4 p.

Collectif, colloque Antoinette *Y-a-t-il de la place pour le temps libre dans la vie des femmes ?*, novembre 1975, 1 Z 50.1, CGT publications.

Groupe de femmes, brochure *La représentation de la femme au cinéma*, novembre 1975, 1 Z 50.2, Mouvement femme de Toulouse : tracts, 4 p.

Groupe femmes du Mirail, brochure *Les femmes prennent la parole*, s.d, 1 Z 50.2, Mouvement femme de Toulouse : tracts, 4 p.

Groupes femmes toulousains, tract *Manifestation contre le viol*, 29 novembre 1977, 1 Z 50.2, Mouvement femme de Toulouse : tracts, 2 p.

Marie, Lilite, Jackie, texte *Quand les femmes s'aiment les hommes ne récoltent pas*, s.d, 1 Z 50.3, Tracts Divers, 3 p.

Musidora, tract *Musidora qui sommes-nous ?*, s.d, 1 Z 50.3, Cercle Flora Tristan, 1 p.

Magazine Différence (n°1, 2, 3, 4, 5, 6 : 1979-1980) et autres publications concernant ce magazine, 1 Z 50.3, Diverses revues sur les femmes : *Différence* est un journal du MLF publié à Toulouse par l'Association Esclarmonde entre 1979 et 1980. Ce magazine se veut un relai pour la parole des femmes, leurs actions politiques et culturelles. Les six numéros sont disponibles aux Archives municipales de Toulouse.

Esclarmonde, tract *Présentation du journal Différence*, 1978, 1 Z 50.3, Diverses revues sur les femmes, 1 p.

Esclarmonde, brochure *Différence : un journal par des femmes pour des femmes à Toulouse*, 1979, 1 Z 50.3, Diverses revues sur les femmes, 4 p.

Anonyme, « à La Gavine, la pause cafète ! », *Différence*, n°1 (avril 1979), p. 6.

Anonyme, « Différence », *Différence*, n°2 (juin 1979), p. 2.

Anonyme, « Persin Bas, mon amour », *Différence*, n°3 (été 1979), p. 18.

VITAL Jeanne, « Mettez-m'en une livre », *Différence*, n°3 (été 1979), p. 19.

Collectif, « Hygiène-beauté, santé de vos caissières », *Différence*, n°4 (décembre 1979), p. 13.

D., « La librairie de Jane en question », *Différence*, n°4 (décembre 1979), p. 12.

Monique, Anne-Marie, Marithé, « Balbutiement, à la recherche du masculin-féminin en nous », *Différence*, n°4 (décembre 1979), p. 16.

Anonyme, « Just divorced », *Différence*, n°4 (décembre 1979), p. 21.

CALMIS Charlotte, « Lettre à *Différence* du 13 juillet 1979 », *Différence*, n°4 (décembre 1979), p. 23.

FRAILE Monique, « Une femme peut en voiler une autre », *Différence*, n°5 (février-mars 1980), p. 24.

PRADEL M.J., « Le prix de la révolte solitaire », *Différence*, n°6 (août 1980), p. 2.

Anonyme, « Esclarmonde : 1^{er} Festival Féministe de la Presse, du Livre et de l'Image », *Différence*, n°6 (août 1980), p. 24.

2- Fonds ancien de l'Institut Supérieur Des Arts de Toulouse (ISDAT)

Ce fonds est composé d'articles sélectionnés des journaux étudiants des Beaux-arts, et de ceux de *La Dépêche du Midi*, concernant les expositions dans diverses galeries toulousaines entre 1977 et 1984. Ces articles concernent notamment la galerie Art Femmes et Françoise Courtiade, ainsi que des sources concernant l'exposition Arachné de 1981. Il contient aussi le dossier élève de Béatrice Utrilla.

Journal des Beaux-arts (B17)

Le Nœud, *Du 3 au 18 avril y a un nœud*, 1987, 1 p.

Archives des galeries de Toulouse (B18, B19)

Galerie Art Femmes (B18)

Anonyme, « Paule Csillag : Chanteuse, comédienne... et peintre », *La Dépêche du Midi* (17 janvier 1979)

ARIBAUT Robert, « Mirabelle Dors à la galerie "Art Femmes" », *La Dépêche du Midi* (octobre 1978).

ARIBAUT Robert, « Un peintre surréaliste : Mirabelle Dors », *La Dépêche du Midi* (24 octobre 1978).

ARIBAUT Robert, « Sylvie Noyes : L'inquiétante nature », *La Dépêche du Midi* (décembre 1978).

DINIER Aline, « Monique Augeix : les deux visions de la femme », *La Dépêche du Midi* (1^{er} mars 1978).

DINIER Aline, « Ruth Wetzel et Marie Pellas : Jeux de matières », *La Dépêche du Midi* (21 février 1979).

Galerie Françoise Courtiade (B19)

Françoise Courtiade galerie d'art, « Affiche de l'exposition de HONSSEL-WEISS Beate », (29 septembre - 4 novembre 1989).

Françoise Courtiade galerie d'art, « Affiche de l'exposition de HACKER Sigrid », (22 mars -28 avril – année inconnue –).

Françoise Courtiade galerie d'art, « Affiche de l'exposition "La figuration des corps" », (15 octobre – 30 novembre 1993.)

Françoise Courtiade galerie d'art, « Affiche de l'exposition de BASELITZ Georg », (16 octobre – 25 novembre 1992).

Exposition Arachné (B19)

Anonyme, *Exposition Arachné*, 1981, 10 p.

Dossier élève de Béatrice Utrilla (n°233)

Anonyme, *Génie de la Bastille*. Livret d'exposition (Paris, 14-17 octobre 1989). 1989.

Isabelle, « Béatrice Utrilla à la recherche du temps perdu », *Infosuds*, n°8 (s.d).

Rivages des arts, *Scènes de la vie quotidienne*. Catalogue d'exposition (Perpignan, Grenier de Sant-Vicens, 8 septembre-9 octobre 1993). Perpignan, 1993.

3- Fonds récent de l'Institut Supérieur Des Arts de Toulouse (ISDAT)

Ce fonds contient diverses revues éditées pendant ou traitant de la période des années 1970-1980. Il s'agit des trois revues locales *Axe Sud* (1981-1986), *Pictura Edelweiss* (1982-1985) et *Pictura Magazine* (1986-1988), ainsi que des magazines nationaux *Les chroniques de l'Art vivant* et *Art Press*. Les documents concernant l'Archéoptéryx, atelier populaire constitué par Armand Gatti, se trouvent à l'intérieur de la compilation de *Pictura Edelweiss*.

Magazine *Axe Sud*, n°2 et 6 (1981-1982)

Anonyme, « L'université : culture-pouvoir ou culture-désespoir », *Axe Sud*, n°2 (automne 1981), p. 12.

Galerie *Axe Art Actuel*, photographie anonyme, début années 1980, *Axe Sud*, n°6 (automne 1982), quatrième de couverture.

Magazine *Pictura Edelweiss*, n°1, 2 et spécial « Les Ruines de l'Esprit » (1982-1985)

ROMEO Claudine, « Gradiva esquisse 1 : un film de Raymonde Hébraud-Carasco », *Pictura Edelweiss*, n°1 (été 1982), p. 17-20.

HEBRAUD-CARASCO Raymonde, « Joe Bousquet ou le noir souterrain », *Pictura Edelweiss*, n°2 (printemps 1983), p. 97-109.

MEYER HIMHOFF, « L'art des ruines de l'esprit », *Pictura Edelweiss spécial « Les Ruines de l'Esprit »* (1985), non paginé.

Magazine Pictura Magazine, n° 4 (1987)

MEYER HIMHOFF Bertrand, « Entretien avec Albert Pons : la biennale des écoles d'art européennes à Toulouse », *Pictura Magazine*, n°4 (printemps 1987), p. 17.

Magazine Art Press, n° 75, 90, 93, 94, 117, 139 et spécial « Ecosystèmes du monde de l'art », n°22 (1983-2001)

MILLET Catherine, « L'inquiétante étrangeté de l'art en France : interview de Marcelin Pleynet », *Art Press*, n°75 (novembre 1983), p. 20-22.

TEULON-NOUAILLES B., « Loupian 83, galerie Christian Laune », *Art Press*, n°75 (novembre 1983), p. 47.

SAGROUNE Arthur, « Encore une suite au dossier décentralisation », *Art Press*, n°75 (novembre 1983), p. 62.

Anonyme, « Les ruines de l'esprit : Toulouse-Tarbes 1985 », *Art Press*, n°90 (mars 1985), p. 79.

GIRARD Xavier, « De la nuée à la peinture : interview de Monique Frydman », *Art Press*, n°93 (juin 1985), p.22-23.

DUMAS-RICORD Paul, « Les ruines de l'esprit », *Art Press*, n°94 (juillet-août 1985), p. 52.

BUCI-GLUCKSMANN Christine, « Monique Frydman à la galerie Jacques Girard », *Art Press*, n°117 (septembre 1987), p. 78-80.

Anonyme, « Pages et Frydman », *Art Press*, n°139 (septembre 1989), p. 82.

FRANCBLIN Catherine, « L'art conceptuel entre les actes », *Art Press*, n°139 (septembre 1989), p. 45-47.

MILLET Catherine, « Ecosystèmes du monde de l'art », *Art Press Spécial « Ecosystèmes du monde de l'art »*, n°22 (2001), p. 4-7.

BOUISSET Maïten, « Les chemins de la reconnaissance », *Art Press Spécial « Ecosystèmes du monde de l'art »*, n°22 (2001), p. 92-101.

Magazine *Les chroniques de l'Art vivant*, n° 26, 27, 33 et 35 (1972-1973)

JC, « Au lecteur de Province », *Les chroniques de l'Art vivant*, n°26 (janvier 1972), p. 2-3.

Anonyme, « L'avant-garde : réalité et imposture », *Les chroniques de l'Art vivant*, n°27 (février 1972), p. 3.

JC, « Editorial », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 2.

LASCAULT Gilbert, « Les groupes de province », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 3-6.

LEPAGE Jacques, « Découverte de la province : un art sauvage », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 8-12.

Anonyme, « Toulouse : 70 artistes dans la ville, mai 1972 », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 14.

Anonyme, « Groupe de Toulouse "...sur un terrain vierge" », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 14.

« La Province répond », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°35 (janvier 1973), p. 2-3.

Archéopteryx Journal de l'atelier de création populaire, n°2 et 19 (1983-1984)

GATTI Armand, HOCQUARD Jean-Jacques, *Archéopteryx : Journal de l'atelier de création populaire n°2*, mars 1983, dans revue *Pictura Edelweiss*, 1 p.

GATTI Armand, HOCQUARD Jean-Jacques, *Archéopteryx : Journal de l'atelier de création populaire n°19*, mars 1984, dans revue *Pictura Edelweiss*, 1 p.

4- Réserve de la médiathèque des Abattoirs, Toulouse

La réserve de la médiathèque des Abattoirs de Toulouse contient deux des revues *Erres*, magazine local édité entre 1976 et 1980 : la n°2 (hiver 1976-1977) et la n°9-10 (deuxième semestre 1980).

Isa D., « Art contemporain : regard hystérique », *Erres*, n°9-10 (deuxième semestre 1980), p. 35-39.

Anonyme, « Info », *Erres*, n°9-10 (deuxième semestre 1980), p.100.

5- Archives du musée du Vieux Toulouse

Fonds de la Société des Artistes Méridionaux (III- 1940-1996)

Ce fond regroupe les catalogues édités suite aux salons des Artiste Méridionaux, entre 1940 et 1976.

Société des Artistes Méridionaux, *64^{ème} salon des Méridionaux*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Palais des arts, 26 octobre-14 novembre 1987 - Villeneuve Tolosane, Majorat, 22 novembre-27 décembre 1987 – Cugnaux, L'Oustal, 21 novembre-27 décembre 1987), Castelginest, 1987.

Société des Artistes Méridionaux, *65^{ème} salon des Méridionaux*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Palais des arts, 7-25 novembre 1988), Castelginest, 1988.

Société des Artistes Méridionaux, *66^{ème} salon des Méridionaux*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Palais des arts, 6-30 novembre 1989), Castelginest, 1989.

6- Collections de la Cinémathèque de Toulouse

Fonds Marie-Claude Treilhou ((F13-1, F13-2, F13-3, F13-5 et F13-6)

Ce fonds concerne la cinéaste toulousaine Marie-Claude Treilhou. Il contient des archives de la réalisatrice, des dossiers de presse, des notes manuscrites, imprimées, des scénarios, les déclarations d'intention et des photographies personnelles. Les archives sont classées selon des thématiques strictes (éléments biographiques, films, contributions diverses, etc.)

TREILHOU Marie-Claude, *CV*, s.d., F13-1, Biographie, 1 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Notes diverses (fragments)*, s.d., F13-2.1.A, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, Simone Barbès ou la vertu, 47 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Document relatif à la production*, s.d., F13- 2.1.D, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, Simone Barbès ou la vertu, 1 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Document relatif à la réalisation*, s.d., F13-2.1, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, Simone Barbès ou la vertu, 6 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Promotion du film*, s.d., F13-2.1.F, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, Simone Barbès ou la vertu, 2 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Coupures de presse française*, 21 novembre 1979- mars 1980, F13-2.1.I, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, Simone Barbès ou la vertu, 43 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Scénario « Le Moine changé en âne »*, 25 janvier 1986, F13-2.5.A, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, L'Âne qui a bu la lune, 34 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Déclaration d'intention*, s.d., F13-.5.B, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, L'Âne qui a bu la lune, 3 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Documents relatifs à la distribution du film*, 12 janvier-29 février 2000, F13- 2.5.D, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, L'Âne qui a bu la lune, 9 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Documents publicitaires - Présentation du film*, s. d., F13-2.5.E, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, L'Âne qui a bu la lune, 6 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Presse liée au film - Coupures de presse*, octobre 1985- mars 1988, F13- 2.5.G, Films réalisés par Marie-Claude Treilhou, L'Âne qui a bu la lune, 59 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Éloge du peigne en corne-présentation du projet et note d'intention*, 1988, F13-3.2, Activités de Marie-Claude Treilhou en rapport avec le cinéma, Projets de films non réalisés, 22 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Lettre à la coopérative des cinéastes*, s. d., F13-5.1, Correspondance, 2 p.

TREILHOU Marie-Claude, *Coupure de presse*, 30 juin 1998 F13-6.1.C, Documentation sur Marie-Claude Treilhou, Presse sur Marie-Claude Treilhou, 1 p.

7- Archives privées

Archives de Josette Ayroles

Conseil Général Haute-Garonne, *JOMARAY*. Catalogue d'exposition (Saint-Bertrand-de-Comminges, Les Olivétains, 3 avril-30 juin 2000). Toulouse, 2000.

Archives de Brigitte Boucheron

Toulouse, Maison des femmes (1976-1982), album de photographies de la Maison des femmes et du Ciné-club, 2010.

Magazine *La Lune Rousse*, n°1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9-10, 11, 12-13 (tome 1), 12-13

(tome 2 : 1977-1982) : *La Lune Rousse* est le journal de la Maison des femmes de Toulouse, publié entre 1977 et 1982. Il n'est actuellement pas conservé et consultable par le biais des archives publiques, et ne se trouve que chez les militantes de l'époque, dont Brigitte Boucheron.

Mireille, « Espaces de femmes, espaces pour femmes », *La Lune Rousse*, n°2 (1977), p. 7.

Blandine, « Mots de femmes », *La Lune Rousse*, n°2 (1977), p. 8.

Arnica, « Le pays des femmes », *La Lune Rousse*, n°3 (1977), p. 32.

Nicole, « Le pays des femmes », *La Lune Rousse*, n°3 (1977), p. 33.

BRIVE Marie-France, « La même A.G., deuxième version ou et si l'on ne s'aimait plus ? », *La Lune Rousse*, n°6 (février 1979), p. 19.

Anonyme, « Films vidéo programmés à la Maison des Femmes », *La Lune Rousse*, n°8 (mai 1980), p. 27.

Anonyme, « Investissement sur l'image », *La Lune Rousse*, n°8 (mai 1980), p. 27.

Bleue Marine, « Le cinéma est un art de riche », *La Lune Rousse*, n°8 (mai 1980), p. 28-29.

Anonyme, « Introduction Kramer contre Kramer », *La Lune Rousse*, n°8 (mai 1980), p. 46.

Anonyme, « Association des travailleuses du cinéma », *La Lune Rousse*, n°8 (mai 1980), p. 55.

STÖCKL Ula, « Interview à Sud Radio le samedi 15 mars 1980 », *La Lune Rousse*, n°9-10 (juin 1980), p. 121.

Anne, Françoise, Irène, Marie-France et toutes les autres, « Lettre à Blandine », *La Lune Rousse*, n°11 (hiver 1980-1981), p. 5.

Sirène un peu marine, « Pourquoi écrire sur Simone Barbès ? », *La Lune Rousse*, n°11 (hiver 1980-1981), p. 33.

Anonyme, « Un festival féministe à Toulouse », *La Lune Rousse*, n°11 (hiver 1980-1981), p. 63.

Angela, « 1, 2, 3, 1000 : journaux de femmes », *La Lune Rousse*, n°11 (hiver 1980-1981), p. 64-65.

Collectif, « Un 8 mars férié, chômé, payé pour les femmes ? », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 1 (1981-1982), p. 56.

Irène, « Véra », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 1 (1981-1982), p. 79.

M. The, « Réflexion sur le Ciné-club de la maison des femmes », texte présenté à la « Conférence internationale sur la femme, le cinéma et la vidéo » d'Amsterdam le 25 et 31 mai 1981, *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 1 (1981-1982), p. 102.

Collectif, « Quelques-unes des photos de notre exposition », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 1 (1981-1982), p. 145.

Marie-Claude, Anne, Françoise, Irène, Marie-France, Brigitte, « Pour continuer ensemble », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 1 (1981-1982), p. 155.

Anonyme, « Lunes de juillet », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 2 (1981-1982), p. 165.

Sansamarine, « Un été aux États-Unis », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 2 (1981-1982), p. 198.

Jacqueline, « Panoramique », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 2 (1981-1982), p. 207.

Anonyme, « Lunes de novembre », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 2 (1981-1982), p. 256.

Anonyme, « Celine et Julie vont en bateau, et nous pendant ce temps... », *La Lune Rousse*, n°12-13, tome 2 (1981-1982), p. 274.

Archives d'Elise Cabanes

GALLAND Laurent, « Pour la première fois ! Elise Cabanes la prodigieuse "créature-faune".. !! », *Mars magazine d'art contemporain* n°6 (été 1985), p. 6-8.

Archives de Marie Ciosi

Affiche « Exposition Créer au féminin », Espace Compans-Caffarelli, 31 mai-21 juin 1995.

Archives d'Irène Corradin

Programmation du Ciné-club de la Maison des femmes de Toulouse entre 1977 et 1993.

Archives de Françoise Courtiade

Lettre de la galerie Françoise Courtiade aux Graphistes associés, 28 septembre 1995.

Archives de Danièle Delbreil

DELBREIL Danièle, *brochure d'exposition personnelle du 12 février au 9 mars 2002 à Ombres blanches*, Toulouse.

Archives de Kiki Lacarrière

DECORSE Johanna, « Kiki Lacarrière, artiste de genre », *Touléco* (hiver 2012), p. 76-77.

Archives de Monique Bonzom

ARTAMBULLE, *Catartambulle : catalogue du collectif*, 2005, 31 p.

Photographies du collectif Artambulle, 1996-1997, 26 photographies.

Archives de Gérard Regimbeau

Ab-Irato, *Après la transpiration !*. Catalogue d'exposition (Galerie du Quai, Toulouse, 20 novembre-7 décembre 1990), Toulouse, s.d.

Anonyme, *2ème biennale des Jeunes Créateurs Toulouse Midi-Pyrénées*. Catalogue d'exposition (Toulouse, du 5 mai 1992 au 10 juin 1992), Toulouse, 1992.

Ecole des Beaux-Arts de Toulouse, *Alumet : collectif à l'œuvre 1976-1986*, s.d.

KLEIN Robert, « L'A. Musée international », *Inter : art actuel*, n° 62 (1995), p. 78-79.

REGIMBEAU Gérard, « Ab Irato transpire », *Flash L'Hebdo Loisir*, n°633 (janvier 1994), p. 32.

REGIMBEAU Gérard, *Association CASA Bulletin n°2*, 1990, 4p.

Bibliographie

1- Le mouvement de Mai 68

ARTIERES Philippe, ZANCARINI-FOURNEL Michelle (dir.), « 1968-1974. Changer le monde et changer sa vie », dans *68 : Une histoire collective [1962-1981]*, Cahiers libres, Paris, La Découverte, 2008.

Ce chapitre évoque longuement la naissance du MLF, via le Mouvement des Femmes et la transition effectué par « Féminin masculin avenir » en mai 68 à la Sorbonne, lorsqu'un petit groupe de femmes a commencé à parler de féminisme. Le mouvement féministe est situé dans la continuité de mai 68 par « la radicalité des discours et des formes d'actions du MLF (p. 435) » et « l'inscription du privé dans le politique (p. 435) » qui ont initié « la libération des corps (p. 435) ». Mais c'est aussi une rupture avec ce mouvement, car les femmes qui y ont participé ont été reléguées à un rôle secondaire. L'ouvrage évoque les tensions au sein même du mouvement féministe, les lieux de rencontres et de débats (similaires à ceux de Toulouse) ainsi que les urgences du féminisme (avortement, contraception, violences...) qui ont peut-être expliquées l'intérêt tardif des féministes (loi Veil, 1975) pour les études féministes et la culture en général. Cette analyse historique m'est utile pour replacer le lancement du mouvement féministe des années 1970 dans un contexte politique. Mai 68 ayant eu, entre autres, de fortes répercussions sur l'art, la postérité du féminisme et de l'art féministe vis-à-vis de ce mouvement est à prendre en compte dans mon sujet.

ARTOUS Antoine, EPSZTAJN Didier, SILBERSTEIN Patrick (dir.), *La France des années 1968*, Editions Syllepse, Paris, 2008.

BALDUCCI Roberta, *Mai 68 sur Toulouse*, mémoire pour la maîtrise d'Histoire, sous la direction de RIVES Jean, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2002.

BRUGAROLAS Elie, *Itinéraires militants : Toulouse en 68* [en ligne]. 2010 [consulté le 5 décembre 2014]. Disponible sur : <http://itineraires-militants-68.fr/>.

FAURE Christine, « Mai 1968 à Toulouse : le Mouvement du 25 avril », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, vol. 11, n° 11-13 (1988) : p. 200-204.

2- Le mouvement féministe

ARONS-ADAN Ariane, *Le mouvement féministe à Grenade de 1975 à 1982*, mémoire pour la maîtrise d'Histoire, sous la direction de BRIVE Marie-France, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1993.

APP Corinne, FAURE-FRAISSE Anne-Marie, FRAENKEL Béatrice, RAUZIER Lydie, *40 ans de slogans féministes : 1970/2010*, Donnemarie-Dontilly, Editions iXe, 2011.

BARD Christine, METZ Annie, NEVEU Valérie (dir.), *Guide des sources de l'histoire du féminisme de la Révolution française à nos jours*, Archives du féminisme, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

CHAPERON Sylvie, *Les années Beauvoir (1945-1970)*, Paris, Fayard, 2000.

CORRADIN Irène, MARTIN Jacqueline (dir.), *Les femmes sujets d'histoire : à la mémoire de Marie-France Brive*, Féminin et Masculin, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1999.

ELMALEH Éliane, *Les Women's Studies aux États-Unis* [en ligne]. Transatlantica, 2006 [consulté le 3 mars 2015]. Disponible sur : <http://transatlantica.revues.org/541>.

RIOT-SARCEY Michèle, *Histoire du féminisme*, Repères, Paris, La Découverte, 2008 (1^{ère} ed. 2002).

3- Le féminisme en Midi-Pyrénées

AGNES Charlotte, *La presse féministe toulousaine des années 1970* [en ligne]. 2012 [consulté le 17 janvier 2015]. Disponible sur : <https://charlotteagnes2.wordpress.com/>.

AMIEL Sylvie, *Trente ans d'études féministes à l'Université Toulouse Le Mirail (1970-2000)*, mémoire pour la maîtrise d'Histoire contemporaine, sous la direction d'AMRANE Djamila, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2000.

Ce mémoire retrace le début des études féministes universitaires à Toulouse depuis les années 1970. Il raconte la création du GRIEF, du groupe Simone et les premiers cours d'études féministes qui ont eu lieu à la fac. Amiel a étudié les registres des cours et réalisé des statistiques par rapport à ces registres. Toulouse a été une des premières universités à intégrer les études féministes dans son cursus. Cela s'est fait grâce à la persévérance et la motivation de féministes telles que Monique Haicault, Rolande Trempé et Marie-France Brive. L'auteure analyse la pluridisciplinarité de ces études : les premières disciplines à intégrer ces questions-là ont été la sociologie, l'histoire, les lettres et l'anglais. Elle revient sur le colloque de 1982 organisé à l'Université du Mirail : « Femmes, féminisme et recherches », et l'institutionnalisation des recherches sur les femmes qui a suivi ce colloque. Cette institutionnalisation n'a cependant pas permis l'augmentation des recherches sur ce sujet par les étudiants et les étudiantes. Ce sont les séminaires du groupe Simone qui ont encouragé ces travaux. Ce mémoire est important pour mes recherches car il s'intéresse à une autre piste que le mouvement politique et l'art : la recherche universitaire. L'apparition très tardive de l'intérêt pour l'enseignement de l'art féministe renforce l'idée de la difficulté en France à aborder le féminisme du côté de l'art. En effet, la première apparition du terme « art » dans les études de genre, si l'on s'en tient aux recherches effectuées ici, s'opère dans la deuxième moitié des années 1990 lorsque le groupe Simone, par le biais de Fabienne Brugères et Nicole Décuré, intègre un nouvel axe de recherche intitulé « Genre, Art et Création ».

KANDEL Liliane, *Un tournant institutionnel : le colloque de Toulouse* [en ligne]. Les cahiers du CEDREF, 2009 [consulté le 23 mars 2015]. Disponible sur : <http://cedref.revues.org/520>.

MATHIEU Céline, *Les Mouvements pour la liberté et la gratuité de l'avortement et de la contraception à Toulouse de 1970 à 1974*, mémoire pour la maîtrise d'Histoire, sous la direction d'AMRANE Djamila, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 1995.

Céline Mathieu précise dès son introduction qu'elle est partie de rien, et que l'absence d'archives sur le mouvement féministe est criante. Elle se base principalement sur des interviews orales d'anciennes militantes de l'époque. Elle décortique les groupes présents à Toulouse dans les années 1970 ou qui ont fait leur apparition au cours de ce siècle. Elle

analyse aussi les débats sur l'avortement entre les féministes elles-mêmes (l'importance de la maternité chez les essentialistes était quelque peu en contradiction avec l'avortement, bien qu'apparemment aucune féministe, même essentialiste, ne se soit directement opposé à l'IVG), la difficulté pour acquérir ce droit et les moyens employés par les féministes pour y arriver (utilisation de films pour la propagande, apprentissage d'avortements clandestins auprès des médecins du G.I.S et la méthode Karman, organisation de voyages à l'étranger pour les femmes désirant avorter...). Mathieu met l'accent sur les contradictions et les problèmes qui sont survenus pendant la période pré-loi Veil : fallait-il organiser massivement et collectivement des avortements clandestins, ou fallait-il lutter pour obtenir le droit à l'avortement ? Elle étudie aussi rapidement les autres revendications féministes (tâches ménagères, salaires, violences...) et leur moyens d'obtention sur Toulouse : Sketches, détournements de situation, tracts, affiches, vente de journaux... Mais elle reste assez vague sur ces dernières, puisque ce n'est pas le sujet de sa recherche. Ce mémoire est utile pour mon sujet car il analyse la situation toulousaine. En expliquant les difficultés auxquelles elle s'est confrontée dès le départ (notamment le manque d'archives), Céline Mathieu montre que son travail est novateur. Les archives concernant le MLAC ne sont pas dans les lieux municipaux, mais encore privées. Elle cite des noms de militantes qui ont participé aux actions et sketches féministes, ce qui me permet de pouvoir les contacter à mon tour pour qu'elles m'expliquent, non pas le mouvement du MLAC, mais leurs moyens d'expressions pour faire passer leurs idées.

PONS Sandrine, *De la mère vers le sujet : les représentations de « la » femme dans la Dépêche du Midi : 1949-1970*, mémoire pour la maîtrise d'Histoire, sous la direction d'AMRANE Djamilia, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2000.

4- Les théories féministes

BUTLER Judith, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris, La Découverte/poche, 2006 (1^{ère} ed. américaine 1990, 2^{ème} ed. américaine 1999, 1^{ère} ed. française 2005).

CAPDEVILA Luc, CASSAGNES Sophie, COCAUD Martine, GODINEAU Dominique, ROUQUET François, SAINCLIVIER Jacqueline (dir.), *Le genre face aux mutations :*

Masculin et féminin, du Moyen Age à nos jours, Histoire, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

Cet ouvrage est issu du colloque international organisé par l'UMR-CNRS 6040 CRHISCO (Centre de recherche historique sur les sociétés et cultures de l'Ouest européen) qui s'est tenu à Rennes 2 en 2002. Son intérêt réside dans la mixité des travaux issus de différents domaines (histoire, littérature, sociologie) pour analyser la construction des genres féminins et masculins au cours de l'histoire et les rapports sociaux de sexes. Les recherches abordent cinq angles dans la construction du genre : l'ajustement des représentations et la construction des normes, les savoirs, les pouvoirs et les révolutions, les guerres, et les situations inédites. Le genre y est analysé comme une construction sociale, qui a évolué avec le temps et est toujours en perpétuel changement. L'analyse des mythes et de l'imaginaire social, comme l'image de la « fanatique contre-révolutionnaire » après 1789 permet de comprendre, sans la justifier, une partie de l'exclusion des femmes de la sphère politique après ces années-là. Les études sur la différente notion des « vacances » entre les hommes et les femmes durant les Trente Glorieuses, et les évolutions de cette notion grâce au mouvement féministe, notamment les vacances organisées par Psychanalyse et Politique dans les années 1970, rejoint les concepts de la culpabilisation des femmes et la nécessité de se regrouper pour s'émanciper. Ce colloque m'est utile pour analyser le genre sous divers angles d'approches afin de saisir les raisons et les justifications qui ont été fournies tout au long de l'histoire pour exclure les femmes de la sphère publique et les reléguer dans la sphère privée. Cet enfermement des femmes se répercute sur leur carrière artistique et sur leur production. Les exemples de la culpabilisation fournis ici se rapprochent de la culpabilisation des femmes artistes, accusées de privilégier leur carrière à leur famille.

DELPHY Christine, *L'Ennemi principal 1 : l'économie politique du patriarcat*, Nouvelles Questions Féministes, Paris, Éditions Syllepse, 1998.

HERITIER Françoise, *Masculin/Féminin II : Dissoudre la hiérarchie*, Essais, Paris, Poche Odile Jacob, 2002.

Cet ouvrage est une analyse anthropologique et ethnologique de la domination masculine. Il retrace l'apparition des discriminations envers les femmes au travers de la différence visible des sexes et de la valence différentielle des sexes. La première partie est un bilan des discriminations sexistes, la deuxième partie est une critique de ces discriminations et la troisième partie, la plus intéressante, propose des solutions pour abolir ces discriminations en

prenant en compte les obstacles et les blocages qui peuvent être rencontrés. Le chapitre 3 de cette troisième partie s'intitule : « *La démocratie doit-elle représenter les femmes en tant que femmes ?* ». Héritier s'interroge sur l'application de la parité pour pallier au problème de l'égalité : « [...] *les uns seraient censés être élus pour leur compétence et les autres pour cause de quotas ou de parité. Les femmes désignées par ce moyen seront soupçonnées de devoir leur promotion professionnelle ou politique moins à leurs capacités qu'à leur sexe* (p.275) ». C'est en réalité un changement radical des mentalités, par l'éducation notamment, qui permettra l'inclusion des femmes dans la sphère politique. Ce passage est intéressant car il aborde les questions de légitimité et d'invisibilisation des femmes au profit de l'universel masculin, ce qui s'applique aussi dans le milieu de l'art. Ce livre est un livre intéressant pour mes recherches car il se base sur la question de la différence des sexes, en terme biologiques plus que sociologiques, le genre étant construit par rapport à cette différence des sexes. C'est sur cette différence que se sont fondées une grande partie des féministes des années 1970, sur cette recherche de l'« identité » des femmes. Cette œuvre, par son analyse anthropologique, retrace le plus concrètement possible la mise en place de la supériorité du masculin et des valeurs qui y sont associées ainsi que, par cette hiérarchisation, la légitimation de l'appropriation du corps des femmes par les hommes et l'assignation des femmes à la sphère privée de par leur capacité de procréation. Les recherches féministes dans les années 1970 se sont beaucoup fondées sur cette recherche de réappropriation du corps et de la parole qui leur a été depuis longtemps confisqué, c'est cette confiscation qui est expliquée dans ce livre.

KOLLONTAÏ Alexandra, *Marxisme et révolution sexuelle*, Paris, La Découverte, 2001 (1^{ère} ed. Paris, F. Maspero, 1973).

KRAKOVITCH Odile, SELLIER Geneviève (dir.), *L'Exclusion des femmes : Masculinité et politique dans la culture au XXe siècle*, Histoire culturelle, Bruxelles, Editions Complexe, 2001.

Cet ouvrage est un recueil de textes analysants l'exclusion des femmes de la culture et de la vie culturelle au XXe siècle. La problématique s'articule autour des rapports entre politique et différence des sexes. En se basant sur les évolutions institutionnelles de la culture, qui apportent des changements et des résistances à l'intérieur de celle-ci, les textes commentent l'évolution et les changements dans les instances culturelles, en les liants au genre. Que ce soit dans le théâtre, la littérature, ou le cinéma, les femmes sont toujours marginalisées. L'un des textes les plus intéressants pour mon sujet est celui de Geneviève Sellier : *La nostalgie de*

l'héroïsme : masculinité et politique dans le cinéma de la Nouvelle Vague. Elle y explique la transformation du cinéma français avec l'instauration en 1956 de la prime à la qualité en remplacement de l'aide automatique. Cette prime est complétée par l'avance sur recettes instaurée par André Malraux lorsque le Centre National du Cinéma se rattache au Ministère des Affaires Culturelles. L'aide qualitative émane d'une « *vision de l'art qui appartient à l'élite cultivée, dans un moyen d'expression qui relevait jusqu'alors de la culture de masse* (p. 108) ». Elle bouleverse le cinéma classique et instaure un cinéma à deux vitesses : cinéma commercial contre cinéma d'auteur. Le cinéma d'auteur se développe donc en parallèle à ce cinéma commercial, favorisé par les salles d'art et d'essai ayant ouvert en 1955. Cet ouvrage est important pour mon sujet car il analyse l'image des femmes et les stéréotypes à travers plusieurs exemples de culture de masse. Les stéréotypes sont plus ou moins explicites, mais presque toujours présents : maternité, enfermement, propriété, douceur ou objet symbolique lié à la société de consommation (comme c'est le cas dans *Apocalypse Now* de Francis Coppola)... Il permet également de voir le développement du cinéma avec un œil critique, et de comprendre l'apparition du cinéma amateur et celle du cinéma d'auteur, en réaction au cinéma commercial ou par manque de financement.

SCOTT Joan W., *De l'utilité du genre*, A venir, Histoire de la pensée, Paris, Fayard, 2012.

De l'utilité du genre est un volume de cinq essais qui recouvrent une période de vingt-cinq ans. Scott y étudie le genre comme une catégorie d'analyse à part entière. Au fur et à mesure des essais, elle intègre la psychanalyse et les essais de Freud et Lacan pour visibiliser les contradictions et les questions qui restent sans réponse. Elle l'utilise comme une méthode critique de l'écriture de l'histoire en suivant la théorie de Michel Foucault dans *Les Mots et les Choses* de 1966 qui la définit comme « *un perpétuel principe d'inquiétude et de mise en question [...] de ce qui a pu sembler, par ailleurs, acquis.* (p. 51) ». La psychanalyse lui sert à étudier ce qui échappe à la théorie. La volonté de Scott est de savoir dans quelles conditions et par quels fantasmes (dans le sens de la base des motivations rationnelles qui participent des actions de l'histoire), les identités homme/femme sont articulées et reconnues. Elle revient sur la conquête des domaines disciplinaires par le féminisme et la question de l'institutionnalisation de ces questions, et y développe la mélancolie (en tant que perte d'une quête) qui touche les chercheuses universitaires féministes, ainsi que la nécessité de trouver une nouvelle quête. Elle et les autres chercheuses se cantonnent encore à la préservation des acquis (à cause des réformes libérales attaquant les universités), et ne sont plus actrices du changement. L'auteure affirme que le féminisme doit se définir par la critique, au sens que

l'entendait Marx, Kant, Hegel et l'Ecole de Francfort, qui présente un aspect insatisfait et passionné. Tout peut être critiqué, et la critique est source de plaisir et de motivation politique car elle explore l'inconnu. Le féminisme a permis de compléter des pans de l'histoire, en la critiquant comme « non objective », et ont permis de mieux en comprendre certains aspects. Elle affirme aussi que les recherches doivent continuer à avancer. Les recherches universitaires s'institutionnalisent, mais surtout au profit des femmes blanches hétérosexuelles. Il est nécessaire d'inclure de nouvelles problématiques et de rechercher des nouvelles identités pour continuer à croiser les oppressions et critiquer ce qui semble acquis. Le rôle de la recherche féministe n'a pas été de faire des femmes des sujets mais de questionner la production de sujets selon les époques et les circonstances. Les féministes sont des sujets politiques et désirants qui font l'histoire. Le but est l'égalité : pour l'atteindre, il faut donc encore désirer plonger dans l'inconnu pour retrouver la passion et réfléchir à ce qui reste impensé. Cet ouvrage est intéressant pour mon sujet car il aborde le thème du genre du point de vue sociologie et historique. L'utilisation de la psychanalyse y est intéressante et m'a permis d'en comprendre les fondements et les concepts. Joan W. Scott argumente et creuse les représentations de genre, leurs symboles culturels et leurs origines. C'est un ouvrage essentiel pour comprendre les problématiques féministes actuelles.

TRAT Josette (coord.), *Cahiers du féminisme : dans le tourbillon du féminisme de la lutte des classes (1977-1998)*, Paris, Editions Syllepse, 2011.

5- L'art dans les années 1970

ATKINS Robert, *Petit lexique de l'art contemporain*, Paris, Editions Abbeville, 1992 (1ère ed. anglaise 1990).

COMBES Malika, CONTRERAS ZUBILLAGA Igor, EMEL YAVUZ Perin (dir.), *A l'avant-garde ! : Art et politique dans les années 1960-1970*, Comparatisme et société, Bruxelles, Peter Lang, 2013.

FRECHURET Maurice, *Les années 70 : l'art en cause*. Catalogue d'exposition. (Bordeaux, capc- Musée d'art contemporain, 18 octobre 2002 – 19 janvier 2003), Bordeaux, 2002.

MENEGUZZO Marco, *L'art au XXe siècle : II. L'art contemporain*, Guide des arts, Paris, Editions Hazan, 2007.

PRIOLET Mathilde, *La denrée culturelle : Eclipse du politique, expansion de la culture*, Paris, l'Harmattan, 2008.

6- L'art militant

BIET Christian, NEVEUX Olivier (dir.), *Une histoire du spectacle militant : Théâtre et cinéma militant (1966-1981)*, Théâtre et cinéma, Vic La Gardiole, L'Entretemps éditions, 2007.

GLEIZAL Jean-Jacques, *L'art et le politique : essai sur la médiation*, La politique éclatée, Paris, Presses universitaires de France, 1994.

Analyse originale sur les rapports entre l'art contemporain et ses rapports avec le politique par la médiation, qui est « *le processus qui intègre les conditions de production de l'art dans l'œuvre (p. 15)* ». L'art est redéfini par l'auteur comme un procédé continu qui doit influencer sur le politique et les rapports humains. Il n'aborde pas les artistes féministes mais s'intéresse à la force de contestation de l'art en prenant pour exemple les avant-gardes des années 1960-1970, qu'il oppose au post-modernisme des années 1980. La définition de l'œuvre d'art a changé depuis l'apparition des nouveaux moyens technologiques, « *l'art n'est plus donné mais à interpréter (p. 51)* ». Ce document m'a permis d'avoir une vision d'ensemble de l'art engagé, dans lequel s'intègre l'art féministe. L'auteur développe les liens que doivent entretenir l'art et le politique, et la façon dont les deux doivent s'influencer. L'art de Mai 68 et certaines formes d'avant-gardes des années 1960-1970 entretiennent des liens très étroits avec le politique, et il est important pour mon sujet que je replace l'art féministe dans ce bouillonnement intellectuel et contestataire qui n'a pas eu lieu que dans les mouvements de femmes. L'analyse que fait l'auteur sur la diffusion de l'art et la valeur qui est donnée aux œuvres (qui donne cette valeur ? sur quels critères ?) renforce l'idée d'un art et d'une histoire de l'art aux mains de l'homme blanc. La subjectivité, le fonctionnement en réseaux et la hiérarchisation opérée dans le monde de l'art exclut les femmes, et cette œuvre le démontre sans forcément le vouloir.

GUIBERT Claude, *Art et contestation : le témoignage personnel des artistes* [DVD], Encyclopédie audiovisuelle de l'art contemporain, Imago, 2008.

LACHAUD Jean-Marc, *Art et aliénation*, Philosophies, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.

MAKARIUS I. Michel. « Olivier Revault d'Allonnes : la création artistique et les promesses de la liberté », Paris, Éditions Klincksieck, 1973, *L'Homme et la société*, n° 35-36 (1975), Marxisme critique et idéologie : p.254-256.

MALAVIA Marcos (dir.), *Festival « Auteurs en Acte » : La parole engagée, l'artiste et l'institution*, Paris, Editions de l'Amandier, 2008.

NEVEUX Olivier, *Politiques du spectateur : les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*, Cahiers libres, Paris, La Découverte, 2013.

Dans ce livre, l'auteur aborde les diverses formes de théâtre et la façon dont celles-ci conçoivent et considèrent leur spectateur. Il oppose le théâtre dit « postdramatique » au théâtre politique. Le théâtre postdramatique est considéré comme unidimensionnel, selon les classifications de Marcuse. Il naturalise les faits et ne les dénonce pas. La subversion vise la transformation du spectateur et évite la politique et l'émancipation collective. Le spectateur est, dans cette forme de théâtre, « ignorant d'une réalité sensible que le théâtre peut lui apporter (p.232) ». Il est libre d'interpréter ce qu'il voit, selon son vécu et « dans la découverte de ses précédentes incapacités à voir et à entendre (p.232) » mais il est aussi soumis à l'autoritarisme des émotions. L'émancipation est promue par le théâtre politique, qui constitue la deuxième partie de l'œuvre. Cette forme de théâtre aspire à construire un rapport constructif entre acteur et spectateur. Il vise la conscientisation du spectateur et sa mobilisation. Le spectateur y est « ignorant d'une réalité sociale, économique, idéologique, historique ou des issues politiques que le théâtre peut lui apporter (p.233) ». Dans les deux cas, le spectateur se caractérise par un manque. C'est la façon dont le théâtre va venir combler ce manque qui importe dans les recherches de Neveux. Aborder la question du spectateur, élément clé dans le théâtre, qui existe pour être vu, pour se représenter, est original. La question n'est pas, dans ce livre, de savoir ce que le spectacle représente, mais la manière dont il le représente, et à quoi il vise. Cet ouvrage est intéressant pour mon sujet car c'est une approche avec le théâtre militant, qui vise à faire passer un message. Cette forme de théâtre

peut se rapprocher de la performance et de l'art action. Le lieu est différent, et celui décrit dans ce livre est habituellement la scène. Cependant, dans les performances comme dans le théâtre, c'est en général au spectateur que l'on s'adresse. La description et la contextualisation des différentes formes de théâtre ici me permettent de comprendre et analyser les conceptions de l'émancipation qui ont été élaborées par les féministes dans années 1970 au travers de la performance, sans oublier d'y rajouter les recherches sur « l'identité », recherches plus spécifiques au mouvement féministe qu'au théâtre politique en général.

PIELLER Evelyne, « Art et politique, que l'action redevienne sœur du rêve », *Le Monde diplomatique* (juillet 2013) : p. 22-23.

RIOUX Marcel. « Sociologie critique et création culturelle », *Sociologie et sociétés*, vol. XVII, n° 2 (octobre 1985), Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal : p. 5-11.

VALETTE Léa, *Les lieux de la critique de théâtre en France : enjeux esthétiques et convictions politiques (1964-1981)*, thèse de doctorat d'Arts du spectacle, mention Études théâtrales, sous la direction de WALLON Emmanuel, Paris, Université Paris Ouest Nanterre, 2014.

7- Les femmes artistes

BERNADAC Marie-Laure, MARCADE Bernard, *Féminin masculin : Le sexe de l'art*. Catalogue d'exposition. (Paris, Centre Georges Pompidou, 24 octobre 1995 – 12 février 1996), Paris, Gallimard/Electa, 1995.

BONNET Marie-Jo, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006.

L'auteure critique dans cet ouvrage la notion d' « avant-garde », qui est censée sous-entendre la liberté et l'ouverture, mais occulte les femmes. Les avant-gardes ne sont pas vécues de la même façon pour les hommes, pour qui le monde de l'art est un territoire à déconstruire et les femmes pour qui il est à conquérir. Elle revient sur les grandes périodes historiques qui ont vu naître les avant-gardes (Front populaire, Révolution Russe...) et ces mouvements avant-gardistes et y critique l'effacement des femmes, pendant ces périodes ou après celles-ci, alors qu'elles y étaient bien présentes. Elle souhaite passer de la « reconnaissance-identification » à la reconnaissance symbolique des œuvres des femmes. Marie-Jo Bonnet politise la question

de l'art féministe : pour elle, la question de la place des femmes dans l'art se place du côté politique (soutien, carrière...) et symbolique (construction de nouveaux cadres de réflexion...). Elle fait intelligemment le lien entre les avant-gardes politiques masculines et l'art féministe. Son analyse est intéressante pour mon sujet grâce à cette remise en cause des avant-gardes. En effet, mon sujet se situe dans la période post-68, période d'ébullition révolutionnaire et de remise en cause des institutions établies, notamment celles de l'art. Cette analyse peut donc m'aider à étudier les revendications avant-gardistes masculines en parallèle avec les revendications (avant-gardistes) féministes. Marie-Jo Bonnet est cependant historienne, et non historienne de l'art ; ses analyses artistiques sont donc à étudier en prenant en compte ce fait-là.

DUMAS Marie-Hélène (dir.), « Femmes et Art au XXe siècle : le temps des défis », *Lunes*, Hors-série n° 2, Paris, 2000.

FAY Sophie, *La place des femmes dans les arts visuels contemporains : invisibilité de l'invisibilité, l'exemple du département de Loire-Atlantique*, D.I.U. Egalité des chances entre les femmes et les hommes, Paris, Université Paris III Sorbonne Nouvelle / Université Paris VI Pierre et Marie Curie, 2008.

FIDECARO Agnese, LACHAT Stéphanie (dir.), *Profession créatrice : la place des femmes dans le champ artistique*, Existences et société, Lausanne, Antipodes, 2007.

GONNARD Catherine, LBOVICI Élisabeth, *Femmes artistes / artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993 (1^{ère} ed. 1989).

Cet ouvrage pose les bases des recherches sur les femmes dans l'histoire de l'art en posant la question « *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* ». Nochlin ne se contente pas d'énumérer les nombreuses femmes artistes qui ont été « oubliées », mais cherche les causes profondes de cet effacement. L'explication résulte de plusieurs causes, et n'est pas une question d'individus, ni de volonté, mais vient des institutions et de l'éducation, qui, sous couvert de neutralité, effacent ce qui n'entre pas dans le « naturel », à savoir ce qui pourrait remettre en cause la domination de l'homme blanc hétérosexuel. L'auteure intègre dans cette

discrimination les rapports de classe, de nationalités, de formations... Elle déconstruit le mythe du Génie inné, longtemps mis en avant par les historiens de l'art et toujours ancré dans l'imaginaire populaire. Elle analyse très justement les nombreux problèmes auxquels sont confrontés les femmes, et notamment les femmes artistes : culpabilisation, mépris... Elle réfute également l'idée d'un art « féminin », car pour les choix d'un sujet, être une femme est une « *condition nécessaire (p. 123)* » mais pas « *suffisante (p. 123)* » pour expliquer ce choix : l'origine (nationalité, classe, formation...) entre en jeu dans la construction de chaque individuE. Cet ouvrage m'est utile pour mon sujet car c'est celui qui a ébranlé les fondements institutionnels de l'histoire de l'art écrite du point de vue masculin. C'est la référence de toute historienne de l'art féministe. Linda Nochlin a posé cette fameuse question à laquelle elle a tenté de répondre, et qui a ouvert la voie à l'histoire de l'art féministe.

PARKER Roziska, POLLOCK Griselda, *Old Mistresses*, New York, Pantheon Book, 1981.

VIDOTTO Elodie, *Les femmes affichistes françaises de la fin du XIXe siècle aux années 1970*, mémoire de Master 1 Histoire de l'art et patrimoine, mention art moderne et contemporain, sous la direction de MANGE Christian, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2009.

Les recherches d'Elodie VIDOTTO se concentrent sur l'art de l'affiche qu'elle considère comme un « *art publicitaire destiné à être directement confronté au regard des passants (p. 1)* ». Elle s'interroge sur l'absence des femmes dans l'art de l'affiche, au niveau national et local. Elle s'intéresse particulièrement à « *la force de communication sociale de l'affiche illustrée (p. 10)* » ainsi qu'aux stéréotypes de genres véhiculés par les hommes affichistes d'un côté, et également intégrés par les femmes affichistes, malgré quelques différences dans le traitement de l'image féminine. Ses recherches s'arrêtent aux années 1970, avant l'apparition des affiches féministes et progressistes. La seule affiche « féministe » citée est *Oui à notre avenir*, une affiche gaulliste de Lefor-Openo, plus en vue de prôner la politique gaulliste que l'émancipation réelle des femmes. Ce mémoire s'intéresse à Toulouse et est important pour mes recherches en ce sens. Ce qui est le plus intéressant, est la définition que l'auteure donne pour caractériser l'art de l'affiche, et qui peut me servir à analyser les affiches féministes, parues dans le contexte d'après 1968.

8- Le féminisme et l'art

BEAUDRY Lucille. « L'art des femmes et la question identitaire, une interrogation sur sa portée sociale et politique. », *Sociologie de l'art*, Opus 1 et 2 (janvier 2002) : p. 21-36.

DALLIER-POPPER Aline, *Art, féminisme, post-féminisme : Un parcours de critique d'art*, Histoires et Idées des Arts, Paris, L'Harmattan, 2009.

Cet ouvrage se compose en deux parties. La première retrace sous forme d'interview de l'auteure faite par Claudine Roméo. Elle retrace son parcours de critique d'art et évoque ses difficultés. Malgré le parcours féministe de l'auteure, cette interview reste peu politisée et très personnelle. L'aspect psychanalytique des propos est intéressant pour comprendre la psychanalyse féministe. La deuxième partie est une sélection de trente-et-un articles publiés par Dallier-Popper entre 1974 et 2007. Ceux concernant les années 1970 témoignent de l'intérêt de l'auteure pour les liens entre le féminisme et l'art. Dans « Le Mouvement des femmes dans l'art » (in *Opus International*, n° 66-67, Paris, printemps 1978, p. 35-41) elle y évoque les difficultés pour les femmes artistes « à reconnaître et analyser leur condition (p. 110) », notamment à cause de leur absence et de leur exclusion des foyers de politisation dans le monde de l'art. Elle développe également dans « Le rôle des femmes dans l'éclatement des avant-gardes et l'élargissement du champ de l'art » (in *Opus International*, num. 88, Paris, printemps 1983, p. 24-30) la notion de « contre-avant-gardes » pour caractériser l'art des femmes. C'est sa valeur historique qui fait l'intérêt de cet ouvrage. Dallier-Popper a été artiste et féministe, et son témoignage est très précieux, malgré le manque de fond politique. L'idée de parler de « contre-avant-gardes » pour parler de l'art des femmes et l'inclure dans l'histoire de l'art, malgré sa non-reconnaissance par les avant-gardes masculines est une approche également intéressante pour replacer l'art féministe dans son contexte qui est à la fois novateur et à la fois ancré dans ce qui a déjà été fait en art.

DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Archives du féminisme, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

Cet ouvrage est issu de la thèse de doctorat en Histoire de l'art de Fabienne Dumont : *Femmes et art dans les années 70 : "douze ans d'art contemporain" version plasticiennes : une face cachée de l'histoire de l'art*, Paris, 1970-1982, soutenue en mars 2004 à Amiens. C'est la première étude poussée sur les artistes féministes en France. L'auteure développe et analyse l'ensemble des groupes d'artistes femmes, les publications de ces groupes et les autres

publications de l'époque. Elle resitue l'art féministe national dans le contexte de l'histoire de l'art en France, en analysant également les différences avec les autres pays, notamment les Etats-Unis. Elle s'intéresse tout au long de sa recherche sur l'art féministe qu'elle définit selon « *l'intention féministe de sa créatrice [...] et sa réception par le public et les spécialistes (p. 336)* ». Elle aborde le manque de liens entre le mouvement féministe et les artistes, ainsi que les difficultés du mouvement des femmes en art « *caractérisé par l'intersection entre les problématiques sociopolitiques et les aspects spécifiques à la création artistique (p. 203)* ». Cet ouvrage est la base de mes recherches. C'est le fruit d'un travail de plusieurs années qui n'avait jamais été effectué auparavant. Fabienne Dumont y expose l'ensemble des groupes, des événements et des débats qui ont eu lieu au niveau national dans l'art féministe. Elle y expose les difficultés à travailler sur ce sujet en France car, contrairement aux Etats-Unis, il y a eu peu de théoriciennes de l'art. Elle compare le mouvement féministe et l'art féministe à deux lignes parallèles qui se rejoignent ponctuellement. Cette situation nationale a pu se reproduire à Toulouse. Elle expose également l'ensemble de ses méthodes de recherche : via les publications, catalogues d'expositions, journaux, magazines... Elle a épluché un grand nombre de ces sources, et en a tiré des conclusions pour la situation nationale, ce qui facilite également mon travail.

HORER Suzanne, SOCQUET Jeanne, *La Création étouffée*, Femmes en mouvement, Paris, Horay, 1992 (1^{ère} ed. 1973, 2^{ème} ed. 1987).

Cet ouvrage fait suite à de multiples débats sur la nécessité de prendre en compte ou non l'art comme moyen d'expression féministe, et est représentatif de la situation de beaucoup de femmes artistes voulant être reconnues comme artistes, ce qui en fait son intérêt. C'est après avoir participé aux réunions et manifestations du MLF en 1972, avoir mis des mots sur l'oppression qu'elle ressentait, et s'être heurté aux réticences des féministes du MLF sur la nécessité de s'intéresser à l'art que Jeanne Socquet a écrit ce texte. Les auteures rejoignent les idées de Virginia Woolf, selon lesquelles les femmes n'ont pas assez de temps libre pour créer. Elles y expliquent que les femmes ne doivent pas suivre les pas des hommes mais imaginer d'autres choses, de nouvelles sociétés... Elles appellent à une liberté des créatrices, car chaque femme peut créer si elle prend confiance. Cet ouvrage a également une valeur historique. Il est la conséquence du lien qu'ont entretenu les féministes avec l'art, et les artistes avec le féminisme. Considéré comme secondaire, voire élitiste, les féministes ne s'y sont que très peu intéressées. Cet ouvrage a été publié suite aux nombreux débats qui ont opposé Socquet et Suzanne Horer aux féministes du MLF lorsqu'il s'agissait de s'intéresser à

l'art et notamment à l'art des femmes. Il est pionnier dans la relation entre les femmes et l'art et important en ce sens. C'est le premier constat à l'échelle nationale des discriminations que subissent les femmes artistes, et une invitation à s'émanciper collectivement pour créer.

FOUCAUD Odile, *La côte d'Eve : une histoire des femmes artistes de 1970 à 2006* [DVD, 57 mn], L'Harmattan, 2007.

La Gaffiche, *Les femmes s'affichent : affiches du Mouvement de Libération des Femmes en France depuis 1970*, Paris, Syros, 1984.

PHELAN Peggy, RECKITT Helena (dir.), *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2011 (1^{ère} ed. 2005).

Ouvrage regroupant près de cent-cinquante artistes féministes, principalement d'Europe et des Etats-Unis, précédé d'un essai sur l'art féministe et ses liens avec les mouvements et les théories féministes. Dans cet essai, l'auteure reprend et développe des concepts très précis du féminisme et de l'art féministe. C'est le cas de l'idée de la « *mascarade de la féminité* (p. 31) », qu'elle reprend à Joan Riviere, et de la thématique de « l'éveil », qui signifie l'éveil des consciences chez les femmes et la « *prise de conscience de cette conscience* (p. 34) » (le féminisme) et englobe les notions de la « *douleur* » et du « traumatisme ». Phelan classe les œuvres féministes selon un ordre chronologique, en les englobant dans des grands thèmes qui sont l'essentialisme des années 1970, la théorie des années 1980 (qu'elle critique fortement) et la « *dés-identification* (p. 43) » des années 1990. Cet essai m'est utile par les nombreux concepts qu'il développe. Phelan retrace l'histoire de l'art féministe en y intégrant les nombreux débats et désaccords qui y ont eu lieu. Son étude de l'art essentialiste, pour lequel elle n'étudie pas la recherche d'un art « féminin » qu'elle juge « *irrecevable* (p. 37) », mais qu'elle voit comme un moyen de « *faire coïncider le langage et l'expérience du corps* (p. 37) » est une approche intéressante pour mon sujet.

FIGUEL Philippe. « Etre artiste et féministe aujourd'hui. », *Revue L'Œil*, n° 672 (octobre 2014), Numéro 100% femmes : p. 71-76.

SIMODE Fabien. « Entretien avec Tania Mouraud et Camille Morineau : "Comment ne pas être féministe quand on vous renvoie l'image d'un citoyen de seconde zone ?" », *Revue L'Œil*, n° 672 (octobre 2014), Numéro 100% femmes : p. 132-135.

SOFIO Séverine, YAVUZ EMEL Perin, MOLINIER Pascale (dir.), *Genre, féminisme et valeur de l'art*, Cahiers du genre, Paris, L'Harmattan, 2007.

L'ouvrage se base sur la notion de la valeur de l'art pour expliquer l'effacement des femmes dans ce domaine. Bien que le jugement esthétique de l'art ait été redéfini avec les avant-gardes, et notamment celles des années 1960-1970, les liens entre la valeur esthétique et la valeur économique sont toujours à étudier. Pour les auteures, la valeur de l'art se rattache à la théorie hégélienne du « Bildung », à savoir : « *Cette capacité supposée des œuvres culturelles à transcender les préoccupations individuelles ou communautaires pour atteindre l'universalité (p. 10)* » L'ouvrage revient également sur la problématique de la culture visuelle, développée par les théories féministes, qui pose la question de savoir si l'interprétation de l'œuvre change selon le sexe du spectateur. L'idée de la valeur d'une œuvre permet « *d'aborder l'art à la fois comme pratique sociale et comme objet théorique (p. 8)* ». L'art contemporain, après le passage des avant-gardes des années 1960, est en effet considéré comme un processus, plutôt que comme une œuvre finie, mais cette dernière ne doit pas être laissée de côté. Elvan Zabunyan explique l'utilisation de la photographie et de la vidéo à la fois comme des moyens de mémorisation, mais à la fois comme des moyens de différenciation avec l'art en général. L'utilisation des nouvelles technologies fait en effet partie des « *créations artistiques les plus innovantes (p. 175)* » et constituent une « *rupture avec les formes artistiques comme la peinture ou la sculpture, jusque-là figures d'autorité (p. 175)* ». L'intérêt de cet ouvrage collectif est qu'il aborde et développe sous différents points de vue une nouvelle notion en rapport avec l'art féministe : la question de la valeur. Cette notion rejoint celles du Génie, du Talent et de la Grandeur déjà développées par Linda Nochlin et d'autres théoriciennes, mais elle englobe à elle seule d'autres préoccupations comme celle de l'universalité, et la question des jugements subjectifs sur une œuvre d'art. Les auteures s'interrogent sur les critères canoniques qui entrent en jeu dans l'art, ainsi que sur la possibilité de déconstruire ces critères sans créer de nouveaux canons. Ces questionnements extrêmement complexes sont à prendre en compte dans mon sujet.

TUCKER Marcia, TICKNER Lisa, POLLOCK Griselda, HUHNS Rosi, DUBREUIL-BLONDIN Nicole, *Féminisme, art et histoire de l'art*, Espaces de l'art, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997.

Cet ouvrage est un regroupement de cinq contributions de grandes historiennes et critiques d'art féministes, introduit par Yves Michaud. Ce dernier s'intéresse dans son introduction au

regard masculin et à la scopophilie masculine au cinéma, selon les hypothèses de Laura Mulvey dans *Visual pleasure and narrative cinema* en 1975. Les historiennes abordent la question des femmes artistes, de l'art féministe et de l'histoire de l'art « *en tant que discours et institution, [qui] soutient un ordre de pouvoir investi par le désir masculin (p. 90)* ». Elles traitent de divers sujets comme le passage d'objet passif à sujet actif, l'impossibilité de traiter du féminisme en restant dans la discipline histoire de l'art car « *le féminisme doit être interdisciplinaire (p. 43)* », et de la nécessité de destruction des préjugés masculins sur l'art ainsi que celle d'analyser les œuvres des femmes en prenant en compte leur situation de genre et de classe. Cet ouvrage est intéressant pour mon sujet car il analyse les imbrications du féminisme avec la politique, les institutions et l'histoire de l'art. Il est un des rares à analyser la position et l'utilité du féminisme vis-à-vis de l'histoire de l'art, et non pas celle de l'art vis-à-vis du féminisme.

9- Toulouse et la région Midi-Pyrénées

Association pour l'art et l'Expression Libre (AAEL), *Affiches contre... De 68 à nos jours : histoire des affiches réalisées par l'AAEL et la scop Imprimerie 34*, Toulouse, AAEL, 2010.

Ateliers Jean-Jaurès, *Livre blanc : La culture à Toulouse et la région*, Toulouse, Privat, 1983.

AZAM Martine, *Parcours d'artistes ou le talent en question : la reconnaissance et l'artiste en Midi-Pyrénées*, thèse de doctorat en Sociologie, sous la direction de SAUVAGEOT Anne, Toulouse, Université Toulouse-II Le Mirail, 1998.

BBB : centre régional d'initiatives pour l'art contemporain, *Enquête sur les artistes plasticiens en Midi-Pyrénées : 2003-2004*, Toulouse, édition du 18/06/2004.

Beaux-arts de Toulouse, *Arachne 81*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Palais des arts, 1981). Toulouse, 1981.

BLACHON Charlotte, *Les femmes élèves à l'école des Beaux-Arts de Toulouse : admission, formation et carrières artistiques*, Tome 1 : étude, mémoire pour la maîtrise d'Histoire de

l'art, sous la direction de MANGE Christian, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2004.

BRIANTI Sylvio, *Traces d'artistes : dictionnaire de l'art moderne et contemporain dans les Hautes-Pyrénées de 1900 à nos jours*, Tarbes, Edicité et Coté 4, 2010.

Centre de promotion culturelle de l'université Toulouse Le Mirail (CPAC), *Dep'art : 15 attitudes dans un même lieu*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Bibliothèque interuniversitaire, 1982). Toulouse, s.d.

Coordination des Artistes Plasticiens de Toulouse, *CAPT et + Peintures*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Palais des arts, 24 novembre-14 décembre 1980). Toulouse, 1980.

FUS ART, *L'Art sous toutes ses formes : peintres et sculpteurs en Midi Pyrénées*, éditions FUS ART, Villenave d'Ornon, 1996.

Galerie municipale du château d'eau, *Portrait de la photographie en Midi-Pyrénées*, Toulouse, Privat, 1994.

IZERN Laurence, *Protée à Toulouse : 1969-1996*. Catalogue d'exposition (Toulouse, Galerie Protée, 1997). Toulouse. 1997.

LAVELLE Pierre, « Y a-t-il un art occitan contemporain ? », dans *Occitanie : Histoire politique et culturelle ; une histoire des occitans des origines à nos jours*, Textes et documents, Puylaurens, Institut d'études occitanes, 2004.

L'auteur aborde les courants artistiques qui ont traversés l'Occitanie au XXe siècle comme Fluxus, l'Ecole de Nice, Présence Pantchounette, Support/Surface... Il développe en plus la pluralité des luttes politiques en Occitanie et d'intéresse aux groupes occitans de l'époque comme Lucha Occitania (1968-1974), Volèm Viure Al País (1974-1987) la Fédération Anarchiste Communiste d'Occitanie et les féministes Femnas d'Oc qui dénonçaient le sexisme en Occitanie. L'auteur est plutôt optimiste quant au rôle de l'Occitanie dans le rayonnement de l'art contemporain, grâce à la naissance de certains mouvements avant-gardistes dans la région et la présence d'artistes reconnus nationalement (Cueco, Ben...). Cet optimisme est à modérer, le rayonnement de l'art toulousain n'ayant pas ou très peu dépassé

les frontières de la région. Il n'aborde pas les artistes femmes. Ce chapitre est cependant intéressant car c'est un des rares ouvrages à s'intéresser à la production artistique en Occitanie. L'Occitanie ne concerne pas que Toulouse, mais la liaison que fait l'auteur entre les mouvements politiques, dont les féministes occitanes, et les avant-gardes qui ont été présentes dans la région est importante pour avoir une vision d'ensemble du contexte politique et artistique occitan dans les années 1970.

Les assises de la Culture, Midi-Pyrénées, terre de rencontre et de création, Toulouse, Privat, 1997.

MERLE Annie, *L'école de Toulouse : grands acteurs de l'art contemporain*, Biarritz, Atlantica, 2010.

MERLE Annie, *Les peintres de l'école toulousaine*, Toulouse, Editions Mickaël Ittah, 1994.

REGIMBEAU Gérard, « L'information-documentation en art contemporain dans ses dispositifs : cadre théorique et études de cas », dans **COUZINET Viviane (dir.)**, *Dispositifs info-communicationnels : questions de médiations documentaires*, Paris, Hermès-Lavoisier, 2009, chap. 6, p. 229-263.

RITTER Marie, *L'enseignement à l'école des beaux-arts de Toulouse (1945-1968)*, mémoire de Master en Histoire de l'Art, sous la direction de **BARLANGUE Luce**, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2009.

RIVET-BARLANGUE Luce, *La vie artistique à Toulouse : 1888-1939*, doctorat d'état d'Histoire, sous la direction de **BRUAND Yves**, Toulouse, Université de Toulouse le Mirail, 1989.

