

A black and white photograph of a woman with short, dark, wavy hair, looking off to the right with a slight smile. She is wearing a dark, long-sleeved top and a thin necklace. Her right hand is holding a stack of papers or books. The background is a plain, light-colored wall.

DES FEMMES DANS L'ART

Hommage à
Aline Dallier

GALERIE
ARNAUD LEFEBVRE

PARIS
2022

DES FEMMES DANS L'ART

Hommage à Aline Dallier (1927-2020)

Historienne d'art
Pionnière de la critique d'art féministe en France

Commissariat et conception du catalogue
Diana Quinby

ce catalogue accompagne l'exposition

**Des femmes dans l'art
Hommage à Aline Dallier**

du 3 mars au 2 avril 2022

Galerie Arnaud Lefebvre
10, rue des Beaux-arts
75006 Paris

le 16 juillet 1979

Ma chère Christiane,

En relisant votre lettre pour les informations intéressantes qu'elle contient à propos des catalogues illustrés du Salon des Femmes, je m'aperçois que vous me demandez "quelle est la philosophie du mouvement des femmes dans l'art". C'est une question un peu difficile à laquelle cependant j'ai tenté des premiers éléments de réponse dans mon récent article d'Opus. Comme il s'agit d'une petite phrase à la fin de l'article, sans doute n'y avez-vous pas prêté spécialement attention. Je me permets donc de me citer moi-même :

"... Bien que les méthodes de travail soient très différentes à La Spirale, au Groupe Dialogue et au Collectif Femmes/Art, une constante se dégage, celle de l'ouverture qui permet d'inclure au lieu d'exclure un nombre croissant de créatrices de toutes tendances artistiques et politiques. Cela a pour effet: 1° de réduire la discrimination des femmes au sein du marché et des institutions artistiques - niveau primaire ~~secondaire~~ mais non sans valeur pour les intéressées 2° de fournir à toutes les femmes (et non seulement aux artistes) des modèles stimulants alors que jusqu'à présent la liberté de création ne semblait pas inscrite dans leur avenir de sexe (par analogie avec ce qu'on appelle l'avenir de classe) 3° enfin et surtout de démocratiser la création artistique et son audience. (à cause du grand nombre de femmes que le mouvement fait sortir de l'ombre).

Ceci n'était qu'une première tentative de synthèse sous forme de conclusion à l'article. Je développerai ^{longuement} ces trois points un de ces jours dans un ^{autre} ~~long~~ article. Mais pour l'instant, peut-être pouvez-vous vous concentrer sur ces trois points (que je souligne aujourd'hui) et si quelque chose ne vous paraît pas clair, je suis à votre disposition pour en reparler de vive voix.

Affectueusement,

Aline

4	Introduction	Arnaud Lefebvre
6	Avant-propos	Diana Quinby
11	Contexte	Dorothée Selz
15	Témoignages	
	<i>Contemporain·e·s d'Aline Dallier</i>	
	Dominique Berthet / Marie-Jo Bonnet /	
	Christine de Buzon / Daniel Danétis /	
	Fabienne Dumont / Mathilde Ferrer /	
	Jean-Clarence Lambert / Gilbert Lascault /	
	Gloria Orenstein / Françoise Py	
	<i>Une nouvelle génération</i>	
	Anouk Chambard / Zélia Bajaj /	
	Vincent Enjalbert / Franny Tachon	
59	Entretiens	
	Aline Dallier - Diana Quinby	
	Tania Mouraud - Diana Quinby	
77	Artistes	
	Thérèse Ampe-Jonas / Claude Bauret Allard /	
	Danièle Blanchelande / Bernadette Bour /	
	Charlotte Calmis / Liliane Camier /	
	Christiane de Casteras / Colette Deblé /	
	Françoise Eliet / Esther Ferrer / Monique Frydman /	
	Aline Gagnaire / Hessie / Sara Holt /	
	Françoise Janicot / Monique Kissel /	
	Klonaris & Thomadaki / Marie-Rose Lortet /	
	Léa Lublin / Milvia Maglione / Cristina Martinez /	
	Vera Molnar / ORLAN / Aline Ribière /	
	Dorothée Selz / Nancy Wilson-Pajic / Nil Yalter	
132	Chronologie	
136	Bibliographie	
140	Contributeur·trice·s	
141	Remerciements	

Aline Dallier était pour moi au départ un nom que j'ai rencontré en menant des recherches brouillonnes sur le féminisme et les artistes femmes, plus particulièrement dans la perspective de l'œuvre de Hessie. J'ai brièvement correspondu par email avec elle à propos des œuvres de Hessie qu'elle avait exposées à la galerie A.I.R., et pour l'une d'entre elles rapportée de New York dans ses bagages. Aline Dallier m'avait envoyé un email précisant à qui elle avait rendu cette œuvre de retour à Paris, afin d'éviter les malentendus qui, disait-elle, sont rapides à surgir dans ce genre de situation. Elle disait que le travail de Hessie était probablement trop fin pour avoir laissé un impact sur le public américain.

J'avais souhaité la rencontrer mais elle m'a dit que sa santé ne lui permettait pas cette possibilité.

C'est par une affiche de Dorothée Selz à l'exposition *Jeune Création*, anciennement le *Salon de la Jeune Peinture*, à la galerie Thaddaeus Ropac à Pantin en septembre 2020, que j'ai appris sa mort, plusieurs mois après qu'elle ait eu lieu. Cela m'a fait un choc de ne pas en avoir entendu parler avant. Il me semblait que le monde de l'art avait une dette envers elle pour le travail qu'elle avait accompli : avoir rédigé des articles qui faisaient s'intéresser à la situation des artistes femmes, écrit des comptes rendus d'expositions, organisé elle-même des expositions, enseigné l'art des artistes femmes à l'Université, s'être autant impliquée dans la reconnaissance d'un contre-courant à l'histoire de l'art de son vivant, et que tout cela avait été entrepris dans un esprit d'aventure et de découverte...

Lorsque Diana Quinby m'a parlé d'organiser un hommage à Aline Dallier dans ma galerie, j'ai mis un peu de temps à lui répondre. L'idée m'avait déjà effleuré mais elle me semblait trop ambitieuse et hors de ma portée. Cependant, un peu comme pour Hessie, il m'est apparu qu'il y avait une chance à saisir et que l'engagement de Diana était un guide précieux.

En préparant cette exposition avec Diana Quinby et l'assistance d'Anouk Chambard, nous avons rencontré les artistes qui ont accepté de participer à cet hommage. Au fur et à mesure de ces rencontres, ce n'est plus l'image figée d'une théoricienne de l'art qui s'est dégagée, mais au contraire l'expérience d'un engagement qui donnait à la parole d'Aline Dallier une résonance contemporaine, en aidant à comprendre les enjeux des œuvres qui se présentaient sous nos yeux d'aujourd'hui.

Merci à toutes les personnes, artistes, historien·nes et critiques d'art, familles d'artistes, collectionneuses, galeristes, qui ont rendu possible cet hommage en faisant partager leur expérience et les rapports qui les ont unis à la personne et à l'œuvre d'Aline Dallier. Comme dans l'écriture d'Aline Dallier, il y a une générosité qui circule à travers cet hommage et qui le rend d'autant plus nécessaire aujourd'hui.

Arnaud Lefebvre



De gauche à droite : Aline Dallier, Cristina Martinez et Hessie,
à l'atelier de Françoise Janicot, en 1978



De gauche à droite : Sara Holt, Nausica Pastra, Aline Dallier et Tania Mouraud
à l'atelier de Sara Holt, Paris, circa 1977-1978

« *Je ne me conduis pas [...] en “défenseur” des artistes femmes* », dit Aline Dallier dans son long entretien avec Claudine Roméo. « *Elles le font très bien elles-mêmes. Mon travail consiste à mieux faire connaître leurs œuvres et à montrer comment elles s’insèrent dans l’histoire de l’art contemporain.*¹ »

Et pourtant, de nombreuses artistes ont dit et disent encore qu’Aline Dallier les a défendues, les a encouragées, non seulement par la publication d’écrits et par l’organisation d’expositions, mais aussi par sa présence, notamment lors des réunions entre plasticiennes, par son amitié et par la riche correspondance qu’elle a entretenue avec plusieurs d’entre elles.

Entre 1974, l’année de la parution de son premier article sur « Le Feminist Art aux U.S.A.² », et 1985, quand elle décide d’élargir sa pratique de la critique d’art au-delà de l’étude exclusive de l’incidence du féminisme sur les œuvres de femmes, elle publie régulièrement des articles sur l’art et les expositions de plasticiennes dans *Opus International* et *Les Cahiers du GRIF*. Elle est commissaire de plusieurs expositions collectives d’artistes femmes, notamment de *Combative Acts, Profiles and Voices* à la A.I.R. Gallery (Artists In Residence) à New York en 1976, et de *l’Espace cousu*, la section d’art textile pour le salon *Féminie-Dialogue*, qui a lieu à l’UNESCO à Paris dès 1976. En 1980, à l’Université de Paris VIII, elle soutient sa thèse de Doctorat, la première en France à être consacrée aux femmes dans l’art : *Activités et réalisations de femmes dans l’art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*. Si elle se spécialise dans ce qu’elle nomme le « Soft Art », car elle voyait dans la réappropriation et le détournement des techniques textiles par des plasticiennes un positionnement féministe et une affirmation de leur statut d’artiste et de femme, elle était toujours réceptive à la très grande diversité de pratiques contemporaines et ne cessait de porter un regard ouvert et éclairé sur ce qu’elle nommait l’éclectisme théorique.

Depuis les décès d’Aline Dallier en février 2020 et de Frank Popper, son mari depuis plus de cinquante ans, en juillet de la même année, d’autres hommages ont eu lieu, notamment celui de la revue *Recherches en Esthétique*, rédigé par Dominique Berthet et Françoise Py³. Arnaud Lefebvre et moi-même avons souhaité organiser cet hommage dans sa galerie car nous avons tous les deux un intérêt marqué pour le travail et l’engagement féministe d’Aline Dallier. Depuis 2015, Arnaud Lefebvre

¹ Aline Dallier, « Le parcours. Entretien avec Claudine Roméo », *Art, féminisme, post féminisme. Un parcours de critique d’art*, L’Harmattan, 2009, p. 20.

² A. Dallier, « Le Feminist Art aux U.S.A. », *Opus International*, n° 50, mai 1974, pp. 70-75.

³ Dominique Berthet, « À Aline Dallier et Frank Popper, écrivains d’art, collaborateurs réguliers de *Recherches en Esthétique* », et Françoise Py, « Deux pionniers de la critique d’art : Frank Popper et Aline Dallier », *Recherches en Esthétique*, n° 26, janvier 2021, pp. 217-229.

représente l'œuvre de Hessie, artiste d'origine caribéenne, dont les « écritures » au fil cousu sur toile avaient retenu l'attention d'Aline Dallier. Elle a en effet exposé les œuvres de Hessie à la A.I.R. Gallery à New York et lui a consacré quelques pages dans sa thèse. La recherche d'Arnaud Lefebvre sur la vie et l'œuvre de Hessie l'a conduit à s'intéresser aux écrits et à la personne d'Aline Dallier, et à se familiariser avec les mouvements féministes en France dans les années 1970.

Je suis moi-même l'auteure d'une thèse de Doctorat, soutenue en 2003, qui retrace l'histoire d'un collectif de plasticiennes actif à Paris dans les années 1970⁴. Les écrits d'Aline Dallier, et tout particulièrement son article sur « Le mouvement des femmes dans l'art⁵ », ont constitué le point de départ de mes recherches. D'origine américaine, j'ai été initiée, avant de venir en France, aux « interventions féministes » dans l'histoire de l'art. La publication en 1971 de l'article aujourd'hui célèbre de Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?⁶ », a ouvert la voie dans les pays anglo-saxons aux études et aux publications féministes dans le champ artistique. J'ai donc été étonnée de découvrir qu'en France il n'y avait qu'une personne à s'être attelée à la tâche. Aline Dallier a longtemps été la seule critique et historienne d'art à étudier les œuvres de femmes en profondeur, et il a fallu attendre la fin des années 1990 pour que d'autres personnes prennent le relais.

Pour cette exposition en hommage à Aline Dallier, nous avons voulu réunir les œuvres des artistes qui, depuis les années 1970, s'étaient liées d'amitié avec elle et sur lesquelles elle a écrit dans sa thèse ou dans ses nombreux articles. La grande majorité des personnes contactées a répondu à notre invitation, et nous sommes très heureux de pouvoir montrer une sélection d'œuvres de près de trente artistes dont la diversité des pratiques a tant stimulé la réflexion d'Aline. C'est une véritable chance de pouvoir montrer l'ensemble de ces œuvres, dont certaines n'ont pas été exposées depuis les années 1970 quand Aline Dallier les a montrées au salon *Féminie-Dialogue* à l'UNESCO.

Parmi cet ensemble éclectique se trouvent des œuvres textiles bien sûr, mais aussi des peintures, des dessins, des collages, des photographies et des performances filmées qui s'inscrivent toutes dans de multiples tendances de l'art contemporain, de l'art conceptuel à l'exploration "matériologique" de la peinture.

⁴ Diana Quinby, *Le Collectif Femmes/Art à Paris dans les années 1970 : une contribution à l'étude du mouvement des femmes dans l'art*, sous la direction de Françoise Levaillant, Université de Paris 1 – Panthéon Sorbonne, 2003.

⁵ A. Dallier, « Le mouvement des femmes dans l'art », *Opus International*, n° 66-67, printemps 1978, pp. 35-41.

⁶ Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *ARTnews*, janvier 1971.

Plusieurs œuvres, notamment celles de Danièle Blanchelande, de Liliane Camier et de Christiane de Casteras témoignent du “vécu au féminin” et de l’expérience de la maternité. Par le biais du geste, au pinceau ou au point de couture, Thérèse Ampe-Jonas et Hessie s’interrogent elles aussi sur leur statut d’artiste et de mère de famille. Milvia Maglione, dans ses paysages ludiques, évoque le monde imaginaire de l’enfance. « L’Art-Vêtement », ainsi désigné par Aline Dallier⁷, est représenté par la *Robe* d’Aline Ribière, et « le nouveau tricot », également désigné comme tel par Aline dans sa thèse, par l’œuvre tricotée de Marie-Rose Lortet. Les dessins au trait de Cristina Martinez peuvent nous rappeler le processus du tissage, tandis que Bernadette Bour, elle, détourne l’usage de la machine à coudre pour peindre. L’(auto)enfermement féminin, et par conséquent le besoin de rupture sont exprimés dans les œuvres de Françoise Janicot et de Colette Deblé. Une réflexion autour du corps et de la réappropriation du corps féminin par les femmes s’affirme avec force dans les dessins de Monique Frydman et de Claude Bauret-Allard, et dans les photographies de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki. Dans les œuvres de Charlotte Calmis, d’Esther Ferrer, d’ORLAN, de Léa Lublin, de Dorothée Selz et de Nil Yalter s’exprime une critique franche de l’usage social du corps féminin, des institutions et du patriarcat.

Les œuvres exposées ne relèvent pas toutes d’une dimension féministe critique : Sara Holt se livre à une exploration de la lumière dans ses photographies ; Nancy Wilson-Pajic expérimente des procédés de tirage photographique dans l’idée de questionner les mécanismes de l’esthétisation de l’image. Aline Gagnaire, dans sa peinture, fait émerger de la matière plâtreuse une face énigmatique tandis que Monique Kissel, dans ses toiles de formats modestes, joue sur le double sens de l’icône, en peinture et en informatique. Françoise Eliet, peintre débutante et fondatrice d’un collectif de plasticiennes dans les années 1970, expérimente des tâches et des empreintes à la gouache sur papier. Vera Molnar, pionnière de l’art assisté par ordinateur, présente une série de dessins et Tania Mouraud, artiste conceptuelle et pluridisciplinaire, au lieu d’exposer une œuvre, nous raconte dans un entretien sa longue relation amicale avec Aline, qui remonte au début de leurs carrières respectives.

⁷ A. Dallier, « Art-Vêtement, Art-Parure », catalogue *Féminie 85*, Maison de l’UNESCO, 1985.

Pour cet hommage, nous avons également souhaité réunir pour le catalogue les témoignages de personnes qui ont connu Aline : des critiques et des historien-ne-s d'art, des écrivain-e-s, celles et ceux qui étaient ses collègues à l'Université de Paris-8, celles qui ont vécu avec elle « Le mouvement des femmes dans l'art » dans les années 1970. Dominique Berthet, Marie-Jo Bonnet, Christine de Buzon, Daniel Danétis, Fabienne Dumont, Mathilde Ferrer, Jean-Clarence Lambert, Gilbert Lascault, Gloria Orenstein et Françoise Py ont toutes et tous accepté de retracer un moment du parcours d'Aline, de partager leurs souvenirs d'elle. Nous avons également voulu montrer que des jeunes chercheuses et chercheurs consultent encore aujourd'hui les archives et les publications d'Aline pour leurs propres travaux de recherche. Les textes de Zélia Bajaj, d'Anouk Chambard, de Vincent Enjalbert, lequel a d'ailleurs consacré son mémoire de Master-1 à Aline Dallier⁸, et de Franny Tachon démontrent qu'il y a une continuité dans l'étude du féminisme dans l'art en France, que les recherches entreprises par Aline depuis bientôt cinquante ans sont toujours d'actualité.

Aujourd'hui, il y a incontestablement une prise de conscience renouvelée des inégalités encore très réelles auxquelles les femmes doivent toujours faire face, y compris dans le milieu artistique. Depuis quelques années, les institutions culturelles en France s'engagent davantage auprès des plasticiennes. Ce contexte est propice à rappeler la contribution considérable d'Aline Dallier et son soutien sans faille aux artistes femmes.

Diana Quinby, commissaire de l'exposition

⁸ Vincent Enjalbert, *Aline Dallier-Popper, une figure isolée dans la critique d'art féministe française*, mémoire d'étude, Master-1 en Histoire de l'art et Muséologie, sous la dir. de Mme Pascale Cugy et de M. François-René Martin, École du Louvre, 2019.



Couverture de *Opus International*, n° 66-67, printemps 1978

À PROPOS DU GROUPE
FEMMES EN LUTTE, FEMMES ARTISTES
EXPOSÉES AU SALON DE LA JEUNE PEINTURE
MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
18 AVRIL - 6 MAI 1975
par Dorothée Selz

En 1975, notre groupe FEMMES EN LUTTE était composé de femmes artistes qui avaient toutes une trentaine d'années : Claude Antonini, Claude Bauret-Allard, Charlotte Calmis (Groupe de La Spirale), Isabelle Champion-Métadier, Pascaline Cuvelier, Florence Julien, Kiki, Irène Laksine, Milvia Maglione, Marie-Annick Maupu-Dugain, Nicole Métayer, Françoise Noël, Raphaëlle Pia, et - non citées dans le catalogue de ce salon - Hessie, Nil Yalter, Mathilde Ferrer et sa sœur Esther Ferrer. Artistes, certainement, mais dans quel contexte ? Je souhaite ici évoquer surtout l'état d'esprit d'une époque.

Par notre pratique, nous nous connaissions déjà et nous étions liées par nos engagements dans diverses causes féministes. Vers 1973, nous commençons à nous réunir dans nos domiciles ou ateliers. Il y eut des rencontres fructueuses pour débattre de nos idées, de nos revendications et de tenter de nous faire entendre dans le domaine culturel. Choisir d'être peintre ou sculpteur était déjà un engagement en soi : les femmes étaient largement destinées à être femme au foyer, mère de famille. Peu de femmes faisaient des études supérieures, se lançaient dans une profession, une minorité choisissait le domaine créatif.

1975 n'est pas si loin mais c'était une autre époque.

1975 avait été déclarée Année internationale de la Femme par l'ONU. Nous contestions le contenu ambigu d'un texte publié alors par l'UNESCO.

Nous étions encore dans le cadre de la Guerre froide USA-URSS, la guerre du Vietnam était juste terminée (1er novembre 1955 - 30 avril 1975), la vague hippie nous avait influencées, de même que les positions radicales des féministes aux USA, en Angleterre, Espagne, France et dans d'autres pays. Le livre de Simone de Beauvoir (1908-1986), *Le deuxième sexe*, publié en 1949 semblait d'actualité, l'équipe des Éditions des Femmes et leurs librairies, faisait un remarquable travail innovant depuis 1973. Grâce à la ténacité de la ministre de la Santé Simone Veil (1927-2017), la Loi pour l'avortement passée de justesse le 2 novembre 1974 entrerait en vigueur le 17 janvier 1975. Enfin, en Espagne le général Franco n'était pas encore mort (décédé le 20 novembre 1975). J'ajoute que Mai 68 était passé par là, que l'époque en plein

bouleversement était aussi joyeuse. Les femmes se lançaient dans des carrières, on expérimentait à tous niveaux, le mode de vie prenait un nouvel essor. J'étais fan de Janis Joplin et de Jimi Hendrix. On entraît avec frénésie dans une ère innovante.

Nos réunions ont permis d'exprimer notre rage et indignation face à mille aspects aliénants du rôle de la femme dans la société. Nous avons décidé de travailler sur un sujet à la fois visuel et sociologique : l'image de la femme dans la publicité. Nous avons pris au piège de leur idiotie les slogans et photos publicitaires. Avec un esprit Pop Art, nous avons kidnappé et mis en évidence l'absurdité du rôle que nous étions censées avoir et jouer. Les affiches de la rue, du métro, ces visuels perturbants, étaient présents en permanence. Ainsi tout le matériel d'étude était là, sous nos yeux.

Quelques exemples de slogans : *Maintenant les hommes vont aimer les femmes qui font la vaisselle, dieu créa la femme, et ...X... l'habille, chacun son boulot* (dit un monsieur assis, une femme nue à ses genoux) bref, le corps, le sexe de la femme étaient, et sont, constamment au service de tous types de consommation. C'était violent !

Ce qui était innovant, même dans ce SALON de la JEUNE PEINTURE, c'est qu'armées d'un simple appareil de photo et de textes nous avons fait comme un copier-coller géant : transposer de la rue à une salle d'exposition de grands agrandissements de cette publicité stupide. L'idiotie semblait d'autant plus évidente qu'elle était sortie de son contexte urbain.

Une autre salle du Salon exposait des titres agrandis de films pornographiques. À Paris, et dans d'autres villes, de nombreux cinémas projetaient des films pornos, avec en façade peintures et titres géants pour allécher un public masculin. Exemples de films glanés en mars 1975 : *On est toujours trop bon avec les femmes, Femmes en location, Les petites chattes sont toutes gourmandes, Dociles et perverses...*



Là aussi, l'évolution des mœurs sexuelles, très intéressante par ailleurs, produisait un cinéma où le corps féminin est souvent un objet utilisable, une poupée gonflable jetable mais jetée en pâture au public. Les hommes aussi sont pris au piège aliénant d'un masculin fantasmé, fort, musclé, sexuellement consommable. La publicité faisait, et fait encore, jouer aux individus des rôles stupidement conventionnels ou mensongers. Le diktat du *rester jeune*, le tabou sur la sexualité *des vieux*, voici quelques poisons du marketing. Pour moi l'érotisme est un vrai sujet, complexe, passionnant et pourquoi pas dérangeant !

Je connaissais le Salon de la Jeune Peinture, les positions politiques des artistes étaient plutôt de gauche ou d'extrême-gauche. Mais au comité il n'y avait pas de femme ! J'ai demandé à en faire partie : en 1975 Ivan Messac était dans ce comité depuis un an. Une fois intégrée, j'ai présenté notre groupe *Femmes en lutte*. Nous avons préféré dénoncer la condition de la femme dans le social, plutôt que d'exposer nos propres œuvres. Notre œuvre fut cette action collective.

Nous pensions plus pertinent d'exposer nos idées, nos cris. Ainsi, nos réunions des mois précédents, la démarche même du processus de réalisation – photographier dans la rue la misogynie de la publicité – tout cet ensemble a marqué une étape de réflexion, une urgence de dénonciation, un bond en avant en tant que femmes peintres engagées. Nous avons osé montrer ce qui nous poussait à essayer d'être autrement que la norme imposée. Dans ce sens, mes idées n'ont pas changé, nous n'avons pas changé.

Notre démarche avait été bien accueillie par le public. Pourtant, seule une femme critique d'art, la talentueuse Aline Dallier (1927-2020) avait alors publié un article sur notre groupe dans le magazine *Opus International*. Plus tard, début 1980, nous avons rencontré avec bonheur Lucy Lippard (née à New York en 1937), historienne de l'art, figure majeure de l'art contemporain et grande défenseuse des femmes artistes. Notre groupe s'est dissous peu à peu dans les années 1980. Nous gardons encore des liens amicaux.

Je souhaite mentionner l'article sans tabou de Camille Paulhan, jeune historienne de l'art, « Actualité de la vieille dame », publié dans *Art Press*, juin 2019. Un travail pertinent sur les femmes artistes des années 1960-70 en France et leur évolution jusqu'à aujourd'hui.

Je terminerai en citant l'excellent travail de paroles filmées HERstory : ce projet créé par Julie Crenn et Pascal Lièvre, elle historienne de l'art, lui artiste, tous deux commissaires d'expositions. Cette initiative, de



Illustration de la page 12 : couverture du catalogue *Salon de la Jeune Peinture*, création d'Ivan Messac

à gauche : créations du collectif FEMMES EN LUTTE

à droite : première page du manifeste de FEMMES EN LUTTE, catalogue du *Salon de la Jeune Peinture*, 1975



cette jeune génération, a pour but de faire entendre les témoignages de féministes hommes et femmes, et aussi, il était temps ! les voix d'individus cisgenres, transgenres et intersexes du monde entier. Beaucoup sont artistes, tous racontent librement leur histoire, sans tabou ni limite de temps... Chose rare.

Oui en 2020, constats et débats vivent intensément, dans certains pays la parole est enfin libérée, fort heureusement. On ne peut que s'en réjouir !

Paris, août 2020.

Contemporain·e·s d'Aline Dallier

P.16	Dominique Berthet
P.19	Marie-Jo Bonnet
P.21	Christine de Buzon
P.25	Daniel Danétis
P.31	Fabienne Dumont
P.34	Mathilde Ferrer
P.35	Jean-Clarence Lambert
P.36	Gilbert Lascault
P.38	Gloria Orenstein
P.41	Françoise Py

Une nouvelle génération

P.45	Anouk Chambard
P.49	Zélia Bajaj
P.53	Vincent Enjalbert
P.56	Franny Tachon

Dominique Berthet

Aline Dallier, critique d'art et féministe

Le 5 février 2020 disparaissait Aline Dallier-Popper, à l'âge de 92 ans. Sa vie, somme toute assez longue, fut pour une grande part consacrée à l'art, à la critique d'art et au féminisme.

Née en 1927, elle engage en 1970 des études supérieures à l'Université Paris VIII. Elle obtient tout d'abord une licence en sociologie. Elle suit aussi des cours d'histoire de l'art, d'esthétique, de *Women's studies*. Lors d'un voyage aux États-Unis en 1973, elle découvre une galerie coopérative d'artistes femmes qui l'impressionne et qui lui donne envie d'écrire un article sur le « *Feminist Art* aux USA », publié en 1974, suivi d'autres sur la question des femmes dans l'art. Son attention à l'égard de l'art des femmes n'est toutefois pas exclusive, elle s'intéresse également à des artistes hommes. À partir des années 1990, elle écrit aussi sur l'art des malades mentaux. Elle joua un rôle important en France dans l'étude sur les femmes artistes, puisqu'elle fut la première à y consacrer une thèse, en 1980. Elle fut la pionnière de la critique d'art féministe.

De 1980 à 1992, elle enseigna en tant que maître de conférences HDR (Habilitation à Diriger des Recherches), au département d'Arts de l'Université Paris VIII-Saint-Denis. Parmi ses cours en histoire de l'art, l'un portait sur les artistes femmes. Ses travaux et l'organisation d'expositions font d'elle une spécialiste du féminisme et de l'art des femmes. Elle s'intéressa en particulier à l'Art textile, l'Art corporel, l'Art sociocritique, la vidéo, aux installations, à la présence des femmes dans l'Art virtuel. Son expérience de la cure psychanalytique lui permit également de développer une approche particulière de certaines œuvres d'art.

Je me souviens des premières fois où j'ai croisé Aline Dallier, à la fin des années 1980, dans les couloirs de l'Université Paris VIII, alors que j'étais chargé de cours à la fois dans cette université et dans celle de Paris I. J'ignorais à cette époque qui elle était exactement. Lorsque nous nous croisions, elle prenait toujours le temps de me dire quelques mots amicaux, m'interrogeant sur les cours que je donnais, sur la façon dont cela se passait. Alors même que nous ne nous connaissions pas vraiment, elle était toujours très attentionnée et bienveillante. Nous avons réellement fait connaissance en 1996, lorsque Claudine Roméo que j'avais eue comme professeure de philosophie de l'art lorsque j'étais étudiant à l'Université Paris I et avec laquelle j'étais resté en contact, nous invita chez elle. Elle tenait beaucoup à ce que je rencontre Aline Dallier et son époux Frank Popper dont elle m'avait beaucoup parlé. Ce fut le début d'une amitié durable rythmée par d'autres rencontres toujours chaleureuses et passionnantes en général chez eux. C'est ainsi que débuta peu après une longue collaboration avec la revue *Recherches en Esthétique* que j'avais créée en 1994.

Aline Dallier a collaboré à de nombreuses reprises à cette revue sur une durée de vingt ans à partir du n° 4 (1998) jusqu'au n° 23 (2018)¹. Chacune de ses participations donnait lieu à de nombreux mails dans lesquels nous échangeons certes sur le thème concerné par le numéro en cours, mais également sur le quotidien, sur la vieillesse qui progressivement devenait pesante pour elle. En 2018, date à laquelle elle me confia son dernier écrit, elle avait 90 ans. Les thèmes proposés étaient aussi l'occasion de discussions avec Frank Popper dans leur appartement, lui aussi collaborateur régulier de cette revue ; des réflexions auxquelles ils conviaient des proches comme l'historienne de l'art Françoise Py et la philosophe Claudine Roméo. La disparition de cette dernière en février 2015 avait profondément affecté Aline Dallier, car elles étaient très liées. Cette revue comptait beaucoup pour Aline et Frank, ils étaient toujours très heureux d'y collaborer. Il est arrivé – heureusement rarement – que l'un ou l'autre insatisfait de son texte renonce à me l'envoyer. Ils avaient tous les deux un très haut niveau d'exigence intellectuelle pour eux-mêmes. L'âge n'avait en rien affecté leur réflexion et leurs analyses. Leurs textes étaient toujours d'un grand intérêt.

À la sortie de chaque numéro, nous nous retrouvions dans leur appartement parisien, pour un moment de partage, de discussion sur nos travaux en cours, nos projets d'articles, de livres, sur des épisodes de leur vie, et pour boire une flûte de champagne parfois en compagnie de Claudine Roméo ou de Françoise Py. C'était toujours l'occasion de retrouvailles très plaisantes.

Comme une sorte de bilan de son riche parcours d'universitaire et de critique d'art, parut en 2009 un ouvrage d'Aline Dallier – elle avait alors 82 ans –, intitulé *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*². L'ouvrage est composé d'un long entretien (près de 80 pages) avec Claudine Roméo et d'une sélection de 32 textes sur l'art allant de son premier texte publié en 1974 jusqu'à l'un des derniers paru en 2007. La première question donne le ton de l'ouvrage : « Si l'on connaît aujourd'hui un peu mieux l'histoire des artistes femmes, on ne sait pas grand-chose des femmes critiques d'art. Quelle fut la première à se distinguer ? [...] Comment l'es-tu devenue toi-même et enfin comment as-tu relié la critique d'art et le féminisme ? »³

Cet entretien permet de comprendre le parcours qui mena Aline Dallier à s'intéresser à l'art contemporain en général et aux artistes femmes en particulier. Mariée d'abord au critique d'art Pierre Restany, théoricien du Nouveau Réalisme, puis à Frank Popper, également critique d'art, considéré dans les années 1960-1970 comme le critique-fondateur de l'Art cinétique, puis dans les années 1980 comme l'un des spécialistes de l'Art technologique, elle s'est immergée dans le monde de l'art contemporain. Elle a fréquenté les artistes et leurs ateliers, forgeant ainsi progressivement son regard et son goût. Elle évoque ces années importantes et parle de ceux qu'elle a rencontrés avec affection et reconnaissance.

On trouve aussi dans cet entretien des remarques sur la relation de l'artiste avec le critique d'art et sur le rôle du critique. Aline Dallier y expose aussi sa méthode d'approche d'une œuvre, donne de nombreuses informations sur les œuvres de femmes artistes des siècles antérieurs et sur celles d'artistes plus contemporaines.

L'entretien se clôt sur la période qualifiée de « post-féministe », sur l'expérience psychanalytique de l'auteur et du rôle de cette cure dans sa relation à l'art et plus particulièrement dans le fait de mieux saisir certaines œuvres.

Les recherches et les études menées par Aline Dallier la conduisirent au constat que même s'il est possible de repérer des thèmes susceptibles de constituer un art dit féministe (la violence faite aux femmes, le travail domestique, la maternité, l'élevage des enfants et les nombreuses tâches qui l'accompagnent, etc., ainsi que le thème de l'écologie), « il n'y a pas [selon elle] d'art féministe à proprement parler »⁴. Plus loin dans l'entretien elle dit aussi : « Depuis le début, il me paraît un peu absurde de se consacrer à la recherche d'une finalité esthétique globale chez les femmes (ou chez les hommes), aussi absurde que de chercher une essence féminine (ou masculine) de la création. Je crois de plus en plus que chaque artiste, étant donné son histoire singulière, a une finalité esthétique qui lui est propre ou, tout au plus, qu'il ou elle la partage avec un groupe d'artistes d'une même tendance »⁵.

La sélection d'articles, quant à elle, donne la mesure de l'engagement d'Aline Dallier sur la question du féminisme dans l'art, mais témoigne aussi de l'intérêt qu'elle accordait à certains artistes hommes. En effet, à côté de textes sur Eva Hesse, ORLAN, Aline Gagnaire, Françoise Janicot, etc., et sur des thématiques féministes, elle rédigea aussi des études par exemple sur René Laubiès, Jean Dubuffet ou encore Nicolas de Staël.

Je retiens d'Aline Dallier – alors que le poids des années se faisait de plus en plus ressentir et que le temps se réduisait – sa force et sa détermination à continuer de travailler sur les sujets qui la passionnaient. Aline était toujours attentive, attentive aux personnes qu'elle recevait, les interrogeant sur leurs projets. J'étais toujours très intéressé lorsqu'elle racontait des bribes de son existence, des anecdotes touchant le monde de l'art, les artistes qu'elle avait côtoyés. Elle était la mémoire d'une époque. Très discrète, elle n'a pas eu, de son vivant, la reconnaissance qu'elle méritait. Elle a toutefois beaucoup marqué par sa personnalité attachante les personnes qui lui étaient proches. Ses écrits, qu'il faudrait rassembler dans leur exhaustivité afin les publier, sont l'ultime trace de son engagement de critique d'art et de féministe.

¹ Aline Dallier collabora aux numéros 4, 5, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 17, 18, 19, 22, 23.

² Aline Dallier-Popper, *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, coll. « Histoires et idées des arts », 2009.

³ *Ibid.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 40.

⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

La première fois que j'ai rencontré Aline, c'était au Grand Palais, il me semble. Elle sortait d'un débat sur le féminisme dans l'art avec l'Américaine, Linda Nochlin. La rencontre avait été chaude car les artistes françaises, peu habituées à s'autocélébrer, se refusaient à défendre « le point de vue corporatiste » brandi par les Américaines. J'étais avec Charlotte Calmis et Marie-Josèphe de Lamotte. Nous étions assises sur les marches du grand escalier, baignées par le soleil. Et tout à coup, Charlotte et Aline se sont lancées dans une joute oratoire impressionnante. Aucune des deux ne voulait lâcher du terrain. C'était comme un duel amoureux entre deux femmes totalement investies dans la reconnaissance des femmes artistes. Charlotte aimait beaucoup Aline. Elle avait été touchée par son article sur « Le mouvement des femmes dans l'art », dans lequel, pour la première fois, une critique d'art authentiquement féministe parlait de ses œuvres et de son militantisme. A l'époque, en France, ça ne se faisait pas. Avec leurs dix ans d'écart, Charlotte étant l'aînée, elles avaient déjà une « carrière » à leur actif du côté de l'abstraction lyrique et se réclamer du féminisme était le meilleur moyen de la casser.

Il fallait du courage pour aller à contre-courant d'un milieu très misogyne qui méprisait « l'art féminin » réduit, pensait-il, aux miniatures et à la tapisserie. Aline osait. Elle écrivait dans *Actuel* et *Opus international* des articles sur les femmes, sur les nouveaux mouvements, sur l'art en train de se faire, en ouvrant la porte à une réflexion symbolique dépassant l'approche sociologique qui plombait toute intelligence des pratiques féminines.

C'est ce qui m'intéressait chez elle. Elle avait une manière de penser qui redonnait aux femmes leur grandeur créatrice. À cette époque, j'avais terminé ma thèse d'Histoire et commençais à m'orienter vers la création. Je lui ai alors demandé un texte pour le numéro trois de la revue *Pénélope, pour l'histoire des femmes*, que je préparais à l'université de Paris VII sur « Les femmes et la création ». Elle accepta de parler de sa thèse sur les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles, c'est-à-dire sur « une des formes d'art les plus féminisées ». Car cette question particulièrement conflictuelle dans le féminisme des années 1970 était tabou, et c'est là qu'elle rejoignait aussi Charlotte Calmis. Pour Aline, ces œuvres représentaient « une réponse en forme de défi à l'absence, encore grande aujourd'hui chez les femmes, de savoir théorique approfondi ». Elle investissait cette « absence », révélant que « ces œuvres contemporaines étaient une démonstration non discursive du savoir-faire des femmes et des artistes, en d'autres termes, un contre savoir¹ ».

Il va de soi que ce contre savoir était une mine d'or. Grâce à sa capacité de tisser des liens entre les femmes, les époques, les techniques artistiques, Aline révélait du même coup sa compréhension profonde des enjeux identitaires de

ce mouvement féministe qui dépassait largement la simple dimension politique. Elle écrit, par exemple, au sujet de l'art textile : « Sur le plan symbolique, le Soft Art, c'est la main et l'esprit, l'ancien et le nouveau, la tradition et la révolution, c'est à dire la révolution qui amènerait une restructuration des comportements féminins² ».

Aline fut également la première à ouvrir un cours sur l'histoire de l'art et les femmes à l'ex-université de Vincennes où enseignait son mari, Frank Popper. Ses cours étaient bondés. Cent femmes venaient régulièrement l'écouter dans une avidité de connaissances. Aline était généreuse. Elle partageait. Je me souviens qu'elle m'a donné une série de diapositives représentant des œuvres d'artistes italiennes et hollandaises quand je lui ai dit que je préparais un « Guide des femmes artistes dans les musées de France ». Elle aimait les artistes et les êtres, « gratuitement » si je peux dire. Par exemple, bien après la mort de Charlotte (en 1982), et à la demande de Marie-Josèphe de La Motte, elle a écrit un texte sur « Charlotte Calmis peintre et poète » pour une exposition que nous faisons à Paris³. Il sera publié à compte d'auteur aux éditions Les trois spirales.

