

Performer et bâtir à la fin des années 1960 : pratique d'un discours corporalisé au sein du Feminist Art Program

Aline Derderian

Le Feminist Art Program (FAP), créé par Judy Chicago à la fin des années 1960, est porté par une conjoncture politique et artistique spécifique. D'une part, le mouvement de libération des femmes aux États-Unis, le Women's Liberation Movement, proteste contre le sexisme qui oppresse et restreint l'émancipation de ces dernières. D'autre part, on constate la perpétuation d'un système patriarcal dans l'industrie de l'art – depuis les écoles où celui-ci s'enseigne jusqu'aux institutions dans lesquelles il s'expose¹. Cette conjoncture marque un point culminant de l'histoire de l'art et des féminismes, grâce aux « conv-actions » d'artistes qui sont parvenues à développer un discours de lutte, sinon contre les hommes, incontestablement en faveur des femmes². Au FAP, l'apprentissage des arts enseignés et produits par des femmes – dont les valeurs féministes se véhiculent tant par le style de vie que par les pratiques artistiques – va de pair avec des méthodologies, des pédagogies et des esthétiques perçues comme radicales, et dont le déploiement se fera en miroir d'un chamboulement social aux États-Unis.

Nous tenterons dans un premier temps de démontrer comment les enseignantes-artistes du FAP ont instauré un processus créatif que nous qualifierons de « corporéel », c'est-à-dire un dispositif qui a favorisé l'apprentissage de nouvelles techniques pratiques et pédagogiques, dans le but de construire un espace dans lequel les étudiantes purent s'exprimer librement, se confier, et produire des travaux mêlant l'intime à l'universel. Cristallisant le slogan caractéristique du mouvement des femmes « le personnel est politique » par la création artistique, Judy Chicago, Miriam Schapiro et leurs étudiantes ont

1 Pour une chronologie du Women's Liberation Movement aux États-Unis voir : Carol Hanisch, « The Personal Is Political », dans Shulamith Firestone et Anne Koedt (éd.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation, Major Writings of the Radical Feminists*, New York 1970, URL : <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalIsPol.pdf> [dernier accès : 14.03.2022].

2 Néologisme issu de la contraction des termes « conviction » et « action ».

effectivement révisé l'histoire de l'art selon leurs propres codes³. Le projet *Womanhouse*, de 1972, sera d'ailleurs considéré comme l'aboutissement des premières années de l'éducation artistique féministe californienne du FAP. Cette exposition-installation s'envisage comme le détonateur de carrière pour certaines des protagonistes grâce auxquelles elle a vu le jour. C'est le cas de Faith Wilding. Étudiante auprès de Judy Chicago à la California State University de Fresno puis au California Institute of the Arts (CalArts) en 1971, sa pratique des arts visuels revalorisant l'artisanat féminin en miroir de la montée des nouvelles technologies l'a conduite à être considérée comme une figure majeure d'un art féministe, multidisciplinaire et en prise avec le contemporain. Wilding a été chargée des cours de performance à CalArts à la demande de Chicago. Il s'agira dans un second temps de souligner son apport caractéristique à la pédagogie du FAP.

Cette recherche a privilégié des documents d'archives au plus près de la date de création du FAP, de manière à examiner spécifiquement le dispositif innovant pensé par le binôme Chicago-Schapiro, ainsi que son élaboration théorique et pratique. Quelles stratégies ont été mises en place dans le but de rassembler une communauté de femmes désireuses de faire de l'art leur métier, ainsi que de rompre avec l'isolement causé à la fois par un système pédagogique excluant et par la cellule familiale ? Par le prisme de *Women in the Arts*, série de cinq sessions radiophoniques diffusées sur KPFK Pacifica Radio en novembre 1971, nous verrons comment s'est opéré le transfert du FAP de Fresno à CalArts et de CalArts à *Womanhouse*.