TAILLEFER Michel (dir.), *Nouvelle histoire de Toulouse*, Toulouse, Privat, 2002.

UNIVERSITE TOULOUSE-MIRAIL, *Exposition février 1979*. Catalogue d'exposition. (Toulouse, Université Toulouse-Mirail, février 1979). Toulouse. 1979.

10- Le cinéma :

Association Musidora, *Paroles... elles tournent !*, Paris, Des Femmes, 1976.

BONITZER Pacal, *Peinture et cinéma : décadrages*, Essais, Cahiers du Cinéma, Paris, Editions de l'Etoile, 1987.

DARRE Yann, *Histoire sociale du cinéma français*, Paris, La Découverte « Repères », 2000.

LAGNY Michèle, *De l'Histoire du cinéma : méthode historique et histoire du cinéma*, Cinéma et Audiovisuel, Paris, Armand Colin Editeur, 1992.

LARDOUX Xavier. « Le cinéma français au féminin pluriel. », *Le Débat*, n° 116 (avril 2011) : p. 94-104

LEJEUNE Paule, *Le cinéma des femmes : 105 femmes cinéastes d'expression française (France, Belgique, Suisse) 1885-1987*, Paris, Atlas Lherminier, 1987.

PARFAIT Françoise, *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2001.

L'ouvrage retrace le parcours historique, esthétique et analytique de l'art vidéo des années 1960 aux années 1990. L'auteure s'interroge sur la constitution de la vidéo en corpus à part entière, et sa relation vis-à-vis de l'art. Elle analyse les liens entre les artistes et la télévision en tant que médium, ceux entre la vidéo et le cinéma, notamment expérimental puis s'intéresse aux spécificités technologiques de la vidéo (la trame, la durée...) ainsi qu'à l'espace et aux dispositifs des installations vidéos. Elle analyse aussi les images du corps à l'ère numérique, à savoir ses représentations, ses destructions... L'art vidéo, comme la photographie, a ouvert le champ de l'art. Les artistes se sont très vite emparés de ce moyen d'expression et de communication pour créer des images alternatives à celles de la télévision et du cinéma. « [...] la vidéo, en tant que technologie, et non seulement technique, a participé à l'ouverture de l'art aux dimensions socioculturelles au sens large, durant la seconde moitié du XXe siècle (p. 8) ». Elle a permis de dépasser la vision moderniste de la spécificité des supports et est devenue une figure de l'art vivant en empruntant à la fois au cinéma, à l'art action, à la télévision, la musique... L'auteure insiste sur le fait que la vidéo n'est pas, comme certains le croient, une version dégradée du cinéma, mais bien un art à part entière, lié au

cinéma. Cet ouvrage m'a aidé pour mon sujet car il aborde profondément l'art vidéo, ses techniques et ses évolutions depuis les années 1960, depuis la popularisation à son accès. L'auteure aborde aussi plusieurs difficultés à laquelle je me retrouve confrontée dans mon sujet, à savoir d'une part la difficulté de la reconnaissance de la vidéo en tant qu'art, et d'autre part l'importance de la vidéo dans la conservation des performances et de l'art action, ainsi que la fragilité des bandes et les nombreuses pertes de celles des années 1960-1970, dues à l'effacement de l'image ou du son. Elle qualifie donc la vidéo comme un « *médium faillible et inconstant* (p. 326) ».

Secrétariat d'Etat aux droits des femmes, Observatoire des ressources audiovisuelles pour l'éducation permanente (France), Femmes : fichier audiovisuel, Droits des femmes, Paris, ORAVEP, 1990.

VAN ASSCHE Christine (dir.), *Vidéo Vintage 1963-1983 : une sélection des vidéos fondatrices des collections Nouveaux Médias du Musée National d'Art Moderne Centre Pompidou*. Catalogue d'exposition. (Paris, Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou, Galerie du musée, 8 février – 7 mai 2012), Paris, Centre Pompidou, 2012.

VINCENDEAU Ginette, REYNAUD Bérénice, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma : Grande Bretagne et Etats-Unis », *CinémAction*, n° 67, 2^{ème} trimestre 1993.

Ce numéro de *CinémAction* revient sur le travail féministe cinématographique, et notamment sur la théorie féministe au cinéma, qui s'ancre « *dans le regard de la spectatrice du cinéma, au moment fondateur où elle se met à douter des images qu'on lui propose* (p. 15) ». Plusieurs textes proposent différentes théories sur l'art du cinéma, comme la « machine célibataire » de Constance PENLEY, ou le plaisir scopique féminin. L'ouvrage prend en compte les oppressions croisées de classe et de race. Il permet de se rendre compte des fortes similitudes entre l'oppression des artistes femmes et celle des cinéastes femmes. Il retrace en effet les problèmes qu'ont dû et doivent surmonter les femmes cinéastes, qui sont similaires à ceux des femmes artistes, et les débats qui ont suivis la prise de conscience féministe. Un texte daté de 1973 de Claire Johnston y est intégré (*Notes on Women's cinema*, SEFT, 1973) dans lequel elle explique la nécessité des travaux collectifs dans le cinéma, ce qui rejoint également les débats concernant les arts plastiques. Ce numéro de *CinémAction* est important pour me permettre d'avoir une première approche du cinéma féministe. En histoire de l'art, l'histoire du cinéma est en effet à part. Pourtant celui-ci a joué un grand rôle dans le mouvement

féministe. La création de vidéos, pour le grand ou le petit écran, s'est faite à des fins de propagande, de déconstruction des stéréotypes féminins, ou pour immortaliser certaines actions du mouvement féministe. Le rapprochement entre les cinéastes et les artistes femmes que je peux faire grâce à ce magazine permet de classer en partie l'art féministe dans l'interdisciplinarité. Il permet de voir que la discrimination envers les productions des femmes ne s'est pas seulement faite dans l'art (peinture, sculpture...) mais également au cinéma. Il permet également de cibler les problématiques auxquelles les cinéastes féministes se sont intéressées, et notamment celle du « regard masculin », selon les théories de Mulvey, théorie qui a aussi été reprise en art.

VOGEL Amos, *Le cinéma : art subversif*, Paris, Buchet/Chastel, 1977.

11- Les autres techniques artistiques

BEGOC Janig, BOULOUCHE Nathalie, ZABUNYAN Elvan (dir.), *La performance : entre archives et pratiques contemporaines*, Archives de la critique d'art, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.

L'œuvre pose la question de la constitution de l'Histoire de la performance, aux moyens d'archives notamment, et celle de savoir comment les artistes de performance ont considéré l'archive dans leur protocole artistique. La performance est en effet un art du présent. La photographie a principalement contribué à conserver des visuels de ces actions, mais ces photographies n'ont pas toujours été faites, ni conservées. L'art féministe s'est beaucoup servi de la performance comme moyen d'expression (créant parfois des mythes comme celui de *Genital panic* de Valie Export) mais comme le mouvement féministe, il se réalisait au présent et peu d'archives ont été gardées ou même réalisées. L'œuvre revient aussi sur des débats intéressants, notamment la critique de la performance comme moyen d'expression féministe par Griselda Pollock et Mary Kelly, lui reprochant une fétichisation et une réification du corps des femmes. Cet ouvrage m'est utile pour analyser les difficultés qui entourent les recherches sur l'art féministe. Quelques œuvres visuelles (peinture, sculpture...) ont pu être produites, mais à l'identique du mouvement féministe, l'art de la performance n'a pas toujours pensé à la postérité. Il est difficile de retrouver des traces de ces performances et actions, et si elles ne sont pas archivées, le seul moyen d'y avoir accès est par le témoignage oral de personnes présentes à ce moment-là. C'est un élément que je dois prendre en compte dans mon sujet. Il

est intéressant de voir que ce sont surtout les performances féministes et mineures qui n'ont pas été archivées. Les « grandes » performances (Klein, Beuys) ont été immortalisées.

BRUNEAU Marie, GENIER Bertrand, *Presse Papier/Travaux en cours*, Design&co, Paris, Pyramyd NTCV, 2006.

CHAUDOIR Philippe, *Discours et figures de l'espace public à travers « les arts de la rue » : la ville en scènes*, Paris, L'Harmattan, 2000.

DACHEUX Eric, LE PONTOIS Sandrine (dir.), *La BD, un miroir du lien social : Bande dessinée et solidarités*, Communication et Civilisation, Paris, L'Harmattan, 2011.

GROENSTEEN Thierry, *Un objet culturel non identifié*, Angoulême, Editions de l'An 2, 2006.

HEE-KYUNG Lee, *Les arts de la rue en France : une logique de double jeu*, Paris, L'Harmattan, 2013.

RUSH Michael, *Les Nouveaux Médias dans l'art*, L'Univers de l'art, Paris, Thames & Hudson, 2000 (1^{ère} ed. 1999).

ZACCARIA Diego, *L'affiche : paroles publiques*, Paris, Textuel, 2008.

12- Les autres éléments bibliographiques

AUDI Paul, *Discours sur la légitimation actuelle de l'artiste*, Encre marine, Paris, Editions Les Belles Lettres, 2012.

BENJAMIN Walter, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique (1939)*, Petite bibliothèque Payot, Paris, Editions Payot et Rivages, 2013.

LEON Céline, *Constructions identitaires et conditions d'exercice : ARTistes/RMIstes, des façons d'être artistes*, mémoire de Master en Sociologie, sous la direction d'AZAM Martine, Toulouse, Université de Toulouse Le Mirail, 2007.

MOULIN Raymonde, *L'artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992.

PANOFSKY Erwin, *L'œuvre d'art et ses significations : essais sur les « arts visuels »*, Essais folio, Paris, Gallimard, 1969 (1ère ed. américaine 1955).

13- Les éléments biographiques des artistes

AYROLES Josette, *site officiel* [en ligne]. s.d [consulté le 25 janvier 2016]. Disponible sur : <http://www.jomaray.com/>.

BARRES Anne, *site officiel* [en ligne]. s.d [consulté le 25 janvier 2016]. Disponible sur : <http://annebarres.com/>.

CABANES Elise, *Les rayures bleues de l'âme ou les coulisses d'une vie d'artiste*, Paris, Edilivre AParis, 2010.

CIOSI Marie, *site officiel* [en ligne]. s.d [consulté le 8 janvier 2015]. Disponible sur : <http://www.marieciosi.com/>.

DAMBES Eliette, *site officiel* [en ligne], s.d [consulté le 3 février 2016]. Disponible sur : <http://www.eliette-dambes.com/>.

DELBREIL Danièle, *site officiel* [en ligne], 2014 [consulté le 17 mai 2016]. Disponible sur : <http://ddelbreil.wix.com/peinture>.

FOURNIE Claude, *Marie Ciosi* [en ligne], vidéo, 23 janvier 2015 [consulté le 10 février 2016]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=DqcU8gXSyMM>.

LACARRIERE Kiki, *site officiel* [en ligne], 2011 [consulté le 23 février 2016]. Disponible sur : <http://kikilacARRIERE.blogspot.fr>.

OLLIER Christine, *site officiel* [en ligne], 23 août 2014 [consulté le 28 janvier 2016].

Disponible sur : <http://christine.ollier.free.fr/index0.htm>.

PERDU Lou, *biographie* [en ligne], s.d [consulté le 25 janvier 2016]. Disponible sur :

<http://www.artmajeur.com/fr/artist/louperdu/artist/lou-perdu/160417/biography>.

UTRILLA Béatrice, *site officiel* [en ligne], s.d [consulté le 5 février 2016]. Disponible sur :

<http://www.beatrice-utrilla.com/a-propos/bio/>.

Annexe 1 :

Entretien avec Brigitte Boucheron, 19 décembre 2014, 14h30, dans son appartement, durée : 1h30²⁶¹



*Cet interview a été mon premier, et m'a permis d'avoir une vision d'ensemble des événements féministes de l'époque, des actrices présentes... Brigitte Boucheron est une militante historique du mouvement féministe et lesbien, arrivée à Toulouse dès le début des années 1970. Je lui avais envoyé en amont une trame d'interview afin qu'elle puisse commencer à réfléchir aux questions que j'allais poser. Suite à cette trame, elle m'a imprimé et remis au début de notre rencontre un corpus de documents visuels et de photographies de l'époque, le livre de **La Gaffiche**, Les femmes s'affichent : affiches du*

*Mouvement de Libération des Femmes en France depuis 1970 (Paris, Syros, 1984), et a réuni l'intégralité des magazines *La Lune Rousse*. Elle se rapporte souvent, dans cette interview, à ces documents.*

Bonjour, est-ce que tu peux tout d'abord te présenter et raconter brièvement ton parcours militant ?

J'ai soixante-sept ans, je suis d'origine paysanne par mes grands-parents des deux côtés, mes parents sont des petits commerçants, donc c'est vraiment l'ascenseur social de l'après-guerre, l'après deuxième guerre, qui a bien marché : paysannerie, petite-bourgeoisie, université. Quoi d'autre ? J'ai fait comme boulots... Assez peu d'ailleurs, car je suis une bonne soixante-huitarde donc le boulot c'était vraiment pas mon truc donc j'ai cherché ce qui pouvait me plaire en fonction de mes goûts. Comme mes goûts c'est les mots, la littérature, je me suis dit je vais faire correctrice dans l'édition. Parce que correctrice dans l'édition, enfin à l'époque je ne sais pas comment ça marche maintenant, tu vas chercher le boulot chez l'éditeur, tu rentres chez toi, tu travailles chez toi et tu rends le boulot, impec et après avec l'ordinateur encore mieux, c'était même plus la peine d'aller chercher le boulot, t'as un fichier qui t'arrive chez toi, enfin voilà, pas de contact avec le monde du travail, le moins possible. J'ai finis par en avoir quand même puisqu'on a fondé notre propre boîte, on travaille chez Privat à Toulouse, l'édition Privat, et puis on a donc créé notre propre boîte, on était au moins six correctrices,

²⁶¹ Image : LENA BECKER Caroline, *Brigitte Boucheron présentant les invitées de l'inauguration de l'inauguration du 15ème printemps lesbien de Toulouse* [en ligne], 31 mars 2012 [consulté le 10 février 2016]. Disponible sur : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Organisatrice_printemps_lesbien_2012.JPG.

on est toutes parties d'un coup après avoir fait un peu la révolution dans la maison et puis on a créé une boîte de fabrication de bouquins et puis après on s'est adaptées à l'ordinateur puisque quand on a créé ça l'ordinateur n'existait pas. Donc du coup voilà, on s'est formées sur le tas et on a fabriqué des bouquins, mais moi ma formation première c'est lectrice-correctrice dans l'édition, c'est-à-dire vraiment s'occuper du texte. Donc ça c'est grosso-modo me situer dans le social et dans le travail. Après j'ai commencé, alors je suis une vieille militante hein, donc je pense que j'ai commencé à avoir une sensibilité féministe dès la fac, mais encore embryonnaire, c'est-à-dire perdue, enfin immergée chez les gauchistes : bon, de gauche. J'aurais pu être de droite, mais non j'étais de gauche. Et je me suis socialisée politiquement avec des garçons qui étaient ce qu'on a appelé des crypto-situs, donc des gens qui ont à voir avec l'art, du moins les créateurs parce qu'à Poitiers, vu ce que c'était, ce n'était pas tellement le truc. Mais disons que c'était des gens qui avaient un esprit critique, qui n'étaient ni des maos, ni des trotskos, ce n'était pas un parti, enfin ce n'était pas quelque chose qui était ancré dans quelque chose qui pourrait devenir un parti. C'était plutôt des dilettantes on peut dire ces garçons. Évidemment d'un machisme absolu, bon à l'époque on ne disait pas ça, mais on sentait. Et puis là en même temps que dans cette mouvance situ, j'ai rencontré les premières lesbiennes, puisque moi j'ai commencé ma socialisation de jeune adulte plutôt isolée, qui va à la fac, qui a sa petite chambre et qui ne voit personne, enfin juste comme ça, mais manière. J'avais une vieille copine du secondaire, mais qui était très hétéro donc que je voyais quand même assez peu. Donc ma première socialisation féministe ça a été avec un couple de lesbiennes qui tenaient la mythique librairie de Pergame à Poitiers, et donc c'est là que j'ai commencé à m'éveiller au féminisme, mais de manière complètement... Comment dire... Pas consciente, pas théorisée, c'était juste du senti. C'est la foi du charbonnier qui est là et qui dit tout à coup « *non ça ça va pas* », mais qui ne sait pas le conceptualiser. Donc voilà, j'ai été une militante gauchiste en 68, en 70 je suis venue à Toulouse. Donc là j'ai été de nouveau une jeune adulte seule puisque je ne connaissais personne. J'ai quand même, je ne sais plus comment, pratiqué des avortements avec l'antenne du MLAC ici, c'est-à-dire que les premières rencontres que j'ai faites c'était des anars puisque dans la lignée situ, je suis allée à la Bourse du Travail, enfin je sais plus comment j'ai fait, mais j'ai rencontré des anars, dont un, Lucien, qui pratiquait des avortements. Mais à la sonde, à la vieille méthode, ce n'était pas des aiguilles à tricoter, c'était la sonde. Et donc je sais que j'ai assisté Lucien dans des avortements, je n'ai pas de souvenirs, et je ne sais pas comment j'ai rencontré après les féministes qui commençaient à faire des avortements et qui apprenaient la méthode dite « Karman », parce qu'en réalité le Karman a piqué l'idée à des

femmes. Donc j'ai appris avec un médecin et d'autres filles, je me souviens vaguement d'une maison avec plusieurs pièces, et donc j'ai dû apprendre la méthode Karman par aspiration avec la grosse seringue et puis les petites canules tout ça. Et, j'ai été lâchée dans la nature et toute seule, chez moi, rue Fermat, dans mon petit pigeonnier, j'ai pratiqué un certain nombre d'avortements. Mais c'était je crois, avant mon arrivée dans le mouvement des femmes, et j'ai assisté aux premières réunions du MLF de Toulouse rue des Blanchers, or je sais que les premières réunions c'était rue Bayard, dans les locaux du Planning familial. Donc voilà, moi je pense que je date de 74 mon arrivée dans le mouvement, et passer de l'individualisme féministe, parce que je l'étais, je disais « *moi je n'ai pas besoin du collectif, je fais ma petite affaire toute seule* », heureusement je suis revenue sur cette position et je suis allée aux réunions du MLF. À partir de là, j'ai assisté à toutes les réunions, plus ou moins, à la naissance de l'idée de Maison des femmes, aux réunions qui allaient aboutir à la création de la Maison des femmes, j'en ai très peu de souvenirs malheureusement, ne te fais pas d'illusions si tu as des questions là-dessus parce que je me souviens de très peu de choses. Mais enfin bon, j'ai suivi depuis la rue des Blanchers jusqu'à la création de la Maison des femmes où là en revanche je me suis investie à donf : de gratter par terre pour que ça soit beau... Il faut dire aussi que j'aime bien aménager les maisons, donc je le faisais dans mon appart et je le faisais à la Maison des femmes. On arrive à la Maison des femmes, je suis donc une militante active et assidue de la Maison des femmes, y compris d'ailleurs dans le devoir de mémoire, c'est-à-dire que c'est moi qui me suis occupée le plus souvent des albums photo de la Maison des femmes. C'est moi qui fournissais l'album et qui m'occupais de le remplir, mettre les légendes, les photos, etc. Et puis on avait aussi chaque année, tu sais les commerçants ils achètent ça dans les papeteries : tu as l'année avec une page au jour le jour, des espèces de carnets noirs en général. On avait ça, est-ce que tu as déjà eu ce matériel ? C'est chez Irène. Là c'est pareil, y a pas que moi, mais y avait des permanences que je tenais avec une copine qui s'appelle Françoise Courtiade, qui était une des deux seules hétéros de la Maison des femmes – parce que tu sais que Toulouse à une spécificité là-dessus par rapport à d'autres lieux qui sont plus hégémoniquement hétéros, j'ai relu des trucs dans la *Lune*, dans la Maison des femmes les hétéros se plaignaient de l'hégémonie lesbienne, c'est rigolo à lire – et donc Françoise et moi faisons des permanences et on écrivait dans ce fameux carnet. Tout ça pour dire que je m'y suis investie et j'ai pensé à la mémoire. Et quand l'aventure Maison des femmes s'est terminée pour moi, parce que je l'ai quittée avant la fin pour des raisons de bouillonnement interpersonnel, et puis peut être que j'en avais marre aussi, je n'en sais rien. Donc là on est en 81, puisque la Maison des femmes a fermé en 82. Enfin la Maison des

femmes rue des Couteliers parce qu'après il y a eu une excroissance du côté de la place Saint-Aubin, où les filles avaient loué un local, je suis d'ailleurs allé à quelques réunions. Et puis arrive la gauche, Mitterrand, donc le plongeon. On se retrouve, je ne sais pas si tu as déjà entendu ce constat, que les militants, quel que soit leur terrain de militantisme, là en l'occurrence le féminisme, mais je pense que ça a joué pour d'autres militants sur d'autres terrains, qui se sont retrouvés un peu en déshérence avec l'arrivée de la gauche. Parce qu'évidemment, quand tu es contre ça fait un moteur, quand tu n'es pas contre il faut trouver comment continuer. Et donc, les années 1980, à partir de 1981-1982 jusqu'à la fin de la décennie 80, on a été un peu à naviguer, mais à maturer en même temps. On avait toujours envie de faire des choses collectives. Et arrive donc fin 80, avec cette maturation de la décennie 80, mon entrée dans la création de Bagdam Café. Et après, Bagdam Café a duré dix ans, le café, avec une base tout à fait féministe et écrite dès le début. Le tout petit texte qui a été rédigé, c'est moi qui l'ai écrit donc je m'en souviens très bien, c'était « actrices et héritières des féministes » ou un truc comme ça. On se posait en même temps en considérant, que la vague du féminisme commençait à retomber, mais qu'on reprenait d'une certaine manière le flambeau. Donc Bagdam Café, et puis quand Bagdam Café a fermé, Bagdam Espace Lesbien. Et nous en sommes là, on arrive à Bagdam avec les Printemps lesbiens tous les ans, avant y a eu des colloques à partir de 2000, là l'École des lesbiennes, y a eu pas mal de choses. J'aimais bien aller à l'École des lesbiennes, ça c'était génial, y avait, même s'il n'y en avait pas assez, y avait vraiment une énergie entre les générations. Ce qui n'est plus le cas du tout du tout actuellement, dans la mesure où maintenant il n'y a pas, non seulement, de mélange de générations, mais c'est qu'on regarde, moi en tout cas et je ne suis pas la seule, la jeune génération particulièrement étudiante se mobiliser pour que les fumiers qui achètent les femmes continuent à pouvoir les acheter, ce sont des bases sur lesquelles on ne peut pas s'entendre.

Pour revenir aux années 1970, et à la Maison des femmes : à la base, qu'est-ce qui en avait motivé la création ? Est-ce que c'était basé sur un modèle qui existait déjà ailleurs ? Et quel était l'intérêt principal de cette Maison des femmes ?

Alors pour ce qui est de la motivation et s'il y avait des modèles, c'était un mouvement mondial en fait. Donc c'était un mouvement, si on reste en France, qui était irrésistible, c'est-à-dire qu'il y a toute une génération, une partie parce que bien évidemment il n'y avait pas tous le monde, mais ça a quand même été suffisamment numériquement fort pour que ça ait fait, enfin c'est une des plus grandes révolutions du XX^e siècle quand même. Donc voilà,

c'était irrésistible. La motivation c'est que toute une génération était déjà prête, à partir de 1968, à envoyer péter le vieux monde. Ce n'était absolument pas une question de droits, contrairement à maintenant du côté des homos qui sont là à vouloir le droit de se marier, les enfants, etc. C'était irrésistible, c'était vraiment un phénomène que là, je ne sais pas pourquoi à eu lieu 1968, en tout cas il a eu lieu et je suis une fille de 1968, et à partir du moment où les femmes ont voulu envoyer péter les maîtres, les seigneurs, les donneurs de leçon et compagnie, le mouvement des femmes est né. Et à partir du moment où on se retrouve comme un groupe, comme une classe sociale qui prend conscience d'elle-même, on a besoin de lieux. On ne va pas rester atomisées chez les unes chez les autres, à l'arrière-boutique d'un café. On imagine que pour pouvoir continuer à travailler sur ce qu'on est en train de découvrir, il faut un lieu pérenne, un toit, une porte, des salles de réunions et puis plus que ça. Parce qu'en effet, un groupe social a besoin d'un lieu pour penser, créer et inventer ensemble, mais en même temps, ce qui à Toulouse était très fort, mais il n'y a pas qu'à Toulouse, c'était le fait qu'on aimait être ensemble, c'était pour nous bouleversant de se retrouver rien qu'avec des femmes et être bien avec des femmes. C'est pour ça que la dimension lesbienne a été très forte dans la deuxième vague. La première vague c'était les bourgeoises qui voulaient qu'on les respecte dans leur maternité, c'était très BCBG, les lesbiennes qui devaient exister se la fermotaient, elles devaient travailler fémininement, mais voilà. Alors que grâce à 68, grâce à cette chape de plomb qui a sauté sur tous les aspects de la vie, les lesbiennes s'y sont engouffrées, mais évidemment pas consciemment et j'en suis un vivant exemple : Moi je jubilais en 68, j'ai vécu 68, les manifs, les machins, c'était génial. Et quand le féminisme est arrivé j'y suis allé, et évidemment, après, on se découvre groupe humain opprimé et combattant – les femmes – et y a dessous les lesbiennes qui sont extrêmement motrices dans la deuxième vague, qui au bout d'assez peu de temps, c'était inenvisageable de se laisser taire sur nos propres problématiques. Donc du coup le mouvement lesbien est né. Mais, en tout cas pas à Toulouse, chaque ville a son histoire, sans envoyer péter le féminisme, au contraire. C'est-à-dire c'était une deuxième corde à l'arc. Donc y avait la corde féministe et la corde lesbienne féministe, qui va au fond des choses et qui peut peut-être s'attaquer aux racines plus fortement que quand on vit avec l'ennemi. Ça, c'était ce qui se disait à l'époque. Tout ça pour dire que la motivation elle est historique, elle est planétaire. On est emportées par quelque chose d'une certaine manière, pas qui nous dépasse, mais on sait qu'on est en train de faire l'histoire. C'est quelque chose de plus large que nous quoi. Il n'y a pas de modèle puisque la Maison des femmes de Toulouse est la seconde en France, avant Paris. La première c'est Lyon, où là les lesbiennes n'ont pas été hégémoniques, mais étaient un petit état dans l'état si

j'ai bien compris. À Toulouse les hétéros ont fini par partir et la Maison des femmes est restée aux mains des homos. Ce n'est pas qu'on a chassé les hétéros, mais c'est parce qu'elles ne se sont pas senties... Je ne sais pas, mais il n'a pas eu, autant que je me souviens, de grande réunion pour dire « vous les hétéros vous vous en allez » surtout pas, jamais de la vie. Mais je pense qu'on devait être tellement naturellement... Enfin je ne sais pas trop là il faudrait que tu trouves quelqu'un qui puisse t'en parler beaucoup plus. Bref, on est la deuxième Maison des femmes en France, en création puisqu'en 76. Je crois que c'est 75 Lyon et 79 Paris. Donc le modèle, il n'y a pas de modèle, c'est une envie d'être ensemble, une envie d'inventer ensemble de créer ensemble et de vivre ensemble. C'est-à-dire que ce qui s'est passé c'est qu'on a vraiment vécu ensemble. Là tu vas voir (*en me montrant le document qu'elle m'a donné*), on allait à la mer ensemble, on allait à la montagne, les balades, on faisait des bouffes à la Maison des femmes, on n'arrêtait pas de faire des bouffes et des bonnes bouffes en plus. Donc on vivait vraiment ensemble : c'était un entre-femmes créatif, fécond, bouleversant, enfin je souhaite à tout le monde de vivre cette époque.

Et au niveau des activités ? Est-ce qu'il y avait des groupes de réflexion ? Des thèmes de débats ? Des activités culturelles ?

Des groupes de réflexion ça bien sûr : discussions, préparations de manifs, des rencontres. On a accueilli des filles et nous à partir de la Maison on est allées par exemple à la création de la Maison des femmes de Marseille, qui a été créée elle en 81. Tu l'as là (*document*). Donc les repas ensemble ça je te l'ai dit, les réveillons, les fêtes aussi, on faisait tout dans cette baraque. Donc y avait des groupes de réflexion réguliers. Il y a eu un groupe du lundi, y avait des ateliers de Workshop, genre groupe de photo, qui faisait de la photo ensemble avec des sorties photo. Donc là y a eu une exposition à la Maison des femmes, au moins une. Et puis y avait une bibliothèque, y avait une cafeteria bien évidemment, y avait de quoi boire des pots, groupe d'Information et Vidéo, le groupe Journal, enfin en règle générale c'était à peu près tout le monde qui y participait, et surtout le Ciné-Club. Le Ciné-Club qui a duré après la fermeture de la Maison des femmes et qui a été créé en 77. Donc voilà y avait pas mal d'activités dans cette Maison oui.

Au niveau du groupe Vidéo, c'était quoi le but de ce groupe ?

Ben je ne m'en souviens pas. Je sais qu'il y a une affiche, tu verras on a fait une affiche pour les cinés. Alors pour les films faits par des femmes, pour les films faits par des hommes et regardés par des femmes puisque le Ciné-Club était non-mixte, et puis y a eu aussi une affiche vidéo puisqu'elle existe, mais alors là, je ne sais absolument pas pour ce groupe vidéo. Peut-

être que c'est Marie-Thérèse Martinelli qui pourrait plus en parler, parce que moi je ne m'en suis pas du tout occupé de ça.

Et pour les expositions photographiques, c'est possible de les retrouver ?

Ben j'en connais au moins une qui en a fait partie et y a une de ses photos là : Marie-Claude Flous. Irène Corradin en a fait partie. Attends, voyons les photo, qui était là dans le groupe ?

Elle me montre une photo du groupe

Il y a Irène. Peut-être Chantal Gramont, qui travaille avec l'Apiaf maintenant. Mais ça Irène elle te le dira, parce qu'Irène elle était vraiment dedans. Moi je n'y suis jamais allée donc je n'en sais rien.

Après, pour *La Lune Rousse*, concernant ce magazine, qu'est-ce qui a motivé sa création ? Par qui était-il écrit ? Qui choisissait les publications ? Et quels étaient les moyens de diffusion ?

Il y a quand même je pense assez peu de groupes forts qui pensent et qui n'aient pas leur journal. Maintenant ça se fait par internet, mais c'est une suite logique. Un groupe se crée, pérenne, parce qu'il a quand même duré plusieurs années, puis le premier numéro est sorti en 1977, la Maison des femmes a ouvert ses portes en octobre 1976. Donc ça a été très très vite qu'on a éprouvé le besoin d'écrire, et à partir du moment où tu écris tu approfondis ta pensée, et puis il y a eu les inévitables poèmes, ça, c'est récurrent dans la presse féministe, y en a dans *Le Torchon brûle*, c'est normal si tu veux, c'est logique. On crée un groupe fort et on a besoin d'expliciter, et la meilleure manière d'expliciter, du moins dans nos civilisations, c'est d'écrire. Donc après : Qui écrivait ? Ben qui avait envie d'écrire au moment où on décidait de faire un numéro. Comment on décidait de faire un numéro, je ne sais pas. Ce n'était pas périodique, on ne se disait pas « *tous les mois de mars on va faire une Lune Rousse* », non. C'était vraiment au gré de nos envies, désirs, besoins. Au tout début en tout cas c'était vraiment aléatoire, parce que je pense qu'il y a des dates, mais il n'y a pas de mois, ce qui aurait été bien. Je pense que c'est retrouvable en feuilletant, de voir la périodicité. Mais quand même, il me semble que (*elle feuillette La Lune Rousse numéro 1*), là y a quand même janvier 1977, donc il faut voir le numéro 2, et... Il n'y a pas de date hélas. Alors ça comme tu dois le savoir, c'est un des grands classiques de la littérature militante, c'est-à-dire que ce n'est pas daté. Et en plus, là c'était le début, donc c'était l'effervescence, on écrivait notre roman, et quand tu écris ton roman tu es ici et maintenant, tu n'es donc ni dans le passé ni

dans le futur, c'est maintenant. Donc mettre une date et une année n'en parlons pas c'est inenvisageable, tu n'y penses pas. Et ça je l'ai retrouvé dans des groupes ici à Toulouse, un truc « La Licorne », j'ai vu leur fanzine, j'ai regardé tout de suite, j'ai eu le réflexe immédiat et il n'y avait pas de date.

Elle feuillette un exemplaire de La Lune Rousse.

Il me semblait que j'avais écrit les dates quelque part. Ben non, ça, c'est tu vois un travail à faire, retrouver l'année et si possible le mois pour voir si c'était une fois par an ou autre. Donc voilà, pour qui écrit, il n'y a pas de censure autant que je me souviens. Les textes arrivent, ils sont mis en page de la manière la plus succincte qui soit, c'est-à-dire une auteure un texte, au début c'est vraiment minimaliste complet. Et les moyens de diffusion, autant que je me souviens, il y avait une librairie à Arnaud Bernard, qui était une librairie tenue par des femmes, il me semble qu'il y a des filles, il y avait Christine Lagdani qui travaille à l'Apiaf, enfin je ne sais pas, là il y a des intrications. Je trouve qu'à Toulouse c'est bien pour les historiennes parce qu'il y a une continuité. Du Mouvement des femmes jusqu'à maintenant, y a toujours les vieilles qui sont pas encore mortes et donc la mémoire est encore là, même si elle a des défaillances. Donc y avait cette librairie où je pense on faisait un dépôt, et moi je me souviens, il y avait sous les arcades, où maintenant il y a un magasin de glaces, un kiosque où il y avait plein de BD et qui prenait des fanzines de l'époque. Et donc on en laissait, en général cinq exemplaires, on se souciait absolument plus de ce qu'ils devenaient, quand on revenait on récupérait les invendus et en général on en récupérait cinq, donc tu vois la diffusion c'était pinuts. Donc évidemment chacune on prenait notre numéro et donc y a des sous, y a des prix, ça veut dire qu'on les vendait, maintenant, quel est le tirage ? Pour les premiers numéros je pense c'était à peu près cinquante et encore je suis bonne, je n'en suis pas sûre. Là (sur un des derniers numéros de *La Lune Rousse*) en revanche j'ai vu qu'on avait marqué le nombre de tirages et tout. Donc c'est une centaine, ou peut-être un peu plus pour le dernier numéro. En réalité, la diffusion de *La Lune Rousse* c'était pinuts, sinon entre nous parce que voir plus haut, quand je te parle qu'on écrivait notre roman ben voilà, c'était notre roman et ce n'était pas notre premier but de faire connaître à la Terre entière nos pensées, en fait c'était pour nous qu'on le faisait.

Concernant le mouvement féministe, qui créait les affiches ? Est-ce que le visuel de l'affiche avait une réelle importance, ou bien c'était surtout le message qui comptait ?

Alors c'est simple, tu vois là le premier essai de création (*document*), je ne sais pas qui s'en est occupé, mais dans *La Lune Rousse* j'ai un nom, c'est Corinne Clément. Corinne Clément nous a fait des BD, elles sont parues dans *La Lune Rousse*, elle en a fait d'autres qui sont très très bien, et c'est elle qui a fait toutes les affiches de la Maison des femmes. Donc l'affiche là, la petite bonne femme à poil avec son champignon et la petite maison derrière. Je te l'ai tirée.

Elle feuillète les documents.

Je te l'ai tirée voilà, ce ne sont pas les vraies couleurs, mais tu t'en fiche. Donc voilà, ça, ce n'est pas la première. La première affiche de la Maison des femmes, la voilà (*document*). Elle est immonde, je ne sais pas qui a pu concevoir un truc pareil. C'est infantile, c'est incroyable. Voilà donc ce serait vraiment intéressant à analyser : comment y se fait qu'on ait choisi cette graphie-là ? Mon dieu. Et je sais absolument plus où on l'a collée d'ailleurs, parce que si on a fait une affiche, c'était bien pour coller quelque part. Je ne connais pas les dimensions, parce que je ne pense pas qu'elle soit dans le bouquin là (*La Gaffiche*). Ça, c'est la deuxième là-bas. Celle-ci, il y avait quand même un essai de couleur, et y avait quand même un peu plus de recherche au niveau du graphisme. Et donc les BD que tu trouveras en feuilletant les *Lune Rousse*. Voilà c'est simple, net et précis, pour ce qui est des supports de communication, c'est Corinne Clément. Le visuel je me souviens plus, je sais qu'on a un tampon qui reprend carrément le truc, je sais plus où il est ce tampon, mais normalement je l'ai vu, pas le tampon en lui-même, mais le résultat, lorsque tu tamponnes. Le message qui comptait... Oui c'est quand même le message qui est important, alors comme d'habitude, les femmes ont est d'un bavard... Non, mais tu te rends compte le nombre de mots qu'il y a dans cette affiche (*document*) ? Et ça ça continue, c'est vraiment récurrent, quand les femmes font des affiches, elles parlent avant de faire du visuel. Et donc c'est des mots, des mots, des mots. Et pour mettre en page tous ces mots, c'est la croix et la bannière évidemment.

La femme nue sur le champignon, ça représentait quelque chose ?

Il faudrait demander à Corinne. Parce que je me suis dit : « *Est-ce que ça représentait quelque chose ?* » Elle est plus ou moins en position fœtale, évidemment elle n'est pas couchée, elle est assise, mais enfin les jambes repliées comme ça, donc ça fait un peu naissance. Moi c'est comme ça que je l'interprèterais. Elle est nue et en position fœtale : elle naît. Il y a quelque chose de l'ordre de la naissance, ça serait logique en plus par rapport à ce qui se passait, c'était effectivement une naissance.

Comment s'organisaient les manifestations, et quels genres d'actions étaient proposés ? Quels étaient les moyens employés pour être visibles et s'exprimer ? Y avait-il des liens avec les féministes d'autres villes ?

Alors comment s'organisaient les manifestations ? Ben comme toutes les manifestations dans les groupes qui font des manifestations. Je suppose qu'on discutait, qu'on voulait réagir sur tel et tel évènement, et voilà on fait ceci et on fait des pancartes, rien de très original là. Après les manifestations, je me souviens... Est-ce que tu connais cette affiche avec une tête de mec et des trucs collés sur son visage, on ne voit pas son visage, qui dit : « *Cet homme est un homme, cet homme est un violeur* » ? Elle y est là-dedans (*La Gaffiche*). On a, je pense, collé cette affiche, qui n'est pas de nous, c'est à Paris qu'elle a été conçue, mais on l'a reçue parce que j'en ai plusieurs quelque part dans mes archives, on l'a collée rue Pharaon, parce que rue Pharaon je crois qu'il y a eu... Ah tu parles d'une mémoire de merde. En tous cas on a collé une plaque sur le Pharaon, avant c'était un restaurant ça, qui dénonçait un viol. Enfin cette affiche a été controversée, parce qu'il y avait des filles qui disaient : « *Ah ben non tous les hommes ne sont pas des violeurs...* ». Mais revenons à nos moutons, il faut m'arrêter parce que j'ouvre trop de tiroirs. Donc voilà, comment on organise des manifestations ? C'est plutôt sur les thèmes des manifestations. C'est le viol, enfin tu le verras dans le fascicule, tu verras sur quoi on se bougeait. Donc y a eu le viol, on est allé à Villeneuve-sur-Lot, on a fait des Marches de nuit à Villeneuve-sur-Lot, enfin une marche de nuit avec les filles de Villeneuve, où là aussi le violeur avait été relaxé, et où même en plus, la fille qui avait subi le viol avait été accusée de je sais pas quoi, enfin une horreur. Donc le viol et on s'est bougées aussi quand Khomeini est arrivé au pouvoir en Iran, là on a fait une manif, très drôle avec des pancartes géniales « *Ni shah ni pacha* », on a immédiatement vu venir ce qui se passait en Iran. C'est les deux trucs auxquels je pense, le truc antisémite aussi, il y a eu la rue Copernic aussi... Je ne sais plus où on est descendues par rapport à un truc antisémite, voir pdf.

Elle feuillète le document.

Voilà les manifs. Donc pour les femmes iraniennes, avec les slogans. Toulouse contre l'antisémitisme, la synagogue de la rue Copernic voilà. Villeneuve-sur-Lot, contre le viol où on était allé rencontrer les filles de Villeneuve qui s'étaient bougées. Et puis à Lyon, on avait fait une grande sortie, il y avait donc deux filles, dont l'une avait un petit garçon, qui divorcent, et le père veut piquer le petit garçon, sous prétexte que la mère est homo. Là il y a eu une mobilisation, mais nationale, carrément. On a affrété un, car, enfin ça a été une grande aventure toulousaine en même temps, on vraiment prit parti là-dessus. Et puis là pour l'IVG,

mais moi franchement 82 j'y étais plus, et en 83 elles étaient très certainement dans ce local qui était place St Aubin. Donc voilà tu as des exemples, parce qu'on a peut-être fait autre chose, parce que là j'ai pris l'album photo, j'ai scanné et j'ai pris arbitrairement ce sur quoi on manifestait. Au niveau de la visibilité... À part les manifs, visibles, ce n'était pas vraiment notre truc, comme je te l'ai dit, on était plutôt dans notre petit ventre maternel, en train de naître et de nous faire, de penser... C'est là qu'on a acquis notre pensée politique réellement. Donc, la visibilité, *La Lune Rousse* tu parles d'une visibilité, sinon moi je ne vois pas à part les manifs. Après les rencontres oui, mais c'est entre nous, c'est dans le monde féministe. Mais être visibles sur le monde straight, le monde hétéro, le monde lambda... Je ne pense pas qu'on ait eu par exemple de rapports avec la presse... Le Ciné-Club, je ne me souviens pas par exemple qu'il y ait eu d'articles sur le Ciné-club dans la presse régionale. Il était suivi le Ciné-Club, le Cratère était bien plein. Marie-Thérèse et Irène t'en parleront. Moi je sais que je m'en suis occupé du Ciné-Club à un petit moment, mais les grands piliers c'est Marie-Thérèse et Irène.

Et par exemple actuellement, pour les manifestations du 8 mars, il y a parfois des petites actions. Il y a eu il y a trois ans un groupe de femmes qui faisait du théâtre et qui avait marqué des slogans sur le TNT. Est-ce que ce genre de choses se faisait aussi à l'époque ?

Ah oui non je crois qu'elles sont bien plus activistes, bien plus performeuses maintenant qu'on ne l'était. Il me semble qu'à part les slogans, les pancartes rigolotes et tout ça, la création était plutôt sur les pancartes, sur la teneur, les jeux de mots, ça continue toujours. Mais faire vraiment des happenings à l'extérieur, je ne pense pas, en tout cas je ne m'en souviens pas. Le 8 mars on faisait de jolies petites affiches. Je me souviens d'une petite affiche qui était jolie comme tout, du 8 mars, je ne l'ai pas reproduite là. Mais vraiment faire des actions coup de poing comme les Femens ou tout ça, enfin pas comme les Femens ça je suis sûre qu'on l'a jamais fait, mais c'était vraiment traditionnel comme apparition, toute notre invention était sur les mots sur les pancartes. Et pas sur nos corps, on ne se mettait pas en scène, dans les manifs en tout cas. Parce que Marie-Thérèse je sais qu'elle elle a fait le théâtre de l'opprimée, elle en a fait des trucs. Mais je ne sais pas si elle l'a mis en pratique lors d'une manifestation de la Maison des femmes. Pour les liens avec les féministes d'autres villes, en effet dès 1977, on est allées à Barcelone et on a fait toute une journée, ou peut-être deux jours d'ailleurs, de rencontres avec les féministes de Barcelone qui s'appelaient le groupe La Mar. Et il y a eu des relations, mais ça n'a pas été tellement suivi de création, enfin

de création collective, soit un texte soit une manifestation. Je ne me souviens pas qu'en effet ça ait donné lieu à une vraie suite. Ensuite on est allées à Aix-en-Provence, et Marseille. On a été très en relation avec Marseille puisqu'on est allées à l'ouverture de la Maison des femmes en 81. On a eu aussi des relations avec les féministes genevoises, c'est-à-dire qu'il y a eu un axe Toulouse-Genève, qui dure toujours, là il y a eu un vrai lien. On est allées à Genève, mais là c'était plus côté lesbien, en 86. Sinon Genève on connaît Rina Nissim qu'on a invité à Toulouse, on l'a encore invitée à nos *Filles d'automne* cet été, car c'est elle qui est la cheville ouvrière des centres femmes à Genève, c'est-à-dire ce truc extraordinaire où les femmes au lieu d'aller voir des toubibs ordinaires allaient au Centre femme, c'était extraordinaire. Donc on avait des relations avec d'autres groupes de femmes en France. Mais par exemple Paris... Est-ce qu'on avait des relations avec des filles de Paris ? Pas tant que ça. Là je pense en tant que groupes. Parce que quand je dis Aix-en-Provence, Barcelone, Marseille et Genève, c'est des groupes. Clit 007 elles s'appelaient, et elles avaient un journal bien plus élaboré que le nôtre.

C'était qui ça ?

C'était Genève. Après Bordeaux il n'y avait rien, Bordeaux et Montpellier, il n'y a jamais rien eu de vraiment fort au niveau féminisme. C'est pour ça que le queer est extrêmement fort sur ces villes, car il n'y a pas de base féministe. Mais après Paris, le Nord, Lille, Strasbourg tout ça je ne me souviens pas qu'on ait eu de relations.

Et ici, en Midi-Pyrénées, il y n'avait que Toulouse ? Il n'y avait pas Tarbes ?

Ah si, il y avait des filles à Tarbes. Là nous abordons Psych et Po. À Tarbes, il y avait Maryse que j'aime beaucoup et avec qui on a toujours de bons rapports. Parce qu'à Tarbes il y a eu un petit pôle Psych et Po, mais enfin en dehors de Maryse je ne vois pas qui y avait d'ailleurs. Enfin bon, un jour elles sont arrivées les pauvres, on les a mal reçues. On faisait nous même une rencontre à la Tuilerie, dans un endroit de Toulouse, ah oui parce qu'on faisait aussi des choses en dehors de la Maison des femmes, on organisait des rencontres, et là il y avait d'autres que la Maison des femmes qui venait. Donc on avait quand même pas mal de petites antennes extérieures. Quand je dis qu'on était dans notre cocon ce n'est pas vrai, mais là il faut creuser parce que je me souviens plus trop. Enfin des rencontres avec d'autres groupes, du coup pas si lointains que ça, quand même il y en a eu. En dehors de Villeneuve pour le viol. Donc voilà, Tarbes, peut-être qu'il y avait un groupe, mais là j'en sais rien, parce que même si elles étaient Psych et Po, même si Toulouse, en ce qui me concerne en tout cas et puis on sait jamais y en avait qui étaient très accros contre Psych et Po, moi jamais parce que

je me souviens qu'il y a plein de choses d'Antoinette²⁶² que j'ai lu, on était abonnées, elle nous nourrissait, tout ce qu'elle faisait on le recevait. Donc y avait une apparence de dire « *Psych et Po beurk beurk* », mais en réalité on était très intéressées par tout ce qu'elles écrivaient parce que ça correspondait sur bien des points à ce qu'on pensait. Ce n'est pas politiquement correct de le dire, mais c'était la réalité. À part ça je ne vois rien, mais comme je te dis, surtout ne te fies pas à ma mémoire.

Pour les autres évènements féministes, est-ce que tu te souviens d'avoir participé ou seulement eu connaissance d'évènements féministes liés à l'art et la culture, sur Toulouse ou ailleurs ? À savoir, projections de films, de courts-métrages, toulousains ou non, de représentations théâtrales, de groupes d'expression artistique, d'expositions...

Ben non. Si tu veux là où on a participé c'était au Pharaon, c'était *Différence*, le journal *Différence* tu en as entendu parler. *Différence* elles ont organisé un festival féministe de la presse, du livre et de l'image. Autant que je me souviens, il y avait un stand de Geneviève Pastre, il y avait des bouquins de Geneviève Pastre, et il y avait plusieurs stands, dont celui de la Maison des femmes. Je te l'ai mis dans le petit dossier. Mais pendant ce qu'elles appellent festival, moi je me souviens juste ce qui s'est passé dans le cloître du Pharaon et puis voilà il y avait des stands, il y a dû y avoir des allocutions, je me souviens plus trop. Un festival, ça veut dire qu'il y a des projections, et puis dans d'autres lieux, or ça... Alors c'est Geneviève Sanac, qui a fait partie de *Différence*, elle était avocate, maintenant je pense qu'elle est largement à la retraite. Elle doit être joignable, je ne pense pas en revanche que j'ai son mail, parce que là c'est plus lointain comme connaissance. Mais c'est le nom que j'ai sur *Différence*, je dois aussi avoir des numéros de *Différence* naturellement. Parce que là ce festival, je ne me souviens que de ce moment-là au Pharaon, mais peut-être qu'il y a eu d'autres trucs où là il y a eu en effet exposition, il y a eu peut-être ciné, je sais pas.

Donc l'art, si on parle d'art visuel, peinture, sculpture, ou performance, etc., je sais qu'en France, au niveau national, les féministes du mouvement féministe ne s'y sont pas forcément intéressées, la question du statut des femmes artistes était plutôt secondaire, il y avait des priorités comme le droit à l'avortement à obtenir. À Toulouse, est-ce que ça a été la même chose ? Au niveau de l'art et de l'expression par l'art, est-ce que pour vous, à la Maison des femmes, ça a été secondaire ? Est-ce que vous n'y avez tout simplement pas pensé ? Est-ce que la question de l'art était considérée comme élitiste ?

²⁶² Fouque.

Ouh l'élitisme ne nous faisait pas peur, ce n'est pas le problème du tout. Ce que je constate c'est qu'on s'est intéressées à la vidéo, à la photo, on s'est intéressées au cinéma. C'est-à-dire, en fait, une expression qui demande une technique, du matériel, et non pas à tout ce qui est création pure on va dire, où il faut un pinceau et de la peinture, bien évidemment il faut du matériel, mais tout ce qui est peinture, dans la mesure où il n'y avait pas parmi nous, sauf Corinne, de filles qui tâtaient un peu au niveau graphique... Mais là ce que j'ai remarqué et ce dont je ne me souvenais plus du tout...

Elle feuillète le document.

Sur la photo, là, on dirait bien qu'il y a une fresque ici. Ben figure-toi que je ne sais absolument pas ce que c'est. Donc il y a eu quelqu'un qui est venu et qui a fait une fresque à la Maison des femmes. Celle qui peut t'en parler à mon avis ça devrait être Corinne Clément. Parce que c'est sûr là, il y a quelqu'une qui est venue faire une œuvre créatrice sur les murs de la Maison des femmes. Je ne m'en souvenais absolument pas, c'est juste en voyant la photo. Tout ça pour dire que : vidéo, photo, cinéma. Après Irène et Marie-France sont allées aux États-Unis, c'est dans *La Lune Rousse*, et elles ont découvert Georgia O'Keeffe. Et elles ont été emballées, et je sais qu'Irène a fait un article sur Georgia O'Keeffe. Donc voilà on a parlé du coup de Georgia O'Keeffe, et je connais Georgia O'Keeffe grâce ça. Mais ce n'était pas central en effet, la peinture ou la sculpture des femmes, nous en tout cas ce qu'on a produit c'était pas de cet ordre-là.

Marie-Jo Bonnet a écrit, à propos du mouvement féministe des années 1970 : « *La politique est donc un champ d'exercice artistique tout à fait nouveau dont les femmes se saisissent avec une imagination débordante dans les manifestations de rue, comme au sein d'initiatives individuelles* ». Es-tu d'accord avec cette idée, et que t'inspire-t-elle ?

Que quand les femmes se sont emparées de l'apparition en manifestation dans les rues c'était marrant comme tout, oui. Mais si tu veux, quand elle dit « *imagination débordante* », c'est encore une fois dans les mots. Elles n'ont pas fait, elles ne se sont pas déguisées, enfin moi je ne me souviens pas. C'était vraiment, quand tu regardes dans le bouquin là, tu as une espèce de mosaïque où tu as plein de photos de manifestations.

Elle feuillète La Gaffiche.

Moi je n'ai pas l'impression qu'on se soit déguisées ou qu'on ait fait des performances à l'intérieur des manifs. En revanche au niveau des chansons, et au niveau des pancartes et de

l'inventivité des slogans, là oui : Une femme sans homme c'est comme un poisson sans bicyclette... L' « *imagination débordante* », quand tu vois par exemple, quand le FHAR a fait une manif en 1970-71 à Paris où ils sont apparus pour la première fois les garçons, ils étaient déguisés, leur corps était une parole en même temps. Ils étaient évidemment déguisés en femmes. Mais nous, c'est pour ça que je te cherche la photo, à part une où il y en a une qui a un nez de clown... Voilà c'est ça. Tu vois, c'est vrai que majoritairement, ce qui est montré, c'est des pancartes, et quand c'est des filles, elles ne sont pas en situation de performance. Donc je suis d'accord pour l'inventivité des slogans, et moi j'adore inventer des slogans. J'aime aller dans les manif rien que pour me machiner le cerveau pour faire un truc rigolo. Mais si tu veux, quand tu lis « *imagination débordante* », il faut rajouter « *dans les slogans* ». Sinon à part ça je ne vois pas, ça voudrait dire quoi... Inventer des farandoles et tout ça ? Peut-être. Une manière encore une fois de mettre nos corps en scène pour frapper les esprits... Mais je ne me souviens pas. On défilait avec nos pancartes, point. Sauf que c'était dans les chansons, l'inventivité dans les chansons, mais ça n'importe quel syndicaliste imaginaire peut faire une chanson chouette.

Annexe 2 :

Entretien avec Françoise Courtiade, 7 janvier 2015, 14h30, dans son appartement, durée : 25 mn

Françoise Courtiade est une militante féministe qui a ouvert une galerie sur Toulouse entre 1987 et 1996. J'ai réussi à la retrouver grâce à l'aide de Brigitte Boucheron, qui est toujours en lien avec elle. Je lui avais également envoyé, avant cet entretien, une trame de questions afin qu'elle puisse commencer à réfléchir aux questions. Il y a eu cependant beaucoup de questions improvisées au fur et à mesure de l'entretien. Elle m'a remis plusieurs affiches d'expositions de sa galerie.

Bonjour, pouvez-vous tout d'abord vous présenter et expliquer brièvement votre parcours militant ?

Je m'appelle Françoise Courtiade, j'ai un peu plus de soixante ans, et je suis une militante du tout début du MLF puisque je suis « née avec » si on peut dire, quand j'avais à peu près vingt ans. Voilà j'ai un parcours militant politique et puis j'ai un parcours professionnel dans lequel j'ai essayé autant que faire se peut de faire passer des idées auxquelles je crois, de montrer des femmes que ce soit en cinéma, en art...

Qu'est-ce qui a motivé chez vous la création d'une galerie consacrée aux femmes ?

Ce n'est pas une galerie consacrée aux femmes uniquement. Il y avait à peu près, j'ai re-regardé, autant d'hommes que de femmes dans la galerie qui étaient exposés. Après, pourquoi j'ai fait une galerie ? C'est difficile parce qu'à un moment donné, cette idée s'est imposée à moi. J'étais un peu entre deux boulots, j'avais un mi-temps au Goethe Institut, un mi-temps à la cinémathèque, tout ça ne débouchait pas vraiment. Du coup j'ai gardé le mi-temps au Goethe Institut et puis j'ai décidé d'ouvrir une galerie d'art en mon nom et à mes frais, et ce n'est pas bon marché, et de montrer les artistes dont je pensais qu'ils avaient quelque chose à dire dans l'art de leur temps et qu'ils avaient des œuvres fortes et engagées dans la peinture d'aujourd'hui.

D'où vient cet intérêt pour l'art ?

Alors j'ai demandé parce que j'ai travaillé avec des graphistes pour la galerie, qui sont devenus des amis, et c'est vrai qu'ils me l'ont demandé et une des premières choses que je peux dire c'est que je pense que j'ai eu de très rares moments de bonheur dans les expositions, dans les musées et tout ça. Qui plus est, avec mes parents, qui étaient intéressés par l'art, ils

nous ont entraînés enfants dans les musées. On vivait à la campagne, ma mère était maîtresse d'école là et mon père travaillait en ville, et c'est vrai qu'ils nous ont beaucoup entraînés dans les musées. Quelques fois on en avait un peu assez, mais bon, ça a porté ses fruits.

Aviez-vous des liens avec d'autres galeries, comme la galerie Art Femmes ?

Oui, qui était rue Bouquières²⁶³, non ? Je crois qu'elle était rue Bouquières et cette femme qui tenait cette galerie, elle s'appelait Jacqueline quelque chose, je crois. Parce qu'on a un peu fermé tout le monde au même moment, pour différentes raisons d'ailleurs. Donc oui, j'ai eu des relations tout de suite, enfin quand j'ai ouvert la galerie en janvier 1987, j'ai envoyé les invitations à d'abord les grandes galeristes de Toulouse, c'était Laurence Izern, de la galerie Protée rue Croix-baragnon, et c'était... Alors une dame très respectable et très connue et qui s'appelle... Ça va me revenir dans le courant de l'interview... Simone Boudet ! C'était une grande galeriste aussi. Donc je leur ai envoyé les invitations avec un petit mot. Et puis j'ai envoyé aux autres. À l'époque il y avait Jacques Girard, je ne sais pas si Sollertis Brice Fauché était déjà là, mais y avait cette galerie Art Femmes déjà et il y en avait d'autres. On était assez nombreux et nombreuses finalement.

Quel était le fonctionnement de cette galerie, au niveau du choix des expositions et des artistes ?

Ça, c'est moi qui le faisais. Là, j'ai une bible pour le métier de marchand d'art, marchande d'art, c'était Kahnweiler, il a écrit plusieurs livres et des livres d'interviews. Y en a un qui s'appelle *Mes galeries et mes peintres* qui a été mon livre de chevet, et je pense qu'on fait ça avec ce qu'on sait de la peinture, les connaissances qu'on en a, la culture qu'on a, les goûts, les choix esthétiques, et après vous faites une galerie avec ce à quoi vous croyez en peinture. Le métier est très dur, et de toute façon très difficile, même Castelli, le grand galeriste de New York a dit que la galerie met dix ans uniquement pour équilibrer les comptes, c'est tout, et un peu plus pour gagner de l'argent. Et il est dans un contexte différent, c'est New York. Donc c'est difficile et je pense qu'on fait les choix un peu seuls, c'est toujours un peu un salto mortale, vous avez quand vous montez une expo vous vous dites « *j'ai raison, je n'ai pas raison* », c'est toujours des questions qui se posent.

²⁶³ Lorsque nous avons discuté après l'interview, nous nous sommes rendu compte que ce n'était pas de la galerie Art Femmes dont Françoise Courtiade parlait. La galerie Art femmes se situait en effet rue des Lois, et non rue Bouquières. Françoise Courtiade ne se souvenait plus du nom de celle qui la tenait. Après plusieurs appels et recherches, nous avons découvert que c'était une femme du nom de Jeanne Vital. Françoise a dit : « *On s'est dit après coup qu'on l'avait pas vraiment soutenue, elle avait une librairie aussi* ».

Parmi les artistes exposées, notamment les femmes, est-ce que certaines se revendiquaient féministes ? Est-ce que le féminisme avait une incidence sur certaines œuvres ? Sinon, quelles étaient leurs préoccupations ?

Elles ont pu se revendiquer en tant que féministes personnellement, mais elles n'ont pas revendiqué le fait de faire une œuvre féministe, qui est souvent une œuvre avec des slogans... Enfin pas tout le temps d'ailleurs. Mais ce qu'elles faisaient c'est qu'elles étaient des femmes et elles étaient dans l'art, et ce n'est pas évident. Même si c'est une fausse question : « *Pourquoi n'y a-t-il pas de grandes femmes artistes ?* » alors qu'il y en a de toute façon, mais je pense qu'elles travaillaient la peinture ou la sculpture, elles étaient plutôt sculpteurs d'ailleurs les femmes, que je montrais, et elles travaillaient avec ce en quoi elles croyaient, leurs convictions, le fait aussi de s'affirmer en tant qu'artistes, en tant que femmes et c'est assez compliqué c'est vrai. Et dans un contexte, français, de l'époque, où il y a eu vraiment, il faut le dire, pas mal d'argent pour la culture, c'est l'époque aussi de la création des FRAC, des fonds régionaux d'art contemporain, et tout ça, en fait on s'est rendu compte aussi que c'était toujours les mêmes qui faisaient les choix, c'était toujours des choix plutôt masculins dominants, souvent misogynes. Vous voyez, c'était loin d'être évident pour une femme de réussir dans l'art, loin d'être évident. Aujourd'hui ce n'est pas plus facile à mon avis.

Elles étaient donc conscientes des difficultés ?

Oui oui, parce qu'on en a souvent parlé. Par exemple, j'ai eu beaucoup à la galerie, puisque j'étais rue Clémence Isaure, ce n'est pas très loin de l'École des Beaux-Arts, donc j'avais beaucoup d'étudiantes et étudiants de l'École des Beaux-Arts. Et les étudiantes sont arrivées, et moi j'avais une écoute particulière et ça m'intéressait de voir ce qu'elles faisaient, comment elles travaillaient et tout, et c'est vrai qu'elles étaient quand même en but à beaucoup de misogynie. J'étais bouleversée parfois par ce qu'elles ont dit, et j'ai dit : « *Il faut vous défendre, et à la limite vous pouvez compter sur moi, je peux monter au créneau aussi* ». Je suis une combattante, il faut le dire.

Vous vous souvenez du nom de certaines de ces artistes, qui se revendiquaient féministes et qui venaient soit exposer à la galerie soit voir les expositions ?

Il aurait fallu que je réfléchisse... La plupart de mes artistes, elles ont tenu des propos féministes. Parce qu'elles voyaient bien que ce n'était pas évident, s'engager dans l'art, éventuellement faire un enfant, vivre une relation de couple, tout ça est toujours très compliqué à gérer, donc elles l'ont fait. Moi j'ai montré Sigrid Hacker, c'est une femme

allemande de Berlin, j'ai montré Beate Honsell-Weiss, c'est aussi une berlinoise, j'ai montré une très jeune artiste qui s'appelle Catherine Branger, qui fait toujours des choses intéressantes je trouve, je la vois de temps en temps... Après j'ai montré des gens avec des factures très classiques comme Geneviève Jandelle, Élisabeth Brezet, des gens comme ça.

Vous avez exposé des artistes toulousaines spécifiquement ? Ou ce n'était pas la priorité ?

Non pas uniquement, j'ai montré des gens de Toulouse et j'ai montré des gens de Berlin. Pourquoi ? Parce que j'allais régulièrement à Berlin, comme je vous l'ai dit je travaillais au Goethe Institut, j'ai des amis à Berlin aussi, donc en fait ça s'est fait comme ça. Et ce qui m'intéressait aussi c'est qu'il y ait des confrontations. Des confrontations pacifistes évidemment, mais esthétiques, de choix, de formations... Vous voyez ça ça m'intéressait. Ce qui m'intéressait dans la galerie c'est que ça soit aussi une espèce de laboratoire parfois où les choses se faisaient ou en correspondance ou en opposition.

Quelles sont les artistes ou les œuvres qui vous ont le plus marqué ?

Celles que j'ai montrées chez moi ? J'aime beaucoup Sigrid Hacker, c'est vrai. Beate Honsell-Weiss elle faisait des installations et j'aimais beaucoup son travail aussi vraiment. Là je parle des femmes. C'est-à-dire que les femmes que j'ai montrées dans la galerie, si vous voulez, je pensais que c'était nécessaire de les montrer, de les défendre et tout ça, donc évidemment que j'ai aimé leur travail. Vous ne faites pas ce travail sans aimer ce que vous faites. Après j'ai montré des gens beaucoup plus connus comme Eduardo Arroyo qui s'est aussi engagé pour cette galerie avec une relation d'amitié qui s'est développée avec lui, j'ai montré les gravures de Baselitz, donc j'ai montré des gens qui étaient très connus aussi. Mais j'aime beaucoup leur travail, j'aime beaucoup le travail d'Eduardo Arroyo, j'aime beaucoup le travail de Baselitz même s'il est très dur et difficile d'accès.

Quelle est l'importance de l'art, pour vous, dans l'expression féministe ?

Je crois que c'est important tout de même qu'il y ait un art qui se dise féministe, parce que c'est aussi, comment dire, un peu comme un étendard. C'est-à-dire que les femmes ont beaucoup de choses à défendre. C'est surtout les Américaines qui ont vraiment tenu bon là-dessus. J'aime beaucoup une femme qui s'appelle Barbara Kruger, qui est une graphiste qui part de là, mais si vous voulez quand vous entendez les femmes américaines, les artistes américaines parler, très vite elles parlent de féminisme : Jenny Holzer, Cindy Sherman... Toutes ces grandes artistes-là.

Que pensez-vous de la représentation et du statut des artistes femmes dans le milieu de l'art ?

(Rires). Je suis très critique là-dessus. Je trouve que c'est très dur, je trouve qu'elles ont beaucoup de courage, c'est plus courageux d'être une artiste qu'être une galeriste je trouve quand même. Même si moi j'y ai consacré beaucoup d'énergie, sans problème, et de l'argent aussi, c'est vrai que quand j'ai arrêté j'étais sans un sou, mais ce n'est pas grave, je suis contente de l'avoir fait, l'argent ça sert aussi à ça. Mais je trouve que c'est très difficile quand même.

Avez-vous participé ou eu connaissance d'évènements artistiques en lien avec le féminisme à Toulouse ou dans la région ?

Oui alors on a beaucoup fait avec le cinéma, il faut le dire. Parce que d'abord c'est plus simple à organiser, des séances de cinéma. Toulouse est une ville aussi très dynamique sur le cinéma. Moi au Goethe Institut j'étais responsable de la programmation cinéma, et il se trouve qu'à l'époque y avait beaucoup de femmes allemandes réalisatrices et qui se sont engagées dans le cinéma en tant que femmes, en tant que féministes, et ça a fait une très grande ébullition, et on a fait beaucoup de choses, il faut le dire. Et on a fait des affiches, militantes, il y a eu pas mal d'affiches : la Maison des femmes...

Au niveau du graphisme des affiches, considérez-vous que le visuel était important dans le mouvement féministe ? Que pensez-vous des liens entre le mouvement féministe et l'art ?

Ça a toujours été un peu difficile. Il y a des choses très belles qui ont été faites, et très offensives, je dirais. Et en même temps, je crois que ça a toujours été difficile pour les artistes d'être uniquement cantonnées... Si vous voulez, de servir de porte-drapeaux. C'est difficile. Les artistes sont des gens extrêmement individualistes, comme on le sait, avec des égos souvent forts, parfois démesurés, ce n'est pas facile avec les artistes. C'est bouillonnant, engagé et tout ça. Et effectivement, il y a eu des choses à Toulouse, mais souvent on a privilégié le fond par rapport à la forme.

