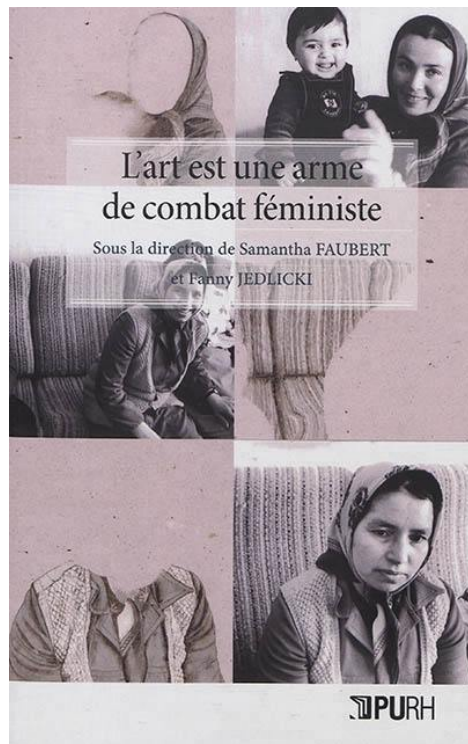


À propos de l'ouvrage collectif dirigé par Samantha Faubert et Fanny Jedicki : *L'art est une arme de combat féministe*, Presses Universitaires de Rouen, 2020.



L'art est une arme de combat féministe est un recueil de neuf articles, issus de deux ans de rencontres scientifiques organisées par des équipes de l'Université de Rouen et celle du Havre autour de l'engagement politique et artistique des femmes en Amérique Latine et en France. L'ouvrage propose ainsi une série d'études historiques, sociologiques, littéraires, sur des groupes féministes et des artistes de France, d'Argentine, du Honduras et du Salvador. L'approche y est pluridisciplinaire, et la question de l'engagement des femmes dans leurs créations et leurs pratiques artistiques est abordée depuis la danse, la poésie, le cinéma, la dramaturgie, et les arts visuels, après avoir été introduite au préalable par le contexte socio-politique des aires étudiées.

Ce travail de publication collective entend donner de la matière à penser contre la délégitimation dont le concept de genre est victime dans le débat public français depuis 2012, année du vote de la loi sur le « mariage pour tous ». Il met en avant également l'intersectionnalité de nombreuses œuvres de femmes artistes, qui loin de dénoncer la seule hiérarchisation des genres dans la société et l'assignation des femmes à des sphères dominées ont souvent mis en avant les oppressions spécifiques dont sont victimes les femmes racisées, les femmes prolétaires et exploitées, les femmes LGBTQ+, les femmes militantes, etc. Enfin, cet ensemble de textes va à l'encontre des représentations dominantes d'un milieu artistique encore extrêmement divisé en matière de genre, où les femmes artistes bénéficient toujours d'un accès limité à la légitimité culturelle. Moins programmées, diffusées, exposées, publiées, nommées à des postes à haute responsabilité, les femmes artistes seraient, selon l'ouvrage, à l'origine d'un acte de transgression en soi : occuper une sphère qui ne leur est a priori pas réservée et qui tente de les invisibiliser. Cette occupation permet en outre d'élaborer un regard artistique autre, qui fait évoluer chacune des disciplines dans lesquelles il émerge.

Les quatre premiers articles de l'ouvrage sont consacrés à des pratiques artistiques et féministes françaises dont le premier chapitre, texte de l'historienne Ludivine Bantigny, permet de dresser le contexte historico-politique. Rappelant l'effervescence de la deuxième