CalArts est l'une des écoles qui posent les jalons d'une approche de l'enseignement avant-gardiste et propre à la région sud-californienne, notamment grâce à une équipe pédagogique constituée à l'origine de personnalités telles que l'artiste expressionniste Paul Brach ou encore Allan Kaprow⁴. Clara Guislain dépeint un projet pédagogique fortement inspiré du Black Mountain College ou du mouvement Fluxus, dans un cadre qui, de par sa position décentralisée dans la vallée de Santa Clarita, se voulait à la fois lieu de vie, de savoir et studio de création. Le décroisement des pratiques, une éducation antiprogrammatique et la responsabilisation des étudiantes et des étudiants grâce à une relation collaborative avec les enseignantes et enseignants-artistes y étaient privilégiés. Judy Chicago et ses étudiantes, qui s'étaient elles-mêmes surnommées « Miss Chicago et les California Girls », furent embrigadées par la peintre canadienne

3 Françoise Picq, « Le personnel est politique, féminisme et for intérieur », dans *Le For intérieur*, Paris 1995, URL : <http://francoisepicq.fr/site/wp-content/uploads/2016/06/le-personnel-est-politique-f%C3%A9minisme-et-for-int%C3%A9rieur.pdf> [dernier accès : 15.03.2022].

4 « Inspiré par le modèle des industries hollywoodiennes et par celui du California Institute of Technology, le "Cal Tech" auquel renvoie le nom de l'école, Disney eut l'idée de créer un institut de formation et de recherche pluridisciplinaire. » Clara Guislain, « Collaborer sur les frontières : CalArts et l'expérience du collectif », dans *Marges* [En ligne], 30 | 2020, p. 4, mis en ligne le 2 janvier 2020, URL : <http://journals.openedition.org/marges/1964> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/marges.1964> [dernier accès : 10.06.2021].

Miriam Schapiro, l'épouse de Paul Brach, après une visite à l'université de Fresno⁵. Chicago y avait déjà depuis un an mis sur pied un programme d'éducation féministe (*feminist art education program*) qui sera déplacé à Valencia, près de Los Angeles, en 1971. Avant la délocalisation du FAP, ou sa « dis-location » pour reprendre les termes de Michel Briand, la charte pédagogique de CalArts s'inscrivait donc déjà dans une éthique de multidisciplinarité et d'effacement hiérarchique⁶. Les cours proposés étaient envisagés comme des possibilités laissées à la responsabilité des étudiantes et étudiants-artistes en fonction de leurs parcours et de leurs besoins singuliers. Une attitude dite « autoréflexive » inspirée de l'art conceptuel était sollicitée de chacun et chacune⁷.

À l'écoute de la première session de *Women in the Arts* (KPFK Pacifica Radio, novembre 1971), nous apprenons comment un voyage aux allures d'enquête de terrain entre Los Angeles, San Francisco et San Diego a permis au duo Chicago-Schapiro de vérifier que, malgré l'insuffisance voire l'absence d'œuvres d'artistes femmes dans les différents lieux de diffusion, il ne manquait pas de praticiennes. Dès cette première session nous entrevoyons trois enjeux féministes qui visent à se réapproprier les valeurs que CalArts véhicule, mais qui ont pour ambition de s'articuler en dehors de ses locaux. Premièrement, aller à la rencontre des artistes en lançant des appels à participation par le biais d'une émission radiophonique, et ainsi leur permettre d'échanger sur leurs travaux. Deuxièmement, rassembler ces participantes en une communauté de femmes artistes au sein de laquelle la relation professeur·e-étudiant·e s'efface en faveur d'une approche collaborative. Enfin, ne pas reproduire le schéma qui a longtemps laissé les étudiantes sans supervision ni suivi de la part de leurs enseignants hommes, qui détenaient le pouvoir de juger leurs travaux en fin de cursus et par conséquent celui de valider ou non l'obtention du diplôme. À travers ces paramètres formulés dès le départ, nous voyons comment le projet des enseignantes-artistes fut influencé par leurs expériences passées, qui allaient bientôt faire d'elles des facilitatrices (*facilitators*⁸) ou des références (*role-models*⁹), plutôt

5 « Miss Chicago and the California Girls », dans *Everywoman Newspaper*, vol. 2/18, Judy Chicago Art Education Collection, Collection 9028, Special Collections Library, The Pennsylvania State University, 1971, [couverture du magazine conservé boîte 7], URL : <https://digital.libraries.psu.edu/digital/collection/judychicago/id/12775/rec/1> [dernier accès : 25.11.2021].