Vous connaissiez des artistes qui étaient présentes dans le mouvement féministe toulousain ?

Oui. Il y avait Vera Kunodi, qui est une photographe, qui maintenant fait des objets, des bijoux, des choses comme ça. Il y avait... Je ne sais plus, mais il y avait des artistes qui ont été compagnes de route du mouvement... Il y a des photographes, comme une femme à

Tarbes qui s'appelle Maryse Ducasse, qui a fait un travail de documentation photographique très important, puisque ses photos sont dans les textes du MLF des éditions « Des femmes ». Et puis il y en a eu d'autres... En même temps elles étaient là et puis elles sont parties ailleurs, elles ont fait autre chose, elles sont un peu mouvantes.

Une dernière question, la pratique du dessin a-t-elle été importante dans le mouvement féministe ? Qu'est-ce que ça représentait ? Comment cela se fait-il qu'il y ait eu autant de dessins dans les publications féministes ?

Le dessin c'est rapide, c'est un peu comme le dessin de presse ou quelque chose comme ça, donc ça va vite, c'est rapide, c'est un bon exercice. C'est aussi un exercice de mémoire, par exemple moi, je ne sais pas dessiner, mais j'ai fait des études d'histoire de l'art, tardivement tout en travaillant, mais par exemple le dessin ça m'aide énormément. Si je dois dessiner par exemple une structure d'architecture, le chapiteau, la colonne, comment le chapiteau est posé dessus... Je fais un dessin, ça va plus vite que d'écrire un texte. Je crois que le dessin ça permet de la rapidité, vous avez un bout de papier, un crayon, vous pouvez dessiner, ça va vite. Ça dit aussi peut-être une urgence. La peinture c'est plus compliqué, il faut s'installer, il y a les pinceaux, etc.

Annexe 3 :



Entretien avec Marie Ciosi, 19 janvier 2015, 17h15, dans son atelier à Carbonne, durée : 45 mn²⁶⁴.

Marie Ciosi est une artiste peintre, graveuse et illustratrice, dont l'atelier est situé dans le village de Carbonne, à une trentaine de kilomètres de Toulouse. Elle expose depuis le début des années 1980 à Toulouse et a participé à la création du journal féministe Différence en 1978. Elle y a réalisé la majeure partie des dessins. L'interview a été préparée dans la précipitation, et je n'ai pas eu le temps d'envoyer de trame. Avant de commencer, nous avons donc discuté en « off » afin de voir les grandes lignes des questions que je souhaitais poser. Marie Ciosi se réfère parfois à cette discussion qui a précédé l'interview. Elle possédait aussi plusieurs numéros de Différence (à l'exception du 2), dont elle m'a remis un exemplaire de chaque, et auxquels elle se réfère parfois visuellement.

Bonjour, pouvez-vous tout d'abord vous présenter et expliquer votre parcours artistique ?

Je m'appelle Marie Ciosi, et sur le plan artistique, je n'ai pas directement commencé mes études par une inscription dans un parcours artistique. J'ai pris une licence d'italien et je me suis inscrite en Arts plastiques à Vincennes. Donc c'était un peu particulier, c'était une fac très militante qui venait d'ouvrir, dans les années soixante-douze, il me semble. On faisait assez peu d'arts plastiques finalement, il y avait beaucoup de discussions, de souk à traverser avant d'aller dans les ateliers, on allait pas mal voir de vidéos, enfin je n'ai pas côtoyé beaucoup d'ateliers finalement. Donc j'ai fait ça, mais je suis très autodidacte aussi. Je suis allée à un atelier de gravure surtout, et vaguement de peinture, mais c'est un peu vague.

Qu'est-ce qui vous a poussé à rentrer dans le milieu féministe ?

Je ne sais pas si je peux dire que je suis « rentrée » dans le milieu féministe parce que le milieu féministe dans lequel j'étais n'était pas un milieu fermé. C'était un groupe, mais qui participait de beaucoup d'autres choses, donc ce n'était pas un militantisme très pointu, par rapport même à d'autres groupes à Toulouse. Ce qui m'a poussé ce sont des convictions

²⁶⁴ Image : FOURNIE Claude, *Marie Ciosi* [en ligne], vidéo, 23 janvier 2015 [consulté le 10 février 2016]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=DqcU8gXSyMM>.

personnelles, et puis portée par l'époque, et j'étais clairement du côté des féministes, mais sans avoir non plus une activité.

Au niveau de votre parcours, est-ce qu'à l'époque où vous avez commencé à dessiner pour le magazine *Différence*, en 1979, vous viviez de votre art ?

Non pas du tout, en 79 quand j'ai fini la fac, j'ai fait une maîtrise, l'équivalent de ce que vous faites là, alors ce n'était pas féministe, c'était sur ce qui se passait en Sardaigne, il y avait un gros mouvement de muralistes, donc énormément de murs peints tout ça et c'était mon thème. Et je n'en vivais absolument pas à ce moment-là, je ne pensais même pas que j'allais en vivre. En vivre d'ailleurs, je ne pense pas que j'en vive vraiment maintenant non plus. Tout ça se fait plus tard, la première expérience d'expo, cette idée de m'engager dans la peinture, c'était plutôt en 1981-1982. Enfin ce n'est pas très longtemps après.

D'où vient cette volonté de faire de l'art ?

D'abord je n'ai jamais vraiment eu la volonté de... C'était toujours un peu comme ça, portée par... Mais c'est que j'ai toujours aimé dessiner, trafiquer, fabriquer des trucs, recycler... Et je ne me suis jamais... Enfin c'est pour ça que je vous disais tout à l'heure, je ne fais pas de théorie non plus parce que c'est vraiment un parcours très brut, spontané, pas réfléchi.

Comment s'est faite la création du journal *Différence* ?

Alors je crois que c'est comme un souvent, un truc de rencontres. On va regarder un peu.

Elle feuillette le premier numéro de Différence.

Des femmes toulousaines, plus ou moins, donc, et je ne me rappelle plus si ça s'est créé au moment où je suis arrivée ou si c'était déjà un peu engagé. Je ne me souviens plus exactement du début, mais rapidement ça a été une rencontre avec une fille qui était journaliste, une qui était infirmière, une qui allait être prof de lettres... Lilou Cohen, peut être que vous l'avez vu, elle est bibliothécaire, elle travaille à la bibliothèque du Périgord. Après voilà, je ne me rappelle plus peut-être de tout le monde.

Les dessins réalisés pour le magazine étaient-ils choisis par vous ou demandés par les rédactrices selon le thème ?

C'était plutôt à partir d'articles. Il y avait des décisions collectives pour les sujets, pour les thèmes, et puis ça se faisait un peu, encore une fois, de façon très spontanée où moi je proposais des choses, on décidait que tel article serait illustré, tel autre ne le serait pas, enfin

c'était très ouvert pour que je puisse proposer des illustrations. Il y a même des illustrations de ma fille.

Vous étiez la seule à dessiner ? J'ai parfois vu d'autres noms.

Elle feuillette un magazine.

Justement, mon mari Lalou (Marfaing, ndlr), il a fait un dessin juste là. Ce qui était très mal vu à l'époque, qu'un homme fasse un dessin... Donc c'était bien, on revendiquait quand même assez cette position. Enfin c'est tout, il a fait un dessin une fois.

C'était signé ?

Oui Georgette Sea, donc c'était méconnaissable. C'est un jeu de mots, Georgette « Sea » la mer, et Georges « Sand », le sable. Il y avait ça aussi, nous on était assez pour une certaine liberté de ton, et je me rappelle j'avais fait un truc sur Marguerite Duras, que maintenant j'aime beaucoup, mais qu'à l'époque j'aimais moins, et j'avais fait un dessin « *Moi d'abord j'aime pas Marguerite Duras* ».

Elle feuillette le magazine.

Alors ça, ce n'était pas moi, parfois il y avait d'autres choses oui. Le voilà. Et c'est marrant parce que c'est vrai que je connaissais moins. Et j'avais vu aussi des films qui me plaisaient qu'à moitié.

Je me souviens avoir vu ce dessin oui, et je n'avais pas compris la signification du « *Moi j'aime pas Marguerite Duras* ».

On devait discuter de ça et voilà. Ça témoigne aussi un petit peu du fait qu'on était libres dans notre rapport et dans ce qu'on voulait faire passer. Parce que l'article veut dire le contraire, il me semble, je ne me rappelle même plus, il faut que je relise tout ça. Il y avait des témoignages, des intellos pures et dures aussi. C'est aussi intéressant sur le plan littéraire.

Les couvertures sont de vous ?

Pratiquement oui. Bon là (*le numéro 1*) c'était juste intervenir sur des gravures.

Elle feuillette le numéro 5, et montre l'illustration de la page 6, qui illustre un article sur les centres d'orthogénie.

Je n'ai par exemple jamais fait ce genre de dessin, qui pourrait être justement plus militant, mais je n'ai pas vraiment fait de dessin sur le corps, l'utérus... Là il y en a peu de moi en fait, il y en a pas mal qui viennent de documentations.

Outre les dessins pour le magazine Différence, quelles étaient vos activités artistiques dans les années 1970-1980 ?

1970-1980, j'étais à la fac. J'ai fait des choses hyperréalistes à l'époque par exemple. Mais effectivement je me rappelle que j'avais fait un grand dessin, hyperréaliste d'un ventre de femme enceinte, quand même, sans tête. Il y avait quelques féministes qui m'avaient dit : « *Mais quoi ! Une femme sans tête ? Qu'est-ce que c'est que ça ?* » Mais c'est vrai que j'étais assez heurtée par l'agressivité qu'il pouvait y avoir aussi parfois même entre femmes. C'est un truc qu'on ne faisait pas passer dans le journal justement. Il y avait ça et effectivement je me rappelle que ce dessin avait provoqué pas mal de réactions. Mais c'est un truc que j'avais fait moi, à la fac de Vincennes, et il y avait aussi des mecs qui disaient : « *Baaah ! Une femme enceinte !* » et tout ça. C'était aussi dans l'époque de faire ça. Donc comme pratique c'était ça, j'avais fait un peu de gravure aussi, beaucoup de collages parce que ça me plaisait beaucoup. Et j'ai commencé à faire des expos en 1982, et en Corse. Toulouse c'était après.

Quelle est l'importance de l'art pour vous dans l'expression féministe ?

Je pense qu'il y a deux façons de voir l'expression de femmes, ou féministe, – d'abord « de femmes » et « de féministes » c'est différent, ce n'est pas obligatoirement la même chose –, qui peuvent être dans une singularité, je pense, quand même, même si les hommes peuvent dessiner comme des femmes et vice versa, il y a une singularité un peu plus spécifique peut être... Je ne suis pas sûre, je ne réfléchis pas à ça tous les jours... Par contre il peut y avoir des expressions volontairement féministes qui véhiculent vraiment un message politique. Mais l'autre peut l'être aussi dans ce qu'il dit, les messages féministes, moins engagés sur le sujet peuvent être tout aussi parlants et évoquer aussi une expression féministe.

Lorsque vous dessiniez ou graviez, est-ce que vous pensiez à ce que vous faites passer derrière l'œuvre ?

C'est des trucs que je vois beaucoup plus après, comme pas mal d'artistes qui ne sont pas très conceptuels, moi c'est en effet une expression plus spontanée qu'une réflexion. Après je peux me donner un cadre sur un nombre donné d'œuvres que je vais faire, je peux commencer de façon spontanée et creuser le sillon après.

Nationalement, le mouvement féministe et l'art féministe n'ont eu que peu d'interactions. Quelle était la situation localement ?

Comme je venais d'arriver à Toulouse, je n'ai pas trop d'idée là-dessus. Le seul souvenir que j'ai c'est d'avoir participé à une expo où j'avais rencontré d'autres artistes femmes. Mais moi-même n'étant pas engagée dans une mouvance féministe artistique, voilà... Alors peut-être que j'oublie, parce qu'il y a quand même Françoise Courtiade dont on parlait tout à l'heure... Donc sur le moment je devais être plus proche, mais c'est vrai que j'ai un peu oublié là...

Vous aviez des contacts avec d'autres artistes féministes ?

J'ai connu et je connais toujours, même si on ne se voit pas trop, Danièle Delbreil. Elle fait vraiment une peinture très... justement utérine, souvent en tout cas. Enfin c'est souvent assez symbolique avec des thèmes un peu féministes. Enfin là je parle à sa place, je ne suis pas sûre qu'elle soit d'accord, mais on doit avoir des images de ce qu'elle fait. Elle était en psycho, je crois, de formation, et peintre. J'en ai connu d'autres, notamment celle qui a organisé cette expo dont on parlait tout à l'heure.

Et au niveau de votre participation à des expositions sur Toulouse ?

Ça s'est passé une fois c'est sûr, après je sais plus.

C'était où ?

C'était à Compans-Caffarelli, on nous avait passé un très très grand lieu, parce que Compans-Caffarelli c'était déjà très vide, enfin ça a toujours été vide, il y a tous ces commerces qui n'ont jamais vu le jour. Donc on nous avait passé un très grand local, on était nombreuses.

C'était une exposition d'artistes femmes ou c'était mixte ?

Non non de femmes oui. Je dois avoir l'affiche quelque part, je regarderai après.

Et c'était organisé par qui ?

Je ne sais plus son nom non plus. Si vous voulez, je peux rechercher après, chercher l'affiche* pour voir si je trouve un peu plus d'informations ou en parler à une autre copine qui travaille un peu avec moi.

À part les expositions, avez-vous participé ou seulement eu connaissance d'événements féministes à Toulouse en lien avec l'art ?

Quand on a vu qu'on avait du mal à diffuser et vendre *Différence*, que c'était compliqué, et à le faire imprimer aussi, on avait fait une assez grosse manifestation au resto « Le Pharaon », sur une journée entière ou deux jours, qui avait rameuté pas mal de monde. Après moi je n'ai

pas fait mes études à Toulouse donc je n'étais pas dans le milieu universitaire, donc c'est vrai que tout le groupe je l'ai connu après, et à part cette manifestation-là... Si, on allait souvent voir les nanas qui étaient à la Gavine. On avait des rapports avec elles, mais c'est un peu loin c'est sûr.

En tant qu'artiste et femme, vous êtes-vous confronté à des difficultés particulières liées à votre genre ?

(*Silence...*). Grand Silence... Quant à mon genre je suis quand même assez timide donc ça ne se voit pas comme ça, mais c'est vrai que toutes les démarches, recherche et tout ça, je déteste les faire, je les fais peu. Est-ce que ça c'est lié à mon genre je n'en suis pas sûre, mais peut-être, et c'est vrai qu'il y a peut-être, je pense, un peu de ça aussi, c'est-à-dire un discours, quelque chose... Après sur le plan personnel, je pense que c'est plus lié à ma façon d'être.

Et est-ce que vivre à Toulouse, en province, est une difficulté supplémentaire selon vous pour être reconnue en tant qu'artiste ?

Je pense que si j'étais restée à Paris et que j'avais continué mes études d'arts plastiques en suivant un fil, je pense que c'est plus facile... Enfin si on a exposé cinq fois à Paris, c'est toujours plus facile d'exposer ailleurs, par exemple, le contraire non. Donc je pense qu'effectivement c'est plus facile d'une certaine façon, si on a vraiment envie, une fois qu'on est sur place et qu'on est un peu dans le milieu.

Quels sont vos projets actuellement ?

Je continue. C'est comme une sorte de creux comme pour tous les artistes qui ne sont pas au sommet, et comme je vous disais là j'ai du mal à aller chercher, taper aux portes et tout ça, donc j'expose de temps en temps... Donc mes projets c'est de continuer à travailler, de me dire que je mets tout ça un peu entre parenthèses, et j'essaie de continuer.

J'ai une dernière question à propos de ceci.

Je lui montre le roman-photo « Méké méké mé caisse que c'est ? » (Différence numéro 4, Novembre-Décembre 1979, p. 15-16)

Ah oui ! C'était par rapport à ça, ce commentaire qui était sorti et qui nous avait bien chauffés. Donc du coup, on était à je ne sais plus quel supermarché, il y avait des copains qui étaient venus, dont Philippe Vincent qui a un atelier à Toulouse. Donc comment ça s'était passé ? Pour réagir à ça, on en avait discuté, et on avait eu l'idée de faire un roman-photo. Donc on s'est habillés, on a débarqué dans le supermarché... Non... Si, quand il y a vraiment le fond de supermarché c'est ça et après on fait des montages avec le fond du supermarché et nous chez

un copain sur une table en déballant des trucs. Il y avait les deux. Là y avait les différents thèmes, les conseils de Beverly et Vidal Sassoon, et on reprenait les trucs en les tournant en dérision. On était arrivés et on avait mis nos pantoufles, nos blouses et voilà. Donc voilà y a des photos comme ça de l'accueil où on n'avait bien sûr pas le droit d'aller sur les caisses, donc c'était un peu à l'extérieur, on était juste devant, devant l'entrée. Là la gymnastique c'est à l'entrée. C'était un véritable happening.

Il y a eu des réactions ?

Non on a discuté avec les caissières, un petit peu, c'était pour ça.

Qui a pris les photographies ?

Philippe Vincent. Et voilà, on faisait des collages avec ce qu'il y avait écrit comme « *le port de chaussures à talons moyens est recommandé afin de se sentir à l'aise, même si les pieds gonflés...* ». On avait sorti nos charentaises dans le magasin. Et après tout ça, on n'en a pas parlé, mais c'était des maquettes. C'était la première fois que je faisais des maquettes de journaux, découpés et collés à la main.

Annexe 4 :



Entretien avec Irène Corradin, 2 février 2015, 17h, dans son appartement, durée : 1h30²⁶⁵.

Irène Corradin est une militante de longue date du mouvement féministe. Elle a participé à la création du Ciné-club de la Maison des femmes et l'a animé jusqu'à la fin. Son engagement féministe est issu de Mai 68, époque militante pour elle, mais aussi de « consommation critique » d'images au travers des films. Mai 68 et la période qui a suivie ont été, pour elle et pour de nombreux et nombreuses acteurs-trices de 68, une période propice au goût pour le cinéma. Elle se définit comme une « boulimique d'image », fascinée par celles qui parviennent à franchir le pas de la création. Je lui avais envoyé une trame d'interview avant notre rencontre, et nous avons continué à discuter après l'interview, en « off ». J'ai cependant noté quelques éléments de cette discussion en « off » qui était aussi intéressante que l'entretien en lui-même. Irène avait quelques exemplaires de La Lune Rousse à l'appui et nous avons discuté des articles sur les films projetés au Ciné-club. Elle m'a aussi remis la programmation des films qui ont été diffusés au Ciné-club.

Bonjour, pouvez-vous commencer par vous présenter et expliquer votre parcours militant, votre prise de conscience féministe ?

Je m'appelle donc Irène, ma prise de conscience féministe a été assez tardive parce que je me suis politisée dans les années 68 ; c'est 68 qui m'a politisé, et ensuite j'ai été nommée prof dans le Gers donc j'ai essentiellement fait du syndicalisme. Et comme je vivais avec une femme et que j'avais une relation amoureuse avec une femme, c'est par le biais des livres, des journaux, que j'ai eu le contact avec le mouvement féministe. Mais je n'étais pas engagée plus que ça dans le mouvement des femmes, j'avais une activité essentiellement syndicale. Et donc je suis devenue féministe comme ça. C'est la force des choses, le hasard des rencontres, le fait que je vivais avec une femme et la prise de conscience de 68 parce qu'en 68 quand même il y a eu une forte critique des femmes par rapport au mouvement gauchiste puisqu'ils étaient particulièrement machistes. C'est-à-dire les hommes parlaient, les femmes tapaient les tracts, ne prenaient pas la parole, préparaient le café, faisaient le ménage... Donc à partir de là

²⁶⁵ Image : PEIRE Jean-François, *Hommage à Marie-France Brive* [en ligne], 8 octobre 2011 [consulté le 10 février 2016]. Disponible sur : <http://www.bagdam.org/marie-france.html>.

les femmes se sont posées la question sur leur rôle politique. Donc c'est plus par des journaux, par des lectures, que je suis venue au féminisme. Donc je suis restée dans le Gers pendant peut-être quatre ans, et en 72-73 j'ai été prof à Toulouse, et à partir de là j'ai eu des contacts avec des femmes qui allaient faire la Maison des femmes de Toulouse. Ça ne m'enthousiasmait pas particulièrement, l'idée d'une maison des femmes, j'avais du mal à comprendre ce concept, vu que j'étais homosexuelle, je n'étais pas pour le mariage, la maison me renvoyait l'idée du foyer, de quelque chose de maternant, je ne vois pas l'intérêt de la chose. Et donc ça s'est fait à l'occasion d'une fête, de prise de contact, d'amitiés. Et donc mon investissement à la Maison des femmes il est passé d'abord par le Ciné-club des femmes. C'était un Ciné-club des femmes, de la Maison des femmes de Toulouse, non mixte, et dont les séances se tenaient une fois par mois le lundi au Cratère, qui était une salle de la Fédération des Œuvres Laïques. Et comme depuis très longtemps je suis passionnée de cinéma, je connaissais un des animateurs de la Fédération des Œuvres Laïques sur Toulouse, qui était en même temps l'animateur et le programmeur du Cratère. Parce que j'assistais à des stages cinéma, c'est-à-dire on passait une semaine fin août- début septembre, puisqu'à l'époque la rentrée des classes était en octobre. Donc voilà on visionnait pendant une semaine à la mer, on passait une semaine à visionner des films et à discuter. Donc par là j'ai eu le contact avec cet animateur, ce qui nous a permis d'obtenir cette salle, le Cratère, qu'on louait. On devait payer une location, et on projetait le film qu'on voulait, la salle nous appartenait, c'est-à-dire qu'il n'y avait que le projectionniste de la salle qui était là. Après on décidait du film, on décidait de qui venait, on s'occupait de la billetterie, on décorait la salle, on pouvait faire des buffets, des repas, des débats... Ça a duré quinze ans cette activité.

L'idée de ce Ciné-club est venue d'où ?

C'est venu, parce que pour moi c'était une passion le cinéma, et donc on s'interrogeait. C'est une époque où quand même on a beaucoup remis en cause les représentations, les images, les rôles, « qu'est-ce qu'une femme ? », on se posait la question de l'identité. Est-ce qu'on a eu raison de se la poser dans ces termes, aujourd'hui je me le demande, mais enfin on s'est demandé « qu'est-ce qu'une femme ? » et donc on s'est demandé si les images que le cinéma, la télé, la pub, les photographes nous donnaient à voir, c'était des images où on se retrouvait. Donc y avait ça : critique des images produites par les hommes, « critique » ça pouvait être positif ou négatif, est-ce qu'on s'y reconnaissait ou pas, dans les questionnements, et aussi ça a été une manière de dire qu'il commençait à émerger des femmes, qui étaient des jeunes femmes réalisatrices. Donc est-ce que elles, puisqu'elles étaient des femmes, est-ce que les

images qu'elles proposaient, les histoires qu'elles racontaient, la manière de la faire, est-ce que c'était différent, et voilà. C'était non seulement visionner ensemble des images, mais aussi après les discuter. Donc il y a toujours eu, après chaque séance, des débats, sur les images qui avaient été projetées.

Étiez-vous vous-même vidéaste, ou y avait-il des vidéastes au sein de la Maison des femmes avant la création du Ciné-club ? Ou bien est-ce la création de ce Ciné-club qui a poussé les militantes à faire des vidéos ?

Non... Il n'y a pas eu de vidéastes à la Maison des femmes de Toulouse. Ni avant ni après. Par contre à l'origine, à la création du Ciné-club, on l'a monté avec quatre femmes : Marie-France Brive qui était ma compagne, et qui a créé à l'université l'Équipe Simone sur les études de Genre en Histoire contemporaine ; il y avait Monique Haicault, qui était une prof en sociologie, qui elle faisait de la vidéo dans son travail de sociologue, qui venait de Paris, avec une amie, Marie-Thérèse Martinelli, qui elle aussi à Paris avait fait de la vidéo militante. Elle est arrivée sur Toulouse, mais n'a pas continué ce travail de vidéaste, mais elle a participé au Ciné-club. Et donc pour nous c'était très commode puisqu'on ne connaissait rien à ces machines. Le cinéma, la télé, les câbles tout ça, ça ne lui faisait pas peur donc elle pouvait faire marcher les télévisions, les appareils, les vidéos... Elle n'avait pas cette espèce de tabou technique qui a un peu disparu aujourd'hui, il y a beaucoup de femmes qui font de la vidéo et du cinéma aujourd'hui, mais à notre époque on a été des femmes qui étions éloignées de la mécanique quoi. On ne possédait pas cet outil, en tant que femmes on n'était pas tournées vers la technique. Donc y a eu Marie-Thérèse, mais elle s'est investie plutôt pour le choix des films, la discussion, les choses comme ça.

J'ai quelques noms de films qui ont été projetés à la Maison des femmes, produits par des « groupes femmes à Toulouse ». Il y avait *Les lunatiques*, *Balbutiements*, *Attention film*, *Fil de soi(e) fil des autres...* Ça vous dit rien ?

Non ça me dit rien. C'est-à-dire qu'à la Maison des femmes, il y avait une salle qu'on appelait « la salle du MLF » où avaient lieu des discussions, et qui était une très jolie salle, avec une haute moquette... Et là, on passait des films vidéo. Mais moi je me souviens surtout comme film vidéo d'un film qui était le texte de Valérie Solanas, *SCUM*, qui était dit par Delphine Seyrig, et il y a eu un autre film qui se moquait de Françoise Giroud qui en 76 était ministre de la Condition féminine. Ça devait être *Miso et Maso vont en bateau* ou je ne sais pas quoi, il y en a une qui est mise à l'eau, ça devait être Françoise Giroud. Il y a eu quelques films

comme ça, projetés, discutés, mais ça ce n'était pas nous qui nous en occupions. Nous on s'occupait que des films, c'était du 16mm essentiellement.

Quelles ont été les réactions des autres femmes de la Maison des femmes, non membres du Ciné-club, lors de sa création ?

Il y a eu deux types de réactions. Il y a des femmes qui nous ont suivies, comme Jacqueline Julien par exemple ou Brigitte Boucheron qui nous ont fait confiance, parce qu'on ne se connaissait pas, mais on a eu des affinités comme ça sans savoir pourquoi. Et puis y avait d'autres femmes et en particulier Nicole Décuré qui était une scientifique, qui était la trésorière de la Maison des femmes, qui a vu d'un très mauvais œil cette activité parce qu'elle avait peur que ça ne soit pas rentable puisqu'il fallait payer la salle, payer la réalisatrice, payer pour le film, etc. Donc elle a eu peur qu'on mette à mal les finances de la Maison des femmes. Donc on a dit que s'il y avait des déficits on le prendrait à notre charge. On était fonctionnaires nous, donc l'argent finalement, on n'avait pas de famille, on n'avait pas de contraintes, donc on pouvait financer des activités à la Maison des femmes de Toulouse. Et finalement l'activité, elle a toujours été... On n'a eu aucun problème d'argent. On a toujours fonctionné avec assez de personnes pour s'autofinancer. Après le cinéma, le Ciné-club, est devenu une institution. Ça n'a plus été discuté, ça faisait un moment qu'il marchait et il a marché pendant quinze ans. Alors les femmes ont plus ou moins bougé autour de ces quatre, y a des femmes qui se sont rajoutées, d'autres qui sont parties, qui s'investissaient pour la trésorerie, les affiches, pour les choix de films... Les deux piliers qui sont restés du début à la fin c'est Marie-France Brive et moi-même. Et c'est moi qui présentais les débats si vous voulez. C'est-à-dire que Marie-France Brive faisait le travail souterrain de recherche de film, de contact par lettres, par téléphone avec les cinéastes, et moi j'animais les débats. Et Marie-Thérèse aussi, elle allait plus souvent que nous à Paris, et donc elle voyait dans les projections, les festivals... On repérait les films comme ça. On épluchait toutes les petites maisons de productions, on épluchait tous les catalogues...

Et par rapport à ces femmes qui « s'intéressaient aux affiches », il y avait une recherche particulière pour le côté graphique de l'affiche ? Ou bien vous ne faisiez que récupérer les affiches officielles des films ?

Je crois qu'il y a eu un peu de tout. Il y a eu des affiches qui ont été faites, par nous, par d'autres, il y avait des affiches du film lui-même où on devait ajouter un petit bandeau... Il y a eu les fameuses affiches dont vous me parlez (*dans la trame d'interview, les affiches officielles du Ciné-Club des femmes de Toulouse*), c'est Corinne Clément qui les a faites, avec

les dessins avec les petites bonnes femmes de part et d'autre de la caméra. Mais on n'a pas été de grandes affichistes.

Comment s'organisait le choix de la projection d'un film ? Il y avait donc des débats après le film, mais y avait-il aussi des réflexions plus larges sur le cinéma, sur la manière dont les femmes peuvent ou doivent s'emparer du cinéma ?

Comme il y avait le journal *La Lune Rousse*, des femmes écrivaient sur des films, des articles. Donc il y avait une réflexion qui passait par des petits articles dans *La Lune Rousse*. Donc après on travaillait en commun accord avec Françoise Courtiade du Goethe Institut, comme à l'époque l'Europe était coupée en deux et comme l'Allemagne fédérale était vraiment tournée vers l'ouest, donc elle avait une politique culturelle très intense pour amener ses artistes en Europe occidentale, et donc y avait pas mal d'argent pour faire venir des cinéastes femmes qui venaient de Berlin ou qui venaient de l'Allemagne avec leurs films. Donc c'est le Goethe Institut qui payait tout ça, les déplacements, les voyages, les films, et comme nous on avait le lien avec Françoise, elles venaient gratuitement pour nous et on se débrouillait pour que ça colle ensemble. Et la deuxième femme très importante, elle est décédée aujourd'hui, elle était un peu plus âgée que nous, c'est Colette Gérard, ça si vous cherchez, elle a été très très importante, car c'est elle qui a développé la politique du cinéma au Centre culturel de Toulouse, de la rue Croix-Baragnon. Et donc elle était intéressée par le cinéma au féminin, le cinéma expérimental, et donc là aussi, on a travaillé avec elle.

Et par rapport au but et aux répercussions de ce Ciné-club, y avait-il des femmes non militantes à la base qui venaient voir les films ? Est-ce que ça a permis à certaines de s'investir dans le mouvement ?

L'intérêt si vous voulez du Ciné-club, c'était que comme c'était un rendez-vous mensuel, non mixte, autour d'un film, ça permettait, alors que le mouvement était éclaté sur Toulouse, c'était un lieu où on pouvait se retrouver, venant de lieux différents, de la Gavine, des individus isolées... On ne parlait pas que des films, c'était aussi un moment où les filles devaient donner des informations sur les activités, ce qui se passait, ce qu'elles faisaient dans leur groupe, des rendez-vous, des week-ends, des rencontres, des initiatives... Donc c'était aussi ça le Ciné-club, c'était un échange plus politique qu'artistique. Moi ce que je trouvais, c'est que les femmes n'aiment pas tellement les images. Et elles n'aiment pas tellement réfléchir aux images. Je l'ai vu un peu dans l'évolution après avec les différents Ciné-club. C'est-à-dire qu'au départ ce n'était pas très marqué lesbien. On prenait des cinéastes qui s'intéressaient aux femmes, où les femmes étaient des actrices principales dans leur cinéma,

des gens comme Godard, Antonioni ou comme Truffaut par exemple, ou comme Bergman. On prenait donc des cinéastes qui mettaient des femmes au centre de leur cinéma et on essayait de voir comment ça fonctionnait. Mais ça n'intéressait pas tellement les femmes finalement. Et après il y a eu une tendance qui s'est développée, lesbienne, et donc les films qui plaisaient, c'était... Ben on le voit bien avec le festival de films de femmes de Créteil, c'est souvent des films que je trouve un peu cul-cul, à l'eau de rose, des histoires d'amour qui sont très bien pour des gosses de neuf-dix ans puisque ça parle et montre des amours lesbiens, mais je trouvais pas qu'en ce qui concerne l'écriture cinématographique, ou les images, ou les sensations que je pouvais éprouver en voyant ces films, je ne trouvais pas qu'il y avait un langage particulier... Parce que le cinéma c'est un langage, c'est une langue, ce n'est pas seulement ce qu'on voit sur l'écran, c'est aussi une manière de le dire, de l'écrire... Voilà, je ne sais pas, il me semble que pour les femmes il y avait une réticence aux images. Alors peut-être parce que la masse des images est produite par des hommes et que les femmes ne s'y reconnaissent pas. Mais au Ciné-club on a toujours eu énormément de monde dans cette salle du Cratère, je ne sais pas si vous la connaissez, qui est toute petite, on a pu être cent-soixante pour voir par exemple *La salamandre* de Tanner avec Bulle Ogier. C'est-à-dire qu'il y avait des films, parce qu'il y avait une actrice ou un sujet, qui coagulaient tout le monde, qui regroupaient ces femmes. Mais est-ce que c'était le cinéma lui-même, ça j'en doute...

Comment se concrétisaient les liens avec les réalisatrices d'autres villes ou d'autres pays ? Quelle était la teneur des échanges lorsqu'elles venaient ?

Comme il y avait une Maison des femmes, c'était un lieu assez convivial, le Ciné-club était le lundi. Donc si les cinéastes étaient à Toulouse quelques jours avant ou quelques jours après on se retrouvait pour des repas. On a noué des liens d'amitié avec ces femmes cinéastes. Voyez par exemple Martine Lancelot, qui à l'époque avait fait un film avec Micheline Presle, je sais plus comment ça s'appelait, mais c'est une femme que j'ai retrouvé et qui aujourd'hui n'est pas tellement connue dans les milieux du cinéma, mais qui fait des films documentaires et en particulier elle s'intéresse à l'Afrique. Donc elle fait des films documentaires sur l'Afrique et elle vit de ça, mais bon elle a disparu des grands écrans. On a connu dans ces années-là, dans les années 1980, Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, qui faisaient du cinéma expérimental. Elles sont venues plusieurs fois à Toulouse, on a fait un stage avec elles : Super 8, initiation à la caméra et au cinéma, qui aurait pu avoir des suites, mais qui n'en a pas eu. Et même ces images qu'on a tournées, on les a perdues. C'est Marie-Thérèse qui les avait à la campagne, dans une maison de campagne et elles ont dû être bouffées par les

souris ou les mulots, et comme cette maison a été vendue tout a été perdu. Donc ça ça a été un stage qui a regroupé une quinzaine de femmes avec cette manière de faire de Maria et Katerina, où on était tour à tour celle qui est filmée et celle qui filme. Donc il y avait celle qui fait, ensuite celle qui la filme et y avait le groupe autour. Donc il y a eu toute une série d'images, de photos, de productions, mais on n'en a rien fait. Ça nous a permis de mieux nous connaître, ça nous a permis de vivre... Finalement, ces années du mouvement, c'est ce qu'on vivait qui était important, je pense. On a eu vraiment un vécu extraordinaire entre femmes. La création elle était là, elle était dans nos vies plus que dans des représentations de nos vies ou sur des images.

Il n'y a pas eu d'envie de mettre sur image ce présent-là que vous avez vécu ?

Non, on l'a pas eu.

Qu'est-ce que vous a apporté personnellement, dans votre vie, l'expérience de ce Ciné-Club ?

Moi ce que j'en garde c'est qu'on a montré des films ou a fait venir des femmes qui après sont devenues plus connues... Je trouve que la programmation qu'on a elle est intéressante... Moi ça m'a permis de continuer ma réflexion sur les images, parce que les images tiennent un grand rôle dans ma vie. Je suis passionnée par ça, mais en tant que consommatrice, pas en tant que productrice. C'est le lien avec l'imaginaire, avec l'écriture, ça m'a permis d'avoir plus de prise avec le réel, la réalité, le monde dans lequel je vis, mais fondamentalement ça ne m'a pas changée, je ne pense pas. Enfin j'ai changé comme tout le monde, mais je ne peux pas mesurer la part du Ciné-club. Sauf que ça a été des moments forts, des rencontres fortes avec des femmes. Quand vous partagez un engouement sur un film ou au contraire une détestation pour un film, ça rapproche les gens, c'est des moments forts d'amitié, de solidarité, de joie...

Marie-Claude Treilhou, ça vous dit quelque chose ?

Oui. C'était une femme qu'on a connue par une amie qui s'appelle Andrée Simorre, donc c'est une femme qui était d'ici. Elle elle était cinéaste, c'est-à-dire elle voulait être cinéaste donc elle a commencé par faire la messagère sur les films, les tournages, elle faisait bonne à tout faire sur les tournages et petit à petit elle a tourné des films. Et donc on l'avait invitée lorsqu'elle a présenté *Simone Barbès ou la vertu*, voilà. Là c'était presque des liens d'amitié, on mange ensemble... Y avait un autre lieu qui s'était ouvert, qui s'appelait La Gavine, donc il y a eu des photos, des soirées... Si vous voulez, l'activité Ciné-club n'était pas coupée des activités politiques, des activités ludiques et jouissives. C'était vraiment un tout.

Elle était dans le mouvement féministe ?

Non, ce n'était pas une femme militante. C'était une femme qui était ouverte à ces problématiques, comme toutes les femmes de cette époque, comme c'est les années 1970, les années 1980, mais elle avait, en tant que cinéaste, un questionnement personnel.

Avez-vous participé à la quinzaine « La représentation des femmes au cinéma », du 15 au 30 novembre 1975, avec la participation de Musidora ?

J'y étais, mais je ne l'ai pas organisé. Puisque ça c'était en 1975, et la première séance du Ciné-club des femmes c'est janvier 1977, et l'ouverture de la Maison des femmes de Toulouse c'est octobre 1976. Donc je m'en souviens, parce que c'était dans une salle qui n'existe plus, qui était une salle mythique à Toulouse, c'était le Saint Agne. C'était métro Saint Agne SNCF là-bas. Donc un lieu très très décentré, mais qui était une salle extraordinaire, parce que c'était une salle très très grande, c'était un vieux cinéma, une salle immense envahie d'étudiants. On était dans l'après-68, toujours en décalage la province par rapport à Paris. Et là ça a été rigolo parce que la salle était pleine à craquer, il y avait les pubs et on hurlait, on rigolait, ça a été formidable oui. Y avait eu un film de Michèle Rosier je me souviens, sur Georges Sand je crois, *Georges qui ?* ça s'appelait. Donc y a eu Musidora oui c'était ce groupe, mais ce n'est pas moi qui l'ai fait venir là. Mais ça a peut-être été un déclencheur ça aussi. Voir ces films... Parce qu'à l'époque il y avait quelques petites revues de cinéma, qui commençaient à vouloir faire des revues cinéma femmes. Je me souviens d'une, il y a eu *Varda*, etc. On se posait la question pour la première fois des femmes cinéastes, c'est ça qui était intéressant avec Musidora. Puisqu'on ne savait pas que la première cinéaste c'était une femme, Alice Guy, tout ça on l'a su bien après. On était complètement incultes par rapport à notre propre culture.

Pour revenir à ce terme de consommatrice, c'est vous qui êtes allée à New York voir les œuvres de Judy Chicago et Georgia O'Keeffe et qui avez fait un compte-rendu dans la *Lune Rousse*. Vous pouvez en dire plus ?

Le problème c'était qu'on voulait montrer que Shakespeare avait eu une sœur. C'est ça, donc quand on partait en voyage et quand on faisait des découvertes, puisqu'à l'époque Judy Chicago, même maintenant je crois qu'elle est assez connue en France, il faut vraiment être au fait de la question pour la connaître. Georgia O'Keeffe si, est connue, mais à l'époque c'était le début. Donc finalement dès qu'on découvrait des choses comme ça, on le partageait avec des femmes de la Maison des femmes. Donc ça veut dire qu'il y a eu des réunions où on a raconté notre voyage, où on a montré la *Dinner Party*, j'avais acheté les deux bouquins,

donc on a raconté ce qu'était leur œuvre, qu'est-ce qu'elles faisaient, ceci cela... Et à partir de là, engager des débats. Est-ce que ça nous parlait, est-ce que ça ne nous parlait pas ? Et ça toutes les femmes le faisaient. À la Maison des femmes, il avait la volonté, parce qu'il y avait des femmes qui avaient des liens avec les Italiennes, il y avait des femmes qui avaient des liens avec des Allemandes, comme on n'est pas loin de Barcelone il y avait des femmes qui avaient des liens avec celles de Barcelone. Comme à un moment y a eu un problème en Espagne avec les Basques, que Franco les a pendus et il y a eu des militants qui ont été assassinés donc on était tournées vers le Pays Basque... Donc en fait on était quand même curieuses des choses qui se passaient ailleurs. Et donc sur ce phénomène de création. On voulait montrer que, le problème il est là avec les femmes. Vous prenez un Télérama, vous regardez quand ils font un bilan sur les cinéastes, combien il va y avoir de femmes, combien il va y avoir d'hommes. Ils vont écrire les nouveaux romans de la rentrée, combien ils vont mettre de femmes, combien ils vont mettre d'hommes... Et encore maintenant ça a bougé un peu. Mais enfin à notre époque on se disait que les femmes n'ont jamais écrit, les femmes n'ont jamais peint. Donc on s'est demandé s'il y avait des femmes dans le passé qui avaient peint, qui avaient écrit. Et oui y avait des femmes qui avaient peint, y avait des femmes cinéastes. Et ça a été en parallèle si vous voulez avec les cours qu'a inaugurés Marie-France Brive en 1976 à l'Université du Mirail. Parce que Rolande Trespé, qui était prof en histoire contemporaine, elle était spécialiste de l'histoire ouvrière, elle a demandé à Marie-France Brive qui avait été son étudiante de faire un cours sur la condition féminine, puisqu'à l'époque Françoise Giroud avait créé le ministère de la Condition féminine. Donc sous cette appellation complètement tarte, en fait, on s'est mises à découvrir les femmes qui nous avaient précédés dans l'histoire, dans la littérature, dans l'art. Les cours avaient lieu là où il y a aujourd'hui l'ESAV, en face de la Cinémathèque. Dans le fond, au rez-de-chaussée il y avait une salle immense et c'était plein à craquer, avec un mélange d'étudiantes et de femmes du mouvement qui étaient déjà dans la vie active, qui avaient une trentaine d'années. Et y avait ce mélange mixte, il y avait quelques hommes là-dedans qui voulaient venir, et c'était une période d'effervescence et de découverte. Le problème il a été là aussi : découvrir que des femmes nous avaient précédées. Et que des femmes avaient eu cette force de création. Parce que je trouve qu'aux femmes, la seule force de création qu'on leur reconnaît, c'est d'être mères, c'est la maternité. Nous on cherchait la création en dehors, à côté, en plus de celle-là.

Y a-t-il eu une recherche tournée spécifiquement vers la création des femmes toulousaines ?

Non parce que moi par exemple je viens de l'Aude, donc dans l'après-68 j'étais prof à Condom. Donc l'époque y avait beaucoup de chanteurs et de chanteuses occitans, etc. On a chanté les chansons de Claude Marti en occitan, avec nos élèves, on leur apprenait Barbara, Ferré, Brassens, les chansons de la Commune, et on leur apprenait aussi ces chants occitans de l'après-68 qui étaient des chants de lutte, de contestation, qui racontaient l'histoire de la Commune de Narbonne, de Marcelin Albert, des luttes des vigneronns tout ça. Là on l'a fait, mais dans le mouvement des femmes pas du tout.

Il y avait également un groupe « Workshop » à la Maison des femmes, tourné vers la photographie et la création d'un laboratoire photographique. Est-ce que vous en savez quelque chose ?

Oui alors là ça a été aussi un grand débat je vous dis pas, parce que consacrer une pièce de la Maison des femmes pour faire un labo, ça a été un truc homérique. Donc ça s'appelait le groupe « Image ». Ce qui était intéressant c'est qu'on a fait des sorties ensemble et on a photographié, on développait nos trucs et on a même fait une petite expo. On a écrit des textes par rapport aux images des unes et des autres, mais ça a été éphémère. Mais c'était des femmes différentes. Y avait une femme architecte, Monique Bonzom, Arlette travaillait aux Archives, y avait Marie-France, moi... Y avait une fille qui était psychologue, on était dans des horizons assez divers.

C'était quoi le but ?

Toujours pareil, on voulait produire nos images. Mais c'était très difficile, je crois que finalement, la production qu'on a eue elle a été plus littéraire, de textes, que d'images, à la Maison des femmes.

L'exposition a eu lieu en quelle année ?

Je sais plus... Elle y est dans une *Lune*.

Lors de la discussion après l'interview:

« Le Ciné-club des femmes de Toulouse, on est l'origine de la création du festival de films lesbiens de Paris. C'est parce qu'on a invité ces femmes, elles faisaient des montages photos, des diaporamas, elles sont venues à trois invitées par nous voilà (*programmation du Ciné-*

Club, p.7) : Diaporama en 87, lesbiennes du collectif Paris, 1986, avec Nicole Chaigneau, Nicole Genoux et Michèle Larrouy, qui a écrit un livre sur les images lesbiennes. Elles sont venues en 87 avec leur diaporama, on leur a expliqué comment ça fonctionnait et à partir de là elles ont monté le festival de films lesbiens à Paris. »

« On a fait une décentralisation du festival de films de femmes de Créteil. Ce travail on l'a fait à l'ABC, et on l'a fait avec Colette Gérard, c'est-à-dire avec la ville, car il fallait des crédits et on n'avait pas l'argent. Mais toujours pour faire des séances non mixtes, c'était ça le but. »

« On les hébergeait chez nous. Quand elles venaient (les cinéastes), elles venaient souvent avec leur film sus les bras, leur propre copie, parce qu'il y avait peu de copie de ces films, problème de distribution, de distributeurs... Dans les années 1970-1980 y avait plein de petites maisons de productions et une certaine facilité pour faire de la vidéo. »

« Vera Kunodi c'était une femme qui était à Toulouse, qui elle à l'époque, elle avait un métier de chimiste et elle a tout abandonné pour faire de la photo. Aujourd'hui elle fait des meubles et des bijoux. Elle était dans le mouvement, mais comme une femme artiste, c'est-à-dire comme un électron libre ».

« Il y avait cette femme, Mona Fillières, qui nous avait aidées à faire un film diapo sur la Maison des femmes de Toulouse. Le film s'appelait *Douze fois impure*. C'est un montage et il devait y avoir un texte aussi ».

Soutien aux femmes créatrices : « Elles trouvaient chez nous une amitié, un soutien et une affection. Ce n'était pas du tout des rapports marchands, des rapports de pouvoir, c'est pour ça qu'on a gardé des liens ».

« Les artistes sont pour elle plutôt seules et solitaires, à la différence du mouvement féministe qui est un mouvement collectif. Le mouvement féministe toulousain, à travers le Ciné-Club, s'est avant tout mis au service des réalisatrices. Françoise Courtiade, avec sa galerie, s'est aussi mise au service des artistes, ce n'était pas de la production directe, mais beaucoup de soutien actif. »

Annexe 5 :



Entretien avec Marie-Thérèse Martinelli, 3 février 2015, 14h30, dans son appartement, durée : 1h15²⁶⁶.

Marie-Thérèse Martinelli a été membre du Ciné-club des femmes et a elle-même réalisé des vidéos. Ses premières datent de sa période parisienne, lorsqu'elle se trouvait dans les mouvements écologistes antinucléaires. Arrivée à Toulouse, elle a créé des groupes de femmes pour les former à l'art de la vidéo. Je lui avais envoyé une trame d'interview pour qu'elle commence à réfléchir à mes questions. Lorsque je suis arrivée, nous avons commencé à discuter sans que j'aie posé de question. L'entretien commence donc avec ses débuts dans le cinéma et la vidéo.

J'avais commencé à travailler sur le cinéma avec Jean Rouch qui est un documentariste de renom, très connu. C'est lui qui a lancé avec Edgar Morin toute l'idée des cinémas-vérité, Kino-Pravda tout ça. Il travaillait beaucoup en Afrique, il a fait *La chasse au lion à l'arc*. J'ai presque terminé une thèse avec lui, mais je suis partie après sur Toulouse et ça a été trop compliqué pour moi de finir, il fallait faire beaucoup d'aller-retour et je n'avais pas assez d'argent. Donc ici à partir de la création de la Maison des femmes, j'ai proposé à des femmes de les former aux techniques de la vidéo pour pouvoir filmer. Et donc ma manière de former, c'était de faire avec elles. Donc on élaborait un projet, on partait huit jours quelque part, dans cette période-là il y avait beaucoup de communautés de femmes partout, des communautés mixtes aussi, où les femmes étaient féministes et quand on voulait faire quelque chose on avait tout de suite un lieu à la campagne, assez grand. C'était aussi la période où on avait cette volonté de faire le lien entre la ville et la campagne. Et donc que des femmes qui vivaient en ville travaillent avec celles de la campagne. J'ai donc formé là une première formation, un groupe de femmes qui ont commencé à faire de la vidéo avec moi, à partir d'un projet qu'on avait élaboré ensemble, donc on décidait de quel type de sujet on voulait traiter. À cette époque-là, on était très très versées sur la découverte de soi-même, donc c'était beaucoup sur

²⁶⁶ Image : SCHNEIDER Julie, *Marie-Thérèse Martinelli, pour les droits des femmes dans le monde* [en ligne], 27 mars 2013 [consulté le 10 février 2016]. Disponible sur : <http://www.youphil.com/fr/article/06329-forum-social-mondial-2013-tunis?np=7&ypli=ano>.

nos vies, nos doutes, nos incapacités, nos orientations... Sur tout ce qui était notre identité, on était très en recherche de ce qu'était un féminin qui ne serait pas celui qu'on nous avait toujours imposé d'être, et donc on travaillait sur ces thèmes-là, de manière très personnelle, voilà. Et en utilisant tous les éléments qui nous entouraient. Là par exemple c'était dans une maison à la campagne, après Muret, il y avait la Garonne qui passait, donc on avait filmé tout ça. Mais la première formation c'était chez moi. Chez moi, j'habitais à ce moment-là à Blagnac, dans une petite villa, et donc j'ai mis tout le monde à la porte, mon mari et mon fils, et on a envahi la maison avec des femmes qui voulaient se former. Ce projet dont je parlais juste avant c'était plus tard, il a existé, mais ce n'était pas le tout premier. Et donc là j'ai formé des femmes dont une universitaire qui après s'est lancée dans la vidéo, en y réfléchissant avant que tu arrives je me suis dit que j'en avais formé beaucoup des femmes à la vidéo. Des femmes qui maintenant sont presque professionnelles, ou qui en tout cas dans leur profession ont utilisé la vidéo.

Tu as des noms ?

Monique Haicault, par exemple qui était une sociologue de la fac, par exemple Maïté Debats, que tu connais sans doute aussi, qui travaille à l'APIAF, elle n'était pas à la première formation, mais à d'autres. Monique c'était à la toute première, mais on a travaillé longtemps ensemble Monique et moi. Anne-Marie Auger, mais elle est rapidement partie à Nantes, et puis y avait deux filles de Tarbes, mais qui n'ont pas continué leur boulot. Mais Monique oui, et en tant que sociologue elle a continué dans son boulot, elle a fait des trucs sur les ouvrières, elle a fait pas mal de choses, plus que moi parce qu'après moi j'ai abandonné. J'ai fonctionné comme ça, je créais des groupes, sur un projet, on filmait... Mais j'avais un groupe mixte, en même temps que je travaillais avec les femmes moi toute seule, sur les questions qui nous concernaient plus nous et qui était souvent de l'introspection, on a fait à quatre, avec Maïté Debats, Monique Haicault, Anne-Marie Auger, je te dis celle qui est partie à Nantes et moi, on a fait un film qui s'appelle *Fil de soi(e), fil des autres*.²⁶⁷ Donc celui-là je l'ai donné à la BNF, j'espère qu'ils l'ont conservé.

Je ne l'ai pas retrouvé dans leur fond en tout cas.

Mais tu sais s'ils sont encore en restauration, ils ne les ont pas encore mis en circulation. Ils sont encore en restauration parce qu'il faut les numériser et ça coute très cher. Il faut que je les appelle pour savoir où ça en est, ils devaient me réinviter, ils l'ont pas fait.

²⁶⁷ Il s'agit en réalité du film *Balbutiements*. Marie-Thérèse Martinelli me l'a confirmé dans un mail daté du 8 avril 2015.

Il parlait de quoi ce film ?

C'était nous, c'était nous quatre. On avait fait un truc sur la Mère, on avait écrit des poèmes à quatre et chacune avait écrit des trucs, et après on se les est mis en commun. On a retenu des phrases des unes et des autres. Je me souviens encore : « *Ma mère je t'aime tant et ton regard me tue, ta présence me remplit trop et ton absence me vide. Quelle femme es-tu que je pourrais aimer ? Dois-je te haïr ? Puis-je te haïr ? Quelle femme es-tu que je pourrais aimer ?* » Donc c'était toute cette question entre la Mère, et les conflits qu'on peut avoir avec la Mère, et la femme qu'est cette mère-là. Et moi personnellement, ça m'a énormément aidé, la réflexion pas seulement le film, toute cette réflexion que j'avais déjà avant sur « quelle femme est ma mère ? ». Qu'est-ce qui fait dans la société patriarcale dans laquelle on vit qu'elle est devenue ce qu'elle est ? Et qu'est-ce qui fait que cette norme-là l'a cantonnée dans ce schéma-là ? Et c'est vrai que c'est une question que moi je trouve primordiale, que je discute encore avec mes jeunes amies quand elles ont des difficultés familiales, de vraiment aller regarder la Mère d'un autre regard, la regarder avec un regard de femme et non pas d'enfant. C'était beaucoup ça, avec des images très symboliques. Parce qu'évidemment on vivait ensemble pendant plus d'une semaine à chaque fois qu'on se réunissait. Enfin quand on pouvait, mais en général on partait de nos lieux d'habitation, on se trouvait un lieu et on travaillait là-dessus. Y avait une autre communauté du côté de Muret, je crois que cette maison elle existe encore. Et donc y avait beaucoup de maisons comme ça autour de Toulouse, où on nous prêtait ou on nous louait pour une somme dérisoire, et on pouvait manger ensemble, dormir ensemble. Souvent c'était des grandes pièces où on faisait tout dans la même pièce. Et donc à partir de là se crée une dynamique aussi de confiance pour pouvoir se dire les choses, parce que le travail d'introspection t'entraîne parfois dans des confidences. Et donc autour de ça on a filmé, chacune filmait à tour de rôle. Je me souviens quand on a filmé *Fil de soi(e), fil des autres*,²⁶⁸ y en a une de nous qui, à un moment, qui a dit : « *C'est comme si on allait fouiller au fin fond de moi-même* ». Et donc on est allé chercher des images, dans une... Tu sais les sablières qui draguent le fond, on est allées chercher des images comme ça, d'une grue qui va chercher le sable au fond et qui trie. C'était ça notre symbolique, c'est qu'on allait chercher en nous des choses qui étaient profondément enfouies et on triait là-dedans ce qu'on pouvait garder, ce qui pouvait être constructeur pour nous.

Le fait d'aller « fouiller au fond de soi » pouvait pourtant ne passer que par la parole, quel était le but de filmer ?

²⁶⁸ *Balbutiements*

C'était une envie d'exprimer les choses. On l'a un peu montré après, dans une maison, en sortant de la route d'Albi, une très belle bâtisse, qui était occupée par une communauté de gens, qui nous prêtait facilement les locaux. Entre autres on a fait beaucoup de grandes fêtes féministes là-dedans, et nous on a fait une projection, on a invité des gens qu'on connaissait, de notre réseau, la maison était pleine à craquer. On s'est fait pas mal critiquer, on nous a trouvé un peu narcissiques. Il y avait en particulier un psychanalyste qui était très à la mode à l'époque sur Toulouse qui nous a traitées de « narcissiques », et il a trouvé qu'il n'y avait pas d'hommes. Évidemment, c'était un film que de nous quatre. Mais il n'y avait pas non plus d'intergénération. C'est vrai que c'était un truc d'introspection quelque part, ce n'était pas de la psychanalyse quand même, il ne faut pas exagérer, mais c'était un peu de cet ordre-là dans l'introspection personnelle. Ce n'était pas du tout pédagogique, c'était plutôt apprendre à s'exprimer autrement aussi dans cette volonté de trouver les symboliques, parce que ça ne pouvait pas être que du bavardage, donc y avait aussi de l'écriture, on a écrit comme je t'ai dit, plusieurs poèmes, qu'après on a lus, enfin on a récités parce qu'on les connaissait par cœur, tu as vu je suis encore capable de te le dire pourtant c'était dans les années 1976-1977... Et donc on a eu des moments d'écritures, des moments de débats, donc la parole, et puis des moments où on est allées chercher des images qui ne soient pas seulement des images de nous parlant, mais des vraies images extérieures qui, symboliquement, représentaient des états, des sentiments, qui n'étaient pas des illustrations. Et donc c'était aussi cette recherche d'un langage-image différent.

Était-ce une volonté de couper avec les images des femmes diffusées dans la société ?

Oui il y a eu tout le temps ça. Parce qu'en même temps qu'on faisait ces films-là, à la Maison des femmes on a beaucoup travaillé sur les images, Irène a dû te le dire. On faisait nous-mêmes des photos, on avait de quoi les développer, on avait un appareil, c'était de l'argentique à l'époque. On faisait nous-mêmes des photos, on travaillait beaucoup sur les images des femmes, et puis y avait le Ciné-Club. Le Ciné-Club était destiné à ça, à travailler sur quelles images ont produit des femmes, et comme nous on favorisait très très majoritairement les films faits par les femmes, travailler là-dessus : comment les femmes s'approprient leurs images ? Comment elles essaient, parce que ce sont des tentatives, ce n'est pas parce que tu prends la caméra que tu fais une image différente, parce que tu es pleine de tout ce qu'on t'a inculqué, toutes ces aliénations, tous ces stéréotypes, enfin comme tout le monde, tu n'es pas différente. Et c'est un travail intense et long qui te permet de sortir un peu, il faut être humble, il ne faut pas imaginer qu'on a tout gagné comme ça d'un seul coup, mais

donc oui il y avait cette préoccupation, et cette préoccupation, au-delà du groupe vidéo, était très très prégnante à la Maison des femmes, et on était nombreuses à travailler sur l'image.

Le genre de films qui ont été réalisés était surtout sur l'introspection du coup ? Il n'y a pas eu des films réalisés sur la mémoire du mouvement ?

Pas avec moi. Moi j'ai fait beaucoup de films de luttes d'ouvrières, ça, c'était dans mon groupe mixte. J'ai fait un film sur une lutte d'ouvrière qui avait lieu au Fauga, et qui était une des dernières usines d'habillement, puisqu'après elles ont toutes été délocalisées, et le patron voulait fermer donc elles ont fait grève. Moi j'étais à ce moment-là syndiquée à la CFDT, qui était autogestionnaire et qui n'était pas ce qu'elle est maintenant, à l'époque la CFDT était bien plus à gauche que la CGT, et elle était surtout très autogestionnaire. Elle était déjà préoccupée par les questions de l'alimentation, de la nourriture, et avec la CFDT on avait monté des trucs géniaux. Et donc je travaillais avec la CFDT à l'époque, et je suivais les grèves des femmes avec la CFDT. L'usine s'appelait Berges, c'était le nom du patron, elles faisaient des pantalons, et ça s'appelait *Berges sans nous tu es un homme sans pantalon*, parce qu'elles criaient ça. Et donc je filmais ça aussi. Quand je suis arrivée à Toulouse je n'ai pas eu de boulot pendant un an et je n'ai fait que ça, que de la vidéo, et j'ai suivi toutes les grèves qu'il y avait, et donc les grèves des femmes.

D'où vient cette volonté de faire de la vidéo ?

Je ne sais pas. Le cinéma était un peu notre passion, je dis « notre » parce que j'étais en couple, j'ai d'ailleurs rencontré mon mari de l'époque dans un ciné-club. On était très cinéphiles, on est partis en Algérie et on a monté les premiers ciné-clubs algériens. J'ai baigné très jeune, j'avais vingt ans quand on s'est connus, dans le cinéma. La Nouvelle Vague, c'était quand même une période très enthousiasmante par rapport au cinéma. J'ai fait des études d'anglais, et quand j'ai fini ma maîtrise, j'ai voulu aller vers une thèse en cinéma. Et comme j'étais plutôt cinéma américain, ça rejoignait, donc je pouvais le faire, et donc j'ai commencé à travailler sur le cinéma américain et la question des Indiens dans le cinéma américain, la représentation, les stéréotypes... J'ai commencé à travailler comme ça. Donc ça a été une progression constante. On n'avait jamais imaginé qu'on pouvait faire du cinéma nous-mêmes. Et quand on a eu l'opportunité d'acheter ce matériel, ce sont des copains à nous de Paris dont elle était sociologue, qui nous ont permis d'avoir l'opportunité d'acheter un magnétoscope. On ne pouvait pas l'acheter tous seuls et puis il faut un groupe pour travailler, on a dit « *Banco !* » et c'est parti comme ça. Et moi je n'étais pas du tout technicienne, mais j'étais mariée avec un ingénieur. Alors j'ai beaucoup appris avec lui et je me baladais, puisque

comme il y avait pas de magnétoscope il fallait se les trimballer, c'était énorme, ils étaient lourds, pour moi c'était très lourd, et j'avais toujours mon fer à souder, Irène le raconte toujours, que c'était incroyable : j'ouvrais les ordinateurs, je soudais, je refermais, et j'ai appris comme ça sur le tas. Je n'avais pas fait d'études techniques, et pour faire de la vidéo à l'époque, tel que c'était, au début on avait deux magnétoscopes, il fallait chronométrer, c'était terrible la technique. Après on a acheté une boîte intermédiaire entre les deux, mais encore une fois il fallait tout chronométrer soi-même à la main. Jusqu'à ce qu'on ait un matériel technique supérieur. En 68, les gens de l'ORTF ont été licenciés, et y a toute une bande de journalistes qui ont monté une boîte vidéo, alternative à la télé, et ils coupaient les bandes vidéo comme on coupe le Super 8 ou le 16mm ou le 35 ; ils le coupaient à la main. Mais c'était horrible parce qu'il y avait des scratches, c'était terrible. Mais j'ai travaillé aussi à partir de là, parce que quand même, l'après-68 était plein d'initiatives, plein de gens qui avait envie de créer, d'innover, et moi j'ai baigné là-dedans. Je pense que c'est tout ça, c'est un ensemble de choses comme ça.

Par rapport au féminisme, as-tu vu de suite l'importance de faire de la vidéo dans le mouvement féministe ?

Non non, ça ne s'est pas fait comme ça. Ça, c'était ma volonté. Moi j'étais féministe avant de savoir que je l'étais. Et donc quand j'ai rencontré les femmes, après 1971 dans la région parisienne, qui luttaient, j'ai réalisé que c'était bien ça qui m'arrivait. Tout ce que je considérais, qui n'allait pas, c'était toujours de ma faute. Et quand j'ai réalisé qu'on était nombreuses à penser et à subir les mêmes choses, je me suis rendu compte que c'était une société qui était construite comme ça. Donc si tu veux, le féminisme je ne l'ai pas découvert, j'ai découvert que ça s'appelait comme ça, mais je luttais déjà toute seule, et dans la contrainte de me considérer un peu anormale. Donc la vidéo quand elle est arrivée c'est la conjoncture entre mon engagement féministe qui était déjà là et mon travail de cinéphile qui était déjà là. C'est la conjoncture des deux.

Y avait-il des liens avec des vidéastes d'autres villes ? Comment se faisaient-ils ?

Alors on a fait en 81, à Amsterdam, le festival du film et de la vidéo féministe. Donc moi j'étais dans la délégation française. On était deux de Toulouse, Alice et moi. Et là c'était cette volonté de regrouper l'ensemble des femmes qui faisaient soit de la vidéo soit du cinéma. La vidéo avait l'avantage de ne pas être chère. C'était quand même cher, mais par rapport à un film ce n'était pas cher. C'était le prix de la bande vidéo et puis le matériel électronique il fallait l'entretenir, surtout quand il fallait toujours le trimballer de gauche à droite, le mettre

dans les voitures, le sortir. Des fois il faisait froid, tu le laissais dans la voiture parce que c'était trop lourd... Il y avait quand même des frais, mais ça c'était mon couple qui le prenait en charge complètement. Parce que si tu veux, c'était notre danseuse la vidéo. On avait décidé que ce serait notre choix d'entretenir ce matériel. Mais quand on faisait un groupe, les filles, ça ne leur coûtait pas grand-chose : on achetait les bandes ensemble, et puis on mangeait ensemble, c'était tout gratuit, je faisais tout gratuitement. C'était donc très intéressant. Autant les films n'étaient pas pédagogiques, ce qui était pédagogique c'était la transition de la démarche de réalisation d'un film vidéo, et la transmission de la technique électronique des appareils. Ça, c'était toujours mon dada. Et ça je l'ai fait des multiples et des multiples fois. Pour moi c'était la continuité d'un mode d'expression.

Y avait-il une volonté affichée de transmettre cette technique entre femmes ?

Oui pour que les femmes s'emparent d'un moyen d'expression qui leur soit propre, bien sûr. Il y avait cette volonté très forte que les femmes s'emparent de la technique, parce qu'à cette époque-là y avait pas beaucoup de femmes qui osaient faire ce que je faisais. Maintenant c'est assez courant, les femmes ont davantage pris possession de la technique, mais à cette époque-là, dans les années 1970 début 1980 ce n'était pas le cas. Et donc pour moi c'était un enjeu très important de transmettre ce que j'avais eu la chance d'apprendre, bon sur le tas bien sûr, mais j'avais appris énormément de choses, et puis j'avais quand même amélioré le « tas » si on peut dire : j'avais pris des minis cours. Il y avait à ce moment-là rue Croix-baragnon, le Centre culturel de la Mairie, et il y avait des cours de cinéma. Il y avait Chapouillet, qui est le directeur de l'ESAV, qui est à la retraite maintenant et qui au niveau cinéma était quelqu'un d'intéressant, et qui faisait des cours par exemple sur la lumière, pour comprendre mieux techniquement comment la lumière fonctionne. Parce que savoir faire du cinéma, c'est pas seulement appuyer sur un bouton et bien cadrer. Il faut le faire, mais c'est largement insuffisant, il faut savoir aussi les éclairages, le son, y avait énormément de choses. J'ai même fait des cours de gymnastique, pour pouvoir avoir la caméra à l'épaule. Parce que c'est Rouch qui avait lancé aussi cette mode de filmer sans trépied, et donc pour pas que la caméra saute, fasse trop de mouvement, il fallait prendre un mouvement extrêmement lent, et on faisait une sorte de gymnastique avec des pas très très lents, un peu comme le tai-chi maintenant et c'était formidable pour pouvoir filmer. Donc c'était pas seulement sur le tas. Après j'ai eu besoin d'améliorer mes performances et donc de prendre des cours pour améliorer ma façon de filmer.

As-tu participé à la quinzaine « *La représentation des femmes au cinéma* » en 1975, avec la participation de Musidora ?