vague de féminisme à partir de 1970, la dite « année zéro » du mouvement, et grâce à l'histoire des formations de groupes de femmes et de Maisons des femmes dans les quartiers, universités, entreprises et usines où s'organisaient des ateliers sur l'histoire des femmes, des groupes de parole, des ateliers d'auto-défense, de menuiserie ou encore de projections de films, ce chapitre montre comment les féministes françaises de l'époque ont rendu politiques des sujets qui appartenaient à leur sphère privée (comme le travail domestique ou les risques d'agression et de viol). Contre l'image que le gouvernement de Giscard a tenté de rendre publique avec son secrétariat d'État à la condition féminine (créé en 1974), les militantes des groupes de femmes – et à partir de 1979 du MLF – ont aspiré à un déconditionnement, opposant à l'image de la femme/mère essentialisée par sa beauté et ses activités domestiques celle de femmes capables de se réunir, de faire corps, de chanter, de prendre la parole, et d'assumer leurs émotions et leurs indignations. L'autrice explique enfin qu'au-delà de la volonté de faire corps et d'en finir avec la compétition entre femmes, qui sert à la domination masculine, l'homogénéité du mouvement a pu être remise en question dans l'intersection entre lutte des femmes et lutte des classes. Cette vague de féminisme aurait entretenu un rapport ambigu avec la pensée marxiste, dans la mesure où certains groupes ont eu du mal à renoncer à l'union sacrée de toutes les femmes, quand d'autres ont développé un « féminisme lutte de classes » désireux de critiquer à la fois les féministes qui ne problématisaient pas la question de l'exploitation ouvrière et certaines formations comme le PCF qui faisaient selon elles abstraction de l'oppression spécifique des femmes ouvrières.

Le deuxième chapitre, comme le premier, présente une approche « par le bas » de la question de l'émancipation féminine, et a cela de particulier qu'il offre une réflexion autobiographique, sur l'introduction de la danse comme pratique chorégraphique artistique dans le milieu universitaire du sport. Betty Lefevre, professeure émérite de l'université de Rouen explique la façon dont elle s'est battue depuis les années 1970 pour aller à l'encontre du modèle dominant du sport de compétition dans les cours d'éducation physique. Depuis les idées de l'université de Vincennes et du MLF prônant une éducation corporelle émancipatrice et subversive à la transformation de l'intitulé APS (Activités Physiques et Sportives) en APSA (Activités Physiques, sportives et Artistiques) en 1997, le combat pour l'introduction de la pratique chorégraphique dans le secondaire et à l'université a constitué pour l'autrice un véritable travail de lutte contre les hiérarchies et stéréotypes de genre. Malgré le constat que, sans le vouloir, son statut de danseuse chez les sportifs s'est inscrit dans la répartition stéréotypée homme/femme des activités physiques et que les activités de danseuse et d'enseignante restaient en adéquation avec les attentes sociales propres à son identité de genre, Betty Lefevre montre que l'introduction de cette pratique artistique et de l'étude de la danse contemporaine dans les filières STAPS ont été à l'encontre d'une culture sportive androcentrée où féminité et virilité sont constamment opposées.

Cette étude autobiographique montre bien le lien étroit qui existe entre identité personnelle, parcours de vie et pratique artistique de ces femmes, relation qui s'observe activement dans les chapitres suivants, qui mettent en évidence le rôle très important joué par certaines artistes dans la représentation des combats postcoloniaux des années 1970-80. C'est le cas de Sarah Maldoror (1929-2020), présentée par Brigitte Rollet dans le chapitre 3. Cinéaste « antillaise de naissance mais angolaise d'adoption », devenue une figure incontournable du cinéma panafricain. Son travail de réalisatrice comme ses combats politiques s'inscrivent dans un engagement postcolonial certain. D'ailleurs, son travail de fiction qui thématise la lutte pour les indépendances sur le continent africain, notamment dans *Sambizanga* (1972), va de pair avec son engagement au Mouvement Pour la

Libération de l'Angola (MPLA), créé par son mari, le poète et homme politique Mario de Andrade. Sa production documentaire, surtout destinée à la télévision, a toujours gardé des accents politiques, comme par exemple ses travaux sur Césaire qui mettent en évidence les liens entre parole poétique et parole politique de l'écrivain. Nil Yalter (1938), artiste plasticienne franco-turque inscrit également son art dans une démarche sociocritique aux accents féministes, communistes et postcoloniaux. En travaillant dans les années 1970-80 avec des populations ouvrières immigrées en France, majoritairement turques, et à partir de supports artistiques peu courants, la plasticienne a créé autour de sujets aussi divers que la lapidation, l'excision, l'immigration ou l'assignation féminine des tâches. Fabienne Dumont explique également, dans le chapitre qui lui est consacré, comment Nil Yalter a contribué à la formation de collectifs de plasticiennes destinés à soutenir les artistes isolées, peu représentées dans les revues d'art et les corps enseignants, et à faire écho aux critiques féministes de l'époque. Ces exemples nous montrent que la vague de féminisme qu'a connue la France dans les années 70 et 80 a bien souvent pris une dimension intersectionnelle, bien que ce concept, forgé plus tard, en 1989, par la juriste américaine Kimberlé Crenshaw n'était pas encore ce « mot à la mode »^[1] qui a tant de succès dans la troisième vague du féminisme. La frange artistique des combats féministes n'est donc pas restée à la marge des effervescences révolutionnaires, communistes, anticolonialistes et antiracistes de « l'entre-deux mai », mais a permis, par le biais de figures charismatiques qui ont aussi milité pour la visibilité de leur propre travail, de donner corps et images à un puissant mouvement d'émancipation.