Je rencontrais souvent Aline dans le quartier Odéon, où nous n'habitions pas loin l'une de l'autre. Elle m'invitait aux expositions, et parfois, au téléphone, elle m'expliquait la nécessité de prendre des distances avec les institutions et la société, chose que j'étais bien incapable de faire alors. « C'est un jeu », disait-elle. Elle avait appris à jouer pour se protéger car l'institution est loin de lui avoir rendu tout ce qu'elle a donné. Pourquoi sa thèse n'a jamais été publiée ? Et pourquoi se contenter d'un simple recueil d'articles trente ans après ?

La dernière fois que nous nous sommes parlées au téléphone, c'était en 2018. Je préparais l'exposition *Créatrices, l'émancipation par l'art*, au Musée des Beaux-Arts de Rennes. Je savais qu'elle avait légué ses archives à Rennes et je souhaitais lui rendre hommage. Mais Aline ne participait plus à des manifestations, fussent-elles féministes. Nous avons longuement parlé, de Charlotte, des amies artistes dont elle avait lancé la carrière, unies par cette histoire commune qui demeure notre bien commun que nous léguons aux jeunes générations.

« Les artistes femmes auront joué dans le passage d'un mouvement étroitement politique à un mouvement plus largement culturel un grand rôle, écrivait-elle en 1980. Par leur insoumission perpétuelle et leur mobilité d'esprit. Une fois leur fonction de sensibilisation à notre « matrimoine » accomplie, certaines se sont déjà échappées des techniques textiles traditionnelles pour rejoindre d'autres formes d'expression qui ne cessent de s'étendre⁴ ».

Adieu Aline, et merci d'avoir été l'éclaireuse de ce matrimoine si riche des années 1970, que tu as tant contribué à édifier en nous en donnant le goût, l'intelligence et l'amour.

¹ A. Dallier, « Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain », in Dir. Marie-Jo Bonnet, *Les femmes et la création*, Pénélope pour l'histoire des femmes n°3, automne 1980, p. 86.

² A. Dallier, « Le Soft Art et les femmes », *Opus International* n° 52, septembre 1974, p. 50. Je signale également sa thèse *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain*, Un premier exemple, les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles, Université de Paris VIII, Saint-Denis.

³ Aline Dallier, *Charlotte Calmis, peintre et poète*, Éditions Les trois spirales, 1998.

⁴ Pénélope n°3, op. cit., p. 88.

Christine de Buzon

Aline Dallier (12 sept. 1927 - 5 fév. 2020), une critique résolue

Mes souvenirs sur Aline Dallier remontent aux dernières années de la décennie 1970. J'appartenais alors au groupe Femmes/Arts : six femmes en avaient signé le manifeste « Enfermement/Rupture » publié dans *L'Humidité* (n°24, printemps 1977) grâce à Colette Deblé.

Le regard bleu, sincère, chaleureux, Aline m'apparut comme une femme d'un grand savoir en matière d'art du XXe siècle. Nous parlions d'art des femmes et nous étions en contact pour des articles à paraître dans les *Cahiers du GRIF* où elle avait publié « Les travaux d'aiguille » (n°12, 1976, p. 49-54) un des articles où elle met en perspective la couture au sens large, ce qu'elle appela « œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles ». Cela incluait broderie et anti-broderie sur plusieurs siècles (*Sorcières*, n°10, nov.1977, p. 14-17). Le groupe a rencontré à plusieurs reprises Aline au moment de la préparation de cette exposition « Écritures des femmes » au Musée d'art moderne de la ville de Paris (ARC 2) encore annoncée dans *Art Press* (n°5, mars 1977, p. 40) avec les noms de Suzanne Pagé, Françoise Eliet et la participation de Catherine Millet. L'exposition ne s'est pas faite pour des raisons obscures mais nous avons mis sur pied d'autres projets notamment au Lieu-Dit, le salon de thé-galerie de la rue Saint-Jacques où nous bénéficions de l'accueil de Yolaine Simha, et dans les ateliers des unes et des autres voire sur la Seine. Le groupe Femmes/Arts a ainsi organisé et documenté *La Dissolution dans l'eau* de Léa Lublin (Pont Marie, 11 mars 1978).

Aline et moi partagions des éléments de profil qu'on dira particularisants dans ce groupe de femmes artistes. On peut les résumer négativement : nous ne faisons état d'aucune pratique et n'avions pas non plus de galerie, nous n'avions rien à montrer que des publications et nous manifestions toutes les deux une assez grande confiance dans l'institution universitaire sans toutefois détenir les titres qui auraient pu nous donner de l'autorité, ni nous départir d'une position critique sur la culture que nous avions reçue ou les savoirs qui nous étaient encore dispensés. Ces traits auraient pu être stigmatisants ou nous valoir une indifférence polie mais ce ne fut pas le cas, loin de là. Les échanges étaient libres et fructueux, mus par une curiosité réciproque, un engagement dans la transmission, le goût de la mise en commun d'expériences (conscience de l'enfermement et de l'invisibilité, danger qu'il y a à écrire, peindre, performer). Nous avions besoin de nous connaître et de nous reconnaître dans le compagnonnage plus ou moins proche de Françoise Collin, d'Anne Rivière, une des rédactrices de *Sorcières*, découvreuse de Camille Claudel à qui on doit maintenant le prodigieux *Dictionnaire des sculptrices en France* (2018), ou de la courageuse ORLAN : le groupe Femmes/Arts était présent à son action d'éclat devant le Grand Palais (*Le Baiser de l'artiste*, FIAC, 1977). J'y ajoutais des contacts réguliers avec Marie-Jo Bonnet, une amie de khâgne.

Aline était née en 1927, moi vingt-cinq ans plus tard. Nous venions de commencer nos recherches universitaires mais elle soutint sa thèse plus vite que moi — qui ai changé de sujet — ce qui lui permit d'enseigner au début des années 1980 à l'université. Je pense qu'elle a fait découvrir à certaines d'entre nous des options totalement opposées : d'une part, Vera Molnar que nous avons rencontrée devant des écrans d'ordinateur — une révélation — et, d'autre part, les œuvres textiles de Milvia Maglione. Françoise Eliet et moi résistions un peu à l'art textile (Hessie, Raymonde Arcier) mais Aline était convaincante. Nos réticences tenaient en partie à notre ignorance de ces parcours et en partie à nos préférences esthétiques, mais pas seulement : les variations sur une *imagery* féminine ou féministe nous laissaient parfois de marbre, voire nous paraissaient menacer dangereusement la cause en la condamnant à une sorte de ghetto. Percevait-on l'humour ou la dérision de Hessie ? Sans doute, mais la programmation de Femmes/Arts n'a pas cherché à vraiment promouvoir les arts textiles montrés ailleurs notamment par Aline. Ses analyses du médium en déployèrent progressivement et résolument les avancées en deux ou trois dimensions, à des échelles variées, du point de broderie au vêtement et aux accumulations et installations monumentales (*Opus international*, 1983). Aline avait vu juste. Le *Soft Art* est là pour longtemps.

Aline, Françoise E. et moi prenions en revanche appui sur les mêmes exemples comme *L'encoconnage* (1972) de Françoise Janicot : Aline dans « L'image de la violence dans l'art des femmes », *Cahiers du GRIF* (n°14-15, 1976, p. 114-116), et moi dans l'article du volume *Universalis*, 1979 (*Encyclopædia universalis*), p. 469-471 ou les propositions fortes de Tania Mouraud (« NI », 1978, *ibidem*). Je garde de ces années-là des souvenirs mémorables à la fois des gestes de T. Mouraud (« Seeing seeing ») et de Léa Lublin, des premiers grands formats de Monique Frydman — dès qu'elle disposa de son premier atelier — de ceux d'Isabelle Champion-Métadier et des travaux de la généreuse Irène Laksine ainsi que de ceux de Colette Deblé.

Enfin, Aline et moi avions très envie d'importer les idées et actions des Américaines du *Feminist Art Movement* que nous avons eu la chance d'admirer sincèrement sur place dans des circonstances différentes à des périodes de peu antérieures. Ce fut un plaisir de rencontrer certaines d'entre elles en déplacement à Paris (Gloria Orenstein, Kate Millett). Les initiatives en faveur des plasticiennes comme A.I.R. (*Artists in Residence*) et la création de lieux pour les femmes nous paraissaient enviables tout comme les théorisations de Linda Nochlin et de Lucy Lippard. Mais j'enviais aussi les Berlinoises de *Künstlerinnen International 1877-1977* et les Italiennes que je connaissais mieux : Lea Vergine qui organisa plus tard l'exposition *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940* me mit en contact avec la Milanaise Grazia Varisco. Séjournant fréquemment en Italie pendant l'année universitaire 1977-1978, j'ai pu rencontrer des artistes comme Maria Mulas et des critiques comme Anne-Marie Sauzeau Boetti, l'une des théoriciennes les mieux armées, impliquée tant dans les Edizioni delle Donne que dans le collectif *Donne e arte*.



Irène Laksine (à gauche) dialoguant avec Christine de Buzon (à droite),
au Lieu-dit, 171 rue Saint-Jacques à Paris, 1978 ou 1979



Aline Dallier (à gauche sur la photographie) au Lieu-dit, Paris, circa 1978

Toutefois, c'étaient bien les Américaines qui avaient magistralement montré le chemin : *Our Hidden Heritage* d'Eleanor Tufts, *Women artists* de Karen Petersen et J. J. Wilson m'avaient enthousiasmée parmi tant d'autres études ou revues (*Signs* revue fondée en 1975 que je signale dans *Tel Quel*, n°74, hiver 1977). Travaillant sur les caravagesques, j'avais été très heureuse de publier dans *Art Press* une couverture de *Womanart* et — en pleine page — une *Judith* d'Artemisia Gentileschi qui plut à Françoise Eliet et surtout à Léa Lublin qui s'en empara avec brio (*Artemisia*, 4 tableaux, 1979, <http://www.lealublin.com/artemisia/>). En 1977, il y avait assez d'effervescence pour intéresser *Canal* n°8 (et *Obliques* n°14-15) pour la femme surréaliste. À la fin des années 1970, l'histoire de l'art rencontrait enfin d'autres sciences humaines et la psychanalyse. F. Eliet, ethnologue de formation, était devenue psychanalyste et dessinait sur papier ; Aline avait une formation en sociologie. La nouvelle histoire de l'art s'ouvrait ici et là — dans des séminaires discrets — à des réflexions fécondes sur l'iconoclasme, l'histoire sociale des arts, la critique des images et sur les possibilités critiques de la représentation elle-même. Dans le quartier du Marais où j'habitais alors, mes voisins immédiats et amis étaient Yve-Alain Bois alors brillant doctorant d'Hubert Damisch et cofondateur de la revue *Macula* — qui nous avait fait connaître Lygia Clark — ainsi qu'Alix Cléo Roubaud, photographe et lectrice de Wittgenstein (thèse inachevée). C'est dans ce quartier, à deux pas de l'atelier de Françoise Janicot, que se place l'une de mes dernières rencontres avec Aline Dallier, à l'occasion de la table ronde du vendredi 23 novembre 1979 « Autour d'un art de femmes », dans le cadre de l'exposition « 5 x 1000 ans, Cinq femmes peintres » au Centre culturel suédois alors dirigé par Lars Bergquist, rue Payenne. Il y avait aussi Françoise Eliet, Françoise Janicot, Ingela Lind et Liliane Touraine.

Il fallut attendre pour que des expositions fassent date, dont une à Paris : *Vraiment : Féminisme et Art* à Grenoble (Laura Cottingham, avril-mai 1997), *Elles@centrepompidou* (Camille Morineau, mai 2009-fév. 2011), *Créatrices, L'émancipation par l'art* à Rennes (juin-sept. 2019) par Marie-Jo Bonnet à qui l'on devait déjà *Les Femmes dans l'art, qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?* (2004) et *Les artistes femmes dans les avant-gardes* (2006). Faute de pouvoir organiser la grande exposition rêvée, le groupe imagina de créer une université de femmes qui ne vit pas le jour. Toutefois, dès la fin du XXe siècle, de jeunes chercheuses faisaient accepter des sujets de thèse dans la droite ligne de celui d'Aline Dallier dont Fabienne Dumont (2004) et Diana Quinby (*Le collectif Femmes/Art à Paris dans les années 1970, une contribution à l'étude du mouvement des femmes dans l'art*, dir. Françoise Levaillant, Paris-1, 2003, inédite). Et AWARE alimente son site documentaire pour les artistes nées entre 1790 et 1972.

Daniel Danétis

Aline Dallier ou l'art de relier les différences

J'ai eu le plaisir de faire la connaissance d'Aline Dallier en 1981 au département d'arts plastiques de l'université Paris 8. Nous y avons d'abord travaillé ensemble de façon discontinue dans des jurys de Maîtrise, et lors des réunions d'enseignants. En effet, à l'époque, mes séminaires avaient lieu loin de l'université, dans le prolongement des séminaires de Frank Popper au Musée d'art moderne de la Ville de Paris où nous accueillions respectivement les étudiants de deuxième cycle Arts et les étudiants qui préparaient les concours du Capes et de l'Agrégation. Je ne croisais donc Aline que de façon intermittente dans les couloirs et un peu plus régulièrement en salle des enseignants du Département d'arts plastiques, occasion pour elle d'échanges chaleureux et toniques. J'ai pu faire plus amplement sa connaissance ensuite aux réunions des directeurs de formations lorsqu'elle était responsable des études du premier cycle de l'UFR "*Arts, Philosophie, Esthétique*". Étant moi-même responsable des préparations aux concours de recrutement des métiers de l'enseignement que proposait l'université sur onze départements, nous avions à certaines de ces séances, l'occasion d'échanger nos points de vue avec les autres directeurs de formation sur l'organisation des études dont nous avions respectivement la charge. Ses interventions étaient très avisées à partir d'analyses critiques fines et percutantes. Elle était aussi particulièrement attentive à trouver des solutions constructives face aux nombreux problèmes que nous devions affronter au cours de ces réunions.

J'avais été frappé à ce propos par l'étonnante capacité qu'elle avait de pointer dans tous les problèmes qui se présentaient, des éléments d'opposition qu'elle s'ingéniait à revisiter de façon positive. Plutôt que de chercher à résoudre ces contradictions, suivant une logique classique de conciliation, elle s'attachait plus concrètement à déplacer les points de vue que l'on pouvait avoir spontanément dans une approche superficielle sur des données qui causaient d'interminables débats. Elle amenait ainsi peu à peu ses interlocuteurs à considérer sous des angles nouveaux les termes des problèmes à traiter ce qui permettait ensuite d'envisager, à partir de configurations inédites, de nouvelles perspectives de travail qui impliquaient l'ensemble des participants à mutualiser leurs efforts dans la recherche de propositions constructives. J'ai donc pu apprécier lors de ces réunions, les options artistiques et pédagogiques qu'elle défendait avec conviction auprès de nos collègues. Je me souviens en particulier qu'elle était très attachée à réconcilier deux orientations réputées antagonistes et qui faisaient alors débat au sein de l'université et de notre UFR "*Arts, Philosophie, Esthétique*". La première consistait à

encourager les étudiants au "nomadisme" transdisciplinaire à l'intérieur de l'université. Aline Dallier s'intéressait alors beaucoup à la déterritorialisation des pratiques artistiques théorisée par Gilles Deleuze et qui pouvaient s'appliquer aux démarches d'artistes contemporains parmi lesquels plusieurs avaient des charges de cours dans notre UFR. Aussi, succédant à Jean-Claude Moineau, créateur des premières options interdisciplinaires du 1^{er} cycle Arts, elle encourageait les étudiants à multiplier les occasions de circuler dans les différents départements de l'UFR Arts et même dans d'autres UFR de l'université. L'UFR "*Arts, Philosophie, Esthétique*" comprenait à cette époque neuf départements dans lesquels les étudiants étaient encouragés à suivre certains cours ouverts à leur cursus sous forme d'option dans ces départements (Art et technologie de l'image, Arts plastiques, Cinéma, Danse, Multimédias, Philosophie, Photographie, Musique, Théâtre). La deuxième orientation tout au contraire, insistait sur l'intérêt pour les étudiants d'approfondir spécifiquement un champ scientifique particulier pour lequel ils avaient d'avantage d'affinités ou de facilités. Elle défendait à ce propos avec beaucoup de détermination l'intérêt pour les enseignants, d'inciter les étudiants à effectuer un travail théorique et pratique soutenu dans leur domaine de prédilection mais avec un maximum de rigueur et d'exigence scientifique, tant au niveau de la recherche universitaire que de la création artistique. De telles ambitions semblaient incompatibles avec le nomadisme artistique encouragé par ailleurs. Face à cet apparent "grappillage cognitif", beaucoup de collègues insistaient sur la nécessité impérieuse d'abandonner le nomadisme pour éviter la dispersion et de privilégier l'approfondissement des connaissances spécifiques plus conforme aux attentes traditionnelles des chercheurs universitaires. Pour débloquer la situation, Aline Dallier avait proposé d'introduire une certaine fluidité de circulation dans le cursus des étudiants. Le "nomadisme" en question, ne durerait qu'un premier semestre de sensibilisation, le temps pour les étudiants de choisir l'option d'approfondissement la mieux adaptée à leur projet de formation. Un tronc commun serait consacré en toute rigueur à la consolidation des connaissances dans le champ disciplinaire principal du cursus. Des unités d'enseignements transdisciplinaires offriraient aux étudiants la possibilité de s'épanouir simultanément dans une des options susceptibles de valoriser leur projet de formation pour en approfondir les savoirs spécifiques. Cerise sur le gâteau, le dispositif contribuait ainsi à les orienter de façon naturelle et progressive au fur et à mesure de leur réussite dans leur cursus. À l'évidence, ces deux missions complémentaires étaient parfaitement compatibles avec les exigences scientifiques.

Au cours de ces débats, j'ai été très impressionné par les compétences pédagogiques que montrait Aline pour mettre tout le monde d'accord. Certes, si je n'avais jamais assisté à ses cours, j'avais ici une occasion concrète d'apprécier à leur juste valeur ces compétences. Et même s'il m'est difficile de témoigner directement de son enseignement j'ai pu en avoir indirectement un aperçu grâce aux témoignages des étudiants que nous avons en commun. Ils ne tarissaient pas d'éloges à son égard, appréciant la clarté de ses exposés, la pertinence de ses analyses et le haut niveau de ses exigences scientifiques qui les incitaient tous à donner le meilleur d'eux-mêmes dans leurs travaux de recherche. Je l'ai vérifié

concrètement à l'occasion de certains jurys de maîtrise auxquels j'ai eu le plaisir de participer en sa compagnie. Parmi ses étudiants, deux candidates en particulier dont le mémoire avait retenu mon attention en première lecture avaient été très convaincantes pendant la soutenance de leur mémoire. Toutes deux (Cécile Piazzolla en 1991 et Odile Plouvier en 1988) avaient d'ailleurs obtenu la mention "Très bien" et de ce fait, la sélection de leur mémoire pour consultation à la bibliothèque de l'université. Au cours de ces soutenances, Aline Dallier insistait beaucoup sur la nécessité pour les étudiants d'établir dès la constitution de leur recueil de données, des relations argumentées et contextualisées entre les éléments de tension observables dans l'approche des démarches artistiques et l'analyse des œuvres de leur corpus de recherche. Cela permettait d'ouvrir, au-delà de la simple érudition, des pistes de recherches plus fécondes que la seule compilation de connaissances. Le titre du mémoire d'Odile Plouvier par exemple ("*Le faux pour le vrai, lecture d'un trompe l'œil du XVIII^{ème} siècle au Musée d'Arras*"¹) reflète assez bien ce souci de confronter le travail de recherche à des antagonismes dont il s'agit d'articuler les contradictions pour en dégager des pistes d'interprétation qui se sont révélées heuristiquement fertiles. Et bien entendu, cette exigence méthodologique ne se limitait pas aux titres des mémoires et couvrait l'ensemble de la démarche de recherche, depuis le recueil et l'analyse des données jusqu'à la rédaction finale. La recherche de Cécile Piazzolla² par exemple, tentait de relier deux époques pour en repérer les spécificités contextuelles et engager ainsi une exploration dynamique et enrichissante de leur confrontation, soulignant entre autre, ce qui, par le collage permet de "passer du trompe-l'œil au trompe-l'esprit [...] sans colle ni ciseaux³."

Cette volonté de déconstruire des oppositions à travers un minutieux travail de positionnement contextuel, Aline Dallier l'appliquait d'ailleurs à certaines de ses propres recherches. En témoignent les nombreux articles qu'elle a publiés, notamment dans la revue du C.R.E.A.P. *Recherche en Esthétique* à laquelle elle a collaboré pendant plusieurs années. Elle y manifeste à de maintes reprises sa volonté de relier les antagonismes à partir de leur contextualisation pour en dégager de nouvelles lignes d'interprétation⁴. Ainsi, dans un de ses articles publiés par cette revue (*Féminisme, genre et trouble dans le genre*⁵) un premier repérage des contextes à l'origine du concept de genre lui permet de souligner leur multiplicité et la diversité des domaines scientifiques à l'origine des théories féministes qui en émergent dans les années 1970-2000. Face à cette multiplicité d'approches, elle s'attache à pointer quelques éléments de tension, notamment entre féminisme universaliste et féminisme différentialiste [pp.100-101] entre création artistique et construction sociale de genres [p. 102], entre déconstruction derridienne et interchangeabilité des genres [p. 103] ou encore, entre sexe extérieur biologique et genre intérieur [pp. 104-105].

J'ai pu apprécier dans d'autres occasions ce besoin qu'éprouvait Aline Dallier d'aller au-delà des stéréotypes, besoin qui témoigne de ses qualités de réflexion et d'ouverture d'esprit. Face à l'évidence (qui "crève les yeux" et rend aveugle tout chercheur qui s'y fie !) d'antagonismes qui paraissent "aller de soi", elle préférait mettre à jour

des tensions qui permettent de déconstruire les points de vue semblant tomber sous le (bon) sens. Ainsi, la soutenance d'Habilitation à Diriger des Recherches qui a couronné sa carrière universitaire devant un jury présidé par Evelyne Andréani avait donné lieu à de très intéressants débats sur son engagement concernant la création artistique féminine. Au cours de cette soutenance, Aline Dallier a tenu à éclaircir sa position sur cette question en proposant de confronter dialectiquement les deux pôles "supposés antagonistes" d'une création artistique "pseudo" genrée. Pour elle la création artistique n'avait pas de sexe ! Défendre la création féminine pour l'opposer à la création masculine n'avait pas de sens, sauf à considérer la condition féminine qui pèse lourdement sur cette création tant au niveau de son élaboration qu'au niveau de sa réception. Aline Dallier a minutieusement répondu point par point aux différentes objections formulées par Evelyne Andréani. Certaines concernaient plus précisément de supposées contradictions dans son parcours de recherche entre des préoccupations relevant de son militantisme féministe et son engagement qu'elle a toujours pleinement assumé pour une création artistique qui ne relève d'aucun déterminisme lié au genre des artistes. On retrouve des traces de cette confrontation entre ces deux engagements qui semblent a priori antinomiques, dans un article publié ultérieurement par la revue *Recherche en Esthétique*⁶ :

Le mot "Action" que j'emploie ici au double sens d'action politique et de performance artistique me permet de revenir sur une période de l'art (1970-1990) marquée par l'incidence de mouvements féministes sur quelques pratiques d'artistes femmes, et d'en finir du même coup, du moins je l'espère, avec un malentendu qui perdure : Non il n'y a pas un art féministe, mais il y a eu et il y a encore des actions féministes de la part d'artistes qui ne visent pas seulement une plus grande monstration ou une meilleure commercialisation de leurs œuvres, mais qui sont intégrées dans l'œuvre selon différents genres, procédés et techniques.

Cet article est par ailleurs, pour Aline Dallier, l'occasion de rappeler quatre orientations principales permettant aux artistes qui s'intéressent à la mouvance féministe de déconstruire l'image convenue de la "femme" que nous renvoie la société : La première concerne les clichés et préjugés associés à la féminité. Il s'agit de retourner les clichés primitifs et archétypaux associés à la féminité en maniant "l'autodérision et l'humour en guise de levier d'action"⁷ :

Les premières actions commencent par le retournement des clichés primitifs ou archétypaux associés à la féminité [actions précédées par] la série des *Nanas* de Niki de Saint-Phalle, plus particulièrement *Hon/Elle* [...], Moderna Museet de Stockholm. Autres exemple de « déconstruction » [empruntant] diverses formes d'expression sur différents supports avec différentes techniques et différents outils [...] *La mauveuse herbe pousse dans le foyer où l'homme n'a pas la parole*, un proverbe d'Annette Messager [...]ou encore] *Tricotage et déshabillage sont les deux mamelles de la France*, une œuvre de Zizine Bouscaud.

La deuxième consiste à valoriser les pratiques traditionnelles liées à la sphère domestique⁸ :

[...] l'un des exemples les plus marquants [...] vient du quilting américain, une technique de fabrication de couvre-lits et de tentures d'ameublement cousues à la main par de nombreuses femmes de planteurs immigrés aux États-Unis dès le XVIII^e siècle. [...] des artistes féministes comme Patricia Mainardi [...] se sont inspirées du quilting traditionnel [...] dans le but de hisser cette pratique dite "sub-culturelle" au niveau d'une pratique artistique.

La troisième s'attache à nier l'opposition "Procréation-Création". Aline Dallier prend pour exemple "l'action-installation de Léa Lublin [qui] jouait en 1969 au Musée d'art moderne de la ville de Paris, jour par jour, les occupations habituelles d'une jeune mère, [...] exposant son propre enfant nouveau-né, [...] exemple de négation du préjugé qui consiste à croire qu'une femme ne peut assumer le rôle de créatrice puisque son destin biologique est de procréer⁹."

La quatrième vise à dénoncer l'instrumentalisation du corps des femmes. Cette dénonciation s'exprime surtout dans certaines performances de Body Art (Marina Abramovic, VALIE EXPORT, Françoise Janicot, Ana Mendieta, ORLAN, Gina Pane, Carolee Schneemann, entre autres)¹⁰ :

[...] au-delà de leur relégation au sein de la sphère domestique, les actions-performances féministes visent à dénoncer les violences symboliques et réelles infligées aux corps des femmes.

À la fin de cet article, fidèle à ce désir qui semble l'avoir toujours habitée, d'établir des relations constructives avec les artistes sans pour autant renoncer à ses exigences critiques, Aline Dallier met en évidence une apparente contradiction dans certaines de ces démarches, en particulier, celles pouvant relever du *Body Art*. Il s'agit, comme l'avaient déjà remarqué l'artiste Mary Kelly et l'historienne Griselda Pollock, de la difficulté éprouvée par "la plupart des femmes artistes qui se sont mises en scène dans leurs œuvres, de se distancier de la représentation dominante de la femme en tant qu'objet du regard" et de remettre en question "la notion de féminité en tant qu'entité prédéterminée¹¹". Mais, soucieuse de placer ce point de vue critique dans une dynamique reconstructrice, Aline Dallier ajoute aussitôt pour conclure l'article¹² :

Et pourtant, si les artistes de la performance n'en ont effectivement pas fini avec la question de l'objet et du sujet dans l'histoire des représentations, il me semble que nous avons tous aujourd'hui, grâce à leurs actions, une autre image de la féminité et de la créativité.

On peut voir ici à l'œuvre cette intelligence sensible, toujours attentive aux situations conflictuelles et à leur potentiel créateur, qui me semble au mieux caractériser la personnalité chaleureuse et altruiste d'Aline Dallier tant dans ses engagements pour l'enseignement, la recherche et la critique d'art que pour celui, plus récent, de la psychanalyse qui leur a succédé.

Texte rédigé à l'Atelier du Plessis Robinson, le 6 décembre 2021

¹ Odile Plouvier : *Le faux pour le vrai, lecture d'un trompe l'œil du XVIII^{ème} siècle au Musée d'Arras*. Date de soutenance : 03/02/1988.

² Cécile Piazzolla : *Collages, papiers collés, assemblages tridimensionnels, photomontage en Europe occidentale de 1912 à 1919 et leurs influences sur quelques artistes des années 1960-1970* (14/11/1991).

³ S'intéressant d'abord aux collages et papiers collés cubistes, dadaïstes puis surréalistes, Cécile Piazzolla se demande si *"les collages et papiers collés auraient eu le même développement florissant si le cubisme n'avait pas existé ?"* Elle souligne le rôle fondamental de l'élément rapporté au niveau de la démarche conceptuelle qui préside à la genèse du collage et permet de *"passer du trompe-l'œil au trompe-l'esprit"*. Puis elle examine comment s'opère le démantèlement de la fabrication du tableau avant d'aborder à travers les collages de Max Ernst, la filiation qui fait naître le collage conceptuel sans colle ni ciseaux, *"libéré des contraintes techniques du matériau, [...] permettant toutes les audaces, tous les délires oniriques et fantastiques de Salvador Dali [...] ou de Juan Miro"*. Elle souligne pour conclure le rôle important du collage comme fondement de nouvelles attitudes conceptuelles *"extrapolant son principe à de nouvelles données, mais aussi s'assignant une fonction qui consiste à introduire la réalité dans l'art (nouveau réalisme - pop art)"*.

⁴ Voir la revue *Recherches En Esthétique*, en particulier les articles des N°5, "ORLAN : métissage artistique et action politique", pp. 41-48; N°8, "Jean Dubuffet, un homme complexe, un artiste au parcours audacieux", pp. 73-84; N°9, "Nicolas de Staël, un continu voyage sur une mer incertaine", pp. 85-91; N°11, "Entretien avec Frank Popper", pp.147-150; N°19, "L'Engagement socio-politique : une tendance forte dans l'art actuel", pp. 49-58.

⁵ Aline Dallier, "Féminisme genre et trouble dans le genre", *Recherches En Esthétique* n°17, décembre 2011, "Le trouble – Partie III : Figures du trouble", pp. 99-106.

⁶ Aline Dallier, "Art et actions féministes", in *Recherches En Esthétique* n°23, Janvier 2018, p.101.

⁷ *Idem*, p.101.

⁸ *Ibidem*, p.102.

⁹ *Ibid.*, p.102.

¹⁰ *Ibid.*, pp.103-104.

¹¹ *Ibid.*, p 104.

¹² *Ibid.*, p 104.

Fabienne Dumont*Aline Dallier, un jalon important dans la lignée féministe*

J'ai rencontré les textes d'Aline Dallier au milieu des années 1990, alors que j'entreprenais des recherches au sujet des artistes femmes et des questions féministes en art en France. Face aux déjà nombreuses publications américaines et anglaises, je cherchais des écrits et des témoignages de ce qui avait pu être expérimenté en France, une lignée de transmission située, locale. J'ai ainsi croisé les écrits et la pensée d'Aline Dallier, qui appartenait au réseau féministe ayant œuvré pour faire connaître et reconnaître les travaux des créatrices, à l'aide d'une méthode empruntée à la sociologie, à l'histoire de l'art, puis mâtinée de psychanalyse. La transmission n'a pas été directe ; les fils ont été renoués tardivement.

Aline Dallier était l'auteure de l'un des rares textes au sujet des collectifs de plasticiennes¹, crucial pour engager mes recherches. Ces articles épars m'ont donné des indications pour mener à bien mon DEA², suivi de ma thèse³. Le refus de l'historienne de me rencontrer pour en discuter, lors du DEA et lors de la thèse, arguant qu'elle ne s'occupait plus de ce sujet et qu'elle avait écrit ce qu'elle savait, m'a amenée à rencontrer d'autres protagonistes et les artistes de ces collectifs, ajoutant, par exemple, "Art et Regard des femmes" aux groupes recensés. La figure de la critique apparaît dans de nombreux entretiens, parmi la septantaine que j'ai menée, en raison de son soutien amical aux artistes, qui n'en avaient souvent aucun ou très peu à l'époque. Je me souviens du témoignage de proximité livré par Christiane de Casteras, et les écrits déposés aux Archives de la critique d'art évoquent ces rencontres, par des notes d'entretien et d'analyse des œuvres. Plus tard, à mon tour, de nombreuses étudiantes et de nombreux étudiants m'ont sollicitée pour témoigner ; la lignée s'est poursuivie, la mémoire féministe en art des années 1970 françaises n'est pas retombée dans l'oubli.

En 2008, j'ai été chargée d'écrire un article pour valoriser le fonds Aline Dallier versé aux Archives de la critique d'art, qui revenait sur l'ensemble de son parcours⁴. Nous avons alors eu une très longue conversation, afin de discuter de l'article que je lui avais fait parvenir, comme j'en ai l'habitude avec les protagonistes vivantes de l'histoire des féminismes en art en France. Elle restait attachée à l'image que l'article donnerait d'elle au long cours, ne voulant pas être uniquement reliée à la question féministe ou à l'art textile, mais aussi aux performances ou à l'art sociologique. Je me souviens d'une discussion serrée, argumentée, où elle cherchait à me convaincre par des faits, ce qui est un terrain commun et a donc débouché sur une discussion tardive, mais passionnante.

Cette manière d'appréhender les faits précisément, que j'ai appréciée, se rejoue dans son ouvrage, paru en 2009⁵. Elle raconte son origine familiale, sa

volonté de devenir institutrice, la violence paternelle, avec un recul sociologique et une parole franche, que j'ai ressentis comme une volonté testamentaire de dire sa vérité face aux propos tenus dans les écrits au sujet de Pierre Restany ou de Frank Popper. Ce qui m'a frappée, c'est la précision des actions d'aide à ses deux maris, puis son évolution vers une autonomie dans ce champ. Suite à la découverte de la galerie coopérative d'artistes femmes nommée A.I.R. Gallery (Artists In Residence), à New York, en 1972, elle rédigea ses premiers articles et entreprit une Maîtrise, suivie d'une thèse. Elle s'intéressait à l'art des femmes en pointant les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles, mais aussi à un art sociocritique et performatif. Son parcours me touche également par la lucidité ou la franchise avec laquelle elle a raconté comment elle a franchi toutes les étapes, d'étudiante à maître-assistante, sans la reconnaissance de ses pairs, qui lui aurait permis de devenir professeure. Pendant une dizaine d'années, elle a soutenu les recherches au sujet des artistes femmes, puis d'autres intérêts ont pris le dessus. Son travail a ouvert la voie, même si elle estimait n'avoir rien à ajouter à ce qu'elle avait écrit.

Historiquement, elle a été importante pour moi par ce travail antérieur, qui alliait une vision de sociologue, matière dont elle avait suivi des cours, à l'histoire de l'art. Ces deux champs étaient aussi des alliages que j'avais effectués, nous avions donc un terrain commun. Par contre, elle n'a pas été une passeuse directe, par ce refus de reparler d'une période révolue, et ce sont plutôt les autres protagonistes de cette histoire qui m'ont aidée en m'ouvrant leurs archives privées. Il est appréciable de pouvoir s'inscrire dans une lignée, de renouer avec un héritage, même s'il est troué ou si la mémoire est incomplète. J'ai repris les bases informatives posées par Aline Dallier et les ai complétées, approfondies, nourries d'une recherche contextuelle rendue possible par la distance temporelle.

Du côté des théoriciennes, il y avait un embryon de réseau non structuré de critiques d'art qui soutenaient le mouvement féministe en art, dont elle faisait partie. La lecture des textes approfondis des Américaines et des Anglaises a été importante, car elles ont poursuivi de véritables carrières d'historiennes, avec des pensées qui se sont nourries et développées au long cours. Dans ce champ élargi, les textes d'Aline Dallier sont importants pour la France, même s'il faut reconnaître les limites de cet engagement. Peut-être a-t-il été un contre-exemple pour moi, qui ai poursuivi mon soutien aux créatrices et aux mouvements féministes en art depuis le milieu des années 1990, car je sais bien la carence toujours actuelle de recherches nourries de la profondeur historique et des strates de connaissance et de savoir-faire accumulées au cours du temps.

Si le parcours d'Aline Dallier, à la fois critique d'art et historienne de l'art, reflète les limites et les possibilités d'une époque, elle est un maillon de la chaîne féministe qui permet de changer la fabrique de l'histoire de l'art et ses écrits restent, à mes yeux, un jalon essentiel dans l'histoire des féminismes en art en France⁶.

¹ Aline Dallier, « Le mouvement des femmes dans l'art », *Opus International*, n° 66-67, printemps 1978, p. 35-41.

² Fabienne Dumont, *Les artistes femmes de la collection Zervos de Vézelay*, Maîtrise en histoire de l'art, Université de Bourgogne, 1995-1996 ; *Une analyse des liens entre art et féminisme : les groupes de plasticiennes*, Paris, 1970-1982, Diplôme d'études approfondies en histoire de l'art, Université de Paris I/Panthéon Sorbonne, 1996-1998.

³ Fabienne Dumont, *Femmes et art dans les années 1970 - 'Douze ans d'art contemporain' version plasticiennes - Une face cachée de l'histoire de l'art - Paris*, 1970-1982, thèse de doctorat, Université de Picardie/Jules Verne, Amiens, datée de septembre 2003, soutenue en 2004, éditée sous le titre *Des sorcières comme les autres - Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, en 2014.

⁴ Fabienne Dumont, « Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France », *Critique d'art*, n° 31, printemps 2008, p. 110-116.

⁵ Aline Dallier et Claudine Roméo, *Art, féminisme, post-féminisme - Un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009.

⁶ D'où l'insertion d'un article, Fabienne Dumont, « Aline Dallier », dans Christine Bard et Sylvie Chaperon (dir.), *Dictionnaire des féministes - France XVIII^e-XXI^e siècle*, Paris, PUF, 2017, p. 371-373.

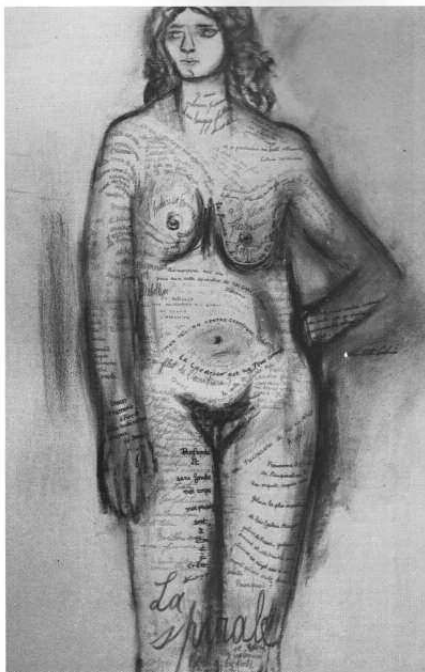
LE MOUVEMENT DES FEMMES DANS L'ART

PAR ALINE DALLIER

L'un des phénomènes les plus intéressants de ces dernières années me paraît être l'avènement d'un mouvement qui progressivement s'étend en France sous forme de groupes de plus en plus larges où se réunissent des femmes risquées à sortir de leur double isolement en tant que femmes et en tant qu'artistes.