Ah oui. Là c'était au Saint Agne, il y avait un cinéma, maintenant il y a un immeuble. Moi j'ai participé, mais en tant que spectatrice. Je crois que c'était les filles du MLF qui avaient organisé ça, avec Musidora oui. Mais moi je n'étais que spectatrice. J'étais là à toutes les projections, mais je n'ai pas participé à l'organisation de ça. Musidora c'était un groupe parisien.

Il y avait des liens avec ce groupe ?

En tout cas pas avec moi. Je ne pense pas, sur Toulouse, les filles qui faisaient de la vidéo je les connaissais toutes.

As-tu participé à l'organisation et à la décentralisation du festival international de films de femmes à Toulouse ?

Oui c'est moi qui en ai eu l'initiative. J'ai commencé à aller au festival de films de femmes à Créteil, j'y suis allé pendant vingt ans, tous les ans, je n'y vais plus maintenant. On avait la chance d'avoir une radio féministe qui s'appelait « Voix de femmes », et on faisait la critique des films du Ciné-Club avec la radio, et on arrivait à avoir des accréditations professionnelles. Ce qui fait que moi, j'y allais tous les ans, Irène y allait un peu moins, je crois. J'arrivais à me prendre des vacances, je sais plus comment je faisais, mais j'y étais tous les ans, et avant qu'il soit à Créteil, il était à Sceaux. Et j'y allais déjà à ce moment-là. Et d'ailleurs à Amsterdam, les filles du festival de films de Créteil y étaient. De là, on a voulu faire venir, enfin on l'a fait une année seulement, une sorte de décentralisation, c'est-à-dire qu'on prenait les films de Créteil et on les passait ici dans un mini festival de quelques jours. Mais on a fait venir beaucoup de films de Créteil, pas toujours comme un festival de décentralisation, mais souvent des films de Créteil qu'on avait vus là-bas. Et entre autres, Katerina Thomadaki c'est moi qui l'avais découverte à Créteil, et qui suis venue en disant : « *J'ai vu un film formidable qui s'appelait L'enfant qui a pissé des paillettes* », et à partir de là on est rentré en contact avec elle et là on a fait un stage d'une semaine avec Katerina.

C'était quoi ce stage ?

Ben toujours dans la formation. Là on avait encore une copine qui avait une ferme dans le Lauraguais, donc on s'est toutes installées dans cette ferme. Et donc là c'était en Super 8 et... Je les retrouve plus ces films.

C'est ce que m'a dit Irène, qu'ils étaient sûrement perdus.

Ils sont perdus oui. J'ai déménagé plusieurs fois depuis, j'étais persuadée que je les avais, mais je ne les ai pas retrouvés. L'idée c'est qu'on était par paire, je ne sais pas si on s'est choisies ou si ça a été au hasard. Je crois que c'était au hasard, qu'on a mis des noms dans une boîte et qu'on a tiré des noms. Et donc on était à deux. Donc moi je te filmais toi et toi tu me filmais moi. Toi tu choisissais comment tu voulais être filmée, sur quel thème, et à moi après de traduire à ma façon ce que tu voulais, et inversement. Donc par exemple moi j'ai choisi une rigole, la rigole qui est parallèle au canal du Midi, et je me suis mise, cette fois-ci je n'avais pas peur de me mettre toute nue²⁶⁹, j'avais fait quelques pas entre temps, dans les algues. C'était très joli d'ailleurs parce qu'il y avait les algues qui jouaient tout ça. Pour chacune c'était trois minutes donc c'était très rapide, et on a fait ça. On était très nombreuses, une quinzaine, ça faisait beaucoup de films. Et on n'a pas pu les monter vraiment. J'avais ça pour mission, mais je n'ai plus retrouvé mon matériel Super 8, quelque chose s'est passé avec ça... Et y avait aussi le vivre ensemble, c'était autour d'un vivre ensemble, donc ça avait créé énormément de liens entre nous. Et puis d'essayer de traduire ce que toi tu veux, tu me dis ce que tu veux et c'est moi qui le traduis, puis tu découvres comment j'ai interprété ce que tu m'as dit. C'est mon propre imaginaire qui est porté sur l'envie ou le désir que tu as, c'est mon imaginaire qui remplace le tien à partir d'une de tes envies.

Y avait-il une volonté de diffusion de ces films, ou bien l'intérêt était-il basé sur la production ?

À l'origine c'était surtout produire. Apprendre et produire. Après quand on a vu qu'on était quand même assez contentes, on s'était dit qu'on les monterait, mais c'était énorme et on ne pouvait pas faire un truc aussi grand. Donc pour pouvoir les montrer il aurait fallu les mettre bout à bout et ça, on ne l'a jamais fait. Parce qu'il aurait fallu se reprendre au moins une semaine, mais on ne l'a pas refait, c'est resté inachevé.

Par rapport à ceux qui ont été montés, comme *Fil de soi(e)*, *fil des autres*, est-ce qu'il y avait comme projet de les diffuser dès le début de leur production ?

Ah oui un peu. Mais on n'avait pas ce truc de la grande diffusion. Bien sûr chaque fois qu'on pouvait on le diffusait. Le problème à cette époque-là, c'est qu'on se sentait obligées d'accompagner. Là au Congo dernièrement j'ai fait en numérique, un petit DVD sur le viol comme arme de guerre, j'étais au Congo en 2010, et celui-là je l'envoie. Tu comprends, j'ai fait un DVD, je grave, c'est facile et je l'envoie. Il peut vivre sa vie et je l'envoie. Mais quand

²⁶⁹ Par rapport à une anecdote racontée avant l'entretien enregistré, sur une action menée par les écologistes qui consistait à se jeter nus dans une rivière pour protester contre une centrale nucléaire.

tu dois accompagner, ça ne peut pas se diffuser aussi largement. Il y avait un truc de diffusion à Paris de Carole Roussopoulos, elle avait créé un réseau de diffusion qui s'appelait « Mon Œil ». Avec « Mon Œil », qui était parisien, on fonctionnait, mais plutôt sur les questions des grèves des femmes tout ça. Sur les questions féministes plus introspectives, identités de femmes, ce réseau-là ne fonctionnait pas très bien.

Est-ce que le fait d'être à Toulouse, en province, et non à Paris a été une difficulté supplémentaire pour la production et diffusion de vidéos ?

Pour les objectifs qu'on avait non. Au contraire, je crois que c'était facilitateur. Parce que plus vite tu connais les gens, plus vite tu sais les capacités... À Paris ça s'en va dans tous les sens... Non je trouve que c'était plutôt facilitateur.

Il n'y a jamais eu le projet de faire comme Musidora, à savoir de monter un groupe de cinéastes féministes ?

Non. Après chacune a fait des trucs individuellement, celles qui ont voulu continuer le travail, d'autres ont abandonné. Elles ont vu la formation comme quelque chose qui leur a ouvert l'esprit, mais elles n'ont pas continué.

Tu continues à faire des vidéos ?

J'ai arrêté un long moment, mais j'ai toujours eu une caméra vidéo. Là j'en ai une que mon compagnon m'a offerte avant de partir au Congo, et donc j'ai fait ce film sur le Congo, mais je n'en ai pas refait d'autres. J'ai eu l'idée et le projet, mais je n'ai pas réalisé. C'est beaucoup de boulot, et puis je ne maîtrise pas très bien le montage vidéo, je suis obligée de faire appel à des gens. J'ai été au rectorat avant ma retraite, et j'ai été chargée de l'égalité fille-garçon, et j'ai fait faire des films à ce moment-là, mais c'était un peu en marge. Après j'ai fait du théâtre.

Les moyens d'expression employés par les féministes, comme la vidéo et la photographie, ont-ils été revendiqués comme une forme d'art, dans le sens où ils étaient plus simples à s'approprier que la peinture ou le dessin qui demandent plus de maîtrise ?

Le dessin et la peinture c'est très individuel. Autant la vidéo tu peux faire des choses en groupe, autant le dessin non. Dans cette période-là, on était très très versées vers le cinéma. C'était l'art qui était en effervescence à ce moment-là. Dans l'après-68 avec toute la critique, les Cahiers du Cinéma, Godard, Truffaut, tous ces gens-là, il y avait une ébullition intellectuelle et artistique en France, mais pas seulement, y avait le cinéma italien qui était

formidable, le cinéma anglais aussi. Il commençait à y avoir le cinéma indépendant américain, il y avait cette effervescence artistique et intellectuelle dans laquelle on baignait, et je crois que c'est ça qui nous a attirées vers le cinéma, mais aussi parce que ça pouvait rejoindre des projets de groupe, et pas seulement individuels. Le cinéma, ça peut très bien être individuel, mais ça peut aussi être collectif. Moi j'étais très soucieuse, ça faisait partie de ma thèse que je n'ai pas pu terminer avec Rouch, du rapport filmant-filmé. C'est-à-dire que j'étais très soucieuse de quand tu vas filmer des gens, de laisser la place à celui qui est l'auteur de l'image, ce n'est pas moi qui suis l'auteure, c'est celui qui est dans l'image. C'est toujours évidemment une part de toi dans les images que tu fais, ce qu'on avait fait avec Katerina c'était ça, c'était la part de moi dans l'image, mais quand tu vas filmer des gens, puisque j'utilisais la vidéo aussi comme un outil sociologique, j'ai été chargée de cours là-dessus, et aux étudiants je leur enseignais non seulement la technique, mais aussi comment on monte un projet de film, un sujet, comment on se relationne avec les gens qui vont être filmés. J'avais donc une relation très profonde et très avancée sur ces questions de rapport filmant-filmée, ça, c'était très politique dans le sens large du terme.

Tu as aussi fait ce qu'on appelle « le théâtre de l'opprimé ». Comment ça se passait ? Quel était le but ?

Alors ça si tu veux, professionnellement, j'ai été enseignante, mais très peu, et j'ai ensuite bifurqué vers la formation d'adultes. À ce moment-là on nous a proposé une formation à la technique du théâtre de l'opprimé avec les techniques d'Augusto Boal. Et donc je me suis inscrite dans ce groupe. C'était sur plusieurs jours regroupés. De ce groupe-là, où il y avait des gens de toute l'Académie qui venaient se former avec une fille d'abord du théâtre de l'opprimé parisien, et comme après ça nous beaucoup enthousiasmés, on nous a refait une deuxième séance avec une fille qui venait de Toulouse et qui avait été formée par Augusto Boal. Donc j'y suis allée aussi, et de fil en aiguille, non seulement on a sympathisé avec cette fille, mais elle a aussi créé un groupe sur Toulouse qui répétait à la MJC Roguet dans lequel je me suis intégrée. On faisait du bénévolat, mais elle voulait nous mener comme si on était des professionnels, je n'y arrivais pas, c'était très difficile. On a fait beaucoup de choses, on a fait du théâtre invisible, du théâtre dans les marchés, on a fait plein de choses. Et après j'ai proposé aux femmes de la Maison des femmes, enfin je crois qu'on était plus à la Maison des femmes, la Gavine peut-être... Y a eu une Gavine qui a existé en même temps que la Maison des femmes, pas la dernière qui était rue Joux-aigues. Tu sais on était nous à la rue des Couteliers, et des filles ont ouvert la première Gavine à Arnaud Bernard, mais je me souviens

plus avec quel groupe j'ai commencé à faire du théâtre de l'opprimé, c'était en 1983 par là. Parce qu'à ce moment-là je dirigeais un centre de formation pour les jeunes en difficulté, et le soir on avait ce centre de disponible. On avait fait pour un 8 mars, comme les autres étaient des professionnelles et qu'on ne pouvait pas les payer, c'est moi qui menais le groupe, on avait fait un truc... Je me souviens qu'il y avait une échelle et il y en avait une d'entre nous qui s'était habillée avec le chapeau haut de forme et le cigare du capitaliste, avec des faux billets partout... je me souviens de cette image, on a fait ça à Jeanne d'Arc au marché du Cristal, à l'époque il venait jusqu'à Jeanne d'Arc, et on l'a fait plusieurs fois dans les marchés, dans la rue, sur des questions de femmes. Et c'était à partir aussi de ce groupe de théâtre avec lequel je participais. Je mélangeais toujours mes activités avec mes activités féministes.

C'était quoi le but de ces actions ? Est-ce que c'était des formes de performances ?

Oui. C'était pour faire réagir les gens et les faire parler, et avoir des arguments avec eux pour échanger sur des questions auxquelles ils n'ont pas conscience, qui sont devenues tellement banales, qu'ils ne voient pas pourquoi on discuterait de ça. On les obligeait à aller regarder des points qu'ils ne veulent pas regarder, mais de manière ludique. De cette manière ça passe bien, les gens s'arrêtent et discutent. Mais on faisait surtout du théâtre image, parce que dans la rue le théâtre parlé est plus compliqué, y a du bruit... Alors que le théâtre image c'est rapide, tout de suite tu as l'image que tu vois.

Il n'y a pas eu d'archivage de tout ça ?

De ces théâtres forums ? Non c'est vrai, je ne suis pas bonne là-dessus. Quand je vois mes amis parisiens, tous ce qu'ils ont gardé de leurs actions, moi j'ai gardé peu. Je n'ai même pas gardé les écrits alors qu'on avait toujours des tracts qui accompagnaient. Non je suis pas bonne là-dessus, c'est dommage. Quand ils m'ont appelé à la BNF²⁷⁰, j'en aurais presque pleuré, parce que j'ai toujours eu l'impression que ce que je faisais ça ne méritait pas qu'on le garde. C'était comme si, je l'ai fait c'est bien ça a servi le faire, mais la mémoire... Irène a ça, mais moi je l'ai pas.

Concernant le Ciné-club de la Maison des femmes, quelles ont été les motivations de sa création, et quel était son but ?

L'initiative vient d'Irène et Marie-France, sa compagne. Je me suis jointe à elles, ce n'est pas moi qui ai eu l'initiative. L'idée était de réfléchir en commun à l'image que le cinéma produit

²⁷⁰ La BNF a récupéré les films de Marie-Thérèse Martinelli pour son séminaire 2013-2014 : « Vidéo des premiers temps : Politiques de la vidéo : revendication d'autonomie et inscription institutionnelle »

des femmes. Et de voir justement si nous serions capables d'en produire d'autres, c'était ça l'objectif principal, c'était par rapport à l'image des femmes dans le cinéma.

Au niveau des débats qui s'organisaient après les films, tournaient-ils seulement autour du film qui venait d'être vu, ou y avait-il des réflexions plus larges sur le cinéma ?

Oui, c'était plutôt sur le film en général, mais il arrivait qu'on ait des réflexions plus larges sur les images que ça véhiculait, bien sûr.

Quelles ont été les répercussions locales de ce Ciné-club ? A-t-il facilité l'investissement des femmes dans la production de vidéos, ou a-t-il permis la prise de conscience chez certaines femmes ?

La prise de conscience sans doute. À travers les films qu'on nous proposait, il y avait aussi des histoires de femmes, ce n'était pas que de l'image. Il y avait aussi des histoires des femmes à partir desquelles on pouvait discuter. Je me souviens d'un film de Margarethe von Trotta, une allemande, tu dois la connaître, elle a fait le film sur Rosa Luxembourg. On avait aussi le Goethe Institut qui était tenu par Françoise Courtiade, et on travaillait beaucoup avec le Goethe parce qu'on n'avait pas beaucoup d'argent, donc quand le Goethe faisait venir une réalisatrice, hop on la piquait pour le Ciné-club. Et donc un jour j'étais avec Margarethe qui était à Créteil aussi. Elle avait fait un film sur les femmes pirates, et c'était très symbolique. Ça nous obligeait à discuter, pas seulement du contenu du film, qui était qu'un prétexte, que de toutes les symboliques qu'elle nous faisait passer à travers ça. C'était jouissif comme tout, parce qu'en plus c'était un mode d'expression pas du tout réaliste, très symbolique, très loufoque, très rigolo... Mais pas comique non plus, c'était rigolo parce qu'elle présentait toujours des situations abracadabrantes.

Irène m'a parlé du grand nombre de « consommatrices critiques d'images » dans le milieu féministe, peut-être au détriment de la production, qu'en penses-tu ?

Oui il y a eu beaucoup plus de consommatrices critiques d'images. Mais pour les productrices d'images, c'est arrivé, cette envie de produire, après avoir été critiques d'images.

Est-ce que le regard, en tant que spectatrice d'un film change lorsqu'on est aussi réalisatrice de films?

Oui bien sûr. Mais moi, si tu veux, quand je faisais ma thèse, je me gavais de films. J'allais à des festivals, je rentrais à 9h et sortais à minuit. J'avais tout le temps un calepin avec une petite lampe électrique et je notais, je voyais les films en notant. Il fallait que je les voie plusieurs fois, une fois je le voyais pour le plaisir, mais après quand je notais c'était plus pour

le plaisir. Donc je l'ai un peu perdu, mais j'avais acquis une acuité immédiate de l'image en voyant un film, ce qui fait que j'avais beaucoup de mal à rentrer, par exemple si c'était romantique, à rentrer dans la romance. Tout de suite j'étais dans la critique. J'avais des difficultés à rentrer dans l'émerveillement. Ce que j'adorais le plus, c'était les films dont je disais « *ils me rendent intelligente* ». C'est-à-dire que je pouvais les analyser et les réfléchir au fur et à mesure qu'ils passaient, mais je n'aimais pas les films que je pouvais anticiper.

Concernant la Gavine, je n'ai aucune information dessus. Est-ce que tu peux m'en parler ?

Je peux te dire des choses, mais moi je ne me suis jamais beaucoup impliquée dans la Gavine. Je l'ai fréquentée, mais je ne me suis pas beaucoup impliquée. À l'origine, la Gavine, ce sont des groupes qui étaient à la Maison des femmes rue des Couteliers, qui ont décidé de créer un lieu plus de consommation. La première année elles avaient décidé que ce serait mixte, puis elles ont changé et elles l'ont rendu non mixte à nouveau. Et donc là on allait prendre un café, manger à midi... Ce sont un petit groupe de femmes qui se sont extraites de la Maison des femmes pour créer ça. Après la Gavine s'est transformée au fur et à mesure, moi je me souviens, je sais plus en quelle année c'était, ça devait être en 83-84, y a eu un viol à Villeneuve-sur-Lot, une fille qui a été violée par cinq mecs qui étaient des nantis de la ville, le fils du notaire du médecin... On avait fait une grande manif, on s'est toutes déplacées, et on est allées là-bas de nuit. Et avant ça, on avait fait un grand repas à la Gavine, on avait appelé ça un « couscous analyse ». C'est-à-dire qu'on avait fait le couscous, mais on débattait en même temps qu'on mangeait, et ce jour-là on avait débattu là-dessus. Le viol, mais pas, seulement le viol, les rapports de classes aussi à l'intérieur de ce qui s'était passé à Villeneuve-sur-Lot... Y a avait ça aussi, mais ça, c'était à l'initiative de qui le voulait, les filles de la Gavine nous laissaient cet espace-là. C'était à l'origine un lieu de consommation qui s'est transformé en un lieu où on débattait.

Pourquoi sont-elles parties de la Maison des femmes ?

Je pense qu'elles avaient d'autres envies qu'elles n'arrivaient pas à remplir. Y a eu la rue Borios aussi, le centre des femmes. Si tu veux à l'origine au MLF, y avait pas les femmes des partis, pour ne rien te cacher ce sont les femmes de la LCR qui sont arrivées à ce moment-là. Et au début à la Maison des femmes, elles voulaient faire des trucs à part de ce que nous on voulait, on n'avait pas les mêmes envies. On avait négocié qu'elles auraient une journée, et finalement elles ont ouvert le centre rue Borios. C'était des femmes qui avaient un regard plus social, nous on était plus dans des questions d'identités. Après la Gavine, nous on a fermé la

Maison des femmes, car l'immeuble allait être détruit. On n'a pas eu la force ni le courage de lutter avec la Mairie pour qu'ils nous donnent un local, donc on a loué un petit appartement au premier étage, qui n'était pas génial, il n'y avait pas de pignons sur rue, à Saint Aubin. Et là j'y allais très peu à Saint-Aubin. Et après elles se sont rapatriées sur la Gavine. Pareil à Arnaud Bernard l'immeuble a été détruit, on n'a pas fait de démarches auprès de la Mairie, mais on aurait pu puisqu'on était délogées, et elles ont loué rue Joutx-aigues.

C'est en quelle année ?

Je pense vers 85-86, j'étais un peu absente à ce moment-là.

Est-ce qu'il y avait une volonté d'être en lien avec des femmes artistes dans le mouvement ?

Oui, y a eu une volonté de reconnaissance des femmes dans l'art et de les rendre visibles. Oui bien sûr qu'il y avait ça.

Comment est-ce que ça s'exprimait ?

C'est-à-dire que chaque fois qu'on en connaissait une, on la faisait venir, on en a fait passer au Ciné-Club, ça a été le cas de Katerina et Maria Klonaris, ça a été le cas de Vera Kunodi... Il y avait Danièle Delbreil aussi, mais on n'a rien fait de féministe avec son art. Mais par contre quand elle avait une expo quelque part on allait la voir et la soutenir, mais ce n'était pas organisé. Alors que Vera ou Maria et Katerina, on était vraiment dans cette démarche de les faire connaître, les faire apprécier... Parce que c'était quand même du cinéma expérimental, ce n'était pas le cinéma de la télé. Donc il fallait quand même, pour arriver à les apprécier, faire un certain travail. On a aussi une autre femme qui est de la région, mais qui habite Paris, qui est Anne Barrès. C'est une sculptrice, elle est de Rodez. Elle est arrivée à Toulouse avec deux noms, celui de Brigitte Boucheron et le mien. Elle sculpte sur briques et elle travaillait avec la briqueterie Gélis qui est à Colomiers. Ça, c'est les années 1980, et elle faisait sur briques et elle faisait des trucs comme ça²⁷¹, des trucs monumentaux. À la briqueterie, on lui laissait des ouvriers, parce qu'une entreprise pouvait déduire de ses impôts la facilitation qu'ils faisaient à un artiste de travailler avec eux : le sponsoring. Donc pour elle, la façon de la sponsoriser ce n'était pas de lui donner de l'argent, mais lui permettre de travailler. Donc on lui donnait une machine, qu'elle réglait selon ses normes avec un ouvrier, et elle venait à peu près tous les mois et dormait dans son camping-car dans l'usine. Lorsque je l'ai rencontrée, je lui ai dit : « *Pas question, tu viens à la maison* ». Donc elle venait chez

²⁷¹ Une des œuvres d'Anne Barrès était exposée sur le mur de Marie-Thérèse Martinelli.

moi tous les mois. Elle a fait une expo à Colomiers, j'avais invité Irène et Brigitte à venir, et là on l'a connue en tant que mouvement. C'est une féministe lesbienne qui commence à avoir une notoriété, elle vend aux États-Unis. Au musée de Rodez elle a des pièces à elle, on est allée la retrouver avec Irène lorsqu'elle avait fait une grande expo à Rodez. C'était important ça. Elle n'était pas toulousaine, comme Maria et Katerina, mais c'est une femme qui a fait aussi partie de notre réseau.

Annexe 6 :



Entretien avec Corinne Clément, 17 février 2015, 18h, au bar l'Entracte (Place de la Trinité), durée : 40mn²⁷²

Corinne Clément a été une actrice du mouvement féministe toulousain, et a réalisé les affiches de la Maison des femmes et celles du Ciné-club. Elle est aussi à l'origine des illustrations et des bandes dessinées à l'intérieur de la Lune Rousse. Elle n'a pas de suite répondu à ma demande concernant l'entretien. C'est Irène Corradin qui lui a demandé de me répondre. Cette absence initiale de réponse est due au fait qu'elle ne considérait pas son travail comme de « l'art ». J'ai donc orienté mon interview pour comprendre quelle vision elle avait de l'art et celle qu'elle

avait de son travail. J'avais amené avec moi les images et les photographies que m'avait données Brigitte Boucheron, dont les affiches du Ciné-Club et celle de la Maison des femmes.

Est-ce que vous pouvez commencer par expliquer un peu votre parcours ?

J'ai découvert le féminisme assez jeune. Je suis arrivée à Toulouse en 75, mais je m'intéressais déjà à cette question avant donc j'étais encore étudiante. Je n'habitais pas Toulouse à l'époque donc je me suis un peu baladé ailleurs, en Allemagne, j'ai fait mes études à Poitiers, et là je me suis intéressée déjà au MLF à l'époque. J'allais à quelques réunions, quelques trucs, mais comme j'étais pas encore fixée quelque part, je m'intéressais juste à ces questions. J'ai découvert ça dans les années 1972-73-74... Mais en même temps ça coïncidait aussi avec ma découverte du problème écologique. C'est l'opportunité qui faisait que j'ai milité plus directement dans l'antinucléaire que dans le féminisme là où je me trouvais à l'époque parce qu'il y avait des questions de constructions de centrales à l'époque, c'était d'actualité, mais j'avais toujours les deux à l'idée. Pour moi c'était les deux grandes questions qu'il fallait faire évoluer dans la société. Sauf qu'elles étaient séparées, enfin on parlait pas trop de féminisme dans les journaux écologiques de l'époque, enfin à ma connaissance, style

²⁷² Image : VIGROUX Sophie, *La Dépêche : Les trésors cachés de Toulouse* [en ligne], 11 mars 2013 [consulté le 10 février 2016]. Disponible sur : <http://www.ladepeche.fr/article/2013/03/11/1579234-les-tresors-caches-de-toulouse.html>.

La Gueule ouverte, et par ailleurs l'écologie ne branchait pas les femmes qui étaient préoccupées par l'avortement. Voilà j'avais ces deux trucs en tête. Quand je suis arrivée à Toulouse, je voulais voir ce qu'il y avait, ça me paraissait être une ville très active, donc on cherche, on regarde, et j'ai vu une affiche « AG du MLF », je m'en souviens encore. Et j'y suis allée, car je me suis dit qu'il fallait prendre les choses par un bout. Je suis tombée en plein sur une réunion qui commençait à parler d'un projet d'ouvrir une maison des femmes. C'était en 75, et je suis rentrée là-dedans. Donc j'ai participé un projet qui consistait à construire une maison pour les femmes, qui était pas loin d'ici d'ailleurs puisqu'elle était rue des Couteliers, c'était une location, et donc voilà je suis rentrée comme ça tout simplement, d'une manière très prosaïque d'ailleurs... On a restauré, on a fait des meubles, on a piqué des murs... Je suis rentrée comme ça.

Quand avez-vous commencé à dessiner ?

Je ne dessine plus. À l'époque j'avais commencé à dessiner enfant, je dessinais beaucoup. Et je faisais des bandes dessinées justement. J'étais assez fascinée par ça, j'écrivais des histoires et puis je les mettais en bandes dessinées. Ou bien j'écrivais des petits romans, mais comme beaucoup d'enfants comme ça qui expriment leur créativité par le dessin. Donc j'avais l'habitude de faire des petits dessins, quand je prenais des notes, quand je voyageais, des choses comme ça. Par exemple quand je faisais des études d'Histoire de l'art médiéval, quand je me baladais, je dessinais des chapiteaux romans, des choses comme ça, des petites esquisses. Mais je n'avais aucune formation et je ne dessinais pas de manière catastrophique, mais sans aucune technique.

D'où vient votre goût pour le dessin ?

Je crois, s'il faut chercher des origines... Ma mère, qui est une femme au foyer, qui s'est mariée, quand elle était jeune, elle a pris des cours de dessins et de peinture et elle a fait des tableaux. En amateur hein, en amatrice. Elle s'est arrêtée au fur et à mesure qu'elle a eu des enfants, elle en a eu quatre, mais quand j'étais enfant, je l'ai vue peindre et d'ailleurs j'ai récupéré ses dessins que je garde précieusement chez moi, parce que c'est une femme qui avait un potentiel, mais qui, comme beaucoup de femmes, n'a pas pu le développer. Donc en tout cas j'ai vu ses tableaux aux murs, j'ai vu ses dessins, quand j'allais chez mes grands-parents, au grenier, elle avait fait des dessins de mode y en avait partout par terre et j'ai vu tout ça, et je pense que ça m'a marqué. Et quand on était enfant, on était passionnés par le dessin animé aussi. Donc moi lorsqu'on me demandait : « *Qu'est-ce que tu veux faire ?* » je

répondais : « *Je voudrais faire des dessins animés ou des bandes dessinées* », voilà ce que j'avais dans la tête.

Avez-vous participé à la création du magazine *La Lune Rousse* ?

Oui sans doute puisque *La Lune Rousse* est née au moment de la Maison des femmes donc... Il devait y avoir un groupe de travail pour autant que je me souviens parce que c'est un peu vague. Et puis y avait un groupe, et puis on rassemblait des articles, on le discutait, on voyait ce qu'on retenait tout ça... Et donc je ne sais pas comment j'en suis venue à proposer des dessins, mais ça se faisait vraiment à l'amiable parce qu'on se connaissait, c'était vraiment artisanal et spontané tout ça. Y a peut-être des choses qui m'ont fait rire et qui ont fait que j'ai eu envie de faire de l'humour sur certains de nos traits, de nos aspects, pour qu'on se moque un peu de nous-mêmes. Ce n'était pas des bandes dessinées qui dénonçaient l'oppression des femmes, c'était beaucoup plus de l'autodérision. Je ne suis pas sûre que les femmes de l'extérieur pouvaient toujours suivre... De toute façon *La Lune Rousse* n'avait pas non plus un impact énorme, c'était déjà bien que ça existait puisqu'il n'y avait rien ici.

C'était vous qui proposiez ces bandes dessinées ?

Ah oui complètement, je faisais ce que je voulais. D'ailleurs tout le monde faisait ce qu'elle voulait là-dedans. Y en avait une qui mettait un poème, l'autre un coup d'humeur, la troisième faisait un dessin. Je crois me souvenir qu'il y avait un groupe poésie, un groupe photo, enfin on ne mettait pas des photos dans le journal, on n'avait pas les moyens de faire des reproductions, des groupes de réflexions, et parfois j'imagine que les groupes de réflexion faisaient un article. C'était complètement spontané tout ça.

Vous proposiez des textes en plus des dessins ?

J'ai dû faire un ou deux textes, mais je sais plus de quoi ça parlait... C'était plutôt le dessin moi. Dans les groupes un peu militants, il y en a qui sont plus théoriciennes, d'autres plutôt pratico-pratiques... Et moi j'aimais bien dessiner donc c'était ma façon de contribuer.

D'où vient cet intérêt pour la bande dessinée ?

Je crois que c'est un effet de génération. On lisait des bandes dessinées à l'époque, il y avait *Pif*, qui était un journal plutôt PC, après y avait les *Walt Disney*, les *Mickeys* et les trucs comme ça... À l'époque on ne lisait pas mal de bandes dessinées pour enfants et pour adolescents. Ce qui me plaisait là-dedans c'est que ça alliait le texte et le dessin, et comme j'aimais aussi écrire, et que je faisais des bandes dessinées enfant, je pense que c'est pour ça que j'ai choisi la bande dessinée.

Ça ne vous a jamais donné envie de continuer dans cette voie ?

Non non d'ailleurs je ne lis plus de bandes dessinées maintenant, à partir du moment où j'ai été adulte j'ai arrêté, je préfère la littérature. Donc j'ai complètement laissé tomber la bande dessinée. Et comme je n'avais aucune maîtrise technique, il aurait fallu que je prenne des cours. Je ne savais pas faire les ongles, les volumes... Donc c'était une espèce de truc spontané qui restait du potentiel que j'avais enfant. Mais après j'aurais très vite stagné, c'est pour ça que je dis que ce n'est pas de l'art. Pour produire de l'art, il faut beaucoup travailler, il faut acquérir une certaine maîtrise pour pouvoir ensuite exprimer ce qu'on veut exprimer, mais on ne peut pas s'exprimer sans travail. Ça devient de l'art quand c'est quelque chose un minimum abouti, et puis après ça ne correspondait plus à mon moyen d'expression. Quand on est jeune, on essaie un peu des moyens d'expression tous azimuts, j'ai joué de la guitare pendant des années, je ne savais pas lire les notes, et puis au bout d'un moment on piétine et on passe à autre chose ; sauf si c'est vraiment votre passion, vous ne pouvez pas vivre sans, et vous vous donnez les moyens de maîtriser une technique et puis un art... Après vous avez du talent ou pas, mais soit vous arrêtez parce que c'est une phase de jeunesse et que vous voyez bien que ça correspond plus à votre mode d'expression, et comme vous avez d'autres sens d'intérêts, vous laissez de côté.

Est-ce vous qui avez dessiné l'affiche de la Maison des femmes ?

Je crois... (*Je lui montre l'affiche.*) Ah oui oui c'est moi ça, oh c'est vrai... Avec la petite bonne femme là-dedans, oui c'est moi !

Qu'est-ce qu'il représente ? Brigitte Boucheron y voyait une naissance...

Oui elle a raison, je pense qu'on avait dû en discuter ensemble d'ailleurs. Bon évidemment c'est à l'intérieur du signe du MLF et du miroir de Vénus. C'est un peu réaliste parce que si vous allez côté Garonnette dans la rue des Couteliers, vous allez voir l'allure que ça a. C'est une résidence maintenant, mais à côté y a des tas d'autres maisons qui sont semblables, vous aviez des escaliers et un petit jardin derrière à l'époque, parce que la Garonnette dans les années 50 était pleine d'eau puisque c'était un bras de la Garonne. Donc ce que j'ai fait, c'est que j'ai représenté un petit clin d'œil à la vraie Maison des femmes, avec un petit jardin, et effectivement on dirait que la femme est un peu... Elle est dans la maison, mais elle n'est pas enfermée, parce que la maison n'est pas fermée. Et elle est dans une position un peu fœtale, mais elle va s'épanouir sans doute, parce que c'était l'idée, elle est sur une espèce de nénuphar... Dans mon coin j'ai dû proposer plusieurs trucs et puis y en a une qui a dû dire : « *Ce serait bien si elle était comme-ci ou comme ça* ». Après oui c'est moi, je reconnais ma

façon d'écrire, je faisais les lettres un peu comme ça, au truc du ciné-club c'était comme ça aussi. Vous avez celle du Ciné-Club ?

(Je lui montre les deux affiches du Ciné-Club)

On retrouve le même truc, les mêmes caractères. Ah je ne m'en souvenais pas ! J'ai fait celle-ci aussi ! Et donc évidemment, elle voit, elle regarde avec un œil critique à travers son truc de femme, donc un nouveau regard. Et y en a une qui est plus sceptique... Ah je ne m'en souvenais pas de celle-là ! Là on mettait le nom du film, c'était l'affiche pour divers films. Elles sont où ces affiches ?

Dans *La Gaffiche*, un livre qui regroupe les affiches du MLF...

Je ne savais pas. C'est rigolo de les revoir.

Et donc pour la réalisation des affiches c'était collectif ?

Oui j'avais dû faire plusieurs projets, on avait discuté avant... Y avait après un groupe sérigraphie qui choisissait les couleurs et qui sortait les affiches. Y avait des filles qui les sortaient en x exemplaires et on les affichait.

(Je lui montre la première affiche de la Maison des femmes et celle qu'elle a réalisée)

Qu'est-ce qui s'est passé entre ces deux affiches ?

C'était en 77, comme moi j'étais vraiment dans le groupe de la Maison des femmes, dans le noyau, je pense qu'à un moment y en a une qui a dû dire... peut-être qu'elles savaient que j'aimais bien dessiner, ou peut être que j'avais déjà fait des petits trucs... Et elles ont dû dire : « *Corinne, tu ne veux pas essayer de nous faire quelque chose ?* », et voilà ça s'est fait comme ça... Alors est-ce que j'avais déjà fait des petits dessins, je ne sais pas. Mais ça s'est fait comme ça, elles ont dit : « *Toi tu pourrais nous faire quelque chose de rigolo, plutôt que nos affiches qui ne disent rien* ». Et puis je me suis lancée. Ça s'est fait à l'amiable, tout se faisait à l'amiable.

Ces affiches, étaient-elles destinées à être collées dans la ville ?

Je crois. Je crois qu'on demandait même aux commerçants si on pouvait les coller. En tout cas je nous vois pour le Ciné-Club passer chez les commerçants avec un rouleau et du scotch. Celle-ci (*l'affiche de la Maison des femmes*), je pense qu'on la mettait dans les cités U, on devait la mettre au Cratère, dans les cinémas, chez les étudiantes, la fac... J'imagine qu'on les mettait dans ces endroits-là.

Aviez-vous des modèles pour la réalisation de ces affiches ?

Non pas du tout, enfin je ne me souviens pas de m'être inspirée d'autres trucs. C'est des trucs que j'ai trouvés, assez spontanément. Je devais être dans l'ambiance comme on dit. Comme je baignais dans l'ambiance de la Maison des femmes, une ambiance collective, assez festive, où les idées bouillonnaient, ça m'est venu et ça a traduit ce que je ressentais et ce qu'on voulait faire passer. Alors peut être... enfin j'imagine bien Irène me disant : « *Tu ne pourrais pas la faire regarder à travers le signe féministe ?* », et hop on chopait l'idée. Ça a dû se faire comme ça, ce n'est certainement pas moi qui ai inventé tout ça toute seule, ça a dû fuser dans tous les sens, et puis après je suis allée dans mon coin et j'ai fait un truc.

Aviez-vous des liens avec des illustratrices d'autres magazines ? Comme Marie Ciosi ?

Non, je ne la connais pas.

Vous n'avez pas de suite accepté cette rencontre, car vous ne voyez pas le rapport entre votre travail et l'art. Que signifie l'art pour vous, et comment considérez-vous votre travail ?

Vaste sujet ! Amateur militant. Il y a des tas de journaux militants très locaux dans lesquels on trouve des dessins d'amateurs, y en a un ou une qui sait dessiner et voilà... Pour moi ce n'est pas de l'art, c'est... On utilisait plusieurs moyens d'expression pour essayer de se tourner vers l'extérieur et puis chacune faisait ce qu'elle savait le mieux faire tout en restant amateur. La question c'est surtout : à partir de quel moment ça devient de l'art ? Moi je trouve qu'il faut quand même que ça rentre dans la sphère de l'art, quelle que soit la discipline. Ce n'est pas parce que je fais des jolies photos que je fais de l'art... Ça implique que je m'approprie une technique que j'ai en arrière fond une certaine connaissance de l'histoire, de comment s'est développée la discipline dans laquelle je prétends m'exprimer, que j'arrive à une certaine maîtrise technique, pour pouvoir produire quelque chose qui n'est plus de l'amateurisme. Ça devient l'art à partir du moment où, comparé avec d'autres travaux d'art, d'autres dans la même discipline, ça peut supporter la comparaison, que ça soit un peu moins bien ou mieux, ça vient en rapport avec autre chose qui existe déjà. Et puis il faut du travail. Je ne peux pas faire un truc abstrait de peinture avec mes moyens à moi, c'est-à-dire rien, et je le mets à côté d'un tableau abstrait en disant qu'après tout, moi aussi c'est de l'art, ben non... Si j'ai un certain nombre de clés, je suis capable d'analyser un tableau abstrait qui est le fruit d'un long travail qui a l'air tout simple, et le situer dans un contexte d'histoire de l'art et il va se différencier de mon gribouillage. C'est vrai que maintenant, dans l'art actuel, c'est difficile. Mais voilà, il faut une maîtrise d'une technique, il faut que ça soit dans un contexte artistique,

c'est le fruit d'un travail, pas d'un loisir. Et puis l'art ne vous tombe pas dessus par une inspiration subite, il faut du travail avant et après.

Certains considèrent la bande dessinée comme « un miroir du lien social », un « témoignage du monde. »²⁷³ Était-ce le cas pour vous ?

Je n'avais pas cette prétention-là. Enfin si, j'avais une prétention militante, c'est-à-dire contribuer pour les femmes. J'avais cette analyse politique et il fallait absolument qu'on s'affirme d'une manière ou d'une autre. Mais voilà à notre modeste niveau, en faisant un lieu de femme, et en faisant un journal... On se disait que même s'il n'y avait que dix femmes qui le lisaient c'était déjà merveilleux parce que mieux que rien. Mais je n'avais pas de réflexion politique sur la bande dessinée à proprement parler. On a dit : « *C'est un art mineur* », tout ça. Maintenant il a acquis ses lettres de noblesse, il a ses festivals... Mais je n'avais pas d'opinion particulière sur la bande dessinée. J'aimais bien ça, après j'ai moins aimé, ça correspondait à un âge.

Selon ce que m'a dit Irène, les artistes présentes dans le mouvement, comme Vera Kunodi ou Danièle Delbreil, étaient plutôt « isolées ». Est-ce que c'était cet effet de collectif qui a fait que vous n'avez pas, malgré votre goût pour le dessin, créé pour vous, mais pour le collectif ?

Oui, vous avez raison. Je n'avais pas cet impératif. La plupart des artistes sont vachement individuelles, même si elles ont des convictions féministes. Je pense que pour faire un véritable parcours artistique, il faut être poussé par quelque chose d'impératif. C'est une nécessité pour une artiste de créer. Il y a quand même une dimension individuelle qui prime sur tout. On peut cependant faire une œuvre individuelle et puis être féministe, même très radicale, bien sûr. Mais faire de l'art pour une collectivité, j'y crois pas trop. Mais en effet, elle peut prêter ce talent pour faire une belle affiche, des belles photos, un texte de circonstance... Mais son parcours est individuel. On a qu'à voir ce que donne l'art au profit de la collectivité, comme le réalisme socialiste. L'art s'étiole s'il se veut collectif parce qu'il y a pas plus individuel que l'art, même s'il exprime un arrière-fond collectif. J'aurais été poussé à faire de la bande dessinée comme certaines femmes qui sont devenues des grands noms de la bande dessinée, je pense que j'aurais fait mon chemin, mon travail à moi, et dit ce que j'avais à dire moi. Ça n'empêche pas que les artistes collaborent. Par exemple un grand artiste

²⁷³ **DACHEUX Eric**, *La BD : reflet ou critique du lien social ?*, dans **DACHEUX Eric, LE PONTOIS Sandrine (dir.)**, *La BD, un miroir du lien social : Bande dessinée et solidarités*, Communication et Civilisation, Paris, L'Harmattan, 2011. P. 211

comme Ernest Pignon, qui dessine l'affiche pour le documentaire sur une jeune femme résistante, il fait l'affiche pour ça, ça montre son engagement en tant qu'artiste, mais il aura son propre parcours individuel en plus de ça. S'il faisait que des affiches pour les causes collectives...

Avez-vous participé ou eu connaissance d'évènements artistiques en lien avec le féminisme sur Toulouse ou en Midi-Pyrénées ?

À part le Ciné-Club... Qui présentait quand même des choses très nouvelles, des films qui venaient de sortir comme celui de Marie-Claude Treilhou, y avait aussi les films des deux artistes avec un nom à consonance grecque... Thomadaki et Klonaris. C'était surtout le cinéma.

Fabienne Dumont, autrice d'une thèse sur les artistes féministes en France dans les années 1970, compare le mouvement féministe national et l'art féministe à deux lignes parallèles qui se rejoignent ponctuellement ? Est-ce que localement, la situation était la même selon vous ?

Je dirais que oui. Premièrement, la moyenne d'âge était très jeune, et quelque part, étant donné l'urgence de certains combats comme l'avortement, la contraception, les femmes battues, on avait tendance... Enfin l'art on le respectait, la preuve par le biais du cinéma, et surtout on a appris à avoir un œil critique sur les images. Mais on était dans cette espèce d'urgence militante qui faisait que chacune prise à part s'intéressait à l'art, la plupart des féministes ici sont des femmes très cultivées, mais elles s'intéressaient individuellement à l'art, mais c'est comme si on avait d'autres chats à fouetter. Et puis quelque part, comme les militantes étaient assez collectives, elles trouvaient peut-être les artistes un peu perso. Et puis quelque part, on se disait sûrement aussi que ce n'était pas avec l'art tout seul qu'on changerait la vie.

Annexe 7 :



Entretien avec Danièle Delbreil, 25 février 2015, 10h30, dans son appartement, durée : 1h10²⁷⁴.

Danièle Delbreil est une artiste toulousaine née en 1947 à Toulouse, ayant vécu Mai 68 et le début du mouvement féministe à Toulouse. Elle a fait une pause dans son militantisme entre 1974 et 1977 afin de s'isoler à la campagne, et a commencé à peindre après ces années-là. Elle m'avait apporté des classeurs contenant des photographies de ses œuvres des années 1980, qui n'étaient pas forcément trouvables sur son site internet, ainsi que des plus récentes. Je l'ai rencontrée lors de la journée d'étude : Histoire et mémoires militantes : l'exemple du MLF, le 26 janvier 2015. Je lui avais envoyé une trame d'interview avant l'entretien. Nous avons longtemps discuté après l'interview, à propos de son travail, et je lui ai posé des questions concernant l'exposition « Créer au féminin » en 1994 à Compans Caffarelli dont m'avait parlé Marie Ciosi, à laquelle elle a participé, mais elle ne s'en souvenait pas vraiment.

Est-ce que vous pouvez vous présenter, expliquer votre parcours militant, personnel ?

Je m'appelle Danièle Delbreil. Donc pour commencer par le parcours militant, il est arrivé tardivement ce parcours militant, vous l'avez peut-être vu d'ailleurs, si vous tapez « Danièle Delbreil ».

Oui, sur « Itinéraires militants »²⁷⁵.

Oui voilà. Je n'étais pas dans une famille politisée. Enfin si, dans une politique, mais d'adhésion au gaullisme et avec des valeurs républicaines, mais y avait pas du tout d'esprit de contestation dans ma famille. Je me suis faite un peu toute seule par rapport à ça, et essentiellement en arrivant à la fac, et avec 1968, l'émergence du mouvement de 1968, sans véritablement avoir des idées. C'est-à-dire qu'à la fois j'ai rencontré le marxisme, le trotskysme, après le maoïsme, mais sans trop de discernement. Et le féminisme est arrivé après un passage chez les maos, où j'ai très très mal vécu, entre autres, le statut qu'ils

²⁷⁴ Image : DELBREIL Danièle, *site officiel* [en ligne]. s.d. [consulté le 10 février 2016]. Disponible sur : <http://ddelbreil.wix.com/peinture#!bio/c240r>.

²⁷⁵ BRUGAROLAS Elie, *Itinéraires militants : Toulouse en 68* [en ligne]. W. Solution, 2010 [consulté le 5 décembre 2014]. <http://itineraires-militants-68.fr/category/daniele-delbreil/>

laissaient aux femmes, dans une forme de différenciation radicale. Je pense que la découverte du rapport à la parole, duquel en tant que femmes on était véritablement exclues a été vraiment quelque chose de douloureux, et qui a amené finalement la remise en cause de la distribution des rôles, aussi bien dans l'extrême gauche que dans la société traditionnelle.

Comment êtes-vous rentrée dans le milieu féministe ?

Je n'ai pas une mémoire très précise des choses. C'était d'abord dans la relation avec des amies qui étaient à l'intérieur de groupes déjà constitués d'extrême gauche. Je ne sais pas si on peut parler d'entrée : il y a un moment où, comme on savait aussi ce qu'il se passait à Paris, s'est révélée la nécessité de se retrouver entre femmes et de réfléchir au statut qu'on avait dans la société, dans la vie personnelle de chacune... Je pense que ça a été un moment d'explosion de la parole, de la conscience, d'une nécessité de penser, de se penser et dans le monde et dans la relation aux autres, en tant que mère ou future mère également. Ça a été une forme de nouvelle naissance dans l'image qu'on avait de soi et dans le désir de transformation sociale. Et puis d'échapper à la hiérarchie, à des pensées toutes faites. Et l'idée, dans le sens de création, d'une nouvelle image de soi et des femmes dans la société, c'était ça qui était vraiment exaltant. C'était une forme d'autonomie qui se retrouvait là. Mais tout ça après 68, il y avait donc déjà cette expérience-là, et de remise en cause, et de créativité des libertés.

Vous avez été proche de quel groupe ? MLF ? MLAC ?

Au MLF. On a été quand même plusieurs, je le vois maintenant quand je discute avec les filles, qui étaient impliquées dans le mouvement féministe, mais on était quand même des groupes un peu différents. Il y a eu beaucoup de réunions chez moi, des choses qui se passaient à la maison... Je parle là des années 1971, le début. Après ça s'est élargi au Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et la Contraception, l'implication dans le MLAC, la pratique des avortements... Là vraiment il y avait une action militante précise. Mais pour le reste, c'est les fameux groupes de parole qui ont été vraiment le cœur du mouvement. On était plusieurs groupes à un moment, on se retrouvait... Il y avait Monique Haicault à un moment qui est partie, mais qui était très présente, elle était sociologue. C'était vraiment très universitaire aussi. Dans notre groupe, c'était essentiellement les filles de la bourgeoisie intellectuelle.

Au niveau de votre parcours artistique, quand avez-vous commencé à peindre ?

À cette époque-là, j'avais été passionnée par le théâtre, j'avais été au conservatoire ado. J'en ai fait, mais dans le cadre scolaire, au lycée. Et puis je faisais des études de lettres et j'ai

abandonné le théâtre pour être avec le mouvement 68. Pour me lancer dans une quête de pensée, pour construire une pensée et je n'étais plus du tout dans le registre artistique à ce moment-là. J'étais plutôt dans la recherche d'épreuves un peu physiques, j'ai fait de l'escalade à ce moment-là, des choses comme ça. J'ai abandonné le domaine artistique que j'ai retrouvé... Enfin c'est difficile. Je n'étais pas dans un monde de transmission centrée, mes parents n'étaient pas des gens qui m'ont initié du tout. Je ne me rappelle pas d'avoir visité un musée avec eux, sauf peut-être une fois avec ma mère à Paris, une fois avec ma sœur à Madrid. Je n'étais pas du tout dans un monde qui suscitait le plaisir esthétique, la contemplation ou le savoir même. Ça, c'est quelque chose que j'ai forgé petit à petit, avec l'aide d'amants, de rencontres avec d'autres avec qui j'ai partagé des choses, et beaucoup aussi avec la découverte de la peinture italienne. Ça a été vraiment une fascination pour à la fois la technique, les sujets aussi, dans des voyages en Italie. J'ai fait traditionnellement mon voyage de Noces en Italie. Mais à ce moment-là, quand je l'ai fait, c'est-à-dire avant 68, puisque je me suis mariée à ce moment-là pour échapper à mes parents, la majorité à cette époque était vingt-et-un ans, c'était long et je n'ai rien trouvé de mieux que me marier. Mais avec un garçon justement avec qui j'avais fait du théâtre, un peu poète, je n'avais pas la sensation d'avoir vu et ressenti devant la peinture, l'émotion que j'ai eue, peut-être cinq ans après quand je suis revenue en Italie et que j'ai eu envie de représenter. J'ai fait d'abord de la peinture sur soie, que j'ai pratiquée beaucoup avec mon compagnon d'alors, qui était scientifique, mais qui dessinait très bien. On a fait des choses assez belles en peinture sur soie. Mais j'ai vite ressenti la contrainte. Je ne sais pas si vous savez ce que c'est, on passe une sorte de colle pour cerner les représentations, les dessins que l'on fait, et ça ne permet pas véritablement de dégradé. Donc je suis passée de la peinture sur soie, ça c'était dans les années 1980, à la peinture à l'huile, que j'ai commencée en 1983-1984 par-là. En regardant beaucoup la peinture italienne, flamande aussi, et puis j'aimais énormément Salvador Dali, Max Ernst... Je découvrais à la fois le surréalisme et puis la peinture de la Renaissance. À Toulouse, il y avait une femme peintre qui faisait des choses vraiment magnifiques, qui était Michèle Teysseyre. Et j'allais très souvent à la galerie de Simone Boudet, qui était dans ces années-là, LA galerie toulousaine. Et Simone Boudet m'avait dit : « *Mais vous avez qu'à aller la voir cette peintre si ça vous intéresse* ». Parce que je ne savais rien, j'avais travaillé sur la soie, mais je n'étais pas très bonne en dessin. Et Michèle m'a accueillie une fois, en me montrant comment on faisait un support. Un support, c'est-à-dire le support des icônes, c'est du bois que l'on maroufle avec une toile fine et dessus on passe des après de blanc de lithopone, de blanc de Meudon, de colle Totin, au bain-marie, et puis on tire, enfin c'est une

préparation très contraignante, mais on a un support absolument lisse comme de la pierre, magnifique. Et elle m'a donc montré cela, elle m'a montré comment on faisait un dégradé à l'huile, et puis elle m'a dit : « *Maintenant c'est terminé, je ne veux plus t'enseigner quoi que ce soit, tu te débrouilles* ». La toile ne me plaisait pas, je voulais vraiment un support très lisse. Ça a donc été pour moi très important, parce que je me suis lancée comme ça, et je suis partie seule, avec ce petit enseignement de Michèle. Et ensuite j'ai travaillé, et Simone Boudet qui était toujours ouverte à des peintres divers et variés m'a proposé une première exposition, je ne sais plus en quelle année... En 89. C'était extraordinaire, j'ai vendu plus de la moitié des toiles, c'était un peu magique. Mais bon c'était une époque où aussi, la peinture comme ça se vendait, les gens avaient un coup de cœur, ils achetaient. Je vendais à des étudiantes qui venaient porter 20 francs ou 50 francs tous les mois. Et c'était une galerie où vraiment, les passionnés de peinture circulaient et se laissaient séduire par une peinture sans trop se poser de question.

Quelles sont les thématiques que vous abordez dans vos œuvres ? Ont-elles évolué depuis vos débuts ?

Vous allez voir, d'emblée j'ai été intéressée par la question de la féminité. Vous me demandiez si ça avait un lien avec le féminisme (*dans la trame*). Pour moi, le féminisme, c'est un combat politique, qui vise à donner les mêmes droits, qui vise à obtenir la liberté, l'égalité, et donc à jouer sur les lois, sur une évolution sociale du statut des femmes, politique, professionnelle, etc. C'est donc un combat. Dans la peinture, je suis intéressée par les femmes, par une question sur la féminité : qu'est-ce que c'est que la féminité ? Qu'est-ce que vis, ressent une femme ? Qu'est-ce que je vois dans son regard ? En même temps c'est aussi un travail, pour moi, des souvenirs, des rêves, et sur certaines obsessions, disons. Parce que disons que je n'écrivais pas, et j'essayais d'exprimer par l'image, par la peinture, quelque chose d'un Être au monde femme, qui m'intéresse et que j'ai envie de traduire. C'est peut être complètement subjectif, mais peu importe. Ce qu'on m'a souvent reproché, c'est que c'était souvent très saturé de symboles ou de références, un peu mythologiques aussi. Oui peut-être. Mais je pense que dans ce que j'ai fait il y a aussi quelque chose de très lié au sentiment du temps qui passe, de la présence de la mort. On m'a aussi dit que c'était morbide ce que je faisais. Peut-être, mais c'est ainsi. J'ai évolué, je pense, il faudrait qu'un regard extérieur le dise. Je pense que je charge moins mes tableaux que naguère quand j'ai démarré.

Vous n'avez pas eu de formation artistique ?

Non jamais. Je n'ai jamais réussi à suivre des cours. Je crois que je suis un peu trop rétive. J'ai tort peut-être parce qu'il y a des choses sur lesquelles je peux piétiner un peu, qui sont un peu trop techniques, mais j'ai du mal à passer par l'école. Alors c'est vrai que ma peinture aussi elle est associée après... J'étais prof, j'avais fait des études de lettres et j'ai fait une formation de psychologue et j'ai exercé comme psychologue. Et j'aimais beaucoup travailler avec des femmes, des fillettes, et quelque chose rencontrait aussi ma curiosité par rapport au débat d'une femme face à ses problèmes familiaux, par rapport à la question de la maternité, de vivre sa vie familiale de femme... Ça m'intéressait et dans mon travail j'ai pu continuer à m'intéresser à toutes ces questions-là.

Quel est le but de la création pour vous ?

Je n'imaginai pas que je peindrais un jour. Ça a été une surprise pour moi, comme il y en a eu d'autres, c'est-à-dire des sortes de bifurcations absolument inattendues dans la vie, qui certainement murissaient ou s'étaient révélées sans qu'on puisse les interpréter, je ne sais pas, dans l'enfance par exemple. Mais jamais je n'aurais imaginé que je peindrais, que je dessinerais... Enfin j'ai un grand plaisir plutôt à peindre qu'à dessiner. Le dessin, je suis pas très adroite, loin de là. Par contre j'ai un grand plaisir à la couleur et à la façon dont émerge véritablement la forme dans la couleur. Comment ça vient, je ne sais pas. Est-ce qu'il suffit de dire que j'ai vu des choses qui m'ont fascinée dans les musées non, ça ne suffit pas pour se mettre soi-même à se dire : « *Je veux pouvoir exprimer ce que je ressens par ce moyen-là* ». Je ne sais pas trop quoi dire. L'écriture pour moi n'est pas un moyen, dans la mesure où elle est très analytique. Elle suppose de dévider un fil à la fois, rationnellement et émotivement, dans l'émotion, mais dans la peinture y a quelque chose qui jaillit beaucoup plus vite, qui se dit beaucoup plus vite et qui se saisit beaucoup plus vite. Un tableau ça se saisit d'entrée, même si après on le regarde longuement. Mais il y a quelque chose d'une forme d'immédiateté et d'apparition, d'une force comme ça qui dit une vérité que l'on ressent. Il y a quand même quelque chose d'un dévoilement de vérité. Même si l'on se plonge dans le regard d'une femme dans un tableau, ça dit quelque chose de l'identité et du modèle, et de soi-même peignant et regardant. C'était donc sûrement une façon de dire quelque chose sur la place des femmes, ou comment moi je vois les femmes, ou comment je me sens en tant que femme. Et puis avoir envie de le dire pour d'autres aussi certainement. Mais c'est très rationnel, après je ne sais pas dire véritablement d'où ça vient. En même temps je ne suis pas une monomaniacque, c'est-à-dire que je n'ai certainement pas passé le temps qu'il aurait fallu à la peinture pour véritablement être une artiste peintre reconnue. Puisque je fais des tas

d'autres choses, et que souvent je m'échappe de la peinture, justement, je n'ai pas voulu apprendre, et je me suis mis des limites, des obstacles, à devenir véritablement peintre. Mais j'ai quand même voulu gagner une part de ma vie avec cela, puisque je n'ai travaillé comme psychologue qu'à mi-temps, et l'autre mi-temps étant consacré à la peinture, pour pouvoir m'amener un revenu aussi. Au début c'est vrai que j'ai vendu pas mal, maintenant c'est plus difficile, et puis je ne m'y tiens certainement pas assez non plus. C'est-à-dire que j'ai un défaut de légitimité d'une certaine façon, parce que je ne suis pas passée par l'apprentissage professionnel, donc je n'ose pas trop non plus, j'ai un doute véritable sur ce que je fais. Et puis il y a aussi le fait que c'est une peinture très référée au passé, à la tradition, que je revendique complètement, mais qui n'est pas du tout dans les normes de l'art contemporain. Donc il y a des tas de galeries, par exemple Françoise Courtiade, qui n'ont jamais voulu m'exposer. Elle n'était pas du tout dans ça, elle n'appréciait pas ce genre de peinture. Beaucoup de galeries ne trouvent pas ça intéressant, si le critère de l'art contemporain c'est la nouveauté, le nouveau... Pour moi ce n'est pas ça le critère de l'art, ce n'est pas le nouveau. Quelque part je suis attachée au Beau aussi, et donc la Beauté, on peut dire que ce n'est absolument pas le projet de l'art contemporain. Et pour moi, je ne me situais pas du tout dans ce courant. Même si après je joue, mais plutôt dans le registre surréaliste. Mais la Beauté pour moi, c'est une dimension absolument essentielle de la vie et de l'art.

Vous êtes-vous servie de votre capacité créatrice pour la lier avec le mouvement féministe ?

Non... Il y a des amies féministes qui venaient à mes expos, Irène et Marie-France par exemple, qui venaient ou qui étaient intéressées, mais ça n'a pas de liens avec le mouvement politique. Je ne me suis jamais dit : « *Je vais représenter des choses pour le mouvement* ». Je ne sais pas si vous connaissez cette peintre qui s'appelle Paula Rego, qui est une peintre contemporaine, originaire du Portugal, mais qui a vécu en Angleterre, et travaillé beaucoup en Angleterre, qui est une femme expressionniste d'une force extraordinaire, et qui représente par exemple des femmes en train d'avorter. Ce sont des scènes vraiment frappantes, qui représentent une certaine force animale des femmes, d'ailleurs dans des corps très musculeux. Ce sont des scènes d'un réalisme expressif très très fort. Mais je n'ai jamais pensé à ça. Je ne sais pas si on peut dire que Paula Rego a voulu soutenir la cause de l'avortement en faisant ces peintures-là, en tout cas elle a représenté ça et c'est très très puissant. Moi je n'ai jamais pensé faire des peintures au service d'une idée, d'une cause... Maintenant, que ça ait rencontré des sensibilités féministes peut-être, enfin je sais que mes amies qui sont féministes

peuvent aimer ou ne pas aimer un tableau ou un autre en fonction de sa thématique. Mais ce n'est pas lié à un positionnement politique ou idéologique. Maintenant je pense que si des amies féministes me demandaient d'exposer pour la cause féministe à tel ou tel endroit je le ferais, mais ça ne s'est jamais présenté. Parce qu'il faut dire aussi que dans les années 1970 j'ai un peu abandonné le terrain du féminisme parce qu'en 74 j'ai vécu en communauté à la campagne. Là c'était une tout autre aventure qui commençait. La rupture avec ce comment je me pensais professionnellement, c'est-à-dire que j'abandonne mon statut de prof de français, je fonce dans l'agriculture, dans un rapport à la vie quotidienne qui se voulait révélateur et prometteur d'une nouvelle société. Et donc ça a été un investissement massif dans ce projet cette vie-là, qui m'a coupé un peu du mouvement féministe. Et le féminisme au quotidien, on le vivait là, dans un désir de renouveler les rapports hommes-femmes dans la vie quotidienne, on se disait qu'en tant qu'intellectuels on se devait de travailler manuellement aussi, d'être des hommes et des femmes capables de s'affronter à toutes les situations, où on était dans des rapports d'échanges avec d'autres groupes, dans des rapports festifs, mais aussi thématiques, politiques. C'était une aventure très très prenante et dans laquelle à ce moment-là, la création personnelle, on n'avait pas le temps.

Ça a duré jusqu'à quand ?

Alors en 77, trois du groupe, pour des raisons affectives aussi, puisqu'il y a eu des bouleversements, vie familiale tout ça, on est partis pour raisons affectives s'installer pas loin de la communauté. Est resté sur le lieu de la communauté, ce qu'on appelait le groupe des femmes, qui ont continué la vigne et des activités agricoles. Il y avait quand même un homme, qui était le berger, puisqu'il y avait des chèvres, on faisait du fromage de chèvre, on cultivait la terre et tout ça. C'est dans ce temps où on a quitté la communauté et où on s'est retrouvés qu'à trois, moi, mon compagnon et un autre gars de la communauté, que là j'ai commencé à peindre sur soie. Mais où effectivement, on retrouvait aussi un peu une vie centrée sur des questions personnelles. Et c'est à ce moment-là que je me suis vraiment centrée sur ce que j'avais besoin de dire, et puis la nouvelle façon de gagner ma vie puisqu'à ce moment-là, je suis revenue à la fac et j'ai fait des études de psycho. Et ça a été concomitant avec le désir de peindre.

Y avait-il d'autres artistes dans le mouvement féministe en Midi-Pyrénées ?

Par exemple Michèle Teysseyre, c'était une artiste, elle a fait des choses absolument magnifiques de mon point de vue, elle n'était pas du tout militante féministe. C'était une fille très émancipée quant à sa vie personnelle, très indépendante, mais pas féministe. Dans ses

toiles, elle abordait des thématiques très diverses avec beaucoup de références à la peinture italienne, à la peinture romaine... Très passionnée par l'Italie, elle a d'ailleurs appris l'italien, maintenant elle a fondé une maison d'édition : Clairsud. Sur Toulouse, les peintres femmes que je connais n'ont pas de liens, que je sache, avec le mouvement féministe politique. Dans le mouvement, chez les filles militantes, je ne vois pas d'artistes, enfin je pense à la peinture.

Marie Ciosi ?

Oui, mais elle n'était pas militante à l'époque...

Elle a commencé à exposer dans les années 1980, et a participé à la création du journal *Différence* en 1978.

Alors oui il y a Marie Ciosi, qui représente souvent des femmes, oui... Mais après je n'en vois pas... Même dans le cinéma, je ne vois pas, à part Treilhou, mais elle n'était pas militante. Peut-être dans le théâtre... Et par rapport au théâtre, vous n'avez pas interviewé une fille qui fait partie du Ring, qui est la compagne de Michel Mathieu, et qui s'appelle Marie-Angèle Vauris ? Parce qu'elle c'est ma génération. Elle n'était pas véritablement dans le mouvement féministe, mais très impliquée politiquement dans l'extrême gauche, etc. Peut-être qu'elle pourrait vous dire des choses dans le domaine du théâtre, elle a monté certaines pièces, parce qu'elle travaille et elle est la compagne de Michel Mathieu, mais elle, elle a elle-même, seule, monté des choses. Mais dans quelles années je ne sais pas.

Étiez-vous en lien avec d'autres artistes ailleurs en France, ou à l'étranger ?

Non. J'ai exposé en Suisse, j'ai exposé en Espagne, mais ça n'a jamais été l'occasion de rencontrer des artistes étrangers non. Pas du tout. Même sur Toulouse aujourd'hui... Si, il y a une fille qui peint : Catherine Rey. C'est une fille de ma génération aussi, qui n'était pas dans le mouvement féministe, mais très certainement avec des convictions personnelles, avec qui j'ai été en contact, mais qui maintenant est exposée beaucoup à Cadaquès. Autrement non, à part Michèle Teysseyre... J'étais très seule dans ma pratique de la peinture.

Quels ont été vos liens avec les galeristes toulousaines ?

Françoise Courtiade, j'aurais bien aimé exposer chez Françoise, mais ça l'intéressait pas. Simone Boudet, fort, j'y allais souvent, j'avais un rapport avec elle vraiment affectueux. À Toulouse j'ai exposé à la galerie Betti, mais ça n'a pas marché avec ce monsieur. J'ai exposé à Ombres Blanches, mais maintenant c'est terminé, puisqu'il a supprimé l'espace d'exposition qui était la salle de débat. Maintenant j'expose chez Concha de Nazelle.

La galerie Art femmes ?

Non je vois pas...

C'était Jeanne Vital qui la tenait.

Ah oui Jeanne ! Bien sûr. Jeanne Vital, je l'ai retrouvée après au GREP, c'était un lieu de débats sur la société contemporaine où on invitait des intellectuels qui avaient parlé de problèmes géopolitiques. Elle est âgée, il y a un moment que je n'ai pas de nouvelles d'elle, mais c'est vrai qu'elle a tenu une galerie, rue des Lois il me semble...

Je n'ai pas trop d'information sur Simone Boudet, est-ce que vous pouvez m'en parler ?

