



HAL
open science

Les travaux collaboratifs du “ contenedor de feminismos ” : réinventer la mémoire des femmes dans l’espace social

Pascale Peyraga

► To cite this version:

Pascale Peyraga. Les travaux collaboratifs du “ contenedor de feminismos ” : réinventer la mémoire des femmes dans l’espace social. Forero Mendoza, Sabine; Peyraga, Pascale. Artistes femmes: les formes de l’engagement, 14, PUPPA, pp.107-122, 2020, 2-35311-107-6. hal-03152111

HAL Id: hal-03152111

<https://hal.science/hal-03152111>

Submitted on 3 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ARTISTES FEMMES

LES FORMES DE L'ENGAGEMENT

Sous la direction de Sabine Forero Mendoza & Pascale Peyraga



presses universitaires de pau et des pays de l'adour



Pascale Peyraga

Les travaux collaboratifs du « contenedor de feminismos » : réinventer la mémoire des femmes dans l'espace social

La question mémorielle a connu un développement exponentiel dans la société espagnole du début du ^{xxi}^e siècle, aussi bien dans les milieux politiques que culturels, faisant émerger des faits, des récits et des voix longtemps demeurées sans écho, qu'elles aient été réduites au silence ou faiblement entendues. Pleinement inséré dans cette perspective de reconquête du passé, le « Contenedor de feminismos » est un dispositif déployé en Galice, au Pays Basque et dans la province de León entre 2009 et 2015, sous l'impulsion de trois artistes galiciennes, Uqui Permui, designer graphique et artiste audiovisuelle, Carme Nogueira, chercheuse et créatrice pluridisciplinaire exploitant ainsi les modèles de représentation et l'identité de genre, et Anxela Caramés Sales, critique d'art et auteure d'une thèse sur les pratiques curatoriales et les discours féministes véhiculés par l'art espagnol (Caramés 2016). Également commissaire d'exposition, cette dernière s'attache aux études de genre, et c'est à l'occasion d'un projet d'exposition, initialement intitulé « Sin consigna », qu'elle fut amenée à intervenir comme artiste pour concevoir ce qui deviendrait le « Contenedor de feminismos » (Caramés 2016 : 408-409). Défini comme un projet de constitution d'archives itinérantes destinées à l'espace public, ce « contenedor » avait pour finalité de collecter, de documenter et de faire entendre des récits de femmes et de retracer l'histoire des « féminismes »¹, au sens large du terme.

À ce titre, il trouve sa place à la croisée des pratiques artistiques et des modèles historiographiques convoqués à travers la référence archivistique.

1 - URL : <http://contenedordefeminismos.org/>, consulté le 10/10/2019.

Porteur d'une vaste polysémie, il se fait le réceptacle de problématiques et de revendications diverses, parmi lesquelles se dégage la dimension mémorielle, le « contenedor » étant symptomatique d'une crise identitaire contemporaine qui se répercute aussi bien dans les productions littéraires que dans les manifestations artistiques actuelles. Nous reviendrons tout d'abord sur les lacunes de la mémoire qui déterminent l'existence du « contenedor » dans une Espagne où l'histoire – défaillante – des féminismes dans l'art relève davantage d'une déconsidération systémique que d'un oubli véritable. Nous pourrions alors voir que, derrière la fonction première du « contenedor », qui serait de compenser une absence de postérité donnée à l'art féministe des années 60 et 70, se cache un enjeu majeur consistant à repenser les normes et les modalités de sélection de ce qui est digne d'être dit et transmis.

LE « CONTENEDOR DE FEMINISMOS » FACE AUX LACUNES DE LA MÉMOIRE

Notable à plusieurs niveaux, la crise identitaire que nous venons d'évoquer frappe indistinctement l'ensemble des cultures occidentales et, de façon plus spécifique, la société espagnole, victime d'une double circonstance socio-historique, d'une double faille dans la transmission de ses héritages affectant, d'une part, l'histoire de l'Espagne et, d'autre part, l'histoire des mouvements féministes dans leur relation avec l'art.