Ce mouvement est à replacer dans le contexte du mouvement plus vaste de libération des femmes (MLF) qui resurgit en France aux alentours de 1970 après une coupure de quelque cinquante ans que l'on peut sans doute expliquer d'abord par l'entrée du mouvement ouvrier sur la scène du politique dès la fin du siècle dernier, sa scission en différents partis qui mobilisent nombre d'énergies féminines ; ensuite par les deux guerres mondiales. La révolte de 1968 aura favorisé la résurgence du féminisme en France dans la mesure où toutes les femmes engagées à ce moment dans les groupes de gauche ont, comme après chaque révolution, semble-t-il — qu'il s'agisse de 1789 ou de 1848 en France ou de 1917 en Russie — eu à souffrir d'avoir été vite renvoyées par les hommes à leurs tâches traditionnelles. C'est cette déception profonde, déjà ressentie par les femmes du XIX^e siècle après l'abandon des Socialistes qui cessent de les entendre une fois leurs propres objectifs atteints, qui va conduire les militantes de 1968 à se décentrer par rapport à la scène politique générale et qui achèvera de faire d'elles, déjà exclus en tant que femmes des structures socio-économiques et culturelles, des féministes ou, si l'on préfère, des « dissidentes » avant la mode.

En 1970, un premier groupe du mouvement large (MLF) se réunit avec des intellectuelles marxistes dont la première tâche théorique urgente consiste à critiquer les grands textes de Marx où il n'est fait mention des femmes qu'à titre de référents. On peut dire qu'au MLF, qu'il faut comprendre comme un mouvement de gauche, il s'agissait de poser des questions marxistes et d'y apporter des réponses féministes. Une telle liberté par rapport au dogme ne fait évidemment le jeu ni des partis ni des « groupuscules » doctrinaires. On retrouvera, plus



« Gaya », 1975, Fusain sur toile, Œuvre collective. (Groupe La Spirale).

marqué encore chez les groupes de femmes artistes, la même relation méfiante à la politique des partis.

Un certain temps d'écart s'écoule entre le premier groupe MLF (1970) et le premier groupe de plasticiennes contestataires (1972). A cela deux raisons, semble-t-il : la première étant que les quelques femmes déjà engagées dans des groupes du MLF et qui se sont penchées sur la question de l'art comme l'une des clés de la libération des femmes ont été peu

entendues au début des « têtes » du Mouvement qui le pensent par étapes prioritaires (contraception, avortement, viol, etc.) ; il n'était pas rare à l'époque d'entendre dire dans certains cercles féministes un peu durs que : « bof ! les luttes symboliques, ça sert pas à grand-chose ». La seconde raison possible au démarrage un peu lent des groupes de femmes artistes réside dans le fait que la plupart des artistes, hommes et femmes, se sentent jusqu'en 1968 au moins, peu concernés par la politique. Les événements

Opus International, n° 66-67,
printemps 1978

Première page de l'article
d'Aline Dallier

Le Mouvement des femmes dans l'art

Mathilde Ferrer
Pour Aline

Les souvenirs les plus précieux que je garde d'Aline sont les moments que nous partagions en sortant de l'ENSBA, quand nous marchions ensemble, nous promenant et parlant de tout et de rien.

Cet Haïku dit avec justesse et sobriété les qualités d'Aline, mes souvenirs.

Pour Aline

***Pluie un jour de printemps.
Cheminant en bavardant
Un manteau et un parapluie.***

Yosa Buson (1716-1783)

*Je ne sais pas qui était le manteau,
et qui le parapluie.*

Jean-Clarence Lambert
Chère Aline

Chère Aline,

Il y a si peu de temps, Françoise Py nous avait réunis tous les quatre pour fêter les superbes cent années de votre époux Frank Popper... Et nous voici esseulés de vous deux... Chère Aline, la part qui est la vôtre dans la grande aventure de la création artistique au XX^e siècle, on la mesure, dans son développement, son importance, depuis ces années 1970 où s'est établi comme une porosité entre la critique d'art militante et l'Université... J'ai repris le numéro 50 de la revue OPUS INTERNATIONAL que nous publions, mes amis et moi depuis 1967. Il contient ce qui est peut-être l'un de vos premiers écrits sur l'art féministe, précisément aux USA... Avec cette interrogation : Existe-t-il un art spécifiquement féminin ?

Jean-Clarence Lambert
Dracy, 2021

Gilbert Lascault

Pour un mouvement des femmes vers l'art

Aline Dallier est née le 12 septembre 1927 à Paris ; elle meurt le 5 février 2020 ; 6 mois plus tard, Frank Popper, son époux, la rejoindra.

Après le lycée, en 1952, Aline Dallier a travaillé dans divers services du Reader's Digest : pour la fabrication, la publicité, la relecture des textes. Ses amis écoutent de la musique, ils lisent Sartre, Camus, Orwell, Aldous Huxley ; ils aiment les pièces de théâtre d'Arrabal, de Ionesco, de Beckett. Elle écoute les disques d'Armstrong, les chansons de Prévert et Kosma. Elle prend des cours de chant et, comme sa mère, a une très belle voix.

Vers 1954, elle rencontre un remarquable critique d'art, Pierre Restany qui lui fait découvrir des œuvres contemporaines (par exemple Fautrier, Yves Klein) ; Aline et Pierre Restany se marient ; ils divorceront mais resteront amis. En 1960, Aline devient la collaboratrice de Frank Popper, historien de l'art, esthéticien, critique d'art ; elle l'épouse en 1973. Frank Popper a publié plusieurs livres rigoureux sur les jeux de la fête cinétique, les lumières mouvantes, allègres de la modernité. Né à Prague en 1918, il parlait l'allemand, l'italien, l'anglais, le français ; en 1938 il prend la nationalité britannique, puis se fixe à Paris. A partir de 1964, j'ai suivi régulièrement les recherches de Frank et d'Aline ; très tôt nous avons suivi les séminaires du professeur Etienne Souriau à l'Institut d'Esthétique et des Sciences de l'Art. Plus tard, à la suite des événements de mai 1968, Frank sera enseignant et directeur du Département d'Arts Plastiques à l'université Paris VIII. Aline Dallier précise : « De toute façon, la vie est facile avec Frank, car il a un 'sunny temperament' (un caractère ensoleillé) » ; son humeur était égale et tolérante. Les artistes abstraits et les cinéastes étaient les amis de Frank et d'Aline : Vasarely, Dewasne, le Parc, Agam, Schoeffer, Kowalski, Malina...

A l'université Paris VIII, Aline Dallier étudie la sociologie, l'esthétique, l'histoire de l'art contemporain ; elle y découvre le mouvement de la création féministe. Elle devient une universitaire et une critique d'art, spécialiste de l'abstraction lyrique et de l'art textile d'aujourd'hui. Licenciée en sociologie, titulaire d'une Maîtrise d'arts plastiques, docteur en esthétique puis habilitée à diriger des recherches, elle deviendra Maître de conférence à Paris VIII.

En 1973, Aline fait un voyage aux Etats-Unis ; à New York, elle découvre par hasard une galerie coopérative d'artistes femmes, la A.I.R. Gallery (Artists in Residence). Les fondatrices lui remettent de nombreux documents, des photos d'œuvres, des échanges de lettres, des biographies. Aline écrit alors sur « les différentes formes d'art informées directement ou indirectement par des préoccupations et des thèmes féministes ». Elle met ainsi en évidence la violence exercée sur les femmes. C'est un thème traité par Marina

Abramovic, Marianne Heske, Hannah Wilke, Anna Mendieta. Et le travail domestique des femmes s'exprime notamment par Nil Yalter, Nancy Kitchell, Milvia Maglione, Christiane de Casteras ; à Paris, Léa Lublin s'attache à la maternité, à l'éducation des enfants...

En 2009, Aline Dallier-Popper publie chez L'Harmattan un livre intitulé *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*. Dans cet ouvrage, Aline et Claudine Roméo (agrégée de philosophie, Maître de conférence en esthétique à l'université Paris I) organisent un long dialogue judicieux. Aline propose bien des articles variés dans *Opus International*, *Les Cahiers du Grif*, *Sorcières*, dans *Peinture*, *Cahiers théoriques*, dans divers catalogues d'expositions, dans *Mélusine*, *Cahiers du Centre de Recherche sur le Surréalisme*, dans *Recherches en Esthétique*, in *Contemporary Women Artists* (USA), etc.

Le fonds d'archives d'Aline Dallier-Popper est conservé aux Archives de la critique d'art à Rennes (Ille-et-Vilaine). Il rassemble ses recherches sur les techniques textiles traditionnelles, les créations d'Annette Messenger, d'ORLAN, de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, de Fanny Viollet, de Gina Pane, Colette Deblé, Louise Barbu, Aline Ribière, Kate Millett, Aline Gagnaire, Françoise Janicot, Marie-Rose Lortet, Jeanne Gatard, Sheila Hicks, Danièle Blanchelande, Tania Mouraud, Niki de Saint-Phalle, Sophie Calle...

Dans les années 1990, Aline écrit : « Je me suis intéressée à un tout autre domaine de l'art, celui des malades mentaux (...) J'ai suivi, pendant de longues années, une cure psychanalytique. »

Des années 1970 jusqu'à 2020, Aline Dallier-Popper a privilégié, dans son travail, un art textile, un art corporel, un art sociologique. Elle a soutenu et favorisé des créatrices féminines, sans lutter contre les créateurs masculins: elle a aussi aimé les recherches de Jean Dubuffet, de Nicolas de Staël, de Christian Boltanski, d'Yves Klein. Mais pour elle, l'art de la couture transmis par les mères peut devenir un instrument de libération des femmes.

Elle et moi étions proches de Dany Bloch (au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris), d'Elizabeth Lebovici, Pierre Gaudibert, Catherine Millet, Hélène Cixous, Jean Clair, Suzanne Pagé, Anne Tronche, Marc et Huguette Le Bot, Françoise Py, Pierre Cabanne, Vera Molnar...

Gloria Orenstein

*L'héritage féministe d'Aline Dallier
et mon éveil à la créativité de ma mère*

À la fin des années soixante-dix, j'ai passé un an en France dans le cadre d'un échange avec mes élèves de l'université de Rutgers aux Etats-Unis. J'y ai rencontré Aline Dallier à l'occasion de la préparation d'une série d'articles sur des artistes féministes, sur leur travail et leur activisme à Paris. Elle était à cette période la seule historienne d'art féministe française. Nous nous sommes tout de suite bien entendues, nous étions désireuses d'en apprendre plus sur les vies et les créations d'artistes en lien avec les revendications féministes. Chaque weekend je venais à Paris depuis Tours, où mes étudiants et moi étions logés, afin de participer à la création du Lieu-Dit, un salon artistique de femmes impliquées à la fois dans les arts visuels et dans la littérature. Des réunions avaient lieu toutes les semaines afin de partager leurs travaux, d'échanger des informations, des réflexions ou des expériences mais aussi simplement de parler de leur amour de l'art. Le Lieu-Dit souhaitait accompagner la libération des femmes artistes des tabous et de la violence qui persistaient au sein du milieu de l'art et y limitaient leur évolution. À cette période, toute expression artistique qui n'était pas abstraite était déconsidérée. Beaucoup d'artistes femmes, notamment aux Etats-Unis, se tournaient au contraire vers la figuration et critiquaient vivement ces attaques.

Aline était une pionnière, la seule historienne de l'art que son intérêt profond guidait dans son travail auprès d'artistes féministes. La période des années 70 en France correspond à un moment où les femmes ont pris conscience de l'oppression patriarcale qui pesait sur leur création et où elles ont interrogé dans leurs œuvres l'influence des tabous, des préjugés et de la violence sur leur manière d'envisager et de représenter leur propre corps. Ces œuvres mettaient aussi en images leur espoir d'une transformation complète du monde et leur rêve d'un futur où les femmes pourraient explorer leur sensibilité et leur sexualité.

La recherche de liberté des artistes femmes féministes était très liée au désir d'Aline de faire reconnaître leurs créations au sein du monde de l'art. Ces femmes réalisaient des travaux importants, qui ont été appelés « Soft Art » par Aline en référence à leur utilisation de matériaux humbles et souples, associés aux « travaux de femmes » : le tricot, la broderie et autres travaux d'aiguille. Leurs œuvres n'avaient rien d'anecdotique et les artistes y dévouaient leurs vies. Certaines travaillaient la nuit, en parallèle d'un emploi salarié. Malgré son ampleur, ce travail était relégué à un statut inférieur au sein du milieu de l'art à cause des techniques et des matériaux utilisés.

Aline a su être visionnaire et dépasser les préjugés qui poussaient à refuser le titre d'artistes à ces femmes. Elle s'est intéressée à leurs œuvres novatrices, réalisées avec de nouveaux matériaux, de nouvelles textures et une grande technicité de gestes. Malgré l'absence de formation artistique de certaines d'entre elles, Aline les considérait comme des artistes à part entière car elles étaient toutes impliquées dans leur création. À contrario d'un monde de l'art peu intéressé par ces travaux, Aline a initié une réflexion sur le statut de leur art. Ces femmes ne tricotaient ou ne cousaient pas pour leur simple loisir. Elles étaient des artistes professionnelles qui expérimentaient de nouveaux modes d'expression au travers de techniques artisanales et de matériaux souples. Aline affirmait que ces artistes étaient aussi importantes au sein des arts visuels que ceux travaillant avec la peinture ou la pierre.

Je suis heureuse de pouvoir participer à ce catalogue et d'insister sur le rôle d'Aline Dallier dans la revalorisation du statut des femmes au sein du monde de l'art, que leur talent évident et leurs innovations artistiques rendent sans hésitation dignes du titre d'artistes. Je suis également honorée de pouvoir présenter l'histoire de mon propre éveil aux enseignements d'Aline, qui, lorsque nous nous sommes rencontrées me paraissaient aussi étranges que le plaisir intense de ma mère pour des travaux, selon moi, plus pratiques que poétiques. Je dois admettre que j'étais empêtrée dans une vision patriarcale jusqu'au moment où mes convictions féministes m'ont amenée à remettre en cause le jugement que je portais sur la créativité de ma mère.

Dans les années cinquante, ma mère était professeure de chapellerie et de couture dans les classes de primaire et de lycée du quartier de Sheepshead Bay à Brooklyn, à New York. Remarquant que beaucoup de ses élèves portaient une jupe sur laquelle était brodé un petit caniche, elle m'en fabriqua une afin de m'en faire cadeau. Lorsque j'ai ouvert le paquet qu'elle me tendait avec un air ravi, la jupe n'était pas ornée d'un caniche brodé mais de rayons de lumière dorés qui partaient de minuscules formes géométriques et qui formaient l'image d'une galaxie brillant dans la nuit. J'étais surprise mais pas enchantée. Je lui demandai pourquoi elle avait brodé cela et non pas un caniche comme chez mes camarades. Elle me répondit : « Gloria, j'ai brodé la galaxie de la Terre. Elle fait partie du Cosmos. » Elle utilisait des mots que je n'aurais jamais imaginé sortir de sa bouche. Aujourd'hui je suis désolée du sentiment d'incompréhension que cela a créé en moi, car elle semblait me montrer une partie de sa personnalité cachée derrière l'aspect pratique du tricot, de la broderie, ou de vêtements qu'elle fabriquait. Je suis triste de reconnaître que je n'ai pas accordé, à l'époque, sa juste valeur à son travail : sa broderie du cosmos était jolie, mais pas aussi jolie que les petits caniches qui figuraient sur les jupes de mes amies.

Si j'avais alors connu Aline Dallier, j'aurais peut-être conclu que ma mère était l'une de ces femmes passionnées et impliquées dans leur art. Je me rappelle d'une fois où Aline avait évoqué sa volonté d'élever l'artisanat des femmes au rang d'art et où, sceptique, j'avais pensé qu'il existait tout de même une différence entre

les deux, qui ne permettait pas de considérer le travail des femmes au foyer comme de l'art. Avec Aline Dallier, j'ai aussi pris conscience de l'influence du statut social sur la capacité à accéder à une formation artistique : comme beaucoup de personnes des classes populaires, ma mère n'avait pas pu recevoir une éducation dépassant la fin du collège.

Mon éveil à la créativité de ma mère n'est survenu que des années plus tard, lorsque j'ai rencontré une sculptrice dans le cadre de mon travail. J'ai appris que ma mère avait été sa professeure de couture dans le secondaire. Elle m'a dit une chose qui m'a profondément soufflée : « C'est grâce à Mrs. Feman que je suis devenue artiste. » En 2003, avec un groupe de militantes féministes, j'ai organisé un événement au National Arts Club à New York. Les participantes étaient invitées à relater leurs expériences de l'oppression des femmes. Lorsque ça a été mon tour, j'ai parlé spontanément des travaux d'Aline Dallier et je me suis retrouvée à affirmer pour la première fois, devant la centaine de personnes présentes, que ma mère était une artiste. C'était comme si un poids avait été retiré de mes épaules et j'ai eu l'impression de lui donner enfin le titre qui lui revenait.

Je suis très contente d'avoir pu partager cette histoire avec vous. Aline Dallier a œuvré pour un renouveau théorique et pour un monde plus ouvert à la créativité des femmes. Le système rétrograde qui nie la qualité du travail créateur des femmes ne va pas tarder à être complètement remplacé par un autre où le talent, la dévotion, la modestie, l'inventivité, la passion et le travail acharné des femmes seront pleinement reconnus. Toutes ces qualités parviendront à émerger de la mer des préjugés patriarcaux et à s'exprimer pleinement. Cette exposition en hommage à Aline Dallier constitue un élément important de la mise à l'honneur des travaux souples des femmes et permet d'œuvrer à un monde plus égalitaire, conformément à nos rêves.

Traduit de l'anglais par Anouk Chambard

Aline Dallier est une pionnière de la critique d'art féministe. Elle s'est tout particulièrement intéressée à l'art textile et au *Soft art* que les femmes ont exercés dès les années soixante en France et plus encore aux Etats-Unis. Elle a montré que cet art souple, s'il réhabilitait des pratiques féminines ancestrales comme la couture, la broderie, le tissage, s'est d'emblée présenté comme un art nomade, rompant avec toutes les catégories définies jusque-là. La flexibilité du matériau et de la pensée qui l'animait a ainsi amené un certain nombre de femmes à transcender les genres et à passer indifféremment, parfois en mêlant les pratiques, de l'installation à la performance et aux nouvelles technologies, s'inscrivant, par cet éclectisme revendiqué, dans l'art le plus contemporain. Cette aptitude à briser les frontières de l'art signait ainsi l'appartenance de bien des femmes créatrices du XXe siècle à la postmodernité.

Lorsqu'elle aborde en 1974 l'art des femmes et les pratiques plastiques marquées par le féminisme, c'est avec une connaissance rare du milieu de l'art, qu'elle appréhende de l'intérieur depuis 1954, et une vision globale et panoramique de l'art en train de se faire. Elle peut ainsi situer mieux que quiconque les artistes femmes dans le contexte de l'art contemporain tant français qu'anglo-saxon ou international, et les replacer dans les mouvements dans lesquels leurs pratiques s'inscrivent.

Hormis les artistes femmes du passé qu'elle tente de faire mieux connaître, elle choisit, en tant que critique d'art, de travailler sur des artistes qui sont en vie telles ORLAN, Milvia Maglione, Nil Yalter, Tania Mouraud, Annette Messager, Gina Pane ou Françoise Janicot. Il est rare qu'elle parle d'une artiste qu'elle n'a pas personnellement connue. Elle cherche à s'approcher au plus près de leur processus créateur. Elle les rencontre dans leurs ateliers, les interroge, échange avec elles une correspondance, se lie d'amitié avec beaucoup d'entre elles. Elle est une véritable compagne d'œuvres.

Aline Dallier cherche moins à embrasser des mouvements qu'à prélever, à l'intérieur de ces mouvements, des pratiques singulières et des personnalités originales et fortes. Inspirée par les études féministes qui mêlaient librement les disciplines, elle se livre à un travail d'historienne de l'art et de critique d'art qui inclut l'esthétique, la sociologie de l'art, l'anthropologie et la psychanalyse. Les historiennes Ann Sutherland et Linda Nochlin s'arrêtaient en 1950 (*), elle poursuit leur travail en partant des années cinquante jusqu'aux années 2010. Elle s'est, selon ses propres termes, « intéressée à la présence-absence des femmes dans l'art et plus encore à l'incidence du féminisme sur la production

artistique des femmes¹», dans le passé et dans l'art contemporain, en particulier dans les années 1968-1985. C'est autour de 1966-1967 aux Etats-Unis, que les premiers mouvements de femmes se sont fait connaître. C'est là que se sont développées les *Women's Studies* sur le modèle des *Black Studies* qui existaient dès les années 1960. Après des études de sociologie, elle prépare une thèse d'esthétique sous la direction de François Chatelet. C'est, en 1980, en France, la première thèse sur l'art des femmes. Elle s'intitule : *Activités et réalisations de femmes dans l'art. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*.

1973 : découverte de la A.I.R. Gallery

Tout a commencé pour Aline Dallier par la découverte, en 1973, des artistes américaines présentées par la A.I.R. Gallery (*Artists In Residence*), à New York. Il s'agit d'un collectif de six femmes, créé en 1971, qui comprendra rapidement vingt femmes artistes qui se disent toutes féministes. Elles revendiquent un *Feminist art*, appellation forgée par les artistes de la galerie A.I.R. en résonance avec leur conscience féministe individuelle et collective. Leurs travaux abordent la violence faite aux femmes, les questions d'identité et le travail domestique des femmes.

Elle va étudier, comme elle l'explique à son amie Claudine Roméo, dans un entretien, la présence, dès les années 1960, aux Etats-Unis surtout, « de mouvements de femmes à la recherche d'une 'culture féminine' qui passerait par la réévaluation de pratiques jugées mineures comme la couture, la broderie, le tissage, le matelassage, etc.² ». C'est l'ambiguïté même de ces œuvres, dans ce qu'elles peuvent ouvrir de questionnements concernant le statut de l'art et de l'artiste, qui l'interpelle. Ambiguïté que l'on retrouve dans les œuvres de l'art brut ou singulier sur lesquelles elle travaillera ultérieurement. Sans compter que cet art textile intégrait tout aussi bien l'anti-broderie (Jeanne Socquet), la couture-peinture (Milvia Maglione), les installations, les actions et les performances.

Elle publie en 1974, dans *Opus International*, son premier article sur ce collectif de femmes américaines. Une collaboration fructueuse va naître qui va la conduire à organiser des expositions à Paris et à New York pour faire découvrir à Paris des œuvres féministes jusque-là inconnues et permettre aux artistes françaises de se faire connaître aux Etats-Unis et d'y établir des liens.

Pour un éclectisme nomade

Aline Dallier, qui s'était liée d'amitié avec Yves Klein, se passionne pour les artistes de l'art corporel et de la performance telles Gina Pane, Françoise Janicot, Marina Abramovic ou ORLAN. Elle apprécie tout particulièrement le travail d'ORLAN et admire le courage avec lequel elle recourt aux opérations de chirurgie esthétique afin « non pas d'améliorer son visage mais, au contraire, de le déformer pour échapper à la contrainte que font peser sur les femmes les canons de la beauté féminine³ ». Un engagement d'autant plus grand à ses yeux qu'ORLAN, « d'une grande beauté classique et naturelle, n'avait rien à gagner en séduction avec les modifications

subies, si ce n'est peut-être un bénéfice d'une toute autre nature qu'elle éprouverait à changer d'identité et à se réengendrer sans père ni mère⁴». ORLAN pratique un art où l'on passe librement d'un médium à l'autre et, depuis la fin des années 1980, propose, par le biais de l'ordinateur, un visage transgenre, moitié homme moitié femme, ou encore multiethnique dans lequel se mêlent des visages anonymes issus d'Afrique ou d'Asie. Aline Dallier y voit « une extension de son engagement féministe des années 1970 à un féminisme transglobal, ce qui inclut l'antiracisme⁵ ».

Nil Yalter fait également partie des artistes nomades qui recourent à différents médiums tels les environnements, la performance, l'art vidéo et l'art numérique. Elle aussi s'affronte aux canons de la beauté, en anticipant par le biais de l'ordinateur sa vieillesse. Aline Dallier écrit : « Nil Yalter est une femme encore jeune et belle qui ne craint pas de se projeter flétrie, contrairement à l'obsession générale, hommes et femmes confondus, pour la jeunesse et pour la beauté. »⁶

Françoise Janicot est une autre performeuse qu'elle admire. A sa mort, en 2017, Aline rend hommage à sa célèbre performance de 1972, *Encoconnage*, dans laquelle l'artiste, au risque de s'étouffer, se musèle le visage et le corps : « Corps invisible mais présence culturellement visible⁷ », précise-t-elle.

Aline Dallier était une découvreuse tant des artistes que des théoriciennes. Elle a ainsi eu connaissance des écrits de Judith Butler, dès leur parution, et a suivi les avancées des *Genders Studies* aux Etats-Unis puis en France. Son article intitulé « Féminisme, genre et trouble dans le genre » en 2011 dans la revue *Recherches en Esthétique*, n°17, consacrée au "Trouble", prouve l'intérêt qu'elle continuait à porter à l'évolution des études féministes vers les questions particulièrement fécondes liées au genre.

Elle rendait, chaque fois qu'elle le pouvait, un hommage appuyé aux femmes critiques d'art, telle Anne Tronche, Christine Frérot, Catherine Millet, Catherine Francblin ou encore Anne Dagbert. Elle a étudié les textes des féministes américaines dès leur parution (Linda Nochlin, Lucy Lippard, Cindy Nemser), avant même qu'elles n'aient été traduites. Elle suivait de près les écrits des féministes françaises, Marie-Jo Bonnet, Fabienne Dumont. Elle salue à sa parution le livre d'Elisabeth Lebovici et de Catherine Gonnard, *Femmes artistes - Artistes femmes : de 1880 à nos jours* (Hazan, 2007), qui fait la part belle aux artistes femmes les plus contemporaines. Elle y retrouve analysés des procédés artistiques qu'elle avait déjà repérés trente ans plus tôt, notamment l'humour et la parodie. Elle loue le fait que le concept d'« éclectisme théorique » qu'elle avait forgé soit développé par elles « à l'aide d'une autre notion voisine plus nouvelle et plus large », celle de « subjectivité nomade féminine ».⁸

La belle exposition que la galerie Arnaud Lefebvre consacre à Aline Dallier est une première – et d'autant plus précieuse – reconnaissance de son travail de pionnière. Qu'Arnaud Lefebvre, Diana Quinby et Anouk Chambard en soient ici chaleureusement remerciés.

*Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin publient, en 1976, *Women Artists 1550-1950*, le catalogue de l'exposition qu'elles avaient organisée au Los Angeles County Museum of Art. Le catalogue deviendra un ouvrage de référence, il sera traduit en français et publié en 1981 aux éditions Des femmes. Linda Nochlin (1931-2017) va continuer de publier de très nombreux articles sur la place des femmes dans l'histoire de l'art et sur des artistes contemporaines jusqu'en 2015. Une sélection de ses écrits sont réunis dans *Women Artists : The Linda Nochlin Reader*, édité par Maura Reilly, Thames & Hudson, 2015.

¹ Aline Dallier-Popper, *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009, coll. Histoire et idées des arts, p.9.

² *op. cit.*, p.90.

³ *op. cit.*, p.66.

⁴ Aline Dallier-Popper, "ORLAN : métissage artistique et action politique", *Recherches en Esthétique*, n°5, 1999, p.59.

⁵ Aline Dallier-Popper, *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*, p. 66.

⁶ Aline Dallier-Popper, *idem*.

⁷ Aline Dallier-Popper, "Art et actions féministes", *Recherches en Esthétique*, n°23, *Art et action*, 2017, p.103.

⁸ Aline Dallier-Popper, *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*, p.78.

Françoise Py remercie vivement Dominique Berthet de l'avoir autorisée à reprendre partiellement son texte « Deux pionniers de la critique d'art : Frank Popper et Aline Dallier », publié en janvier 2021 dans la revue *Recherches en Esthétique*, n°26.

Durant l'année 2019/2020, j'ai rédigé un mémoire de Master qui traitait du Lieu-Dit, un café, espace de vie et d'exposition alternatif sis rue Saint Jacques, à Paris, entre 1978 et 1983. Il était géré par l'écrivaine Yolaine Simha, qui connaissait bien Aline Dallier, et il a fait partie de la myriade d'initiatives spontanées qui ont vu le jour dans le flot des mobilisations féministes parisiennes de la décennie 1970. Seules des artistes femmes pouvaient y présenter leurs travaux et des débats ou présentations sur le féminisme s'y tenaient le soir, en non-mixité. Le Lieu-Dit était fréquenté par Aline Dallier, comme le montrent différentes photographies. La préparation de cette exposition a été pour moi une très belle manière de poursuivre et d'approfondir mes recherches sur le contexte féministe des années soixante-dix. Son élaboration a nécessité une étude extensive des écrits et du parcours d'Aline Dallier, mais aussi nombre d'entretiens. Ils ont été l'occasion d'évoquer avec chacune des personnes rencontrées (artistes, amis, etc.) le souvenir des relations qu'elles avaient pu entretenir avec elle et se sont révélés très riches.

Au cours de la mise en place de l'exposition, pour laquelle j'ai eu la chance d'assister Arnaud Lefebvre et Diana Quinby, une sensation déjà éprouvée durant mes propres recherches m'est revenue. Il s'agit de l'impression de découvrir un large réseau d'interconnaissances, passionnant et foisonnant, qui se déroule devant mes yeux dans toute son étendue à mesure que les prospections se poursuivent¹. Ce qui rend cette impression particulièrement frappante est son point de départ qui apparaît initialement assez réduit : l'espace d'un lieu de femmes de la fin des années soixante-dix, ou la figure d'une personne, en l'occurrence Aline Dallier. Pourtant l'investigation révèle immédiatement la dimension très significative de cet élément. C'est comme tirer sur un fil et découvrir qu'il appartient à une large pièce de tissu.

Aline Dallier est un personnage clef au sein du contexte de la création féministe des années soixante-dix, elle occupe une place révélatrice de tout un ensemble de femmes engagées dans le champ de l'art qui étaient en contact les unes avec les autres. L'étude de sa trajectoire individuelle recoupe celle de nombreuses autres personnes actives au sein du contexte de la création et du féminisme, de la décennie mais aussi au delà. La préparation de la présente exposition nécessitait des choix mais elle donnait l'envie d'un projet de très grande ampleur qui puisse accueillir toutes les actrices de cette scène particulièrement fertile. La grande diversité d'artistes, mais aussi de contributrices et de contributeurs à ce catalogue, donne à voir un panorama étendu de cet environnement.

Les travaux d'Aline Dallier rendent compte d'un réseau d'ampleur au sein de la scène artistique féministe des années soixante-dix, mais ils sont aussi la base d'un autre : celui des chercheuses et des chercheurs des générations suivantes. Les projets d'Aline Dallier ont été les seuls à faire état de ces pratiques, ils ont permis de les mettre au jour et de les inclure dans le champ de l'histoire de l'art contemporain. Ses travaux pionniers furent le fondement d'études ultérieures, trouvant en elles à la fois un écho et une prolongation, y affirmant leur présence en filigrane. Plusieurs des chercheuses et chercheurs qui ont pris la suite d'Aline Dallier figurent dans ce catalogue.

Ses écrits donnent également une ampleur inédite et nécessaire aux travaux de plasticiennes. Il s'agissait de faire entrer des pratiques longtemps cantonnées au domaine de l'artisanat ou des « travaux de dames » dans celui de l'art contemporain, de son histoire et de sa tradition. Elle était consciente de la fine marge de manœuvre qu'était la sienne dans un contexte encore prompt à tirer des conclusions hâtives, et à replacer aussitôt le travail des artistes femmes dans d'autres catégories tout aussi aliénantes. Elle s'est alors appliquée à une analyse nuancée et sensible, toujours loin de la théorisation d'une esthétique féminine ou même féministe, qui ne faisait pas de la création des femmes une catégorie séparée. Ses positionnements n'avaient aucune radicalité, au contraire, ils étaient caractérisés par la tranquillité et l'aplomb de l'évidence : donner aux femmes créatrices une attention légitime. L'éclectisme théorique qu'elle avait revendiqué, pour elle-même et pour les artistes sur lesquelles portaient ses recherches, a réellement été le maître mot de sa trajectoire. Elle a ainsi proposé une relecture de la création des femmes qui insiste sur sa pluralité et sa qualité, permettant à son sens de se déployer et d'être compris à sa juste mesure².

La capacité d'Aline Dallier à allier réflexion théorique et participation concrète aux initiatives féministes est, à mon sens, ce qui fait la force de son parcours. Elle se rendait au Lieu-Dit mais sa présence est aussi attestée dans tous les groupes de plasticiennes qui existaient à cette période, dont Fabienne Dumont et Diana Quinby ont fait l'étude dans leurs thèses respectives. Aline Dallier a participé à des conférences, débats et colloques ainsi qu'à des expositions qu'elle a pu organiser. En outre, elle est l'auteur de nombreux articles dans des revues spécialisées et donnait des cours à l'université de Paris 8, manière de transmettre et de prolonger ses recherches. Ses activités ne se sont pas non plus limitées à la scène française puisqu'elle entretenait des liens avec des féministes américaines, notamment les organisatrices de la A.I.R. Gallery à New York, rencontrées à l'occasion d'un voyage aux Etats-Unis en 1973. Elle a cultivé des relations d'amitié de longue date avec un certain nombre des artistes sur lesquelles elle a pu écrire. La chronologie qui figure dans ce catalogue permet de se rendre compte de la diversité de ses activités et de ses intérêts. Sa réflexion théorique naissait d'une connaissance approfondie et personnelle des plasticiennes.

Ses différentes activités sont marquées par une dimension pédagogique forte, qui répond à sa volonté de diffuser le plus possible les travaux des artistes femmes auprès du public. Les conférences, débats, cours et articles dont Aline Dallier est l'auteure semblent motivés par ce projet directeur et se sont poursuivis durant toute sa vie. Dans le catalogue de l'exposition *Féminie* en 1977, elle dit chercher à « intéresser le plus grand nombre possible de femmes à l'art en général et à l'art des femmes en particulier³ ». Dans son entretien avec Claudine Roméo, elle explique : « Je ne me conduis pas non plus en 'défenseur' des artistes femmes. Elles le font très bien elles-mêmes. Mon travail consiste à mieux faire connaître leurs œuvres et à montrer comment elles s'insèrent dans l'histoire de l'art contemporain.⁴ »

Aline Dallier est une figure majeure de l'étude des implications féministes dans l'art des artistes femmes des années soixante-dix. Elle a joué un rôle essentiel dans la structuration de ces pratiques en les élevant au rang d'objet d'étude légitime et en fournissant des cadres d'analyse. Sa présence au sein du mouvement féministe en art est capitale. Aline Dallier reste cependant une figure largement méconnue. Le fait que ses travaux ne soient jamais ni radicaux, ni militants, allié à l'aspect structurel du manque de reconnaissance des études portant sur des artistes femmes et à une certaine forme de réserve (parfois proche de l'inhibition) qui lui était particulière, ont pu conduire à ce que l'importance de son héritage soit sous-estimée. Pourtant elle est omniprésente, à la fois dans le réseau de l'époque, dans les souvenirs de ceux qui l'ont connue et dans des travaux qui perpétuent son héritage, à la manière des « travaux de dames » transmis de génération en génération. À l'instar des artistes sur lesquelles elle a porté son attention, et qui ont pu utiliser le fil dans leurs œuvres, Aline Dallier s'est, elle, servie de l'écriture pour exprimer et mettre en valeur les multiples déclinaisons de l'être-femme en art.



Yolaine Simha et Aline Dallier au Lieu-dit, Paris, circa 1978

¹ La sociologue Laure Bereni est l'auteure d'un travail sur la structuration de l'« espace de la cause des femmes », où elle utilise le terme de « maillage de réseaux sociaux » (on notera le terme de *maillage* qui fait écho aux travaux d'Aline Dallier sur le *Soft Art*) pour définir les liens très denses qui constituent l'architecture de ce milieu. Laure Bereni, « Penser la transversalité des mobilisations féministes : l'espace de la cause des femmes », dans Christine Bard, *Les féministes de la deuxième vague*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p.27-41.

² Voir, par exemple, le texte de Gloria Orenstein dans ce catalogue.

³ Aline Dallier, texte en annexe du catalogue *Féminie-Dialogue* 1977, page inconnue, cité par Fabienne Dumont dans *Des sorcières comme les autres, Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p.103.

⁴ Aline Dallier et Claudine Roméro, *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.20.

Zélia Bajaj

*Les « passeuses de mémoire » :**Aline Dallier-Popper et ses héritières.**Pour une arborescence féministe de l'histoire de l'art*

Depuis 2016, j'étudie l'Histoire de l'art contemporain à l'université de La Sorbonne. J'ai été amené.e à analyser et à valoriser les écrits de nombreux historiens de l'art et critiques d'art masculins, j'ai exceptionnellement pris connaissance de quelques textes de Linda Nochlin et de Susan Sontag¹, un seul de Rosalind Krauss², mais pas une seule fois le travail pionnier d'Aline Dallier-Popper ne m'a été mentionné, aussi bien en séminaire qu'en cours magistral. De manière générale, les femmes ayant contribué à l'économie et à l'histoire de l'art sont encore largement sous-représentées dans les universités françaises et les musées nationaux, qu'elles soient artistes, historiennes de l'art, critiques d'art, collectionneuses ou galeristes³. Pourtant, de nombreux travaux universitaires et expositions d'envergure ont démontré leur existence, mais aussi leur légitimité, à travers la réalisation d'importantes productions. Ainsi, selon Griselda Pollock et son essai « Des canons et des guerres culturelles » (1999), redéfinir le « canon⁴ » de l'histoire de l'art moderne d'Occident, à la fois andro et ethnocentré, en vue de déconstruire et de (re)structurer notre appréhension de la création et de la figure de l'artiste, nécessite de repenser l'histoire de l'art comme discipline tout en remettant en cause l'hégémonie des institutions culturelles.