Elle exposait des choses très très différentes, très variées, ça je peux en reparler avec d'autres si ça vous intéresse. Aussi bien des hommes que des femmes d'ailleurs, des gens qui pouvaient faire de l'abstrait des gens qui pouvaient faire de l'expressionnisme, du surréalisme... Vraiment très très ouverte. Très ouverte et donnant sa chance à vraiment tout le monde, des jeunes qui démarraient. C'était quelqu'un qui pouvait prendre des risques, et qui au niveau des conditions d'exposition était d'une honnêteté remarquable. C'était quelqu'un qui adorait la peinture et qui aimait se risquer avec les peintres, donc dans un monde très chaleureux, où tous les soirs on venait s'asseoir, discuter... C'était vraiment un lieu. Un lieu aussi avec ses côtés d'immobilité un peu étonnants, c'est-à-dire que les murs de cette galerie étaient en toile de jute un peu pisseuse, et elle ne voulait absolument pas repeindre en blanc, c'était ainsi. C'était vraiment un personnage.

Elle exposait surtout des artistes locaux et locales ?

Oui beaucoup. Je ne peux pas vous dire en même temps l'ensemble de son écurie de peintres, mais Michèle a peut-être des documents et elle peut en dire un peu plus. Je peux retrouver des gens qui ont une idée un peu plus large dans le temps de ce qu'elle faisait.

Quel était le rapport entre les autres militantes féministes et votre création ?

Alors... C'est-à-dire que je n'ai pas trop eu de retours finalement, sur ce que je faisais. Je sais qu'Irène et Marie-France étaient intéressées, elles venaient. Marie-Thérèse Martinelli aussi... Mais par exemple je n'ai jamais envoyé d'invitation pour mes expos à Bagdam Café ou ailleurs. C'est vrai que maintenant j'ai un peu perdu le lien avec ces filles, que je retrouverais maintenant un peu plus autour de votre génération qui repose toutes les questions de cette époque-là, c'est un peu le moment aussi où avec l'âge on se retourne sur ce qu'on a fait et on essaie de réfléchir. Moi y a quand même eu un moment où j'ai coupé avec le mouvement féministe, je les voyais plus.

Au niveau des expositions, dans quel contexte avez-vous exposé ?

Il y avait les Méridionaux, des choses à Moissac... À Toulouse dans les jardins des Abattoirs, à Castelsarrasin... Mais ça je le fais plus trop maintenant. Il y a aussi eu une exposition au Palladion, dans la rue de la Colombette où j'ai exposé aussi avec Marie, et c'était, il me semble, autour des femmes, vers 1998-1999-2000... Dans ces eaux-là.

Avez-vous participé ou connaissez-vous le Collectif Action Peinture Toulouse (CAPT) créé en 1979 ?

Non pas du tout.

À Paris, des groupes de femmes artistes se sont montés autour des années 1970 afin d'acquérir la reconnaissance de leur statut et de leur art. Qu'en était-il localement ?

D'une certaine façon, ce qui constituait pour moi les questions autour du statut, étant donné que je ne vivais pas de la peinture et que je ne me suis pas déclarée en tant qu'artiste, je ne m'en suis pas préoccupée...

Y avait-il un soutien entre femmes dans le milieu de l'art ? Entre galeristes, artistes... ?

Non, en tout cas pour Simone Boudet absolument pas, au Palladion non plus... Je crois qu'on avait d'ailleurs dû faire un forcing pour qu'il y ait une expo de femmes. Après je ne sais pas si même aujourd'hui il y a des lieux tenus par des femmes qui exposent des femmes... Il y a peut-être les Folles-Saisons, le resto... Je ne sais pas.

Par rapport au théâtre, vous avez participé à des représentations de théâtre de rue, comme à Saint Sernin ?

Je ne m'en souviens pas, mais c'est possible, parce que dans les manifs on faisait des happenings aussi. Je m'en rappelle vaguement, mais je n'ai aucune photo, aucun document...

Vous vous souvenez des thèmes ?

Je sais qu'à une manif du 1^{er} mai on était toutes déguisées en ménagères modèles. C'était du jeu, plaisant, inventif et très provocateur aussi. C'était un vrai plaisir, je me rappelle de choses comme ça. Alors le marché St Sernin j'y suis allée à maintes reprises pour vendre les bouquets secs que je faisais, parce que quand j'étais en communauté je faisais des bouquets secs et j'allais les vendre, j'ai aussi vendu les peintures sur soie. Mais c'était aussi un haut lieu de distribution militant, et en tant que féministe oui, je me rappelle d'avoir vendu *Le Torchon Brûle* déguisée, des choses comme ça, mais je ne rappelle pas précisément des scènes jouées... C'est terrible parce qu'on ne prenait pas de photos. De la communauté on n'a

pas de photos, de là on n'a pas de documents... Rien. Ce n'était pas une époque où nous, dans nos groupes, on théorisait de garder la mémoire. Et en plus je n'ai pas une bonne mémoire.

Avez-vous participé ou seulement eu connaissance d'évènements artistiques à Toulouse en lien avec le féminisme ?

Des concerts peut-être... Mais en lien avec le féminisme... Je cherche, il faudrait que je réfléchisse, mais je ne vois pas là... Pourtant ça a été un mouvement tellement présent, qui a marqué tellement de filles, il doit y avoir des choses qui ont été faites. C'est curieux qu'on ne se souvienne de rien... Après y a eu une autre chose aussi que j'ai oublié sur les thématiques, on en a pas trop parlé, c'est par rapport à ce que j'essayais de dire dans mes tableaux.

Elle me montre La nina de Monfalco.

C'est vraiment quelque chose autour de l'inquiétude, qui pour moi est à la fois personnelle et présente dans l'Être femme. C'est pour moi un Être au monde dans lequel plane beaucoup la menace, l'insécurité... Je pense que c'est lié à la domination, à la soumission, ça fait qu'il y a quelque chose de très fort de l'ordre de la crainte et de la domination masculine. Je pense que dans l'inconscient des femmes ou dans leurs fantasmes, dans leurs rêves, il y a beaucoup de choses autour de la peur. Pour moi en tout cas, dans les rêves c'est très très présent et c'est souvent quelque chose que j'ai rendu plus ou moins consciemment dans mes tableaux, de l'inquiétude, de la sensation d'être exposée, de ne pas être protégée, en tout cas de la violence masculine c'est certain. Ce souvent des architectures comme ça avec des tas de portes, où on ne sait pas si elles ouvrent vers de la liberté ou au contraire elles sont la menace. La question de la menace est vraiment troublante et présente.

Annexe 8 :



Entretien avec Odile Foucaud, 7 décembre 2015, 14h, au café Saint Sernin, Toulouse, durée : 30mn²⁷⁶.

Odile Foucaud est maîtresse de conférences émérite habilitée à diriger des recherches en histoire de l'art contemporain à l'Université Paul-Valéry Montpellier III. Elle a été élève aux Beaux-arts de Toulouse dans les années 1970-1980. Elle est l'autrice de Jacques-Jean Esquié, architecte de fonction toulousain, 1817 -1884 (catalogue d'exposition, Toulouse, musée Paul Dupuy, 4 mars – 31 mai 1992), Toulouse l'architecture au XIXe siècle, suivi du Dictionnaire des architectes actifs à Toulouse et en Haute-Garonne au XIXe siècle (Toulouse, musée Paul – Dupuy, Paris, Somogy, 2000), et Regards de la presse française sur les "artistes femmes" au XXIe siècle (Paris, Houdiard, 2011). Elle a aussi participé à divers colloques à Montpellier comme «Les fantômes de l'histoire de l'art en France : que sont les femmes artistes devenues ?» en 2006 et «"La cote d'Ève" ou la profession d'artiste contemporaine : un bastion masculin et ses assaillantes depuis 1970» en 2007. Elle a réalisé le documentaire sur les femmes artistes La cote d'Ève, une histoire des femmes artistes de 1970 à 2006 (57 minutes, L'Harmattan DVD, 2007). Je l'ai rencontrée afin d'avoir un « point de vue féminin » sur la situation à Toulouse dans les années 1970-1980, ainsi que pour connaître son avis et son expérience, en tant qu'historienne de l'art et réalisatrice d'un documentaire, sur la situation des artistes femmes et du rapport de celles-ci au féminisme. Je n'avais pas encore visionné La cote d'Ève au moment de l'entretien. Elle m'a parlé de la situation difficile pour les femmes aux Beaux-arts de Toulouse, même dans les luttes où la figure des leaders prenait beaucoup de place, et ne laissait pas la parole aux femmes, minoritaires, pour leurs revendications.

L'entretien a été relu et corrigé, après retranscription écrite, par Odile Foucaud.

Est-ce que vous pouvez commencer par vous présenter, au niveau de votre parcours personnel, professionnel, militant s'il y a ?

J'ai commencé mon parcours professionnel par une thèse sur un architecte du XIXe siècle, et j'ai ensuite travaillé sur l'architecture du XIXe siècle. J'étais tout le temps face à des

²⁷⁶ Image : LASRY Pierre, *Odile Foucaud dans la prison Saint Michel* [en ligne], vidéo, septembre 2014 [consulté le 10 février 2016]. Disponible sur : <https://www.youtube.com/watch?v=yNslQ9O6Wbg>.

architectes qui n'étaient que des hommes, et qui étaient morts... Je ne faisais qu'écrire et j'ai donc eu envie de travailler sur des femmes, qui seraient vivantes, et au lieu d'écrire, j'ai changé de médium. J'avais fait un premier montage audiovisuel aux Augustins à l'époque où j'étais étudiante, et c'est comme ça que ça s'est passé. Quand j'étais jeune, je fréquentais déjà un milieu féministe, et dans ma carrière je me suis retrouvée plusieurs fois face au « plafond de verre », et j'ai eu envie d'enseigner ces questions-là.

Quel milieu féministe fréquentiez-vous ?

J'avais des amies à la Maison des femmes, que j'ai toujours, Monique Bonzom et toute la clique. Mais la Maison des femmes n'était pas ce que je cherchais, c'était la Maison des lesbiennes. C'est là qu'étaient mes amies, mais je ne m'y sentais pas tout à fait à ma place, et les féministes des autres groupes je ne les connaissais pas, je n'avais pas de rapports personnels, donc je n'y suis pas allée.

Pouvez-vous me parler du film *La cote d'Eve* ? Comment en avez-vous eu l'idée ? Comment l'avez-vous réalisé ? Quels étaient les financements ?

Zéro financement. J'avais envie de travailler sur un autre support, et je me suis dit que j'allais faire un documentaire. J'ai rencontré un ami d'ami qui travaillait à New York, qui s'embêtait, car il était seul et qui est très généreux et faisait venir tous ses amis français qui souhaitaient venir. J'y suis allée une première fois et il m'a dit de revenir quand je voulais. Je me suis donc dit que c'était l'occasion pour faire quelque chose à New York, car c'est quand même un des nœuds de l'art contemporain, on y trouve des artistes du monde entier. J'ai pris un semestre sabbatique, et j'ai vite contacté un choix d'artistes. Il y avait Louise Bourgeois bien entendu, qui devait faire la doyenne. Je voulais des artistes de tous les âges, de toutes les générations, et de tous les pays. J'aurais en particulier aimé avoir des Afro-Américaines ou des Africaines, mais ça ne s'est pas fait. Je les ai contactées par mail, et ça s'est fait très rapidement. J'ai contacté des artistes qui avaient des œuvres engagées, pas n'importe quelle artiste, et de grande visibilité. J'ai rencontré après, par connaissance, des artistes qui étaient moins connues et auxquelles je ne m'attendais pas. Je suis donc partie quinze jours pour filmer, c'était très court, avec une amie d'amie qui était catalane, et qui prenait soi-disant une caméra de la télé catalane. Elle avait en fait une caméra d'amateur, dont elle ne savait pas se servir, il manquait le pied, qu'on a acheté sur place! Et donc voilà, ça a été à fond. La première semaine a été pour prendre tous les rendez-vous, et on est allées jusqu'à Washington, car on voulait voir le Musée National des femmes dans l'art. Puis la deuxième semaine on a tourné, sur huit-neuf jours, avec une ou deux interviews par jour.

Par rapport aux artistes que vous avez contactées, de quelle façon leur avez-vous présenté le projet ?

Je leur ai dit que je voulais travailler sur la place des femmes dans l'art, c'était assez général. Au départ j'aurais voulu faire un documentaire un peu grand public, c'est-à-dire susceptible de passer à la télé, c'est pour ça que je suis restée dans le format cinquante minutes. Mais au final je n'avais ni les relations ni la formation. Et c'est moi qui me suis retrouvée à faire le montage toute seule, dans un atelier municipal où ils avaient des logiciels, donc c'est vraiment bricolé, mais ça s'apprend assez vite.

Dans quels réseaux a été diffusé le film ?

J'avais contacté des éditeurs, mais des éditeurs de livres, et l'Harmattan est le seul qui fait aussi des dvd. Donc l'Harmattan l'a édité et de temps en temps des gens m'ont demandé de venir le présenter. C'est plus large que le mouvement féministe, il a été projeté par exemple ici à Bellegarde, où le directeur des Abattoirs est venu.

Quelle différence avez-vous pu observer dans la création artistique des femmes, parmi celles que vous avez rencontrées, dans les années 1970, 1980 et aujourd'hui ?

Certaines artistes avaient vécu les deux et en parlaient donc très bien, de cette différence. Par exemple Martha Rosler, qui en plus est une féministe engagée, qui ne vit pas de son art, qui est professeure, et qui a fait le tour du monde dans des colloques. Elle est donc très au courant, et elle disait que dans les années 1970, en particulier sur la côte Ouest où elle était, le but des femmes n'était pas de vendre. Aujourd'hui, une artiste qui ne vend pas est une artiste qui n'existe pas. À l'époque, elles ont créé des circuits parallèles, en dehors des circuits du grand art, et de ce fait aujourd'hui, si elles ne sont pas encore en train de travailler et si elles n'ont pas décollé dans les circuits officiels, on les a oubliées. Elles étaient déjà marginalisées, et elles se sont donc marginalisées délibérément, mais de sorte à créer des lieux où elles pouvaient travailler, discuter, exposer. Lorsque quelqu'un est discriminé, dans un premier temps il met en avant sa discrimination. Après il y a eu un changement, dans les années 1980, car par exemple Cindy Sherman, elle, a pu décoller d'un coup. Il y a quelque chose qui s'est passé et certaines ont pu décoller d'un coup, toutes jeunes, il y a eu une espèce d'ouverture, sûrement préparée par tous les mouvements.

Quels liens entretenaient-elles avec le mouvement féministe ?

Celles qui étaient dans les mouvements féministes, comme Martha Rosler, ont travaillé sur la représentation du réel, et sur le fait de savoir quelle est la position du locuteur : qui parle ?

Qui fait la photographie ? Qui a fait une œuvre ? D'où je me place quand je parle... Bien sûr qu'une œuvre qui est faite par une femme ou un homme, ou par un blanc ou un noir, une image de lutte, politique, par exemple sera prise différemment. Il y a toute une réflexion qui est faite, mais parmi celles qui ont décollé, à part celles qui sont des militantes comme elle, elles ne disaient jamais qu'elles étaient féministes. En France c'est pareil, avec Annette Messager par exemple, son travail est complètement féministe, mais jamais elle ne le dit. Cindy Sherman non plus, c'est vraiment un suicide médiatique, surtout dans les années 1980-1990. Et même aujourd'hui.

À quels défis ont-elles été confrontées dans leur parcours ?

Vous n'imaginez pas ! J'étais à Toulouse aux Beaux-arts, et vous n'imaginez pas comme le milieu artistique était entièrement androcentré, andronormé. C'est ce que dit Rina Banerjee : dans les années 1970, les hommes faisaient de la peinture, des beaux-arts, et les femmes étaient destinées à faire de l'illustration et des livres pour enfants. C'était un monde qui niait qu'il y avait eu des femmes dans l'histoire. On a montré par la suite qu'il y en avait eu des tonnes, qui étaient reconnues par leurs pairs à l'époque. On était vraiment arrivées à un stade où c'était épouvantable. Il n'y « en avait jamais eu » et les galeristes ne voulaient pas exposer à cause de ça, parce que ça ne se vendait pas, ou moins cher. Ce sont vraiment des pré-supposés qui sont encore tout à fait en forme. Tout ce qui est déprécié est pour les femmes, et valorisé pour les hommes.

Au niveau de leur engagement politique, est-ce que vous pensez que le côté collectif des groupes féministes en art a été un obstacle pour elles ?

Oui, c'est-à-dire que le côté collectif en art a été un idéal qui s'est effondré tout de suite. On ne peut pas avoir d'œuvres collectives, on le voit avec le *Dinner Party*, donc après ce sont des stratégies individuelles. Mais Martha Rosler par exemple fait partie de groupes, dans lesquels il y a des hommes, et qui cherchent à travailler sur la représentation du réel. Le réel qui l'intéresse peut être le mal-logement, la condition des femmes, etc. Mais ce ne sont pas des groupes féministes non plus. Les groupes féministes sont vraiment une époque en art. Et puis il est vrai que l'idée d'œuvres collectives ne marche pas. Mais Matha Rosler faisait par exemple partie du Feminist Art Program, de Judy Chicago et Miriam Schapiro, mais les œuvres sont individuelles. Les groupes de réflexion en art sont d'une époque...

Quels propos tenaient-elles à propos du féminisme, et à propos de son côté militant et politique ?

Elles étaient toutes conscientes de faire un travail sur ça. Une en particulier, Kathy Grove, qui est toujours dans un collectif, je crois qu'elle fait partie des Guerilla Girls. Pour le générique du film, on voit ses œuvres où elle a repris tout un tas de tableaux célèbres, et elle a enlevé les femmes. Pour le côté politique, les Guerilla Girls luttent pour la visibilité des femmes dans le monde de l'art, et c'est une lutte foncièrement politique. Le féminisme est forcément politique. C'est un suicide médiatique, si on dit qu'on est féministe donc la plupart ne le disent pas (sauf les plus engagées M. Rosler bien sur, Kathy Grove...) même si certaines le sont vraiment.

Pouvez-vous me parler un peu de la situation artistique locale ?

C'était un milieu très masculin et il n'y avait pas de place pour les femmes. C'était vraiment très dur.

Avez-vous connu la galerie Art femmes ?

Non... Je connaissais Françoise Courtiade. Dans ces années-là, ce n'était pas porteur. Il y avait des groupes, mais qui sont partis sur Paris, je pense à Lou Perdu, qui était certainement plus engagée que nous. Mais elle était d'ici donc elle faisait des aller-retour.

Vous connaissez des artistes locales ou locaux qui se revendiquaient féministes ?

Les hommes non, surtout à l'époque. Et pour les femmes... On avait des réflexions, on pouvait avoir une œuvre ou deux qui l'étaient, mais après sans le dire.

À Paris, Fabienne Dumont a recensé des collectifs de femmes artistes, revendiqués féministes ou non, mais qui se sont constitués afin de revendiquer leur art et se faire une place dans la création, se soutenir, etc. Localement, en avez-vous entendu parler ?

Non, pas du tout.

Il n'y avait aucune forme de solidarité entre les femmes dans le milieu de l'art ?

On n'était pas très nombreuses, il y avait des groupes comme la Maison des femmes, mais au niveau artistique non.

Il n'y avait pas non plus de soutien de la part du mouvement féministe ?

Il y avait tellement de choses à faire... Tout. Ce n'était pas la priorité.

À Toulouse, y avait-il une volonté de produire un art « local » contre le centralisme parisien ?

Oui. J'étais dans l'atelier de Jacques Fauché, donc un homme, on n'avait pas trop le choix, qui était sympathisant maoïste –à l'époque c'était bien- qui travaillait sur la couleur et qui en même temps était occitaniste. Son fils, Brice Fauché, a longtemps tenu une galerie, et sa femme était prof de couleur à l'école d'architecture. Mais oui, il y avait des occitanistes. Et il y a eu toute une lutte quand on était aux Beaux-Arts parce que je ne sais plus comment, mais l'école était municipale, et Paris voulait uniformiser les diplômes, les enseignements, etc. Et il y avait donc des luttes Paris/province qui étaient assez importantes à l'époque²⁷⁷.

Et la situation aux Beaux-arts était comment ?

Effrayante ! Les hommes étaient les rois du pétrole, les chefs d'ateliers n'étaient d'ailleurs que des hommes. Je crois qu'on a eu une femme en première année, mais c'est tout.

Pour quelles raisons avez-vous arrêté les Beaux-Arts ?

Je suis allée jusqu'au diplôme, puis j'ai fait de l'histoire de l'art, car je savais que je n'allais pas en vivre. On allait toutes faire Arts plastiques à Paris, pour enseigner dans le secondaire puisqu'il n'y avait pas d'arts plastiques ici, et ça ne me disait rien. J'ai donc arrêté en master, ça m'intéressait plus de travailler en histoire de l'art. Et puis devenir artiste, il est évident que vous n'allez pas gagner votre vie... Mais finalement, avoir fait un film est un peu comme une œuvre.

²⁷⁷ Au niveau des diplômes, le choix entre un diplôme local, réducteur, et un diplôme national se posait par exemple.

Annexe 9 :



Entretien avec Gérard Régimbeau, 12 décembre 2015, 10h, Montpellier, durée : 1h35²⁷⁸.

Gérard Régimbeau est professeur en Sciences de l'Information et de la communication (SIC) à l'Université Paul-Valéry de Montpellier. Il est l'auteur de très nombreux articles et publications concernant principalement les médiations informationnelles des images et de l'art, et les aspects communicationnels de la culture (Régimbeau G., 2014.

« Culture et industries créatives en théorie et en pratique. Arts et Industries créatives : perspectives communicationnelles », Communication et management (Paris : Ed. Eska), sept. 2014, vol. 11, n° 1, p. 5-14.). Il a dirigé la bibliothèque des Beaux-Arts de Toulouse entre 1985 et 1997, et parallèlement, il a animé la galerie du Quai à Toulouse, destinée aux jeunes plasticiens et anciens élèves des Beaux-arts. Il est également à l'origine, avec le groupe Alumet, de la création de l'association CASA [Communication-Art-Société-Association], consacrée à la diffusion-promotion de l'art contemporain (dans le Lot-et-Garonne, mais aussi en Midi-Pyrénées), qui a fonctionné entre 1988 et 2003. Il m'a donné beaucoup d'archives sur cette période, concernant notamment le groupe Alumet, Ab-Irato, l'artiste Lyz Friedrich-Sers, etc. Cet entretien m'a permis d'avoir une vision globale de la scène artistique, et des informations sur les associations, les galeries, les artistes et les collectifs en activité à cette période.

L'entretien a été relu et corrigé par Gérard Régimbeau après sa retranscription.

Pouvez-vous me parler de votre parcours, à la fois personnel et professionnel ?

Mon parcours professionnel commence par des études en animation socioculturelles à Bordeaux, puis j'ai quitté l'université en deuxième année pour mieux connaître le monde professionnel et j'ai été à partir de là paysan, jardinier, chômeur, plongeur... J'ai ensuite réintégré l'université à Toulouse, en histoire de l'art, en 1977. J'ai suivi un cursus classique d'histoire de l'art jusqu'au DEA que j'ai soutenu sur l'enluminure marginale au Moyen-âge, en préparation à la thèse. Parallèlement j'avais passé le certificat d'aptitude aux fonctions de bibliothécaire, en 1979-1981. Un concours s'est ouvert à Toulouse et j'ai été intégré à la bibliothèque municipale. Mon premier poste a été en lecture jeunesse, puis j'ai eu la

²⁷⁸ Image : envoyée par Gérard Régimbeau.

responsabilité du bibliobus, et j'ai ensuite été recruté à la bibliothèque des Beaux-arts. J'avais initialement postulé pour l'Artothèque, qui s'était créée à ce moment-là, et étant arrivé second, ils m'ont proposé la bibliothèque des Beaux-arts. Étant déjà impliqué dans le monde associatif de l'art contemporain, j'ai logiquement accepté. J'y suis resté de 1985 à 1997. J'ai repris une thèse en 1993 sur l'art contemporain, car des questions plus aigües se posaient pour moi dans ce domaine, dans mon travail et mon milieu associatif. J'ai changé d'époque et de discipline. La médiation des savoirs et la documentation étaient des aspects qui m'intéressaient, je suis passé d'histoire de l'art à sciences de l'information et de la communication, et j'ai soutenu ma thèse en 1996. Elle portait sur la thématique des œuvres plastiques contemporaines et leur indexation documentaire. J'ai ensuite postulé pour une place de Maître de conférences à l'IUT où je donnais quelques cours, et j'ai été recruté. Je peux donc dire que mon parcours universitaire commence réellement en 1997. À la suite de ça, j'ai gardé quand même des liens avec l'école des Beaux-arts puisque je donnais des cours en histoire de l'art contemporain et en culture générale, jusqu'en 2002 ou 2003. Puis j'ai consacré tout mon parcours à l'enseignement et à la recherche en médiations informationnelles de l'art contemporain, c'est-à-dire tout ce qui a trait à la critique, à la documentation, à l'information journalistique, tout ce qui, à un moment ou un autre, fait intervenir de l'information à communiquer. J'ai en particulier travaillé sur les revues d'art contemporain, le passage du papier au numérique, sur la notion de « document iconique » puis, en 2006, j'ai soutenu mon habilitation à diriger des recherches, à Toulouse, en SIC, que j'ai intitulée « Recherches sur les médiations informationnelles de l'image et de l'art contemporain ». Je suis ensuite devenu professeur en SIC à l'ENSSIB, l'École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques, à Lyon, et j'y suis resté quasiment quatre ans. Alors que j'étais à l'ENSSIB, un collègue de Montpellier m'a contacté pour échanger un poste. Comme nos profils autorisaient une permutation et que je souhaitais revenir vers le sud, j'ai accepté et je suis arrivé à Montpellier à la rentrée 2011-/ 2012. Pour remonter aux années 1970, lorsque j'étais à l'IUT en Carrières sociales à Bordeaux, qui a été un passage important pour moi, je donnais des cours d'alphabétisation pour les immigrés, mon premier mémoire portait d'ailleurs sur ça, je l'avais intitulé « ABC d'alphabétisation ». En même temps, j'ai réalisé des affiches, j'étais un élève assidu au cours de sérigraphie. J'avais donc un peu les mains dans le cambouis aussi, je pratiquais le dessin, l'affiche m'intéressait beaucoup... J'étais axé vers le théâtre, les arts graphiques, mais pas vers l'art contemporain tel qu'on l'entend. Je commençais à m'y intéresser, mais ça restait éloigné de ma culture ; je viens d'un monde paysan. La photo m'intéressait aussi, et j'allais à quelques

expositions, mais je ne comprenais pas vraiment les œuvres. Je suis venu très progressivement à l'art contemporain. Il y avait Sigma à l'époque, à Bordeaux, qui était un gros festival culturel dans lequel il y avait à la fois des arts plastiques, de la musique et du théâtre. C'est en définitive cette distance vis-à-vis de l'art et de l'histoire de l'art qui m'a incité à m'inscrire dans cette discipline, je voulais mieux comprendre ce terrain-là.

Pouvez-vous me parler de la situation artistique à Toulouse, au moment où vous y étiez ?

Mon éducation à l'art contemporain s'est faite en parallèle à celle à l'histoire de l'art. J'observais de manière intriguée ce qu'il se passait à la bibliothèque de l'université, car c'était là qu'avaient lieu les expositions organisées par Bertrand Meyer Himhoff. J'étais assez décontenancé par les propositions de sculptures, d'art abstrait, par les performances... Je ne comprenais pas complètement. En suivant des cours d'histoire de l'art, j'ai commencé à mieux cerner la logique, ce qu'étaient les avant-gardes. Je me souviens qu'il y avait des réunions et des séminaires sur l'avant-garde, notamment en théâtre, dans le cadre de l'Unité de Valeur que je suivais. Je ne peux pas dire que je fréquentais les galeries. Les musées oui. Ce qui m'a impliqué de façon plus essentielle, c'est de connaître les artistes. À partir de 1978-1979, on a fait la connaissance d'un trio d'artistes hollandais, qui avaient fait le grand saut et tout quitté en Hollande pour s'installer dans une ferme en ruines au milieu du Lot-et-Garonne. Ils ont retapé toute la ferme et ils essayaient d'être à la fois sur la dimension écologique de leur existence et de l'art. Nous sommes devenus amis, et cette implication m'a permis de mieux comprendre le questionnement que beaucoup d'artistes de l'art contemporain incluaient dans leur démarche. Ça m'a aussi incité à écrire sur leur propre expérience. J'ai commencé mes travaux de critique d'art à ce moment-là. Concernant la scène toulousaine, j'ai vu les divers acteurs et les divers lieux à ce moment-là. L'instant clé a été celui où j'ai commencé à fréquenter la galerie Axe Art Actuel, quai de la Daurade. C'était une galerie, importante dans l'art contemporain à Toulouse, qui donnait directement sur le quai de la Daurade, il y avait une première salle qui donnait sur la rue, une sorte de vitrine, et il y avait un sous-sol dans lequel vous trouviez soit la suite de l'exposition, soit des lithographies, des sérigraphies, des estampes... Les responsables animaient à la fois un lieu et la revue *Axe Sud*. Je ne connaissais pas tellement d'artistes sur Toulouse, mis à part le travail de Michel Battle, qui était un des animateurs de la galerie et de la revue, Rolino Gaspari et quelques autres... J'ai découvert au début des années 1980, des artistes qui gravitaient autour de la Figuration Libre... Mes amis Lot-et-Garonnais quant à eux pratiquaient un art entre la figuration et l'abstraction, et commençaient à travailler autour de l'intervention, de l'in situ, du mélange

entre les techniques... Ils avaient par exemple en réserve une série de photos qu'ils avaient faites lorsqu'ils se sont installés, ils les ont récupérées et en ont fait une sorte de journal de bord de leur installation et y ajoutant de la peinture et du dessin. Il y avait quand même aussi cette attention particulière à l'abstraction. Ils avaient notamment vu les œuvres de Kandinsky à Beaubourg à la fin des années 1970 - début 1980, et ça les avaient impressionnés. Ils se sont lancés dans une grande série d'abstractions que l'on pourrait qualifier d'atmosphériques, qui était superbe dans le travail d'association et de transparence des couleurs. Ils ont beaucoup approfondi ce travail et l'ont amené vers des solutions plus matiéristes, et j'ai commencé ainsi à mieux comprendre ce que voulait un Antoni Tàpies ; il y en avait quelques-uns à la galerie Axe Art Actuel. J'ai commencé à comprendre comme ça. Il y avait aussi Jaume Plensa, début 1980, par lequel j'avais été très intéressé et qui est maintenant un grand artiste. Je voyais la situation plutôt par générations. Aux Beaux-arts, il y avait la génération du côté des profs, qui s'est à un moment donné réunie autour de l'association CAPT+, et il y avait ce mouvement de la Figuration Libre, qui allait prendre le dessus dans les années 1980, sans que l'autre mouvement, celui de la génération des années 1960, ne disparaisse. Du point de vue de la scène générale, je me rendais compte que le côté associatif et la prise en charge de la diffusion par les artistes, par les créateurs eux-mêmes, avaient beaucoup d'importance. On parle toujours du grand tournant impulsé par Jack Lang et on personnifie ce tournant par sa figure, mais il n'a fait que « rapporter » au niveau national ce qui se passait au niveau local. Il y avait une intense activité associative avec ces mouvements-là, qui ont eu, à un moment donné, gain de cause. Ce n'est pas un décret de Jack Lang qui a notifié l'intérêt de ce secteur-là, l'intérêt était déjà socialement partagé avec des lieux, des personnes et des organes de diffusion. L'information était aussi un enjeu de pouvoir. Le travail des revues était d'affirmer une place et une action. Tout ce travail associatif était une vitalité, à la fois pour les générations qui précédaient l'idée qu'il fallait se prendre en charge et que ceci était un moyen de se faire connaître, et pour les jeunes générations, par cette dynamique et cette volonté de montrer les changements. À ce moment-là aussi, j'ai pris conscience de la revendication régionaliste occitane. Il y avait cette réunion annuelle, la Mostra del Larzac, animée par Felix Castan, et qui était aussi une façon de réunir des artistes de Toulouse. C'était cependant plus large, il y avait le Tarn, l'Aveyron... Le paysage artistique avait aussi ses aspects traditionnels avec ses galeries bien installées, dont la galerie Protée en face de Croix-Baragnon qui montrait beaucoup d'abstraction, la galerie Simone Boudet qui était un lieu convivial avec toutes sortes d'artistes, mais qui ne prenait pas la défense d'un courant, contrairement à Protée ou Meurisse. Meurisse était dans la défense d'un art international, ou qui tienne du point de vue

national en tout cas. Il y avait cette croyance en la valeur de niveaux entre la province et la capitale. Il suffit par exemple de regarder où a exposé Félix Denax pour retrouver à peu près le parcours des artistes dans ces années-là.

Comment se concrétisaient les revendications pour un art régional par rapport à Paris ?

C'était d'abord montrer qu'il y avait une expression plastique sur le terrain local et que tout ne se passait pas à Paris. Il y a un numéro de *L'Art vivant* qui s'intitule *Les provinces bougent*, ainsi que des articles dans *Opus International* sur ces questions-là. C'était montrer qu'il n'y a pas un désert en province, qu'il y a des artistes qui assument leurs créations, qu'il y a une connaissance des enjeux esthétiques nationaux et internationaux. C'est le fait d'exister. Et c'était aussi à un moment vouloir vivre et travailler au pays : « Volèm viure e trabalhar al país » en occitan. C'était une revendication assez forte, car il faut resituer l'époque : dans les années 1950-1960, il y a eu un exode rural. Il y avait beaucoup de jeunes générations qui partaient travailler à Paris, car il y avait de l'emploi là-bas, et le régionalisme a voulu inverser cette tendance. Cela a aussi existé dans la culture, avec la volonté d'affirmer sa région. Ça prenait une tonalité occitane lorsque derrière on revendiquait la langue, la littérature, la culture occitane, ainsi que le séparatisme, l'autonomie et l'indépendance. Du point de vue plastique, il y avait des artistes comme Denax qui essayaient de retrouver une unité entre la pensée philosophico-esthétique et l'expression plastique. Certains artistes exposants à la Mostra intégraient des mots en occitan, des slogans... Il pouvait aussi y avoir l'utilisation de matériaux, comme le bois, la ficelle, certaines matières paysannes... C'était une forme d'opposition à la culture dominante. Les revendications ne sont pas aussi visibles dans une peinture que dans le théâtre ou la poésie, elles sont sous-jacentes. Il y a aussi le mouvement Peinture-Itération, soutenu par Castan, qui a fait quelques expositions. Guy Boyer, qui travaillait à l'époque avec sa femme Maïté, disait que Support-Surface avait mieux réussi à l'époque, car ils étaient soutenus par *Art Press*. Pour lui, les questions concernant l'abstraction posées par Peinture-Itération étaient tout aussi intéressantes que celles que se posait Support-Surface, mais ils n'ont pas eu la couverture médiatique nécessaire pour percer et rester dans les anthologies de l'histoire de l'art. Je pense qu'il exagère un peu, mais qu'il y a quand même un peu de vrai : avec des commissaires d'expositions plus dynamiques et des critiques plus nombreuses, Peinture-Itération aurait pu peut-être être un mouvement d'histoire de l'art connu.

Quelles étaient leurs pratiques ?

Le geste, la répétition, l'itération. Le fait d'associer un espace et un geste dans un mouvement qui soit presque celui de la méditation. On pourrait presque le mettre en rapport avec la musique répétitive, et chacun y apportait sa dimension stylistique personnelle. Il y a eu quelques catalogues, mais assez peu, et des articles dans *La Dépêche*. À cette époque, il y avait deux journalistes qui s'intéressaient à l'art, Aline Dinier et Robert Aribaut. Sur le plan artistique dans tous les cas, la fin des années 1970 a été suffisamment dynamique pour organiser une exposition comme celle du Mirail en 1979. Elle était représentative de ce qu'il se passait à Toulouse, et à la fois du point de vue de la province par rapport au national. On y retrouvait Support-Surface, de l'hyperréalisme, de l'in situ, de l'installation, du matiérisme... Et de la performance avec Orlan, Christian Satgé, peut-être Balbino Giner aussi. Ce dernier était un des acteurs de la scène toulousaine, sous l'angle de l'art sociologique à l'initiative de Fred Forest. Ils avaient fait quelques manifestations, interventions à Perpignan, etc. Ils ont donc travaillé ensemble sous la bannière de l'art sociologique, qui était un art d'intervention, de questionnement sur les circulations de l'art, sur la société. Il a ensuite abandonné cette posture pour revenir à la peinture vers le début des années 1980, influencé, entre autres, par la Figuration Libre, Picasso, etc.

Pour ce qui concerne les femmes, dans la situation artistique locale, quelle était leur place ?

Il n'y en avait pas encore beaucoup. Il y en avait cependant, dans l'abstraction, dans une mouvance avant-gardiste, dans la photographie... Une présence des femmes oui, mais pas féministe. Mis à part les performances d'Orlan, je n'ai pas perçu d'engagement. Peut-être un peu plus dans le théâtre ou dans la chanson ; il y avait, par exemple, Rosina de Pèira et Martina, mère et fille, qui chantaient en occitan et qui incarnaient une forme de revendications féministes. En arts plastiques, durant les années 1980, il y avait à la Mostra du Larzac Marcelle Dulaut, Anne-Marie Pécheur, Paule Vern, Anne Slacik, entre autres. La Galerie Axe Art Actuel montrait, par exemple, Marie Ducaté. Mais toutes ces artistes n'étaient pas spécifiquement toulousaines. Durant les années 1980, il y a eu aussi Monique Frydman, originaire du Tarn, qui a étudié à l'École des Beaux-arts de Toulouse dans les années 1960, exposée à la Galerie Jacques Girard puis au Centre Régional d'art contemporain de Labège. Pour ma part, je percevais le mouvement féministe plutôt à travers des artistes venant de la musique ou du théâtre. Il y avait le mouvement associatif qui avait son lieu d'élection à la Gavine dans le quartier Arnaud Bernard, et j'y allais manger avec des collègues. Sur le plan politique et syndical, ça se percevait mieux. Nous avons fondé une association

professionnelle à la Bibliothèque Municipale : le Collectif Bibliothèque Municipale, qui voulait passer au-delà des syndicats et de la sectorisation politique traditionnelle, et il y avait une forte composante féminine et féministe à l'intérieur, dont Monique-Lise Cohen. Sinon, je fréquentais des artistes femmes et hommes sans distinction, dans le groupe Alumet par exemple. Ils associaient précisément le masculin et le féminin sur un pied d'égalité dans l'art collectif. Aux Beaux-arts il faudrait regarder d'un peu plus près par exemple, quelle a été l'action de Claude Camp, qui a travaillé sur le dessin à la fin des années 1970, et qui portait des revendications sur la place des femmes. Mais je crois qu'elle a abandonné la peinture. En 1985-86, pour une opération pour les Restaurants du cœur, elle avait fait une estampe, qui avait une dimension féministe. Elle était directrice adjointe des Beaux-arts avec Albert Pons, qui était le directeur. Lorsqu'elle a quitté les Beaux-arts à la fin des années 1990 - début 2000, elle a fait une série de crucifixions où c'était des femmes qui étaient crucifiées, exposées à la librairie Castella sur la place du Capitole. Ce n'est pas une artiste que l'on cite sur la scène toulousaine, mais elle avait une expression féministe.

Vous connaissiez la galerie Art femmes ?

Non...

Pouvez-vous me parler de la galerie du Quai ?

Il me semble que l'ouverture s'est faite en 1988. Une des premières expositions était « Photo-pauvre », avec Béatrice Utrilla et une autre artiste, Anne Caminade, qui a travaillé plus tard dans le design audiovisuel. Pour expliquer la genèse de la galerie du Quai : il y a eu à un moment des transformations architecturales dans l'école des Beaux-arts, les bureaux ont été déplacés, et il y avait un hall d'accueil assez grand. Cet espace était parfois occupé par des travaux d'étudiants, et j'ai proposé de m'occuper de la programmation de cette galerie. C'était à l'époque où j'étais bibliothécaire à l'école des Beaux-arts, et où on faisait de plus en plus attention à la manière d'exposer des étudiants, car leurs diplômes supposaient une mise en exposition. On discutait de ces questions-là dans la cellule de culture générale de l'école, et on pensait qu'il fallait les confronter à cette mise en exposition. Il y avait en même temps des problèmes de programmation au Palais des arts, qui était un lieu beaucoup plus vaste, et on s'est donc dit que ce serait l'occasion de faire exposer des jeunes artistes issus de l'école des Beaux-arts ou provenant d'autres écoles. Cela faisait une politique orientée vers les jeunes artistes : permettre aux étudiants de participer à la mise en place et de comprendre les enjeux d'une exposition et leur servir de lieu d'expérimentation. C'était une sorte de galerie-laboratoire pour eux. Je proposais des noms, les artistes plasticiens en proposaient également,

et on établissait chaque année une programmation. On commençait généralement avec des jeunes artistes extérieurs ou issus de l'école afin de permettre aux étudiants de peaufiner leurs créations et d'exposer plus tard dans l'année. Je l'ai animée pendant quatre ou cinq ans, et on a aussi exposé, parmi les femmes artistes, Lyz Friderich-Sers ou Neva Gotthilf. L'exposition « Photo-pauvre » a été marquante à l'époque, et Béatrice a continué son travail. Comme j'étais actif en même temps dans l'association CASA, j'ai fait le relais avec le Lot-et-Garonne et Béatrice Utrilla a participé à plusieurs expositions avec CASA. Cette association avait aussi la particularité d'être une petite galerie d'appartements ; c'était une association avec des lieux d'expositions traditionnels et des lieux plus inattendus. Le centre en était le Lot-et-Garonne, puisque c'était l'association d'Alumet et de moi-même, qui avait pour but d'investir prioritairement le champ artistique contemporain sur le Lot-et-Garonne. Les lieux d'expositions étaient les salles de mairies, de théâtre, des églises, des lieux désaffectés... CASA a été un lieu de relais pour les démarches artistiques. Au départ, c'était centré sur Alumet, avec l'idée d'y associer d'autres artistes qui travaillaient dans le même esprit, puis l'association et les orientations ont évolué en fonction des rencontres et des discussions sur les programmes d'exposition.

Alumet était un collectif d'artistes ?

Oui, un couple à trois.

Concernant le CAPT+, contre quoi et pour quoi ce collectif s'est-il monté ?

Pour assurer la prise en charge et la diffusion de l'art par les artistes eux-mêmes. C'est ici un collectif au sens d'association, à la différence du collectif Alumet qui pratiquait un art collectif, pour ce dernier il n'y avait pas de signature indépendante. Il y a eu un autre collectif-association, qui s'est fait connaître par un petit catalogue noir au début des années 1980 : Tendances de l'art contemporain, auquel avait participé Pierre Noguès, professeur de vidéo à l'Ecole des Beaux-arts de Toulouse ; il y avait également des femmes artistes à l'intérieur.

Les revues *Pictura Edelweiss/Magazine*, *Axe Sud* et *Erres* ont été créés dans quels buts ?

La revue *Erres* était l'expression du travail militant des universitaires, avec cette volonté d'agir vers le social. Il me semble qu'il y a des interventions de Giner à l'intérieur. Donc militantisme, agitation et montrer la présence de l'université dans le social. *Pictura Edelweiss* était à la fois un espace où l'on pouvait croiser plusieurs types d'expressions, comme la poésie, les nouvelles, les arts plastiques, etc. et qui revendiquait aussi la province comme un lieu émergent de la créativité. *Pictura magazine* représente un stade où on veut aider à la

diffusion de ce qu'on fait au niveau toulousain. *Pictura Edelweiss* est une revue de création et de réflexion, alors que *Pictura Magazine* est l'organe d'information pour montrer que Toulouse est présente, avec également un aspect critique. *Axe Sud* avait un côté militant plus affirmé, ainsi qu'un côté fédérateur de la scène du sud. Ils avaient des antennes internationales.

Quels étaient les moyens de diffusion ?

La diffusion se faisait essentiellement par le biais des lieux d'expositions, des librairies comme Ombres blanches, une petite librairie dans le quartier d'Arnaud Bernard. *Pictura* était très diffusée sur l'université du Mirail. Pour l'extension de la diffusion, je ne sais pas, il y a des encarts dans ces revues où on peut voir les lieux de diffusion. *Axe Sud* avait des correspondances en Espagne et en Italie.

Annexe 10 :



Entretien avec Pierre Manuel, 12 décembre 2015, 15h, Galerie AL/MA, Montpellier, durée : 1h10²⁷⁹.

Pierre Manuel est critique d'art, responsable des Éditions méridiennes et de l'Espace Méridienne depuis 2005. Il a été professeur de philosophie de 1968 à 2007. Il a dernièrement publié un ouvrage aux Éditions méridiennes : Claude Viallat: Marques et Passages (2014). Il a été un acteur important de la vie artistique toulousaine des années 1970-1980, notamment grâce à sa participation aux comités de rédaction des revues philosophiques et artistiques Erres, Pictura Edelweiss et Axe sud. Il a participé au comité technique du FRAC Midi-Pyrénées de 1982 à 1984.

L'entretien a été relu et corrigé par Pierre Manuel après sa retranscription.

Pouvez-vous commencer par vous présenter?

Né en 1947, j'ai vécu dans la région toulousaine de 1965 à 1991. Ma famille était originaire du Tarn (Cordes-sur-ciel), mais dans mon enfance, je n'y ai pas résidé – sauf pour de brèves périodes de vacances – ni même dans la ville de Toulouse, sauf de façon épisodique, en fonction des affectations de mon père. Je suis revenu à Toulouse en 1965, pour terminer une année de « propédeutique », qui était une sorte de sas entre le lycée et la faculté avec un enseignement relativement diversifié. J'ai ensuite commencé mes études de philosophie à l'université, qui était encore rue Lautman. Comme la plupart des étudiants de ma génération, surtout ceux qui suivaient des études de lettres, j'ai été surpris et transformé par les « événements » de 68. Je n'étais pas « politisé ». Rien ne m'avait préparé aux remises en cause radicales de l'ordre établi. Ce dont nous parlerons ensuite trouve sans aucun doute sa matrice dans cette effervescence intellectuelle et existentielle. En septembre 1968, jeune licencié et jeune marié, j'ai commencé à enseigner à l'École militaire et religieuse de Sorèze ! J'ai été ce que l'on appelait un maître-auxiliaire pendant neuf mois. Et puis, les bénédictins qui dirigeaient l'école avec des enseignants assez réacs ne m'ont guère trouvé à leur goût : on m'a viré et je n'en étais pas mécontent. Je suis revenu à Toulouse en 1969, et j'ai préparé mon

²⁷⁹ Image : Issue du profil Linked in de Pierre Manuel.

agrégation, tout en enseignant dans des boîtes privées non confessionnelles pour gagner un peu d'argent. En 1971, j'ai été reçu à l'agrégation. Dans le cadre de ma préparation à l'agrégation, j'ai rencontré Jean Delord : ce qui a été important pour la suite de ce parcours toulousain, autant pour notre travail en commun que pour les liens avec sa femme : Isabelle Delord. On avait créé des lieux de communauté, on passait nos vacances ensemble (dans le Minervois puis plus tard à Formentera) ; on partageait certaines préoccupations intellectuelles concernant écrivains ou philosophes contemporains. Surtout, nous avions le désir d'être mêlés à tous les renouvellements (littéraires, artistiques, philosophiques) ou mises en question qui, certes, se déroulaient d'abord à Paris, mais dont nous avions très vite connaissance. Malgré tout, il y avait entre nous des différences marquées : par exemple, je suis resté très étranger aux expériences de drogues multiples ou encore à celles des musiques rock, punk, etc. J'étais plus attiré par la littérature, la poésie et un peu plus tard grâce à Bertrand Meyer Himhoff les arts plastiques. Nous avons en commun un même arrière-fond philosophique (pour avoir eu le même professeur de grande classe – Gérard Granel) et un certain sens des ruptures nécessaires avec le monde qui nous environnait et dont ne nous voulions pas être les héritiers. En 1972, j'ai été nommé au lycée Raymond Naves. Dans l'esprit critique de l'époque, j'ai commencé à travailler avec Jean Delord sur la critique du système éducatif, vu non pas comme une force de promotion sociale, mais au contraire comme un mécanisme de répression. Nous avons écrit, à ce moment-là un texte contre l'Inspection générale pour une publication de l'Université. Ce n'était pas révolutionnaire, mais significatif : derrière l'Inspection se trouve la normalisation de la philosophie, de la pensée, du système éducatif, et donc un ensemble de règles susceptibles de générer des mécanismes de répression plutôt que d'éducation. Il faut se souvenir de ce qu'était l'ambiance dans les années 1973. Il y avait encore de très grands mouvements de jeunes, lycéens en particulier, et nous, en tant qu'anciens de 68, nous étions liés à ça. J'avais à peine vingt-trois ans, donc cinq ans de plus que mes élèves, j'étais en phase avec certains d'entre eux qui avaient été très tôt politisés. C'était en même temps la période où il y a eu les tentations de luttes armées. Cela ne m'a pas concerné, mais j'étais en contact avec des gens qui appartenaient à des groupes ou groupuscules d'extrême gauche. Il y avait tout ça, dans l'époque de la société de Giscard, qui prétendait être déjà une société hédoniste, consumériste, etc., et qui cachait des processus de répression très violents, et des processus d'exclusion du système scolaire. En 1973, il y avait à peine 30% d'une classe d'âge qui arrivait au bac. Cela veut dire que 70% des jeunes étaient exclus du système éducatif et des études supérieures à fortiori. Donc l'école, qui se voulait un moteur de promotion sociale, n'était composée, en grande majorité que de fils (et quelques filles) de bourgeois. J'en faisais

partie. Il y avait toutes ces analyses sur l'hypocrisie du système éducatif, et dans ce cadre, j'avais demandé à un de mes élèves (Yves Garcia) de participer à un entretien à la radio avec Jean Delord pour discuter de la manière dont il le vivait. C'était un peu la reprise - très édulcorée - de ce que Michel Foucault avait apporté aux critiques sur les prisons : la parole des prisonniers ou de leurs proches plutôt que celle de ceux qui tentaient de la théoriser de l'extérieur. Cet élève avait un frère engagé du côté de l'écriture littéraire auquel il m'a présenté. Et c'est comme ça, qu'en janvier 1976, est paru le premier numéro de la revue *Erres*, dont Patrick Garcia, Jean Delord et moi-même assurions la direction. Un premier numéro, très amateur. Nous étions si peu sûrs de nous-mêmes et de l'avenir de la revue, qu'il n'est pas numéroté. Nous avons trouvé un accord avec l'UFR de Philosophie pour que ce soit l'atelier de l'Université qui l'imprime. Nous avons ajouté une jaquette laide et sans qualité. Avec Jean Delord, dans une écriture à quatre mains, et avec un lyrisme d'époque nous en avons écrit le « programme » : *Percées. Allures. Ruptions*. En majuscules – cela se faisait beaucoup – le cœur de ce programme : DIRE : NE PLUS CRAINDRE D'AIMER. Une forme de philosophie passionnelle... Parmi les autres contributeurs à ce premier numéro : Jean Clareboudt, Patrick Garcia, Jean-Luc Parant, Jude Stephan, Yves Garcia (mon élève), Alain Pomarède avec lequel nous travaillerons plus tard pour sa revue *Art Présent*. Luc-Olivier d'Alange ; Philippe Denis que j'avais rencontré par hasard dans la maison de mes beaux-parents : il faisait les vendanges dans le gaillacois... Pas de femmes ni dans le comité de rédaction ni dans les contributeurs. La revue s'est faite par adjonction des horizons dans lesquels chacun se situait : pour Patrick c'était plutôt poésie et littérature (d'où d'Alange, Stephan et Parant) ; Jean Delord était plutôt côté philosophie et il avait des accointances particulières vers la photographie : d'où Alain Pomarède et ses photos surexposées. La revue a été faite de manière artisanale : sans argent ni moyens techniques. Et sans expérience de notre part. Ma première femme qui avait une formation de secrétaire nous aidait à composer les textes qu'il fallait recopier. Lorsqu'il y avait une erreur de lettre, il fallait en redécouper une autre et la recoller par-dessus. L'expérience d'*Erres* s'est prolongée jusqu'en 1980, avec un dernier numéro consacré aux artistes et écrivains de Toulouse. Elle s'est nettement améliorée pour la mise en page et l'élargissement des contributions (théâtre, photographie, cinéma expérimental) grâce à sa nouvelle « direction ». Dès le numéro 3/4 (fin 1977), Isabelle Delord en a pris la direction. Et se sont ensuite associés Bertrand Meyer Himhoff et Patrick Gatines. La preuve que nous avancions était que la revue était soutenue par le Centre National des Lettres ! Lorsque je regarde l'ensemble des contributions de ces numéros, ce qui me frappe c'est d'abord leur éclectisme – nous cherchions de tous les côtés ; et ensuite leur

qualité : beaucoup de ces contributeurs sont restés des auteurs ou artistes importants. Mais une revue au graphisme très incertain et maladroit. Ce qui, peut-être, marque mieux notre époque qu'un graphisme mieux maîtrisé. On s'en sort comme on peut !!!!

En 78/79, avec Bertrand Meyer Himhoff et Joan Claret, directeur du Centre de Promotion et d'Animation Culturelle de l'Université du Mirail, qui aujourd'hui s'appelle le CIAM, nous avons monté un projet d'exposition pour inaugurer l'installation d'un Centre d'art à l'intérieur de l'université du Mirail. Nous partageons ce projet avec Balbino Giner (enseignant aux Beaux-Arts), Gérard Tiné (artiste et professeur à l'École d'architecture). Isabelle Delord et Patrick Gatines déjà engagés avec *Erres* se sont aussi impliqués dans la réalisation de cette première exposition au Mirail, en février 79. Mais en gardant leurs distances vis-à-vis du CPAC. Seule femme du groupe : Isa Delord. Parmi les 39 artistes invités, Monique Frydman, Michèle Gomez, Anita Molinero, Orlan, Anne-Marie Pécheur, Noëlle Tissier. Soit 6 sur 39. Aucune (sauf peut-être Michèle Gomez) de Toulouse ou de sa région. 8% environ. Une petite revanche : à regarder la carrière des artistes femmes présentées, 4 sur 6 ont eu une activité artistique continue et remarquée. Noëlle Tissier a créé le CRAC de Sète qu'elle dirige encore à ce jour. La proportion de réussite n'est pas du même ordre pour les garçons : certains avaient déjà une forte reconnaissance et la conserveront (Dezeuze, Grand, Viallat). Beaucoup d'autres ne sauront développer leur travail, au-delà des proximités géographiques et amicales. À cette époque, comparée à Marseille, Toulouse souffrait d'un déficit d'enseignants de qualité à l'École des beaux-arts. L'université ignorait toutes les formes d'art postérieures à la fin du XIXe. Aucun lieu ne montrait des artistes qui soient des contemporains : pas de centre d'art, pas de galerie associative. Seule la galerie Protée avait bien quelques artistes de qualité, mais d'une génération plus ancienne. Et aller à Paris n'était pas facile. Donc Toulouse vivait dans une sorte de provincialisme plein d'auto satisfaction où il suffisait de marquer sa différence avec Paris pour se croire quelque chose. Le projet de ce centre d'art du Mirail incluait des créateurs dans le domaine de la poésie (Serge Pey), du théâtre (Michel Mathieu), des Arts plastiques (Bertrand Meyer Himhoff) et de la danse (Raji). Et pour les arts plastiques, le grand hall de la bibliothèque devait accueillir des expositions régulières, avec des catalogues et une revue qui accompagnerait tout cela. C'est ainsi que *Pictura Edelweiss* est apparu dans la foulée, en 1981/82. *Pictura Edelweiss* a eu deux formes. La première, *Pictura Edelweiss*, correspond au moment où je vis à Toulouse, c'est-à-dire jusqu'en 1991 ; c'est une grande revue (31x23), relativement luxueuse, sur « beau papier ». Comme *Erres*, elle mêle philosophie, poésie et arts plastiques. Avec Bertrand Meyer Himhoff et Christian Satgé (qui

travaillait au CPAC et était artiste et ami) nous formions le Comité de direction. Dans le Comité de rédaction et les collaborateurs (16 personnes), une seule femme : Raymonde Hébraud Carasco, professeur de philosophie et de cinéma à l'Université.

Ensuite, lorsque je suis parti, *Pictura* a changé d'orientation et a perdu son Edelweiss et est devenu *Pictura Magazine*. Un magazine et non plus une revue : des comptes-rendus d'exposition ou de livres, mais plus de textes ou d'œuvres originales. Avec la volonté de transformer la revue en un outil de liaison entre les différentes villes du Sud, de Bordeaux à Nice. C'était aussi l'horizon géographique de *Pictura Edelweiss*, mais sans que cela soit vraiment mis en avant : il y avait aussi de nombreux contributeurs parisiens et la question régionale ne s'est pas posée autrement qu'en fonction des distances à parcourir. Avec Bertrand, on allait d'un atelier à un vernissage, de Bordeaux à Nice pour rencontrer les artistes et déposer la revue dans des librairies, des collectifs d'artistes, etc. Cette zone géographique correspondait à des déplacements courts et elle était habitée par des amis qui pouvaient nous loger. Donc aucune « idéologie » sudiste ou occitane.

Un mot sur une autre revue à laquelle une partie de l'équipe de *Pictura Edelweiss* et du CPAC du Mirail a été associée : *Axe Sud*. Fondé par Michel Battle à l'été 81 comme un prolongement de sa galerie, ce magazine avait vocation à rendre compte des activités littéraires (d'où la présence de Serge Pey et de Gaston Puel) et artistiques du sud de la France et de la Catalogne (d'où celle de Claret qui invite Tapiès pour le premier numéro). Notre participation à cette revue sera brève, en raison de conflits de personnes et d'orientation. *Axe Sud* « collait » aux nouvelles institutions et leur servait d'écho.

À Montpellier, j'ai continué mon activité de professeur de philosophie, avec la chance de revenir au Mirail pendant 3 ou 4 ans comme chargé de cours au département Arts plastiques. Je suivais ainsi les activités du CIAM et je me souviens de la première exposition d'étudiant-e-s que nous nous avons organisée, en 1994/95. Les étudiantes formaient cette fois une large majorité des artistes et elles s'étaient fortement engagées dans l'organisation de leur exposition. Les garçons semblaient loin derrière intellectuellement.

Depuis dix ans, je collabore avec la Galerie AL/MA et en parallèle, j'ai créé une maison d'édition spécialisée dans les livres d'artistes : les éditions Méridiennes. J'ai le sentiment d'être resté dans le « fil » de ce qu'étaient mes activités dans les années 1970, même si les formes concrètes et l'insertion dans l'histoire comme dans le processus social, ont beaucoup changé.

Quelle était la situation artistique à Toulouse dans les années 1970-1980 ?

Il y a eu une grande rupture à partir des années 1982-1983, lorsque la régionalisation commence à voir le jour, et que l'argent obtenu par Jack Lang du gouvernement socialiste a bénéficié aux institutions dans les régions et indirectement aux artistes. Il faut imaginer la « manne » financière et symbolique que cela représentait et l'envie de tous d'en profiter après des années de disette et de mépris. Dans les années 1970 et jusqu'en 1981, toutes les relations avec l'activité artistique se basent sur deux choses assez contradictoires. D'un côté, nous sommes des « militants », c'est-à-dire qu'on défend des artistes qui ne sont encore reconnus nulle part, qui n'ont pas d'existence sociale, avec lesquels nous entretenons des liens privés très amicaux. Comment réussir à faire quelque chose ? Toutes les possibilités étaient les bonnes : un tract, un livre, un mur, un lieu quelconque, etc. Se constituent ainsi de nombreux noyaux de « guérilla intellectuelle ». Parce que les œuvres ou les écrits sont d'abord perçus comme des activités de pensée et non comme des produits marchands ni comme des éléments d'une communication généralisée – à l'instar de la spectacularisation d'autres activités (chansons, sports, etc.). Et cette activité marque une volonté de modifier soit la société soit notre rapport à la société. Modifier la société c'est par exemple montrer les lacunes de l'Université et de ceux qui en son sein exercent les pouvoirs d'organisation ou d'enseignement. Comme le voulait lucidement Joan Claret, mettre ces enseignants face aux pratiques artistiques contemporaines et mesurer leur désarroi, c'était simplement montrer combien peu légitime était un pouvoir intellectuel incapable de prendre la mesure du présent. Pareil pour Serge Pey dont les engagements politiques explicites et radicaux s'accordaient avec la publication des principaux poètes en lutte dans le monde entier. Si loin du ronron des rhétoriques enseignées. Je n'étais pas du tout dans les engagements de Serge Pey, mais je considérais que la pratique artistique était de toute façon un écart par rapport au monde des conventions et des pouvoirs, et que c'était cet écart qu'il fallait prendre en compte et accentuer. Une société - et dans cette société, ses différentes institutions et en particulier celles qui ont la « culture » comme matériau - doit accepter qu'à l'intérieur de ce qu'elle est, soit portée la contradiction. Cette contradiction, c'était la parole des poètes, des philosophes, des artistes, qui pouvaient la désigner, la nommer, voire la manifester dans le champ social. C'est comme ça que les choses se sont déroulées – dans un va-et-vient de la marge à l'institution, puisqu'universitaire et œuvrant avec d'autres universitaires nous portions au sein de l'Université des questions et des pratiques qui à ce moment-là n'y avaient pas leur place. L'autre aspect, complètement opposé à ça et sans doute bien moins significatif - aux limites de la caricature - est la permanence, en dehors des institutions d'enseignement supérieur, de

« sociétés savantes » dont le plaisir de se retrouver pour écouter de la poésie était la finalité première. Là, à la différence de l'Université, le savoir n'est pas moyen de pouvoir ; les enjeux idéologiques sont minimes. Et la « bonne volonté » de ceux qui les animaient pouvait nous les rendre sympathiques. Pour la poésie, c'était à Toulouse l'Académie des Jeux floraux, avec des poèmes en Alexandrins, etc. Je me souviens être intervenu, invité par Gaston Puel, dans le cadre de cette académie en disant : « *La poésie, c'est la haine de la poésie* ». Cette phrase venue des surréalistes disait combien la poésie et l'art devaient se détacher de leurs fonctions sociales, des codes dans lesquels ils s'étaient enluisés. De même que l'Université était ressentie comme système d'exclusion des radicalités du présent, ces sociétés closes et surannées ne pouvaient rien apporter.

Et ce double refus s'est manifesté soit par une poésie très complexe au niveau de la langue, très travaillée, héritière de Mallarmé pour aller vite, ou à l'inverse, comme chez Serge Pey, par une poésie très militante avec une radicalité politique, en lien direct avec le monde. Pour les arts plastiques, c'était pareil. Il y avait la galerie Protée, qui était la galerie « officielle » de Toulouse, qui montrait d'ailleurs de bons artistes comme André Marfaing ou des expressionnistes nordiques autour de Cobra, mais la façon dont cette galerie fonctionnait était loin de notre manière de voir l'art et de l'insérer dans le champ social. On restait dans une conception décorative et, au mieux, patrimoniale de l'art, destinée à un marché bourgeois. Par exemple, la *Dépêche du Midi* avait un critique très intelligent – Michel Roquebert – avec une bonne évaluation des œuvres, mais ses textes ne concernaient pour l'essentiel que ce type de galeries et les formes d'art qu'elles présentaient. Il y avait là un aspect désuet et provincial – comme si personne n'avait entendu parler, après 1970, de Dada ou des surréalistes, de la peinture américaine ou des « performeurs » sur le mode Fluxus. Ce que l'on voulait faire, c'était inscrire l'art dans des modèles et des pratiques qui ne soient pas ceux de l'entre soi bourgeois. En faire une expérience adéquate à notre présent, celui de nos recherches intellectuelles ou existentielles. Non pas un « objet de délectation », mais un levier pour comprendre et changer les choses. Cette phase a duré jusqu'en 1982/83 – elle a généré, et pas seulement à Toulouse, des petits collectifs (revues, associations, groupements d'artistes) et des lieux où s'expérimentaient ces formes artistiques nouvelles. Après, tout cela a basculé : les institutions ont créé leurs propres lieux, et même s'ils ont été partiellement dirigés par des gens qui venaient de ces structures militantes, l'esprit avait changé. J'ai par exemple été désigné pour faire partie du FRAC. J'y suis peu resté, étant mal à l'aise, pour de multiples raisons, avec cette institutionnalisation qui mettait en avant le marché nouveau qu'elle ouvrait

aux jeunes artistes bien plus que leur persévérance à être et à approfondir leur travail. Ce nouveau système ne relevait plus de notre « militantisme », mais il mêlait une volonté politique d'organiser et d'unifier les territoires (la régionalisation) aux formes nouvelles de spectacularisation, sur le modèle du *star-système* : réussir jeune et vite. Beaucoup de jeunes artistes se sont crus élus. Les galeries parisiennes leur ouvraient d'autant plus volontiers leurs portes qu'elles savaient que les moyens financiers des vingt-deux FRAC représentaient pour elles une aubaine. Les artistes espéraient tout de ces nouvelles institutions. Et se détournèrent à la fois du marché classique des collectionneurs et du milieu intellectuel - poètes ou philosophes - où avaient vécu leurs prédécesseurs. Intégration dans les processus institutionnels nouveaux et rétrécissement des enjeux théoriques : j'exprimais cela, au moment de ma démission du Comité technique du FRAC dans un article intitulé *La soupistarine* publiée dans *Pictura Edelweiss* n° 5. Ce que j'essayais de dire et de comprendre c'était comment l'institutionnalisation de l'art sous le nom de « Culture » ne pouvait se mesurer à la seule augmentation des budgets et des centres d'art ou musées. Mais qu'en même temps se mettait en place un processus de dépendance des artistes envers l'État et ici les Régions qui en étaient la figure rassurante. Bien sûr, nous n'étions pas dans la soumission brutale de l'intelligence que les régimes fascistes avaient imposée au nom du « peuple », mais dans un avilissement sournois, mélange des pouvoirs de l'argent, de la possibilité de connaître vite la « gloire » et d'une résignation à l'ordre des choses.

Ces groupes militants étaient officiels ou informels ?