108

Du point de vue le plus général, il semblerait que, de nos jours, l'individu ne vive plus le présent comme un moment de plénitude, celui-ci étant entravé par les lacunes de l'histoire. De ce fait, le regard contemporain a tendance à construire des récits, à restituer l'image d'une filiation cassée ou empêchée, aux antipodes des récits antérieurs qui privilégiaient une continuité dans laquelle passé, présent et futur suivaient les fils d'une trajectoire cohérente. Ainsi la littérature de la fin du xx^e siècle a-t-elle vu émerger un genre littéraire illustrant l'inquiétude du sujet moderne, que Dominique Viart proposa d'appeler le « récit de filiation » (Viart, 1999) et que Laurent Demanze théorisa dans plusieurs essais, en le caractérisant de la sorte :

Le récit de filiation emblématise une inquiétude contemporaine et une désorientation historique, palpables depuis que les croyances au futur et les idéologies du progrès ont été ébranlées à la fin du millénaire. [...] La compréhension du présent ne peut se faire sans un détour vers ces moments révolus, sans dresser l'inventaire de ces héritages familiaux. [...] Les récits de filiation sont alors autant d'investigations historiques qui prennent en charge les silences familiaux et s'attachent à redonner des mots aux pages blanches de l'histoire. (Demanze, 2012)

L'enjeu de tels récits repose sur l'expression de non-dits et sur la célébration des êtres de peu, qui s'inventent une identité par la récusation critique des héritages et des traditions du passé. Cette démarche suppose une dimension éthique, dans laquelle les documents d'époque et les archives familiales ne sont pas tant la source d'un savoir immuable que l'origine d'une expérience dont le sujet moderne s'empare en se mettant à la place de son ascendant.

Ce malaise dans la transmission est particulièrement patent dans l'histoire contemporaine de l'Espagne où, au moment de la Transition démocratique, le choix fut officiellement réalisé de faire table rase du passé, à travers une Loi d'amnistie (1977) qui était à la fois un pacte d'oubli et de compromis², si bien que la remise en question du passé demeura un sujet tabou bien après la fin de la dictature, en novembre 1975. Ce n'est qu'au cours des années 2000 que des débats inédits touchant l'Histoire et la construction de la mémoire secouèrent l'Espagne débouchant, en 2007, sur la loi controversée dite de Mémoire Historique qui visait à reconnaître les victimes du franquisme³.

Mais cette visée rétrospective avait beau être nécessaire, elle était aussi porteuse d'inquiétudes car elle menaçait des partages et des équilibres construits sur la négation de pans entiers de la société. Cela concernait, entre autres, la place assignée à la femme et à ses créations, ainsi que la reconnaissance critique et institutionnelle de celles-ci. En réalité, l'examen engageait non seulement le rappel d'une mémoire jusqu'alors verrouillée, mais il constituait également une opportunité pour les femmes qui pouvaient ainsi revenir sur une historiographie déterminée par des codes masculins.

Et l'on peut effectivement observer, parallèlement au regard rétroactif porté sur l'histoire de l'Espagne, l'éclosion d'une conscience réflexive au sein de la critique artistique, mettant à jour une béance dans l'histoire de l'art espagnol des années 70 et 80 et révélant que l'essentiel des productions féministes de cette période avait été passé sous silence. Non pas qu'elles aient été négligeables – selon le topique véhiculé par une idéologie hétéro-normative – ou que les discours théoriques féministes n'aient atteint les artistes femmes qu'à travers l'importation tardive des modes anglo-saxonnes, mais, de fait, les récits hégémoniques avaient marginalisé leur existence, en refusant de prendre en compte la spécificité du cas espagnol. En atteste, par exemple, la publication que Pilar Parcerisas consacra en 2007 à l'art conceptuel espagnol (Parcerisas, 2007), qui sous-évaluait le rôle de la perspective féministe dans l'art des années 70, à un moment où l'apport de l'historiographie féministe dans le domaine artistique était pourtant indéniable, et où des expositions comme *La Batalla de los géneros* (2007) mettaient en regard les œuvres d'Eugènia Balcells ou d'Esther Ferrer avec celles d'artistes féministes reconnues dans les années 70 aux États-Unis, en Amérique Latine et en Europe (Judy Chicago, Eleanor Antin, Ana Mendieta, Marina Abramovič, pour ne citer qu'elles) (voir Mayayo, 2013a : 27-29).