La deuxième partie de l'ouvrage change d'aire géographique pour s'intéresser au contexte latino-américain, notamment au féminisme argentin, hondurien et salvadorien, en se centrant particulièrement sur la question du corps. Si le corps apparaît déjà comme un élément central dans les pratiques politiques et artistiques féministes des années 1970-80 en France, on observe qu'il est un support qui cristallise toutes les dynamiques d'oppression, de violence, de domination, mais aussi de lutte, de création et d'émancipation dans des contextes socio-politiques aussi violents que ceux dont il est question dans cette deuxième partie de l'ouvrage : les dictatures militaires argentines et la violence sexiste systémique et généralisée en Amérique centrale. Ainsi, dans le sixième chapitre, Samantha Faubert explique comment le théâtre de la dramaturge argentine Griselda Gambaro (1928) a tenté de subvertir l'image traditionnelle de la femme argentine des années 1960-70, en pervertissant notamment les valeurs morales chrétiennes promues par les dictatures qu'a connu le pays dans ces années (Onganía et Videla). Dans le contexte de ces régimes militaires contre-révolutionnaires extrêmement répressifs, qui ont tué, violé, torturé et fait disparaître quantité de corps, la dramaturge crée des personnages féminins, qui se situent en bas de l'échelle sociale, à la marge, mais qui parviennent à renverser certaines dynamiques de domination en changeant l'ordre symbolique. Par un travail sur le langage, les négations, la contradiction, sur le dynamisme du corps et la non-conformité gestuelle, ses personnages de femmes parviennent à transgresser corporellement et sémantiquement l'espace social qui leur est assigné. Le corps dominé et meurtri devient un espace privilégié d'émancipation.

C'est ce qui apparaît également dans le chapitre 8, qui traite du corps chez les poétesses du Honduras. Sandra Gondouin y reprend l'idée de la critique littéraire chilienne Lucía Guerra Cunningham selon laquelle le corps de la femme latino-américaine est un « territoire colonisé », par l'héritage colonial du continent, d'une part, et par la religion catholique, d'autre part. Ainsi, écrire sur le corps a pu être un moyen pour les femmes de se réapproprier leurs expériences corporelles et d'entamer un processus de décolonisation. De-là sont nées au Honduras des paroles poétiques exposant la sensualité et l'érotisme

fémminins. Cela est le cas dans les poèmes de Clementina Suárez (1902-1991), où une voix lyrique laisse ses pulsions s'exprimer et reprend possession de son corps, siège de la sexualité. Cette subversion érotique initiée dans les années 1930 sera surtout développée par la suite dans d'autres pays de la région, dans les années 1970, par des poétesses comme Gioconda Belli au Nicaragua et Ana María Rodas au Guatemala. C'est seulement dans les années 1990 que le motif du corps redeviendra une source de revendication de liberté et de désir dans la poésie hondurienne, chez Amanda Castro (1962-2010) par exemple, qui en plus de briser le tabou de la sexualité brise le tabou de la violence, des souffrances et des oppressions subies par les femmes, « généralement les femmes les plus vulnérables, pauvres et racisées ». Le chapitre précédent, effectivement, a fait apparaître la place de la violence de genre dans la sphère privée, mais aussi dans les sphères publiques et institutionnelles des pays d'Amérique centrale, et notamment au Honduras et au Salvador. La violence de genre représente la principale menace à l'intégrité physique des femmes dans ces pays où les viols, grossesses précoces (et interdiction d'avorter), crimes intrafamiliaux, agressions sexistes dites « correctives » et féminicides sont extrêmement courants. Les féminicides sont la seconde cause de mortalité chez les femmes du Honduras, quand une femme est assassinée toutes les seize heures au Salvador. La chercheuse Karen Bähr Caballero explique dans ce chapitre que les niveaux extrêmes de violence atteints dans la région sont plus qu'épidémiques et s'exercent jusque dans des sphères institutionnelles qui se chargent « d'entretenir les relations sociales hiérarchiques de race, de genre, d'identité sexuelle et de classe et, de cette façon, perpétuer l'inégalité des communautés marginalisées »^[2]. Enfin, elle n'oublie pas de préciser que l'impunité est presque totale pour les coupables. Pour revenir à la poésie hondurienne, cette violence systémique a fait émerger une nouvelle métaphore : celle du corps de la patrie (la mère patrie), violenté, maltraité. Le Honduras devient en poésie la silhouette d'une femme aimée et violentée, défendant ainsi l'idée qu'il est dans l'intérêt de toutes et tous d'éradiquer cette culture de la violence de genre.