6 Michel Briand, « Danse et politique contemporaines. Radicalités esthétiques, philosophiques et sociales en danse », dans *Recherches en danse* [En ligne], *Actualités de la recherche*, mis en ligne le 6 juillet 2015, URL : <http://journals.openedition.org/danse/1034>; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.1034> [dernier accès : 04.06.2021].

7 « Le suivi des cours n'était pas obligatoire et les étudiants étaient poussés à suivre l'enseignement de plusieurs artistes, sans engagement exclusif, en fonction de leurs problématiques du moment. » Guislain, 2020 (note 4), p. 11-12.

8 « Chicago's pedagogy begins by replacing the traditional teacher/student relationship with a less hierarchical structure in which the teacher becomes facilitator rather than an authority figure. » Karen Keifer-Boyd, « From Content to Form: Judy Chicago's Pedagogy with Reflections by Judy Chicago », dans *Studies in Art Education*, 48/2, 2007, p. 134-154, ici p. 138-139, URL : <https://www.jstor.org/stable/25475816> [dernier accès : 19.11.2021].

9 Beth Bachenheimer, Everett Frost et Miriam Schapiro, *Women in the Arts*, (Episode 5/5), KPFK Station, Pacifica Radio Archives, Los Angeles, 29 novembre 1971, URL : https://archive.org/details/pacifica_radio_archives-BC0453.05 [dernier accès : 29.06.2021].

que les détentrices d'un savoir essentiel à la poursuite d'une carrière artistique inatteignable¹⁰.

Lors des deux premiers jours de circuit à travers les trois villes, seuls deux ateliers sur seize visités n'étaient pas rattachés au domicile des femmes rencontrées. Se dresse alors une énième preuve de l'opposition des sexes par les lieux de fabrication de leurs arts. Les hommes ont fait d'un atelier bien rangé ou d'une *warehouse* (entrepôt) sans âme l'espace représentatif du travail, d'après une idée préconçue selon laquelle il faudrait quitter la maison et s'isoler pour parvenir à la création. Les activités qui ne parviennent pas à se détacher de l'expérience quotidienne ne peuvent être considérées comme de l'art. Au contraire, les femmes, dont la pratique est intégrée aux conditions de vie, disposent généralement d'une pièce du domicile conjugal, ou bien d'une dépendance rattachée à la maison, qui fonctionne pour elles comme un espace affecté à la création. En développant leurs productions au cœur même de leur lieu de vie, perçu comme le domaine de l'intime et du subjectif, les femmes font ainsi face à des normes forgées et diffusées par des hommes, lesquels mettent d'emblée en question la légitimité de leur statut d'artiste. Tandis qu'ils peignent, sculptent, dessinent dans des espaces vides de quartiers commerciaux, des femmes telles que la peintre Judith Linhares, citée par Miriam Schapiro durant le premier épisode de l'émission, convertissent leurs appartements en de véritables sanctuaires aux allures d'installations. Pour prouver que les techniques artistiques des femmes ne peuvent être détachées de leurs expériences quotidiennes, Schapiro relate sa visite chez l'artiste. Les fauteuils brodés, les photographies burlesques de femmes des années 1920 posées sur la cheminée, les dessins d'enfant placardés dans la cuisine, et autres posters de félins, révèlent une continuité voire un effacement des limites entre l'art et la vie de Linhares par une attitude « immersive¹¹ ». Qu'il s'agisse de femmes nues affairées à des tâches ordinaires comme dans *Flower Drama*¹², près d'un feu, dans *Saturday Morning*¹³, à dos d'animaux sauvages, ou bien de bouquets de fleurs sur fonds de couleurs psychédéliques, à l'instar de *Small Blue Flowers*¹⁴, les œuvres sont intrinsèquement liées à leur lieu d'émergence. Le paysage quotidien est intégré au travail plastique de manière symbolique.

Comme l'expliquent Judy Chicago et Miriam Schapiro dans les enregistrements, toutes deux envisagent de produire et de présenter des œuvres dans les deux ans à venir. C'est donc par l'identification des contraintes imposées par l'environnement créatif dont les artistes femmes disposent que le désir

10 « Feminist art education begins with each person's individual voice and builds both individual and collaborative art making out of those issues expressed by many different voices. » Jill Fields, *Entering the Picture: Judy Chicago, the Fresno Feminist Art Program, and the Collective Visions of Women Artists*, New York 2012, p. 25.