En réalité, les propositions clairement féministes des années 90 (celle d'Ana Navarrete ou d'Eulàlia Valldosera, par exemple) étaient vouées à la méconnaissance des apports antérieurs, venus de Paz Muro, d'Esther Ferrer,

2 - La loi d'amnistie, votée le 15 octobre 1977, constitua l'une des clés de voûte du processus démocratique engagé après la mort de Franco. Il s'agissait d'amnistier des milliers d'opposants au franquisme, condamnés pour des faits antérieurs à 1976, mais la loi écartait également toute poursuite de crime franquiste.

3 - Le 26 décembre 2007 fut votée la « Loi par laquelle sont reconnus et élargis les droits et sont mises en place des mesures en faveur de ceux qui ont souffert des poursuites et des violences pendant la guerre civile et la dictature », populairement connue sous le nom de « Loi de Mémoire Historique ».

voire de Fina Miralles, ce qui donna lieu au topique d'une génération « orpheline » de toute tradition propre, tant du point de vue de la pratique artistique que des théories féministes. Une telle fracture est également mise en lumière par le dossier monographique « Mujeres, artes y feminismo », dans lequel les artistes espagnoles interrogées en mai 2005 par la revue *ExitExpress* mettaient en avant, parmi leurs sources d'inspiration des années 70, les noms de créatrices étrangères, ignorant invariablement leurs aînées espagnoles (voir Mayayo, 2013b : 35). Cette observation est confirmée par Rocío de la Villa qui, depuis son expérience de critique d'art et de commissaire d'exposition, souligne l'isolement des artistes espagnoles des années 90, privées de modèles ibériques faisant autorité :

Je pense que mon expérience, autodidacte et fragmentaire, fut assez proche de celle d'artistes, de critiques et de commissaires qui apparurent dans les années 90. [...] Sauf exception, elles reconnaissent leur ignorance, à cette époque, des principes rudimentaires du féminisme et de la théorie de l'art féministe. Leur accès à la connaissance d'œuvres et de pratiques féministes devait rester diffus, [...], ce qui déboucha sur la situation du *modèle absent*, uniquement pallié par des voyages et des résidences à l'étranger (nous traduisons). (Villa, 2013 : 265)

De fait, la perméabilité croissante du monde artistique à l'égard des discours féministes, perceptible dans les années 90 à travers la création de collectifs comme celui d'*Erreakzioa-Reacción*, ou l'organisation d'expositions individuelles d'artistes féministes (Marina Nuñez, Carmen Navarrete, Eulàlia Valldoserà), laissa toujours apparaître l'absence d'une généalogie exclusive. Et ce, malgré l'existence d'un « proféminisme » qu'une partie de la critique contemporaine – Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo en particulier – cherchait à visibiliser, faisant observer que même les expositions organisées à partir des années 90 avaient eu tendance à se focaliser sur les artistes féministes récentes⁴. Ainsi Patricia Mayayo résume-t-elle le paradoxe du cas espagnol, insistant sur l'oubli dans lequel la création féministe fut longtemps plongée :

Selon nous, il est possible d'identifier depuis les années 60, dans l'œuvre de certaines artistes espagnoles, une recherche sur les injustices de la société (hétéro)patriarcale, qu'il conviendrait de qualifier de proto-féministe et qui, au cours de la décennie suivante, avec la consolidation du mouvement féministe et la fin du franquisme, deviendrait ouvertement politique. Toutefois, cette veine antipatriarcale a été généralement ignorée par l'histoire officielle [...], ainsi que, dans une proportion importante, par l'ensemble des expositions féministes auxquelles nous faisons précédemment allusion, centrées – à quelques exceptions près – sur l'œuvre d'artistes qui commencèrent leur carrière à partir des années 90 (nous traduisons). (Mayayo 2013b : 26)

Face à ce constat, il est légitime d'interroger plus largement la capacité de l'art des artistes femmes à se construire « sur » l'absence et la discontinuité, en dehors d'une tradition propre. Dans le monde anglo-saxon – dont l'Espagne a importé les textes et les débats féministes –, les artistes féministes avaient pris en compte le