C'était très informel. Lorsque je dis « militant », je veux dire que l'on était tous dans le bénévolat, qu'on ne faisait les choses que parce qu'on y croyait, que l'on constituait des petites communautés amicales centrées autour d'une activité (une revue, un collectif d'artiste, un restaurant) qui pouvaient aussi avoir des prolongements dans la vie quotidienne. Ce n'est donc pas dans le sens politique d'un militantisme où l'on est intégré de façon identifiée et hiérarchisée dans un groupe partageant une même idéologie. Ces petites communautés étaient éphémères : elles ne se pensaient pas, en tout cas, dans la durée même s'il leur est arrivé de durer. Avec Himhoff ou Isa Delord, j'ai travaillé plus de dix ans. Les incertitudes affectives, les nominations au loin pour les jeunes enseignants qu'étaient certains d'entre nous, les difficultés financières obligeaient à de constantes stratégies d'adaptation pour continuer. Et même nos activités n'étaient pas très régulières : pour financer les revues, il fallait des astuces et des soutiens au sein de l'Université. Tant pis pour nos abonnés qui recevaient des numéros doubles voire triples, parce que nous ne savions pas (ou ne voulions pas) maîtriser le temps de

préparation et d'édition et que pour bénéficier des tarifs réduits de la poste, il fallait quatre numéros annuels. Donc des groupes éphémères et fluctuants dont les individus se déplaçaient de l'un à l'autre et se retrouvaient parfois dans de nouvelles configurations affectives et d'activités : on le voit bien pour ceux qui sont allés de *Erres* à *Axe Sud* en passant par *Pictura Edelweiss* et le CPAC (ex CIAM). Cette mobilité et disponibilité étaient importantes : elles nous distinguaient des groupes politiques (difficile d'aller de l'un à l'autre) ; et elles plaçaient une activité (ici éditoriale) plus haut que la recherche des manières de faire communauté. Cela donnait une souplesse à nos relations personnelles et à la manière de vivre notre travail commun. Ce qui nous reliait c'était une passion pour cette chose de l'esprit qu'est l'art. Nous la voulions mêlée à nos vies, à nos affects et au terrain social. Si je compare avec aujourd'hui, cette passion est restée la même, émoussée un peu par l'âge, mais avec le sentiment de travailler beaucoup plus seul, de ne plus insérer cette passion dans un « collectif ». Le groupe aujourd'hui est un lieu d'entraide plutôt que de débats et de recherches partagées. Et cela vaut aussi au regard des personnes auxquelles je destine mes livres : je vais toucher des individus, alors qu'à l'époque j'avais l'impression, ou l'illusion que celui qui achetait un exemplaire de revue devenait complice d'un projet, d'un futur.

Y a-t-il eu des changements visibles dans la situation artistique après Mai 68?

J'ai l'impression que ça s'est fait de manière assez lente pour les domaines qui m'intéressaient : la poésie et les arts plastiques. Pour la musique, le théâtre, je crois que c'était plus radical. Après 68, petit à petit, ces noyaux de combats et de résistance, ces petits foyers de « guérilla » autour desquels les gens se regroupaient pour mener leur combat se sont constitués. Mais cela s'est fait lentement, par des individus, et non par une impulsion venue d'en haut. Il y avait toutes sortes de « contenus » pour ces collectifs. Par exemple, un des lieux très importants à Montpellier était la librairie La Gerbe, qui était dirigée par la Ligue communiste : librairie, galerie, etc. Il y avait aussi des lieux comme ça, avec des points d'accrochages politiques, comme la librairie espagnole à Toulouse. Ou plus tard la Librairie Ombres Blanches ou la Fabrique de Michel Mathieu. Mais cela pouvait être un restaurant comme plus tard le Pharaon où se retrouvaient tous ceux qui se voulaient dans des actions « alternatives ».

Quels mouvements artistiques étaient présents ?

À Toulouse, il n'y avait pas vraiment de mouvement spécifique. Dans les années 1970-1980, sont arrivées les influences de Supports/Surfaces ou des différents performeurs agissant directement dans les espaces publics. C'était des artistes plus âgés que moi : ceux de

Supports/Surfaces avaient été confrontés à la guerre d'Algérie ; ceux, héritiers de Fluxus, avaient un horizon international. Ces deux groupes se sont retrouvés dans l'exposition de 79 au Mirail, accompagnés parfois de leurs élèves. Il y avait eu quelques personnalités qui avaient entrebâillé les portes du contemporain. Mais cela n'avait pas pris dans l'espace public. Ce qui se passe après 68, ce sera la floraison de revues de poésie autour de quelques personnalités. Mais le domaine artistique était en friche. C'est visible dans *Erres* où le choix des artistes se fait plus par l'appréhension intuitive d'une modernité que par des principes clairement définis. Dans *Pictura Edelweiss*, les choix vont se rétrécir, mais toujours garder un aspect ouvert, aventureux ou si l'on veut éclectique. Aussi bien pour les artistes que pour les écrivains. D'une part en raison des affinités que chaque membre de la revue pouvait avoir avec tel artiste ou écrivain. Et d'autre part parce que les choix se faisaient plus en fonction d'une sensibilité à ces « écarts » dont je parlais plus haut plutôt qu'à des principes « formels ». L'écart au monde commun d'un Capdeville ou d'un Van Rogger comptait plus que les qualités proprement artistiques de leurs œuvres. Mais en même temps, nous ne fixions pas à l'avance ce que « devaient » être ces écarts. D'où l'aspect très ouvert de ces revues comparé par exemple à *TXT* ou même *Textuerre*. Il faudrait aussi interroger pour *Pictura Edelweiss* les personnalités de Bertrand Himhoff ou celle de Christian Satgé, la manière dont ils s'inséraient difficilement dans le champ artistique dominant de l'époque. Ce qui leur donnait en contre- partie une liberté de choisir avec qui ils voulaient travailler.

Y avait-il des femmes dans ces groupes ?

Pour Supports/Surfaces, non. En tout cas pour les fondateurs. Il y aura des femmes parmi leurs élèves. C'est un peu pareil pour la performance. Orlan était une des premières à se mettre directement en scène, dans une provocation radicale. Je n'ai pas souvenir non plus de femmes artistes dans ces années 1970-1980, à Toulouse. Des écrivains oui, mais pas d'artistes. Elles viendront sur le devant de la scène plus tard. Dans le dernier numéro d'*Erres* (n° 9/10, en 1980), il y en a cinq sur trente intervenants dont une dessinatrice (Diane de Bournazel) et une photographe (Mina Tanière) qui restera proche du groupe *Pictura Edelweiss*, plus tard. Elle sera la seule femme artiste avec laquelle s'établira une relation durable. Et je l'ai retrouvée à l'enterrement de Jean Delord, il y a quelques mois.

C'était volontaire ?

Non, si vous voulez parler d'exclusion consciente. La situation d'oppression du travail intellectuel féminin (artistes, écrivains ou enseignantes) est complexe, à l'orée des années 1970. Dans les années 1960, et bien sûr avant, il y a des modèles très rigides qui sont imposés

aux femmes. Beaucoup ne vont pas au terme de leurs études ; la charge des enfants et de la famille leur incombe à elles seules et très peu ont les moyens de pouvoir mener une vie autonome. Les sociologues qui ont comparé les parcours d'étudiants et d'étudiantes venus des Beaux-arts ont bien montré l'extrême difficulté de la « professionnalisation » du travail artistique féminin. Très peu, comme Germaine Richier pour la génération précédente, ont pu émerger et « se faire un nom ». Dans les années 1970, cela commence tout doucement à bouger, mais on est encore dans une époque qui est très majoritairement masculine dans l'ensemble des secteurs intellectuels, sauf peut-être dans l'enseignement qui recrute de façon significative des jeunes femmes, puisque leurs concours sont distincts de ceux des hommes. Cette oppression - c'est un lieu commun de le rappeler – résulte à la fois de réalités sociales objectives (niveau de formation, types de métiers, possibilité d'assumer des responsabilités dans la sphère publique, niveau des revenus, partage des tâches domestiques et d'éducation des enfants, etc.) et de l'intériorisation des contraintes. Lorsque Isa Delord s'intègre au groupe de *Erres*, cela se fera (dans mon souvenir – ce serait intéressant d'avoir son point de vue) sans difficulté dans la mesure où elle vit dans un espace similaire à celui des hommes. Un même niveau de formation, pas d'enfant, libérée assez vite de l'enseignement pour se tourner vers les champs de la création contemporaine. La question du féminin dans son cas ne s'est pas posée – en tout cas jamais au regard de ses responsabilités dans *Erres*. La situation était différente pour ma femme dont le niveau de formation (secrétariat) ne l'intégrait pas d'emblée dans le travail théorique et les discussions sur les auteurs, les textes, etc. Ce qu'elle acceptait, partageant cette aventure plutôt sur le plan amical – en particulier d'ailleurs avec Isa Delord. Il y a aussi la présence plus discrète, mais parfois décisive des Muses. *Pictura Edelweiss* n'aurait pas été ce qu'il a été sans la présence de Véronique X, avec ses goûts et ses ambitions. Un numéro lui est d'ailleurs dédié. Mais dans mon souvenir, son nom n'apparaît jamais. Pour les artistes exposées la situation est similaire : en 1979, au Mirail, Orlan, Anne-Marie Pêcheur, Monique Frydman, Noëlle Tissier et Michèle Gomez exposent : cinq femmes et trente-quatre hommes. On ferait le tour des expositions collectives à cette date, on devrait retrouver les mêmes proportions. Ne se pose pas pour nous la question de leur situation de femme artiste. Elle semble ne relever que de leurs choix et de leur courage. Ce qui nous intéresse c'est l'affirmation de modernité de leur travail. Donc leur capacité de se détacher de tous les codes qui pourraient renvoyer à une pratique traditionnelle de l'art. Le pas franchi, il n'y avait plus de problème. Mais nous n'avions jamais pris la mesure de ce qui pouvait autoriser à franchir ce pas – puisqu'en tant qu'homme nous étions aveugles aux formes de domination que nous exerçons. C'est le même problème que celui de la parité en politique.

Dans un monde idéal, il serait légitime que les élues et élus se déterminent par eux-mêmes à choisir de briguer telle charge. En réalité, le processus social empêche cette liberté de choix et le législateur doit imposer la parité. Cependant dans le cours des années 1990, cette situation va très vite changer : de plus en plus d'étudiantes sortent des écoles d'art et elles vont se battre pour trouver leur place. Les responsables des institutions sont de plus en plus des femmes. Cette lente progression résulte à la fois de l'élargissement aux femmes de l'enseignement supérieur, des luttes des femmes après 68, des transformations sociales (en particulier toutes celles qui résultent du contrôle des naissances par les femmes elles-mêmes), et de l'effacement au moins apparent d'un ordre social reposant sur la distinction et l'inégalité des sexes.

Comment se manifestaient les revendications concernant l'art local, en opposition au centralisme parisien ?

Le centralisme n'était pas seulement administratif. Paris attirait des gens qui voulaient « réussir ». Beaucoup d'artistes dans les années 1950 ou 1960, sont « montés » à Paris. Je pense à André Marfaing par exemple, qui était très lié à la région toulousaine, mais qui habitait à Paris. Si on n'allait pas à Paris, on n'avait aucune chance de faire carrière. Je ne parle pas seulement en termes de réussite professionnelle, mais aussi d'échanges d'idées, de saine concurrence et tout simplement de dynamisme de vie et de pensée. La province était plus que provinciale même s'il y avait parfois des « poches de résistance ». Comme on le voit avec les artistes de Supports/Surfaces, le choix de rester dans le Midi n'implique pas le refus de la vie parisienne où résident galeristes et collectionneurs. Des tensions cependant apparaissent : par exemple les FRAC sont perçus comme des fonds destinés aux artistes d'une région et sont brutalement pris à partie parce qu'ils montrent des artistes plutôt présents sur la scène internationale. L'époque est aussi aux revendications occitanistes ou régionalistes (cf. Ben), mêlant des aspects identitaires douteux à des pratiques artisanales voire « baba » et parfois à des démarches plus contemporaines dans leurs outils et concepts. Felix Castan rassemblait tout cela. Et la première mouture du Carré d'art (La maison de la création) englobait la culture du taureau, les arts contemporains et la littérature occitane. Pour certains – Castan ou de façon plus édulcorée *Axe Sud* – cette opposition Paris/Province structurait leurs discours (ce qui n'empêchait pas les « compromis ») et se constituait en idéologie. Felix Castan était allé jusqu'à imaginer qu'il y avait une sorte d'école artistique toulousaine comparable au mouvement dodécaphoniste à Vienne dans les années 30, avec des gens autour de Charles-Pierre Bru et ses théories d'une abstraction très froide. Il fallait absolument que

l'Occitanie ait ses artistes et penseurs. Et Castan les inventait faute de les trouver. Les ami-e-s de *Erres* ou de *Pictura* ou du Mirail étaient complètement hors de ces problématiques.

Quelle était la place des femmes dans la situation artistique locale ?

Je pense qu'elle n'était pas particulière à la région de Toulouse. Elle était subordonnée, c'est évident, mais elle était émergente aussi : les jeunes femmes de ma génération peu nombreuses, mais combattives dans le système social créaient les conditions pour que la génération suivante soit bien mieux représentée. Encore rares comme enseignantes lorsque je commençais ma vie de professeur, elles deviendront majoritaires dans les années 2000. Dans le domaine artistique, peu enseignaient ; et peu exposaient. Pour celles qui se plaçaient en situation de lutte sociale, il fallait choisir entre un combat qui leur était propre et qui excluait la présence des hommes, et un autre qui à l'instar de celui des hommes s'opposait à toutes formes d'archaïsme. Dans le premier cas, on trouvera par exemple les revues féministes, avec des écrivains et philosophes femmes. Par exemple Lilou Cohen²⁸⁰, qui était une de mes amies, professeur de philosophie et elle aussi élève de Gérard Granel s'occupait d'une revue féministe, mais ce qui s'y écrivait ne croisait pas ce que nous faisions.

Si je fais la liste des femmes publiées dans *Erres*, *Pictura* ou *Axe Sud*, elle est très limitée. La figure majeure, je l'ai dit plus haut, a été Isa Delord. Comme Jean et moi, elle avait une formation de philosophe ; elle avait eu les mêmes professeurs et se souciait d'entrer dans son temps avec les outils que lui donnait la philosophie. Un peu plus jeune, elle n'a pas été directement associée à la création de *Erres*, mais l'a rejoint très vite. Elle était aussi très amie avec Alain Pomarede, qui s'occupait de la revue *Art Présent*, avec laquelle nous avons noué beaucoup de liens. *Art présent*, proche des nouvelles galeries parisiennes, était dans une radicalité artistique plus affirmée que la nôtre. L'écart Paris/Toulouse ne tournait pas en notre faveur – d'autant qu'ici Paris c'était aussi l'accès aux artistes américains (Motherwell ou Mapplethorpe sur lequel nous allions écrire avec Jean, sans avoir conscience de l'immense artiste qu'il était déjà). Isabelle a donc eu un rôle déterminant, ouvrant la revue à de plus jeunes artistes ainsi qu'à de nouveaux champs artistiques – en particulier le cinéma expérimental (avec la revue *Melba*, dirigée par Claudine Eizykman et Guy Fihman).

Si j'essaie de me replacer dans cette époque-là (des années 1970 à 1990), je dirai qu'il y avait constamment des conflits entre hommes et femmes, sur l'organisation de la vie quotidienne, sur les partages des tâches, sur les libertés sexuelles que l'on s'autorisait sans les autoriser aux

²⁸⁰ Monique-Lise Cohen

autres, etc. La question homme/femme s'exerçait d'abord dans la sphère de la vie intime et domestique. Mais dans notre milieu d'enseignants, la question de la promotion sociale des femmes, de leur carrière, des inégalités de salaire, ne faisait pas débat. Soit que nous ne voulions pas en voir l'injustice soit qu'elle paraissait moindre que celle qui s'exerçait dans l'espace du couple. Je crois que nous étions marqué par une idéologie progressiste qui faisait de la lutte de classes d'un côté et de la différence anciens/modernes de l'autre les deux contradictions principales. Les autres existaient, mais étaient secondaires.

Connaissiez-vous des artistes locales ou locaux qui se revendiquaient féministes, ou qui avaient un travail qui allait dans ce sens-là ?

Orlan était la seule, mais elle n'était pas originaire d'ici ; et elle est très peu intervenue à Toulouse à cette époque. Pour les autres artistes, la dimension féminine si elle était présente (je pense à Anne-Marie Pécheur) ne se donnait pas comme féministe : elle ne posait pas les principes d'une revendication collective, mais d'une singularité. Je pense que le féminisme dans le domaine artistique se développera surtout dans les années 1990. Pour le domaine littéraire, ce sera effectivement plus tôt.

Dans quel but les revues *Axe sud*, *Erres* et *Pictura* ont-elles été créées ?

Axe sud c'était pour moi un peu particulier : la revue a été créée par Michel Batlle, je pense pour accompagner son travail de galeriste et le faire connaître. Au départ, il a pris appui sur Joan Claret, Gaston Puel, qui était un grand poète, Himhoff et moi-même. On s'est retrouvé dans un comité de rédaction, où chacun avait sa place. Il y a eu très vite un conflit qui s'est instauré, entre ceux qui voulaient en quelque sorte promouvoir de jeunes artistes du sud de la France et du nord de l'Espagne, autour de Michel Batlle, et Gaston Puel, Himhoff et moi qui n'avions pas de critères géographiques et générationnels. Michel Batlle avait une logique territoriale, qui recroisait partiellement la volonté du FRAC, à savoir regrouper des artistes de Milan à Barcelone, ce qu'ils appelaient « l'arc méditerranéen ». *Axe sud* s'est centré autour de cet « arc », on n'a pas fait attention au départ, puis au bout de deux ou trois numéros, il y a eu un conflit et on a démissionné. Pour les deux autres revues, c'est très différent : on retrouve presque les mêmes personnes. Patrick Garcia n'est pas passé de *Erres* à *Pictura*, Jean Delord est resté sur les bords ; Isabelle y est rentrée un peu, mais pas très longtemps. Le but me semble double : d'abord constituer ces « noyaux de guérilla », donc un projet de création collective. Et sortir de notre isolement : aller chercher des textes et des œuvres c'est aller à la rencontre d'autres, c'est apprendre à penser avec eux. Il y avait la fierté de se placer à leur

niveau et l'humilité de savoir que nous ne pouvions pas penser (écrire, peindre) sans eux. C'était comme un livre de philosophie, s'écrivant à plusieurs sur le mode du collage.

À qui s'adressaient ces revues ?

À ces divers cercles, à la fois auteurs et lecteurs. Avec Himhoff, on parcourait les librairies avec ma 2CV, on déposait trois exemplaires, et lorsqu'on repassait quelques mois ou années plus tard, les libraires ne savaient plus s'ils en avaient vendu. Donc commercialement nul ! On avait une quinzaine d'abonnés, peut-être un peu plus, mais c'était infime. Quelques subventions. Mais surtout très peu de frais. Les « publicités » étaient croisées d'une revue à l'autre et donc ne rapportaient rien. Nous étions dans la logique du bouche-à-oreille. Et sans doute dans l'attente et l'effervescence de ces moments de nouveauté. Sans le savoir, il y a eu une situation très particulière entre 70 et 80, portée par l'énergie et le besoin collectif de partager la liberté arrachée en 68. Cette période allait se terminer vers 1983/1985 dans la mise en place des institutions culturelles régionales. Ces revues n'étaient pas seulement des lieux où se cristallisaient des enjeux de modernité, sur le plan, poétique artistique, etc. C'était aussi des formes de « reconnaissance et de dialogue » puisque les lieux adéquats n'existaient pas. Des centres d'art de papier ! On avait ce sentiment qu'il fallait que l'on se regroupe autour de quelque chose qui soit lui aussi mobile. Une revue, le CPAC du Mirail, etc. On créait ces petits noyaux pour aller des uns aux autres, mais l'impact sur la vie sociale était faible. Pourtant ces lieux restent dans le souvenir : des gens m'en parlent encore.

Pouvez-vous me parler de l'exposition « Les ruines de l'esprit » ?

Trois numéros ont été réalisés sur ce thème, plutôt sinistre. Les historiens futurs pourront se pencher sur le sens inconscient de cette entreprise qui a rassemblé plus de cinquante contributeurs, venant d'horizons très différents. On y trouve le poète italien Zanzotto, mais aussi Paul Celan ; Jérôme Bosch et Yves Reynier, etc. Tout cela porté par le sentiment, que l'on était arrivé, en 88/89, au bout de quelque chose, au bout d'une logique de combat d'avant-garde. Que s'ouvrait le « postmoderne » et que, finalement, on regardait le chemin que l'on avait parcouru comme une accumulation de décombres. On ne voyait pas ce qui en faisait l'unité sauf que c'était des décombres et que plus aucun sens n'en sortirait. Ce n'était pas positif, on avait cette impression de ne pas avoir eu prise sur la réalité. Le monde avait avancé et s'était renouvelé, mais sans nous. Peut-être même que ce que nous appelions art ou littérature avait changé de sens. Et que ce qui avait été souvent évoqué par les avant-gardes elles-mêmes – la disparition de l'art ou de la littérature – était en train de se réaliser sous nos

yeux. Mais nous étions encore trop pieux, comme aurait dit Nietzsche, pour ne pas y voir que des ruines et non ce qui pousse entre elles.

Après l'entretien :

Le Centre de Promotion et d'Animation Culturelle de l'Université du Mirail : C'était un lieu unique à l'époque, né après la grande grève étudiante de 1976 (presque toute une année). Avec des réflexions multiples et radicales sur l'Université et à capacité de se renouveler. Joan Claret, très marginal dans la hiérarchie universitaire (lecteur d'espagnol) a obtenu de l'Université qu'elle ouvre un lieu où des créateurs de diverses disciplines pourraient mener leur travail et inviter d'autres créateurs. Le problème a été très vite le public. Celui de la ville, habitué aux expositions en galerie ne se déplaçait pas pour aller le soir au Mirail. Les étudiants n'avaient aucune raison de s'intéresser à l'art contemporain puisqu'il était étranger à tous les cursus universitaires. Les professeurs l'ignoraient et le plus souvent le méprisaient. Bartolomé Bennassar avait dû leur rappeler que Beaubourg cela existait aussi. D'où pour évoquer l'exposition de 1979, sa phrase, au Conseil d'Administration qu'il présidait: « Ce n'est pas pire qu'à Beaubourg ! ». Michel Mathieu s'occupait de la section théâtre. Himhoff, qui n'avait aucun diplôme universitaire des arts plastiques et Serge Pey de la poésie. Raji de la danse. Un peu plus tard Habib Samrakandi y ouvrira la revue *Horizons Maghrébins*. Un numéro spécial de la revue *Horizons Maghrébins* a été consacré à Joan Claret. Il est intéressant de comparer les diverses interventions.

Annexe 11 :

Entretien avec Elise Cabanes, 12-20 janvier 2016, correspondance par courrier Toulouse-Aubais (30) :

*Elise Cabanes est peintre, sculptrice, miniaturiste, écrivaine et musicienne. Elle a fait ses études aux Beaux-arts de Montpellier entre 1979 et 1985 puis est devenue enseignante en arts plastiques. Au cours des années 1980, elle rencontre des musiciens, artistes, vidéastes et performeurs, et évolue dans ces cercles artistiques qui se retrouvent dans leurs ateliers ou des lieux de spectacle. Elle monte le groupe « Elise et les garçons » en 1980 avec Laurent, guitariste. Elle est l'auteur d'un roman-témoignage, *Les rayures bleues de l'âme ou les coulisses d'une vie d'artiste*, publié en 2010 aux éditions Edilivre. Je n'avais pas encore lu ce livre lorsque je lui ai écrit ; elle m'a expliqué que les détails plus précis sur certaines questions que je posais s'y trouvaient à l'intérieur. Cet entretien vient donc en complément de la lecture de ce roman-témoignage.*

Comment avez-vous, en tant que femme, ressenti l'ambiance aux Beaux-arts de Montpellier ?

Il y avait autant de femmes que d'hommes, parfois même l'effectif féminin était plus nombreux, je n'ai donc pas ressenti une discrimination. Aussi, quelle a été ma surprise quand un enseignant, Marc Partouche, actuellement directeur de l'École Nationale Supérieure des Arts décoratifs, nous a dit en cours : « *Les filles, vous êtes ici en attendant le mariage* ». C'était certainement un constat : beaucoup de filles dans les écoles, très peu sur le marché de l'art ; à cette époque il y avait encore de la discrimination.

Qu'est-ce qui vous a poussé à entrer dans le milieu artistique ? Quels étaient vos soutiens ?

J'ai démarré mes études par une année en fac de pharmacie, poussée par le milieu familial. Mais depuis mon enfance, j'étais attirée par le dessin. Ma mère était musicienne ; j'avais en mémoire le fait qu'elle avait accompagné au clavecin la cérémonie de ma première communion à la chapelle de Sète, située au sommet du mont Saint Clair. Ma mère s'était dissociée de notre famille quand j'avais neuf ans, pour partir à la fac et passer une licence de philo. Elle souhaitait vivre une deuxième jeunesse. Je suis restée meurtrie, nostalgique et imprégnée de souvenirs, d'images.

Quelles étaient les difficultés ?

Les difficultés n'étaient pas tant au cours des années Beaux-arts, bien que n'ayant pas de bourses et n'étant pas aidée par mon père (les liens avaient été coupés), je travaillais chaque soir dans un restaurant américain dans le centre de Montpellier, « Le Palms », pour me payer mes études. La plus grande difficulté fut après mes études. Le DNSEP (Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique) ne permet pas grand-chose, surtout si l'on doit subvenir seule à ses besoins. J'ai fait une année de fac histoire de l'art, année licence (équivalence) et je suis partie rapidement dans le monde du travail. J'ai été foraine, j'ai vendu de la marchandise sur les marchés tout en continuant peindre et à faire des concerts. Une exposition m'a apporté une rencontre avec un représentant de l'ODAC²⁸¹ (je crois), M. Henri Lartayrade. Il m'a été proposé trois semaines d'expositions au centre culturel français du Malawi ; j'ai accompagné mes dernières réalisations picturales, *La série noire*.

Quels étaient ces cercles artistiques que vous fréquentiez dans les années 1980 ?

J'étais une chanteuse, compositeur, interprète underground dans les années 1980. Je fréquentais en plus des artistes plasticiens de ma génération (Robert Combas, jeune étudiant, était dans le même atelier que le mien à cette époque), des musiciens (Pascal Comelade, Les Provisoires, Les Vierges, Les Sheriffs).

Sur quoi travaillez-vous, artistiquement parlant, dans les années 1980 ? Quelles étaient vos préoccupations principales concernant vos créations ?

Mon travail était centré sur le corps, le mouvement... dans mes peintures, sculptures, courts-métrages. Dans mon dernier film 16mm *Créature-faune*, se côtoient des corps androgynes et des animaux en carton-pâte, dans une mythologie réinventée, dans un souci esthétique et onirique, toujours dans la volonté de se confronter, de se métamorphoser, de se créer toujours et encore.

Sur quoi travaillez-vous actuellement ?

Actuellement j'écris des scénarios pour des bandes dessinées, tout est en cours.

²⁸¹ Organisme divers d'administration centrale

Avez-vous connu ou participé à des activités politiques en dehors de vos activités créatrices ?

Non je n'ai pas participé à des activités politiques. Cependant j'ai failli rater mon diplôme des Beaux-arts, car j'ai été violemment attaquée par Gina Pane et traitée de fasciste.

Que vous inspire le mouvement féministe des années 1970-1980 ? (concernant votre œuvre, vos processus de création, votre parcours, vos idées, etc.)

Mon travail des années 1980, en dehors d'une volonté esthétique, était un combat identitaire. Mon corps était la plupart du temps ma propre création. Mon questionnement évoluait sur l'idée du féminin et du masculin. Je pense que militer est nécessaire face à l'injustice et la mauvaise foi évidente. Mais arriver à la faire indiquer que l'on sait exactement qui l'on est, où on se situe, ce que l'on fait ou ne fait pas, ce que l'on veut ou pas pour exister en harmonie avec soi et les autres. Dans ces années-là, je ne savais pas qui j'étais. L'idée d'enfanter, de donner la vie m'horrifiait. Je disais que seule l'idée d'accoucher d'un chaton pouvait me réconcilier avec mon corps de femme, avec le corps procréateur. Mon combat a été de m'intégrer dans un monde d'humains, dans mon propre corps. Le combat « homme/femme » était dans ma propre chair.

Annexe 12 :

Entretien avec Éliette Dambès, 25 janvier 2016, 11h, dans son appartement, Toulouse, durée : 20 mn.

Éliette Dambès est née en 1958, vit et travaille à Toulouse. Très jeune, suite à un accident de voiture, elle entre aux Beaux-Arts de Pau en 1973, puis suit une formation aux Beaux-Arts de Toulouse entre 1975 et 1978. Son œuvre s'axe principalement autour du corps : « Corps amputés pour que ne reste que l'essentiel, organes greffés en un absolu du désir. L'Humain se continue animal, végétal, minéral ; s'incarne tout entier dans une partie de sa chair en même temps qu'il s'unit au monde: sur quelques centimètres carrés se résument la Femme, ses rêves, ses fantasmes, ses peurs, mais aussi le regard que l'Autre porte sur elle. Érotisme et douleur se confondent en une violente hétérogénéité. La technique atteint son paroxysme sous des traits d'une infinie précision, dans un foisonnement de détails. L'ombre et la lumière entraînent le regard vers les vénustés de corps abandonnés. Univers troublant qui nous renvoie à notre infime humanité²⁸² ... »

Eliette Dambès a relu et corrigé l'entretien après sa retranscription.

Pouvez-vous vous présenter, au niveau de votre parcours personnel et artistique ?

Je suis rentrée aux Beaux-Arts en 1973, donc très jeune puisque née en 1958. J'avais à peine quinze ans, à l'époque c'était possible d'y entrer à cet âge. Je suis issue d'une famille paysanne, avec grosse fratrie, et n'était donc, à priori, pas du tout destinée à ce genre de profession. En 1971, j'ai eu un accident de voiture qui m'a traumatisé. J'ai un peu abandonné mes études au collège et je me suis mise à dessiner ; je ne voulais plus que dessiner et peindre. Mes parents n'auraient jamais pu payer mes études aux Beaux-Arts, mais comme j'avais touché une assurance pour des cicatrices, j'ai pu financer mes premières années. Étant très jeune et très demandeuse, je suivais assidument tous les cours (qui n'étaient pas obligatoires), et j'ai profité au maximum de l'enseignement de tous mes professeurs. J'ai fait mes deux premières années à l'école de Pau, de 1973 à 1975. C'était une formation générale, on s'initiait à la gravure, la sculpture, le dessin, etc. Ensuite, on choisissait un atelier entre gravure, peinture, sculpture, décoration, pub, etc. J'ai choisi peinture. Là on se spécialisait dans cette

²⁸² Description envoyée par Eliette Dambès, dans un mail daté du 4 février 2016, issu de sa présentation lors d'une exposition à Cahors.

matière, avec également des cours de dessin et d'histoire de l'art. Comme j'étais une jeune fille très attentive, j'ai profité à 100% de mon prof, Monsieur Daniel Schintone, qui m'a tout appris : les techniques, les matières, etc.

C'était à Toulouse ?

Oui. Après l'école de Pau, je suis venue à Toulouse, car Pau ne préparait pas au diplôme national. C'était une école régionale.

Comment avez-vous, en tant que très jeune femme, ressenti l'ambiance dans cette école ?

Je pense que je vivais une espèce de rêve. Après cet accident de voiture, j'étais dans une sorte de choc traumatique, qui peut se voir dans les corps déchiquetés de cette période... La peinture m'a sauvé, je pense. J'étais la « petite », tout le monde m'aimait bien et je me sentais protégée. Je n'ai plus de grands souvenirs de Pau, mais à Toulouse, j'ai rencontré des êtres qui m'ont pris sous « leur aile ». Donc ça s'est plutôt bien passé pour moi.

Lorsque vous avez annoncé que vous vouliez entrer aux Beaux-Arts, avez-vous été soutenue ?

Non, je pense que ni ma famille ni moi ne savions vraiment ce qu'était cette école de Beaux-arts. Une camarade m'avait dit qu'on y faisait du dessin et de la peinture... Et ça m'a suffi. Je ne me suis pas sentie soutenue, mais mes parents ne m'ont pas empêché non plus de faire cette école. Ils m'ont fait confiance et par la suite, je les en ai remerciés. Je vivais seule, à Pau puis à Toulouse et me suis débrouillée pour être toujours autonome financièrement ; il était plus facile à l'époque de trouver des petits boulots.

Qu'avez-vous fait à la sortie des Beaux-Arts ?

J'avais à peine vingt ans, l'âge auquel les autres y rentraient habituellement. J'ai continué à peindre et j'ai eu la chance de rencontrer un archéologue avec lequel j'ai travaillé comme dessinatrice. Pendant plus de quinze ans, nous partions pendant un mois environ sur un site au Maroc où j'étais chargée de faire des relevés sur le terrain : ruines de bâtiments, céramiques, verres, bijoux, etc. À Toulouse, je mettais tout cela au propre pour des publications. Ce travail, qui me demandait beaucoup de précision et de patience, a énormément affiné ma

technique de dessin. Plus tard, cette profession s'est informatisée et il n'y a plus eu de demande de dessinateurs. J'ai aussi participé à des chantiers de restauration de peintures murales, principalement dans des églises, pour les monuments historiques. Entre ces divers déplacements, je me réservais toujours du temps pour peindre et dessiner.

Avez-vous parfois eu des doutes sur votre parcours ?

Très souvent. Et j'en ai encore ! Il y a peut-être aussi le fait qu'on m'a régulièrement renvoyé que mon travail est un peu « spécial ». J'ai quelques collectionneurs, pas énormément, ce n'est pas grand public. J'ai été censurée dans des galeries, ce n'est pas toujours évident...

Pourquoi avez-vous été censurée ?

À cause des thèmes : religion et érotisme... C'est une petite crucifixion que l'on m'a fait enlever d'une galerie. Une autre pièce a été censurée par une municipalité pour cause d'érotisme ! Et je suis une femme qui travaille ces thèmes, je pense que tout a joué.

Quelles ont été les plus grosses difficultés que vous avez rencontrées ?

Je n'ai jamais vraiment bien « gagné » financièrement ma vie... Mais c'est un choix, je ne vais pas m'en plaindre, car j'ai eu du temps pour faire ce que je voulais faire. Le doute aussi, au niveau de la création, je fais sortir tout ça de moi, ce n'est pas toujours facile.

Avez-vous l'impression d'avoir dû faire des sacrifices pour ce que vous vouliez faire ?

Non, c'était naturel. Je n'avais pas d'autres solutions. Je ne pouvais pas me passer de la peinture, jusqu'à mes trente ou trente-cinq ans. Après je me suis un peu apaisée, c'était un peu moins vital.

Fréquentiez-vous d'autres artistes ou collectifs d'artistes dans les années 1970-1980 ?

Lorsque je suis arrivée à Toulouse en 1975, je n'ai pas fréquenté de collectifs, mais j'ai rencontré un être, qui est décédé maintenant, qui est devenu un ami très cher, il était peintre-graveur, un peu plus âgé que moi : Gilles Briaud. Il m'a vraiment guidé, il a senti ce que j'avais, et il m'a aidé à ouvrir mon univers. Lui, ainsi qu'un autre ami, éditeur : Patrice Thierry, également décédé. Ils ont été les piliers dans ma vie, des personnes très importantes, qui m'ont aidé à me construire.

Avez-vous pris part à ou connaissiez-vous des groupes de plasticiennes ?

Non, j'étais trop jeune et trop peu intéressée... Je n'étais pas ouverte, je vivais ma douleur et mon traumatisme.

Dans le cadre de votre activité artistique, avez-vous songé ou êtes-vous partie à Paris ?

Non. Enfin, j'y ai parfois songé, mais j'aimais bien Toulouse. J'avais créé un réseau d'amis, de relations, et comme je me déplaçais beaucoup, entre le Maroc et les chantiers, je n'en ai pas éprouvé le besoin. Je savais aussi que financièrement ce serait beaucoup plus difficile, même si cela pouvait me donner plus d'ouverture pour montrer mon travail. Je crois qu'en fait, je n'ai jamais essayé de devenir une « artiste reconnue ». Mon seul souci était de faire. Avec du recul, je m'en rends compte.

Rester dans le sud de la France n'a donc pas été un frein pour votre création et pour vous ?

Je ne crois pas. Difficile de dire comment ça aurait pu être ailleurs... On peut tout imaginer... Je ne mets pas en cause les choix que j'ai faits...

Où avez-vous exposé ?

J'ai participé à des expositions dans des galeries à Toulouse, Pau, Cahors, Gaillac... Pas mal de lieux en Midi-Pyrénées, j'ai exposé en Allemagne avec Gilles, notamment. En revanche, je n'ai pas fait d'exposition personnelle en galerie.

Est-ce que vous vous intéressiez aux débats sur les théories de l'art de l'époque ? Comme Support/Surface, la Nouvelle figuration, Fluxus, etc. ?

Non, je n'étais pas proche de ces courants. J'ai le souvenir que les quelques personnes de Support/Surface que j'ai connu dans cette période étaient assez méprisants avec les peintres dits « figuratifs ». Je n'ai guère suivi tout cela, ça ne correspondait pas à ma sensibilité.

Vers 1984, votre création a pris un « tournant érotique²⁸³ » ; bien que cette iconographie soit perceptible dans vos œuvres antérieures à cette date, qu'est-ce qui a provoqué ce tournant ?

Pour moi, dès le départ, mon axe était le corps. Au début parce qu'il était blessé. Puis avec mes rencontres, mes lectures, mes expériences, le corps s'est incarné, sensualisé, érotisé...

²⁸³DAMBÈS Éliette, site officiel [en ligne]. s.d. [consulté le 3 février 2016]. Disponible sur : <http://www.eliette-dambes.com/>

Presque naturellement. En littérature, Lautréamont, Bataille, Calaferte, Genet et bien d'autres m'ont beaucoup impressionnée...

Pouvez-vous me parler de votre travail autour du thème de la crucifixion ?

C'est une commande en 1986 je crois, d'un collectionneur rencontré en 1983, qui m'a acheté beaucoup de choses et m'a montré combien il croyait en mon travail. J'ai mis cinq ans pour la réaliser. Il s'est passé beaucoup de choses autour de ce tableau, c'est là que j'ai créé ma première anamorphose. Je ne me lancerai plus dans un travail de si longue haleine. C'est épuisant. J'avais déjà effleuré ce thème avant (celui qui a été censuré), bien que je sois athée ; c'est plutôt blasphématoire.

Vous crucifiez aussi des femmes...

Oui. Pour moi, la femme est crucifiée, non pas physiquement, mais dans son essence... C'est une conscience et une perception que j'ai, même sans être militante.

Sur quoi travaillez-vous actuellement ?

J'ai le sentiment d'en avoir fini avec mes « tripes » depuis quelques années. Je viens de terminer une série sur le buto, qui est une danse née au Japon après Hiroshima début des années 1960. Le corps est toujours très présent, mais à peu près entier...

Quelles sont vos inspirations ?

J'ai été beaucoup touchée par les surréalistes, notamment par Hans Bellmer en dessin, Paul Delvaux en peinture, j'aime beaucoup cet univers un peu étrange. Mes plus grandes émotions, je les trouve dans les peintures de la renaissance Allemande et Flamande : Cranach, Dürer, Holbein, Memling...

Vous connaissez des femmes artistes ?

J'ai beaucoup aimé Léonor Fini et Léonora Carrington... pour les surréalistes, mais bien d'autres : Artemisia Gentilleschi (1593-1653) ou Lydie Arickx, artiste contemporaine, entre autres.

Avez-vous connu ou participé à des activités politiques en dehors de vos activités créatrices ?

Non pas du tout. Encore une fois, j'étais trop jeune et trop intériorisée.

Que vous inspire le mouvement féministe des années 1970-1980 ? Est-ce qu'il y a eu une influence ou un impact sur votre parcours ? Sur votre œuvre ?

Non... Je ne pense pas avoir rencontré beaucoup de femmes dans cette période. Ni peintres, ni rien. Je n'ai pas eu de connivence avec des femmes à cette époque, mais inconsciemment, j'ai dû être touché dans ma vie plus que dans mon œuvre par l'air ambiant...

Vous étiez au courant des revendications du MLF ?

Oui, un petit peu. Mais je m'en tenais loin. Un peu bêtement, toujours obsédée par mon travail.

Avez-vous eu des enfants ?

Non, j'ai fait le choix de ne pas en avoir.

Annexe 13 :

Entretien avec Christine Ollier, 23 janvier - 28 janvier 2016, entretien par mail.

Née en 1958, Christine Ollier a étudié aux Beaux-arts entre 1978 et 1985. Vers 1986, elle débute une recherche autour de la « Terre », « liée à une interrogation sur l'humain dans son histoire et dans l'Histoire, passage de l'individuel au collectif et réflexions sur l'individuel et le collectif²⁸⁴ », avant d'entamer un travail autour des « Corps » et de leur immatérialité dans les années 1990. Dans ces années-là, l'œuvre d'Ollier se constitue de collages de matières premières, sur lesquels viennent se superposer des couches picturales de peinture ou de teinture. Elle est actuellement professeure d'arts plastiques dans les Landes. L'entretien s'est donc déroulé par mail, en deux étapes qui ont été regroupées ici : après une première série de questions à laquelle Christine Ollier a répondu, j'ai réenvoyé une seconde série de questions afin d'approfondir certains points.

Pouvez-vous vous présenter, au niveau de votre parcours personnel et artistique ?

Ma pratique artistique a toujours été liée en grande partie à un cheminement de vie personnel et à bien des égards thérapeutique. En 1980, je ne me considérais pas comme une artiste, seule comptait l'action de ma pratique sur moi-même. Un regard donc plutôt intérieur que tourné vers l'extérieur.

Qu'est-ce qui vous a poussé à entrer dans le milieu artistique ? Quels étaient vos soutiens ?

Personne. Je ne suis pas rentrée dans le milieu artistique dans le sens où je visais une pratique personnelle, mais pas le statut d'artiste. Je me suis battue pour pouvoir faire ces études, non pas parce que j'étais une femme, mais à cause de ma famille peu culturelle et intellectuelle.

Quelles difficultés avez-vous rencontrées ?

La famille...

Par quels moyens avez-vous financé vos études en art ?

²⁸⁴ **OLLIER Christine**, *site officiel* [en ligne]. 23 août 2014 [consulté le 28 janvier 2016]. Disponible sur : <http://christine.ollier.free.fr/index0.htm>

J'ai eu un bac pro de secrétaire paramédicale, j'ai ensuite travaillé en tant que secrétaire sur un contrat de six mois. À l'époque six mois de travail permettaient de toucher le chômage pendant deux ans. J'ai ensuite fait une année de fac de psycho et je suis rentrée ensuite aux Beaux-arts, donc financée en partie par le chômage, puis j'ai vécu avec quelqu'un de plus âgé que moi, qui m'a aidé même si je travaillais pendant les vacances scolaires (aide-ménagère). Ensuite lorsque j'ai eu mon fils avec une autre personne étudiant aux Beaux-arts, mais en publicité communication (entre temps je m'étais séparée du premier homme avec qui j'ai vécu), j'ai continué à faire des petits boulots. Il y avait les aides CAF et logement, et le père de mon fils avait une famille qui l'aidait ; la mienne non.

Vous avez étudié aux Beaux-arts de Toulouse entre 1978 et 1985. Comment avez-vous, en tant que femme, ressenti l'ambiance dans cette école ?

En tant que femme je ne sais pas ; en tant qu'individu je trouvais que les êtres y étaient très très très individualisés. Je parle des étudiants, mais il en va de même pour de nombreux enseignants qui, loin de guider et d'approfondir le travail de l'étudiant, donnaient leur point de vue tranché... Au niveau enseignant, il y avait deux clans puisque deux diplômes : le national et le régional. Le régional m'a dit que j'étais trop contemporaine et le national trop technique...

Que voulez-vous dire quand vous parlez de l'individualisme des étudiants des Beaux-arts ?

Je veux dire que chaque étudiant, étudiante, se cherchait. Donc cela implique, et le domaine veut cela : qu'il y ait une forte affirmation des personnes. Lorsqu'on s'engage dans cette voie, c'est aussi qu'il y a des choses à résoudre en soi, en tout cas que la pratique le permet ou, autrement dit, que l'individu s'engage dans une pratique artistique, car un moment de son histoire l'a marqué ou qu'un moment de son histoire personnelle se rejoue là (Boltanski, Garouste). Pour moi, la communication était difficile. J'ai beaucoup évolué, mais il en reste un fond voire le noyau. Chacun étant dans sa propre recherche intérieure et plastique, les ponts étaient difficiles en art pour moi. Par contre je communiquais très bien avec les gens du pôle pub/communication ; il y avait beaucoup moins cette histoire d'affirmer un « Je ».

Quelles étaient vos préoccupations, concernant votre création artistique, dans les années 1980 ?

J'apprenais des techniques, mais j'ai beaucoup dessiné le corps des modèles et étudié l'anatomie, le squelette en particulier.

Fréquentiez-vous d'autres artistes ou collectifs d'artistes?

Non, en 80 j'avais fait deux ans de Beaux-arts, en venais d'une famille peu culturelle. Moi-même, je naviguais à couvert sans trop avoir conscience du sens artistique.

Vos œuvres, à partir de 1986, sont cependant recherchées, dans le sens où elles bénéficient toutes d'une explication concernant leur aboutissement et vos processus de création (« technique » et « contenu » dans chaque catégorie sur votre site) : comment expliquez-vous ce changement, s'il a eu lieu ?

La maturité et l'analyse. Lorsque j'ai été enceinte, j'avais vingt-et-un ans et j'ai accouché à vingt-deux. Entre-temps, j'ai commencé une analyse qui m'a permis de débroussailler mes nœuds personnels. Cette faculté d'analyse, je l'ai ensuite fait rebondir dans mon travail, mais après coup. En 1986, la réalisation était encore de l'ordre du besoin de ce lien au monde, un besoin viscéral, mais non mis en mots ; les mots sont venus bien longtemps après.

Avez-vous pris part à ou connaissiez-vous des groupes de plasticiennes ?

Non

Lors de l'exposition Dep'art²⁸⁵, vous décrivez votre travail comme une « recherche d'identité », une analyse de vos « phénomènes mentaux » qui vous permettrait progressivement d'annihiler votre « propre destruction ». Pouvez-vous m'en dire plus ?

Je pense avoir répondu plus haut, dans la mesure où ma pratique était thérapeutique, j'avais plus avec le faire image ou la fabrication que l'analyse des maux avec des mots. À cette expo j'étais dans une période où je travaillais la notion d'enfermement du corps de la femme d'où l'usage du grillage. Réaliser cela c'était aussi restructurer mon propre corps. Mais cela je le dis aujourd'hui, je ne l'aurai pas dit en 1980.

Par rapport à vos créations "Terre" des années 1980: quelles étaient vos réflexions autour de "l'individuel" et du "collectif" ?

²⁸⁵ Voir : Centre de promotion culturelle de l'université Toulouse Le Mirail, *Dep'art : 15 attitudes dans un même lieu*, Catalogue d'exposition (Université Toulouse Le Mirail, Toulouse, 1982), Toulouse, s.d.

La technique, qui était le collage de matières que l'on retrouve dans un usage ou à proximité du corps, donc en lien avec l'intime. Ensuite, ces images étaient structurées par la représentation d'un corps, d'un paysage ou d'une coupure de presse. Dans cette unicité, les matières introduisaient des mondes de représentations humaines ou êtres hybrides très enchevêtrés. Ce sont donc des mondes dans un monde avec plusieurs lectures possibles et plusieurs niveaux. Cela induit, de la part du spectateur, une lecture en strate ; on peut se déplacer d'un sens à un autre, une forme de mobilité. Si nous regardons l'Histoire, la place de l'être humain -je devrais dire « des » êtres humains- a peu évolué ; la négation de la différence et de l'autre parcourt - hélas- l'histoire de l'humanité. J'ai pu faire ce travail, car moi-même j'avais eu cette place de rejet. De la même façon l'Histoire humaine est un ensemble mouvant qui peut être analysé et reçu différemment selon les individus, il n'y a pas de vérité... Aujourd'hui face à cela je dirai que la seule posture possible est " apprendre à respecter la vie". Votre travail m'oblige à renouer avec mes mémoires et des interrogations, c'est très étonnant de se replonger comme cela trente-quatre ans en arrière...

D'où venaient ces interrogations?

Ma mémoire garde un évènement vécu enfant qui, même si je ne m'en souviens pas, a marqué pour la vie ma sensibilité et mon corps émotionnel. Tout mon travail vient de là, et est encore là... Pour avancer et dépasser, c'est le chemin d'une vie... La vie est dans le dépassement, le déplacement. Dans l'Histoire je vois surtout l'agression des uns sur les autres, une forme de répétition qui cherche justement à échapper aux déplacements ou dit autrement une forme de répétition qui provient d'une peur de l'autre ou de l'inconnu de soi....

Vous avez participé, en 1994, à l'exposition « Créer et entreprendre au féminin » à l'Espace Compans de Toulouse, avec notamment Marie Ciosi. Pouvez-vous me parler plus précisément de cette exposition ?

Je ne m'en souviens pas du tout...

Est-ce qu'être artiste en province vous a semblé être un obstacle ?

Je pense que c'est mieux d'être sur Paris, mais si on a les moyens de faire des allers-retours réguliers c'est pareil. Je n'en avais pas les moyens, et ensuite j'ai attendu mon fils qui est né en 1982. J'étais encore aux Beaux-arts.....

Comment avez-vous géré la naissance de votre fils et votre carrière artistique ?

J'estime ne pas avoir eu de carrière artistique. J'ai fait ma première expo, car une personne m'a dit que ce n'était pas normal de produire et de cacher sa production. Présenter ce que je faisais ne m'était pas venu à l'idée... La naissance de mon fils ne m'a pas empêché de produire, car son père et moi, on s'en occupait en totale parité. Par contre les problèmes financiers empêchaient de faire certaines choses qui, je pense, sont nécessaires pour percer : se déplacer pour présenter son travail, rencontrer les bonnes personnes, etc. Je pense aujourd'hui encore que pour avoir une reconnaissance de son travail artistique, soit il faut avoir de l'argent au départ pour le montrer (location de lieux, déplacement, transport des œuvres), soit avoir de la chance et rencontrer les bonnes personnes pour être introduite dans les réseaux.

Avez-vous connu ou participé à des activités politiques en dehors de vos activités créatrices ?

Non, j'ai du mal avec les groupes... En fait si, quelque part, défendre le droit humain et la liberté de parole est un acte politique, mais je le fais en souterrain (pétition, financement).

Pourquoi ?

Je pense que j'étais un peu autiste à l'époque, très centrée... Forme de protection... De manière générale je crois plus en l'individu qu'au groupe. Tout groupe implique des règles et une hiérarchie, et forcément la notion de pouvoir.

Que vous inspire le mouvement féministe des années 1970-1980 ? (concernant votre œuvre, vos processus de création, votre parcours, vos idées, etc.)

Je pense qu'il est plus difficile pour une femme d'accéder à une reconnaissance du travail, qu'il soit artistique ou pas, mais aussi à une reconnaissance de l'être humain dans ce qu'il est au féminin. À dix-huit ans, j'allais de temps en temps dans les réunions féministes. À cette époque on pensait que ce qui avait été gagné l'était pour toujours. Il y a aujourd'hui une profonde régression, mais elle est générale, elle ne touche pas que la femme.

Vous êtes-vous sentie soutenue (au niveau de votre création ou de votre vie) par les militantes féministes avec qui vous avez fait quelques réunions ?

J'allais juste aux réunions, j'étais toute jeune : dix-huit ans. Le soutien était là, d'entendre et de voir des femmes qui s'affirmaient dans leurs paroles, se réunissaient pour parler de leurs

droits, elles créaient une autre vision du monde et des rapports, et cela c'était bien. C'est un temps qui, sur bien des points de vue, était ouvert aux choses nouvelles. L'idéal existait encore, d'un autre monde possible : social, humain.

En quoi l'art vous a-t-il aidé dans votre vie personnelle ?

Une forme d'introspection, mais qui était un besoin. À partir du moment où j'ai saisi que cette pratique me donnait vie, je l'ai approfondie. C'est de cet ordre-là, cela m'a permis de m'affirmer, de reconstruire un corps et/ ou de combler l'absence d'un corps. C'est pour cela que vous me faites voyager dans une réflexion profonde à moi-même, car je recrease les passages et les traversées...

Annexe 14 :



Entretien avec Isabelle D. Philippe, 23 janvier 2016 - 8 février 2016, entretien par mail²⁸⁶.

Isabelle D. Philippe²⁸⁷ vit de son activité d'auteurice et de traductrice angliciste. Elle a notamment traduit des ouvrages d'Angela Carter, Paul Theroux, Harold Pinter, Doris Lessing, Michael Chabon, Patrick Flanery ou encore Joyce Maynard. Elle a aussi édité dans la collection Bouquins Les Contes de Canterbury et autres œuvres de Geoffrey Chaucer (2010)²⁸⁸ et La chaise vide et autres récits inédits de Graham Greene (2011), ouvrage qu'elle a également codirigé, et publié de nombreux articles critiques dans différentes revues (La Nouvelle Quinzaine Littéraire, Europe ou Les Cahiers Bernard Lazare). Souvenir de sa jeunesse, il lui arrive aussi de traduire des catalogues d'artistes plasticiens tels Anish Kapoor (Versailles, 2015) ou Pierre Dunoyer (Genève, 2009). Aujourd'hui elle travaille à deux manuscrits. À la fin des années 1970 et au début des années 1980, elle a animé les revues Erres aux côtés de Pierre Manuel, Jean Delord et Patrick Gatines, et Art Présent avec Alain Pomarède. Cet entretien, réalisé par mail à cause de la distance géographique –Toulouse/Paris–, fait suite à celui que j'avais eu avec Pierre Manuel. Il m'avait parlé de l'implication d'Isabelle Delord-Philippe dans le groupe qu'il formait, ainsi que dans le comité de rédaction d'Erres. Le point de vue d'Isabelle Delord-Philippe me semblait donc intéressant par rapport à cette période.

Pouvez-vous commencer par expliquer votre parcours personnel et professionnel, notamment durant les années 1970-1980 ?

Je vais essayer d'exposer mon itinéraire dans les années 1970-1980 qui étaient celles de ma jeunesse puisque je suis née en 1951. Élève de terminale A1 au lycée Saint-Sernin en 1968, j'ai eu mon bac cette année-là avec un an d'avance, j'avais 17 ans – comment résister à l'envie de citer Arthur en remplaçant les tilleuls par des platanes : « On n'est pas sérieux, quand on a dix-sept ans/Et qu'on a des *platanes* verts sur la promenade ? » – ce qui m'a toujours donné la sensation d'être décalée par rapport à mes condisciples de fac. J'étais concernée par les événements, mais plus par la révolution culturelle en cours que par un engagement politique. Les filles de mon âge étaient heureuses des premières conquêtes de l'émancipation féminine,

²⁸⁶ Image : Envoyée par Isabelle Delord-Philippe

²⁸⁷ Autres pseudonymes : Isabelle Delord-Philippe ou Isa Delord. (Note d'Isabelle Delord-Philippe)

²⁸⁸ L'auteur en est André Crépin, membre de l'Institut. (Note d'Isabelle Delord-Philippe)

surtout de la mise sur le marché de la pilule contraceptive en 1967. Nous étions enfin libres de faire l'amour sans avoir peur d'une grossesse non désirée, non que cette question m'obsédât, mais c'était une affaire de principe. Comme pour le droit à l'avortement réclamé par le « Manifeste des 343 salopes » publié en 1971, j'avais 20 ans, et la loi de 1975 portée par Simone Weil. Et il fallait voir à quel point les hommes étaient machistes à l'époque, les droitistes parce qu'ils défendaient un certain ordre moral et les gauchistes parce qu'ils rêvaient de pouvoir sauter les filles sans contrepartie. J'ai eu la chance d'avoir des parents très modernes qui m'ont appris l'esprit critique que j'ai ensuite cultivé par les études que j'ai suivies. Latiniste et helléniste, je me suis inscrite en philosophie à la rentrée 68 parce que j'avais entendu parler des cours de Gérard Granel, un professeur brillantissime qui citait Platon et Augustin dans le texte et avec qui j'ai pu appliquer mes connaissances des langues dites mortes. Licence, maîtrise de philosophie sur *Grammaire et logique dans les Recherches logiques* d'Edmund Husserl, CAPES de philosophie en 1973, la première fois où je me suis présentée – ce qui faisait alors de moi la plus jeune capésienne de France ! Mais, à la fin de mon année de stage en 1974, j'ai compris que l'enseignement n'était pas ma voie. Peut-être étais-je trop jeune pour m'instaurer en figure de l'autorité ! J'étais mariée avec un garçon rencontré dans mon UER. Il a obtenu son agrégation et enseignait au lycée. Pour ma part, j'étais plus intéressée par ce qui se passait dans le champ artistique: arts plastiques, cinéma, théâtre, etc. Cela pour des raisons en partie familiales, parce que la famille de ma mère, qui elle-même avait fait les Beaux-arts à Alger, baignait dans le milieu artistique. Après deux ans comme agrégative, j'ai jeté l'éponge et me suis impliquée d'abord dans *Erres*, une revue multimédia que Pierre Manuel, ami de mon mari, avait créée avec lui et Patrick Garcia, qui s'est ensuite retiré. Devenue directrice de la publication, je m'occupais de l'aspect administratif, mais aussi du travail en aval – abonnements et distribution dans les librairies – et en amont – trouver de nouveaux auteurs et artistes, saisie des textes, maquette, impression, etc. De mon côté, je collationnais les graffiti – « Voix publiques », *Erres* n°8. Nous formions une bonne équipe avec Pierre M., Jean Delord, mon ex-mari – dont j'ai divorcé en 1980 et qui est malheureusement décédé l'an dernier – notre ami peintre Bertrand Meyer-Himhoff et Patrick Gatines, un ancien élève de Jean D. Mais je travaillais aussi avec Alain Pomarède²⁸⁹, un Toulousain parti vivre à Paris, directeur et fondateur de la revue culte *Art Présent*, pour lequel je traduisais des textes d'artistes américains underground comme Richard Foreman ou Dan Graham, et qui plus tard, en 1981, m'a fait entrer dans son comité de rédaction, où j'ai

²⁸⁹. Alain P. a mis fin à ses jours en 1982, mettant en acte le film de Romain Goupil, *Mourir à trente ans*, sorti en 1982. (Note d'Isabelle Delord-Philippe)

rejoint Pierre Dunoyer, un de ses complices peintres. Nous occupions le terrain en nous associant avec d'autres revues de l'époque : la sublmissime revue de photographie *Créatis* d'Albert et Mona Champeau, à laquelle Jean Delord et Pierre Manuel ont contribué par une méditation inspirée de l'œuvre de Robert Mapplethorpe, *Fragment d'erratique* dont j'ai assuré la version anglaise²⁹⁰ ; *Doc(k)s* de Julien Blaine, qui, entre mille autres choses, s'intéressait au groupe des artistes dissidents chinois les Etoiles, et enfin *Melba* et la Paris Film Coop, organes des cinéastes expérimentaux français (Claudine Eizykman, Guy Fihman et Dominique Willoughby). J'oubliais Serge Safran et Le Castor Astral ! Sur le plan des ressources, nous comptions sur nos abonnements, nous entraïdions dans la distribution de nos livraisons respectives, organisions des manifestations communes et n'hésitions pas à engager nos propres fonds ! En 1978-1979, j'ai fait partie d'un collectif (Joan Claret, Daniel Boudre, Gérard Garcia, Balbino Giner, Tiné, Pierre Manuel, Bertrand Himhoff, Paco Lorenzo et Isabelle Delord, moi !) qui a organisé une grande exposition d'art contemporain à l'université du Mirail en février 1979 grâce à la bienveillance complice de son vice-président d'alors, Joan Claret. Vous remarquerez que j'étais la seule fille de l'équipe, et ça n'a pas toujours été facile, ce que je note, entre autres choses, dans les pages du n° 9/10 d'*Erres*, un spécial Toulouse, où ma contribution sous le nom d'Isa D., s'intitule « *Art contemporain, un regard hystérique* ». Mais j'étais en train de larguer mes amarres gasconnes, je suis partie en 1980.

**Comment s'est passée votre intégration dans le comité de rédaction de la revue *Erres* ?
Avez-vous ressenti des discriminations à l'intérieur de ce comité ?**

J'étais très intéressée par la revue *Erres*, d'autant plus qu'au même moment, Alain Pomarède, un grand ami, lançait *Art Présent* à Paris. Sans m'en rendre compte, je suis passé du champ purement philosophique et universitaire, où j'étais une étudiante enthousiaste des courants de l'époque (« heideggerien » représenté par Gérard Granel, professeur à l'UER de philosophie du Mirail, traducteur de Martin Heidegger, et inventeur en outre du concept de « déconstruction » au hasard de la traduction²⁹¹, mais citons aussi Jacques Derrida, Gille Deleuze et Jean-François Lyotard), à la pratique de l'édition à travers ces deux revues, alors d'avant-garde par leur contenu et leur forme multimédias. Pour *Erres*, Pierre Manuel m'a simplement demandé de collaborer et je suis devenue directrice de la publication. Quant à *Art Présent*, cela s'est fait aussi tout seul. Non, je n'ai donc pas ressenti de discrimination dans

²⁹⁰ Spécial Robert Mapplethorpe, *Créatis*, n° 7, 1977.

²⁹¹ « Contribution à la question de l'être » de Heidegger (reprise dans Question 1, paru en 1968 chez Gallimard). (Note d'Isabelle Delord-Philippe)

ma double intégration. Honnêtement, j'ai eu beaucoup de chance, les garçons qui m'entouraient étaient très fair-play, j'étais libre, mais tout se décidait au sein du collectif. Cela dit, j'étais la seule fille à ce moment-là. Cette position avait ses avantages !

À quelles formes de sexisme avez-vous été confrontée dans le collectif qui a organisé l'exposition au Mirail en 1979 ?

Les plus ordinaires qui soient, mais là encore, étant la seule fille, j'ai bénéficié d'un traitement de faveur. Les garçons, au nombre de neuf, ne s'opposaient pas frontalement à mes décisions, quand j'en avais, cela les faisait marrer, c'était nouveau, tout au plus se moquaient-ils de moi. Souvent, ils essayaient de me draguer, mais j'avais mon compagnon, je n'étais pas intéressée, et nous avions des relations de camaraderie. N'oubliez pas que j'étais dans un milieu privilégié : philosophique, humaniste. De leur côté, les étudiants communistes respectaient les filles, j'avais de bons copains parmi eux. Je n'en dirai pas autant des trotskistes de la Ligue, pour qui nous n'étions bonnes qu'à distribuer des tracts ou à passer dans leur lit... Les formes de sexisme que j'ai rencontrées : j'avais du mal à prendre la parole, on me traitait en petite fille, mais comme je vous l'ai dit, je parvenais à mes fins.

Comment avez-vous réagi ? Comment vos amis ont-ils réagi ?

Étant très indépendante de nature, je me suis fâchée avec ceux qui n'étaient pas capables de passer à un autre niveau relationnel ou je me suis éloignée d'eux. Dans l'ensemble, j'étais portée par mon idéal de progrès dont le féminisme faisait partie. Pour être tout à fait honnête avec vous comme avec moi, j'étais féministe, dans le sens où je revendiquais l'égalité de droit avec les garçons dans les domaines civil, juridique, universitaire, professionnel, artistique et sexuel, bien sûr – ce qui n'était pas acquis à l'époque et ne l'est toujours pas –, mais en même temps j'adorais les garçons, je me plaisais en leur compagnie. Je n'ai jamais envisagé de me couper d'eux, je ne voyais pas la vie sans eux. C'est pourquoi, si je participais aux manifestations et aux actions des féministes, je n'ai jamais adhéré à une de leurs organisations (Mouvement de libération des femmes, MLAC ou le Mouvement français pour le Planning familial), que je soutenais sur le terrain, voire, pour la dernière, que j'ai sollicitée au moment d'une grossesse non désirée. Et moi qui ai traduit avec enthousiasme la féministe Doris Lessing, j'étais contente de la voir prendre – ce qui en a choqué plus d'une ! – la défense des hommes au festival du Livre d'Edinburgh de 2001 : « *Les hommes ont désormais tellement l'air de chiens battus qu'ils ne répliquent pas. Il serait temps qu'ils contre-attaquent* » Cette « insolente radicale » selon Josyane Savigneau a eu l'audace suprême de refuser l'étiquette

féministe pour insister à la place sur ses intentions littéraires. Comme pour clamer : Je suis un(e) écrivain(e) avant tout. Comme dit Claude Hampel, directeur des *Cahiers Bernard Lazare*, je « défends le droit de choisir ma manière d'exister ». Doris Lessing défendait elle aussi le droit de choisir sa manière d'exister, et cela passait par la littérature, l'indépendance au quotidien, les combats politiques, mais aussi les enfants, les amants et l'« insolence radicale ».

Dans votre article « Art contemporain, un regard hystérique », vous dites : « L'exposition regroupait 40 exposants, hommes et femmes (mais celles-ci en minorité²⁹²) ». Quelle était selon vous la place des femmes dans la situation artistique locale ?

Cette exposition, l'« Exposition février 1979 de l'Université Toulouse-Mirail », regroupait non seulement des artistes locaux, toulousains, dont Bertrand Meyer Himhoff, un fidèle collaborateur de *Erres*, Balbino Giner, Daniel Boudre, Gérard Garcia, Jeanmart, Paco Lorenzo, mais aussi des Bordelais – Patrick Gatines, Anne-Marie Pécheur, Jean-Paul Thibeau, Anita Molinero –, un Marseillais, Bernard Boyer, et beaucoup de représentants du mouvement d'avant-garde Supports-Surfaces : Tjeerd Alkema, Alain Clément, Dominique Gauthier, Patrick Saytour, Daniel Dezeuze, Anita Molinero, Noël Dolla, Jean-Pierre Pincemin, André Valensi, Bernard Pagès et Claude Viallat, qui se sont imposés ensuite sur le marché international de l'art. Sans oublier des Parisiens comme Jean Clareboudt et Serge Oldenburg III, plus quelques auteurs de performances : Nono, Orlan et Fred Forest. En tout quarante artistes, dont six femmes seulement, Monique Frydman, Michèle Gomez, Noëlle Tissier, la talentueuse Anne-Marie Pécheur, la punk Anita Molinero et Orlan, l'artiste multimédia. Donc dans le collectif d'organisation, j'étais la seule femme, et, parmi les artistes invités, six seulement appartenaient au deuxième sexe. Voyez les ratios : 1/10 et 6/40 ! Nous, les femmes, étions encore minoritaires dans les voies artistiques ou intellectuelles, parce que nous n'étions pas très nombreuses à avoir le culot de nous projeter dans une voie qui ne soit pas centrée sur la famille, même si ma génération a fait des études très pointues et exploré des chemins de traverse. Nous étions minoritaires, mais déterminées. Moi, comme d'autres, j'ai voulu concilier les deux, une démarche artistique et une vie familiale. C'est une expérience extraordinaire, mais très dure à vivre au jour le jour. Sur le plan des enjeux esthétiques, l'« Exposition février 1979 de l'Université Toulouse-Mirail » était une très grande exposition, où nous recensons à travers les œuvres exposées l'ensemble des démarches artistiques du

²⁹² Isa D., « Art contemporain : regard hystérique », *Erres*, n°9-10 (deuxième semestre 1980), p. 35-39.

moment. Le catalogue reflète toutefois une participation embryonnaire des percées féminines. Dans le même temps, il faut mentionner que Catherine Millet dirigeait *Artpress* et la grande Suzanne Pagé le Musée d'Art moderne de la ville de Paris.