Pionnière de la critique d'art féministe en France, spécialiste de l'abstraction lyrique et de l'art textile contemporain, Aline Dallier (1927 – 2020) occupe une place importante dans l'historiographie des discours sur l'art, pour avoir développé une réflexion inédite. En effet, elle est l'une des rares critiques ayant pensé les rapports entre féminismes et arts visuels en France, au cours des années 1970 – 1980⁵. De plus, en s'intéressant au « mouvement des femmes dans l'art », ses expositions collectives et ses articles témoignent d'une prise de conscience féministe dans son parcours : en effet, après sa visite de la A.I.R. Gallery à New-York⁶, elle n'a cessé de soutenir et de valoriser publiquement le travail des artistes contemporaines, au regard des discriminations du marché de l'art et des institutions, en privilégiant des espaces de visibilité qui leur permettraient d'accéder à la reconnaissance et à la postérité. Grâce à ses archives, j'ai pu renouer avec certaines « images manquantes⁷ » de la maternité dans notre culture visuelle et, ainsi, découvrir toute une génération d'artistes plasticiennes, encore méconnues des publics malgré la qualité de leurs œuvres. Dans le cadre d'une recherche sur les représentations de la maternité dans l'art contemporain, comme expérience subjective (parfois émancipatrice) et institution hétérosexuelle⁸, ses écrits m'ont mené à étudier une série d'encres autobiographiques, réalisée par Danièle Blanchelande (née en 1939) lors

de sa troisième grossesse. Intitulée *Désirs* (1975), elle rend compte de l'ambivalence des émotions de l'artiste qui caractérise son « devenir maternel », à travers la fluidité et la complexité des lignes qui relient le corps maternel au fœtus, comme deux entités distinctes mais interdépendantes. Parmi les artistes surnommées les « Nouvelles Pénélopes » par Aline Dallier dans les années 1970, regroupant ainsi celles qui avaient recours aux « travaux d'aiguille » tout en les détournant, j'ai pris connaissance des œuvres de Raymonde Arcier (née en 1939). Sous la forme d'une sculpture monumentale, la plasticienne a représenté la condition féminine comme enclavée par la maternité et ses tâches ménagères : *Au nom du Père* (1977) dresse ainsi le portrait d'une maternité aliénante, deux ans après la publication de *Maternité esclave* (1975) par Les Chimères⁹. Enfin, des artistes comme Françoise Janicot (1929 – 2017) et Léa Lublin (1929 – 1999), questionnant elles aussi l'enfermement et la libération des corps assignés femmes à la naissance, ont également retenu l'attention de la critique d'art féministe. Avec son installation-performance *Mon Fils* (1968), présentée au Salon de Mai, Léa Lublin a reproduit devant les visiteurs l'ensemble des soins maternels, d'ordinaire effectués dans l'espace privé de son domicile, les transformant ainsi en gestes artistiques, de manière à (ré)concilier son statut de mère et d'artiste. Malgré la diversité des médiums employés et des courants artistiques, ces œuvres ont en commun le désir d'exprimer une subjectivité maternelle, en rupture avec les tabous et les injonctions morales, ayant influencé l'iconographie traditionnelle de la maternité dans la culture visuelle occidentale¹⁰.

De ce fait, le travail d'Aline Dallier est indissociable de celui des artistes femmes occidentales des années 1970, dès lors que l'on s'intéresse à leur relation avec les mouvements féministes et à la question du genre dans la critique d'art. Pourtant, elle ne figure presque jamais parmi la liste des spécialistes de l'art contemporain régulièrement cités. La première fois que j'ai croisé son nom, c'était sous la plume de l'historienne de l'art Fabienne Dumont, dans son ouvrage *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970* (2014)¹¹. J'ai été profondément marqué.e par son envie de lui rendre « femmage », de réhabiliter son travail pour nourrir ses propres recherches et réflexions, redonnant ainsi une seconde vie à ses écrits. En plus de saisir la portée symbolique et l'enjeu politique d'une telle filiation, j'ai ressenti de manière immédiate l'envie de m'y inscrire, pour prendre part à cet ambitieux travail de mémoire, à travers la recherche et des pratiques curatoriales. Je vois également dans cet échange intergénérationnel l'existence d'une première et d'une deuxième « vague », emportant avec elles l'envie de subvertir nos représentations occidentales de l'histoire de l'art et de rendre visible les « oubliées » de la discipline. À travers cet héritage féministe, il s'agit de transmettre des archives et des noms d'artistes aux générations suivantes, mais aussi des méthodologies dans l'analyse et la production de « savoirs situés », en faveur d'une « subjectivation » de l'histoire de l'art, au sens foucaldien du terme.

D'un point de vue féministe, c'est une toute autre histoire de l'art qui s'écrit, de manière plus inclusive. Je parle de celle qui remet en cause les discours « fondateurs »

de la discipline, le marché de l'art et les institutions hégémoniques, en vue de lutter contre la reproduction des discriminations dans l'art ; celle qui rend compte de la diversité des expériences et identités artistiques ; celle qui déplace les frontières du genre, de la race et de la classe pour replacer les artistes au sein d'une constellation vivante d'acteur.rice.s ; celle qui agit « de la marge au centre¹² », pour reprendre les termes de l'écrivaine afro-féministe bell hooks. Au contact des « héritières » de la pensée d'Aline Dallier, j'ai l'intime conviction qu'une arborescence féministe de l'histoire de l'art s'est enracinée, doucement mais sûrement. Artistes, chercheur.se.s, critiques d'art et galeristes, à notre tour d'agir en « passeuses de mémoire¹³ » pour maintenir en vie cette histoire féministe de l'art, indispensable à l'émergence d'un récit commun. À nous de veiller à l'écriture et à la transmission d'une histoire de l'art plurielle, telle qu'elle a été initiée en France par Aline Dallier.



Vue de l'exposition collective
Les passeuses de mémoire au Lieu-Dit, Paris, 28 janvier-27 mars 1982.
 Au fond, l'immense pull-over tricoté de Raymonde Arcier,
Héritage, les tricotés de ma mère, 1972-1973.
 Photos archives privées.



Illustration ci-contre :
Danièle Blanchelande,
dessin de la série *Désirs*,
encre de chine sur papier,
38 x 46 cm.
(collection de l'artiste).

¹ NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir : et autres essais* [1989], trad. Oristelle Bonis, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 ; SONTAG, Susan, *Sur la photographie* [1977], trad. Philippe Blanchard, Paris, Christian Bourgeois, 2008.

² KRAUSS, Rosalind, « L'Originalité de l'avant-garde : une répétition postmoderniste » [1981], in *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes* [1985], trad. Jean-Pierre Criqui, Paris, Macula, 1993.

³ Pour une étude chiffrée des effets du sexisme sur la carrière des artistes femmes, voir Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, *Inégalités entre les femmes et les hommes dans les arts et la culture. Acte II : Après 10 ans de constats, le temps de l'action*, rapport n°2018-01-22-TRA-031 voté le 22 janvier 2018.

⁴ « Le canon renvoie aux textes – ou aux objets – que les institutions académiques établissent comme les meilleurs, les plus représentatifs et les plus significatifs dans les domaines de la littérature, de l'histoire de l'art ou de la musique. » (POLLOCK, Griselda, SOFIO, Séverine (trad.), YAVUZ, Perin Emel (trad.), « Des canons et des guerres culturelles » [1999], *Cahiers du Genre*, n° 43, p. 48, mis en ligne le 1er décembre 2017).

⁵ DUMONT, Fabienne, « Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France », *Critique d'art* [En ligne], n°31, printemps 2008, mis en ligne le 31 janvier 2012.

⁶ Première galerie coopérative d'artistes femmes aux États-Unis, fondée en 1972, à une période où la majorité des artistes représentées par des galeries ou exposées dans des musées étaient des hommes.

⁷ BREY, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Éditions de l'Olivier, 2020.

⁸ RICH, Adrienne, *Naître d'une femme. La maternité en tant qu'expérience et institution*, trad. Jeanne Faure-Cousin, Paris, Denoël/Conthier, « Femme », 1980.

⁹ Les Chimères est un collectif féministe français, issu du Mouvement de Libération des Femmes, revendiquant le refus d'enfanter comme un acte politique. Publié en 1975, leur ouvrage *Maternité esclave* associe conseils pratiques et manifeste pour déconstruire le mythe de la maternité comme "destin biologique" des femmes, à partir de leur vécu.

¹⁰ Voir BERTHIAUD, Emmanuelle, *Enceinte, Une histoire de la grossesse entre art et société*, Paris, La Martinière, 2013.

¹¹ DUMONT, Fabienne, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

¹² HOOKS, bell, *De la marge au centre – Théorie féministe* [1984], trad. Noomi B. Grusig, Paris, Cambourakis, 2017.

¹³ En référence au titre de l'exposition collective *Les passeuses de mémoire*, organisée par Marcelle Fonfreide et Yolaine Simha en 1982 au Lieu-Dit, au sujet des relations mères-filles et de la mémoire des femmes dans l'œuvre des plasticiennes.

Vincent Enjalbert

Aline Dallier et la A.I.R. Gallery : tisser de nouveaux liens transculturels pour les artistes femmes

« Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France » : voici les premiers mots d'un article de l'historienne de l'art Fabienne Dumont qui engagèrent ma rencontre avec le parcours d'Aline Dallier et qui eurent un effet considérable sur l'orientation des recherches que j'allais mener durant mes études¹. En effet, à mesure que je me plongeais dans la découverte de ses écrits, des expositions qu'elle organisa à Paris et à New York, des premiers cours sur l'histoire des artistes femmes qu'elle initia à l'université de Vincennes, il m'est apparu évident que l'histoire de l'art que l'on m'avait transmise était lacunaire et nécessitait d'être complexifiée, voire déconstruite. Mon initiation aux analyses féministes menées par les historiennes de l'art anglo-saxonnes depuis les années 1970, de Linda Nochlin à Rozsika Parker, fut en partie facilitée par le rôle de passeuse d'Aline Dallier qui fut l'une des premières à les introduire en France. À l'instar de Lucy Lippard, Léa Vergine, Carla Lonzi ou Anne-Marie Sauzeau Boetti, ces critiques d'art ont joué un rôle majeur à la fois dans la redécouverte des artistes femmes dans les mouvements d'avant-garde et dans la reconnaissance des collectifs d'artistes femmes actifs dans les années 1970-1980². Au moment du développement des premières expositions composées uniquement d'artistes femmes au début des années 1970 — notamment « Women chose women » au New York Cultural Center (1973) — Aline Dallier interrogeait déjà leur fonction et la manière dont elles pouvaient « dessiller le regard³ » porté sur l'art des femmes⁴.

Au fil de mes lectures, je découvrais un réseau souterrain de revues, de lieux alternatifs et de symposiums qui constituait un socle important pour la diffusion des idées au sein des mouvements féministes aux États-Unis et en Europe. Je constatais pourtant que peu de recherches avaient été conduites sur les dialogues transnationaux entre des communautés d'artistes femmes qui, de prime abord, ne semblaient guère être en contact. Néanmoins, en consultant les documents de travail et les correspondances d'Aline Dallier réunies dans ses archives, je comprenais qu'elle fut impliquée de manière étroite dans le renforcement des liens entre les scènes parisienne et new-yorkaise⁵.

En 1974, Aline Dallier organisa en effet l'exposition « Cinq Américaines à Paris » à la galerie Gerald Piltzer à Paris qui présentait les œuvres de cinq artistes ayant participé à la création de la A.I.R. Gallery, première galerie autogérée par des artistes femmes fondée à New York en 1972⁶. Fascinée par l'organisation de ce lieu lors de son premier voyage aux États-Unis en 1973, elle mena un travail de recherche sur ses différents modes de fonctionnement, sa programmation d'ateliers, de rencontres, de projections de films et analysait sa place dans les

réseaux féministes new-yorkais⁷. Présentant les œuvres de Judith Bernstein, Dotty Attie, Howardena Pindell, Rosemary Mayer et de Hannah Wilke, cette exposition offrait au public parisien un panorama unique des approches du « Feminist Art⁸ » qui, par l'éclectisme des techniques et des références iconographiques convoquées, s'émancipait du canon moderniste dominant duquel elles avaient été exclues.

Malgré la faible réception critique que reçut l'exposition au moment de son ouverture en dehors d'un article de Françoise Eliet⁹, Aline Dallier imagina une seconde exposition « Combative acts, profiles and voices » organisée cette fois à la A.I.R Gallery avec des œuvres d'artistes femmes travaillant en France¹⁰. Mêlant entre autres des créations textiles d'Hessie et de Milvia Maglione et des photographies de la performance *Encoconnage* (1972) de Françoise Janicot, l'exposition dévoilait différentes stratégies de réappropriation de techniques traditionnelles des travaux d'aiguille, qui transformaient un symbole d'oppression des femmes au sein de la sphère domestique en « arme de libération¹¹ ». Si la réception de cette exposition dans la presse américaine fut mitigée, son impact dans l'histoire de la A.I.R Gallery est notable. En effet, elle initia un cycle d'expositions dédiées à des artistes femmes basées en Israël, en Suède ou au Japon organisées de 1975 à 1982, qui visait à renforcer les dialogues transnationaux entre ces différentes communautés d'artistes femmes et s'inscrivait dans le mouvement d'internationalisation du féminisme à la fin des années 1970.

Cependant, les débats suscités par l'exposition « Combative acts, profiles and voices » mirent également en lumière les divergences politiques entre les artistes américaines et françaises au sujet de la non-mixité de leurs espaces de création et réfutaient l'idée d'une vision unilatérale du féminisme international. L'intuition dont fit preuve Aline Dallier en initiant ces échanges transculturels provoqua une crise plus profonde mais nécessaire à la A.I.R Gallery. En effet, en 1980, Ana Mendieta, Kazuko et Zarina, trois de ses membres, y invitèrent des artistes femmes africaines-américaines, natives-américaine, asiatique-américaine, *chicana*, indienne et japonaise-brésilienne à participer à l'exposition « Dialectics of Isolation : An Exhibition of Third World Women Artists in the United States »¹². Dans le sillage des revendications du féminisme du Tiers-Monde, Ana Mendieta critiqua, dans le catalogue de l'exposition, l'incapacité du mouvement féministe à prendre en compte les oppressions imbriquées spécifiques aux femmes non blanches et revendiqua sa volonté d'« être autre¹³ » dans une société américaine peu encline à accepter leurs différences. En exposant la vidéo *Free, White and 21* (1980) — dans laquelle elle se met en scène en tant que femme blanche niant les discriminations que subissent les femmes noires — Howardena Pindell rejoignit ce constat et lança une critique acerbe envers les artistes et féministes blanches majoritaires à la A.I.R Gallery, qu'elle avait quittée quelques années plus tôt. Ces dernières étaient jugées incapables, au-delà de leur critique des inégalités de genre, de remettre en question leur modèle théorique et le fonctionnement de la galerie, qui tendaient à renforcer leur hégémonisme culturel et social au détriment d'une lutte commune contre la marginalisation de nombreuses femmes aux identités multiples au sein de la scène artistique new-yorkaise.

Voici en définitive les histoires de l'art plurielles qu'Aline Dallier m'a transmises. Des histoires complexes, dissidentes et politiques qui dépassent le cadre linéaire des récits normatifs de l'histoire de l'art occidentale — longtemps fondée sur la promotion des Grands Maîtres¹⁴ — et qui nous invitent à réexaminer le poids de l'intersection des discriminations de race, de genre et de classe dans la carrière des artistes femmes au sein des milieux alternatifs, institutionnels et militants de l'art. Durant toute sa carrière, Aline Dallier s'opposa fermement aux lectures essentialistes de l'art des femmes — notamment celles de l'artiste Judy Chicago — au profit d'une analyse plus sociologique des conditions de production et de diffusion de leurs œuvres. Son travail fut essentiel dans ma trajectoire intellectuelle de jeune chercheur et participa à la diversification des récits de l'expérience des femmes qui, comme le rappelle Donna J. Haraway, ne sont jamais figés mais multiples, hybrides et divergents pourvu qu'on s'attache à « [les] reconstruire, s'en re-souvenir, [les] reformuler¹⁵ ».

¹ Fabienne Dumont, « Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France », *Critique d'art*, n°31, 1er avril 2008, en ligne.

² Voir à ce sujet Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres, Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2014 et Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi : un art de la vie - Critique d'art et féminisme en Italie (1968-1981)*, Dijon, Les presses du réel, 2019.

³ Aline Dallier, « Du féminisme dans l'art en France », *Art et féminisme*, cat. expo., Québec, Ministère des affaires culturelles, 1982, p.167-178.

⁴ Aline Dallier, « Des Expositions de femmes, pourquoi faire ? », *Opus International*, février 1975, n°54, p.95.

⁵ Le Fonds Aline Dallier-Popper consultable aux Archives de la critique d'art à Rennes conserve en effet de nombreux échanges entre la critique d'art et l'artiste Nancy Wilson-Pajic (Kitchel), les revues de presse de l'exposition « Combative acts, profiles and voices » ainsi que plusieurs numéros du *Feminist Art Journal*.

⁶ Aline Dallier, « Cinq Américaines à Paris », *Opus International*, avril 1975, n°55, p.59.

⁷ Aline Dallier, « Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple: les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles », sous la direction de François Châtelet, Saint-Denis/Vincennes, Université de Paris VIII, 1980.

⁸ Aline Dallier, « Le Feminist Art aux U.S.A. », *Opus International*, n°50, Paris, mai 1974, p. 70-75.

⁹ Françoise Eliet, « 5 américaines, peintures - travail de femmes », *Art Press*, n°17, 1975, p. 20.

¹⁰ L'exposition accueillait les œuvres de Bernadette Bour, Françoise Janicot, Hessie, Milvia Maglione, Nicole Croiset, Martine Aballéa, Judy Blum, Mimi et Nil Yalter.

¹¹ Aline Dallier, « Introduction », in *Combative acts, profiles and voices: an exhibition of women artists from Paris*, cat. exp., New York, A.I.R. Gallery, 22 mai-16 juin 1976.

¹² Nous nous permettons de renvoyer le-a lecteur-riche à l'étude plus approfondie que nous avons consacrée à cette exposition. Vincent Enjalbert, « 'Dialectics of Isolation', New York, 1980 : La A.I.R Gallery à l'épreuve du féminisme du Tiers-Monde », mémoire de recherche, sous la dir. de Pauline Chevalier, École du Louvre, 2020.

¹³ Ana Mendieta, « Introduction », in *Dialectics of Isolation : An Exhibition of Third World Women Artists in the United States*, cat. exp., 2-20 sept, New York : A.I.R Gallery, 1980. Cette exposition présentait les œuvres de Judy Baca, Beverly Buchanan, Janet Henry, Senga Nengudi, Lydia Okumura, Howardena Pindell, Selena Whitefeather et Zarina.

¹⁴ Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*, Londres, Routledge, 1981.

¹⁵ Donna J. Haraway, « Lire Buchi Emecheta : les enjeux de l'expérience féminine en études féministes », in *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Paris : Jacqueline Chambon, 2009, p.188.

Franny Tachon

Aline Dallier-Popper et le collectif Dialogue

Aucune institution muséale en France, dans les années 1970-80, n'était prête à organiser une exposition, petite ou grande, qui aurait touché à la présence-absence des femmes artistes dans l'histoire ancienne ou récente. [...] Il n'y eut que l'U.N.E.S.C.O à ne pas en avoir peur, puisque l'organisation permit à Christiane de Castéras et à son groupe Féminie-Dialogue, de présenter chaque année, pendant plus de dix ans, des expositions [...]¹.

C'est cette remarque formulée par Aline Dallier-Popper qui orienta mes recherches sur les expositions d'artistes femmes. À une époque où « le seul mot de "femmes" et plus encore de "féminisme" [faisait] peur en France² », la critique d'art a joué un rôle pionnier dans la reconnaissance du travail des collectifs de plasticiennes sur la scène artistique française au milieu des années 1970. Et parmi ces groupes, Dialogue, fondé en 1975 à la suite d'une scission avec l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS), a organisé, sous la direction de l'artiste Christiane de Castéras, des expositions collectives et annuelles intitulées « Féminie » dans les locaux de l'Unesco à Paris. Administré par un petit groupe de créatrices, il s'est engagé pendant près de dix ans à promouvoir les œuvres de plasticiennes de toutes nationalités en leur apportant une visibilité sur la scène artistique. Alors qu'elle avait critiqué³ la première édition, qui ne mettait pas selon elle en valeur les liens sociaux qui fondaient la condition commune des femmes, Aline Dallier-Popper est néanmoins devenue une des conseillères artistiques du groupe dès 1976.

C'est à ce titre qu'elle organisa les expositions d'art textile « l'Espace Cousu » en 1976 et « Couture – Peinture » en 1977, premiers espaces indépendants consacrés exclusivement à ce médium au sein d'un Salon. Elle conçut ces manifestations comme un champ d'application pratique de ses positions théoriques. Ce fut dans la continuité des recherches qu'elle effectuait pour sa thèse de Doctorat en esthétique intitulée *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*⁴ ou des articles qu'elle publiait dans des revues artistiques, comme *Opus International*, ou féministes, comme *Les Cahiers du GRIF* ou *Sorcières*, qu'elle imagina ces expositions regroupant une vingtaine d'artistes femmes.

En présentant des productions relevant du *Soft Art*, Aline Dallier-Popper souhaitait revaloriser les techniques minorisées et féminisées de la couture, qui avaient été reléguées au rang de la sphère domestique. En voulant

« déplacer les travaux d'aiguille de bas en haut de l'échelle des valeurs constituées⁵ », elle procédait à un renversement des hiérarchies traditionnelles entre artisanat et beaux-arts. Par la présentation de « poupées bourrées grandeur nature, [de] masques de tricot, [d']installations de gisants en patchwork⁶ », elle recherchait le décroisement des pratiques textiles et envisageait l'autonomisation et l'émancipation du médium. Ses choix de commissaire d'exposition se portaient vers des travaux d'aiguille qui détournaient l'héritage ancestral et subvertissaient ainsi le canon. Elle pensait l'art textile, non pas comme un objet de soumission, mais comme un outil de revendication féministe. « Situés entre assujettissement et révolte, les travaux d'aiguille pourraient fournir aujourd'hui aux femmes qui s'y consacrent, l'occasion d'analyser leur oppression et leur refoulement sexuel, et les conduire [...] à la création⁷ » écrivait-elle.

Si elle exposa les travaux textiles de ces artistes, Aline Dallier-Popper n'hésita également pas à les soutenir, en devenant parfois « l'unique interlocutrice sérieuse de toute une vie créatrice⁸ ». Appréhendant le milieu artistique de l'intérieur, elle rencontrait les créatrices dans leurs ateliers, participait aux réunions des collectifs et se liait souvent d'amitié avec les plasticiennes, avant de rédiger des articles sur leurs travaux. Liliane Camier m'avouait qu'Aline Dallier-Popper « soutenait beaucoup [s]on travail⁹ », tandis qu'Aline Ribière me confiait « éprouver de la reconnaissance¹⁰ » pour la critique d'art. Sans théoriser une esthétique féminine ou féministe, Aline Dallier-Popper s'est donc consacrée pleinement à la promotion artistique du travail des plasticiennes.

Alors même qu'elle avait renoncé « à écrire sur les femmes-en-tant-que-femmes¹¹ », Aline Dallier-Popper accepta, à la demande de Christiane de Casteras, de préfacier le catalogue de l'exposition *Vers la liberté* en 1990. Dans ce texte, elle revint sur le travail mené par la « présidente infatigable et généreuse¹² » des Salons de l'UFPS, des éditions Féminie et des Biennales des Femmes, avant de conclure par ces quelques mots : « On aimerait la prendre pour modèle, la féliciter et la remercier. » C'est, pour ma part, au travail pionnier d'Aline Dallier-Popper que j'aimerais rendre hommage car ses recherches sur l'incidence du féminisme dans la production artistique n'ont cessé de nourrir mes études comme celles de plusieurs générations de chercheurs et de chercheuses. Son travail comme son engagement méritent aujourd'hui d'être salués.

¹ « Le parcours. Entretien avec Claudine Roméo » in Aline Dallier-Popper, *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.58.

² *Ibid.*

³ Aline Dallier-Popper, « Des expositions de femmes, pour quoi faire ? », *Opus International*, n°58, février 1976.

⁴ Aline Dallier-Popper, *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les oeuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*, thèse de doctorat en esthétique, sous la direction de François Chatelet, Université de Paris VIII, 1980, 2 volumes.

⁵ Aline Dallier-Popper, « La Broderie et l'anti-Broderie », *Sorcières*, n°10, n.d. [vers juillet 1977], p.15.

⁶ Aline Dallier-Popper, « Féminie : dix ans d'activité », *Féminie 85*, cat. expo., Paris, Unesco, du 8 janvier au 20 janvier 1985, Paris, s.l, 1985, n.p.

⁷ Aline Dallier-Popper, « Milvia Maglione entre couture et peinture », cat. *Milvia Maglione : si deve ad una donna*, Galleria Pavia Arte, 1978, citée dans Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres, Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses Universitaires de Renne, 2014, p.103.

⁸ Fabienne Dumont, « Aline Dallier-Popper, pionnière de la critique d'art féministe en France », *Critique d'art*, n°31, printemps 2008, en ligne.

⁹ Entretien téléphonique avec Liliane Camier, 18 mars 2019.

¹⁰ Entretien téléphonique avec Aline Ribière, 18 mars 2019.

¹¹ Aline Dallier-Popper, « À Christiane de Casteras », *Vers la liberté, II^e Biennale des femmes*, cat. expo., Paris, Grand Palais, du 25 mai au 10 juin 1990, Paris, Grand Palais, 1990, n.p.

¹² *Ibid.*



Affiche de l'exposition *Féminie* de 1975

P.60

Aline Dallier et Diana Quinby

P.71

Tania Mouraud et Diana Quinby



De gauche à droite : Sara Holt, Nausica Pastra, Aline Dallier et Tania Mouraud
à l'atelier de Sara Holt, Paris, circa 1977-1978

Aline Dallier

Diana Quinby

J'ai rencontré Aline Dallier pour la première fois en 1999, lors des recherches pour ma thèse en histoire de l'art sur le Collectif Femmes/Art à Paris dans les années 1970. Le courant n'est pas forcément passé entre nous à ce moment-là. J'ai pensé qu'elle se méfiait peut-être d'une américaine qui partait à la recherche d'un mouvement d'art féministe en France... « Qu'est-ce que vous voulez montrer ? » m'a-t-elle demandé quand je lui ai présenté ma liste d'artistes et la chronologie des expositions qu'elles avaient organisées ; « Que c'était quelque chose d'important ? »... Drôle de question pour une femme qui avait consacré une quinzaine d'années à écrire sur les artistes femmes, et qui avait elle-même décrit et baptisé le *Mouvement des femmes dans l'art*. Un peu déstabilisée par la question, je lui ai répondu que je voulais montrer ce mouvement pour ce qu'il était. Avec le recul, je me suis dit qu'elle portait sans doute un regard désabusé sur l'accueil réservé au féminisme au sein des institutions à cette époque.

Une dizaine d'années plus tard, j'ai eu l'occasion de participer à un numéro d'*Arearevue*s(consacré aux artistes femmes. Des questions autour de l'art et du féminisme seraient bientôt d'actualité, car le Musée National d'Art Moderne préparait un nouvel accrochage de ses collections exclusivement avec les œuvres de femmes. Pour la revue, il m'a semblé évident de proposer une interview d'Aline Dallier, d'autant plus qu'elle venait de publier un recueil de ses écrits accompagné d'un grand entretien retraçant son parcours avec Claudine Roméo, professeure de philosophie et d'esthétique. Heureusement, Aline a accepté volontiers ma proposition. L'interview publiée ici est la version intégrale de notre conversation qui a eu lieu au printemps 2009. Elle a été relue et corrigée par Aline Dallier elle-même. Une version abrégée avait été publiée dans le n° 19 d'*Arearevue*s(.

Diana Quinby : Comment êtes-vous entrée dans le milieu de l'art et comment êtes-vous devenue critique d'art ?

Aline Dallier : Originellement, je me préparais à être chanteuse. Je l'ai d'ailleurs été. Et puis, en 1954, j'ai rencontré par hasard Pierre Restany. Il était déjà critique d'art et je suis vite devenue sa secrétaire en quelque sorte. On me dit toujours que c'est un métier de second rang, caractéristique de la subordination des femmes. Ce n'est pas faux. Mais pour moi, par rapport à ma vie précédente, c'est-à-dire une vie difficile, seule avec ma mère, ce changement de vie était extraordinairement bénéfique. Je ne ressentais aucune oppression en tant que dactylo bénévole de mon compagnon. Je voulais vivre comme lui ; je voulais faire ce qu'il faisait et fréquenter des artistes. Je suis entrée dans le milieu artistique grâce à lui, mais il ne suffit pas d'y entrer. Il faut persévérer et, en ce qui me concerne, j'ai dû beaucoup travailler avant de passer à l'écriture. J'avais trente ans à l'époque, je n'avais pas fait d'études supérieures. Je n'avais que le baccalauréat. Si je n'avais pas trouvé la nouvelle université de Paris VIII-Vincennes, qui acceptait des étudiants de tous âges, je n'aurais peut-être pas pu faire des études aussi tardivement. J'ai étudié la sociologie, l'histoire, la littérature. Ensuite, j'ai essayé de combler mes lacunes en histoire de l'art. C'était un peu difficile à Vincennes, parce qu'il n'y avait pas beaucoup de cours dans cette matière. Il faut savoir que les étudiants des années 1970 étaient contre l'histoire. Ils trouvaient que c'était bourgeois. Je n'étais pas du tout d'accord. Après mon divorce d'avec Restany, je me suis mariée une seconde fois avec Frank Popper, un historien d'art qui m'a aidée à travailler avec méthode.

D.Q. : D'abord avec Pierre Restany, et ensuite avec Frank Popper, vous avez été en contact avec de nombreux artistes. À quel moment votre regard critique personnel a-t-il commencé à prendre forme ?

A.D. : Pendant très longtemps, avant que je n'accède moi-même à l'université de Paris VIII et aux *Women's studies*, j'étais en retrait. Pierre Restany et Frank Popper travaillaient avec des artistes qui sont devenus souvent mes amis. Du temps de Restany, j'ai été très liée avec Yves Klein, parmi d'autres. Avec Frank Popper, j'ai beaucoup admiré Frank Malina, qui a introduit des moteurs électriques dans son travail de peinture, mais je n'ai jamais rien écrit sur eux. Je n'étais qu'une spectatrice éclairée. D'ailleurs, Claudine Roméo, qui m'a interviewée sur mon parcours, me dit : « Tu es passée d'un stade passif à un stade actif quand tu t'es intéressée à la question des femmes dans l'art ». En fait, ce n'est pas tout à fait vrai car j'étais la traductrice des textes de Frank Popper qui écrivait en anglais puis je suis devenue sa correctrice attitrée en

français, ce qui m'a activement préparée à passer moi-même à l'écriture critique.

D.Q. : Votre intérêt pour le féminisme, était-il déjà en germe avant l'arrivée du Mouvement de Libération des Femmes ?

A.D. : Il était certainement en germe, mais sans que je ne le sache. Il n'est donc pas étonnant que je me sois raccrochée au féminisme étant donné mon enfance où j'ai assisté à la souffrance de ma mère qui a été une femme humiliée, battue et finalement abandonnée. Je voulais depuis longtemps lui rendre son honneur mais je ne savais pas comment m'y prendre. Quand le féminisme est apparu en France en 1968, notamment à Paris VIII, cela a été une révélation. Je pense que j'y ai superposé mon désir d'honorer ma mère, de réparer le sort réservé à une femme, mais qui était aussi celui de nombreuses femmes. Je crois aussi que mon intérêt pour ce que faisaient les femmes artistes, particulièrement celles qui produisaient des images d'elles-mêmes, correspondait à un désir de m'interroger sur ce qu'était une femme, sur ce que voulait dire être une femme.

D.Q. : Lors d'un voyage à New York en 1973, vous avez découvert la galerie A.I.R. (Artists In Residence) à Soho. Cette galerie, qui a été créée par un collectif de plasticiennes, dont Dotty Attie et Nancy Spero, est consacrée uniquement aux œuvres de femmes. Vous dites que vous avez été « étonnée » par cette galerie, qui existe toujours d'ailleurs et qui continue à promouvoir les artistes femmes.

A.D. : En 1973, quand je suis allée à New York, je n'avais jamais vu une galerie de femmes. Ce qui paraît aujourd'hui normal, m'a alors beaucoup étonnée et je suis devenue la correspondante de plusieurs artistes de cette galerie, la galerie A.I.R.

D.Q. : Aux Etats-Unis, il a existé un mouvement féministe dans le monde de l'art. Dès 1969, les artistes femmes ont commencé à contester la quasi absence d'œuvres de femmes dans les galeries et les musées. Les historiennes et les critiques d'art, notamment Linda Nochlin et Lucy Lippard, ont entamé leurs recherches sur les artistes femmes à cette époque, et de nombreuses artistes ont pris en charge elles-mêmes l'organisation d'expositions. En France, l'idée d'une galerie des femmes n'aurait-elle pas pu exister, grâce au MLF ?

A.D. : En France, cela a existé plus tard, quand les Editions Des femmes ont ouvert une galerie en 1981. La galerie Des femmes à Paris était une petite galerie, tandis que la galerie A.I.R. à New York était une grande galerie, exactement sur le modèle des autres galeries de Soho, où il y

avait des artistes de très haut niveau.

D.Q. : Votre découverte de la galerie A.I.R. a été déterminante pour l'évolution de votre parcours universitaire. De retour à Paris, vous avez transformé votre Maîtrise de sociologie en une Maîtrise moitié sociologique et moitié historique/artistique, intitulée *Incidence des mouvements féministes sur l'art des femmes, Gallery A.I.R., New York, de 1968 à 1974*. Par la suite, comment avez-vous fait le choix de travailler sur l'art textile pour votre thèse ?

A.D. : J'ai voulu étendre la recherche entamée dans ma maîtrise au-delà des artistes de la galerie A.I.R. J'aurais voulu traiter de toutes les tendances de l'art. Mais était-ce possible ? Je me suis vite aperçue que ce projet ne serait qu'un panorama journalistique trop vaste. Si j'ai choisi l'art textile, c'est parce qu'il était à ce moment-là le plus représenté. Une majorité d'artistes femmes, américaines et européennes, travaillaient sur les matériaux textiles. Comme j'avais une formation en histoire de l'art et également en sociologie, j'ai compris que la couture et les travaux de textile n'avaient rien à voir avec le biologique, mais plutôt avec l'expérience socio-domestique des femmes. Ce que l'on retrouvait dans l'art textile, c'était le concept sociologique de la division du travail entre les hommes et les femmes. Dans leurs œuvres, les artistes pouvaient critiquer cette division traditionnelle du travail. Elles pouvaient aussi en regarder les aspects positifs ou en faire ressortir une poétique. Ce qui m'a intéressée dans l'art textile, c'était de voir une notion sociologique problématisée et imagée par des artistes. Cela a donné lieu à une tendance de l'art qui s'est appelée dans les années 1980 le *Textile Art*. Elle est depuis retombée car les jeunes femmes sont moins soumises aux travaux de couture et l'on est moins à la recherche d'une culture de femmes.

D.Q. : Dans l'art textile, qu'est-ce qui vous touchait tout particulièrement ?

A.D. : Il y avait des œuvres à la fois critiques et humoristiques, comme par exemple un relief de Zizine Bouscaud, qui représente un sein tricoté en bleu, blanc et rouge et qui s'intitule *Bonjour Monsieur Royer. Tricotage et déshabillage sont les deux mamelles de la France*. Il y avait aussi des œuvres somptueuses, comme les grandes tentures de voile drapé de Anne Healy, une artiste de la galerie A.I.R. Ses œuvres constituent une sublimation du travail artisanal et domestique avec le textile. Il s'agit de sculptures souples monumentales qui tombaient du haut de la galerie en des plis superbes qui rappelaient les drapés du baroque italien.

D.Q. : Dans votre thèse, vous situez l'art textile contemporain dans le contexte du mouvement des femmes dans l'art des années 1970.

A.D. : Ma thèse est en deux volumes. Le deuxième volume traite des techniques traditionnelles réactualisées, mais le premier volume traite des mouvements de femmes dans l'art, des actions pratiques et des groupes d'artistes.

D.Q. : Tout au long des années 1970, il existait à Paris plusieurs groupes de plasticiennes, par exemple le groupe Dialogue, qui organisait une exposition annuelle des œuvres de femmes à l'Unesco, le collectif Femmes/ Art ou encore Art et Regard des Femmes. Bien que leurs activités soient restées discrètes, ces groupes ont tenté d'améliorer la visibilité de l'art des femmes dans la capitale. Étiez-vous engagée vous-même dans un groupe de femmes à l'époque du MLF ?

A.D. : Non, pas à proprement parler. J'ai toujours voulu garder une petite distance. J'ai été ce que l'on appelait, au moins chez les sociologues, un « témoin engagé ». J'étais engagée dans la mesure où j'avais partie liée avec toutes les artistes dont la plupart étaient mes amies : Christiane de Casteras, Françoise Janicot, Léa Lublin, Cristina Martinez, Milvia Maglione, Nil Yalter, pour ne citer que quelques-unes. Mais je n'ai pas formé moi-même un groupe.

D.Q. : Dans l'entretien avec Claudine Roméo, vous dites que vous n'êtes pas « défenseur » des artistes femmes...

A.D. : Je ne crois pas que les critiques d'art soient des défenseurs des artistes au sens combatif du terme. Défenseur, cela voudrait dire que je m'emploie à les introduire ou à les imposer dans les galeries. Je ne considère pas que cela soit mon rôle. Ce qui m'intéresse c'est la recherche et l'analyse : c'est de savoir ce qu'elles font, pourquoi elles le font, comment elles le font, avec quels enjeux, de quelle manière et avec quels résultats. En fait, j'ai travaillé davantage sur l'incidence du féminisme-mouvement et du féminisme-doctrine sur l'art de certaines femmes.

D.Q. : À l'époque où vous travailliez sur votre thèse, vous avez également commencé à publier des articles, notamment dans *Opus International*, sur l'art textile ou le *soft art*, sur l'art féministe américain et sur les groupes de plasticiennes à Paris. Comment vos écrits ont-ils été reçus par le public ?

A.D. : À l'époque, presque tout le milieu artistique avait du mépris pour le féminisme. Il y avait des gens, y compris des femmes, qui avaient même peur de prononcer le mot. En Amérique, c'était tout à fait autre

chose. Dans les mêmes années, il n'était pas question à New York d'ignorer ce qu'écrivait la critique d'art Lucy Lippard, de même qu'il n'était pas question d'ignorer ce que faisaient les artistes femmes, ni les artistes de la galerie A.I.R.

D.Q. : Avez-vous eu le sentiment à un moment donné qu'une critique d'art féministe commençait à émerger en France ? Pendant une courte période, de 1975 à 1977, plusieurs revues artistiques, littéraires et féministes (*Les Cahiers du GRIF*, *L'Humidité*, *Art Press*, *Canal*, *Sorcières*) ont publié des numéros sur la création au féminin. On y lisait de nombreux articles sur l'art et l'écriture des femmes. Françoise Eliet, la fondatrice du collectif Femmes/Art, a écrit plusieurs textes sur l'occultation des femmes dans l'histoire de l'art...

A.D. : Sur l'écriture des femmes en général, en littérature, il y a eu davantage d'écrits que sur les artistes femmes. Il est plus simple de chercher dans la littérature, dans l'écriture même, des traces de vie de femme et de luttes de femmes. La littérature, le théâtre ou même le cinéma s'y prêtent plus que les arts plastiques. Des écrits sur les artistes femmes, en dehors de ceux de Françoise Eliet et de moi-même, je n'en connais pas beaucoup datant des années 1970-80. En revanche, il y en avait beaucoup aux États-Unis. En France, il a fallu attendre les années 1990-2000.