11 Schapiro, 1971 (note 9).

12 Judith Linhares, *Flower Drama*, 2005, huile sur toile, 55,88 × 101,6 cm.

13 Judith Linhares, *Saturday Morning*, 2017, huile sur toile de lin, 152,4 × 180,34 cm

14 Judith Linhares, *Small Blue Flowers*, 2017, huile sur toile de lin, 30,5 × 40,6 cm.

de valoriser certaines techniques et activités pratiquées depuis leur foyer va donner naissance à *Womanhouse*. En d'autres termes, la réhabilitation d'une maison abandonnée dans le nord de Hollywood, et son détournement en un espace artistique alternatif qui leur serait consacré, naît au contact de la réalité du travail des artistes femmes. Dans ce désir de fédération d'un collectif de praticiennes californiennes, un travail important a porté sur l'instauration d'un système de libération de la parole qui s'est matérialisé par des *consciousness-raising classes*¹⁵. L'enjeu était d'abolir le format du cours magistral en faveur d'une participation orale active des étudiantes, qui donnerait naissance à des processus créatifs, à la recherche de thématiques à traiter, et à l'écriture de performances. La fin de la première émission nous apprend d'ailleurs que des entrevues dans les maisons des unes et des autres, pour discuter de leurs travaux dans un contexte moins formel que celui de l'école, furent organisées en dehors des cours.

Dans un entretien mené par Lynn Hershman Leeson en 1990, Faith Wilding revient sur son arrivée à Fresno avant la création du FAP¹⁶. Elle y témoigne du contexte social agité face à l'administration conservatrice de Ronald Reagan, alors gouverneur de Californie, qui vit émerger un esprit contestataire menant à la formation de nombreux collectifs et autres groupes de protestation dans les milieux artistiques, intellectuels, militants et étudiants. C'est aux côtés de Suzanne Lacy, entre autres, que Wilding rejoint le Second Sex Group, décrit comme un groupe d'éveil de conscience formé de soixante-dix étudiantes de la California State University de Fresno. Celles-ci se réunissaient de manière hebdomadaire pour des soirées durant lesquelles l'école se mêlait à la vie par la découverte, par l'étude ou par la relecture d'une littérature féministe, notamment française. Ces rendez-vous féminins hors campus constituent l'une des marques de fabrique de l'enseignement artistique activiste féministe dont Judy Chicago s'inspira pour structurer la technique pédagogique du FAP¹⁷. Ces discussions collectives devenues une discipline au même titre que d'autres matières telles que la peinture ou la sculpture permirent aux artistes qui intégrèrent le cursus de recevoir des crédits de la part de l'institution¹⁸. Les séances avaient lieu dans

15 Ces *consciousness-raising classes* désignaient des ateliers de prises de conscience qui s'articulaient sous forme de conversations en cercle sur des sujets tels que le viol, le sexisme ou encore la sexualité féminine.

16 « Interview with Miriam Schapiro and Faith Wilding 1990 May 30 », dans Lynn Hershman Leeson, *Women Art Revolution: Videotape Interviews 1990-2008*, Stanford University Libraries. Department of Special Collections and University Archives. URL : <http://purl.stanford.edu/nv433zv1179> [dernier accès : 29.06.2021].

17 Tout juste embauchée comme enseignante à la California State University de Fresno et après sa rencontre avec Faith Wilding, à qui elle propose rapidement un poste d'assistante.