Connaissiez-vous des artistes locales ou locaux qui se revendiquaient féministes, ou qui avaient un travail qui allait dans ce sens-là ?

Les artistes locales ou locaux, nous sommes allés à leur rencontre un an plus tard en sortant un numéro d'*Erres* spécial Toulouse, le n° 9/10. Nous connaissions déjà certains d'entre eux, nous en avons rencontré d'autres. Le sommaire était entièrement toulousain : le fidèle Bertrand Himhoff, plasticien et animateur de *Erres* ; F. J. Ossang, auteur ; Gérard Tiné, plasticien ; Shoubidou Woua Woua ; Michel Mathieu, fondateur du célèbre Théâtre de l'Acte ; le clown post-moderne Dominic's Comics ; Serge et Mathieu, performeurs ; le peintre Victor Gray et Pierre Manuel ; Jean-Christian Tirat, photographe ancien reporter ; la poétesse Vicky ; Richard Niéto et Mina Tanière, photographes baroques ; Daniel Viguière ; Christian Satgé ; Diane de Bournazel ; L. O. d'Alange ; François Zénone, poète ; Serge Coujati ; Gérard Granel et Jean-Marie Vaysse, philosophes dont l'un était mon professeur et l'autre mon condisciple ; Philippe Guinet ; M. Barcelo, J. L. Tripp, auteurs de BD ; Alain Pomarède, directeur d'*Art Présent*, Jean Delord, Patrick Gatines, Isa Delord (je signalais sous ce nom à l'époque, aujourd'hui, c'est Isabelle D. Philippe). À cette époque, j'ai aussi rencontré deux autres jeunes plasticiens toulousains dont j'aime aujourd'hui encore les travaux, Arnaud Bouchet, représentant inspiré de l'*arte popera*, et José Vaz, un artiste « tauromachique »²⁹³, mais le numéro était déjà bouclé. Outre l'édition de ce « Spécial Toulouse », ma contribution à ce numéro a consisté en un journal de bord ou « retour sur expérience » de l'exposition de l'année précédente : « *Art contemporain regard hystérique* », texte auquel j'ai fait allusion supra, et où on peut lire une autocritique de notre action. Hystérique, en référence aux *Manifestes hystériques ontologiques* de Richard Foreman, mais aussi, plus académiquement, aux *Études sur l'hystérie* de Sigmund Freud. Car nous avions beaucoup d'ambition, et pas seulement féministe en ce qui me concerne. Pour revenir à votre question sur les artistes locales ou locaux qui se revendiquaient féministes ou qui avaient un travail allant dans ce sens-là, là encore je vous répondrai que les filles étaient très minoritaires, mais avec de fortes personnalités : en l'occurrence, Diane de Bournazel, dessinatrice talentueuse et créatrice de livres ; Vicky, étoile filante dans la constellation artistique toulousaine ; Mina Tanière,

²⁹³. « De la *littérature* considérée comme une *tauromachie* », préface de Michel Leiris à *L'Âge d'Homme*. (Note d'Isabelle Delord-Philippe)

photographe à l'os, mais aussi frivole, en tout cas la plus féministe d'entre nous. Et moi... Nous faisons ce que nous voulions, toutes les quatre, mais nous étions minoritaires. Les passerelles que nous jetions d'un sexe à l'autre étaient encore fragiles et devaient se renforcer.

Que reprenez-vous de cette expérience au sein de la revue *Erres* et dans les collectifs d'organisation d'expositions ?

Cette expérience a été formatrice, parce que la fin des années 1970 et le début des années 1980 étaient une époque charnière : explosion de l'art contemporain en France, en Europe et aux États-Unis, mouvement punk en musique et mode, multiplication des médias qui allait s'emballer avec le développement des radios libres puis des télévisions – quatre ans plus tard, c'était l'apparition de la micro-informatique ! Tout bougeait sur ses fondements dans un optimisme général. Un bémol quand même, c'était aussi les années du terrorisme d'Action directe et de la Fraction Armée rouge où, d'ailleurs, les femmes tenaient une place importante. Mettant de côté cette effervescence intellectuelle, artistique et technologique, et la puissante dynamique historique générée par celle-ci, j'aimerais citer Pierre Manuel quand il s'efforce de définir notre « attitude » d'alors : « Les œuvres et les écrits sont d'abord perçus comme des activités de pensée et non comme des produits marchands, ni comme des éléments d'une communication généralisée – à l'instar de la spéculatisation d'autres activités (chansons, sports, etc.). » Cette distorsion, cette dichotomie (d'un côté, les œuvres et les écrits, de l'autre le marché, la communication) sera source d'expériences novatrices, mais aussi de déchirures à la fois philosophiques et existentielles, qui s'exprimeront parfois dans l'auto-destruction. C'est ainsi qu'Alain Pomarède disparaît en septembre 1982, illustrant le thème de *Mourir à trente ans*, film de Romain Goupil sorti en... 1982 ! Un coup de tonnerre dans un ciel bleu.

Plus anecdotique, il y a un truc que j'ai oublié. J'ai également fait partie d'Adele, Association pour la Défense et l'Extension de la Liberté d'expression, un nom houellebecquien pour un collectif improbable qui a organisé un festival de Rock les 27 et 28 mars 1980, *Nuits blanches en rock*, et a fait venir à Toulouse Little Bob Story et La Souris Déglinguée, dont les concerts ont été mémorables. Pour nous, l'art se déclinait sous toutes ses formes : écrite, plastique au sens large, audiovisuelle, musicale. Plus radical : nous vivions la vie comme une œuvre d'art, nous référant plus ou moins consciemment au personnage hybride du « philosophe artiste » nietzschéen. Hybride, parce que cette continuité philosophique de l'art et de la vie porte à l'aventure et à la rupture avec des modes convenus ou conventionnels.

Qu'avez-vous fait après 1980 ? Pourquoi êtes-vous partie ?

Je suis partie de Toulouse en 1981, à la fois pour des raisons personnelles et professionnelles. Titulaire d'un concours de l'École Nationale, je savais que je ne voulais pas enseigner, surtout pas à Bellac, où j'avais été nommée. Je voulais travailler dans l'édition, et pour cela il fallait que je m'installe à Paris. Je me suis donc mise en disponibilité de l'EN et j'ai très vite trouvé des travaux de traduction à la Série Noire, chez Gallimard, puis aux éditions Robert Laffont, dont je suis toujours collaboratrice. Cela n'a pas été facile, j'étais une outsider, mais certains m'ont fait confiance. D'autre part, j'étais entrée dans la mouvance du groupe LSD²⁹⁴ dont je suivais les concerts (Mutualité, MJC de Jussieu, Bataclan, Elysée-Montmartre, etc.), après la rencontre avec Hervé Philippe, manager fondateur du groupe, avec qui je suis allée à Pékin en 1982, car le chanteur, Luc N'Guyen, était et est toujours sinologue. En 1984, j'ai eu la chance d'être recrutée par Antoine Lefébure pour faire partie d'une équipe de télévision envoyée couvrir le Festival de Cannes de cette année-là. Lefébure, l'inventeur de Radio verte avec Brice Lalonde et Jean-Edern Hallier, était alors prospectiviste chez Havas. Notre équipe de dix personnes était en fait un pilote de la chaîne Canal Plus qui fut créée à la rentrée suivante. Mais ça, c'est une autre histoire, liée toutefois aussi à l'emballement des média du début des années 1980 que j'évoquais plus haut.

J'aurais juste voulu savoir quels étaient les débats autour de l'art et ses théories, localement et nationalement (et si les débats locaux étaient identiques ou différaient des débats nationaux). Autrement dit, Supports-Surfaces était présent et bien ancré, mais y avait-il d'autres discours esthétiques (Nouvelle figuration, Fluxus, Art conceptuel)? Ou bien Support-Surface dominait-il l'ensemble des débats autour de l'avant-garde?

Les débats autour de l'art et ses théories, comme vous dites, étaient alors très riches et dynamiques, à Toulouse comme à Paris ou à New York. Fallait-il abandonner, déchirer la figure ou la représentation pour dynamiter les conventions et déconstruire le tableau ? Ou au contraire la réintroduire avec ruse ? *Quid* du cadre et des matériaux, du format, des nouveautés technologiques (vidéo, par exemple, avant la révolution numérique qui allait déferler avec l'arrivée du Mac en 1984), du rapport au corps masculin/féminin, à la société et à l'environnement ? Etc. Oui, les représentants de Support-Surface étaient alors très présents dans nos choix esthétiques à cause de leur radicalité minimaliste, mais ce n'était pas la seule option, loin de là. Très tournés vers la culture underground américaine, où le Pop art entendu au sens large – Warhol, Raushenberg, Lichstenstein, Jasper Johns, Tom Wesselman... –

²⁹⁴ La Souris Déglinguée

s'enracinait dans le travail de l'expressionnisme abstrait illustré par le *dripping* de Jackson Pollock, l'« extension de la division » de Bob Motherwell (auquel Alain Pomarède a dédié le dernier numéro de sa revue) et les aplats monochromes de Mark Rotko, nous – notre petit groupe qui ne se limitait pas aux membres d'*Erres* mais englobait les collectifs des revues citées plus haut, *Art Présent*, *Créatis*, *Melba*, *Docks*, etc. – étions affamés de toutes les démarches novatrices du moment, l'hyperréalisme de David Hockney compris. Nous nous intéressions donc à la Nouvelle figuration : Jean Le Gac (*Art Présent* n° 4/5, « L'amphithéâtre de la Sorbonne et le peintre » ; *Erres* n° 6/7, « Les jardins et le peintre »), Joël Kermarrec (*Erres* n°3/4, entretien illustré par des dessins exposés à la galerie Mathias Fels en novembre 1974), Alexandre Delay (*Erres* n°8, « Le regard/la copie ») ou Jacques Monory, donc nous comparions les bleus avec ceux d'Yves Klein.

Mais d'autres tendances se manifestaient aussi. Fluxus, bien sûr, avec John Cage, La Monte Young, Allan Kaprow, Ben Vauthier et l'école de Nice, Robert Filliou, Serge Oldenbourg dit Serge III (invité à l'exposition du Mirail), Nam June Paik...

Et l'Art conceptuel : Dan Graham (*Art Présent* n°9, « Vidéo-Performance-Architecture »), Sol Lewitt, Bernard Kosuth, Bernard Venet et Daniel Buren, Gérard Titus-Carmel (*Art Présent* n°2/3, « The Four Season Sticks »). Sans oublier le Land art : Denis Oppenheim (*Erres* n° 5) et les emballages de Christo, bien sûr. Tout le monde est venu voir le pont Neuf emballé !

Avec une mention spéciale pour le groupe JANAPA (*Art Présent* n°8, Christian Bonnefoi, Pierre Dunoyer, Antonio Semeraro). Plus quelques irréductibles ou inclassables comme Jean-Luc Parant (*Erres* n°0, « 1970180 »), Jean Clareboudt, sculpteur qui a travaillé avec Bob Wilson, la danseuse américaine Susan Buirge ou encore le japonais Tanaka Min (*Erres* n°0, « Bâton de pluie d'AIR/R/ERRES » et n°5, « Extraits des carnets ») ; Alain Lestié (*Erres* n°2, avec Jean-Marie Pontévia, « Trois fragments d'une improbable Judith ») ou encore Jean-Paul Héraud (*Erres* n° 6/7, « Cahier R. J. »).

Jean-Marc Bustamante, un autre Toulousain talentueux dont Alain Pomarède a publié les photographies de friches de Barcelone dans le n°9 d'*Art Présent* en 1981, a provoqué une polémique en 2013 par ses propos sexistes. Signe que les combats ne sont jamais finis, parce qu'ils ne se livrent pas dans les mêmes lices ni avec les mêmes armes.

Annexe 15 :



Entretien avec Lou Perdu, 25 janvier 2016, 18h15, entretien téléphonique, durée : 1h²⁹⁵.

Lou Perdu est une artiste issue des Beaux-arts de Toulouse, dans lesquels elle a étudié entre 1968 et 1973. En 1973, elle part pour Paris et arrête son activité créatrice pendant deux ans, le temps de son adaptation. À partir de 1975, elle travaille par le biais de la photographie sur une série de poupées qu'elle intitule « Perdues d'Elle » et qui constitue le corpus d'un livre non édité²⁹⁶. Elle a participé à certains groupes féministes parisiens et s'est investie dans la revue Sorcières qui a en même temps publié ses œuvres et ses textes. Cet entretien avec Lou Perdu a été réalisé par téléphone, à cause de la distance géographique. Il me semblait cependant nécessaire de connaître l'expérience d'une élève des Beaux-arts au début des années 1970, et d'une artiste qui a quitté la région Midi-Pyrénées et a côtoyé le mouvement féministe. Fabienne Dumont s'est entretenue avec elle en juin 1999²⁹⁷. Cet entretien ne revient donc que sur les points qui n'avaient pas été abordés lors de cette précédente entrevue, et est en complément de celle-ci.

Lou Perdu a relu et corrigé l'entretien après sa retranscription.

Qu'est-ce qui vous a poussé à entrer dans le milieu artistique ?

J'ai grandi à la campagne, et mon père était ce qu'on appelle un « peintre du dimanche ». J'ai peint d'une manière spontanée avant d'étudier l'art dans une école. Mes parents acceptaient que je fasse de la peinture, mais comme mon père, en « peintre du dimanche ». Mon père voyait que j'étais passionnée et je crois que ça lui faisait peur. Depuis toujours je voulais être artiste, être portée par une passion, y exprimer ce qui me traversait, m'animait : l'amour, l'amitié, ce qui me révoltait à cette époque : la guerre du Vietnam. Dans mon groupe d'amies, j'étais la « peintre du groupe ».

Votre famille vous a-t-elle soutenue ?

²⁹⁵ Image : PERDU Lou, *biographie* [en ligne]. s.d [consulté le 25 janvier 2016]. Disponible sur : <http://www.artmajeur.com/fr/artist/louperdu/artist/lou-perdu/160417/biography>

²⁹⁶ DUMONT Fabienne, *Des sorcières comme les autres : Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Archives du féminisme, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 314.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 488-491.

Pour mes parents, j'avais un métier institutrice et je n'aurais pas dû quitter l'enseignement. Aussi pour payer mes études à l'École des Beaux-Arts, je suis allée avec une copine en Italie et je dessinais sur les trottoirs, aux pastels, sur des cartons. Ces dessins, inspirés de mes peintures, étaient vendus sur place. J'ai ainsi économisé les salaires des trois mois d'été et c'est comme ça que j'ai pu payer la première année à l'École des Beaux-Arts de Toulouse... J'ai galéré pour payer les autres années d'études. Mon amie des Beaux-arts, Anne-Marie, soutenue par ses parents, me donnait du matériel pour que je puisse travailler, puis en quatrième année, j'ai obtenu une bourse grâce à un prix de gravure.

Avez-vous dû faire face à des difficultés particulières en tant que femme ?

J'ai surtout beaucoup de mal avec ma propre création. Est-ce que ces difficultés viennent des thèmes qu'elle aborde, sont-elles en rapport avec mon statut de « femme artiste » ? Est-ce que c'est le fait de ne pas avoir su construire des relations dans le milieu artistique ? Est-ce ma façon trop affective d'aborder ces relations professionnelles ? Est-ce une question de classe ? Je me souviens d'une anecdote qui m'a marquée. Un jour, mon père avait reçu un monsieur à la maison, et tous mes tableaux étaient exposés à ce moment-là. Ce monsieur avait dit à mon père : « *Ça lui passera, elle se mariera et fera des enfants* ». C'était vraiment l'avenir que je fuyais.

Vous n'avez donc pas d'enfants par choix ?

Oui, avoir un enfant, enfanter, n'était pas mon rêve et je n'en souffre pas. Mais je me suis quand même mariée. Mon premier mari voulait des enfants à tout prix, mon second compagnon n'en voulait pas et ça me convenait, lui-même est artiste et nos vies s'accordent.

Vous avez été aux Beaux-Arts de Toulouse entre 1968 et 1973. En tant que femme, comment avez-vous ressenti l'ambiance dans cette école ?

J'avais quitté une situation confortable, avec un salaire, pour vivre dans la précarité, mais surtout pour réaliser ce rêve : ne faire que de l'art, apprendre. Et j'y ai travaillé passionnément. J'étais étonnée que les autres étudiants ne soient pas aussi passionnés que moi. Lors de ma première année, nous étions une trentaine dans ma promo. Nous avions deux professeurs : un peintre, Gino Giner, pour la couleur, en lieu de « la peinture », et une femme, Claude Camps, pour le *graphisme*, en lieu du « dessin ». Ils travaillaient en binôme et avaient mis en place une formation abstraite inspirée du Bauhaus. Ils donnaient les cours ensemble, articulant couleur et graphisme. À la fin de l'année, nous nous sommes retrouvés environ une

dizaine d'étudiants, les autres étant partis progressivement en cours d'année. Je pense que cet enseignement abstrait les avait désarçonnés. Pour ma part, j'avais vu les limites de ma figuration dans mes peintures antérieures, je m'en sentais prisonnière et je me suis jetée dans cette formation post-68: couleur, graphisme, volume, avec beaucoup d'enthousiasme. J'ai lié une amitié avec deux étudiants : un garçon, Jacques P., et une fille, Anne-Marie D. En fin de deuxième année, on a choisi tous les trois l'atelier de gravure de M. Louvrier. On bossait ensemble étroitement dans le même esprit, sur les mêmes recherches, et on a créé un groupe, Métagraphis, et fait quelques expositions. Je pense que Jacques était moteur pour les relations, les contacts professionnels. Étions-nous moins sûres de nous en tant que filles ? Je le crois. Lui était plus ambitieux et avait les moyens de son ambition. Cependant, je n'ai pas ressenti de discrimination particulière due au sexe, que ce soit du côté des professeurs ou des étudiants. En quatrième année, l'étude du Nu est revenue dans la formation. Pour moi, ça a été comme une immersion, dans le réel d'un corps sexué, dans sa figuration alors qu'avant, les corps que je peignais étaient des corps imaginaires idéalisés. Ce retour à la figuration a joué un rôle de révélateur, et j'ai axé tout mon travail de gravure autour du nu : grandes gravures en couleur obtenues avec de nombreuses plaques et avec de nombreux passages sous la presse, en vue de mon diplôme. Plus tard, le corps et le visage ont été des thèmes développés dans mes œuvres.

Vous avez pris part aux manifestations de Mai 68 ?

J'étais encore institutrice à l'époque, dans un petit village, et j'avais une amie qui était très malade. Cela m'a coupé de tout. Les manifestations de Mai 68 n'avaient pas trop de sens pour moi. Par contre aux Beaux-arts en 68-69, je suis allée à une manifestation politique, dans un petit quartier de Toulouse, et on a été pris en « sandwich » par des CRS. J'ai été effrayée par le comportement de la foule. Notre professeur de couleur, Giner, était engagé dans un enseignement et un art qui bousculaient tous les critères, matériaux et définitions de ce qui se posait comme fait artistique. Il nous faisait partager ses points de vue, nous faisait participer à des événements en tant qu'élèves des Beaux-arts: interventions dans les rues de Montauban et de La Rochelle²⁹⁸.

Vous êtes-vous engagée dans le milieu féministe toulousain ?

²⁹⁸ **Anonyme**, « Groupe de Toulouse "...sur un terrain vierge" », *Les chroniques de l'Art vivant Spécial « La Province bouge »* n°33 (octobre 1972), p. 14. Lou Perdu apparaît sous le nom de Louise Bere.

Non pas vraiment dans ces années-là, car en 1968, lorsque je suis arrivée, j'étais féministe, mais sans le savoir. J'ai eu comme une confirmation lorsque j'ai trouvé un journal *Le Torchon brûle* et que j'ai découvert le mouvement des femmes à Paris. Je me sentais moins seule dans mes convictions. Mes deux ami-es à Toulouse n'étaient pas féministes, n'avaient pas cette conscience que « le masculin l'emporte sur le féminin » et n'en étaient nullement révoltés. À Toulouse, à ma connaissance, je crois que le mouvement des femmes n'était pas aussi vivant dans ces années-là, 1970 -73, comme ensuite avec la parution de la revue *La Lune Rousse* par exemple, et comme le mouvement se poursuit aujourd'hui.

Qui connaissiez-vous comme militantes féministes localement ?

Quelques années plus tard, Monique Bonzom, une amie, participait avec un groupe de femmes, Artenbulle, à des interventions très créatives avec des cagettes entre autres, dans un petit village de la Montagne Noire. Il y a d'autres groupes de femmes dont elle pourrait vous parler. Il y a des anecdotes rigolotes comme celle de Lise Laval. C'est un groupe de femmes qui voulait monter un centre pour femmes battues. Elles ont monté tout un dossier et il leur fallait partir à Paris pour obtenir des subventions auprès des ministères concernés. Elles ont nommé le centre « Lise Laval » avec un jeu de mots sur la valise, en référence à la valise que les femmes battues amenaient en quittant leur foyer. Elles ont obtenu ces subventions, et peut-être que certaines personnes qui les ont accueillies ont cru que Lise Laval était une vieille militante. C'est une anecdote rapportée par Chantal Gramont de l'APIAF, je crois...

Dans un entretien accordé à Fabienne Dumont en juin 1999, vous dites que votre grand désir était de « n'être qu'artiste », mais qu' « appartenir à un groupe d'artistes femmes était une affirmation difficile à assumer ». Pouvez-vous préciser?

Je préférerais dire ou avoir dit : « *intervenir dans un groupe d'artistes, mêmes femmes, était une posture difficile à assumer* », difficulté due au fait que je n'étais plus sûre de la pertinence de mon travail, dans la mesure où j'avais totalement abandonné la formation pratiquée à l'École des Beaux-Arts pour me lancer dans une tout autre expression et recherche de l'ordre de l'intime. La revue *Sorcières*, était plus multiple, comportait du texte et des travaux plastiques : peintures photos, dessins, performances, comptes-rendus de vidéos. Je n'avais donc pas à m'y définir puisque moi-même j'écrivais, faisais de la photo, dessinais.

J'avais une amie peintre, Danièle Blanchelande, qui elle, pouvait discuter sans barrières de peinture et d'art. Mais moi j'avais du mal à affirmer une position unique et la défendre. En allant dans un groupe d'artistes femmes, je craignais, en étant contrainte à dévoiler ma

création et à en discuter, que celle-ci s'arrête. Ma création étant comme un rempart bien fragile contre l'angoisse de mort, je ne pouvais pas mettre en péril cette expression très intime au risque de ne plus rien faire et de mourir. C'est grâce à *Sorcières* et à la psychanalyse que j'ai pu m'affirmer artiste et en assumer la forme de vie.

Est-ce que le mouvement féministe a eu un impact sur votre vie ?

Bien sûr, complètement. Participer à la revue *Sorcières* m'a permis de faire une « sortie publique », c'était extrêmement important et je remercie encore ici Xavière Gauthier de l'avoir créée. C'est aussi pour cette raison qu'ensuite, j'ai vraiment participé à la création des numéros, pour en faire bénéficier d'autres femmes. Tout ce mouvement a été formidable, les manifestations, la gaité, les rires, l'impertinence, etc. On n'avait pas peur ! C'était aussi une façon d'affirmer qu'on était ensemble, qu'ensemble nous étions fortes. Il y a un slogan dont je me souviens et que j'ai appliqué dans ma vie : « *femme, si tu entends une femme crier, ne la laisse pas seule, solidarité !* » Dans ma vie, ça a été très important et je reste féministe.

Pourquoi avoir déménagé à Paris ?

En 1963, j'ai passé le concours pour rentrer à l'École Normale d'Institutrices. On s'engageait pour dix ou quinze ans. L'État payait ces années de formations, et soustrayait de cette paye le logement, la nourriture, l'entretien. À la fin de la formation, on nous remettait un pécule sensé nous aider à nous installer dans nos fonctions. Après deux années d'institutrice, j'ai obtenu un congé de cinq ans « pour raisons personnelles », pour rentrer aux Beaux-arts. Si je ne réintérais pas l'enseignement après ces cinq années, je devais rembourser à l'État le coût de la formation. J'ai donc passé ensuite un concours pour être professeur d'art dans un lycée professionnel, et j'ai enseigné en banlieue puis à Paris à partir de 1973, la nomination à Toulouse étant impossible à obtenir. En travaillant à temps partiel, j'ai pu maintenir en parallèle la carrière d'artiste, et grâce à l'enseignement d'une matière très technique qui n'interférait pas sur ma création.

Avez-vous le sentiment d'avoir dû faire des sacrifices pour devenir artiste ?

Non, je ne formulerais pas ça comme ça. Je pense que pour réaliser jusqu'au bout cette passion artistique, je ne me suis pas autorisée des moments d'abandon, de bien-être, de vie, juste cela. C'est peut-être beaucoup ou ce n'est peut-être rien, au vu de risquer de perdre son désir et sa passion.

Annexe 16 :



Entretien avec Marie-Angèle Vaurs, 4 février 2016, 10h45, Librairie études de l'Université Toulouse Jean-Jaurès, durée : 30 mn.

Née en 1947 à Laguiolle, Marie-Angèle Vaurs est metteuse en scène et comédienne au sein de la compagnie du Théâtre de l'Acte depuis 1970. Elle a rejoint cette compagnie après les événements de 68 et commencé à faire du théâtre dans la foulée de ces événements en 1969. Elle s'est formée au théâtre « sur le tas ». En tant que comédienne, elle a joué dans la plupart des créations du Théâtre de l'Acte dont : L'Odyssee (1970, mise en scène Michel Mathieu, présentation à Toulouse, Paris Cartoucherie de Vincennes), Graffitis (1975, Création collective présentée à La Fabrique Arnaud Bernard à Toulouse), Nous sommes vivants (1976, mise en scène M. Mathieu créé à La Fabrique Arnaud Bernard à Toulouse), Rhum des foins (1979, Spectacle burlesque mis en scène et interprété avec M. Mathieu), Les Bonnes, de Jean Genet (1981-82, mise en scène M. Mathieu), et Parlez-moi d'amour (1986-87, mise en scène Jean-Pierre Tailhade. Prix d'interprétation au Festival Le Maillon de Starsbourg). Elle a mis en scène diverses pièces, dont 1, 2, 3 mots d'Elles (1997, avec un groupe de jeunes filles maghrébines à Tarbes). Elle travaille actuellement sur la mise en scène de Massacre à Paris de Christopher Marlowe. Cette rencontre m'a permis de connaître un peu plus l'histoire du théâtre à Toulouse dans les années 1970-1980, ainsi que l'expérience de Marie-Angèle Vaurs au sein de ce milieu.

L'entretien a été relu et corrigé par Marie-Angèle Vaurs après sa retranscription.

Pouvez-vous commencer par présenter votre parcours personnel, et au sein de la Cie du Théâtre de l'Acte ?

J'ai commencé à faire du théâtre en 1970, dans la foulée de Mai 68. J'étais étudiante en droit lorsque 68 est arrivé, et j'ai fait dans l'année qui a suivi, un revirement à 360 degrés ; c'est-à-dire que je me suis éloignée le plus possible de ce que je faisais. J'ai arrêté mes études, que j'ai terminées quelques années plus tard ; je vivais à ce moment-là en communauté, c'était un changement total.

Où était cette communauté ?

Elle était dans un vieux château qui s'appelait Persin-Bas, à côté de Castelmaurou. C'était une « maison de maître », à l'abandon. Nous avons négocié avec le propriétaire l'occupation du

lieu gratuitement en échange de la réalisation de travaux. Le phénomène communauté s'est beaucoup développé à cette époque-là, avec une sorte d'utopie de transformation du monde. Mais nous, on se réunissait pour faire du théâtre, pas pour la vie en communauté stricto sensu. C'était une question d'économie, pour pouvoir travailler en permanence ensemble.

Qu'est-ce qui vous a poussé à faire du théâtre ?

J'ai été portée par Mai 68. À cette époque, il n'y avait pas d'école de théâtre, pas de conservatoire... C'est difficile à comprendre, mais dans la période qui suit les événements de Mai 68, il y a un mouvement très fort, une énergie qui vient de l'ensemble des gens et non pas de personnes en particulier. Toute seule, je n'aurais pas fait de théâtre. Le théâtre, la vie en communauté c'était à des années-lumière de toute ma vie antérieure. Et puis il y avait une énergie extraordinaire qui se dégageait de la troupe du Théâtre de l'Acte qui venait juste de naître, un plaisir et un bonheur de vivre dans le corps et le physique... Je suis arrivée au théâtre par le biais d'engagement et par une rupture avec mon passé.

Dans quelle ambiance et comment s'est montée cette compagnie ? Je veux dire : quel était le théâtre dominant et consensuel de l'époque? Quels étaient les débats autour du théâtre?

Il y a une rupture complète avec la façon de faire du théâtre des années passées. La compagnie s'est créée dans l'été 68, dans la suite du mouvement, avec des jeunes étudiants en lettres. Je n'en faisais pas partie à ce moment-là. Il y avait Michel Mathieu, qui est mon mari, et Mamadi Kaba, qui était quelqu'un de très engagé, qui avait un cursus intellectuel et culturel conséquent... Il y avait une volonté de rupture avec la façon de faire du théâtre. Pour parler de féminisme, il y avait une réelle volonté de se mettre à égalité, entre les hommes et les femmes. Enfin on ne se posait même pas la question.

Quelle était la situation du théâtre en Midi-Pyrénées ?

Il n'y avait quasiment rien. Parmi les jeunes compagnies, il y avait le Théâtre du Pavé avec Paul Berger, nous, et le Grenier de Toulouse, avec Maurice Sarazzin, qui avait une salle d'abord au Sorano, puis au théâtre de la Digue. Nous, jeunes et très iconoclastes, on les trouvait passésistes. Sinon, il n'y avait pas de TNT, pas de Théâtre Garonne, aucune autre compagnie...

Selon l'état de mes recherches actuellement, il semble y avoir eu, pour les arts plastiques, une rupture vers 1982-1983, avec l'arrivée du PS au pouvoir. Est-ce qu'il y a eu des changements pour le milieu du théâtre dans ces années-là ?

Énormes. C'est surtout la mise en place du régime intermittent et la possibilité de faire des cachets qui ont été à la fois bénéfiques, car au début, on ne se préoccupait pas de subventions, on vivait avec l'air du temps, mais qui ont aussi provoqué l'éclatement des groupes. Il n'y avait plus la nécessité de vivre en communauté et en groupe, dans la mesure où chacun pensait qu'il pouvait se débrouiller. Ça a été le début d'un mouvement qui a conduit à l'éclatement des groupes, et de la compagnie en tant que troupe ; c'est-à-dire des gens qui vivent ensemble, mangent ensemble... La vie en communauté a duré trois-quatre ans.

Jouiez-vous en dehors des lieux habituellement réservés au théâtre ?

Oui on faisait beaucoup de théâtre de rue, plus exactement nous jouions dans la rue, sans autorisation. C'était un théâtre de rue non labellisé, non institutionnalisé et non payé. C'était très politique. Il ne faut pas oublier qu'il y avait encore Franco en Espagne, Salazar au Portugal, et beaucoup de réfugiés espagnols à Toulouse. On travaillait avec eux, on faisait des actions et des événements politiques. Il y avait aussi encore la peine de mort, et on a fait des interventions contre.

Quel était le public visé ?

On jouait sur les marchés, sur la place Saint-Sernin aussi, ou dans d'autres endroits emblématiques. On jouait aussi dans des salles, comme le théâtre de la Digue, dans des MJC, à la cité de Chapou, à la fac... Le premier spectacle *Tout Homme* se jouait en plein air.

La Cie du Théâtre de l'Acte s'inspire, entre autres, des méthodes de Jerzy Grotowski sur le corps et la dissection de l'acteur. Qu'est-ce qui vous a intéressé dans cette méthode ?

Grotowski a été un grand révolutionnaire en ce qui concerne le travail de l'acteur. À part chez les Russes, avec Constantin Stanislavski, il n'y avait pas de méthode de travail de l'acteur. Il a travaillé avec des personnes qui avaient connu la méthode de Stanislavski et il s'est placé en opposition à ce travail. Il a mis au point une méthode de travail, très exigeante, très radicale sur le dépassement des limites corporelles de l'acteur ; amener l'acteur à dépasser ses résistances pour atteindre une autre vérité. C'est l'idée de l' « acteur saint ». Il a pioché des exercices en Asie, au Japon ou en Inde, et a élaboré ensuite sa propre démarche, mis en place

un entraînement très particulier. Il a été invité en France pour faire des stages, dont un à Aix en Provence en 1970, stage qui a été suivi par Michel Mathieu. Michel a ensuite transmis lui-même cette méthode en l'adaptant. Il y avait aussi des influences américaines très fortes comme celles du Living Théâtre, qui était dans une tout autre approche !

Et pour revenir à Grotowski, il n'a pas cessé d'évoluer, de transformer sa méthode initiale. Dans les années 1970, il s'est consacré uniquement sur sa recherche en direction de la formation de l'acteur et a complètement arrêté de créer des spectacles.

Y avait-il des débats théoriques autour de ces méthodes ?

Oui. L'après 68 est un monde de débats. Le Living Theatre est venu à Toulouse en 1968 (ou 69, à vérifier) ils ont foutu un bazar pas possible. Ils étaient en Avignon en 68. Il y a eu des rencontres avec l'équipe du Théâtre de l'Acte présente à ce moment-là. Ils sont venus à Persin Bas.

Vous aviez des liens avec les autres troupes aux alentours de Toulouse ?

Oui, ponctuellement, avec le Théâtre du Pavé par exemple, mais qui était plus classique que nous. On était sur une tout autre démarche. Il n'y avait pas toutes ces compagnies, la multiplication des troupes de théâtre est venue bien plus tard, après Jack Lang, et nous, on a enfanté des dizaines de compagnies. Beaucoup de comédiens, metteurs en scène sont passés et ont été formés par le théâtre de l'Acte.

Connaissiez-vous l'Archéoptéryx ?

Oui d'Armand Gatti, qui était très engagé politiquement – et qui l'est toujours d'ailleurs. Il est resté à Toulouse un moment, on a eu des liens avec lui. Ils étaient au 15 rue des Lois.

Et Lo Theatre de la Carriera ?

Oui, mais nous n'étions pas non plus sur le même terrain. La Carriera était axée sur l'Occitanie. Ils avaient des revendications en relation avec l'identité occitane. Ils étaient ancrés du côté de Béziers, à Pézenas, je pense. Ils ont joué à Toulouse, des pièces en occitan, et en français ; ils défendaient la paysannerie locale... Nous étions sur un terrain plus global.

Est-ce que le fait d'être en province, et non à Paris, a pu être un frein pour la Cie ?

Oui je pense. Toulouse était, à l'époque, un cul-de-sac (et l'est toujours !). En 1972, on a joué à la Cartoucherie de Vincennes en région parisienne. On pouvait encore le faire à cette époque. Mais maintenant c'est devenu presque impossible.

En tant que femme, vous êtes-vous retrouvée confrontée à des difficultés particulières dans le milieu du théâtre ?

Pas vraiment, pas à l'intérieur du groupe. On se situait dans cette mouvance globale de revendications. Il n'y avait pas de mouvement féministe revendicatif à l'intérieur du groupe, c'était tout le monde. On n'a pas fait de théâtre à consonance féministe particulièrement.

Avez-vous participé à des activités politiques en dehors de vos activités théâtrales ?

Oui, avec l'imprimerie 34, qui était une imprimerie très marquée par ses engagements politiques avec une dimension anarchique. On a fait pas mal de choses avec eux, du théâtre de rue notamment sur tel ou tel problème politique particulier. On avait créé une grosse marionnette, qui s'appelait « Madame Pouet-pouet » et qui disait la vérité, celle qui n'était pas toujours bonne à entendre. Sur le féminisme, on a fait quelques actions de rue, dans les années 1980. C'était des types qui promenaient des femmes en laisse, comme des chiens. C'était dans la rue Saint Rome. Une façon de protester contre l'exploitation du corps de la femme dans la publicité notamment.

Que vous inspire le mouvement féministe des années 1970-1980 ?

Il y avait vraiment de quoi protester à cette époque-là (et maintenant toujours d'ailleurs). C'était des revendications « basiques », concernant la liberté d'utilisation de son corps, le droit à l'avortement notamment. On a une amie qui était gynécologue, qui s'est mise en porte à faux avec l'ordre des médecins parce qu'elle pratiquait des avortements illégaux. La grande libération des femmes a été la pilule et la contraception. Il faudra attendre la loi Veil en 1975 pour l'avortement.

Vous aviez des liens avec les militantes féministes ?

Pas spécialement.

Vous avez mis en scène 1, 2, 3 mots d'Elles, avec un groupe de jeunes filles maghrébines à Tarbes. Pouvez-vous m'en dire plus ?

C'était une expérience très forte, en 1997. Ce groupe s'appelait « Elles » et était constitué de très jeunes filles, entre 15 et 21 ans. Elles m'ont appelé pour monter un spectacle. Je suis allée à Tarbes et j'ai travaillé pendant un an avec elles. J'ai été très surprise par leur maturité. Il a fallu qu'on s'accorde au début, car je pensais qu'elles voulaient parler des problèmes avec nous, avec les « Français », les « blancs » à l'extérieur de la cité. Or elles voulaient s'exprimer sur les problèmes à l'intérieur : les pères, les frères, les mères, les mariages forcés. On a créé un spectacle assez drôle où elles imitaient les hommes et parlaient de leurs problèmes, dont le mariage forcé. On l'a joué à la Gespe à Tarbes. Les femmes de la cité sont venues, les mecs très peu. On devait représenter le spectacle quelques mois après; or quinze jours avant que j'y retourne, j'ai reçu un coup de fil pour m'annoncer que le spectacle ne pouvait pas être renouvelé : plusieurs d'entre elles venaient d'être mariées ! J'en ai été très affectée.

Annexe 17 :



Entretien avec Claire Foltete, 9 février 2016, 10h30, Albi, durée : 45 mn.

Née en 1954 à Albi, Claire Foltete a longtemps vécu à Castres. Durant son enfance, elle apprend le travail de la broderie auprès de sa famille et commence la peinture après la naissance de ses enfants. Autodidacte, elle explore à ses débuts diverses techniques et représentations artistiques. Ce n'est qu'en redécouvrant les motifs issus de son enfance qu'elle parvient à trouver sa voie artistique. Elle a exposé à la fin des années 1980 lors des « Rencontres » à la Conciergerie de Paris en 1987, au Palais des Papes d'Avignon en 1989 et au Forum des Cordeliers à Toulouse en 1990. Son œuvre est axé sur le motif et le décor, avec un questionnement sur l'impact de celui-ci sur la vie humaine, sur l'entourage. Les motifs « point par point » rappellent ceux de la broderie dont elle s'inspire : « passe-temps » féminin dont la lenteur d'exécution lui permet de se retrouver. L'usage du crayon de couleur marque pour elle la précarité de ses approches de la peinture²⁹⁹. Actuellement, elle est membre du conseil d'administration de l'espace culturel et associatif Le Frigo à Albi.

L'entretien a été relu par Claire Foltete après sa retranscription.

Pouvez-vous tout d'abord vous présenter ?

Je suis née à Albi en 1954, mon père était employé aux impôts et ma mère ne travaillait pas. J'ai fait une formation de laborantine tout d'abord, j'ai travaillé dans un laboratoire et eu des enfants. Après ça, je me suis dit qu'il était peut-être temps pour moi que j'aie vu du côté des arts plastiques qui m'avaient toujours attiré sans que je puisse faire quoi que ce soit. Je suis d'une génération où les parents disaient ce qu'il fallait faire, et j'étais très sage et obéissante. Les arts plastiques étaient vus comme inutiles dans ma famille. J'ai donc commencé très tard mon parcours artistique, j'avais une trentaine d'années. Il m'a fallu en fait quelques années pour saisir ce qu'était l'art contemporain, je n'en avais aucune notion. J'étais cependant toujours en relation avec le centre contemporain de Castres qui m'a aidé à m'ouvrir, comprendre et voir ce qu'il se passait dans le monde contemporain de l'art. À partir

²⁹⁹ VILA Jean-Louis, *La femme d'Ulysse* [en ligne], juillet 1997 [consulté le 11 février 2016]. Disponible sur : <http://www.lesabattoirs.org/ressources/artistes/246/claire-foltete>

de là, j'ai commencé à pratiquer, mais je n'avais aucune idée sur la façon de montrer mon travail ni sur quoi en faire. Je savais juste qu'il fallait que je fasse. Je n'avais pas de thème, je crois que j'ai exploré au départ toute une partie de l'histoire de l'art du XXe siècle avec mes crayons et mes pinceaux.

Vous avez pu vivre de votre peinture ?

Non, mais je n'ai pas cherché à le faire. Quand j'ai commencé à travailler, la question de vendre et d'exposer n'était pas en jeu. Petit à petit, on m'a dit qu'il fallait que je montre mes œuvres, et que cela ne servait à rien que je peigne si je n'exposais pas. C'est vrai que l'art est fait pour ça, pour être vu et montré. Donc j'ai montré. Mais pour la vente, je n'en avais pas besoin dans ma situation, et je souhaitais garder une certaine liberté vis-à-vis de ça. Ne pas être assujettie au besoin de vendre a toujours été pour moi un réel espace de liberté. J'avais trop de choses à apprendre des arts plastiques eux-mêmes pour m'intéresser à toutes ces autres choses comme le marché de l'art. J'ai toujours trouvé des petits moyens pour que la création ne pèse pas dans ma balance budgétaire : je n'ai jamais mis énormément d'argent dans mes supports, etc. J'ai aussi donné des cours d'arts plastiques, ce qui m'a financé mes achats.

Dans votre présentation sur le site des Abattoirs de Toulouse, vous dites : « *Mon enfance a longtemps été circonscrite à un univers féminin constamment "occupé aux ouvrages"³⁰⁰ ».* Qu'est-ce que cela signifie ?

Lorsque j'étais enfant, j'ai vécu avec la génération de mes parents et de mes grands-parents. La génération de mes grands-parents, qui tenait une mercerie, a formé ses enfants, notamment les filles, en leur faisant faire des travaux féminins : broderies, travaux d'aiguille exclusivement. Et j'ai été formée à ça. J'y prenais beaucoup de plaisir à me retrouver et à penser pendant ces moments-là. Je réfléchissais sur la vie, sur le travail... La lenteur permettait beaucoup de champs de pensées et cela me plaisait beaucoup. Je ne m'en suis pas aperçue de suite, et je m'en suis rendu compte plus tard. Lorsque j'ai commencé à peindre, durant les dix premières années, j'ai exploré dans tous les sens : la nature morte, le paysage, etc. J'ai travaillé très longtemps uniquement sur la couleur jaune, j'ai fait des petits formats, des grands formats, etc. Mais je sentais que je n'étais pas satisfaite, que je ne parlais de rien, que je n'y arrivais pas. Lorsque mon père est mort, il a fallu vendre la maison. En la vidant, je

³⁰⁰ *Ibid.*

suis tombée sur une boîte dont je n'avais jamais vu le contenu : c'était des patrons de motifs qui servaient à décorer du linge de maison. Je me suis dit que ce que je cherchais depuis des années était là, et qu'il était sous mon nez depuis longtemps. C'était mon domaine, je connaissais tout ça. J'ai donc commencé à retravailler sur ces patrons, à leur ajouter des motifs, à les calquer, à faire des collages, etc. Petit à petit, mon travail s'est développé sur le mode point à point. C'est ce mode, que j'ai ignoré pendant longtemps, qui me convenait. Ça m'a frappé, au moment où j'ai redécouvert ça, de comprendre à quel point cela pouvait me servir pour créer. J'avais à peu près la quarantaine, et ça m'a permis de poser ma création, de poser ce que j'avais envie de dire, et de continuer à produire avec moins d'angoisse : celle de la toile vide, celle de ne pas pouvoir continuer... Je savais par où tirer les fils, je savais où ils étaient et comment je pouvais m'en servir. La création était pour moi quelque chose de vital, qui n'est pas explicable. Je ne faisais pas de choses extraordinaires à côté, plutôt banales. J'avais mon travail comme enseignante d'arts plastiques, et à la maison un mari avec trois enfants, il fallait que je m'occupe de choses très banales. Créer me tirait à l'extérieur de cette banalité.

Quels étaient vos soutiens lorsque vous avez commencé à peindre ?

Mon mari me poussait à exposer en me disant qu'il fallait que je montre, etc. Mais je trouvais que sa vision était trop axée sur la vente. Moi, j'avais juste besoin de montrer pour pouvoir évoluer. Lorsqu'on fait une exposition, on se rend compte de son travail, de la qualité et du contenu qu'on y a mis.

Dans votre présentation sur le site des Abattoirs de Toulouse, vous dites, à propos de vos recherches sur le tissu : « *Ils contribuent à renforcer mon questionnement face à l'activité du peintre, de la peinture au féminin [...]*³⁰¹ ». Quels sont ces questionnements, et qu'entendez-vous par « peinture au féminin » ?

Quand on voit mon œuvre, on peut rarement dire que c'est un travail d'homme... Il s'adresse à tout le monde, mais la production vient du féminin. Je ne travaille pas « en force », mais plutôt par « détours ». Dans mes premières années, je me suis retrouvée face à un discours dans l'art, et notamment l'art contemporain, où la production des femmes était très peu regardée et appréciée. Il y avait très peu de femmes qui étaient montrées, et cela dure encore. Certaines ont essayé de faire des expositions exclusivement de femmes. Ça a ses « pour » et

³⁰¹ *Ibid.*

ses « contre ». Pourquoi aurait-on besoin d'affirmer que l'on est une fille pour exposer ? Je n'ai aucune réponse si ce n'est de créer dans mon sens, dans le sens de ce que je fais de cette production, dans ma manière de m'introduire dans le paysage actuel, de proposer quelque chose.

Certaines féministes, comme Myriem Naji, se sont intéressées aux travaux sur le tissu, notamment à travers l'étude des tapis marocains, les quilts³⁰². Ils sont en effet créés par les femmes marocaines, et vendus par les hommes aux hommes occidentaux. Par cette vente, ils passent du statut de « produit artisanal » à « œuvre d'art ». Des artistes comme Pierrette Bloch, Bernadette Bour, Hessie ou Vera Székely ont utilisé le textile, art-isanat féminin, pour l'élever au rang d'art. Aviez-vous cette démarche en tête ?

Mon travail, à la base, vient des ouvrages féminins. Mais c'est surtout un travail « point à point » plus que sur le tissu. La parenté avec la broderie est présente, mais il y a aussi un lien avec l'enfance. Je l'ai noté à deux ou trois endroits, mais je ne voulais pas que ça ne fasse référence qu'à ça. Je suis passée du pinceau au crayon de couleur, et le crayon a été pour moi comme un souvenir de l'enfance. Mais non, je ne suis pas du côté de ces artistes, à savoir celles qui ont fait passer le travail de la matière tissée au rang d'œuvre d'art. Je m'en sers, mais je suis sur la frange. Je connais les travaux de Ghada Amer, qui elle fait ce travail. Je n'ai utilisé des fils qu'au début, pour retranscrire des motifs. Cela s'est effacé petit à petit de mon travail, même si certains éléments, comme les trous, reviennent de temps en temps dans ce que je fais.

Avez-vous pris part à ou connaissiez-vous des groupes de plasticiennes ?

Non assez peu. J'ai toujours été autour du Centre d'art de Castres. Dans ma pratique, sûrement par manque d'assurance, je ne me suis jamais présentée comme plasticienne. J'ai donc dû passer à côté de cela, de connaître d'autres filles qui travaillent comme moi. Je connais quand même Françoise Maisongrande, qui est de la génération juste derrière moi et qui travaille beaucoup sur le féminin.

Est-ce qu'être artiste en province vous a semblé être un obstacle ?

³⁰² NAJI Myriem, *Valeur des tapis marocains : entre productrices d'artisanat et marchands d'art*, dans SOFIO Séverine, YAVUZ EMEL Perin, MOLINIER Pascale (dir.), *Genre, féminisme et valeur de l'art*, Cahiers du genre, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 95-111.

Pour « montrer », je ne suis pas sûre. Mais si on ne fait pas partie d'un groupe, d'une association ou d'un réseau, pour se faire connaître, je pense que ce n'est pas possible.

Vous n'avez jamais rejoint d'association ?

Si, mais je ne suis à Albi que depuis une dizaine d'années, avant j'étais du côté de Castres. Dans le Tarn, lorsqu'on est d'un côté ou de l'autre, on ne connaît pas l'autre côté. Lorsque je suis arrivée à Albi, je ne connaissais donc personne. Le fait de m'occuper du Frigo m'a donné un peu accès à quelques lieux où je pourrais peut-être présenter mon travail. Lorsqu'on me demande ce que je suis-je réponds : "Je suis une artiste régionale". Mais pour moi cela n'a aucune importance.

Avez-vous été victime de discriminations dues à votre statut de femme ?

Je pense... Par moments, j'ai fait des demandes pour des expositions, et pour certaines, il était impossible de passer. Et au final, on voyait bien qu'ils n'avaient exposé qu'une ou deux femmes. Je n'avais pas de nom connu et j'étais une femme, c'est rédhibitoire.

Avez-vous connu ou participé à des activités politiques en dehors de vos activités créatrices ?

Dans l'absolu non. Mais j'ai fait des choses dont je ne sais pas si elles peuvent être vues comme politiques. Au Centre d'art de Castres, on avait monté une association qui s'appelait « Les amis du Centre d'art de Castres ». On faisait des actions autour de ce centre en réaction au fait qu'il n'y avait que le « réseau » qui était présenté dans ce lieu. Ce n'était pas juste une action pour se faire plaisir, on avait des revendications. On voulait que l'accès soit plus ouvert dans ce centre d'art et que des événements parallèles puissent se passer. On s'est montés autour de Lyne Limouse, qui était à l'origine de la présence de ce lieu à Castres.

Que vous inspire le mouvement féministe des années 1970-1980 ?

Je ne pense pas que ça ait eu beaucoup d'impact sur moi... Je ne l'ignorais pas et s'il y avait quelque chose à soutenir, je soutenais. Mais ma situation était particulière, je n'avais pas fait de formation arts plastiques, je n'avais pas de revendications précises pendant longtemps, je n'ai rien demandé à la scène artistique si ce n'est de pouvoir de temps en temps montrer un peu mon travail, très modestement. Je ne me sentais pas légitime, en porte à faux par rapport aux arts plastiques, à la formation... Je ne me suis pas interrogée sur l'art, j'ai créé sans savoir. Donc je n'avais pas de revendications comme artiste. Lorsque j'ai été refusée dans des

expositions, j'ai mis ça sur le dos de mon manque de formation ou du non-aboutissement de mon travail.

Vous connaissiez des militantes féministes ?

Non... Pour le contexte, j'avais trois enfants très jeunes, j'ai essayé de me débrouiller pour faire quelque chose, j'ai animé des ateliers d'arts plastiques sans avoir vraiment de bases. Il a fallu que je prenne beaucoup sur moi pour pouvoir reformuler les choses pour pouvoir les restituer... J'ai servi une année de modèle à une artiste peintre, Christiane Durand. On se proposait dans une situation, elle faisait des photos puis des portraits. Me mettre dans l'autre situation, comprendre ce que proposer son image voulait dire, ce qu'était le travail d'une artiste femme dans le milieu m'a beaucoup appris. Elle avait été « repoussée » vers Aussillon, au centre Bradford qui était en relation avec Cimaise et Portique d'Albi. Aussillon était un deuxième lieu, moins grand, et elle avait été envoyée là-bas : elle pouvait avoir un lieu de travail, mais pas ici, à Albi, où il se passait des choses « extraordinaires ». Il y a toujours des discriminations dans le monde de l'art : on le sait, on les entend. Par exemple, à propos de Françoise Maisongrande : elle a eu son premier fils, vers trente ans. Elle est retombée enceinte plusieurs années après, et j'ai entendu dire : « Pour elle c'est foutu maintenant ».

Annexe 18 :

Entretien avec Béatrice Utrilla, 9 février 2016, 17h30, au bar Le Bijou (Avenue de Muret), durée : 30 mn³⁰³.



*Béatrice Utrilla travaille autour de la photographie et de la vidéo. Elle est sortie de l'école des Beaux-arts de Toulouse en 1987. Dans son parcours artistique, elle privilégie le travail en collectif, l'échange et les relations faisant partie prenante de ses recherches artistiques. Elle a monté plusieurs collectifs d'artistes comme « Ab-Irato », « Les Curieux » et « A la Plage ». Ses photographies s'intéressent aux témoignages qu'elle recueille auprès d'adolescents, de femmes de maisons d'arrêts ou d'habitants des quartiers populaires : « Ses vidéos et ses images sont autant d'énigmes racontant bribes et fragments d'histoires. Les images qu'elle nous donne à voir sont des traces des indices d'une vie. Portant une attention particulière aux signes de notre société, Béatrice Utrilla en propose un décryptage en réinterprétant ses images et ses signes. » Elle a exposé, entre autres, en 1989 à la galerie du Quai pour l'exposition « Photo pauvre ». En 1990 à la Biennale internationale de la Photographie d'Art et de recherche à Paris, en 1995 avec « Les Curieux » à l'Atelier Cartel de l'Hippodrome de Toulouse et en 2010 avec Myriam Richard à la galerie Lieu-Commun de Toulouse pour l'exposition « Montage parallèle » où elles présentaient « Les Adolescents – saison 2 ». Elle a également participé à la publication de *Toilette d'artistes* (1988, crédit photographique du catalogue, Editions Adélie) et du *Catalogue Buy-Self* (2003, Zebra 3, Bordeaux). Bien qu'elle ait commencé son chemin artistique à la fin des années 1980, son choix de travailler en collectif, choix peu répandu dans le milieu de l'art, m'a beaucoup intéressé : son parcours et son témoignage m'ont donc semblé à inclure dans mes recherches.*

L'entretien a été relu par Béatrice Utrilla après sa retranscription.

Pouvez-vous vous présenter, au niveau de votre parcours personnel et artistique ?

Les deux se mélangent. J'ai fait des études d'art aux Beaux-arts de Toulouse ; j'ai suivi un double cursus en Art et en Communication. J'étais inscrite en communication, car c'était le début de l'institution de l'image photographique ; elle n'était pas encore vraiment établie,

³⁰³ Image : Workshop 2012, *Directions croisées, vernissage 2012*, 27 mai 2012 [consulté le 17 février 2016]. Disponible sur : <https://scenoensat.wordpress.com/category/workshop-2012>

dans les années 1980 dans les écoles d'art. Ces études donnaient accès aux labos de photographies, et j'ai obtenu mon DNSET en 1987, un des premiers diplômes en photographie. Je me suis attachée à travailler l'image photographique d'abord par rapport à mon histoire personnelle, en regardant la construction des albums de famille : comment ces images construisaient une histoire, presque une fiction. Je me suis intéressée à la photobiographie qui était un courant assez important à ce moment-là, et au récit photographique. L'effet de fiction est aussi intervenu dans le réel que je pouvais vivre, il y a toujours eu cet effet de basculement entre réel et fiction. J'ai ensuite beaucoup travaillé en collectif. J'en ai monté « Ab Irato » avec d'anciens amis des Beaux-arts, puis « Le Curieux » à partir d'ateliers d'artistes et le dernier avec des générations plus jeunes que moi : « À la plage ». Ces expériences ont été très fortes. Je mets souvent en place des collaborations pour mener un travail, j'essaie de voir ce qu'il se passe dans ces relations.

Vous avez intégré l'école des Beaux-arts de Toulouse entre 1982 et 1987. Quels ont été les apports de cette formation ?

C'est une formation assez étrange. Lorsqu'on y est dedans, on n'a pas de lisibilité de l'enseignement, on ne le voit qu'après. À cette époque, c'était une formation très libre où l'étudiant devait construire son parcours. La question de la construction de l'identité était très présente, c'est un parcours psychique très difficile à tenir, mais c'est ce qui m'a permis de me construire.

Comment avez-vous, en tant que femme, ressenti l'ambiance dans cette école ?

Je pense qu'on avait encore l'héritage des années 1960. Il y avait une espèce de machisme inhérent à l'enseignement. J'ai eu de la chance de tomber sur des profs qui n'étaient pas dans cette mentalité-là : ce n'était pas la majorité, mais j'ai essayé de les trouver et de travailler avec eux. Entre les étudiants, garçons et filles, ça se passait très bien. Je me suis toujours entourée de garçons. C'est une de mes façons de « vriller » la situation. Je ne suis pas quelqu'un qui se laisse faire, je suis toujours combative, voire agressive et je ne me laisse pas intimider par une domination masculine même si parfois j'ai à l'affronter.

Vous l'affrontez comment ?

Ça dépend du type de domination. Mais il y a toujours un moment où il faut montrer qu'on est dominée pour casser cette domination. Je n'ai pas d'exemple précis, la séduction peut être un moyen de désarmer et de calmer le jeu. C'est une arme que j'ai utilisée : me mettre dans la

peau d'une fille, dire "oui, oui d'accord" pour qu'on me laisse tranquille. Parfois ça ne marche pas. Cette idée de séduction est pour moi le fait de « rentrer dans les codes » : il est l'homme, je suis la femme. Habituellement, je me mets au même niveau d'égalité et le genre des gens m'importe peu. Rentrer dans ce jeu permet de le calmer en renvoyant chacun à sa place s'il y a des tensions. Il y a eu en fait plein de cas complexes avec les enseignants. Ceux qui étaient trop autoritaires, trop machistes, c'était très difficile de réagir. Pour eux, la femme était un objet et non pas quelqu'un qui peut penser et créer. C'était incroyable. Mais ce n'était pas que dans les études, ça existait aussi dans les expositions.

Qu'est-ce qui vous a poussé à entrer dans le milieu artistique ?

Un désir de vivre avec des artistes. Ce qui m'a poussé au départ c'est de choisir une vie. Je me suis toujours sentie bien dans ce milieu, car j'ai côtoyé des musiciens durant mon enfance et adolescence. Je voyais qu'ils avaient une certaine liberté qui était complètement différente des autres personnes que je côtoyais, ils étaient cultivés et produisaient des choses, c'est ce qui m'a intéressé.

Quels étaient vos soutiens au moment où vous avez décidé de rentrer aux Beaux-arts ?

Ça a été dur pour ma famille d'accepter. Mais je suis venue avant à Toulouse pour faire des études d'arts plastiques, option lourde, et c'est là que ça s'est décidé. Ça n'a pas été facile, mais une fois que j'ai eu mon bac je suis rentrée aux Beaux-arts., et mes parents m'ont financé mes études.

Quelles difficultés avez-vous rencontrées à la sortie des Beaux-arts ?

La sortie est toujours difficile. Il y avait beaucoup d'amis à moi qui avaient des bourses et beaucoup de soutien, j'étais plus en retrait. Gérard Regimbeau m'a beaucoup aidé, car il m'a mis sur des projets pendant de longues années. Mon parcours est difficile en soi, mais il n'y a pas de difficulté qui ressort plus qu'une autre. Je ne prends pas du tout l'art comme une profession, je le fais de façon professionnelle, mais je ne pense pas qu'il faille utiliser les mêmes armes que dans un boulot classique.

Avez-vous pris part à ou connaissiez-vous des groupes d'artistes femmes ?

Non, j'étais dans les groupes des hommes. Je constituais des groupes avec des hommes, mais avec des femmes aussi ; dans « À la plage », il y avait plus de filles que de mecs. Mais je n'étais pas pour travailler uniquement avec des femmes, ce n'était pas mon but.

Dans votre biographie, Michel Imbert définit votre activité au sein de collectifs comme un « choix³⁰⁴ ». Pourquoi ce choix ?

C'est un choix politique. Ce sont d'abord des formes d'actions pour défendre le travail des artistes, le diffuser, le montrer... On travaillait en association, on montait des expos pour d'autres artistes et on diffusait leur travail. C'est fait d'une façon très bénévole, on y passe beaucoup de temps, mais on maintient une scène et une vie artistique. Je n'ai pas été dans le système commercial des galeries, car ce qui était important pour moi était de travailler sur la reconnaissance des arts plastiques grâce à des publications, des organisations d'expositions, des ouvertures d'ateliers... On essayait d'avoir une forme de proximité et de passer outre le système commercial de l'art.

Vous étiez en lien avec d'autres collectifs d'artistes ?

Avec « À la Plage », on a mené beaucoup d'expériences en France et dans d'autres pays avec des artistes qui essayaient de gérer leur œuvre de la production à la diffusion, presque sur le modèle des circuits courts de l'agriculture. Il y avait Buy-Self à Bordeaux, Zébra-3 que l'on continu à voir aussi : il y a eu plusieurs expériences.

Pouvez-vous me parler du collectif Ab-Irato dans lequel vous avez été active ?

Il s'est monté avec des étudiants des Beaux-arts. À la sortie on s'est constitué en groupe pour faire des expos, au début dans la galerie qui s'appelait Axe Actuel, qui était une galerie assez importante. On avait un journal où on publiait des textes, on faisait aussi des expositions dans des appartements. Pour organiser une exposition, on mangeait et on discutait dans des grands appartements. On avait aussi des réseaux d'artistes qui nous contactaient lorsqu'ils avaient envie d'exposer. On autogérait et autofinçait presque tout, par des cotisations et notre travail.

Vous avez participé à l'exposition « Photo pauvre » à la galerie du Quai en 1989.

Pouvez-vous me parler de cette exposition ?

C'était avec une copine à moi, Anne, on travaillait sur le support de la « photo pauvre » qui était issue d'une technique très populaire : on travaillait avec des appareils photo jetables. Nos deux regards se confrontaient, je travaillais sur des archives familiales, il y avait la question

³⁰⁴ UTRILLA Béatrice, *site officiel*, s.d [consulté le 5 février 2016]. Disponible sur : <http://www.beatrice-utrilla.com/a-propos/bio/>. Cette biographie n'était plus en ligne le 17 février 2016.

du document et de l'archive dans ce travail. Il y avait également un environnement de paysages communs et très banals. La banalité et le quotidien nous intéressaient.

Dans le cadre de votre activité artistique, avez-vous songé ou êtes-vous partie à Paris ?

Oui, je travaille avec beaucoup de collaborateurs à Paris. J'ai sorti un livre, *Trente et un cent*, en 2013 à Paris, j'y ai fait pas mal d'expos... J'ai des amis artistes proches là-bas, donc j'y vais souvent. Mais ma vie personnelle a fait que je suis restée ici. J'ai eu une fille et c'était plus compliqué ensuite de partir. Rester ici n'a pas été un choix, tout s'est enchaîné en fait.

Avez-vous participé à des activités politiques en dehors de vos activités créatrices ?

Je ne suis pas la bonne candidate pour ça. Je suis politique dans le sens des années 1970, à savoir celui qui dit que « l'individu est politique ». Dans ma vie et mon travail artistique, j'essaie d'être en adéquation avec mes convictions, politiques, mais au sens large du terme. Je ne rentre pas dans le système politique, je ne le trouve pas efficace, même au niveau des associations.

Que vous inspire le mouvement féministe des années 1970-1980 ?

Je pense que les artistes femmes de cette période-là ont été très importantes pour nous, les femmes. Elles avaient un regard différent sur la création que celui des hommes, et il était important que ce regard et ce fonctionnement soit vu. Je pense que ça a fait du bien à tout le monde et aux hommes aussi. J'ai beaucoup regardé Sophie Calle, Annette Messager, Cindy Sherman... Elles n'étaient pas nombreuses. Il y avait un rapport à l'image photographique que les femmes ont pris d'un côté plus plastique que les photographes hommes qui restaient dans des choses plus classiques et techniques.

Est-ce la redécouverte des femmes artistes du passé par les militantes féministes vous a aidé à vous affirmer dans votre travail ?

Je ne me suis pas posé la question en ces termes. En réalité, j'ai toujours été du côté du « garçon manqué ». J'ai un mental d'individu qui n'a pas de genre spécifique. Voir le travail des femmes me faisait du bien, mais celui des hommes aussi. Je ne me suis jamais laissé faire, c'est sûrement dû à mon éducation. J'ai un rapport de combattante avec la vie, ce n'est pas apaisé, et si j'étais un garçon, je n'aurais pas ce rapport-là ; je n'aurais pas besoin de combattre de cette façon. Mes parents étaient enseignants au collège et chez moi, dans mon éducation, les filles et les garçons étaient éduqués de la même façon.

Annexe 19 :



Entretien avec Josette Ayroles (Jomaray), 22 février 2016, 17h, Balma, durée : 25 mn³⁰⁵.

Jomaray est née en 1943 à Sidi-Bel-Abbès en Algérie. Arrivée en France en 1962, elle commence par des études de sage-femme à la faculté de médecine de Montpellier en 1968. Attirée par la création depuis son enfance, elle s'inscrit aux Beaux-arts de Toulouse en 1982,

avant d'acquérir un atelier personnel en centre-ville en 1992. Elle travaille sur des grandes toiles, et son thème de prédilection au départ est la représentation du corps et du visage féminin. Elle s'oriente peu à peu, suite à des problèmes de santé, vers des toiles à deux faces où elle mêle peinture et travail du tissu et de la laine : « "L'empreinte et le signe" sont les thèmes fédérateurs du travail de l'artiste Jomaray. Signes non intentionnels, traces, empreintes, émanation de l'esprit, embryons de langage et d'écriture, soupçon d'idéologie sont imprimés sur différents supports et divers matériaux. Du textile qui donne la liberté des dimensions, le choix des formes, des coloris et des matières, au papier japon travaillé, fripé, déchiré, plissé, teinté, papiers fait-main se concrétisant en panneaux muraux ou spaciaux et en livres-objets, Jomaray a affirmé en quelques années une attitude et un travail non conformiste nourrissant une curiosité aigüe pour tout ce qui touche à l'origine de la vie³⁰⁶. »

L'entretien a été relu après sa retranscription par l'artiste.

Pouvez-vous vous présenter, au niveau de votre parcours personnel et artistique ?

Du point de vue artistique, j'ai un crayon à la main depuis que je suis petite. Je suis née en Algérie et je suis arrivée en France en 1962. En 1982, je suis venue à Toulouse après avoir été à Bordeaux et en Bretagne. À Toulouse, je me suis inscrite à l'université de Sciences sociales où j'ai travaillé dans un atelier de peinture et de recherches artistiques avec Maité Boyer. J'ai ensuite intégré l'école des Beaux-arts où j'ai suivi des cours d'histoire de l'art, avec

³⁰⁵ Image : Issue de AYROLES Josette, *site officiel* [en ligne], s.d [consulté le 23 février 2016]. Disponible sur : <http://www.jomaray.com/>

³⁰⁶ AYROLES Josette, *site officiel* [en ligne], s.d [consulté le 23 février 2016]. Disponible sur : <http://www.jomaray.com/>

Mademoiselle Gaston, et beaucoup de choses pendant six ans. J'ai un peu fait traîner, car j'ai été malade entre temps. J'étais en recherche comme tout artiste, je savais ce que je voulais, mais je ne savais pas le formuler et l'exprimer. Du point de vue de mes thèmes, j'ai beaucoup travaillé sur la femme, sur des modèles nus ; beaucoup aux Beaux-arts, mais aussi en groupe avec deux ou trois autres personnes : on recrutait un modèle qui venait poser et on travaillait sur le nu. C'était bien, mais ça ne me nourrissait pas suffisamment. En 1992, j'ai trouvé un local en ville vers Esquirol, d'une centaine de mètres carrés, et j'ai commencé à travailler sur de très grandes toiles qui faisaient cinq ou dix mètres. J'ai un peu abandonné le thème de la femme, mais je la représentais toujours sous forme de silhouettes.