D.Q. : Françoise Eliet avait tenté, en 1976, de monter une exposition de femmes à l'ARC, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, avec Suzanne Pagé, qui n'a jamais eu lieu. Vous-même vous avez organisé plusieurs expositions, notamment à la galerie A.I.R. à New York, *Combative Acts*, *Profiles and Voices*, avec Bernadette Bour, Hessie, Françoise Janicot, Milvia Maglione et Nil Yalter. Vous avez également présenté, en 1977, des œuvres graphiques de femmes à la galerie NRA à Paris, et vous vous êtes occupée, toujours à la même époque, de « l'Espace cousu », la section d'art textile de *Féminie*, l'exposition annuelle à l'Unesco du groupe Dialogue. Avez-vous essayé de proposer un projet d'exposition de femmes à un musée ?

A.D. : Je n'ai même pas essayé parce que je savais que c'était trop tôt. Avec l'exposition à la galerie A.I.R., j'ai commencé à obtenir un peu de reconnaissance, parce que j'avais réussi à amener des artistes françaises à New York, mais je n'ai jamais tenté d'approcher un musée français parce que, pour obtenir d'un musée qu'il vous mandate comme conservateur assistant, il faut déjà avoir fait des choses importantes ou être très connue, ce que je n'étais pas. De plus, je n'avais aucune raison d'aller convaincre un musée, car le moment n'était pas arrivé. On était

en plein anti-féminisme ! Françoise Eliet, qui faisait aussi de la peinture, considérait que c'était son devoir de demander à Suzanne Pagé d'organiser une exposition. Or, il se trouve que l'exposition de Linda Nochlin et Anne Sutherland Harris, *Women Artists : 1550 - 1950*, se promenait dans toute l'Europe sauf en France. Personne n'en a voulu en France. Dans ces conditions, croyez-vous que j'allais pouvoir obtenir une exposition muséale ?

D.Q. : En effet, cette exposition a d'abord été présentée au Los Angeles County Museum of Art en 1976 avant de voyager ailleurs aux États-Unis et en Europe. Le catalogue du même titre est l'un des premiers ouvrages de référence sur les artistes femmes. Pourquoi ne voulait-on pas de cette exposition en France ?

A.D. : Parce qu'on n'est guère féministe en France ! Aujourd'hui on paraît mieux l'accepter car le mouvement a perdu de sa puissance depuis la fin des années 1980. Il fait donc moins peur.

D.Q. : Mais *Women Artists : 1550 - 1950* était une exposition qui venait de l'extérieur...

A.D. : À cette époque, les conservateurs de musée ne s'intéressaient pas à la question. Ils (et elles) pensaient que « l'art n'a pas de sexe », un lieu commun qui ne veut rien dire !

D.Q. : On revient toujours au problème du féminisme en France.

A.D. : Dans les années 1970-80, il y avait beaucoup de mépris pour le féminisme-doctrine et pour le féminisme-mouvement. N'oubliez pas que nous sommes un pays latin, où l'on vit toujours dans la tradition masculine courtoise et galante ; on y croit et beaucoup de femmes y tiennent encore. Or, le féminisme est souvent vu comme une guerre contre les hommes. De plus, le monde de l'art parisien est relativement petit. Si vous vous distinguez en tant que féministe, vous vous excluez vous-même, tandis qu'à New York le milieu artistique est beaucoup plus vaste, et le mouvement féministe plus puissant même encore aujourd'hui.

D.Q. : Aujourd'hui, plus de trente ans après vos efforts et ceux des groupes de plasticiennes pour promouvoir les artistes femmes à Paris, le Musée National d'Art Moderne présente les œuvres de femmes provenant de sa collection...

A.D. : Cette exposition de Beaubourg est symboliquement très importante. On peut toujours dire qu'ils s'y prennent bien tard. On peut toujours critiquer leur mécène, le parfumeur Yves Rocher, et sa publicité

un peu légère qui prône « Liberté, Égalité, Beauté ». Mais je crois que c'est un grand événement, à la fois pour le musée et pour les femmes. Le MNAM se flatte d'ailleurs d'être le premier musée au *monde* qui organise un accrochage-exposition d'œuvres de femmes qui va durer un an. On peut y voir cinq cents œuvres de deux cents artistes qui vont du début du siècle à nos jours. Un public énorme devrait voir toutes ces œuvres qui ont besoin d'être vues.

D.Q. : Le musée exposera les œuvres de femmes pendant un an. Et après ?

A.D. : Il me semble qu'ils ne peuvent pas faire autrement que de revoir leurs accrochages. Cette exposition aura forcément cet aspect positif. Il y aura désormais en permanence des œuvres qui n'avaient jamais été exposées jusqu'à présent.

D.Q. : Comme ce tableau de Suzanne Valadon, *La chambre bleue*...

A.D. : En effet, je ne l'avais jamais vu. Il y a aussi beaucoup d'œuvres plus récentes, comme celle de Milvia Maglione, achetée en 1977, qui n'avait jamais été exposée. Idem pour Bernadette Bour, Françoise Janicot, etc. Désormais les conservateurs ne pourront pas faire autrement que de « mixer » davantage leurs accrochages.

D.Q. : Je pense à toutes ces revues d'art qui ont consacré des numéros aux créatrices dans les années 1970. Par la suite, une fois passée la vague de féminisme, les femmes ont repris leur place minoritaire habituelle...

A.D. : Aujourd'hui, le MNAM présente cette exposition à 100% de femmes. Évidemment, cela ne peut pas durer, ni même à 50%. Le MNAM est un musée d'art contemporain au sens large du terme. Les collections débutent avec le 20^e siècle. Il y a donc une longue période pendant laquelle les artistes femmes seront forcément moins représentées. Les femmes commencent à sortir en plus grand nombre sur la scène artistique au début du 20^e siècle. Cependant, la vraie sortie sur la scène internationale est beaucoup plus tardive, c'est à dire dans les années 1970-80, avec Niki de Saint-Phalle, Annette Messager, ORLAN. Cela ne fait pas si longtemps. On arrivera, peut-être, à une représentation équilibrée entre les hommes et les femmes dans vingt ans, le temps d'enrichir les collections permanentes avec davantage d'œuvres de femmes. D'autre part, il ne serait pas pensable d'instituer des quotas dans l'art.

D.Q. : En même temps que le MNAM a annoncé son nouvel accrochage

au féminin, l'exposition *La Force de l'art* (au Grand Palais en 2006) a suscité la polémique autour du manque d'artistes femmes représentées...

A.D. : Je comprends les femmes qui ont protesté contre *La Force de l'art*. Il n'y a que sept femmes parmi les quarante-deux exposants. Ce n'est pas normal lorsqu'il s'agit de l'art actuel. La réponse des commissaires de l'exposition était qu'ils n'ont pas choisi des artistes hommes ou femmes mais qu'ils ont choisi des œuvres ! Séparer complètement l'œuvre de l'artiste paraît un peu difficile à admettre, mais il y a une tendance dans l'histoire de l'art où il est mal vu de s'intéresser à la biographie de l'artiste. Il ne faudrait, soi-disant, que s'intéresser à l'œuvre.

D.Q. : Dans votre entretien avec Claudine Roméo, vous parlez de votre façon de travailler. Quand vous allez écrire sur le travail d'un/e artiste, vous faites plusieurs visites d'atelier, vous essayez de connaître la personne autant que possible, et dans votre bureau vous vous entourez de photos des œuvres pour entrer dans leur monde visuel. Quand on étudie le parcours et la pratique d'un/e artiste, on constate à quel point l'œuvre est indissociable de la vie de la personne, que les changements dans l'œuvre ne surgissent pas au hasard...

A.D. : Il y a des modes, même dans les attitudes intellectuelles. Cela a été une attitude chez des historiens d'art, de s'intéresser à l'œuvre et le moins possible à l'artiste. Par voie de conséquence, on prétendait que l'art n'avait pas de sexe. Le cliché, le lieu commun que j'ai entendu mille fois, c'est que l'art n'a ni nationalité ni sexe. Ce n'est pas vrai. Et à la fois, ce n'est pas non plus totalement faux. On ne peut pas dire à première vue, « Ah, c'est une œuvre de femme », ou « ah, c'est l'œuvre d'une américaine ». Je pense que tout cela doit être très modulé, très nuancé.

D.Q. : Le fait d'être homme ou femme, c'est un facteur parmi d'autres qui influe sur le processus créatif, consciemment ou non, mais il faut éviter toute généralisation sur le masculin et le féminin...

A.D. : Est-ce que cela existe, le tout-féminin ? Je pense qu'il existe des fragments de féminin : du féminin historique, sociologique, psychologique, pratique, etc. Le féminin tout court, que peut-on en dire ? L'art textile, par exemple, c'est du féminin socio-historique. Cela n'a rien à voir avec le féminin biologique. En fait, je me suis surtout intéressée aux traces du féminisme dans l'œuvre de certaines femmes. Ce n'est pas pareil, parce que le féminisme, on sait ce que c'est, tandis que le féminin, on ne sait pas trop. C'est pourquoi l'on se penche maintenant sur les *gender studies*, c'est-à-dire sur l'étude de l'ensemble des traits

psychologiques, des rôles et des statuts attribués aux individus selon leur sexe biologique. Cela veut dire par conséquent que l'on s'intéresse aussi aux hommes. Ainsi, les études féministes sont devenues non seulement globales mais comparatistes.

D.Q. : Dans un article de 1983, « Le rôle des femmes dans l'éclatement des avant-gardes et l'élargissement du champ de l'art », vous avez employé le terme « éclectisme théorique » pour situer la place des femmes dans l'art contemporain. Vous écrivez que l'éclectisme est « symbolique de la liberté de l'individu au sein du groupe et qu'il constitue le ferment nécessaire à l'éclatement des écoles et des chapelles qui structurent le marché de l'art ».

A.D. : On y est arrivé. Maintenant, on a le droit de tout faire. On n'est pas obligé de faire de l'art textile parce qu'on est femme, surtout pas, ni de l'art politique, ni de la peinture abstraite, ni uniquement des performances parce que tout le monde fait des performances. En tant que femme, on est libre de faire y compris de la broderie mais aussi de ne pas en faire. L'éclectisme théorique, c'est théoriser sa liberté. Ce n'est d'ailleurs pas moi seule qui ai développé cette idée. Toutes les théoriciennes du féminisme la partagent.

D.Q. : La critique d'art Élisabeth Lebovici parle d'une « subjectivité nomade féminine »...

A.D. : Le nomadisme est un terme un peu plus récent. On passe d'une discipline à l'autre, on peut être danseuse et peintre, mais c'est valable aussi pour les hommes. Peut-être que les femmes ont eu une part plus active dans les années 1970 et 1980, dans l'éclatement des cloisonnements rigoureux. Elles étaient capables de faire sauter les barrières et d'entreprendre ce qu'elles voulaient, y compris du narratif et du subjectif. Elles ont intégré des problèmes et des affects personnels dans leurs œuvres, ce qui n'était pas très bien vu précédemment.

D.Q. : Vous dites que vous avez publié votre livre pour répondre à la demande de chercheuses qui vous contactent pour vous poser des questions sur les années 1970 – 1980. Avez-vous fait exprès de publier votre livre en même temps que l'exposition à Beaubourg ?

A.D. : Malheureusement, je ne connaissais pas l'existence prévue de l'exposition quand je préparais mon livre. Je n'en parle donc pas, ce qui est regrettable.

D.Q. : Continuez-vous à travailler sur les femmes ?

A.D. : J'ai dit clairement dans l'entretien avec Claudine Roméo que désormais, je travaillais sur les hommes et les femmes. Je ne souhaite plus

me consacrer à un travail séparé. Je l'ai fait pendant plus de quinze ans. D'autres ont déjà pris le relais. Pour ma part, je considère, à tort ou à raison, que le temps n'est plus au féminisme militant, même en Amérique. La preuve, c'est que les deux grandes expositions féministes qui ont eu lieu en 2007 aux Etats-Unis, *WACK ! Art and the Feminist Revolution* et *Global Feminisms* ne sont que des manifestations commémoratives. Elles célèbrent les années 1970 et 1980. *Global Feminisms* a présenté des œuvres plus récentes, mais ces expositions reviennent surtout sur la naissance du féminisme dans l'art. Il est vrai que nous ne sommes plus aujourd'hui dans le même état d'élan et de désir qu'à l'époque des luttes politiques et de la lutte pour l'avortement. L'actualité du féminisme ne se passe plus en Amérique ni en Europe mais plutôt dans les pays où les femmes sont toujours en grandes difficultés (Afrique, Asie, Moyen Orient). Il reste cependant à améliorer en Europe la question de la représentativité des artistes femmes, mais cela viendra. L'exposition au Centre Pompidou n'a pas été organisée dans l'intention de réactiver le féminisme, car ils ne prétendent pas avoir fait une exposition féministe. Il faut se rendre compte que cette exposition vient après le féminisme, comme résultat du féminisme. Je pense qu'il faut insister sur le fait que cette exposition, en quelque sorte post-féministe, a été enfin possible après quarante ans de féminisme.

D.Q. : Grâce aux expositions aux États-Unis, aux publications récentes sur les artistes femmes et aux travaux universitaires...

A.D. : Oui, vous avez raison de le préciser : Grâce aux artistes et aux universitaires Américaines qui ont commencé avant les autres. Grâce à la galerie A.I.R. Grâce à l'exposition de Linda Nochlin et d'autres. Grâce à mes propres travaux et à ceux de Françoise Eliet. Grâce à tout cela en effet, le MNAM a pu faire cette exposition aujourd'hui, en fait une très belle exposition avec de magnifiques œuvres.

Dans son long entretien avec Claudine Roméo, publié en 2009, Aline Dallier se souvient de sa rencontre avec Tania Mouraud, « une artiste conceptuelle, une femme audacieuse et indépendante, aujourd'hui célèbre. [...] C'est [Tania] la première, dit-elle, qui m'incita à m'intéresser à la question des femmes dans l'art.¹ » Aline avait aussi enregistré une bande sonore pour l'artiste, au début des années 1970. Tania Mouraud évoque ici, en octobre 2021, son amitié avec la critique d'art Aline Dallier.

Diana Quinby : Quand et comment avez-vous rencontré Aline Dallier ?

Tania Mouraud : J'ai rencontré Aline en Italie en 1971 lors d'une exposition personnelle que j'avais à la galerie Apollinaire à Milan. C'était le lendemain du vernissage lorsqu'Aline Dallier et Frank Popper sont venus. Nous avons sympathisé, et à partir de ce moment-là on s'est beaucoup vues. À cette époque, Aline étudiait à Paris-8 Vincennes. Mon atelier était près de la place de la Nation [à Paris], et quand elle sortait de l'université elle venait à mon atelier.

D.Q. : Quel souvenir avez-vous d'elle ?

T. M. : Elle était une grande amie, une sœur ! On avait des échanges de copines, on parlait de tout ce qui nous intéressait, de l'art, de la musique...

D.Q. : Les mouvements féministes étaient alors en plein essor...

T. M. : ...dans la société française. J'avais beaucoup vécu à l'étranger, j'étais déjà féministe depuis longtemps. Ce qui a beaucoup aidé les femmes, c'étaient des lois votées par Giscard : les femmes pouvaient enfin avoir un compte en banque, elles pouvaient louer un appartement par elles-mêmes, elles pouvaient travailler sans demander la permission. Avant, on dépendait soit du père soit du mari. J'ai toujours été très indépendante, et je vivais en tant qu'individu qui ne dépendait pas des hommes. Il y a deux facteurs à cela : d'abord, ma mère était résistante, et ensuite mon père est décédé dans la résistance. J'ai grandi avec ma mère seule, et mon frère. Ma mère travaillait, elle avait une vie



Tania Mouraud, *One more night*, 1997, réactualisation,
Collection Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

très libre. J'ai grandi dans un univers féminin. Deuxièmement, j'étais dans un pensionnat de filles, donc j'ai vécu la sororité. Pour moi, la sororité était quelque chose de tout à fait normal. Cela a beaucoup joué dans ma relation avec Aline. Quand deux femmes se rencontrent, elles sont féministes ! On ne peut parler qu'avec une femme de ce que l'on ressent.

D.Q. : D'après elle, c'est vous qui avez attiré son attention sur la nécessité d'écrire sur les artistes femmes.

T. M. : Oui, elle faisait des études pour être critique d'art. Je trouvais normal qu'elle défende les artistes femmes, parce que les hommes ne le faisaient pas.

D.Q. : Quand vous avez rencontré Aline, vous travailliez sur vos premières *Chambres de Méditation*, ou les "Initiation Rooms", des environnements blancs et lumineux incorporant un son ou une musique répétitive. L'idée était de créer une expérience psycho-sensorielle enveloppante, et par ce biais inviter le visiteur à se couper du monde extérieur et se recentrer sur soi, ressentir le vide...

T. M. : La première *Chambre de Méditation* que j'ai faite, qui s'appelait *One More Night*, a été montrée à Paris en 1970. La deuxième, qui a été exposée à la galerie Apollinaire, s'appelait *We Used To Know*. C'était l'antithèse justement de la *Chambre de Méditation*. L'idée était de repousser le visiteur. Il y avait de la chaleur, voire trop de chaleur, et il y avait un son infernal. Le vernissage a eu lieu au mois de février dans la cour où nous avons allumé un feu.

D.Q. : Vous avez demandé à Aline d'interpréter une composition musicale que vous avez écrite pour une installation, ou dessinée plutôt, comme il s'agit d'un dessin...

T. M. : Cette composition a été créée pour une installation qui s'appelait *Crying Song*, et qui était un hall d'entrée. Comme Aline était chanteuse d'opéra, je lui ai demandé si elle pouvait chanter, et comme nous étions tellement proche, cela s'est fait naturellement.

D.Q. : Cette bande sonore enregistrée par Aline a été reprise pour *l'Initiation Room #6*, une version réactivée de *One More Night* qui a été achetée par le Musée d'Art Moderne de Paris en 1997 et ensuite installée dans les collections permanentes du Musée... [voir illustration ci-contre]

T. M. : Quand Suzanne Pagé, la directrice du Musée, m'a acheté l'œuvre, elle m'a invitée à choisir un endroit dans le musée qui me convenait

pour faire une "Room". Dans sa forme d'origine, *One More Night* est un hall rectangulaire avec au sol des gradins, et au centre une fosse aux dimensions de mon corps. Mais je ne voulais pas refaire l'œuvre dans sa forme originale qui serait comme une boîte dans un musée. J'ai choisi, dans les salles du musée, une pièce circulaire. Ce qui m'avait intéressé dans cette configuration, c'était la réflexion sonore apportée par les murs. Au départ, j'avais demandé à Aline de chanter parce qu'elle avait une voix de soprano, et cette voix allait taper dans le carrelage blanc des murs et faire des réverbérations. Au musée, la pièce circulaire convenait parfaitement pour créer un environnement qui corresponde à ce que je recherchais. Grâce aux réverbérations dans l'espace circulaire, le visiteur est entièrement englobé par le son.

D.Q. : Le visiteur est complètement pris par le son et la lumière...

T. M. : On oublie le quotidien, qu'il faut aller à la banque, etc...

D.Q. : Aline elle-même dit que sa voix « répétait un même intervalle entre deux notes aiguës, comme un cri de petit animal sauvage et asexué.² »

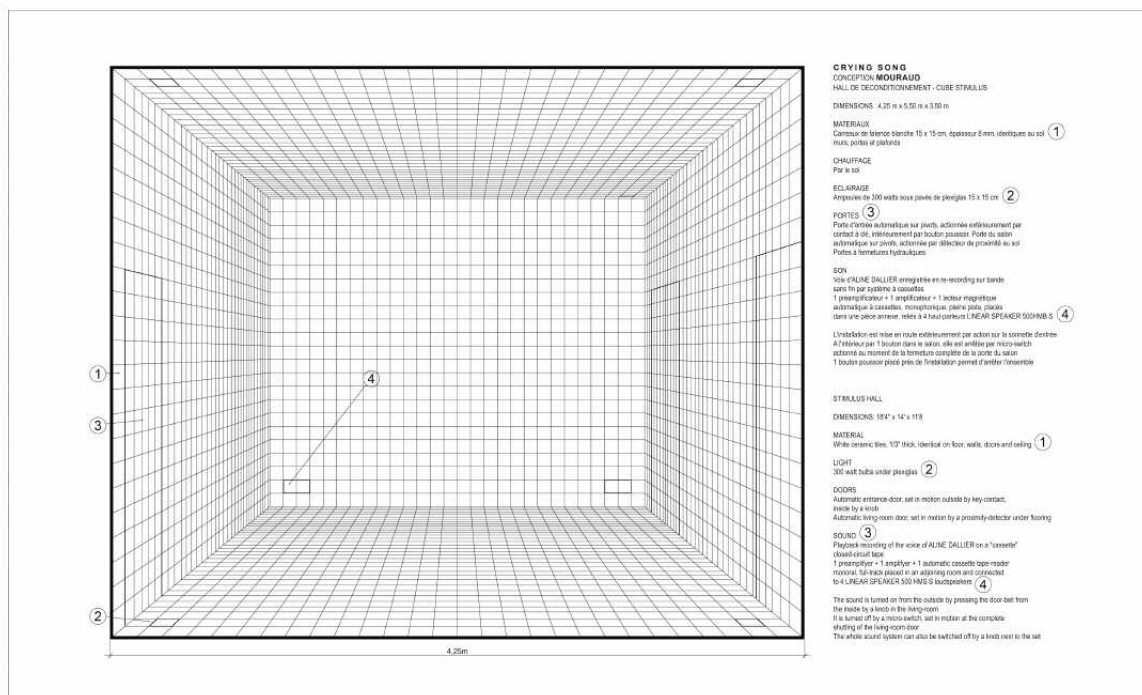
T. M. : C'est la qualité physique de sa voix qui m'a intéressée. Pour moi, c'est un matériau qui permettait de finaliser le but de l'œuvre.

D.Q. : Un article qu'Aline a écrit sur vous en 1975 pour *Opus International*, « Les voyages de Tania Mouraud », figure parmi ses premières publications en tant que critique d'art. Elle écrit que vos *Mandalas* de cette époque, qui prolongent votre exploration de la perception après les *Chambres de Méditation*, pourraient être « le reflet d'une relation entre le microcosme et le macrocosme, le moi et le non-moi [...]. Le point focal, représenté par un cercle ou une petite sphère, est toujours le "Je" entouré de la personne physique, des parents, des amis et du monde.³ »

T. M. : À cette époque, je travaillais sur les photos-textes ; je posais la question de l'identité. Dans les *Mandalas*, il y a [un cercle de photos représentant] le monde dans lequel je vis avec toutes les guerres, les manifs, etc. Après, il y a le cercle des amis ; après on se rapproche de plus en plus de soi : il y a la famille, le corps, les organes des sens, et le « Je » en tant que sujet. Sur l'un des *Mandalas*, la photo d'Aline est présente dans le cercle des amis.

D.Q. : Qu'avez-vous pensé de sa décision de se consacrer à l'étude de l'art textile ? Est-ce que vous en avez parlé ?

T. M. : À l'époque, j'ai dû lui dire que cela ne m'intéressait pas du tout.



Tania Mouraud, *Crying Song*, tirage gélatine sur papier, dessin, 69 x 111,7 cm, 1969

CRYING SONG
CONCEPTION **MOURAUD**
HALL DE DECONDITIONNEMENT - CUBE STIMULUS

DIMENSIONS : 4,25 m x 5,50 m x 3,50 m

MATERIAUX
Carreaux de faïence blanche 15 x 15 cm, épaisseur 8 mm, identiques au sol (1)
murs, portes et plafonds

CHAUFFAGE
Par le sol

ECLAIRAGE
Ampoules de 300 watts sous pavés de plexiglas 15 x 15 cm (2)

PORTES (3)
Porte d'entrée automatique sur pivots, actionnée extérieurement par contact à clé, intérieurement par bouton poussoir. Porte du salon automatique sur pivots, actionnée par détecteur de proximité au sol. Portes à fermetures hydrauliques

SON
Voix d'ALINE DALLIER enregistrée en re-recording sur bande sans fin par système à cassettes.
1 préamplificateur + 1 amplificateur + 1 lecteur magnétique automatique à cassettes, monophonique, pleine piste, placés dans une pièce annexe, reliés à 4 haut-parleurs LINEAR SPEAKER 500HMB S (4)

L'installation est mise en route extérieurement par action sur la sonnette d'entrée. A l'intérieur par 1 bouton dans le salon, elle est arrêtée par micro-switch actionné au moment de la fermeture complète de la porte du salon.
1 bouton poussoir placé près de l'installation permet d'arrêter l'ensemble.

Tania Mouraud, *Crying Song*, détail

J'étais contre tout ce travail de textile. J'avais tort, mais c'était comme ça. À cette époque, tout ce qui pouvait rappeler des activités traditionnelles de femmes me hérissait. J'ai voulu entrer dans le domaine des idées et fonctionner comme les hommes. Je n'ai pas voulu imiter les hommes, mais j'ai voulu dire ce que j'avais à dire sur le terrain soi-disant "masculin".

D.Q. : Le terrain devrait être à tout le monde, pas qu'aux hommes...

T. M. : C'est pourquoi je m'y suis mise ! Mais pour moi, ça ne passait pas par la couture. Maintenant peut-être, grâce à l'ordinateur, il y a un retour sur les techniques traditionnelles.

D.Q. : Par la suite, vous vous êtes moins vues...

T. M. : Les distances entre nous se sont faites d'elles-mêmes. Aline était très branchée sur l'art textile, et moi non. Elle finissait ses études, et je suis allée beaucoup en Inde. Professionnellement, nous n'étions plus dans le même monde. Ce n'est pas parce que je n'étais pas d'accord avec ce qu'elle défendait ou exposait que j'avais une attitude négative à son égard.

D.Q. : Dans ses écrits sur son parcours, l'on ressent qu'Aline a été très touchée par sa « collaboration » artistique avec vous. C'était une reconnaissance pour elle en tant que chanteuse...

T. M. : J'ai beaucoup de respect pour toutes les personnes qui font quelque chose d'artistique. Et elle était un cas particulier, extraordinaire au niveau de la voix. C'est peut-être de cela dont elle parlait, parce qu'il était là le respect, et l'admiration. Il n'y avait jamais un éloignement émotionnel entre nous. Elle était vraiment une sœur.

¹ Aline Dallier, *Art féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, L'Harmattan, 2009, pp. 28-29.

² *Ibid*, pp. 28-29

³ Aline Dallier, « Les voyages de Tania Mouraud », *Opus International*, n°56, juin 1975, p. 47.

Thérèse Ampe-Jonas
Claude Bauret Allard
Danièle Blanchelande
Bernadette Bour
Charlotte Calmis
Liliane Camier
Christiane de Casteras
Colette Deblé
Françoise Eliet
Esther Ferrer
Monique Frydman
Aline Gagnaire
Hessie
Sara Holt
Françoise Janicot
Monique Kissel
Klonaris / Thomadaki
Marie-Rose Lortet
Léa Lublin
Milvia Maglione
Cristina Martinez
Vera Molnar
ORLAN
Aline Ribière
Dorothée Selz
Nancy Wilson-Pajic
Nil Yalter

Thérèse Ampe-Jonas

Née en 1944 à Paris

Chère Thérèse A.J.,

Vos diapos ne sont pas mal du tout. Je m'attendais à moins bien étant donné la difficulté de photographier du blanc. En tout cas à la suite de cette première conférence à l'école des B-Arts du Mans, gros succès en général pour les femmes et l'art et succès particulier pour vos derniers travaux les sutures qui vous font passer du côté de la peinture – écriture, très intéressante. Merci encore et bon travail. On se verra peut-être le 3 juin chez F. Janicot.

*Amicalement,
Aline Dallier*

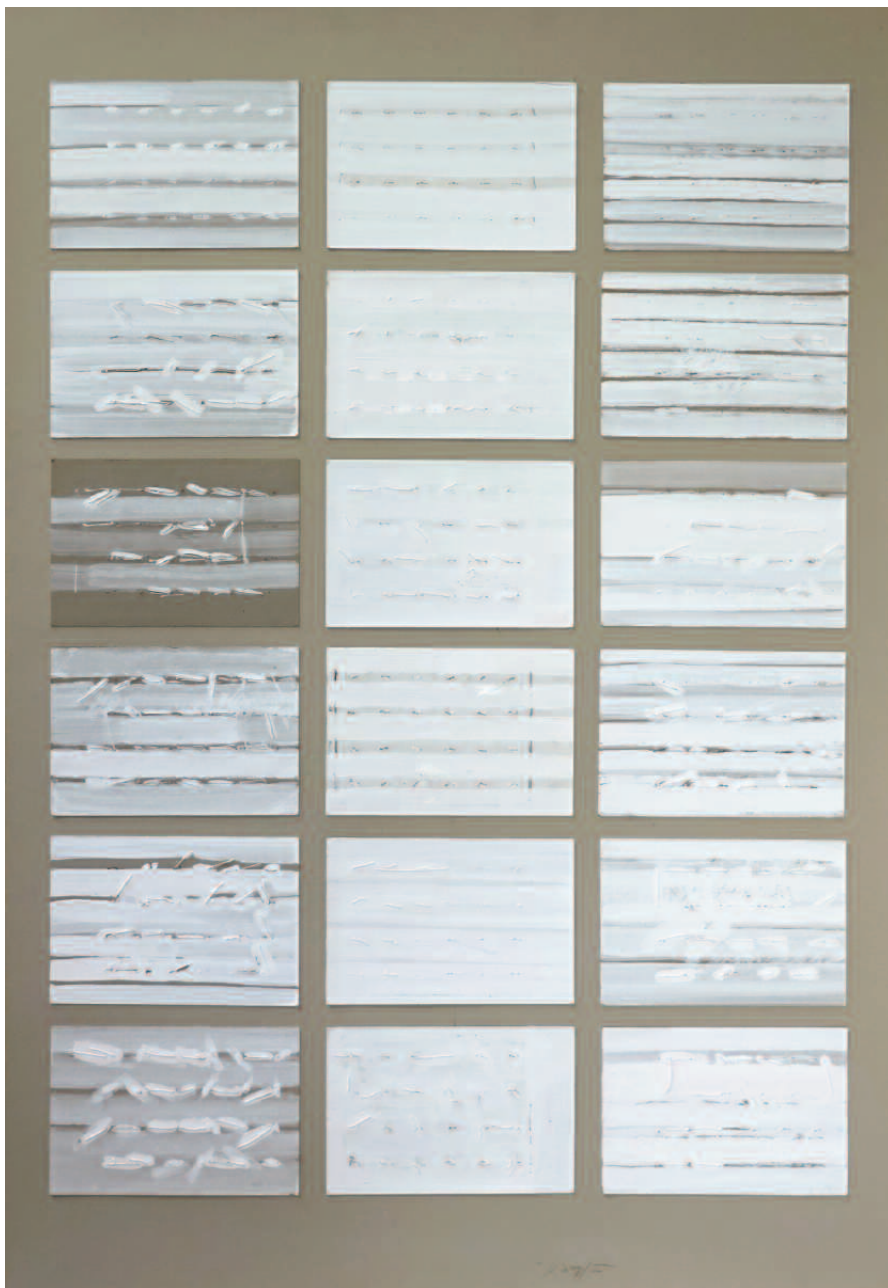
PS. Le texte à propos des Sutures n'a pas besoin d'être de la haute littérature. Je le réécrirai de toute façon. Disons que j'absorbe mieux les informations écrites plutôt que parlées. D'ailleurs, comme je vous l'ai dit dernièrement au téléphone, je suis trop amenée à parler, du moins en ce moment. Cela me tue ! Je préfère de beaucoup un type de communication non-verbale. Ce n'est pas une plasticienne qui en sera surprise n'est-ce pas ?

A.D.

Lettre du 12 mai 1977 d'Aline Dallier à Thérèse Ampe-Jonas

[...] Une ligne jetée comme point de suture entre deux perforations anciennes du carton, une traînée de peinture blanche, un tracé soulignant la présence d'un fil deviennent les éléments parcellisés d'une réalité conjugée à deux temps, et à partir desquels un itinéraire peut être trouvé. Itinéraire difficile, puisque chaque carton en s'associant à un ou plusieurs autres, pour mimer une continuité de lecture, nie ses propres limites et transforme sa surface en corps fragmenté. En dépit des glissades, des écroulements fuyants des traces picturales incapables de former bloc, d'arrêter le motif plastique que l'on serait en droit d'attendre d'elles (au point que les inscriptions se poursuivent au verso), ces signes d'une langue dispersée donnent un lieu profond aux événements en cours dans l'invisible. La douleur du positif et du négatif, de l'éloquence et de l'aphasie se cache dans cette écriture née de l'écume des choses. Comme si chaque signe en se dissolvant lentement nous faisait peu à peu perdre nos distances avec la forme et nous rendait essentiellement sensibles à la matière du temps. [...]

Anne Tronche, « La matière du temps », texte pour l'exposition personnelle de Thérèse Ampe-Jonas, *Recto Verso Permutables*, à la Galerie Ilanne, Paris, 1978



Thérèse Ampe-Jonas

Terrains codés, recto verso permutables, (février 1977)

Cartons de boutons fixés sur carton gris de 100 x 70 cm, peinture acrylique blanc de titane

Claude Bauret Allard

Née en 1936 en Haute-Savoie

À partir de 1975, Claude Bauret Allard participe à des groupes de plasticiennes à Paris, d'abord à Femmes en Lutte et ensuite au collectif Femmes/Art. En juin 1978, elle organise chez elle « Une exposition dans un atelier », où 10 artistes du collectif présentent leur travail.

D.Q.

Dans le catalogue elle écrit :

Je m'intéresse à un collectif d'artistes femmes par « sympathie » et par curiosité. Je n'ai rien à revendiquer, personne à exclure mais beaucoup de choses à découvrir. Peut-être ne nous sommes-nous réunies que pour se servir mutuellement de miroir et mieux se connaître.

Je souhaite que l'ouverture de mon atelier à neuf autres artistes soit une "rencontre", non une démonstration.

Concernant son travail de peintre elle ajoute :

Si j'avais eu de la voix ou des ailes, j'aurais chanté ou volé, mais c'est la couleur et les formes qui m'ont parues être mon langage.

De là j'explore les possibilités de cet univers.

J'éprouve une émotion et j'ai besoin de la métamorphoser en objet visible, touchable. Besoin de concrétiser les chocs visuels, qu'ils soient vécus ou rêvés. Mon travail est à l'opposé du dessin automatique qui trouve sa forme dans la progression du geste, sans idée de base et poussé par l'inconscient.

Mon désir de peindre est nourri de visions, pratiquement de coups de foudre. C'est une forme de disponibilité à la vie, et plus je suis "centrée" plus ces visions sont fortes et rapprochées.

À certaines périodes elles abondent, et je les "stocke" dans des carnets, je prends des notes très rapides, indique les couleurs, les lieux, l'heure, je laisse la trace du moment pour faciliter la mémoire et me permettre de retrouver plus tard, dans l'atelier, l'émotion précise.

Claude Bauret Allard, 1978



Claude Bauret Allard
Sein
Pastel sur papier Roma, 44,5 x 33,5 cm, 1978

Danièle Blanchelande

Née en 1937 à Paris

Paris / Août 1980

Chère Aline Dallier,

Depuis plusieurs semaines je voulais vous remercier de l'invitation à votre soutenance de thèse qui m'a permis, à la fois, de faire votre connaissance et d'assister à une discussion qui m'a beaucoup intéressée. Différents points touchent au travail artistique des femmes, à son contenu et aux moyens d'expression utilisés.

Tout ce que vous disiez sur l'introduction de l'image de l'aïeule, la dérision et l'humour, le « désir de savoir inassouvi, comblé par du savoir-faire », le mixage des techniques, la récupération des objets, des déchets...

[...] Peut-être de vous l'entendre dire m'a fait prendre conscience de son omniprésence dans mon travail ces deux dernières années. L'image des femmes (la mère, la mère de celle-ci, les aïeules plus anciennes) s'imprime si fortement dans l'esprit des filles qu'elle gouverne longtemps leurs pensées et leurs actes. Il y a une telle puissance dans ce qu'elles transmettent, des obligations et des rites du quotidien, de l'assistance active dans les moments charnières de la vie. J'ai ressenti très fortement – à la suite de circonstances particulières – l'univers textile de mon enfance, avec ces grands draps repliés soigneusement, ces piles de linges où se mélangeaient différents monogrammes, la blancheur d'un linge qui se transmettait parfois à plusieurs générations. C'est, à la fois, un univers spirituel et sensuel. Et il m'a fallu un certain temps pour trouver le moyen d'exprimer cette dualité.

Une relation classique à la toile ne me satisfaisait pas car elle me semblait réductrice de ce que je voulais faire sentir. Et ce n'est qu'en rompant cette relation que j'ai pu utiliser ce lieu théorique qu'est le rectangle blanc et, le modifiant peu à peu, le faire basculer dans le concret, et retrouver la sensation tactile, la richesse esthétique et émotionnelle de tous ces plis, ces froissés, ces fripés, même dans le quotidien le plus modeste. [...]

J'espère qu'il sera possible de nous rencontrer à la prochaine rentrée et je vous prie de croire à mes sentiments les meilleurs,

Lettre de Danièle Blanchelande à Aline Dallier, Paris, août 1980



Danièle Blanchelande

Le drap de naissance

Huile sur toile de lin, 146 x 114 cm, 1978-1979

Bernadette Bour

Née en 1939 à Nancy

Pour les décrire rapidement, disons que les toiles de Bernadette Bour sont souples et sans châssis. Elles sont le résultat de plusieurs actes : d'abord peintes contre le mur, puis collées au sol de papier [fin], les toiles sont ensuite piquées à la machine à coudre ; enfin, elles sont repeintes au sol. La peinture (ou l'encre) imbibe et traverse la toile. Le fil s'insère dans la toile, ce qui donne un effet simultané d'envers et d'endroit à l'œuvre.

Le discours que [Bernadette Bour] aime à tenir sur son propre processus créateur [...] révèle des préoccupations formelles très voisines de celles de ses collègues hommes appartenant au courant "matériologique" [...]. Voici en effet ce qu'écrit B. Bour (sic) :

Le dessin, la ligne produite par le fil pose le problème de la trace. La couleur peut-elle aussi être issue de la trace ? Traditionnellement, la ligne est réductrice de la trace, d'où l'opposition entre la ligne et la couleur. Ici la couleur se développe et se crée durant le processus même de la fabrication. La couleur ne provient pas d'un dessin de coloriste, elle est la couleur propre de cette matérialité en train de se faire. [...]

Aline Dallier, *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*, Université de Paris-8 Vincennes, 1980, pp. 379-385.

[...] Travailler la signification, en élaborer – plastiquement – la matière énigmatique (et une matière qui est seulement insistante sur sa présence, sa configuration nouvelle avant même de pouvoir l'être sur son sens), cela ne consiste donc pas à retrouver des déterminations de sexe, de classe, d'histoire, à acquiescer au monde des autres (au monde représenté), cela consiste tout à la fois à inventer, à libérer des déterminations, tout à l'heure inconnues ; cela consiste simplement et radicalement à rejeter un monde déjà fait comme forme ou comme discours.