18 À l'occasion d'une conférence en ligne de la série « Hey teacher! Art, Education and Politics », le 8 novembre 2021 par Margarita Brito Alves et Giulia Lamoni, dans le cadre de leur projet de recherche ARE, *Artists and Radical Education in Latin America (1960s-1970s)*, nous avons posé la question des critères d'évaluation des étudiantes pour l'obtention du diplôme à Faith Wilding qui a répondu que le fap à CalArts était un programme en pleine élaboration et que *Womanhouse* fit office de projet de fin d'études à évaluer par les enseignantes.

un vieux théâtre que les étudiantes trouvèrent, rénouvèrent et s'approprièrent – et dont les travaux nécessitèrent l'apprentissage de techniques de maçonnerie, de plomberie ou de menuiserie par exemple, domaines jusqu'ici très largement masculins¹⁹. Par l'enseignement de savoir-faire essentiels à la production et à l'accrochage d'une exposition, les *facilitators* ont permis aux participantes de bâtir une structure dans laquelle elles pouvaient librement verbaliser leurs désirs, leurs craintes, ou leurs révoltes. Somme toute, il s'agissait de délocaliser le domestique et l'intime pour en faire un domaine de création émancipateur requérant une formation à des activités qui sollicitaient les corps des femmes de manière inédite.

Cette approche pédagogique, tant théorique que pratique, envisage le personnel dans son potentiel artistique, esthétique et de manière collective. Ce laboratoire créatif, défini comme un « think tank » par Faith Wilding, fait preuve de radicalité dans le contexte des années 1960, mais affiche surtout la nécessité de produire un art spécifique aux problématiques féminines et de l'exposer²⁰. Qu'elles soient plastiques ou de l'ordre de la performance, des œuvres comme *Waiting*²¹ ou *Cock and Cunt Play*²² osèrent mettre des corps de femmes en scène pour dénoncer ou caricaturer les rapports de couples hétéronormés dans un espace ouvert au public.

Comme le précise Wilding, l'apprentissage de nouvelles techniques de construction, la revalorisation de celles considérées comme relevant du *low art* telles que le tissage, la couture, la poterie, mais aussi la révision de l'histoire de l'art et de la littérature du point de vue des femmes, sont autant de facteurs qui permirent aux initiatrices du FAP de reprendre possession de leurs représentations, de leurs expériences et de leur intimité, tout en s'inscrivant dans ce qu'elles considéraient être l'héritage des femmes artistes²³. D'autre part, certaines des méthodologies encore mobilisées dans des formations comme le *Performance: Design and Practice* de Central Saint Martins (University of the Arts London) prouvent bien son influence sur l'enseignement et l'apprentissage des arts²⁴. Ce programme revendique, depuis sa création dans les années 2000, l'expérience individuelle de l'artiste comprise au cœur d'une communauté dont

19 Moira Roth, « Oral History Interview with Suzanne Lacy », dans *Archives of American Art, Smithsonian Institution*, 16 mars 1990, URL : <https://eastofborneo.org/articles/suzanne-lacy-on-the-feminist-program-at-fresno-state-and-calarts/> [dernier accès : 25.11.2021].

20 « This was all experimental and unorthodox. Now it seems like nothing but then it was very radical. » Wilding/Hershman Leeson, 1990 (note 16).

21 Faith Wilding, *Waiting*, 1972, performance réalisée dans *Womanhouse*, Los Angeles.

22 Janice Lester et Faith Wilding, *Cock and Cunt Play*, 1972, performance réalisée dans *Womanhouse*, Los Angeles.

23 Amy Jin Johnson, « Interview with Faith Wilding by Amy Jin Johnson on “Womanhouse” », 19 avril 2012, Pembroke, Brown University, Rhode Island, URL : https://www.youtube.com/watch?v=50oc4e3S3_Y&t=1437s [dernier accès : 01.07.2020]

24 Central Saint Martins est l'une des six écoles rattachées à l'université des Arts de Londres au Royaume-Uni. Le département, créé en 2007, succède à celui de *Theatre Design: Design for Performance* lui-même inauguré en 1989 après une vingtaine d'années sous l'intitulé *Theatre Design*.

les productions informent et incarnent les motivations sociales, culturelles, esthétiques, politiques ou encore identitaires de chacun et chacune²⁵. Cette transmission pédagogique et théorique fait de l'histoire du FAP un des modèles de pédagogie artistique inclusive et éternellement radicale mis en œuvre par des femmes artistes et enseignantes.

²⁵ Pour une histoire de l'enseignement de la performance, voir Gaye Leigh Green, « The Return of the Body: Performance Art and Art Education », dans *Art Education*, vol. 52, no 1, National Art Education Association, 1999, p. 6-12, URL : <https://doi.org/10.2307/3193779> [dernier accès : 14.03.2022].