Enfin, par son caractère collectif l'ouvrage propose une grande diversité de points de vue sur des matériaux très divers, qui mériteraient peut-être d'être davantage liés les uns aux autres, et de renforcer la réflexion sur l'imbrication entre art et combat à proprement parler. La perspective d'un regard croisé France/Amérique latine s'y articule surtout autour de la question du corps, mais on pourrait prolonger cette ouverture géographique en parlant des influences et filiations qu'il existe aujourd'hui entre les pratiques artistiques féministes d'ici et de là-bas, à une époque où les images et l'information circulent à une vitesse folle. François Vanhove évoque déjà l'idée, dans un des chapitres consacrés aux nouveaux médiums de la troisième vague féministe, que la vidéo est devenue un support privilégié au sein des moyens d'action utilisés par les militantes à partir des années 1980. Mais aujourd'hui relayée par les réseaux sociaux, la vidéo devient également un support de coordination d'actions internationales. C'est ce qu'a prouvé par exemple la viralisation de la performance *Un Violador en tu camino* du Collectif chilien Las Tesis, réalisée à Santiago du Chili le 25 novembre 2019, lors de la journée mondiale de lutte contre les violences faites aux femmes, et dans le contexte des mobilisations que connaissait le pays à ce moment-là. La vidéo de la performance a fait le tour du monde dès le lendemain, par le biais des réseaux sociaux, poussant des femmes de plus de vingt-cinq pays à reproduire la performance dans les semaines suivantes, reconnaissant ainsi une sorte de filiation et de solidarité internationale entre les luttes féministes de territoires très différents. Enfin, la façon dont ce chant et cette chorégraphie sont devenus des slogans et symboles d'une peut-être nouvelle vague internationale de féminisme, post #MeToo, extrêmement vive et massive en Amérique latine, montre bien comment l'art peut justement être... une arme de combat féministe !

Terminons sur quelques vers que la poète salvadorienne (ex-guérillère) Silvia Ethel Matus Avelar (1950), traduite par Jules Falquet pour l'ouvrage, dédiée à ces femmes qui ont lutté toute leur vie :

« tu es la survivante de néfastes dictateurs
de démocraties suspectes
de mauvais maris ou d'amants encore pires.

Aujourd'hui, sens-toi libre et profite
avec des enfants ou sans enfants
avec les cheveux blancs ou les cheveux teints
avec enthousiasme ou démotivée
et rappelle-toi toujours pour t'accompagner
du chant des vieilles sorcières :

« Vieille, vieille est la mer et pourtant, elle aussi rugit
centenaires, les galaxies, et elles brillent dans l'espace avec leurs lumières
avec leurs lumières,
avec leurs lumières. »^[3]

Notes

^[1] En référence à l'article de Kathy Davis, « L'intersectionnalité, un mot à la mode. Ce qui fait le succès d'une théorie féministe », *Les cahiers du CEDREF*, no 20, 2015.

^[2] Conclusion tirée par la rapporteuse spéciale des Nations Unies en 2011 à l'issue d'une mission au Honduras. Nations unies, *Report of the Special Rapporteur on violence against women, its causes and consequence, on her mission to Honduras*, Genève, 2014.

^[3] Extrait de « Sientes », « Tu sens », *Fogatas y mieses*, 2016, traduction inédite de Jules Falquet.