C'est peut-être quelque chose de cet ordre-là qu'il faudrait déjà saisir dans le travail de Bernadette Bour. [...]

Jean Louis Schefer,
catalogue de l'exposition *Bernadette Bour*,
Internationaal Cultureel Centrum, Antwerpen, Belgique, 1979



Bernadette Bour

Sans titre

Papier collé sur toile peinte à l'huile, fil, 40 x 33 cm, 1975

Charlotte Calmis

Née en 1913 à Alep (Syrie), décédée en 1982 à Paris

1972 est [...] l'année où Charlotte Calmis, poète et peintre, attachée à une recherche sur la couleur, notamment à travers l'étude de la Kabbale – ce qui constitue déjà de sa part une transgression puisque les ouvrages fondamentaux de la mystique hébraïque restent, en principe, interdits aux femmes – tente de réunir autour d'elle quelques artistes et non-artistes, hommes et femmes, intéressés par des problèmes de communication et de création. Bien que les femmes, dit-elle, se soient montrées réticentes à l'époque devant le principe même d'une création de femmes, Charlotte Calmis qui pour sa part ne ressent que trop notre oppression collective, fera en sorte de rester entre femmes pour au moins leur permettre de s'exprimer.

Malgré l'idéologie de tous les groupes féministes qui consiste à nier la présence de leaders intimidants ou fascinants, il est difficile de se dissimuler l'influence inévitable, en tout cas au début, d'un ou de plusieurs membres fondateurs ou moteurs au sein des groupes. Dans le cas de La Spirale, il est clair que Charlotte Calmis, à la fois comme femme et comme artiste, va donner au Groupe ses différentes colorations [...].

Aline Dallier

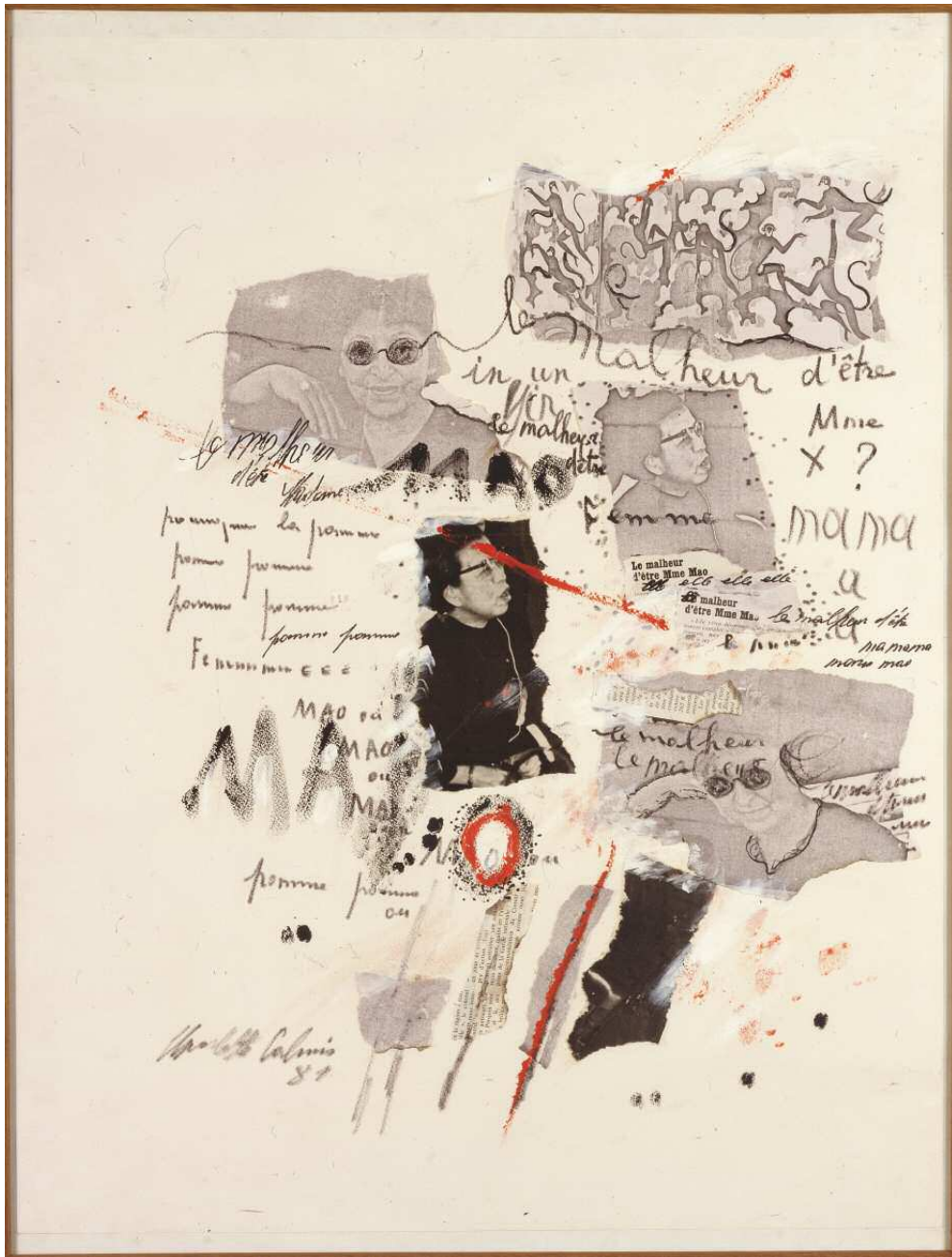
« Le mouvement des femmes dans l'art »,
Opus International, n° 66-67, printemps, 1978

[...] Charlotte Calmis a grandi en Égypte avant de s'exiler à Paris en 1935 pour étudier la peinture dans les ateliers d'André Lhote et de Marcel Gromaire. Peintre de l'abstraction lyrique dans les années 1950, elle évolue vers le concret figuratif, le collage, la poésie, avec la rencontre du Mouvement de Libération des Femmes en 1970 [...]. Elle fonde l'association La Spirale autour des questions de la création des femmes et pratique le collage à la manière d'un « discours subversif ». Exposées à la galerie Darial en 1978, ses « Recherches de l'identité » sont une série de vingt-deux collages traitant de l'identité féminine, l'identité juive, créatrice, politique, et bien sûr l'autoportrait.

Réalisés avec des photos à moitié découpées, des morceaux de plastique transparent, des manuscrits tapés à la machine, des lambeaux de journaux dont on discerne une phrase, un mot, une ou plusieurs lettres, les collages sont aussi rehaussés de dessins au stylo feutre, à la gouache ou à l'huile et de phrases écrites à la main de l'artiste. Ce qui frappe en les regardant, c'est la cohérence plastique interne qui en fait d'abord des discours de peintre avant d'être des discours de citoyenne engagée dans l'histoire de son temps, comme *Révolution culturelle, le malheur d'être Madame Mao*. [...]

Marie-Jo Bonnet

Créatrices, L'émancipation par l'art, Éditions Ouest-France, 2019, p. 76-77



Charlotte Calmis

Révolution culturelle, le malheur d'être Madame Mao

Collage, 54 x 46 cm, 1981

Liliane Camier

Née en 1944 à Besançon

Dans le courant de 1976, Lilian Camier (sic) qui dessinait et peignait et, d'autre part, prenait soin de son foyer et de ses enfants, décide de réconcilier sa vie d'artiste professionnelle et de femme. "Je faisais, dit-elle, la moitié du temps des culottes et des tabliers; pourquoi ne les aurais-je pas intégrés dans mes dessins ou dans ma peinture?"

C'est l'époque où elle applique, à la machine sur fond de toile, de vastes poches en plastique transparent dans la double épaisseur duquel sont pris des objets-amulettes qui proviennent de son quotidien comme de ses rêves; ce sont une photo, une mèche de cheveux de l'un de ses enfants, du fil, des aiguilles, un champignon séché, un morceau de poème griffonné à la plume, une montre, symbole de son temps parcellé.

Assez vite cependant l'aspect narratif et ironique de ce travail fait de nouveau place à des préoccupations plus purement plastiques. Lilian Camier entreprend alors des dessins de fibres [...]. Elle dessine maintenant d'imagination des lignes sinueuses et souples dérivées des grilles du textile et nous fait ainsi percevoir la plasticité d'un écart ou d'un blanc entre deux mailles, deux fils ou deux lignes au crayon [...].

Aline Dallier,
« Lilian Camier - des gestes d'artiste et de femme, »
Regards sur l'Image, n°2, Paris, mai 1978,
repris in *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*,
L'Harmattan, 2009, Paris, pp.117-118

Au début de sa carrière, Liliane Camier écrivait son prénom Lilian, sans e.
Elle explique :

Pourquoi Lilian ?

Sur une idée de ma mère qui m'avait suggéré, alors que j'étais toute jeune adolescente, cette orthographe de mon prénom. J'imagine qu'elle devait avoir la prémonition des difficultés à surmonter pour devenir une femme artiste. En donnant au prénom un genre plus floue peut-être cela pouvait aider.

Suite à la période des poches et des fibres j'ai utilisé l'orthographe de l'état civil.

Liliane Camier, email à Diana Quinby



Liliane Camier

Poches N°3

Tissu, plastique transparent, sable, miroirs, faux cheveux, papiers et objets divers,
dessins à l'encre de Chine, 112 x 66,5 cm, 1976

Christiane de Casteras

Née en 1925 à Bordeaux, décédée en 2009 à Paris

Samedi 7 oct.

Chère Christiane,

Je suis invitée à faire une communication sur l'art (des femmes) à l'université de Belgrade du 27 au 29 oct. dans le cadre de rencontres internationales entre théoriciennes du féminisme / (sociologues, historiennes, etc...) présidées par S. de Beauvoir.

Je ferai passer des diapos et notamment tous ceux de Au fil des jours. Mais j'aimerais aussi faire passer la Grand'mère. En avez-vous ? Et sinon pourriez-vous en faire faire rapidement ? Il me les faudrait au plus tard le 24 octobre. Je pense que cela vaudrait la peine pour vous car il est question que j'organise là-bas, après cela, une exposition avec des œuvres internationales. C'est la célébrité ! (avec tout ce que cela comporte de dépenses nerveuses et autres mais on n'y peut rien. On n'arrête pas le progrès...) [...]

Je vous embrasse

Aline

Lettre non datée d'Aline Dallier à Christiane de Casteras

En 1977, [...] C. de Casteras et A. Marquet réalisent ensemble une sculpture bourrée, intitulée *La Grand'mère*, également faite de vieux vêtements ayant appartenu à des membres de leurs familles respectives. Grandeur nature, visage dessiné au petit point, cette grand'mère réaliste est vêtue d'un tablier rapiécé ; elle porte des bas de laine noire et des pantoufles à brides ; elle est assise, dos voûté et mains sur les cuisses, sur une vieille chaise de bois, dans une attitude arrêtée qui évoque la mort prochaine.

Aline Dallier, *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*, Université de Paris-8 Vincennes, 1980, pp. 302-303



Christiane de Casteras

La Grand'mère

Œuvre réalisée avec Andrée Marquet

Sculpture souple de chiffons et vêtements ravaudés, grandeur nature, 1977

Colette Deblé

Née en 1944 à Coucy-lès-Eppes (Aisne)

Mes tombes d'air ou l'expérience extérieur

J'ai toujours eu des lapsus d'identité ; je ne sais qui je suis : une femme, une fenêtre ou bien ce souffle d'air, là-bas, qui passe entre deux croisées, mais le travail que je poursuis depuis quatre ans sur le thème des fenêtres-en-boîte m'a appris qu'il existe une analogie entre l'espace du visible et celui du mental. C'est leur ressemblance que je mets en scène à travers une mise en scène de l'espace et du regard.

Colette Deblé
Plaquette d'exposition
Galerie Isy Brachot, Bruxelles, 1980

À-t-on jamais tenté d'explorer par des seuls moyens plastiques l'histoire de l'art ou l'un de ses aspects, comme le font l'historien ou l'essayiste à l'aide de l'écriture ?

Mon projet est de tenter, à travers 2001 dessins, de reprendre les diverses représentations de la femme depuis la préhistoire jusqu'à nos jours afin de réaliser une analyse visuelle des diverses postures, situations, mises en scène. La citation picturale ne saurait être une citation littérale comme est la citation littéraire parce qu'elle passe par la main et la manière du citeur. D'où un léger tremblé doublement allusif de l'œuvre citée et du citeur. Mon projet explore ce "tremblé" parce qu'il suppose un exercice extrêmement long de la citation vers son usure et sa fatigue. [...]

Colette Deblé, 1^{er} mars 1990,
in Michèle Gazier, *Colette Deblé*,
L'Atelier des Brisants, 2003



Colette Deblé
Philippe de Champaigne
"Le ravisement de Marie-Madeleine"
Pigments et paillettes, peinture
découpée sur intissé tout coton,
77 x 71 cm, 2002



Colette Deblé

La boîte fenêtre

Papier découpé, caisse en bois, 28 x 35 x 7 cm, 1976

Françoise Eliet

Née en 1938 à Paris, décédée en 1983

[...] dans le courant de 1976, une sorte de plate-forme se crée autour de Françoise Eliet, psychanalyste et peintre, alors chargée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris (ARC2) d'organiser une exposition d'œuvres de femmes. De très nombreuses plasticiennes se font connaître à elle de Paris et de la Province : chacune envoie son dossier, des photos, des diapositives que Françoise Eliet, au début, examine avec quelques autres praticiennes et théoriciennes. À ce moment, il s'agit d'un groupe de travail avec lequel doit être mise en place l'exposition de l'ARC ; mais l'exposition est annulée et une fois surmontée une certaine déception, le groupe parvient à élargir ses objectifs et publie un premier manifeste intitulé « Enfermement/Rupture » (février 1977) dans lequel il se définit comme un « lieu de rencontres et de réflexion, un lieu où chacune puisse parler de sa propre pratique ». Dans ce texte, se trouve de nouveau défendu par des femmes le principe d'un éclectisme théorique, du moins au niveau des formes d'expression (peinture, photo, vidéo, etc.). [...] En revanche, il est précisé que les membres du groupe (Claudette Brun [Goux], Colette Deblé, Françoise Eliet, Monique Frydman, Christine Maurice [de Buzon], Michèle Herry) ne défendront pas un « éclectisme qui proposerait simplement la reproduction de la société telle qu'elle est. » Fin 1977, « [...] on ne peut dénier au collectif - qui semble décidé à se battre sur un double front, celui du marché et des institutions - un dynamisme qui a déjà donné des résultats concrets [...]. »

Aline Dallier, « Le mouvement des femmes dans l'art »,
Opus International, n° 66/67, mai-juin 1978, p. 40

[L'appartement de Françoise Eliet] paraissait assez vide et lumineux sans doute grâce à l'exposition sur un petit jardin prolongé par d'autres mais aussi à cause de la disposition des choses. Les dessins et tableaux étaient accrochés inhabituellement bas sur les murs : le bas du cadre ou du papier était parfois à 40 cm du sol. Et comme je m'en étais étonnée, elle me répondit que, lorsqu'on entre dans une pièce, on a généralement le regard à cette hauteur. [...]

L'appartement témoignait de la double occupation de Françoise : lire et écrire d'une part et, d'autre part, dessiner (souvent avec des blocs de craie colorés) et peindre. Les dessins témoignent d'un geste ample et maîtrisé : elle imprimait un mouvement qui colorait plus ou moins le papier. En l'effleurant ou en manifestant plus de force.

Christine de Buzon, *Perdre de vue*, inédit, 1998



Françoise Eliet

Phœnix

Gouache sur papier, 65 x 50 cm, 1980

(Collection Christine de Buzon)

Esther Ferrer

Née en 1937 à Saint-Sébastien (Espagne)

C'est une série que j'ai commencée dans les années 1970, « Mains féministes » : à l'époque, dans les manifestations pour le droit à l'avortement, on faisait parfois ce geste avec nos mains. Un jour j'ai décidé de faire un travail à partir de ce geste. Le point de départ était un rayogramme de mes mains. Je l'ai découpé et collé (par) derrière une photo de mes yeux. Beaucoup d'années plus tard, j'ai fait une série de ces montages travaillés à l'ordinateur.

Dans mon travail le corps est très présent, pas seulement dans mes performances, mais aussi dans mes photos. Comme beaucoup d'artistes dans les années 70 et 80, engagées dans la lutte pour la libération des femmes, nous employions notre corps comme support de notre message. L'histoire de l'art est pleine de corps de femmes véhiculant tous les fantasmes et toutes les peurs masculines. Il fallait changer de discours, et employer notre corps comme support de notre propre discours, de ce que nous voulions transmettre.

Même si mon travail je le fais pour moi, il répond à mes besoins, parfois je pense, avec beaucoup de prétention de ma part, qu'il peut en plus servir à quelqu'un d'autre, stimuler sa réflexion sur certains sujets, en l'occurrence la lutte des femmes.

Transcription, "1 minute, 1 œuvre - Esther Ferrer"
Museum TV et Art Paris, Grand Palais, Paris, 2019; vidéo en ligne



Esther Ferrer

Mains féministes (rouges)

Tirage numérique de 2005, édition 4/9 D, réalisé à partir d'un rayogramme et d'un collage de 1977,
48 x 68 cm avec cadre

Monique Frydman

Née en 1943 à Nages (Tarn)

Mes dessins de 1976/1977 étaient très intimes, réalisés dans une chambre à soi. Une urgence, ils étaient alors vitaux pour moi, pour reprendre pied comme sujet singulier dans ma peinture. C'est par là que je devais passer pour la reprise de mon travail. Ces dessins étaient très transgressifs et très libérateurs pour moi.

Pendant le confinement, j'ai pris le temps de ranger ma réserve et mes œuvres et lorsque j'ai redécouvert toutes ces séries j'ai été déconcertée et presque gênée de ce que ces dessins peuvent dire au travers de ces corps très sexués, sans tête, tordus, de ce que peut être la représentation d'un corps de femme par une femme. Le ressenti de l'intérieur qui met à mal les normes académiques du féminin.

J'ai été très émue de leur impact intergénérationnel auquel je ne m'attendais pas.

Monique Frydman,
texte écrit à l'occasion de son exposition personnelle,
My Perfect Body, Galerie Dutko, Paris, 2021

Quelques dessins (des torses) ont été exposés pour la première fois en 1977 à la galerie N.R.A. à Paris, dans une exposition organisée par Aline Dallier : *Femmes/Graphismes/Textes/Musiques/Actions*.



Monique Frydman

Sans titre

Pastel sur papier Canson, 65 x 50 cm, 1976

Aline Gagnaire

Née en 1911 à Paris, décédée en 1997 à Paris

À ses débuts, Aline Gagnaire a participé aux travaux d'un groupe néo-dadaïste avec des poèmes, des illustrations, des dessins et des peintures. Un peu plus tard, elle se rapprocha davantage des surréalistes. Elle fut également, depuis sa fondation, membre de l'Oupeinpo [l'Ouvroir de peinture potentielle], une filiale du Collège de pataphysique vouée au discours et à la réflexion mi-sérieuse et mi-ludique sur les constituants de l'œuvre d'art. [...]

À partir des années 1970, Aline Gagnaire se consacre au modelage du plâtre selon la technique des empreintes par frottage. Elle travaille sur une toile fine et malléable qui, une fois mouillée et enduite de plâtre, est chargée de reproduire les traits d'un masque humain placé derrière la toile, dont elle souligne les orbites, le nez, la bouche [...]. Le résultat est saisissant, à mi-chemin du masque funéraire et de la plaque commémorative.

Les grands bas-reliefs en plâtre représentent également la figure humaine réduite à une structure verticale qui unit l'arête du nez au trait horizontal de la bouche. Ils rappellent le réductionnisme des masques africains et les sculptures des îles Cyclades. [...]

Aline Dallier,

« Aline Gagnaire. Jeux de mots, de lignes et de formes », *Mélusine*, N°XXVI, 2007,
repris in *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*,
L'Harmattan, 2009, Paris, pp. 206-213

[...] un jour sont nées ces grandes formes blanches indépendantes de mon vouloir, forme dans laquelle je ne gardais que l'essentiel, la structure dépouillée de toute fioriture – juste la rencontre de l'Horizontal avec la Verticale créatrice – éloignant le plus possible toute imitation – refusant de me plier à des concepts établis – non par souci d'originalité mais parce que ce ne sont jamais les concepts qui donnent une œuvre – sa vie intérieure pas plus que la recherche abusive de l'étrange, mais la poursuite de la vérité – essayant sans relâche de montrer le plus simplement possible l'essentiel des choses.

Aline Gagnaire, « Les faces » in *Face*, éditions Vrac, Paris, 1982

Povenance de l'œuvre reproduite en page 101 : atelier de l'artiste.

Exposition : Musée municipal de Cordes-sur-Ciel, rétrospective du 26 juin au 2 septembre 2004.

Reproduit au catalogue.



Aline Gagnaire

Solitude

Plâtre gris, 108 x 58 cm, 1982

Hessie

Née en 1936 dans les Caraïbes, décédée en 2017 à Pontoise

En 1973, Hessie crée une première œuvre au fil intitulée *Masculin/Féminin*. Il s'agit d'une pièce de toile de coton écru, de forme rectangulaire, sur laquelle vingt-deux rangées parallèles de petits trous (ou "œillels" en terme technique) ont été tracées. Les "œillels" sont bordés au point de feston, chacun avec un fil de couleur pastel, si bien qu'il se produit sur la toile une légère ondulation visuelle due à la souplesse de la toile non tendue sur châssis et à la modulation des couleurs (rose pâle, vert d'eau, bleu ciel, etc.). On notera à propos du titre de cette œuvre le rapprochement humoristique entre sexe et trous, déjà observé sur les chemises de nuit nuptiales, dites "à trou" et sur toute la lingerie féminine brodée, dite "à trous-trous". Hessie troue également ses dessins sur papier à l'aide du fameux poinçon à manche d'os ou de corne du siècle dernier.

Dans une autre série intitulée *Série boutons* (1972), différentes tailles de boutons-lingerie en nacre de tous les tons du rose au rouge, ont été comme jetées au hasard sur une surface de toile de coton puis ensuite fixées par un point au fil. En 1974, une nouvelle série de segments de fils, au point lancé, disposés en lignes parallèles, intitulée *Bâtons pédagogiques*, inaugure une phase directement reliée à l'écriture non discursive. [...]

Comme les graffitistes, en effet, Hessie semble à la recherche d'une identité culturelle liée aux techniques traditionnelles en voie de disparition dans les pays industrialisés. Toutefois, malgré l'emploi d'une technique qui a précisément pour but de fixer le point sur la toile, Hessie ne manie pas de théorie fixiste ni sur les femmes ni sur l'art. En se servant de signes de plus en plus complexes qui sont allés, depuis 1972, du point au nœud et à l'entrelac, du bâton à la lettre, Hessie compte passer d'une culture de femmes à une écriture universelle.

Aline Dallier, *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*, Université de Paris-8 Vincennes, 1980, pp. 344-346

Depuis Aline Dallier, je ne fais que des "Grillages" en blanc, jamais avec les autres fils...

Hessie, extrait de transcription de visite à Hérouval, 16 juillet 2015
<https://galeriearnaudlefebvrearchives.com/hessie/2015-transcription-visite-hessie-herouval-le-16072015/>



Hessie

Grillage (No.Inv.010), détail

Broderie de fil blanc sur tissu de coton, 43,5 x 94 cm, 1975-1980

Sara Holt

Née en 1946 à Los Angeles (Californie, USA)

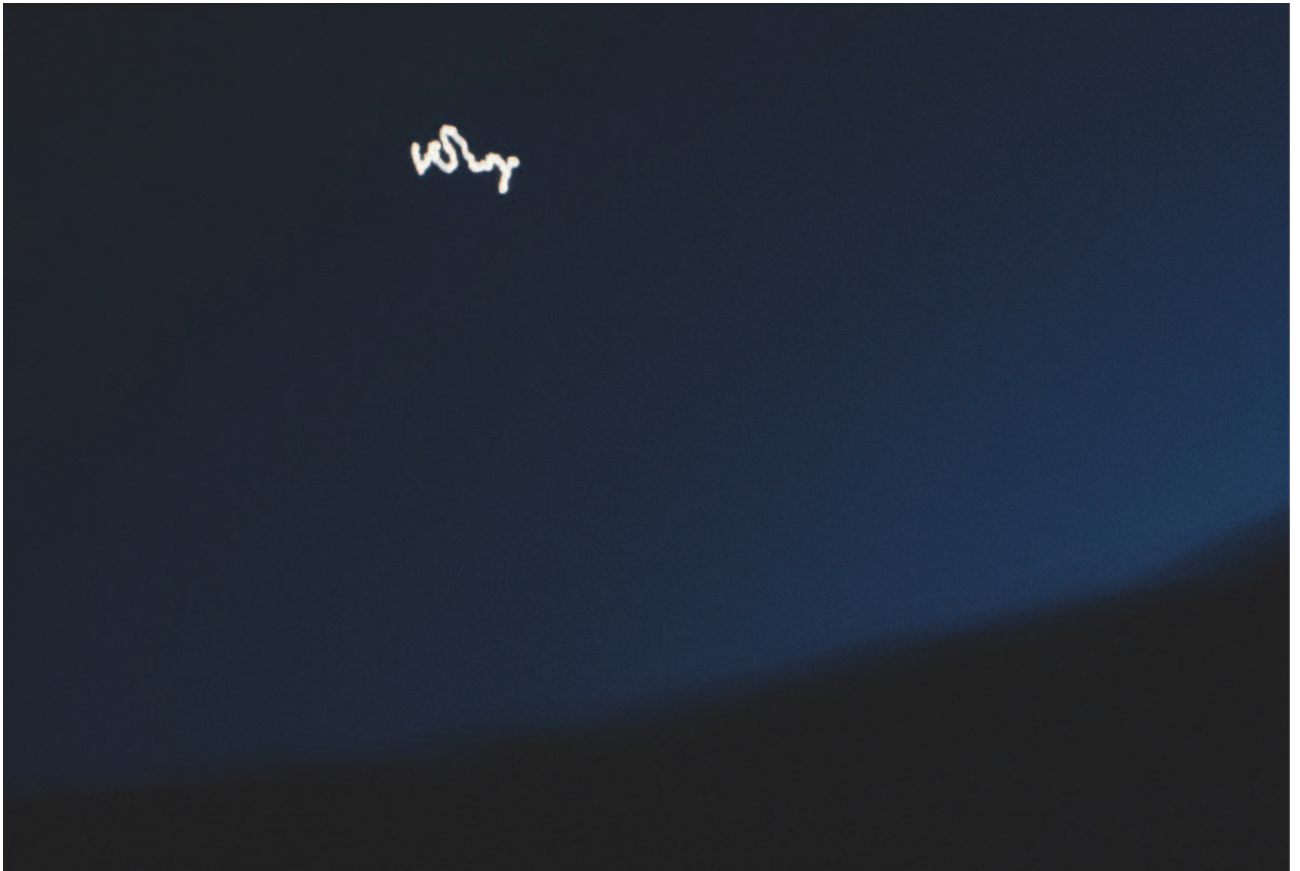
Aline Dallier : Pourriez-vous me dire pourquoi et quand vous avez commencé à prendre des photos et si cela a quelque relation avec vos sculptures ?

Sara Holt : J'ai commencé à photographier des personnes, des paysages et puis, en 1968, mes sculptures. Mais ce n'est qu'à partir de 1970 que je m'y suis mise sérieusement avec la nécessité de montrer des photos de mon travail [...]. Une bonne prise de vue de sculptures transparentes est extrêmement compliquée. Ce fut un excellent enseignement. J'ai commencé ensuite le portrait et le paysage. Avec la lumière, j'ai fait mes premières expériences de longues poses couleur en 1973. Je m'intéresse à tous les états des qualités de la couleur et à leurs expressions. Je travaille sur une grande série : traînées d'étoiles, volcans en activité, levers et couchers de soleil, traces des lumières des automobiles, des villes et de l'atmosphère tels que le temps les modifie. J'espère montrer tout cela un jour. Ces photos, bien sûr, sont en relation avec les principes de mes sculptures, mais chacune a son identité en tant que photo.

Entretien inédit en anglais avec Aline Dallier,
« An American in Paris », novembre 1975 et mars 1977.
(Traduction : Jean-Max Albert)



Sara Holt. *Petites lentilles*
Résine de polyester, 3,5 x 7 cm, 1970



Sara Holt

Why, San Miguel Island, California

Photographie, tirage couleur argentique, exemplaire 2/8, 32 x 50 cm, encadré 57 x 72 cm. 1981

Françoise Janicot

Née en 1929 à Paris, décédée en 2017 à Paris

Françoise Janicot est un peintre de formation qui dès ses débuts, au milieu des années 1950, fréquenta de plain-pied les avant-gardes : l'abstraction lyrique, le nouveau réalisme puis l'art conceptuel, parallèlement au mouvement de poésie concrète visuelle et sonore.

1960-1965 est la période de ses "dessins et peintures cachés", informels, de teinte grise, sur lesquels viennent se superposer de petites grilles de tulle, de gaze, et des bandes de sparadrap, faisant ainsi du dessin ou du tableau l'équivalent d'un corps blessé et pansé. [...] Quant à sa conception du "tableau caché", on peut la voir comme une métaphore du non-dit et de la plainte non exprimée, qui anticipe la résurgence du féminisme, avec sa forte demande de prise de parole de la part des femmes. [...]

En 1972, Janicot accomplit sa première performance intitulée *L'encoconnage*, ce qui au premier sens du terme signifie s'enrouler dans un cocon et, au second sens, se retirer en soi-même. La performance consistait à s'entortiller d'une épaisse ficelle, des pieds à la tête, jusqu'à ne plus pouvoir respirer. Janicot affirme encore aujourd'hui, avec un mélange de nostalgie et d'ironie, qu'elle voulait alors désigner son propre état d'artiste relativement isolée mais heureuse de l'être. En fait, le public ne s'y est pas trompé. Les photos en noir et blanc des différentes séquences de la performance firent le tour du monde, particulièrement celle de la tête ficelée qui, dans le contexte de l'époque, apparut comme une incitation à prendre conscience du bâillonnement des femmes et de leur invisibilité culturelle. [...]

Entre 1975 et 1978, Janicot a repris les dessins parallèlement aux performances dont ils sont en quelque sorte l'envers ou la contrepartie. À l'opposé d'une extériorisation, ils se présentent comme une forme de méditation à partir des lattes géométriques du plancher de son atelier, autres morceaux de réalité ambivalente puisque ces planches sont, d'une part, celles du caisson dans lequel s'isole volontairement l'artiste et, d'autre part, sa planche de salut, de protection et d'inspiration. [...] ¹

Depuis les années 1980, [Françoise Janicot est] passée à une période de travail plus réflexif, voire méditatif, non plus sur la peinture, comme à ses débuts, mais sur la photo à la recherche de jeux de lumière et d'ombre, subtils et mystérieux. [...] ²

¹ Aline Dallier, « Françoise Janicot », *Contemporary Women Artists*, St James Press, Detroit, USA, 1999, repris in *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, pp. 162-165

² Aline Dallier, « Art et actions féministes », *Recherches en Esthétique*, n° 23, janvier 2018, p. 104



Françoise Janicot

Plancher de l'atelier

Frottage, mine de plomb, encre de chine sur papier Japon, 97 x 63 cm, 1976

Monique Kissel

Née en 1948 à Stiring (Moselle)

À mi-parcours de l'icône byzantine et du repère iconique dont usent les informaticiens, le travail de Monique Kissel appartient en plein à l'art contemporain. C'est une démarche qui inscrit la dimension culturelle et pulsionnelle dans un double mouvement d'instauration et de déconstruction de l'image.

Monique Kissel a dû voir le masque d'or de Mycènes ou les trois Maures de Venise du IV^e siècle, en porphyre grenat, qui ornent un angle de San Marco, et tout aussi bien le crâne mixtèque du musée d'Oaxaca au Mexique, recouvert de mosaïque bleue et incrusté de pierres précieuses à l'endroit des cavités oculaires. Sans doute a-t-elle vu ou entrevu, dans la peinture byzantine, des Pantocrator à la main levée et, dans la peinture siennoise, des Vierges hiératiques aux yeux mi-clos, visage penché, et encore la *Vera Icona*, soit le *Portrait de Sainte Véronique* (XV^e siècle), exposé à la pinacothèque de Munich. Dans ce tableau, la sainte tient entre ses mains le linge sacré sur lequel s'est imprimé le visage du Christ mort. Toujours en visitant l'Allemagne, Monique Kissel a certainement pu s'approcher de ce petit joyau de l'art gothique que représente *das Paradiesgärtlein* (XV^e siècle, musée de Francfort), peuplé d'anges, de vierges et de démons, car c'est bien la même scène, identique et contraire, qui se joue dans le *Petit jardin du paradis*, du Maître de Francfort, où tout est jouissance et crainte de la perte, à l'égale de l'*Or de l'icône*, de Monique Kissel, où tout manque, les arbres, les fleurs, les vierges, les anges et les démons, sauf le désir.

Aline Dallier,
« Monique Kissel – entre l'icône et le repère iconique »,
Pointe à la ligne, n°1, novembre 1988,
repris in *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*,
L'Harmattan, Paris, 2009, p. 155



Monique Kissel

L'Échappée belle, série *Les Icônes*, dernière période,
Acrylique sur toile, montage de 3 châssis de 41 x 24 cm,
superposés-décalés, dimensions hors tout 48 x 39 cm, 1991

Klonaris / Thomadaki

Maria Klonaris, née au Caire (Égypte), décédée en 2014 à Paris

Katerina Thomadaki, née à Athènes (Grèce)

[...] Cette U.V. [sur l'art et les femmes] a [...] comme objectif de prendre en compte la production contemporaine des femmes [...] qui va tous les jours en augmentant en nombre, en qualité et en diversité. [...]

Vous remarquerez que les artistes que je vous ai présentées cette année (ORLAN, Aline Ribière et aujourd'hui Maria Klonaris et Katerina Thomadaki) travaillent à partir de leur propre corps ou de l'image de leur corps. [...]

L'art corporel chez les femmes répond [...], à mon sens, d'une nécessité historique ; [...] c'est ce qui donne chez les femmes qui le pratiquent aujourd'hui sa force et son authenticité.

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki sont parmi les plus représentatives de ce type de travail sur le corps et l'image du corps à travers : le film (on pourrait dire qu'elles font un cinéma corporel), la performance et les environnements poly-sensoriels qui comportent la lumière, le mouvement, le son et même des odeurs.

À ce propos, je vois dans cette exploration des sens une confirmation de la célébration du corps qui toutefois ne se contente plus d'être montré et vu mais qui reprend peu à peu ses droits de jouissance et notamment son droit à la parole à travers la bande sonore [...].

Lorsque je les ai rencontrées il y a deux ans, je crois, elles m'avaient dit : « nous ne faisons pas un cinéma féminin ni même un travail de "femmes" mais, certes, nous travaillons sur le concept de spécificité - celui de féminité radicale. » La clarté de leur démarche intellectuelle m'avait beaucoup plu.

Aline Dallier

Notes manuscrites pour son cours sur « L'art et les femmes »,
Université de Paris-8, 1983 ou 1984, Archives de la Critique d'Art, Rennes, France

Il y a deux périodes bien distinctes dans notre parcours : celle de la *Trilogie Corporelle* (*Double Labyrinthe*, 1976, *L'Enfant qui a pissé des paillettes*, 1977, *Soma*, 1978, à laquelle se rattachent *Ouverture*, 1977 et *Arteria Magna in dolore laterali*, 1979) et celle du cycle de l'*Unheimlich* (*Unheimlich I : Dialogue secret*, 1977-1979, *Unheimlich II : Astarti*, 1979). Dans la première période, notre champ d'intervention est celui de l'identité et de la relation interpersonnelle. C'est le je/femme qui est questionné, médité, mis en images. *Double Labyrinthe* apparaît comme la matrice de tous les thèmes et de tous les procédés que nous avons par la suite développés : le premier regard sur nous-mêmes, l'amorce de l'approche de l'autoreprésentation comme quête d'identité et comme prise de possession de notre propre image.[...]

Avec *L'Enfant qui a pissé des paillettes*, nous abordons le thème de l'enfance et celui du désir et de la sexualité féminine. *Je (u) : une enfance funèbre* en est la première partie, le début d'un parcours qui passe par un *acting out* de la mort à la naissance, ayant lieu dans l'ambiguïté du couple mère/fille, fillette/poupée [(*Action Inceste I*)] et qui aboutit à l'éclat de la re-naissance à travers la rencontre avec l'autre/femme [(*Action Inceste II : Artémis et Kyvél*)]].

Maria Klonaris et Katerina Thomadaki

« Klonaris/Thomadaki : un cinéma corporel », *Canal*, n° 35/36, janvier/février 1980



Klonaris / Thomadaki

Diptyque photographique à partir de diapositives de la troisième partie de la performance
L'enfant qui a pissé des paillettes, 1977

Autoportraits réciproques de Maria Klonaris (en bas) et Katerina Thomadaki (en haut)

Dimensions de chacune des photographies : 60 x 80 cm.

Marie-Rose Lortet

Née en 1945 à Strasbourg

Parmi les artistes du tricot, Marie-Rose Lortet [...] est la plus connue, elle a fait de nombreuses expositions. [...] Il faut préciser qu'elle tricote d'autre part des tableaux de laine aux titres littéraires qui stimulent l'imagination : *Maison transparente* (thème déjà apparu chez Aline Ribière, autre tricoteuse), *Escalier mou à l'envers* et *Il faut chercher un brin d'herbe sur la joue*. Marie-Rose Lortet écrit à propos de son travail :

« Mes tricots sont faits sans dessin préalable, au fur et à mesure, selon l'humeur des jours, à partir d'une image non figée. Certains tricots cheminent lentement et je crois que les couleurs suivent le même trajet ; d'autres se font rapidement car l'image que j'ai dans la tête est plus précise, donc plus facile à cerner ; d'autres se font encore plus lentement qu'ils semblent ne jamais aboutir et se recommencent plusieurs fois (les *Masques* et les *Têtes*, je pense). [...] »

Les tricots de Marie-Rose Lortet sont à deux, trois, quatre et cinq aiguilles qui permettent des diminutions et des augmentations savantes. Ils sont tendus sur fond de carton ; tous se ménagent au moins un détail en relief obtenu par des excroissances de la matière tricotée, de la laine polychrome. Ce sont des augmentations de points qui font les bajoues d'une de ses *Têtes* exposée à l'ARC [Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris] en février 1978.

Des critiques ont écrit à propos de M.R. Lortet que ses créations s'apparentent au « monde de rêve des enfants », probablement à cause des couleurs vives qu'elle emploie. Pourtant, ses compositions plutôt grimaçantes paraissent davantage le fait d'une inspiration à la fois « brute » et « baroque ». Dubuffet ne s'y est pas trompé puisqu'il fut l'un des premiers à acquérir une de ses œuvres. [...]