4 - Sont généralement citées 100 % (1993), *Cómo nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos* (1997), *Transgénic@s* (1998), *Zona F* (2000), *El bello género* (2002), *Desacuerdos* (2005), ou encore *La batalla de los géneros* en 2007, déjà évoquée.

legs des générations antérieures, que ce soit pour s'identifier à elles ou pour s'en écarter. Et nous ne pouvons que repenser aux propos de Virginia Woolf dans *Une Chambre à soi*, selon lesquels le lien d'une femme avec son passé transite par la mère (Woolf 2016 : 188) et qui soulignent l'importance de se reconnaître dans une généalogie, pour s'émanciper de la représentation partielle prescrite par une historiographie normative, une historiographie qui, dans le cas précis de l'Espagne, privait les créations féministes de leurs soubassements historiques.

C'est dans ce contexte spécifique qu'il convient de replacer l'exposition *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, organisée par Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo en 2012 au MUSAC de León, et dans laquelle fut présenté le « Contenedor de feminismos », qui s'accordait pleinement aux objectifs affichés par les deux commissaires, à savoir :

- défendre la nécessité de relire l'histoire de l'art,
- donner à connaître les féminismes qui avaient déterminé des trajectoires artistiques variées,
- reconstruire non pas une filiation linéaire, un récit monologique qui imiterait un modèle épistémologique réducteur, mais une généalogie, un héritage diffus tel que le concevait Griselda Pollock lorsqu'elle opposait au canon patrilinéaire l'« ensemble des possibles culturels » :

Il [le canon] est formé rétrospectivement par le choix que font les artistes eux-mêmes des prédécesseurs qui les légitiment et les consacrent. Cependant, si des artistes – parce que ce sont des femmes ou des non-Européens – sont tout à la fois exclus de l'histoire et écartés de l'héritage culturel, alors le canon devient, au fil des générations, *un filtre de plus en plus appauvri et appauvrissant si l'on se réfère à l'ensemble des possibles culturels*. [...] Face à cette bibliothèque fermée d'où les femmes sont absentes, [...] il nous faut proposer plus qu'un autre espace de lecture. Au lieu de cela, *nous avons besoin d'un polylogue*. (Pollock, 2007 : 47-48 ; 50)

111

La notion spécifique de « généalogie » utilisée par Aliaga et Mayayo est fondamentale, car elle implique non seulement une redécouverte de l'action féministe passée, mais aussi une nouvelle façon de la relater, une réécriture de l'histoire à travers l'expérience des femmes. En ce sens, le dispositif du « Contenedor de feminismos » peut remplir la fonction émancipatrice chère à Celia Amorós (Amorós, 1993), dans la mesure où il associe aux contenus féministes rassemblés une modalité d'exposition appropriée qui est aussi réflexion sur le récit des féminismes, se présentant à l'interface du contenu et du contenant, de l'individuel et du collectif.

LA BIVALENCE INTRINSÈQUE AU « CONTENEDOR DE FEMINISMOS »

Nos tentatives émancipatrices n'étant enregistrées ni par la mémoire ni par l'écriture, et ne s'inscrivant pas non plus dans des liens de filiation, elles semblent être éparpillées, dispersées. Dans ce contexte, *recueillir, sélectionner, inclure des textes dans une anthologie* donne une texture à la mémoire critique du féminisme : c'est déjà, en soi, une tâche émancipatrice (nous traduisons et soulignons). (Amorós, 1993 : 7)

Son objectif [du « Contenedor de feminismos »] est de *trouver, documenter et rendre visibles* les histoires de femmes, les féminismes et les luttes pour la libération sexuelle des trente dernières années en Galice. Le dispositif a été conçu pour *collecter ce matériel, pour le montrer et le diffuser* sans le hiérarchiser et en souhaitant créer des réseaux (nous traduisons et soulignons). (Caramés, 2016 : 412)

La confrontation des propos de Celia Amorós et ceux d'Anxela Caramés rend manifeste la parenté entre la théoricienne du féminisme et les trois créatrices du « Contenedor de feminismos ». Si les « luttes pour la libération sexuelle » des unes dialoguent avec les « tentatives émancipatrices » de l'autre, c'est la mise en action plurielle, signifiée par l'énumération des formes verbales, qui réunit les deux démarches. Toutes deux associent un contenu collecté – qu'il soit « texte » ou « matériel » –, à une mise en forme, une exhibition ou une disposition (une « texture »).