Qu'est-ce qui vous a poussé à entrer dans le milieu artistique ?

Lorsque j'étais petite, une de premières choses que m'ont achetées mes parents était un bureau, et je dessinais tout le temps. J'ai ensuite été prise dans les études : mes parents ne voulaient pas que je me raccroche à l'art et à la peinture, j'ai donc fait des études de sage-femme. Après que mes enfants soient nés, on est partis à Bordeaux et j'ai commencé mes recherches sur l'art. Mon mari a ensuite été muté en Bretagne et j'ai arrêté ma profession de sage-femme et pris une disponibilité. Là-bas, j'ai eu de la chance et je me suis intégrée dans un atelier avec une personne qui avait fait l'école des Beaux-arts. Et là c'était parti, je faisais mes recherches et expérimentations artistiques, avec la femme comme thème de prédilection. J'aimais les coiffures de femmes, les gros chignons qu'on faisait à l'époque, les beaux habits, etc. Je recherchais toujours ces détails de dentelles...

Quels étaient vos soutiens lorsque vous avez commencé?

Pas grand-chose. J'ai fait la connaissance d'un sculpteur à Toulouse, Jean Salillas, avec qui je travaillais les nus. C'est là que j'ai vraiment mis le pied à l'étrier. Je l'avais rencontré lors d'une exposition, il était professeur à l'école des Beaux-arts. Il faisait beaucoup de représentations de femmes et, étant sage-femme, on a accroché.

Par quels moyens avez-vous financé vos études en art ?

C'est mon mari qui l'a fait.

Quelles étaient vos préoccupations et recherches artistiques à vos débuts ? Comment ont-elles évolué ?

Au départ, je savais que j'avais envie et besoin, mais je n'avais pas de préoccupations précises. J'ai commencé par acheter beaucoup de livres et apprendre l'histoire de l'art toute seule. J'allais dans tous les magasins « discount » et j'achetais des tas de bouquins pour très peu d'argent au final. Lorsque je suis allée aux Beaux-arts, j'avais déjà bien déblayé. Aux Beaux-arts, j'ai suivi pas mal de cours et surtout ceux de Daniel Schintone. Il m'a reconnue en tant qu'artiste et il voulait que j'aie une place dans l'atelier de l'école des Beaux-arts, il avait fait les démarches. À la rentrée d'après, je devais intégrer cet atelier, mais je me suis retrouvée paralysée à ce moment-là. Je n'ai donc jamais pu intégrer cet atelier à cause de problèmes de santé. C'était en 1986.

Sur votre site³⁰⁷, votre œuvre est décrite par « l'empreinte et le signe ». Qu'est-ce que ça signifie ?

Je m'en rends compte mieux maintenant. Mais j'ai été arrachée de l'Algérie, mon pays. L'empreinte et le signe, car il y a beaucoup de signes dans ce pays : la calligraphie, l'écriture, etc.

En tant que femme, avez-vous rencontré des difficultés particulières aux Beaux-arts ?

Non... Je faisais de toute façon attention avec qui j'allais et je n'allais pas avec tous les profs. Certains étaient très « particuliers » et pratiquaient le « droit de cuissage », comme on peut l'appeler. Ils nous faisaient comprendre qu'ils nous apprenaient, mais qu'en échange on devait quelque chose. Je restais avec monsieur Schintone et ça m'allait bien.

Pourquoi avez-vous choisi la technique de la laine et du textile ?

Lorsque j'ai acheté l'atelier au centre-ville, je travaillais sur de grands panneaux. Mais avec mon problème de paralysie, je n'ai pas pu continuer longtemps. Au début, je pouvais monter sur des escabeaux et travailler, mais après je ne pouvais plus. J'ai donc réfléchi à faire des œuvres de un mètre carré sur un mètre carré et de rajouter. C'est en faisant des mètres carrés de toiles sur les deux faces que j'ai commencé à assembler de la ficelle et du crochet. Je ne sais pas pourquoi j'ai choisi ça. Lorsque j'étais en Algérie, il y avait des tisserands pas loin de chez moi et je prenais beaucoup de plaisir à les voir travailler. Je n'avais pas envie d'apprendre à tisser et je ne l'ai jamais fait. Mais j'ai commencé avec de la ficelle puis je suis

³⁰⁷ *Ibid.*

progressivement arrivée à la laine. C'était une matière qui me permettait de dire mes couleurs sans trop me fatiguer.

Certaines artistes, comme Pierrette Bloch ou Bernadette Bour, ont utilisé le textile, considéré comme art-isanat féminin, pour l'élever au rang d'art. Aviez-vous cette démarche en tête ?

Je ne l'ai pas pensé. Quand j'ai commencé, c'était parce que je ne savais pas m'exprimer sur des petites toiles et que je ne pouvais pas en faire des grandes. Petit à petit, le lin est venu, puis la laine et la laine feutrée.

Pour quelles raisons avez-vous pris un surnom ?

C'est une contraction de mon nom de jeune fille et de mon nom de famille. Je ne voulais pas signer avec mon nom de famille.

Fréquentiez-vous des collectifs d'artistes?

Pas directement, enfin je n'ai pas directement fait partie d'un collectif. J'ai travaillé avec l'art CRU et je faisais partie à ce moment-là d'un autre groupe dont je ne me souviens plus le nom.

Quels étaient les débats autour de l'art dans les années 1980 ? Est-ce que vous vous y intéressiez ?

Les débats commençaient autour de Ben, autour de ces gens qui commençaient à changer les choses. Je m'y intéressais, mais je n'abondais pas dans ce sens. Je n'étais pas libre non plus : mon corps n'était pas libre.

Est-ce qu'être artiste en province vous a semblé être un obstacle ?

Oui, car à chaque fois que l'on veut faire quelque chose, c'est à Paris. Je me bagarre actuellement, car j'ai des toiles là-bas et on ne me les renvoie pas. J'ai beaucoup exposé à Paris, car, dans la mesure où je travaille sur le textile, je fais partie des ateliers d'art de France et j'ai exposé à MAISON&OBJET pendant six ans.

Avez-vous pris part à ou connaissiez-vous des groupes de plasticiennes ?

Oui, mais ça passait à côté de moi. J'avais tous mes problèmes de santé et je ne cherchais qu'à exposer, à me faire connaître. Je n'ai pas trop suivi ce qui se passait autour de moi.

Dans votre parcours, avez-vous eu la sensation d'être discriminée parce que vous êtes une femme ?

Non. Mais il faut le reconnaître, lorsqu'il y a des grandes expositions à Paris, l'homme a la priorité. Ça change un peu maintenant, mais à l'époque, on était un peu repoussées...

Avez-vous connu ou participé à des activités politiques en dehors de vos activités créatrices ?

Non, pas politiques, mais médicales. J'ai commencé la psychologie à Bordeaux dans un Institut puis après mon « pépin », j'ai commencé la psychanalyse. J'ai d'ailleurs un diplôme de psychosomatique. J'ai des amitiés politiques, mais je ne m'inscris pas directement quelque part.

Que vous inspire le mouvement féministe des années 1970-1980 ?

À cette époque, je faisais mes gosses. Je ne pensais pas trop à la peinture à ce moment-là, je n'étais pas lancée dans le parcours. J'étais isolée, je ne participais pas du tout. Je pensais qu'on peignait et qu'on exposait et que tout allait bien. En rentrant aux Beaux-arts, je me suis rendu compte que la vie était différente.

Annexe 20 :



Entretien avec Kiki Lacarrière, 23 février 2016, 14h, au Nabuchodonosor³⁰⁸ (Rue du Coq d'Inde), durée : 40 mn³⁰⁹.

Musicienne dans un groupe de punk garage et de rock alternatif, Kiki Lacarrière est passionnée par l'art depuis son enfance. Entrée aux Beaux-arts à seize ans, au milieu des années 1970, elle commence à peindre par intermittence à côté de la musique. La trouver a été assez compliqué, son contact est difficile à obtenir (sauf lorsqu'on va au Nabuchodonosor, son QG depuis le début des années 1980) ; c'est Eliette Dambès, sa camarade de promotion aux Beaux-arts, qui a attiré mon attention sur elle. Elle s'est investie dans les mouvements féministes et a fréquenté les lieux toulousains comme La Gavine. Refusant de rester « enfermée » dans son atelier, elle monte plusieurs ateliers de création clandestins dans divers lieux de la ville. Ses œuvres intègrent une forte dimension humaine et musicale : le noir est la grosse caisse, tandis que les détails sont des coups de cymbale : « L'art picaresque de Kiki Lacarrière, au trait d'encre vive / Sur fond de clair-obscur, excelle à témoigner / Pour les "Gens de peu" d'hier et de toujours... / Ici croquant sur le vif telle posture allurée / Là saisissant telle trogne invétérée près / D'une frimousse enfantine... toutes figures solidaires / Venant à recréer, au fil de l'œuvre, une émouvante / Comédie humaine aussi grave qu'amusée³¹⁰ ». À l'heure actuelle, l'artiste est toujours peintre, et elle est chanteuse dans le groupe de chanson Les Ex-Tatas, pour lequel elle dessine les visuels.

Pouvez-vous vous présenter ?

Mon parcours remonte à très loin. Je me souviens que je dessinais tout le temps dans mon enfance. Si je n'avais rien d'autre dans les mains, je dessinais. En classe également, je me faisais confisquer mes cahiers. Jusqu'à ma gomme, car je dessinais aussi sur ma gomme. Ça me faisait du bien, je venais d'un milieu un peu conflictuel avec des parents qui se disputent ; c'était mon havre de paix. Mon père était prof d'espagnol et ma mère femme au foyer. À dix-

³⁰⁸ Le lieu n'a pas été choisi par hasard par l'artiste. Les « ici » dans l'entretien renvoient donc à ce bar à vin.

³⁰⁹ Image : GABALDA Rémi, sur DECORSE Johanna, « Kiki Lacarrière, artiste de genre », *Touléco* (hiver 2012), p. 77.

³¹⁰ BARRERE Claude, *Poème*, 2009, sur LACARRIERE Kiki, *site officiel* [en ligne], 2011 [consulté le 23 février 2016]. Disponible sur : <http://kikilacARRIERE.blogspot.fr>.

sept ans, je suis entrée aux Beaux-arts, c'était génial. J'y ai passé cinq ans. Là-bas, je suis entrée dans la fanfare : j'ai commencé par la caisse claire puis je me suis mise à la batterie, et j'en ai joué pendant vingt ans. Je continuais aussi la peinture. Ma peinture est liée à la musique ; lorsque j'ai repris mon travail personnel après vingt ans de batterie, les noirs étaient plus noirs et cela correspondait à la grosse caisse. C'était très rythmique et on me demandait souvent si j'étais pianiste. Les gens ne pouvaient pas imaginer une femme batteuse. J'ai aussi beaucoup voyagé, comme en Corée du Sud où le dessin prend beaucoup de place. Mon travail est aussi proche de l'écriture, ce qui justifie le noir et le blanc, c'est très narratif.

Qu'est-ce qui vous a poussé à entrer dans le milieu artistique ?

C'était obligé, je n'ai même pas réfléchi, je ne pouvais rien faire d'autre. Dans la vie quotidienne, je trouve tout artistique. Je suis capable d'aller installer un atelier dans un bar ou au-dessus d'un sas, car j'ai envie de dessiner en hauteur sans que personne ne voie forcément ce que je fais. Le côté « artiste solitaire qui travaille chez lui » ne m'intéresse pas, je travaille beaucoup dans les bars. J'ai aussi installé des ateliers clandestins, dont un à l'hôtel Dieu, dans une pièce un peu cachée avec une fenêtre qui donnait sur la Garonne. Ici même, j'ai installé un atelier dans la cave à une époque. Je travaille aussi en atelier, en solitaire, mais c'est pesant à force. J'ai commencé avec ces ateliers de fortune en 2002.

Lorsque vous êtes entrée aux Beaux-arts, quels étaient vos soutiens ?

Ma famille, même s'ils n'étaient pas trop enthousiastes au départ. Je n'avais que dix-sept ans, et il y avait un bizutage assez trash à l'entrée des Beaux-arts. Mais lorsque je suis entrée, il avait été interdit suite à des accidents graves. Ma famille m'a toujours bien soutenue.

Comment avez-vous ressenti l'ambiance aux Beaux-arts ?

C'était difficile. Bien que le féminisme ait fait son travail, ça restait les années 1970. Avec les profs, c'était la période où il y en avait toute une partie qui se voulait psychologue de bas étages. Ils nous demandaient quels étaient nos fantasmes, etc. alors que j'avais dix-sept ans. Ils étaient assez intrusifs et je l'ai mal vécu. Lorsque je suis entrée aux Beaux-arts, je faisais de grandes toiles, puis j'ai passé mon diplôme avec des œuvres tout « riquiqui ». Je n'avais plus envie qu'on voie ce que je faisais. C'était assez difficile. Mais après, ça a été une lutte quotidienne et je me suis battue pour ma liberté. Je pense que je suis actuellement très bien dans ma vie de femme.

Par quels moyens avez-vous financé vos études en art ?

Mes parents me payaient ma chambre, et je bossais dans une cantine entre midi et deux, ce qui me payait le matériel et la vie étudiante. Comme on était quatre enfants, c'était serré pour mes parents de payer. Mais lorsque j'ai passé mon concours d'entrée aux Beaux-arts en cachette et que je l'ai eu, je les ai mis devant le fait accompli. Mon père m'a amené chez un ami à lui, qui était peintre, qui vivait dans la pauvreté. En repartant, il m'a demandé si j'acceptais de vivre un jour comme ça. J'ai répondu « *oui* » tout de suite et il m'a dit : « *eh bien tu rentres aux Beaux-arts* ».

Quelles étaient vos préoccupations et recherches artistiques à vos débuts ? Comment ont-elles évolué ?

J'ai toujours travaillé sur l'humain, sur des personnages. J'ai évolué techniquement et dans les compositions, notamment grâce à la musique, mais au niveau du sens, je m'en suis rendu compte tardivement, l'essence de l'humain a toujours été présente. Je sors beaucoup, je me dépayse et j'aime rencontrer des gens différents. Je suis très orientée sur l'entraide. Ici, au Nabuchodonosor, on est très axés sur l'échange : on troque beaucoup, l'argent est secondaire. Dans mes dessins, c'est la raison pour laquelle il y a beaucoup de gens qui sont sur une île, comme s'il y avait eu un naufrage, et qui construisent un bateau de fortune tous ensemble, ils préparent des soupes populaires pour tout le monde... J'ai eu, comme tout le monde, beaucoup de coups durs dans ma vie. Ma reconstruction s'est toujours faite à plusieurs : mes amis m'ont aidé à reconstruire une vie, ils m'ont aidé à construire ce bateau pour repartir.

Fréquentiez-vous d'autres artistes ou collectifs d'artistes ?

Oui énormément. Tout ce qui est artistique m'intéresse. Lorsque je parle d' « artiste », ce ne sont pas nécessairement des peintres ou des sculpteurs ; des gens sont artistes sans le savoir, dans leur vie et dans leur façon de voir les choses. Pour les artistes tels quels, j'en fréquente beaucoup et on se soutient énormément. Ce sont des relations d'amitié. J'ai fait des toiles en commun avec Gilles Rieu aussi. Ici, j'ai beaucoup de relations artistiques. On a beaucoup de discussions, il y a des échanges de bouquins, etc.

Que pensez-vous du « mythe » de l'artiste individuel ?

J'ai travaillé là-dessus, car j'ai cultivé ça au début. J'étais alcoolique, je me voyais dans la lignée de Maurice Utrillo avec mon look et mes états d'âme de peintre maudit. Mais lorsque j'ai arrêté de boire, je suis passée à autre chose. J'ai voyagé et j'ai compris que ma vie

d'artiste était surtout une vie de femme. Je copiais des hommes dans la déchéance, et mon but était d'être une femme accomplie et libre.

Est-ce que vous vous intéressiez aux débats sur les théories de l'art de l'époque ?

Pas trop, car j'avais un gros complexe intellectuel. J'avais passé un test à l'âge de treize ans où on m'avait catégorisé comme « débile légère ». Lorsqu'on me donnait des livres à lire aux Beaux-arts, je disais que c'était trop gros, écrit trop petit, et que je n'arriverais jamais à comprendre. Je suis restée très longtemps complexée. Un prof est arrivé un matin, m'a refait passer les tests, et j'étais au-dessus de la moyenne. J'en ai gardé des séquelles très longtemps, mais j'ai réussi à reprendre confiance en moi. Mais je ne lisais ni *Art press*, ni aucune analyse poussée sur l'art.

Dans le cadre de votre parcours artistique, avez-vous songé ou êtes-vous partie à Paris ?

Oui. J'y suis allée lorsque j'étais aux Beaux-arts pour voir des expos, et j'y ai vécu, pour la période la plus longue, entre trois ou quatre mois, dans les années 2000. J'avais envie de vivre à Paris, mais à chaque fois je revenais à Toulouse : cette ville et ce lieu me rappelaient. Je suis allée à Paris pour mon parcours artistique, j'y ai aussi de la famille et des amis peintres. J'ai aussi exposé au Sens des arts pendant presque dix ans. Ça m'a imposé de travailler sur le même format, une certaine rigueur, ce qui a été formateur au début. Mais les formats carrés c'est répétitif, et ça m'a aussi sûrement un peu « déformée ». Lorsque je faisais un format long après ça, il y avait comme plusieurs carrés à l'intérieur, comme une suite.

Est-ce qu'être artiste en province vous a semblé être un obstacle ?

Pas du tout. Je n'ai jamais eu envie de devenir une artiste riche, qui expose partout, etc. Je me régale avec une vie simple. Je n'ai pas de famille, personne à nourrir. Je ne rentre donc pas dans le système de la production de l'art. Ma vie est un luxe, je vis très simplement et je n'ai pas de dette. Je travaille sur l'échange, l'humain, la solidarité et la simplicité.

Avez-vous pris part à ou connaissiez-vous des groupes de plasticiennes ?

J'ai eu vent de ces groupes, mais j'ai loupé le coche. À Paris, ça aurait pu me venir à l'idée, mais je n'en ai pas ressenti le besoin à Toulouse. Il y a maintenant, dans les galeries, pas mal de femmes artistes. Cela ne pose pas autant de problèmes que dans les années 1960 et 70.

Avez-vous connu ou participé à des mouvements féministes en dehors de vos activités créatrices ?

Oui. J'étais à la Gavine à Toulouse, à la fin des années 1970 - début années 1980. Elle était énormément critiquée, mais je l'ai toujours soutenue. C'était un lieu de soutien. Si une femme était violée le soir même, si elle était perdue, elle pouvait venir là et on l'accompagnait faire les démarches, etc. Rien que pour ça, je les ai toujours soutenues : j'allais aux réunions, etc. Ma sœur faisait partie d'un groupe féministe à Montauban. Il y avait aussi Golfech, où j'allais aux réunions lorsque j'avais quinze ans. Je n'ai jamais supporté la violence envers les femmes et envers les enfants.

Vous avez eu des enfants ?

Non, par choix.

Avez-vous ressenti un soutien par rapport à votre création et votre situation d'artiste de la part des femmes qui fréquentaient La Gavine ?

Non, car à l'époque, je faisais encore de la peinture décorative. C'était avant que je m'exprime réellement. J'ai arrêté d'y aller lorsque le fils d'une des membres de La Gavine a eu treize ans et qu'il n'a plus eu le droit de rentrer. Ça a choqué le gamin, je me suis dit que ce n'était pas pour moi. Je comprends la non-mixité, pour libérer la parole, mais ça ne m'a pas convenu. Le mouvement féministe m'a aidé à m'affirmer, surtout dans les années 1970. J'avais vu ma mère trimer comme une malade. J'étais toujours avec mon drapeau pour la défendre, et ces femmes-là me donnaient de la force. Aussi pour ne pas suivre le même chemin. Ma mère m'a dit un jour que j'étais la seule à la défendre. J'en étais fière et cela n'a été possible que grâce à ces femmes-là. Lorsque j'avais quatorze ou quinze ans, j'allais dans les groupes femmes, je m'asseyais au fond et j'écoutais les conversations. On ne me prenait pas à partie, j'étais timide. Lorsqu'on sortait de ces lieux, on devait bien faire attention, car les bidasses de Montauban essayaient de nous coincer pour nous violer. À quatorze ans, ça fait prendre conscience du danger d'être une femme et du besoin de la solidarité. Il y avait cette force de l'union. À la Gavine, c'était un peu plus dur parfois. J'étais venue avec une amie hétéro à une fête. Elle dansait bien, et une femme de la Gavine m'a poussé et m'a demandé : « *Qu'est-ce que tu es venue nous faire chier avec ton hétéro ?* » J'ai récupéré ma copine et on est parties.

Vous connaissiez la Maison des femmes ?

Oui, elle était là où j'habite. Mais je n'y suis jamais allé. Lorsque j'ai réussi à m'exprimer par mon art, par le chant et la peinture, la dimension féministe transparaissait et transparaît beaucoup. Je me dis que ce message peut passer par là et qu'on ne peut pas tout faire.

Et le magazine *Différence* ?

Non, je lisais *Femmes en mouvement*, c'était un magazine national. J'ai dû passer au travers de celui-là.

Y avait-il d'autres artistes féministes ?

Oui. Déjà lorsque j'étais aux Beaux-arts il y en avait. Et maintenant, toutes les artistes femmes que je connais, même si elles ont du mal à dire ce mot, « féministe », elles le sont : dans leur parcours, leur façon de parler, de ne pas se laisser faire. On nous a traitées tellement souvent de « mal baisées » que ce n'est pas facile de se revendiquer. Lorsque j'ai commencé à jouer dans un groupe punk avec des femmes, les hommes autour n'étaient absolument pas machos. Tandis que dans le groupe que j'avais avant, un groupe de rock alternatif, ils l'étaient beaucoup.

Pouvez-vous me parler de ces groupes ?

Le premier était un groupe de rock alternatif, Ciel mon mari, entre 1984 et 1988. J'étais à la batterie, il n'y avait que des mecs. C'était super parce qu'on tournait partout, mais en tant que femme j'en ai souffert. Pour avoir ma place dans le groupe à égalité, je portais le matériel, je ne voulais pas du tout être favorisée parce que j'étais une femme, mais ils avaient des réflexions machos. J'étais susceptible à l'époque et je le vivais très mal. Il y a un musicien de ce groupe-là qui est maintenant mon guitariste. L'autre groupe, de punk garage, était Les Sand-Witches, au début des années 1990. On tournait dans les festivals, et on avait joué au Bikini à Toulouse.

Annexe 21 :

Entretien avec Monique Bonzom, mercredi 2 mars 2016, dans son appartement, 10h30, durée : 35 mn.

Monique Bonzom est une militante féministe de longue date. Après avoir voulu rentrer aux Beaux-arts et essuyé un refus de sa famille, elle commence des études d'architecture. Elle milite dans les groupes féministes au MLF puis à la Maison des femmes. Elle s'investit dans le groupe Image de la MDF. Dans les années 1990, elle monte le collectif Artambulle avec Geneviève Fuentes, Michelle Taris et Line Roque. Ce collectif artistique non mixte a pour but de permettre l'échange entre ses membres, pousser les femmes à la création collective et de valoriser cette création. Plus tard, elle monte l'association Pont des Arts avec Odile Foucaud, association à vocation de désacralisation de l'art contemporain. Celle-ci organise des rencontres entre des artistes locaux de l'art vivant et des personnes profanes ou connaisseuses de l'art contemporain. Cette rencontre m'a permis de voir qu'un groupe d'artistes femmes s'était bel et bien monté dans la région. Celui-ci sort cependant de mon cadre de recherche (années 1990), mais il malgré cela est intéressant de le prendre en compte, ainsi que la parole de l'artiste.

Est-ce que vous pouvez présenter votre parcours ?

Je suis née dans l'Ariège, et je suis arrivée à Toulouse en 1971 pour faire des études à l'école d'architecture. C'était après 68, je cherchais des mouvements pour m'engager. En 1974, il y avait un groupe qui se réunissait avec Brigitte Boucheron, Sonia Ruiz, etc. On se réunissait ponctuellement chez l'une et chez l'autre, puis on a ouvert un local rue des Blanchers. C'était très féministe. J'ai ensuite rencontré Irène Corradin et Marie-France Brive, qui ont commencé à venir aux réunions. Et là la question de « le privé est politique » s'est posée. On a voulu créer un lieu qui s'appelait la Maison des femmes, et on a trouvé un local rue des Couteliers, très insalubre. On arrivait, on descendait par des escaliers en bois dans une cour infâme. On l'a retapé et c'était assez sympathique. Il donnait sur le quai de Tounis. C'était un lieu ouvert où il se passait beaucoup de choses. Puis des activités ont émergé comme le groupe photo. Il y avait aussi des femmes de groupes d'extrême gauche qui venaient, mais elles étaient plus liées aux hommes. Nous on ne l'était pas. J'ai milité là assez longtemps, je ne parlais pas beaucoup. On a lutté pour l'avortement, la contraception, contre Franco, etc. Puis je suis devenue architecte et j'y suis moins allée. J'étais quand même toujours là lorsqu'il y avait

quelque chose d'important. La Maison des femmes était très féministe, ça m'a vraiment construit sur la situation politique des femmes, sur la parole, sur la façon de se construire. On a créé le mouvement des femmes du Sud, un peu plus tard, avec les filles de Marseille et Bordeaux. On partait en week-end ensemble, on écrivait, etc. Ça n'a pas duré longtemps.

Votre engagement actif dans le milieu féministe a duré de quand à quand ?

Je suis rentrée en 1974 et j'y suis toujours resté, de près ou de loin. J'ai lâché un petit peu au milieu des années 1980, mais j'étais toujours proche. Je n'étais pas dans la formation de Bagdam, mais à côté, je me tenais au courant et je n'ai jamais perdu pied. Il y avait aussi ce local rue Joux-Aigues, la Gavine, qui était avant à Arnaud-Bernard.

Quelles étaient les différences entre la Gavine et la Maison des femmes ?

Je n'allais pas trop à celle d'Arnaud Bernard. C'était surtout des femmes qui travaillaient aussi dans le café du Pharaon, qui était un lieu très marginal aussi... Je n'y allais pas trop, car je sentais que c'était un lieu où le mouvement s'essouffait. Il y avait de grandes discussions pour savoir s'il fallait l'ouvrir ou pas aux hommes, ça ne m'intéressait pas.

D'où vient votre goût pour l'art ?

Comme dirait certains étudiants quand ils vont rentrer en école d'archi, j'ai toujours dessiné. J'étais bonne élève et bonne en dessin. Je dessinais, je bricolais, etc. J'ai passé un bac Mathématiques élémentaires, mais je voulais aller aux Beaux-arts. Je ne voulais pas m'enfermer dans les maths, je voulais faire de l'art. C'était après 68, mes parents ont refusé, car ils avaient peur que je finisse hippy sur les trottoirs. Ils auraient accepté s'il y avait eu une section professorat. Or, il n'y en avait pas ici, elle était à Aix-en-Provence et mes parents n'avaient pas trop les moyens. Je me suis donc dirigée vers l'architecture. Enfin voilà, j'ai toujours dessiné, fait de la photographie ; par goût, pas professionnellement. Je jouais aussi du piano.

Pouvez-vous me parler du collectif Artambulle ?

C'est une amie à moi qui m'a proposé de me joindre à quatre autres femmes, dont Geneviève Fuentes, Michelle Taris et Line Roque, pour former un groupe. Elle est venue me chercher en 1992. L'idée était de faire quelque chose ensemble, en collectif, sans but précis, sans se laisser aller, se faire plaisir, travailler avec n'importe quoi, se retrouver, etc. On était cinq à la base, pendant deux ou trois ans, puis une est partie. Ça a duré jusqu'en 2001. On vivait dans

trois lieux séparés : je vivais à Toulouse, Line et Michelle dans le Gers et Geneviève vivait à la Montagne Noire ; et on tournait : on passait tous les week-ends trois jours dans un lieu et trois jours dans un autre. Chaque fois, on ne savait pas ce qu'on allait faire. Ça partait d'une exposition, ou bien on trouvait des matériaux pour travailler. C'était à partir de matériaux, d'un paysage, d'un évènement, etc. On partait de quelque chose et on travaillait trois jours ensemble, collectivement. Les œuvres étaient collectives, on ne signait pas, chacune s'exprimait. Geneviève était très « spontex », elle nous motivait bien. On se laissait aller dans notre propre dynamique.

Vous exposiez ?

Quand on a produit, au bout d'un moment on a eu envie de s'ouvrir : à la fois ouvrir le groupe, et puis exposer. À Salles, dans le Tarn, on avait fait venir des copines, on était environ vingt-cinq et on a fait du land art dans le village. Il y en a qui ont fait des sculptures sur la fontaine, sur un sentier creux on avait fait des rideaux en plastique peints. On avait ce travail collectif et on avait fait un spectacle. Une autre fois, à plusieurs aussi, on avait travaillé sur la création : comment créer à partir de rien ? Une année, on avait ouvert à trois ou quatre filles de plus, mais c'était difficile. On avait en effet tellement l'habitude de travailler entre nous, de nous engueuler entre nous, etc. On n'y est donc pas arrivé. On a fait deux expositions, dont une à Cinéfable à Paris en novembre 1996. C'est un festival de films, et elles ont à un moment ouvert un lieu pour les femmes qui créaient. On avait envoyé notre proposition, et on a été retenues. C'était un travail à partir de cagettes. On avait récupéré de magnifiques cagettes à Lectoure et on y a travaillé plus d'un an dessus. On avait fait une grande sculpture à partir de ça et on l'a montée à Paris en voiture. On a fait une autre expo en 1997 dans une des maisons de femmes dans le Gers. Dans une des maisons, on avait exposé à l'extérieur en créant des parcours... Puis ça s'est, à terme, essoufflé. Il y a eu des rapports de pouvoir qui se sont instaurés. Ça a été très douloureux d'arrêter.

Le collectif était volontairement non mixte ?

Oui.

Avait-il un lien direct avec le mouvement féministe ?

Oui, nous étions toutes militantes depuis très longtemps. Il y avait cette volonté de créer cet espace femme qui avait un rapport avec la non-rentabilité, avec le fait de ne pas signer... On voulait faire de l'inutile avec du rien. D'autres femmes étaient beaucoup plus individualistes.

Nous on voulait avancer ensemble. Parfois on doutait, mais c'est le collectif qui fait le mouvement.

Existait-il d'autres groupes comme ça ?

Je n'en ai pas rencontré d'autres. On n'a pas cherché à prendre contact dans les autres villes. À Cinéfable, on voyait beaucoup d'expressions individuelles. Je me suis ensuite engagée, avec Odile Foucaud, au Pont des arts. C'était une association qui n'était pas directement liée aux femmes, mais qui avait pour projet de faire découvrir les artistes.

À Paris, les femmes artistes se sont regroupées dans des collectifs afin de faire valoir leur création : est-ce que vous étiez au courant ?

Je connaissais *Sorcières*. Mais sinon non. Je n'étais sûrement pas assez curieuse. Il faudrait demander aux autres membres d'Artambulle.

Pouvez-vous me parler du groupe de photographie de la Maison des femmes ?

Il n'a pas duré très longtemps, je crois. Je ne sais pas plus qui l'avait lancé. Il y avait, à la Maison des femmes, les intellectuelles et celles qui l'étaient moins. Mais celles qui l'étaient moins voulaient aussi s'exprimer. Il y avait cette volonté d'expression au-delà de la parole. Donc il y a des filles qui ont voulu faire ce groupe photo. On partait le week-end, à plusieurs, et on faisait des photographies. Je ne m'en souviens plus très bien, c'était un moyen de s'exprimer.

Est-ce le mouvement féministe qui vous a poussé à faire de l'art ? Autrement dit, est-ce le collectif qui vous a amenée à la création ? Où l'auriez-vous fait seule dans tous les cas ?

Je pense que le collectif vous pousse et vous maintient. Je faisais des petits dessins, mais je n'ai pas continué. Lorsque je suis rentrée à l'école d'architecture, j'ai quasiment arrêté. Artambulle m'a permis de dépasser cette peur de la feuille blanche. S'il n'avait pas existé, je ne l'aurais pas fait. Il y avait Geneviève, qui travaillait avec de la terre, de la poterie, qui n'avait pas peur de « faire », et elle m'a fait dépasser cette peur. Lorsqu'une flanchait, l'autre reprenait. Il y avait cette espèce de force collective qui a fait que l'on a pu avancer, que l'on a pu faire des choses qui n'étaient pas ridicules. On ne se souciait pas du « beau », on voulait faire de l'inutile avec du rien. En 2001, Line et Geneviève ont créé le *Catartambulle*.

Que pensez-vous du « mythe » de l'artiste individualiste ?

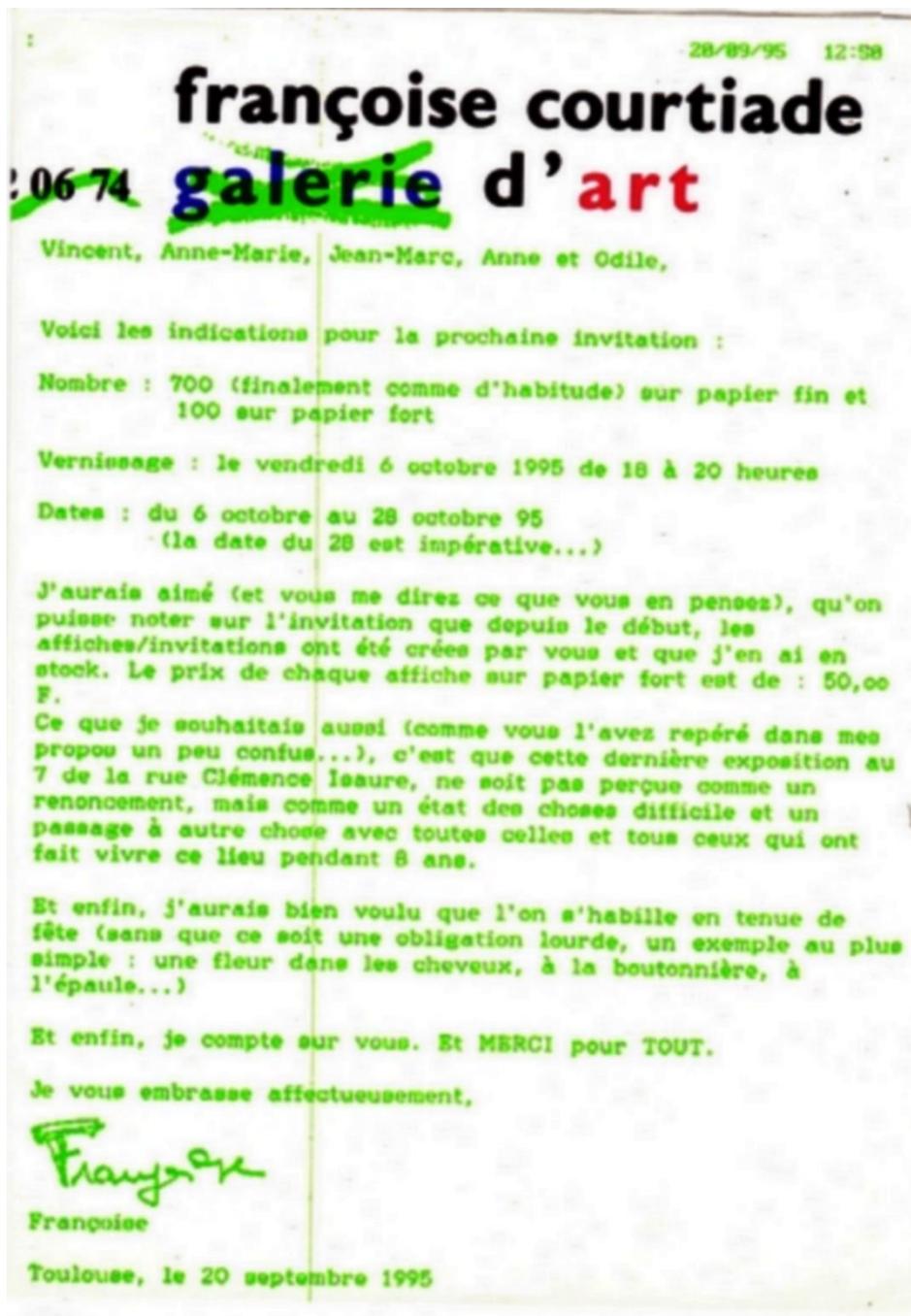
Le mythe de l'artiste qui souffre, qui crée seul est toujours présent. Je pense que certains artistes ont des choses à dire personnellement. Après, il y a des arts, comme le cinéma, qui permettent le travail collectif. L'art subit toujours le fait qu'il faille un nom, un artiste, car derrière, il y a le marché de l'art. L'artiste à un coût, l'art aussi. Sur la production artistique, je pense que certains artistes ne peuvent s'exprimer qu'individuellement. Les expositions collectives sont aussi très difficiles à faire. Le travail collectif est aussi une posture politique pour pouvoir dire quelque chose à un autre groupe, dire que l'on a dépassé l'individualisme, que l'on est passé à autre chose. Ce qu'on a fait dans Artambulle, vient d'un mouvement qui a commencé dans les années 1970 et continué dans les années 1980. On a toutes milité dans le milieu féministe. C'est lié avec les luttes féministes et la situation de la femme artiste que l'on redécouvre : les peintres, les écrivaines, les cinéastes. C'était aussi une posture politique. Dire : « *Nous sommes des femmes, nous voulons créer* ». On ne savait pas où on allait aboutir, mais on voulait faire quelque chose et montrer qu'on pouvait le faire. C'était lié au mouvement des femmes, on s'est rencontré là. On s'alimentait. Par exemple lors d'un week-end, on avait fait une grande toile de 3x2 mètres : on avait toutes des pots de peinture et on peignait. Ça donnait quelque chose d'un peu spécial, mais on le faisait. Il y avait des femmes qui n'osaient pas peindre, mais qui une fois rentrées dans le collectif, peignaient. Le collectif permettait de faire, d'aller plus loin, de s'enrichir et d'enrichir la toile. On pouvait aussi faire des œuvres individuelles ensemble. Il y avait ce plaisir d'être ensemble.

Quel était votre rapport avec les institutions artistiques ?

Geneviève donnait des cours de poterie à Roguet. Sinon, on n'avait pas de liens. On ne s'est pas positionnées dans cet espace-là, dans cet espace de l'artiste. Les œuvres étaient éphémères.

Annexe 22 :

Lettre de Françoise Courtiade aux Graphistes associés



Lettre de Françoise Courtiade aux Graphistes associés, datée du 20 septembre 1995. Issue des archives privées de Françoise Courtiade.

Description : Cette lettre annonce la dernière exposition de Françoise Courtiade et montre la manière dont étaient commandées les affiches au collectif des Graphistes associés. On y voit apparaître les noms de Vincent (Perrottet), Anne-Marie (Latrémoière), Jean-Marc (Ballée), Anne (Drucy) et Odile (José).

Annexe 23 :

Programmation du Ciné-club de la Maison des femmes

FILMS PROGRAMMES AU CINE-CLUB DES FEMMES DE TOULOUSE 1977-1989

1977-1978

- 7 nov., Persona d'Ingmar Bergmann, Suède, 1967
12 déc., Quelque chose d'autre, Véra Chytilova, Tchécoslovaquie, 1963
9 jan., La Salamandre, Alain Tanner, Suisse, 1971
30 jan., *Pleasantville, Vikki Polon et Kenneth Locker, Etats-Unis, 1976
fév., *Alice Constant, Christine Laurent, France, 1977
20 mars, Loulou, G.W. Pabst, Allemagne, 1928
24 avr., Le bonheur, Agnès Varda, France, 1965
22 mai, Casque d'Or, Jacques Becker, 1952

1978-1979

- 13 nov., J.A. Martin photographe, Jean Beaudin, Canada, 1976
11 déc., Madame X, une souveraine absolue, Ulrike Ottinger, Berlin, R.F.A., 1977
22 jan., Mais qu'est-ce qu'elles veulent?, Coline Serreau, France, 1975-1978
26 fév., African Queen, John Huston, Etats-Unis, 1952
26 mars, Un goût de miel, Tony Richardson, Royaume-Uni, 1962
7 mai, La passagère, Andrzej Munk, Pologne, 1964
28 mai, News from home, Chantal Ackermann, Belgique, 1977

1979-1980

- 5 nov., Les passions d'Erika, Ula Stöckl, Berlin, R.F.A., 1976
en présence d'ULA STOCKL
3 déc., Le trio infernal, Francis Girod, France, 1974
7 jan., *S'il vous plaît... la mer?, Martine Lancelot, France, 1979
en présence de MARTINE LANCELOT
11 fév., Harlan County USA, Barbara Kopple, Etats-Unis, 1976
3 mars, *Fenêtres, Jeanne Labrune, France, 1978
en présence de JEANNE LABRUNE
* 14 mars La fille de Prague avec le sac des lours, P. Jaeggi / PRESENTE / Frie
17 mars, Une femme et ses responsabilités, Ula Stockl, Berlin, R.F.A., 1978
en présence d'ULA STOCKL
* 20 mars Maternale de Giovanni Cassinardo / IT.
31 mars, Lakoon et ses fils (1972-74), L'éblouissement des matelots bleus (1975), Ulrike Ottinger, Berlin, R.F.A.

Programmation du Ciné-Club entre 1977 et 1993. Issue des archives privées d'Irène Corradin

- 28 avr., Fais ce que dois, advienne que pourra, Jutta Brückner, Berlin, R.F.A., 1975
- 12 mai, L'avventura, Michelangelo Antonioni, Italie, 1959
- 9 juin, Un couple plus que parfait, Ula Stockl, Berlin, R.F.A., 1973

en présence d'ULA STOCKL

1980-1981

- 27 oct., Les lieux de Marguerite Duras, Michèle Porte, INA, France, 1976
- 17 nov., Les misfits, John Huston, Etats-Unis, 1960
- 15 déc., Larmes de sang, Anne-Marie Authissie et Ali Akika, Algérie, 1979
- 12 jan., *Ella, une vraie famille, Michka Gorki, France, 1979
- 26 jan., Aurelia Steiner, Marguerite Duras, France, 1979
- 2 fév., Autour de quelques uns de ses courts métrages et films vidéos (Cerisay, elles ont osé-1971, Sorcières-camarades-1971)
rencontre avec DANIELLE JAEGGI
- 9 fév., Cyclope et Chromonos, montages diapositives en fondu enchaîné, Véra Kunodi, France, 1979-1980
en présence de VERA KUNODI
- X 23 mars, Gradiva/Tarahumara, Tutu Juri, Raymonde Hébraud-Carsco, France, 1978
en présence de RAYMONDE HEBRAUD-CARASCO
- 13 avr., Juliette des esprits, Federico Fellini, Italie, 1965
- 8
- 11 mai, PARTICIPATION A LA DECENTRALISATION DU FESTIVAL DE FILMS DE FEMMES DE SCEAUX A TOULOUSE
Polenta, Maya Simon, Suisse, 1980
en présence de MAYA SIMON
Comme la mer et ses vagues, Edna Politi, Israël, 1980
en présence d'EDNA POLITI
- 21 juin, Masculin-féminin, Jean-Luc Godard, France, 1966

1981-1982

- 19 oct., *Douze fois impure, Anita Perez, Mona Fillières, France, 1977
en présence de MONA FILLIERES
- 23 nov. Les noces de Shiring, Helma Sanders-Brahms, R.F.A., 1976
- 5 déc., Céline et Julie vont en bateau, Jacques Rivette, France, 1974

Programmation du Ciné-Club entre 1977 et 1993

- 1982
- jan., *Solange Giraud née Tachée, Simone Bitton, France, 1980
- 8 fév., Double labyrinthe, Katerina Thomadaki et Maria Klonaris, France, 1976
en présence de KATERINA THOMADAKI
- 7
8 mars, Le bal des sexologues de Lise Déramond
L'île à ma dérive, de Jeanne Labrune
Paul Doucet de Marie-Hélène Redbois
en présence DES TROIS REALISATRICES
- 19 avr., *Pour les Palestiniens, Une Israélienne témoigne, Edna Politi, Israël, 1974
- 28 avr.
2 mai, PARTICIPATION A LA DECENTRALISATION DU FESTIVAL DE FILMS DE FEMMES DE SCEAUX A TOULOUSE
- 28 avr., My mother My daughter, Nadia Werba, Etats-Unis, 1981
- 2 mai, Nouveau départ, Alexandra von Grotte, R.F.A., 1981
Double Strength, Barbara Hammer, Etats-Unis, 1981
- 3 mai, Droit des hommes, souffrance des femmes, Mehrangis Montazami-Dabui, R.F.A., 1981
en présence de NADIA W., ALEXANDRA V.G., BARBARA H.
- 7 juin, Vivre sa vie, Jean-Luc Godard, France, 1962
- 1982-1983
- 13 sep., *Ce n'est surtout pas de l'amour, Bonnie Sherr Klein, Canada, 1981
- 11 oct., *Quelques féministes américaines, Luce Guilbault, Nicole Brossard, Margaret Wescott, 1977
- 8 nov., *4 courts métrages de Katerina Thomadaki et Maria Klonaris
3-VII-1973 de Katerina Thomadaki, France, 1971
Dagmar et Eve de Maria Klonaris et katerina Thomadaki, France, 1979
Isa en automne, de Maria Klonaris, France, 1979-1980
Portrait de ma mère dans son jardin, de Katerina Thomadaki, France, 1980
en présence de KATERINA THOMADAKI
- 6 déc., *Lettres ouvertes pour la Pologne, 1982
5 courts métrages
La lettre, Agnieszka Holland
Portrait imaginaire, Alain Resnais
La déclaration, André Waksman
La piste, Slawomir Idziak
Conte de Noël 81, Krzystol Rogulski

1983

- 10 jan., *Vue de face de Christine Ehm, France, 1982
*Du côté de chez tout le monde, Marie-Brigitte Darrière,
 France, 1982
 en présence de CHRISTINE EHM
 en présence de MARIE-BRIGITTE DARRIERE
- 4 fév., Hazal, Ali Ozgenturk, Turquie, 1979
- 14 mars, *Bannières et bébés, Louise Gray, Etats-Unis, 1978
- 18 mars, *Soma, Maria Klonaris, Katerina Thomadaki, France, 1978
 en présence de KATERINA THOMADAKI
- 25 avr., Les soeurs, Margarethe von Trotta, R.F.A., 1980
- 9 mai, *Lettre paysanne, Safi Faye, Sénégal, 1975
- 6 juin, Mama Roma, Pier Paolo Pasolini, Italie, 1962

1983-1984

- 10 oct., Julia, Fred Zimmerman, Etats-Unis, 1978
- 14 nov., Le désert rouge, Michelangelo Antonioni, Italie, 1964
- 12 déc., *In the beginning of the end, Renate Stendal et Maj
 Skadegaard, Danemark, 1981
 en présence de RENATE STENDAL
- 9 jan., Norma Rae, Martin Ritt, Etats-Unis, 1978
- 13 jan., INTERVENTION DANS LE CYCLE "CINEMA AMERICAIN" à propos de
La femme libre, Paul Mazursky, Etats-Unis, 1978
- 23 jan., *Anou Banou, Edna Politi, Israël/R.F.A., 1983
- 20 fév., *Il n'y a pas de raison précise pour que je tremble ainsi,
 Gisèle Cavalli, France, 1982
 en présence de GISELE CAVALLI
- 5 mars, Si c'est ça le destin, R.F.A., Helga Reidemeister,
- 7 mars, *Jeanne Humbert, Bernard Baissat, France
*Thanatos, Véra Kunodi, France, 1983-1984
 en présence de VERA KUNODI
- *Musique en feu, Catherine Lahourcade, France, 1981
- 23 mars, Les années de faim, Jutta Brückner, R.F.A., 1980
 en présence de JUTTA BRUCKNER
- 16 avr., Sugarland express, Steven Spielberg, Etats-Unis, 1974

- 14
 15 mai , Soirée de courts métrages
 Visage
 Appelez-la Madame
 Visages de femmes
- 4 juin, Les contes de la lune vague, Misoguchi, Japon, 1953
- 20
 24 juin, PARTICIPATION A LA DECENTRALISATION DU FESTIVAL DE FILMS
 DE FEMMES DE SCEAUX A TOULOUSE
- *Peppermint Frieden, Marianne S.W. Rosenbaum, R.F.A., 1983
- *Dorian Gray dans le miroir de la presse à sensation,
 Ulrike Ottinger, R.F.A., 1983-1984
- *Phaniyamma, Prema Karanth, Inde, 1982
- *La surprise, Barbara Kappen, R.F.A., 1983
- 1985
- 31 mai
 3 juin, ORGANISATION D'UN WEEK-END "DES FEMMES CINEASTES"
- *Décalages, Anne Connan, Alice Genissieux, Marie-Thérèse
 Martinelli, Paris, Toulouse, 1983
 en présence des TROIS REALISATRICES
- *Une histoire de femmes, S. Bissonnette, M
 Duckworth, Joyce Roch, Canada, 1980
 en présence de JOYCE ROCH
- Une voix dans le choeur, Hélène Chatelain, C. de Los
 Llanos
 en présence d'HELENE CHATELAIN
- Avec un intérêt obstiné pour l'argent, Helga Reidemeister,
 R.F.A., 1982
- Histoire des communautés juives à Toulouse des origines
 à nos jours, Lilou Cohen, France, 1984
 en présence de LILOU COHEN
- En plein coeur, Doris Doerrie, R.F.A., 1983
- *Eros (ou la vie comme un coin déchiré de la mort), Véra
 Kunodi, France, 1985
 en présence de VERA KUNODI
- Toute une nuit, Chantal Ackerman, Belgique, 1982
- *Simone, Christine Ehm, France, 1984
 en présence de CHRISTINE EHM

1986

11

12

13 jan., ORGANISATION D'UN WEEK-END "FEMMES ET CREATION"

Moyens et courts métrages centrés sur l'oeuvre de femmes peintres et chorégraphes:

*Gabriele Munter, C. Birth, A. Franke, R.F.A., 1979

*Mereth Oppenheim: "déjeuner en fourrure", C. V. Braun, R.F.A., 1978

*Reinhild Hoffman, B. Schlicht, A. Bornkessel, R.F.A., 1982

*Suzanne Linke, V. Tegeder, R.F.A., 1982

De Marie-Geneviève Ripeau,

*En l'absence du peintre, France, 1985

en présence de MARIE-GENEVIEVE RIPEAU

De Nicole Ferry,

Pour que ses jours fleurissent, naissance en Kabylie, France, 1984

en présence de NICOLE FERRY

De Michal Bat Adam,

*Ma mère, Israël, 1980

De Margarethe von Trotta,

Les soeurs, R.F.A., 1980

15

16 fév., Les doigts dans la tête, Jacques Doillon, France, 1974

Les mauvaises fréquentations, Jean Eustache, France

Une femme complètement paumée, Jutta Brückner, R.F.A., 1977

16

22 avr., EN COLLABORATION AVEC LE CINEMA REX, DECENTRALISATION A TOULOUSE DU FESTIVAL DE FILMS DE FEMMES DE CRETEIL

★ Quel numéro, what number ?, Sophie Bissonnette, Canada, 1985

★ Un peu toi et un peu moi, Livia Gyarmathy, Hongrie, 1984

★ Les amoureux, Mai Zetterling, Suède, 1966

★ La femme de l'hôtel, Léa Pool, Canada, 1984

30 mai

2 juin, DECENTRALISATION A TOULOUSE DU FESTIVAL INTERNATIONAL DE FILMS DE FEMMES DE CRETEIL

★ Les madres: Les mères de la place de mai, Susana Muñoz et Lourdes Portillo, USA, 1985

★ J'ai toujours rêvé d'aimer ma mère, F. Prévost, Canada, 1986

★ India Cabaret, Mira Nair, USA-INDE, 1985

★ Where did you get that whoman, Loretta Smith, USA, 1982

★ Ave Maria, Bianca Conti Rossini, Suisse, 1984

Les Filles, Mai Zetterling, Suède, 1968

Programmation du Ciné-Club entre 1977 et 1993

12, 13, 14 et
15 décembre

- 1986, Organisation d'un week-end "Femmes et Politique" :
- Peppermint Frieden, Marianne S.W. Rosenbaum, RFA, 1983
 - Atomic Café, Kevin Rafferty, Jayne Loader, Pierre Rafferty, USA, 1982
 - ★ Dark Circle, Judy Irving, Chris Beaver, Ruth Landy, USA, 1983
 - Hiroshima mon amour, Alain Resnais, France, 1959
 - Il faut tuer Birgit Haas, Laurent Heynemann, France-RFA, 1981

14, 15 et
16 février

- 1987, Organisation d'un week-end "Les Amantes à la Menthe" :
- ★ Anne Trister, Lea Pool, Canada, 1986
 - Je, Tu, Il, Elle, Chantal Akerman, Belgique, 1974
 - Coup de Poudre, Diane Kurys, France, 1983
 - ★ Polska, Vera Kunodi, France, 1987
 - ★ diaporamas: Lesbiennes, Collectif, Paris, 1985; Eaux, Nicole Chaigneau, France, 1986; Mots d'amour, Nicole Genoux, France, 1986; Corps et Matières, Michèle Larrouy, France, 1986.

en présence des TROIS REALISATRICES

15, 16, 17
et 18 mai

- 1987, Organisation d'un week-end de décentralisation du Festival International de Films de Femmes de Créteil et du Val-de-Marne:
- ★ Jeux d'enfants, Leyda Layus, URSS, 1985
 - ★ L'après-midi d'un vieux faune, Véra Chytilova, Tchécoslovaquie, 1985
 - ★ Breaking Silence, Theresa Tollini, USA, 1984
 - ★ Histoire à suivre, Diane Beaudry, Canada, 1986

12, 13, 14,
et 15 juin

1987, 2ème week-end de décentralisation du Festival International de Films de Femmes de Créteil et du Val de Marne en présence de
DANIELE DELORME

- ★ La naissance du jour, Jacques Demy, France, 1980
- Colette, Yannick Bellon, France, 1950
- Gigi, Jacqueline Audry, France, 1948
- Le jeu de la pomme, Véra Chytilova, Tchécoslovaquie, 1976
- Claudine à l'école, Serge de Poligny, France, 1937
- ★ Cinéma de minuit, Patricia Bardon, France, 1985
- ★ Nuit de Chine, Catherine Corsini, France 1986
- ★ Le rêve de voler, Helen Doyle, Canada, Québec, 1986

15 novembre 1987 , Rencontre avec

AGNES VARDA

Murs murs, USA, 1980

Documenteurs, USA, 1981.

28, 29

novembre 1987 , NUIT DU CINEMA

Pour les dix ans du Ciné-club des femmes

La nuit américaine, François Truffaut, France, 1973

La nuit du chasseur, Charles Laughton, USA, 1956

Les nuits de la pleine lune, Eric Rohmer, France, 1984
(hommage à Pascale Ogier)

Orfeu Negro, Marcel Camus, Brésil-France, 1959

6 - 8

février 1988, ORGANISATION D'UN WEEK-END "FEMMES, REELS, IMAGINAIRES"

La Ferdinanda, Rebecca Horn, R.F.A., 1981

La chambre de mariage, Bilge Olgaç, Turquie, 1984

A hora da estrela, Suzana Amaral, Brésil, 1985

Le chant des sirènes, Patricia Rozéma, Canada, 1987

8 mars 1988, Bannières et bébés, Louise Gray, Etats-Unis, 1978

*Les stars en Inde, Yves Billon et Agnès Guérin, France, 1985

*Qui êtes-vous Dorothee Blanck?, Haydée Caillot, France, 1986

26, 27

30 mai 1988, PARTICIPATION A LA DECENTRALISATION A TOULOUSE DU FESTIVAL DE FILMS DE FEMMES DE CRETEIL

Au cinéma ABC,
Courts métrages:

*Nouilles, Marilyne Canto, France, 1987

*Zot Kafé Zouzou, Véronique Mucret, France, 1987

De Mai Zetterling,
*Amorosa, Suède, 1986

Au Cratère,

*Classifield People, Yolande Zauberman, France, 1987

10-13

juin 1988, PARTICIPATION A LA DECENTRALISATION A TOULOUSE DU FESTIVAL DE FILMS DE FEMMES DE CRETEIL

Les femmes dans le cinéma arabe:

*Fleur d'ajonc, Mai Masri, Liban, 1986

*Leila et les loups, Heiny Srour, Liban, 1984

Le péché, Henri Barakat, Egypte, 1965

Découverte de Kira Mouratova,

Le tourbillon, U.R.S.S., 1987

1988 - 1989

19 nov., *Diaporamas sur le thème de "Femmes et voyages"

21 nov., *Loyalties, Anne Wheler, Canada, 1986

5-9 déc., PARTICIPATION A LA SEMAINE ANTI-APARTHEID AU CRATERE

Luttes de femmes en Afrique du sud, Deborah May, 1981

L'Afrique du sud nous appartient, Austin, Chappell, Weiss, tournage clandestin, 1980

23 jan., Le jupon rouge, Geneviève Lefebvre, France, 1987

en présence de GENEVIEVE LEFEBVRE

* film inédit à Toulouse

1989

- 23.1.89: Le Jupon rouge / G. LeFebvre / 1987 / Frce
R. présente
- 8.3.89: Le Petit Pommier / L. de Kermadec / France / 1980
- 19.5.89: Décantalisations du Festival de Cîteuil:
 - Entre Fiers domestiques / Pays Bas / 1988 / de Ellen Meske
 - Un garçon à tt prix / Mira Nair / Inde / 1988
 - L'autre morale de Diane Beaudry / Canada / 1988
 - Made in Brazil / Helena Sulberg / Canada / 1986
- 19.6.89: "The Rose" / de M. Ridell . 1979.
- 29.9.89: Festival Jutta Brückner / RFA
au
2.10.89 "Les années de faim"
- 4.12.89: Noverbermond / Alexandra Von Grote / RFA

1990

- 29.1.90: La Maschera / Fiorella Inforselli / 1988 / Italie
- 9.3.90: Breves racontes de KIRA Mourotava / URSS
Un autre regard / Karoly Makk / Hongrie / 1982
- 22.4.90: La Vierge mécanique / Monika Trent / RFA
- 15.6.90: Décantalisations du Festival de Cîteuil:
 - Lettres d'enfance d'Isabelle Quignoux / 1989 / France
 - L'automobile de Rebecca Rey / 1989 / France
 - Le Porté-Plume de M. Christine Perrotin / France 1988
 - Par amour de Solveig Anspach / France / 1988
- 8.10.90: Women like us / de
Suzanne Neill / R. Uni
Rosalind Pearson

1991

(11)

14.1.91 - Simone Barbo ou la Vertu. Marie Claude Tréillon / France / en présence de la réalisatrice

9 mars 1991 - He War's game - Mai Zetterling - Suède (?)
Riposte de Suzanne Vertue Québec.

15. avril 1991 - Yo la peor de todos - de H.L. Bemberg (Argent / D. Sanda présente)
(en coordination avec festival d'Am. latine)

18 nov 1991 Il y a d'autres fruits que les oranges / RU
20h30

1992

27/1/1992 = Muriel d'Alain Resnais

8/mars = Les plus beaux de Sofie Tallois / Dominique Ibba / France 1987
Il court, il court le temps, d'Hélène Roy, Québec 1986
Motel de Vava Kuvshin, Tchéx, 1991

30.3.92 Ju Dou de Zhang Yimou, Chine (1989)

11.5.92 Je t'ai dans le Peau de J.P. Thorn (1990)

8.11.1992 séance
sans projection (le film est monté en copie de la galerie SERNAM!
près de Montpellier)

1993

18/1.1993 : Mizike Mama de Violaine de Villers / Belgique / 1992

20 mars "Après la pluie, le beau temps" - Camille de Casabianca - avec la réalisatrice présente. France.
Cahiers / 1989

Table des matieres

Tome 1

Remerciements.....	p. 1.
Avertissement.....	p. 2.
Table des abréviations.....	p. 3.
Avant-propos.....	p. 4-11.
Historiographie.....	p. 12-19.
Introduction.....	p. 20-26.
I. Le mouvement féministe et l'art en Midi-Pyrénées : des créations collectives en marge de la situation artistique	p. 27-41.
I.1. Le mouvement féministe en Midi-Pyrénées	p. 27-30.
<i>1.1.1 L'origine du mouvement féministe et sa situation en Midi-Pyrénées.....</i>	<i>p.27-28.</i>
<i>1.1.2 Visibilité, appropriation de l'espace public et libération de la parole...p.</i>	<i>28-29.</i>
<i>1.1.3 L'utopie féministe : atouts de la collectivité.....</i>	<i>p.29-30.</i>
I.2. La « consommation critique » de l'art.....	p. 30-35.
<i>1.2.1 À la recherche d'une culture commune.....</i>	<i>p. 30-31.</i>
<i>1.2.2 Le soutien aux femmes créatrices.....</i>	<i>p.31-35.</i>
I.3. Les productions artistiques issues du mouvement féministe	p. 35-41.
<i>1.3.1 Expression et visibilité.....</i>	<i>p. 35-36.</i>
<i>1.3.2 L'émancipation par l'apprentissage de techniques artistiques.....</i>	<i>p. 37.</i>
<i>1.3.3 La redéfinition de l'image des femmes.....</i>	<i>p. 37-41.</i>
II. La situation artistique en Midi-Pyrénées	p. 46-58.
II.1. La « guérilla artistique ».....	p. 46-52.

II.1.1	<i>La vie artistique locale des années 1970</i>	p.46-49.
II.1.2	<i>Les collectifs d'artistes</i>	p. 49-50.
II.1.3	<i>Les revues artistiques</i>	p.50-52.
II.2.	La décentralisation des années 1980	p. 52-54.
II.2.1	<i>Les politiques culturelles des années 1980</i>	p.52-53.
II.2.2	<i>« Les Ruines de l'Esprit »</i>	p.53-54.
II.3.	La place des femmes dans la situation locale	p. 54-58.
II.3.1	<i>Le passage aux Beaux-arts : passionnant et difficile</i>	p.54-55.
II.3.2	<i>: La question de l'artiste régional-le</i>	p.55-57.
II.3.3	<i>Comparaison avec la situation parisienne</i>	p.57-58.
III.	Les frontières ouvertes entre le féminisme et le monde de l'art	p. 63-80.
III.1.	Un féminisme individuel chez les artistes femmes?	p. 63-67.
III.1.1	<i>Des parcours individuels</i>	p.63-66.
III.1.2	<i>Une construction personnelle et des choix de vie</i>	p.66-67.
III.2.	La place des femmes dans les collectifs mixtes	p. 67-72.
III.2.1	<i>Les parcours « collectifs »</i>	p.67-70.
III.2.2	<i>Le collectif comme invisibilisation des rapports de genre ?</i>	p.70-72.
III.3	Critique féministe et reconnaissance artistique : une liaison dangereuse ?	p.72-80.
III.3.1	<i>La question de la valeur de l'art militant et la dévalorisation</i>	p. 72-75.
III.3.2	<i>La difficile critique d'un milieu élitiste et restreint</i>	p.75-77.
III.3.3	<i>Collectivité féministe et isolement des artistes : deux mondes à part ?</i>	p.77-80.
Conclusion	p. 85-96.
Sources	p. 97-113.
Bibliographie	p. 114-139.

Annexes..... p. 140-319.

[Les annexes sont répertoriées par ordre chronologique et non par ordre alphabétique. Les raisons en sont les différents milieux étudiés (les annexes 1 à 7 concernent plutôt les militantes, et les 8 à 21 les artistes et acteurs culturels) Les entretiens ne sont pas non plus réalisés de la même façon (les annexes 1 à 7 sont orientées vers le « spontané » et les autres ont été relues et corrigées). Ce sont deux méthodes d'entretiens que j'ai essayées dans mes recherches. De plus, l'absence de trame d'analyse au départ de mon sujet a fait évoluer les entretiens : ils sont progressivement devenus plus précis, et les premiers de chaque année (l'annexe 1, les annexes 8 à 10) sont principalement un déblai historique des situations militantes et artistiques locales, qui m'ont permis d'organiser des entretiens plus précis par la suite].

<u>Annexe 1</u> : Entretien avec Brigitte Boucheron.....	p. 140-154.
<u>Annexe 2</u> : Entretien avec Françoise Courtiade.....	p. 155-160.
<u>Annexe 3</u> : Entretien avec Marie Ciosi.....	p. 161-167.
<u>Annexe 4</u> : Entretien avec Irène Corradin.....	p. 168-178.
<u>Annexe 5</u> : Entretien avec Marie-Thérèse Martinelli.....	p. 179-194.
<u>Annexe 6</u> : Entretien avec Corinne Clément.....	p. 195-202.
<u>Annexe 7</u> : Entretien avec Danièle Delbreil.....	p. 203-213.
<u>Annexe 8</u> : Entretien avec Odile Foucaud.....	p. 214-219.
<u>Annexe 9</u> : Entretien avec Gérard Regimbeau.....	p. 220-228.
<u>Annexe 10</u> : Entretien avec Pierre Manuel.....	p. 229-244.
<u>Annexe 11</u> : Entretien avec Elise Cabanes.....	p. 245-247.
<u>Annexe 12</u> : Entretien avec Eliette Dambès.....	p. 248-253.
<u>Annexe 13</u> : Entretien avec Christine Ollier.....	p. 254-259.
<u>Annexe 14</u> : Entretien avec Isabelle D. Philippe.....	p. 260-269.
<u>Annexe 15</u> : Entretien avec Lou Perdu.....	p. 269-273.
<u>Annexe 16</u> : Entretien avec Marie-Angèle Vaurs.....	p. 274-279.
<u>Annexe 17</u> : Entretien avec Claire Foltete.....	p. 280-285.
<u>Annexe 18</u> : Entretien avec Béatrice Utrilla.....	p. 286-290.
<u>Annexe 19</u> : Entretien avec Josette Ayroles.....	p. 291-295.
<u>Annexe 20</u> : Entretien avec Kiki Lacarrière.....	p.296-301.
<u>Annexe 21</u> : Entretien avec Monique Bonzom.....	p. 302-306.
<u>Annexe 22</u> : Lettre de Françoise Courtiade aux Graphistes associés.....	p. 307.
<u>Annexe 23</u> : Programmation du Ciné-club de la Maison des femmes.....	p. 308-318.