Aline Dallier,

Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain.
Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles,
Université de Paris-8 Vincennes, 1980, p. 326



Marie-Rose Lortet

Ce temps de méduses

Lacets, coton, laine, soie, tricotage, tresses, broderie, 52,5 x 52,5 cm encadré, 2011-2012



Marie-Rose Lortet

Une Romaine à Écija

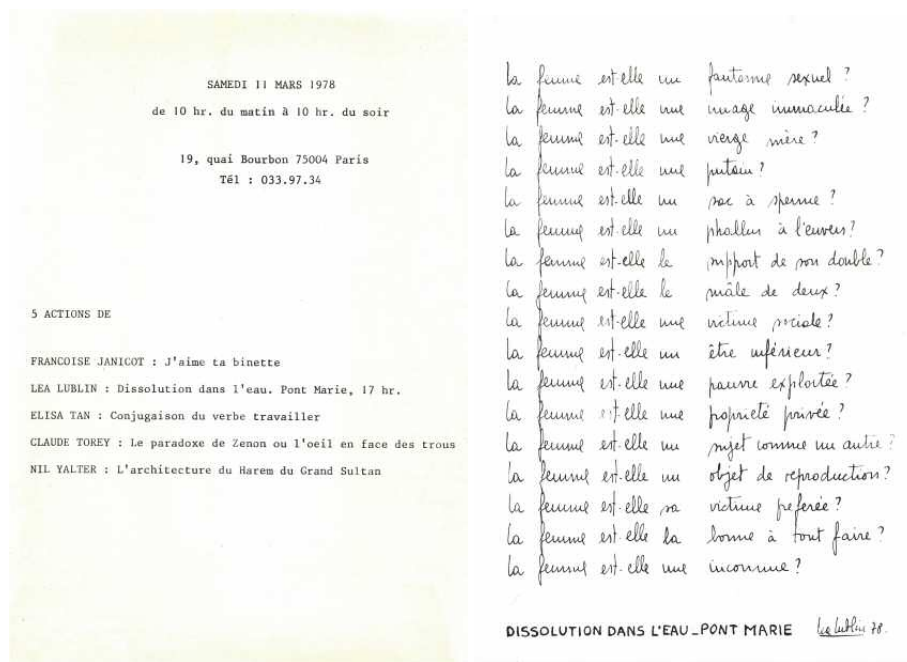
Laine, soie, fil, tresses, tricotage aux épingles, 45 x 33 cm, 2015

Léa Lublin

Née en 1929 à Breszc (Pologne), décédée en 1999 à Paris

Le samedi 11 mars 1978, Françoise Janicot organise une journée d'actions dans son atelier sur les quais de Seine à Paris. Elle invite quatre artistes – Léa Lublin, Elisa Tan, Claude Torey et Nil Yalter – à réaliser chacune une performance sur le thème de l'enfermement de 10 heures du matin jusqu'à 10 heures du soir. N'étant pas d'accord avec le principe de rester enfermée à l'atelier la journée entière, Léa Lublin est sortie à 17 heures pour faire son action sur le Pont Marie : *Dissolution dans l'eau*. Nathalie Heidsieck, la fille de Françoise Janicot, est présente ce jour-là. Elle suit le cortège sur le pont, son appareil photo en main, pour documenter cette action aujourd'hui célèbre. Ses photographies de Léa Lublin faisant descendre dans la Seine sa bannière tamponnée de questions sur les femmes ont été maintes fois reproduites dans des catalogues d'exposition.

D.Q.



Invitation à la Journée d'actions à l'atelier de Françoise Janicot, le 11 mars 1978
et feuillet de Léa Lublin réalisé à cette occasion



« [...] Léa Lublin attirait l'attention des passants en jetant dans le fleuve une grande bannière où était inscrite, aux crayons de couleur, une série de questions ironico-humoristiques sur le sujet des femmes, des artistes et de l'art, parmi lesquelles :

- la femme est-elle une sainte ou une putain ?
- la femme est-elle un phallus à l'envers ?
- la femme est-elle la victime préférée de l'homme ?

après quoi la bannière disparaissait lentement dans l'eau. »

Aline Dallier

« Du féminisme dans l'art en France », in *Art et féminisme*,
Musée d'Art Contemporain, Montréal, Québec, 1982

Léa Lublin

Action : Dissolution dans l'eau, Pont Marie, 17 heures
Document photographique de Nathalie Heidsieck, 1978

Milvia Maglione

Née en 1934 à Bari (Italie), décédée en 2010 à Paris

Milvia Maglione est une artiste peintre, graphiste et décoratrice, qui se sert de sa main, de son pinceau, de ses ciseaux, de ses aiguilles et autres outils traditionnels, pour peindre des paysages imaginaires aussi bien que des portraits stylisés. Elle peut aussi coudre et broder de grandes tentures souples, assembler des bijoux où son juxtaposés pierres précieuses et simples cailloux, transfigurer des objets du quotidien en objets fabuleux. [...]

À ce propos, j'aimerais souligner que Milvia Maglione, dans sa vie et dans son œuvre, a constamment tenté de valoriser une "culture féminine" qui ne reposerait pas seulement sur l'expérience de la relégation des femmes dans la sphère domestique mais qui, au contraire, s'affranchirait de l'enfermement par la créativité à partir du domestique [...].

En dehors de son goût pour les arts traditionnels et populaires, dont elle est une collectionneuse avisée, Milvia Maglione n'a cessé de défendre la cause du beau métier d'artiste-artisan qu'elle pratique elle-même avec fierté. C'est ainsi qu'elle a illustré de nombreux livres, créé des prototypes d'assiettes pour la Compagnie des porcelaines de Sèvres, des vases et autres réceptacles pour une célèbre cristallerie française. Elle a également décoré la vitrine de la boutique Hermès à New York [...].

Il n'y a pas si longtemps, la plupart des artistes, et plus encore les artistes femmes, devaient se défendre de pratiquer l'artisanat ou la décoration parallèlement à la peinture ou à la sculpture, sous peine d'être déconsidérés en tant qu'artistes. [...] Il revient à Milvia Maglione d'avoir développé cette voie avec délicatesse et imagination. Elle peut se réclamer aujourd'hui d'être un peintre et un designer inspirés, en un mot une artiste accomplie.

Aline Dallier, « Milvia Maglione » in *Contemporary Women Artists*, St. James Press, Detroit, U.S.A., 1999, repris in *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, L'Harmattan, Paris, 2009

Page suivante : Couverture du livre d'Aline Dallier, *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, L'Harmattan, Paris, 2009

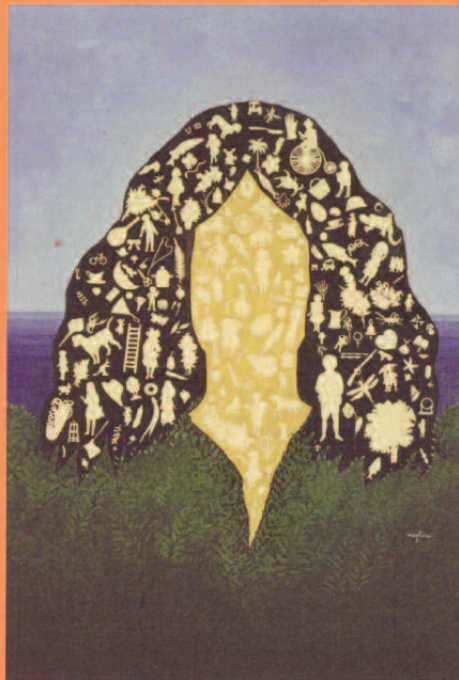
Sur la couverture de son livre, Aline Dallier a reproduit l'*Autoportrait* de Milvia Maglione (huile sur toile, 1976), qu'elle décrit dans son entretien avec Claudine Roméo, p.65 :

« L'*Autoportrait* de Milvia Maglione est une huile sur toile, datée de 1976. L'artiste n'a représenté que le contour de son visage auréolé de longs cheveux noirs dans lesquels elle a peint un semis de petits objets miniature appartenant au domaine de la cuisine, de la couture et des jeux d'enfant, pris comme symboles de la fonction maternelle. Ici, l'humour et le respect envers le travail des femmes laissent place à une autre interprétation possible de l'œuvre. L'artiste, dont on ne voit ni les yeux ni le nez ni la bouche, pourrait non seulement être n'importe quelle femme et parler au nom de toutes les intéressées mais elle pourrait aussi bien se demander quelle image, bonne ou mauvaise, elle a d'elle-même. »

Aline DALLIER-POPPER

Art, féminisme, post-féminisme

Un parcours de critique d'art



L'Harmattan

Cristina Martinez

Née en 1938 à Bahia Blanca (Argentine)

Les artistes de l'exposition *Couture-Peinture* emploient des outils et des matériaux appartenant à leur environnement domestique, comme l'aiguille et le fil aussi bien que la peinture et le pinceau du peintre traditionnel. [...]

Chez certaines artistes, les rapports entre couture et peinture sont plus clairement plastiques. Le tissu et le fil, ainsi qu'une ancienne technique comme le tressage servent de moyens pour plus de richesse d'expression. On peut alors observer, d'une surface à l'autre, ou sur une même surface, d'importantes variations visuelles : corde tricotée et calligraphiée à l'encre de Chine (Agathe Eristov), soie brodée et dessins sur papier aux crayons de couleur (Cristina Martinez). [...]

Aline Dallier, « *Couture-Peinture* »,
Catalogue de l'exposition *Féminie-Dialogue*, U.N.E.S.C.O., Paris, janvier 1978

Depuis de longues années, les recherches de [Cristina Martinez], effectuées avec une liberté qu'elle qualifie de "spontanéité régulée", sont dominées par la maîtrise du trait. Les rayures et hachures brèves, les trames fluides, les ondulations vibratoires se succèdent dans une sorte de chorégraphie musicale où terre, eau et ciel se confondent à la manière des peintures de certains impressionnistes et notamment de Monet lorsqu'il aimait "noyer" les nuages dans les reflets de la Seine. Affirmant "laisser l'image arriver", elle déclare "chercher un équilibre et s'arrêter lorsqu'elle a l'impression qu'une certaine nature s'installe" : car ce qui l'intéresse, c'est de "chercher et de trouver des formes". Ce n'est donc pas l'objet de nature qui lui inspire ses formes, mais la mémoire sensible qu'elle peut avoir de l'expérience de l'eau ou de tout autre élément. "Je suis incapable de dessiner la mer : ce qui déclenche en moi quelque chose c'est l'idée de l'eau, la mémoire tactile, physique, sonore, c'est l'expérience ou l'illusion que j'ai de la nature." [...]

Christine Frérot, « *Éclats de nature* »,
in cat. *Cristina Martinez : L'illusion du jour et de la nuit*,
Chapelle des Ursulines, Quimperlé, France, 2010



Cristina Martinez
Corridor N°3
Encres sur papier, 57 x 32 cm, 2012

Vera Molnar

Née en 1924 à Budapest (Hongrie)

Figure majeur de l'abstraction géométrique, Vera Molnar est l'une des premières artistes à utiliser l'ordinateur comme moyen de création plastique. Dès le début des années 1960, elle invente la "Machine Imaginaire", un procédé consistant à s'imposer des protocoles de dessin pour élaborer des séries de transformations de formes. À partir de 1968, elle commence à produire des œuvres sur ordinateur. L'artiste n'abandonne pas les techniques traditionnelles du dessin et de la peinture, mais l'ordinateur ouvre pour elle des champs d'exploration picturale insoupçonnés. « Paradoxalement », dit-elle, « une machine dite "inhumaine" m'aide à faire émerger et à réaliser des images essentiellement subjectives qui n'existaient au préalable que de façon floue et incertaine dans mon imagination. » (*Vera Molnar : Peintures / Traces*, Galerie Municipale Édouard Manet, Gennevilliers, 1989.)

Aline Dallier et son mari, l'historien d'art et spécialiste de l'art cinétique Frank Popper, étaient des amis de longue date de Vera Molnar. En 1977, Aline Dallier expose une sélection de ses œuvres dans une exposition collective de plasticiennes qu'elle organise à la galerie N.R.A. à Paris : *Femmes / Graphismes / Textes / Musiques / Actions*. Lors d'une soirée de performances dans le cadre de l'exposition, la cantatrice Emmanuelle Huret improvise une composition à partir d'un dessin de carrés de Vera Molnar. En 1984, Frank Popper l'invite à participer à l'exposition *Electra* dont il fait le commissariat au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

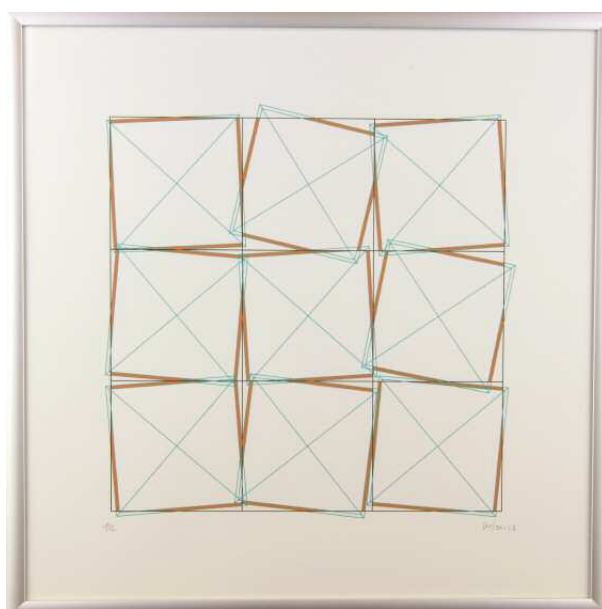
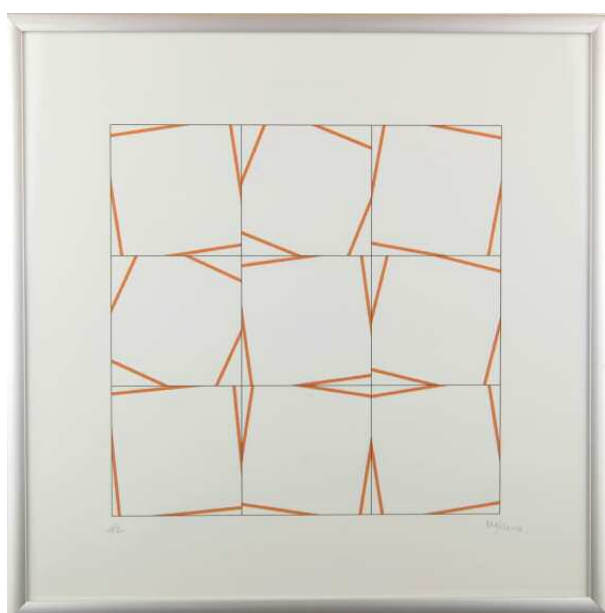
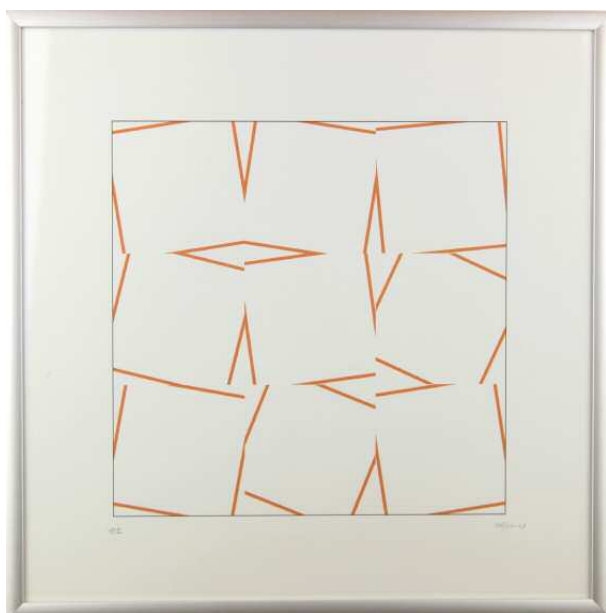
D.Q.

L'exposition *Electra*, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, en janvier 1984, fut sans doute la manifestation la plus remarquable de l'année par son étendue, sa diversité, sa popularité. Toute la presse l'ayant largement commentée, je ne m'attarderai que sur la seule question de la participation des artistes femmes. Exposition d'hommes et de forts en thèmes – non que le concepteur (Frank Popper) ni les organisateurs (Marie Odile Briot et Sylvain Lecombe), aient volontairement écarté les exposantes, mais plutôt que son idée directrice, l'imaginaire artistique devant la technologie, ait de fait éloigné les femmes peu préparées jusqu'à présent à ce type de travail. [...] En revanche, elles sont non seulement présentes mais influentes dans la photo, la vidéo, la photocopie – en somme dans toutes les techniques de reproduction et, là c'est plus surprenant, dans l'informatique.

[...] au niveau de l'image numérique, on remarquait des « paysagistes » (Eudice Feder), des « narratrices visuelles » (Mowgli), des « graphistes oniristes » (Barbara Sykes) et même une artiste peintre géométrique, Vera Molnar (Française, née en Hongrie) qui compose son tableau à l'ordinateur, le permute, en choisit une ou plusieurs versions qu'elle peut soit repasser par l'écran, soit reporter à la main, avec pinceaux et couleurs, sur les supports traditionnels du peintre : le papier ou la toile.

La technologie n'est pas forcément la grosse bête qu'on croit à condition, bien sûr, de garder ses distances, comme Christian Boltanski, ou de garder la main, comme Vera Molnar.

Aline Dallier,
« *Electra* », *Les Cahiers du GRIF*, n° 29, 1984, pp. 115-116



Vera Molnar

9 quasi-carrés 1/2

Dessin ordinateur laser, tryptique - mention 1/2, ensemble de 3 feuilles 30 x 30 cm, 2001-2010

ORLAN

Née en 1947 à Saint-Étienne

[...] ORLAN est généralement considérée comme l'une des vedettes les plus provocantes du Body Art, mais on risque de passer à côté d'un aspect important de sa démarche si l'on ne met pas d'abord en avant le fait qu'elle travaille, depuis ses débuts, à mi-chemin de l'art dramatique et des arts plastiques dans le but de rendre ces derniers plus accessibles à un public élargi. [...]

Issue des happenings, du Living Theater américain et des actions de groupe dites d'Agit Prop (propagande et agitation), les étapes successives de l'œuvre d'ORLAN s'enchaînent de manière cohérente autour d'une volonté bien ancrée de faire sauter les barrières, aussi bien à l'intérieur des différents domaines, genres et niveaux de l'art qu'à l'intérieur de nos têtes afin de faire reculer les limites de la perception que nous avons de nous-même et de l'autre. [...]

À la fin des années 1970, ORLAN réalise une nouvelle série de performances où le mot est à comprendre dans son sens premier d'exploit sportif. L'artiste s'y propose en tant que mètre-étalon (jeu de mots qui évoque un désir de métissage entre les genres masculin et féminin) afin de mesurer, à l'aide de son corps allongé au sol puis relevé et ré-allongé autant de fois qu'il est nécessaire, la superficie d'édifices institutionnels comme le Centre Pompidou, le musée du Louvre, etc. [...Ces] performances de mesurage correspondent [...] à une mise en relation physique de son corps avec des lieux culturels où les femmes artistes sont traditionnellement peu présentes [...].

Aline Dallier,
« ORLAN : Métissage artistique et action politique »,
Recherches en Esthétique, N°5, octobre 1999, pp. 57-60,
repris in *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*,
L'Harmattan, Paris, 2009



ORLAN

Action ORLAN-corps : MesuRage d'institutions - Place Saint-Pierre du Vatican, Rome, Italie, 1974, 2019
Photographie noir et blanc, 60 x 60 cm, édition 1/7

Aline Ribière

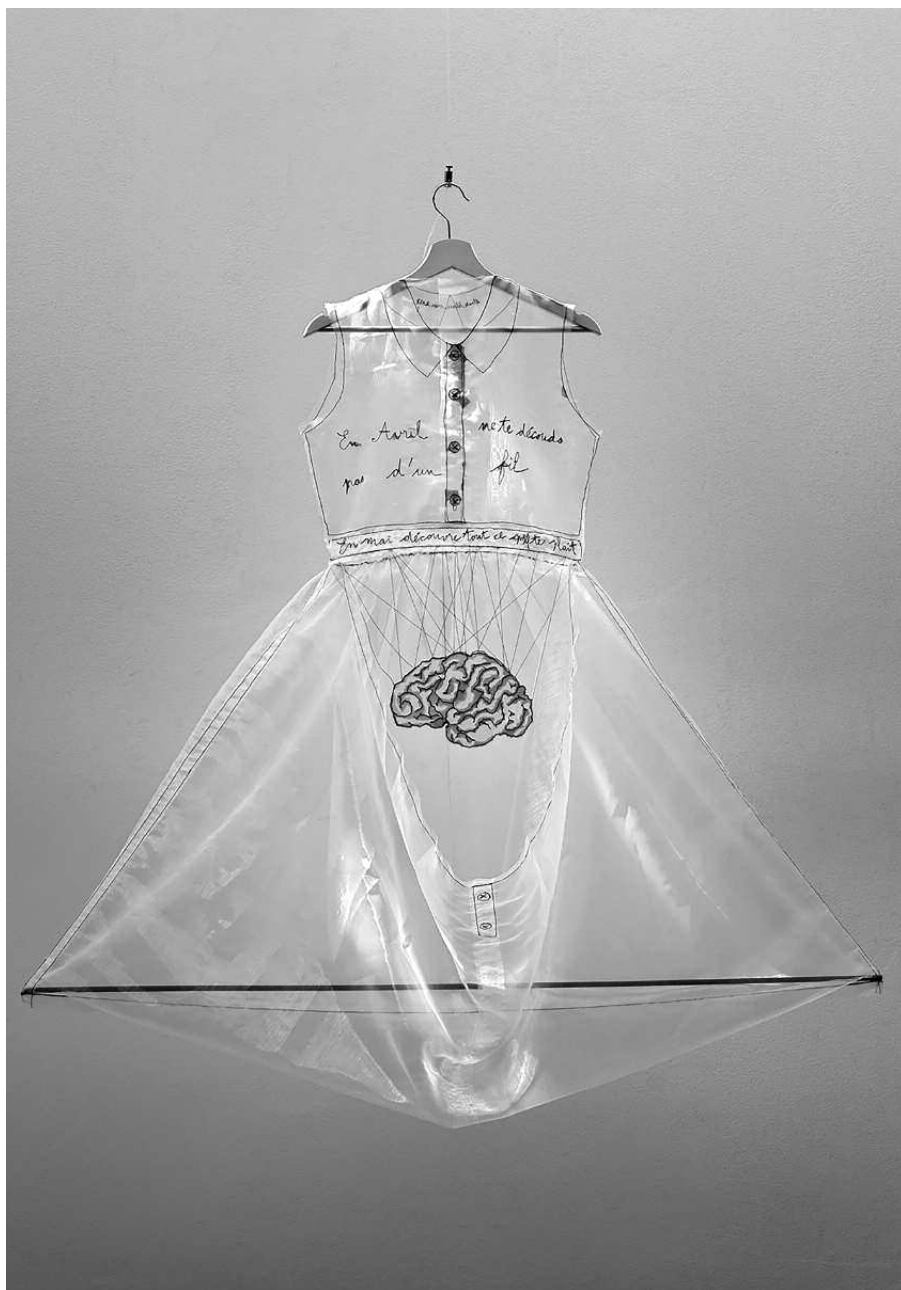
Née en 1945 à Martel (Lot)

Je découvris *La Robe rouge* en 1976, au sous-sol de l'UNESCO, parmi les colis de sculptures à destination de *Féminie*. Cette robe étrange, hors-mode, était supportée par un moulage en plâtre blanc d'Aline Ribière elle-même. La forme en était celle du traditionnel kimono, le matériaux : une lourde moire d'un rouge carmin, la technique : celle de l'appliqué-piécé-bourré. Le devant de la robe ainsi que les épaules et le dessus des manches étaient dotés de hublots hexagonaux – sorte de fenêtres de peintre donnant sur la peau comme d'autres donnent sur la campagne ou sur la mer. Je la réclamai aussitôt pour « mon » espace de travaux cousus, brodés, tissés qui ne se contentait pas de réunir des techniques et des matériaux quotidiens et « féminisés » mais qui, précisément, se proposait de montrer la grandeur, le mystère, la plasticité, l'intemporalité de tels objets. *La Robe rouge*, sur son moulage, avait les bras tendus latéralement : ils paraissaient indiquer une croisée d'artères, artistique et anthropologique, sur lesquelles auraient débouché de multiples chemins issus de la peinture vénitienne, du Surréalisme, du Quilting américain, de l'Opéra baroque, du Nô japonais. Aline Ribière devait poursuivre sa traversée du vêtement en passant par la performance ou le théâtre plastique (comme on dit le « théâtre musical » c'est-à-dire par un drame sans texte ni partition), où ses costumes n'illustrent ni ne ponctuent l'action scénique : ils la déterminent.

Aline Dallier,
« Art-Vêtement, Art-Parure », catalogue *Féminie Dialogue*, 1985



Aline Ribière
La Robe rouge, 1976



Aline Ribière

Robe

Mousseline de polyester, fil noir, 135 x 43(en haut) et 115 cm (en bas), 2017

Dorothée Selz

Née en 1946 à Paris

Mimétisme relatif, femme panthère réactivée, 1973-2021

1973-1975 série *Mimétisme relatif* sur les femmes pin-up de calendriers.

Je crée un diptyque avec deux photographies noir & blanc :

le modèle et moi qui l'imité, *je prends la pose*. J'ajoute en dessinant sur

la photographie de *moi mimétisée* : accessoires, chevelure ou peau de panthère...

J'encadre toujours le diptyque d'un décor aux couleurs vives de style pâtisserie.

Ces femmes sont offertes à la consommation.

Une image de pin-up est faite pour être épinglée sur un mur.

2021 *La femme panthère* (1973) est aujourd'hui réactivée.

Je crée un triptyque photographique qui se compose de deux images de 1973 : l'une représentant la femme panthère du calendrier et l'autre où je l'imité.

J'ajoute une troisième photographie réalisée en novembre 2021 : je prends la pose devant le photographe Tony Querrec, sur un fond neutre. Je tiens à la main la photo *Mimétisme relatif* de 1973.

Puis je dessine sur le tirage photographique l'arbre et le cadre.

Aline Dallier avait vu cette série *Mimétisme relatif*. En pensant à elle, j'ai souhaité réactiver cette panthère. Avec d'autres femmes artistes vers 1975-1985 nos rencontres, avec elle, avaient été précieuses. Son regard sur nous, ses écrits sur nos démarches ont été pertinents et encourageants.

Je garde un excellent souvenir d'Aline Dallier.

La femme panthère d'aujourd'hui dessine un nouveau paysage,

dessine une nouvelle étape de sa vie de panthère imaginaire

et bientôt elle descendra de son arbre...

Dorothée Selz, Paris, novembre 2021

Légende de l'œuvre reproduite en page 127

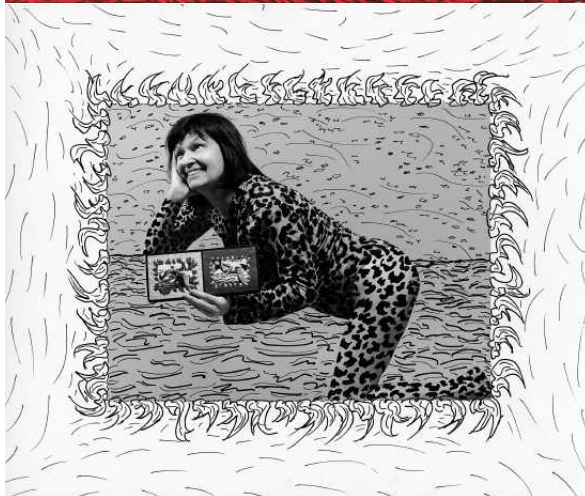
Dorothée Selz

Mimétisme relatif, Femme Panthère réactivée, 1973-2021

2021 - triptyque / tirage photographique sur papier Fine Art,
jet d'encre, 30 x 105 cm (5 exemplaires)

Technique diptyque 1973

tirage argentique d'après calendrier populaire, cadre réalisé en ciment-colle et
peinture acrylique, passé avec une poche à douille de pâtissier
(Collections MACBA, Barcelone, Espagne)



Nancy Wilson-Pajic

Née en 1941 à Peru (Indiana, USA)

Le travail de Nancy Kitchel [Wilson-Pajic], Américaine, membre dès son ouverture de la Galerie A.I.R. de New York (coopérative d'artistes femmes), va dans le sens d'une interpellation de soi-même. À l'aide de textes, de dessins et de photos, l'artiste relate les faits quotidiens, les malheurs, les joies, les désirs qui traversent sa vie, de même qu'elle répertorie les gestes qui la ponctuent. Parmi ceux-ci, Nancy Kitchel a noté les gestes de la couturière en faisant revivre, à travers ses propres mains, le souvenir d'une aïeule qui fut, à ses yeux, une femme exemplaire. L'une de ses œuvres s'intitule *My Grandmother's Gestures* (1973), soit, littéralement, *Les Gestes de ma Grand'mère*. L'œuvre se compose de 24 photos de mains, celles de l'artiste, occupées à coudre. Ce n'est pas toutefois l'ouvrage qui nous est montré mais la précision et la complexité des gestes de la coususe qui dévide le fil, mouille son extrémité avant de le passer dans le chat de l'aiguille, l'étire, le noue etc. [...]

Aline Dallier,

Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain.
Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles,
Université de Paris-8 Vincennes, 1980, p. 394

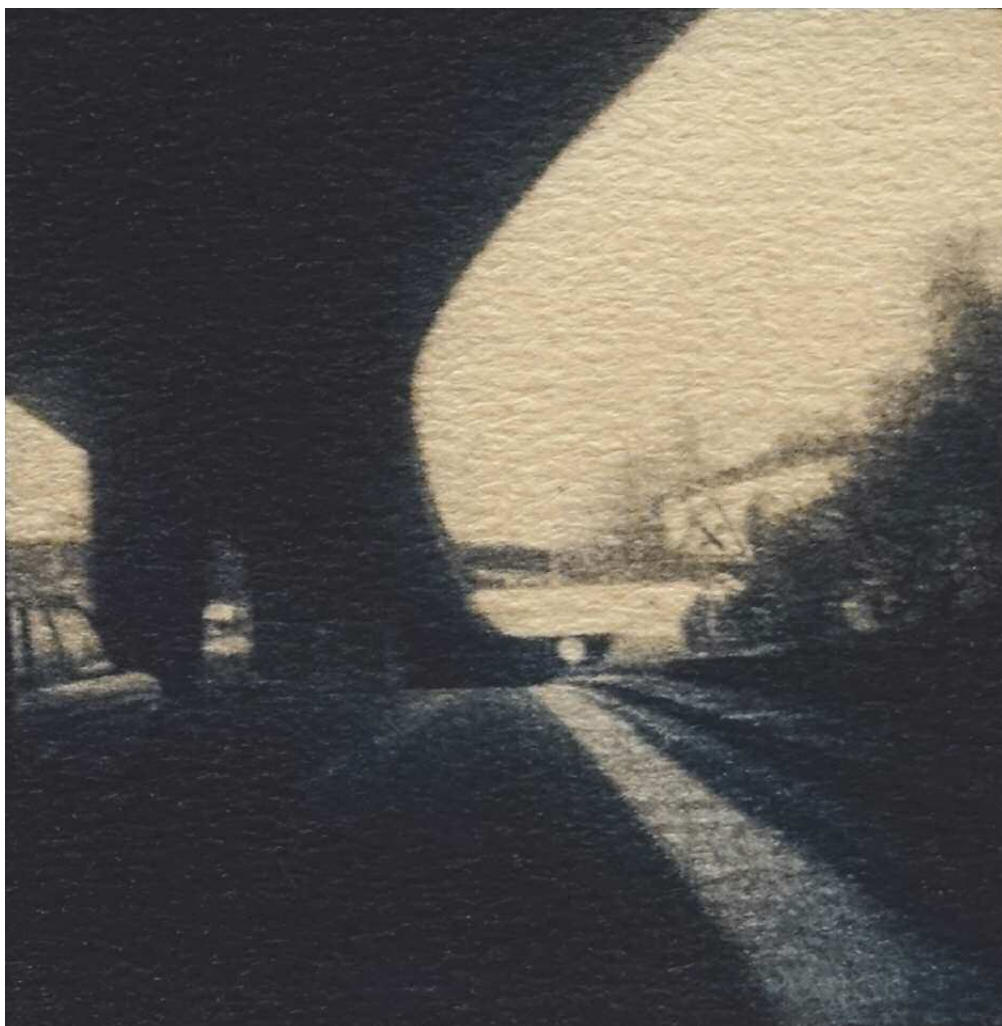
J'ai d'abord utilisé la photographie pour documenter mes autres activités artistiques puis, à mesure que mon travail murissait, elle m'a servi à transmettre des informations plus complexes, dans le cadre d'une narration, sous forme de séries ou de livres. En 1978, j'ai renoncé à participer à des expositions et au "circuit international" de l'avant-garde pour développer mon travail dans d'autres directions. Mon arrivée en France en 1979 m'amena à me consacrer entièrement à la recherche d'une technique personnelle basée sur l'utilisation des anciens procédés de tirage photographique. [...]

Les procédés à la gomme, au charbon et aux encres grasses reposent sur le principe qu'un bichromate, en présence de lumière, durcit les colloïdes solubles. Découverts par Henri Fox-Talbot en 1852, développés par Alphonse Poitevin (qui déposa un brevet en 1854), ils ont été très largement utilisés, sous de très nombreuses variantes par les pictorialistes comme Robert Demachy ou Constant Puyo au début de ce siècle.

Extrait du communiqué de presse, Exposition Nancy Wilson-Pajic,
9 février-20 mars 1983, MNAM, Centre Georges Pompidou, Paris

Munie d'un appareil photo rudimentaire Nancy Wilson-Pajic photographie le périphérique parisien de sa voiture. Elle utilise des procédés photographiques anciens pour mieux « révéler la vérité qui réside sous les surfaces, en plongeant le spectateur dans les profondeurs de l'inconscient. »

« Expo Photo : Le spectre du surréalisme aux rencontres photographiques d'Arles 2017 », *Phototrend*, 5 septembre 2017, article en ligne



Nancy Wilson-Pajic
Sans titre
Photographie, 5,8 x 5,8 cm, circa 1983

Nil Yalter

Née en 1938 au Caire (Égypte)

Une exposition de Nil Yalter, intitulée « Une expérience d'art socio-écologique », se tiendra au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 13 novembre au 14 décembre 1975. [...]

- 1965 : Nil Yalter, née en Egypte, a vécu son enfance et son adolescence à Istanbul, Turquie, où elle a suivi une formation de peintre. Lorsqu'elle arrive à Paris où elle se fixe, sa peinture, jusque-là marquée par l'abstraction géométrique, s'oriente peu à peu vers une investigation poétique des coutumes de son pays d'origine.

- 1973 : première exposition importante au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris mais Nil Yalter n'y expose pas de tableaux. Seule une tente au toit en coupole, qui reprend la forme originale des habitations d'une peuplade nomade d'Anatolie, remplit l'espace. Cette tente que l'on appelle la yourte ou la Topak-Ev est toujours construite par les femmes de la tribu. Elle représente à la fois la dot de la future épouse, sa prison de femme mariée et son sanctuaire de défunte. [...]

Aline Dallier,
« L'itinéraire de Nil Yalter », *Les Cahiers du GRIF*, n° 9-10, 1975,
repris in *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*,
L'Harmattan, Paris, 2009

Le sexisme dans la cuisine turque

Les chambres des favorites sont au rez-de-chaussée... Il y a un espace interdit entre les fenêtres de la chambre et les fenêtres qui s'ouvrent sur le monde extérieur... Femme humiliée, ta vision du monde s'arrête sur un vide noir avec une lointaine lumière d'une fenêtre mirage... L'architecture puise ses sources dans le mythe du mâle tout puissant. Les peintures murales des chambres des favorites... Des images accumulées de fruits, des mets succulents, dans des plats ronds. « Les cuisses de la femelle », boulettes de viande au riz, entassées sur un plat en or avec des incrustations de perles et d'émeraudes... Un oiseau de paradis s'immobilise dans ce qui paraît être de l'air, tel une favorite enfermée. Il est suspendu dans un espace sans perspective de cette peinture orientale.

Nil Yalter
Sorcières, n° 15, 1978



LES DOIGTS DU GRAND VIZIR

- 300 grammes d'eau
- 35 grammes de beurre
- 1/2 cuillère à café de sucre
- une pincée de sel
- 225 grammes de farine
- 3 oeufs entiers
- pour la cuisson : 500 grammes de margarine
- pour le sirop : 500 grammes de sucre
- 1/2 litre d'eau
- 1/2 citron

Mettez les 300 grammes d'eau, les 35 grammes de beurre, la 1/2 cuillère à café de sucre et la pincée de sel dans une casserole et faites bouillir. Ajoutez lentement la farine et tournez avec une cuillère en bois. Vous obtiendrez ainsi une pâte que vous allez faire cuire dix minutes à feu très doux, en mélangeant bien avec la cuillère. Mettez ensuite cette pâte dans une autre casserole. Dès que la pâte devient tiède, ajoutez les oeufs un par un et mélangez bien le tout.

Mettez la margarine tiède dans une grande poêle profonde. Enduisez vos doigts avec un peu de margarine. Prenez un petit morceau de pâte et roulez le entre vos mains de façon à former un cylindre en forme de doigt. Mettez cette pâte dans la poêle. Répétez l'opération jusqu'à ce que la poêle soit à moitié pleine. Mettez la poêle sur feu modéré et faites cuire pendant dix minutes les deux côtés des pâtes. Ensuite, faites cuire encore dix minutes en mélangeant sans cesse le tout avec une écumoire. Sortez les pâtes une par une avec l'écumoire et plongez les dans le sirop pendant dix minutes (le sirop aura été préalablement préparé en faisant bouillir pendant deux minutes le sucre, l'eau et le jus du citron puis, en le faisant refroidir). Enlevez alors les pâtes du sirop et servez quand vous voulez.



LE NOMBRIL DE LA DAME

Cette pâtisserie se prépare comme "les doigts du grand vizir". Cependant, on y ajoute cinquante grammes de sésame et on met moins de farine en préparant la pâte. Pour la forme, on fait un trou au milieu de chaque petite pâte arrondie avant de la mettre dans la poêle.



LES CUISSES DE LA FEMELLE

- 600 grammes de viande hachée
- 300 grammes d'oignons
- 120 grammes de riz
- 75 grammes de grovère rapé
- 1 bouquet de persil
- 1/2 cuillère à café d'origan
- du sel et du poivre
- pour la friture : 120 gr. d'huile à friture
- 100 gr. de farine
- 3 oeufs entiers

Mélangez la viande hachée avec les oignons rapés (grosques en purée), avec le riz préalablement cuit, avec le fromage rapé, le persil, le dill, l'origan, le sel et le poivre. Malaxez le tout pendant cinq minutes.

Faites ensuite des petites boulettes rondes et légèrement aplatties avec la viande. Passez chaque boulette dans la farine, puis dans les oeufs bien mélangés. Faites les frire dans deux côtés dans de l'huile pas trop chaude.



LE PRETRE S'EST EVANOU

- 1.250 grammes d'aubergines
- 275 grammes d'huile d'olive
- 500 grammes d'oignons
- 800 grammes de tomates
- 3 verres et demi d'eau
- 4 grosses d'ail
- 1 bouquet et demi de persil
- 1 cuillère et demi à café de sucre
- du sel

Mettez les oignons coupés en tranches fines dans un bol. Malaxez les avec les doigts. Pelez et coupez en petits morceaux trois grandes tomates. Les grosses d'ail et hachez le persil. Ajoutez tout cela aux oignons et mettez dans deux cuillères à café de sel. Mélangez le tout et laissez reposer dans un coin.

Prenez les aubergines et enlevez un centimètre de large le peau dans la longueur plusieurs fois tout autour. Ensuite, coupez en deux chaque aubergine dans sa longueur et mettez les dans une large casserole. Répartissez la farce faite avec les tomates, les oignons et l'ail en quantité égale sur les aubergines une par une. Versez la sauce l'huile d'olive, l'eau, le sucre et un peu de sel. Fermez le couvercle de la casserole et faites cuire au début à grand feu puis ensuite à petit feu pendant une heure et demi. Ce plat se mange froid ou tiède.

Nil Yalter

Le sexisme dans la cuisine turque ou la volupté culinaire d'un empire

Quatre photographies noir et blanc et quatre textes, édition de 3, 45 x 102 cm, 1978

Aline Dallier **chronologie**

- 1927 Aline Dallier naît Jacqueline Gauvreau, le 12 septembre, à Paris.
Elle suit une formation musicale et une instruction en anglais en plus des études secondaires.
- 1952 Après une courte expérience en tant qu'institutrice, elle commence à travailler au *Reader's Digest*.
Elle poursuit une formation de chant et participe à des concerts en tant que soliste.
- 1954 Elle rencontre Pierre Restany.
Elle découvre l'art contemporain et les peintres de l'abstraction lyrique que fréquente Restany, qui deviennent aussi ses amis : Jean Fautrier, René Laubiès, Claude Bellegarde, Gianni Bertini, Yehuda Neiman et Yves Klein. Elle commence à fréquenter des artistes femmes également : Ania Staritsky, Hella Guth, Lutka Pink, Huguette Arthus-Bertrand et Marie Raymond, peu connues à l'époque.
Elle se familiarise avec la critique d'art en dactylographiant les textes de Restany.
- 1955 Aline Dallier et Pierre Restany se marient.
- 1956 Surprise en train de transcrire un texte de Restany par son chef du service, elle est renvoyée du *Reader's Digest*.
Elle trouve un autre emploi dans une agence de publicité.
- 1960 Divorce de Pierre Restany.
Aline Dallier rencontre Frank Popper dans l'entourage de Restany, qu'elle soutient et accompagne dans ses études d'Histoire de l'Art.
« [Frank Popper] s'était installé en France au milieu des années 1950 après avoir, en 1938, fui les persécutions nazis en Europe centrale, s'être engagé dans l'armée anglaise, de 1939 à 1945, puis avoir tenté de s'intégrer en Italie avant d'arriver finalement à Paris. Le français était sa quatrième langue dans laquelle il avait eu le courage ou l'inconscience de reprendre des études d'histoire de l'art et d'esthétique à la Sorbonne. Son histoire et sa solitude m'ont touchée et je me suis proposée de l'aider dans ses premiers travaux universitaires et dans la rédaction de sa thèse de doctorat ès-Lettres qu'il a soutenu en 1966. » (Art, féminisme, post-féminisme, 2009, p.21)
- 1968 Première rencontre avec Tania Mouraud. Aline Dallier va enregistrer une bande-son pour une installation de l'artiste. Tania Mouraud situe sa rencontre avec Aline Dallier plus tard, en 1971.
- 1969 Frank Popper fonde le premier Département des Arts Plastiques en France à l'Université expérimentale de Vincennes. Il le dirigea jusqu'à sa retraite en 1985.
- 1970 Aline Dallier travaille comme collaboratrice de Frank Popper, devenu directeur du Département des Arts Plastiques à l'Université de Vincennes.
À 43 ans, elle redevient étudiante dans ce même département. N'ayant plus le temps nécessaire, elle arrête le chant.
- 1973 Obtention de sa Licence d'Arts Plastiques.
Elle commence à fréquenter des cours au Département de sociologie en vue d'une deuxième licence. «... [La] préparation d'une licence dans ce nouveau domaine [fut] le véritable point de départ de [mon] travail sur la question des femmes, puis des femmes dans la culture et dans l'art. » (*Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches*, 1990, p.5)
Aline Dallier effectue un premier voyage d'étude à New York durant l'été. Elle y découvre par hasard la A.I.R. Gallery (Artists In Residence) – une galerie-coopérative d'artistes femmes – lors d'une promenade dans le quartier de SoHo, et rencontre ses créatrices avec qui elle se liera (*Mémoire d'HDR*, p.17).



"Lors de sa soutenance de thèse, Aline Dallier portait un cardigan noir posé sur ses épaules et resserré par les manches. Quelques années plus tard, dans la série "vêtements -portraits", j'inclusais ce portrait-cardigan. Les manches nouées très serrées firent d'exclamer Aline "Ah, comme vous avez bien vu combien je suis tendue..." Danièle Blanchelande

Danièle Blanchelande

Aline D (de la série "Vêtements-Portraits"), huile sur toile, 61 x 47 cm, 1980

De retour à Paris, elle passe presque une année entière à lire, classer et analyser les documents rapportés des États-Unis.

Ces deux moments sont fondateurs de son travail sur la question des femmes dans l'art.

Elle épouse Frank Popper.

- 1974 Deuxième voyage d'étude aux États-Unis consacré à la recherche en bibliothèque, aux visites de musées et aux rencontres avec des théoriciennes féministes, notamment Cindy Nemser, fondatrice du *Feminist Art Journal*, et Gloria Orenstein, spécialiste de femmes dans le mouvement Surréaliste. Ses deux voyages d'études donnent lieu à la rédaction d'un mémoire de Maîtrise en Arts Plastiques à l'Université de Paris-VIII : *L'incidence du féminisme sur une coopérative de femmes : la A.I.R. Gallery, New York, 1968-1974*.

Elle débute ses activités de critique d'art avec la publication de ses premiers articles, notamment « L'Art des femmes existe-t-il ? » dans le numéro mai-juin de la revue *Actuel* et « Le Soft Art et les femmes » dans *Opus International* en septembre.

Ses premières activités de commissaire d'exposition ont lieu avec l'exposition portant sur Nancy Kitchel (Wilson-Pajic), artiste rencontrée aux États-Unis en 1973, à la Galerie Germain à Paris, en décembre.

1974 est également l'année de ses premières prises de paroles en public à l'occasion de conférences et de débats. Aline Dallier les évoque comme « *la partie la plus difficile du travail d'accompagnement de la recherche* », notamment à cause de « *l'esprit de polémique sur tous les sujets politiques* » qui régnait à cette période (*Mémoire d'HDR*, p.45). Elles émailleront régulièrement les vingt années suivantes.

- 1975 Elle obtient sa Licence de sociologie à Université de Paris-VIII Vincennes.

L'UNESCO décrète 1975 « Année Internationale de la Femme ».

1975 marque le début d'une collaboration avec Christiane de Casteras et le groupe de plasticiennes *Dialogue*. Aline Dallier organise la mise en place d'un « Espace cousu » au sein de l'exposition *Féminie*, présentant les œuvres textiles d'artistes femmes.

Elle commence également à s'impliquer dans la revue féministe *Les Cahiers du GRIF*, dirigée par la philosophe Françoise Collin avec son article « *L'itinéraire de Nil Yalter* ».

Sa participation durera jusqu'en 1985.

Elle organise, en décembre, l'exposition *Cinq américaines à Paris* à la galerie Pilzer, présentant les travaux d'artistes de la A.I.R. Gallery de New York.

Elle s'inscrit en Doctorat en septembre et commence ses recherches, sous la direction de François Châtelet à l'université Paris VIII Vincennes.

- 1976 Aline Dallier est la commissaire de l'exposition collective *Combative Acts, Profiles and Voices* à la A.I.R. Gallery à New York en mai avec Bernadette Bour, Hessie, Françoise Janicot, Milvia Maglione, Judy Blum, Nicole Croiset, Mimi et Nil Yalter. Une conférence sur le statut des artistes femmes en France était organisée à cette occasion afin d'en informer le public new-yorkais. Les deux contextes étaient en effet assez différents.

- 1977 *Art Press* publie un numéro consacré aux femmes artistes. Catherine Millet refuse qu'Aline Dallier y participe, ne souhaitant pas publier des textes militants (*Art, féminisme, post-féminisme*, p.19). Elle organise l'exposition *Femmes/Graphismes/Textes/Musiques/Actions* à la galerie N.R.A. en décembre à Paris.

Un second « Espace cousu » est installé au Salon *Féminie* de décembre 1977, qui insistait sur les œuvres alliant les techniques souples à d'autres techniques artistiques (*mixed media*).

- 1978 Au printemps, publication dans *Opus International* de son important article « Le mouvement des

- femmes dans l'art ». Elle collabore régulièrement avec la revue à partir du début des années soixante-dix et jusqu'aux années quatre-vingt-dix.
- 1979 Elle réalise une conférence à l'École des Beaux-Arts de Rouen sur le thème « Traditions et innovations de femmes dans l'art contemporain », commandée par le Ministère de la Culture. La conférence se passe mal car l'assemblée est constituée majoritairement d'hommes très hostiles au propos développé. Aline Dallier évoque cette expérience comme décourageante mais très formatrice et représentative d'une partie de l'opinion de l'époque (*Mémoire d'HDR*, p.43).
- 1980 Elle soutient sa Thèse de Doctorat qui porte le titre suivant : *Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles*. Il s'agit de la première thèse sur le sujet des femmes dans l'art soutenue en France. En décembre, elle s'inscrit à nouveau en thèse de Lettres. Le travail de recherche est interrompu en 1983 pour recommencer à partir de 1988 selon un plan différent : art, féminisme et savoir. Ce travail ne sera jamais soutenu.
- 1981 Aline Dallier participe à une série de douze conférences à l'Université des Femmes de Bruxelles, dirigée par la philosophe Françoise Collin. Il s'agit de sa première expérience d'enseignement. Ses cours à Paris VIII débutent, ils dureront les dix années suivantes. Ils portent d'abord spécifiquement sur la question des femmes dans l'art puis sur l'histoire générale et sur la critique d'art dès 1985.
- 1985 Un troisième volet de l'exposition *Féminie* a lieu à l'UNESCO en janvier, intitulé « Art-vêtement / Art-parure », qui prolonge les deux précédentes en 1975 et 1976. Aline Dallier obtient un poste de Maître de conférences à l'université de Paris VIII. À partir du milieu de la décennie 1980, elle prend conscience de sa volonté de cesser d'envisager les femmes comme un sujet d'étude séparé au sein de l'Histoire de l'Art et décide de les évoquer au même titre que les hommes dans ses cours aussi bien que dans ses textes critiques. Simultanément, la psychanalyse prend une place importante dans sa vie et son travail. Elle suivra une longue analyse.
- 1990 Aline Dallier rédige un document de synthèse résumant l'intégralité de son parcours d'universitaire et de critique d'art. Il s'agit d'un Mémoire d'Habilitation à Diriger des Recherches. Une première partie de ses archives personnelles fait l'objet d'un versement aux Archives de la Critique d'Art, à Rennes. Un second suivra en 2010.
- 1992 Elle postule à un poste de Professeur des Universités mais fait face à un jury véhément et ne l'obtient pas (*Art, féminisme et post-féminisme*, p.48). Elle cesse d'enseigner à Paris VIII.
- 1998 Publication de son premier article dans la revue *Recherches en esthétique* à laquelle elle va participer jusqu'à la fin de sa vie.
- 2009 Un recueil de ses écrits ainsi qu'un long entretien avec Claudine Roméo sont publiés dans un ouvrage intitulé *Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art*.
- 2018 Son dernier article, « Art et actions féministes », est publié dans la revue *Recherches en Esthétique*.
- 2020 Décès à Paris, le 5 février.

Aline Dallier **bibliographie**

Ouvrages de l'auteur et directions d'ouvrages

Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles, thèse de doctorat en Esthétique, Université de Paris VIII, 1980, 2 vol., 455 p.

Réflexions sur l'exil, l'art et l'Europe, entretiens avec Frank Popper, Paris : Klincksieck, 1998.

Charlotte Calmis, peintre et poète, Paris : Les Trois spirales, 1999.

Art, féminisme, post-féminisme : un parcours de critique d'art, Paris : L'Harmattan, 2009, 213 pages (Histoires et idées des arts). [Entretien avec Claudine Roméo].

Ouvrages collectifs

« Du féminisme dans l'art en France », in *Art et Féminisme*, publication collective du Ministère des Affaires Culturelles, Québec, Montréal, 1982, p.167-177.

« Les Femmes et l'art », in *Almanach des arts plastiques à Paris VIII 1982-1983*, Saint-Denis : Université Paris VIII, 1982, p.63-64.

« La recherche universitaire sur l'art des femmes », in *Actes du Congrès Femmes/Féminisme/Recherche*, Université Toulouse-le-Mirail, décembre 1982.

« Présence des femmes dans l'art », in *Femmes et création*, Marseille : Groupe Régional pour l'Action et l'Information des Femmes, 1985, p.61-65.

« Janicot Françoise », « Maglione Milvia », « ORLAN », in *Contemporary Women Artists*, Détroit ; Londres : St James Press, 1999.

« Bellegarde Claude », « Neiman Yehuda », « ORLAN », in *Contemporary Artists*, Chicago ; Londres : St James Press, 2002, 5^e ed.

« Transgression et extension des frontières de l'art », in *L'Audace en art*, Paris : L'Harmattan, 2005, p.41-53, (Les Arts d'ailleurs).

[Entretien avec Frank Popper], in Frank Popper, *Écrire sur l'art : de l'art optique à l'art virtuel*, Paris : L'Harmattan, 2007, p.7-78, (Histoires et idées des arts).

« Le Centre d'art contemporain Frank Popper », in *Œuvres optiques et lumino-cinétiques : collection Frank Popper*, vol. 01, Marcigny : Centre d'art contemporain Frank Popper, 2009, p.6-13.

« Le Centre d'art contemporain Frank Popper à Marcigny en Bourgogne », in *De l'art cinétique à l'art numérique : hommage à Frank Popper*, Paris : L'Harmattan, 2017, p.69-72, (Eidos-Retina).

Catalogues

« Nancy Kitchel », préface ronéotypée, Galerie Germain, Paris, décembre 1974.

« Introduction », in Catalogue *Combative acts, profiles and voices : an exhibition of women artists from Paris*, New York : A.I.R. Gallery, mai 1976, 3 p.

« Espace cousu », in Catalogue *Féminie 76 : Unesco, 7 déc. 1976-8 janvier 1977*, Paris, Paris : Dialogue, 1976, 3 p. [Conseiller artistique].

« Couture-peinture », in Catalogue *Féminie 77 : Unesco, 8 déc. 1977-8 janvier 1978*, Paris, Paris : Dialogue, 1977, 3 p. [Conseiller artistique].

« Le Soft art et les bijoux », in Catalogue *Soft Art*, Paris : Galerie Paris-Monte-Carlo, 1977, 2 pages.

[Préface], in Catalogue *Femmes : graphismes, textes, musiques, actions*, Paris : Galerie NRA, 1977.

« Le Féminisme dans l'art : mouvements et théories », in Catalogue *Face à femmes : Kossa Boksan, Odette Bernard, Sara Holt...*, Le Havre : Maison de la culture, 1978, 2 p.

« Milvia Maglione entre couture et peinture », in Catalogue *Milvia Maglione : si deve ad una donna*, Pavie : Galleria Pavia Arte, 1978, 3 p.

« Féminie : dix ans d'activité », « Art-vêtement, art-parure », in Catalogue *Féminie 85 : Maison de l'UNESCO*, Paris : Dialogue, 1985, 3 p.

« Monique Kissel : retour à l'icône », in Catalogue, Galerie Artothèque, Paris, 1986, repris dans *Point à la ligne*, novembre 1986.

« Iris Clert, la messagère de l'art », in Catalogue *Hommage à Iris Clert au Grand Palais, du 4 au 30 juin 1988, Biennale des femmes*, Paris : Dialogue; UFPS, 1988, 3 p.

« À Christiane de Casteras », in Catalogue *Vers la liberté : Ile Biennale des femmes : 25 mai-10 juin 1990, Grand Palais*, Paris : Dialogue ; UFPS, 1990, 3 p.

« Hommage à Frank Popper, enseignant, chercheur et critique d'art », préface pour l'exposition *Artifices*, salle de la Légion d'Honneur, Ville de Saint Denis, octobre 1990.

« Cristina Martinez », in Catalogue *Cristina Martinez : le fleuve, la nuit*, Choisy-le-Roi : Bibliothèque municipale Louis Aragon, 1999.

« Inn-Yang et la performance », in Catalogue *Inn-Yang, Saxon*, Ecole d'art de Suisse, 2001.

« Yehuda Neiman », in Catalogue *Yehuda Neiman : 40 anys de vida dinds l'art*, Eivissa : Sa Nostra, 2001, p.16-23 (spa), p.108-110 (fre).

« Les Associations de femmes artistes en France et aux Etats-Unis. Histoire et actualité », in Catalogue *Femmes artistes de France et d'Amérique*, Paris : Cercle France-Amériques, 2002.

Articles de périodiques

« L'Art des femmes existe-t-il ? », in *Actuel*, mai-juin 1974.

« Le Feminist Art aux U.S.A. », in *Opus International*, mai 1974, n°50, p.70-75.

« Le Soft art et les femmes », in *Opus International*, sept.1974, n°52, p.49-54.

« Cinq Américaines à Paris », in *Opus International*, avril 1975, n°55, p.59. [Compte-rendu d'expo.].

« Les Voyages de Tania Mouraud », in *Opus International*, juin 1975, n°56, p.46-47.

« Fear of feminism in France », in *The Feminist Art Journal*, vol. IV. hiver 1975, p.15-18 et 33.

« Grandes femmes et petits formats », in *Opus International*, nov.-déc.1975, n°53, p.116. [Compte-rendu d'expo.].

« L'Itinéraire de Nil Yalter », in *Les Cahiers du GRIF*, n°9-10, déc.1975, p.86-87.

« Des Plasticiennes américaines », in *Peinture-Cahiers théoriques*, n°10, déc.1975, p.179-183.

« Des Expositions de femmes, pourquoi faire ? », in *Opus International*, février 1976, n°54, p.95. [Compte-rendu d'expo.].

« Extraits d'une conversation avec Janine Niepce, reporter-photographe », in *Les Cahiers du GRIF*, n°11, avril 1976, p.69-70.

« Les Travaux d'aiguille », in *Les Cahiers du GRIF*, juillet 1976, n°12, p.49-54.

« Annette Messenger : un langage de plasticienne », in *Les Cahiers du GRIF*, n°13, octobre 1976, p.44-45.

« L'Image de la violence dans l'art des femmes », in *Les Cahiers du GRIF*, n°14-15, déc.1976, p.114-116.

« Mode rétro : crise, régression ou re-création ? », in *Les Cahiers du GRIF*, n°16, avril 1977, p.39-42.

« Le féminisme dans l'art : mouvements et théories », in *Alternatives*, n°1, juin 1977.

« La Broderie et l'anti-broderie », in *Sorcières*, nov.1977, n°10, p.14-17.

« Le Mouvement des femmes dans l'art », in *Opus International*, printemps 1978, n°66/67, p.35-42.

« Lilian Camier », in *Regards sur l'image*, mai 1978, n°2, p.44.

« Le Mouvement des femmes dans l'art », in *Les Cahiers du GRIF*, n°23-34, décembre 1978, p.140-145.

« La Critique, les femmes et l'art », in *Opus International*, n°70/71, janvier 1979, p.80-81.

« Françoise Janicot », « Annette Messenger », in *Opus International*, printemps 1979, n°72, p.72 [Compte-rendu d'expo.].

« La Couture et la broderie dans l'art contemporain », in *Bulletin des Arts plastiques*, oct.1979, n°10, p.14-15.

« La photographie aux U.S.A. », in *Opus International*, n°77, été 1980, p.53.

« Activités et réalisations de femmes dans l'art contemporain. Un premier exemple : les œuvres dérivées des techniques textiles traditionnelles », in *Pénélope*, automne 1980, n°3.

« Le Sentiment de la nature dans l'art des femmes », in *Sorcières*, oct.1980, n°20, p.113-117.

« Pattern painting », in *Opus International*, hiver 1980, n°75, p.55.

« Sheila Hicks », in *Opus International*, printemps 1980, n°76, p.58. [Compte-rendu d'expo.].

« Eva Hesse : une intense et brève période de création », « Femmes peintres 1550-1950 » [Compte-rendu de livre], in *Opus International*, hiver 1982, n°83, p.28-31, p.78.

« Tina Modotti : photographe et révolutionnaire », in *Opus International*, printemps 1982, n°84, p.64.

« L'Apport/la part des femmes » [Dir. du dossier], « Le Rôle des femmes dans l'éclatement des avant-gardes et l'élargissement du champ de l'art », « Bibliographie sélective sur l'art des femmes », in *Opus International*, printemps 1983, n°88, p.8, p.24-30, p.43-44.

« Joe Downing », in *Opus International*, n°88, printemps 1983, p.57.

- « Louise Nevelson : Aubes et crépuscules », « La relève des muses », in *Opus International*, n°93, printemps 1984, p.60.
- « La Galerie Edouard Manet à Gennevilliers », in *Opus International*, n°96, hiver 1984-1985, p.53.
- « Art, artistes et expositions », in *Les Cahiers du GRIF*, hiver 1984-1985, n°29, p.111-116.
- « Monique Kissel : le retour de l'icône », in *Point à la ligne*, nov.1986, p.4-5.
- « Aline Gagnaire », in *Opus International*, printemps/été 1987, n°104, p.52-53.
- « Regard sur une tendance de l'art contemporain : la peinture de citation », in *Psychologie médicale*, 1988, vol.20, n°8, p.1110-1114.
- « ARTEC 89, première Biennale internationale des arts technologiques, Nagoya », in *Opus International*, janvier-février 1990, n°117, p.50.
- « René Laubiès », in *Opus International*, janvier-février 1990, n°117, p.62-63.
- « Aline Gagnaire (1911-1997). Une vie, une œuvre, des traces profondes », in *Recherches en esthétique*, sept. 1998, n°4, p.41-48.
- « ORLAN : du charnel au virtuel », in *Supérieur Inconnu*, avril-juin 1999, n°14, p.59-65.
- « ORLAN : Métissage artistique et action politique », in *Recherches en esthétique*, oct. 1999, n°5, p.57-60.
- « Jean Dubuffet, un homme complexe, un artiste au parcours audacieux », in *Recherches en esthétique*, oct. 2002, n°8, p.73-83.
- « Un Continuél voyage sur une mer incertaine, N. de Staël », in *Recherches en esthétique*, oct. 2003, n°9, p.85-91.
- « Werther, du roman de Goethe à l'opéra de Massenet », in *Recherches en esthétique*, oct. 2004, n°10, p.53-58.
- « Une Histoire de non-lieu » [Entretien avec Frank Popper], in *Recherches en esthétique*, oct. 2005, n°11, p.61-66.
- « Aline Gagnaire : jeux de mots, de lignes et de formes », in *Mélusine : cahiers du Centre de recherche sur le surréalisme*, 2006, n°XXVI, p.63-72.
- « Edgar Naccache (1917-2006), une rencontre avec l'œuvre », in *Recherches en esthétique*, oct. 2006, n°12, p.147-149.
- « A l'écart de la vie et du monde de l'art : Arthur Bispo do Rosario », in *Recherches en esthétique*, oct. 2007, n°13, p.123-127.
- « Féminisme, genre et trouble dans le genre », in *Recherches en esthétique*, déc. 2011, n°17, p.99-106.
- « Le Transgresseur des confins de l'art. Hommage à Yves Klein (1928-1962) », in *Recherches en esthétique*, janvier 2013, n°18, p.85-94. [En collaboration avec Frank Popper].
- « L'Engagement socio-politique : une tendance forte dans l'art actuel », in *Recherches en esthétique*, janvier 2014, n°19, p.49-58. [En collaboration avec Frank Popper].
- « Le Son, le silence, l'indétermination dans l'œuvre de John Cage », *Recherches en esthétique*, janvier 2017, n°22, p.99-104.
- « Art et actions féministes », *Recherches en Esthétique*, janvier 2018, n°23, p.101-105.

Conférences, tables rondes et émissions radiophoniques

- « *Le statut des artistes femmes en France* », conférence, A.I.R. Gallery, New York, mai 1976.
- « *L'art et les femmes* », conférence-débat (une journée d'animation), École des Beaux-Arts, Le Mans, mai 1977.
- « *Existe-t-il des pratiques artistiques féminines ?* », table ronde et débat, Foire Internationale de l'Art Contemporain, Grand-Palais, novembre 1977.
- « *Fonction et signification des expositions de femmes* », débat, Maison de la Culture du Marais, Paris, juin 1978.
- « *La création artistique est-elle sexuée ?* », table ronde et débat, Maison de la Culture du Havre, novembre 1978.
- « *Traditions et innovations de femmes dans l'art contemporain* », conférence à des enseignants de second cycle commandée par le Ministère de la Culture, École des Beaux-Arts de Rouen, mars 1979.
- « *Autour d'un art de femmes* », table ronde et débat, Centre Culturel suédois, Paris, novembre 1979.
- « Les techniques textiles dans l'art contemporain et l'influence des femmes », conférence-débat (une journée d'animation), École des Beaux-Arts, Lyon, novembre 1980.

« *La montée des femmes sur la scène artistique internationale* », conférence-débat, École Supérieure des Beaux-Arts, Paris, décembre 1980.

« *Peinture/couture* », série de conférences/cours donnée à l'Université des femmes organisée par le GRIF, les 25 octobre et 22 novembre 1980 et les 17 janvier, 21 février, 21 mars 1981, à Bruxelles.

« *Femmes : inspiratrices d'hier, créatrices d'aujourd'hui* », table ronde et débat, Auditorium de la FNAC, Paris, septembre 1981.

« *Présence des femmes sur la scène artistique contemporaine* », conférence donnée à l'occasion de l'Université des femmes organisée par le GRIF, le 24 octobre 1981, à Bruxelles.

« *Il y a à proprement parler une histoire des femmes dans l'art* », conférence, débat, Maison de la Culture de Rennes, mars 1983.

« *L'apport des femmes dans l'art contemporain* », présentation à l'occasion du numéro spécial d'*Opus International* n°88, Radio Arc-en-Ciel, Paris, avril 1983.

« *Une histoire de l'art des femmes est-elle encore possible aujourd'hui ?* », conférence devant les stagiaires de l'ATAC (formation d'animateurs culturels), Ministère de la Culture, Paris, septembre 1983.

« *Le copy-Art, où commence-t-il, où finit-il ?* », présentation et animation d'un débat, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, janvier 1984.

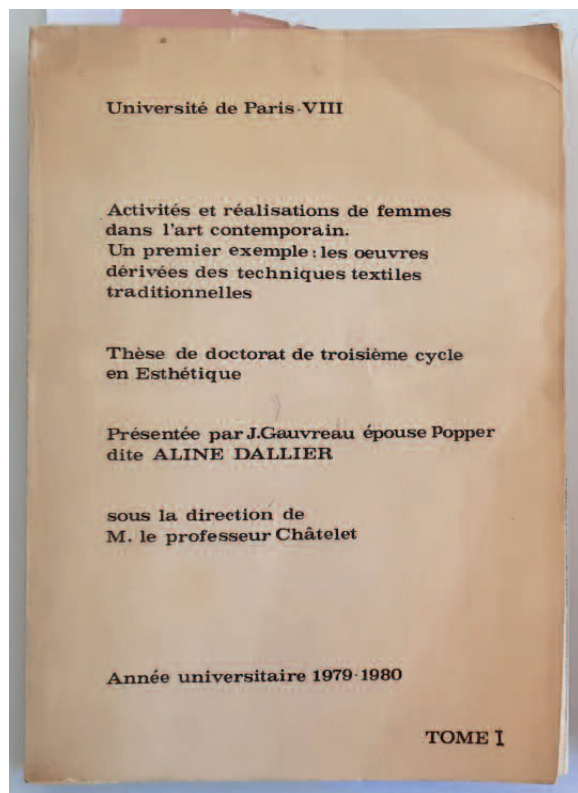
« *La présence des femmes dans l'art, hier et aujourd'hui* », conférence, Festival Femmes et Création, Théâtre de la Criée, Marseille, mai 1985.

« *Être ou ne pas être dans l'art contemporain* », participation au débat, Université de Paris-VIII, département Arts plastiques, mai 1985.

« *L'enseignement des arts plastiques à l'Université de Paris-VIII* », conception et présentation d'une émission radiophonique, Radio Libertaire, 24 mars 1988.

« *Propos sur les arts technologiques* », organisation et présentation d'un débat, Université Paris-VIII, Saint-Denis, le 13 octobre 1990.

« *Art Creating Society* », participation à un débat, Museum of Modern, Oxford, Angleterre, juin 1990.



Tome II de la thèse d'Aline Dallier, archives personnelles Danièle Blanchelande

Zélia Bajaj

Zélia Bajaj est membre du collectif de recherche l'ARQ (Arts et Représentations Queers). À l'origine du collectif artistique et militant Hysteria (créé en 2019), ses recherches mettent en relation des pratiques curatoriales et artistique relatives aux questions de genre, de race, de classe et de sexualité.

Dominique Berthet

Dominique Berthet est Professeur des universités, il enseigne la philosophie de l'art. Il est également critique d'art (membre de l'AICA-France) et commissaire d'exposition.

Marie-Jo Bonnet

Marie-Jo Bonnet est docteure en histoire, historienne d'art, écrivaine et conférencière. Elle a publié une vingtaine de livres sur l'histoire des femmes, l'amour entre femmes, l'art, la Résistance et la Déportation. Elle a été commissaire de deux expositions d'artistes femmes en 2019, aux Musées des Beaux-Arts de Rennes et de Brest.

Christine de Buzon

Christine de Buzon, ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-aux-Roses (actuellement ENS de Lyon) et professeur des universités, a fait porter ses recherches sur les fictions de la Renaissance française et l'histoire des représentations.

Anouk Chambard

Anouk Chambard est doctorante contractuelle en Histoire de l'art contemporain à l'Université Paris I.

Daniel Danétis

Daniel Danétis est artiste plasticien. Professeur émérite, il a conduit à l'UFR Art, Philosophie Esthétique de l'Université Paris 8, des recherches sur les processus de création non verbale articulant pratiques artistiques et pratiques de médiation.

Fabienne Dumont

Fabienne Dumont est historienne de l'art, critique d'art et professeure à l'ENSAD-Nancy.

Vincent Enjalbert

Vincent Enjalbert est chercheur et commissaire d'exposition indépendant. Il est diplômé de l'École du Louvre en histoire de l'art et en muséologie, ainsi que de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne en études curatoriales.

Mathilde Ferrer

Mathilde Ferrer a été professeure à l'École nationale supérieure des beaux-arts (ENSBA). Elle met en place, dès 1976, le centre d'information et de documentation (C.I.D.) de l'école. À cette même époque, elle instaure une programmation de conférences visant à donner la parole aux artistes et aux historien-ne-s de l'art contemporain, dont Aline Dallier en 1980. En 1990, avec Yves Michaud (Directeur de l'école), elle organise à l'ENSBA le colloque "Féminisme, art et histoire de l'art, ça c'est une autre histoire".

Jean-Clarence Lambert

Jean-Clarence Lambert est écrivain et critique d'art. Précurseur avec Aline Dallier et l'équipe d'*Opus international* de la critique de l'art contemporain des années cinquante à nos jours.

Gilbert Lascault

Gilbert Lascault est romancier, essayiste et critique d'art.

Gloria Orenstein

Gloria Orenstein est Professeure Émérite de Littérature Comparée et d'Études de Genre à l'Université de Californie du Sud, Los Angeles.

Françoise Py

Françoise Py est historienne de l'art, maître de conférences à l'université de Paris 8. Elle était une proche d'Aline Dallier dans la vie intellectuelle et dans la vie personnelle.

Diana Quinby

Diana Quinby est artiste et historienne d'art. Elle a rédigé une thèse de doctorat sur l'art et le féminisme à Paris dans les années 70.

Franny Tachon

Diplômée de l'École du Louvre et de Sorbonne Université, Franny Tachon mène des recherches au croisement de l'histoire de l'art, de la muséologie et des études de genre. Ses travaux portent notamment sur le collectif Dialogue, les expositions d'art textile ainsi que le travail de critique et de commissaire d'exposition d'Aline Dallier-Popper.

Diana Quinby et Arnaud Lefebvre tiennent à exprimer toute leur gratitude aux artistes et aux ayants droit, aux galeries, aux collectionneuses et aux auteur-e-s pour leur implication déterminante dans la réalisation de cette exposition comme dans celle du catalogue.

Les artistes et leurs ayants droit, les galeries et les collectionneuses :
Thérèse Ampe-Jonas, Claude Bauret Allard, Danièle Blanchelande, Bernadette Bour, Marie-Jo Bonnet et l'Association Charlotte Calmis, Liliane Camier, Marie-Ange Prévot pour Christiane de Casteras, Colette Deblé, Christine de Buzon pour Françoise Eliet, Esther Ferrer, Monique Frydman, Jean Bolléry pour Aline Gagnaire, la famille de Hessie, Sara Holt, Nathalie et Emmanuelle Heidsieck pour Françoise Janicot et Léa Lublin, Monique Kissel, Marie-Rose Lortet, Ivana de Gavardie pour Milvia Maglione, Cristina Martinez, Vera Molnar et la Galerie Oniris à Rennes, Tania Mouraud, ORLAN et la Galerie Ceysson, Aline Ribière, Dorothée Selz, Katerina Thomadaki pour Klonaris & Thomadaki, Éric et Xiane Germain pour Nancy Wilson-Pajic, Nil Yalter.

Les auteur-e-s :
Zélia Bajaj, Dominique Berthet, Marie-Jo Bonnet, Christine de Buzon, Anouk Chambard, Daniel Danétis, Fabienne Dumont, Vincent Enjalbert, Mathilde Ferrer, Gilbert Lascault, Gloria Orenstein, Françoise Py, Franny Tachon.

Nos plus vifs remerciements s'adressent à Nathalie et à Emmanuelle Heidsieck, et à Marie-Ange Prévot, pour leur collaboration et leur soutien.

Nous souhaitons également remercier Laurence Le Poupon des Archives de la Critique d'Art à Rennes pour son aide sur les archives d'Aline Dallier, Anouk Chambard pour son assistance dans la préparation de l'exposition et du catalogue, et Pascal Hausherr pour son travail sur le catalogue.

Notre reconnaissance va à celles et à ceux qui ont souhaité conserver l'anonymat.

Lettre d'Aline Dallier à Christiane de Casteras : © Archives Marie-Ange Prévot, p. 2
Aline Dallier et les artistes : © Françoise Janicot, p. 5 (en haut) /
 © Archives Sara Holt, p. 5 (en bas), 59
Opus International : Couverture Michel Guillet © Éditions Georges Fall, p. 10
Catalogue Salon de la Jeune Peinture : Couverture © Ivan Messac, p. 12
Aline Dallier et les artistes au Lieu-dit, Paris : © Françoise Janicot, p. 23, 48
Opus International : © Éditions Georges Fall, p. 33
Les passeuses de mémoire au Lieu-dit, Paris : © Archives privées, p. 51
Danièle Blanchelande : © Danièle Blanchelande, p. 52 / © Diana Quinby, p. 83 /
 © Ysé Blanchelande, p. 133
Affiche exposition Féminie 75 : © Archives de Thérèse Ampe-Jonas, p. 58
Tania Mouraud : © Marc Domage, p. 72 / © Tania Mouraud, p. 75
Thérèse Ampe-Jonas : © Diana Quinby p. 79
Claude Bauret Allard : © Claude Bauret Allard, p. 81
Bernadette Bour : © Diana Quinby, p. 85
Charlotte Calmis : © Association Charlotte Calmis, p. 87
Liliane Camier : © Liliane Camier, p. 89
Christiane de Casteras : © Diana Quinby, p. 91
Colette Deblé : © Colette Deblé, p. 92 / © Diana Quinby, p. 93
Françoise Eliet : © Diana Quinby, p. 95
Esther Ferrer : © Esther Ferrer, p. 97
Monique Frydman : © Cloé Beaugrand, p. 99
Aline Gagnaire : © Diana Quinby, p. 101
Hessie : © Béatrice Hatala, p. 103
Sara Holt : © Sara Holt, p. 104, 105
Françoise Janicot : © Diana Quinby, p. 107
Monique Kissel : © Lucien Daguet, p. 109
Klonaris/Thomadaki : © Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, tous droits réservés, p. 111
Marie-Rose Lortet : © Marie-Rose Lortet, photographie de Clovis Prévost, p. 113
Invitation Journée d'actions, le samedi 11 mars 1978 : © Françoise Janicot,
 Archives Diana Quinby, p. 114
Léa Lublin : © Nathalie Heidsieck, p. 115
Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art : Couverture © L'Harmattan,
 photographie de l'œuvre de Milvia Maglione, Silvano Reina, p. 117
Cristina Martinez : © Jean de Calan, p. 119
Vera Molnar : © Galerie Oniris, Rennes, p. 121
ORLAN : © ORLAN et Ceysson & Bénétière, p. 123
Aline Ribière : © cuERva, p. 124 / © Vincent Monthiers, p. 125
Dorothée Selz : © Dorothée Selz, p. 127 / © Tony Querrec, p. 127 (bas)
Nancy Wilson-Pajic : © Xiane Germain, p. 129
Nil Yalter : © Nil Yalter, p. 131
Thèse de Doctorat d'Aline Dallier : © Archives Danièle Blanchelande, p. 139

Couverture :

Aline Dallier, circa 1978 : © Photo Françoise Janicot

Quatrième de couverture :

Aline Dallier (debout) et Vera Molnar (assise) à une réunion de plasticiennes à l'atelier de Françoise Janicot, Paris, 1977. © Photo Françoise Janicot

Catalogue publié à l'occasion de l'exposition

DES FEMMES DANS L'ART
Hommage à Aline Dallier

présentée à la
Galerie Arnaud Lefebvre
10, rue des Beaux-Arts
75006 Paris
du 3 mars au 2 avril 2022

Commissariat de l'exposition
et conception du catalogue

Diana Quinby
assistée d'Anouk Chambard

Design graphique
Pascal Hausherr

Achevé d'imprimer à 300 exemplaires
au mois de février 2022
sur les presses de l'imprimerie Escourbiac, France

Dépôt légal : Février 2022
© 2022, Galerie Arnaud Lefebvre

Galerie Arnaud Lefebvre
10, rue des Beaux-arts
75006 Paris
tél. 01 43 54 55 23
www.galeriearnaudlefebvre.com



Prix public : 25 euros