Dans le cas du « contenedor », cette double capacité tient à la structure même du réceptacle : le « contenedor » est une caisse en bois mobile, et les étagères incluses dans ses deux couvercles permettent d'exposer des contenus variés (**Fig. 1**). En outre, l'intitulé même du dispositif met en relation les « feminismos » avec le « contenedor » et affiche ainsi le caractère indissociable du « contenu » sémantique et de son « contenant », dédié non seulement à l'archivage mais aussi à l'exposition. Dès lors, la façon d'exposer les féminismes s'avère aussi importante que les contenus eux-mêmes, ce qui fait naître au sein du projet une dimension réflexive sur les modalités de conservation et de divulgation, ainsi qu'un questionnement sur le traitement historiographique et muséographique des féminismes.

112



Fig. 1
« Contenedor de feminismos »,
Exposition *Genealogías feministas
en el arte español : 1960-2010*, MUSAC,
León, juin 2012-février 2013

Partant, la force de ce dispositif ne repose pas uniquement sur l'appropriation de thématiques ou d'actions féministes, mais sur son aptitude à favoriser de nouvelles formes de récits et de connaissance.

Rien d'étonnant dans cette bivalence, si nous la rapportons au profil des trois créatrices du dispositif, deux d'entre elles – Carme Nogueira et Anxela Caramés – présentant la double facette d'artiste et de chercheuse⁵. Cette affinité entre distance critique et pratique artistique justifie que le « contenedor » soit à la fois une activité artistique et une réflexion sur celle-ci, qu'il soit objet et sujet d'étude, et que son ambivalence se décline en une série de binômes qui dessinent une proposition méthodologique et historiographique.

Le fait que le « contenedor » puisse excéder son rôle assumé de réceptacle est alors perceptible dans l'invitation faite aux participant(e)s des docu-actions de témoigner par écrit sur la surface extérieure du « contenedor », transformé en tableau d'affichage ou en surface d'exposition (**Fig. 2**).



Fig. 2 – « Contenedor de feminismos », Docu-action n° 1, L'action des ouvrières de la fabrique de conserves, Vilaxoán, Arousa, 21 février 2009

Quant aux lieux où il fut installé, ils étaient eux-mêmes porteurs de pluralité, l'espace consacré du musée n'étant pas rejeté mais enrichi par d'autres espaces de diffusion⁶. Aussi pouvons-nous placer du côté des lieux « canoniques » le MUSAC, lieu d'exposition des *Genealogías feministas* en 2012, ou la Casa-Museo Emilia Pardo Bazán, dont la création résultait, comme toutes les *casas museos*, de l'institutionnalisation d'un espace privé visant à célébrer un personnage célèbre,

5 - Si la thèse de doctorat de la première, mettant l'accent sur la théorie de la réception, portait sur *La representación como puesta en escena...*, celle de la seconde étudiait les pratiques d'exposition et les discours féministes présents dans l'art espagnol.

6 - L'article « El museo como archivo », que Jesús Carrillo consacre à la redéfinition des musées sous l'effet de nouvelles modalités d'archivage, offre une perspective éclairante sur le projet du « contenedor » et sur la dimension à la fois canonique et transgressive des archives, que nous approfondirons dans notre troisième partie (Carrillo, 2011).

et à laquelle le « contenedor » fut offert en 2015⁷. Les lieux de diversification sont à rechercher dans l'espace public, l'installation du « contenedor » dans la rue contrecarrant l'idée d'une assignation dans un lieu d'existence fixe et incitant par là même à interroger le rôle des centres d'art. Dans une même dynamique d'élargissement, les « contenus » incorporés dans cette archive ne se réduisent pas à des legs d'artistes femmes ou à des productions artistiques – c'est néanmoins le cas de la docu-action sollicitant l'expérience des femmes *bertsolaris* en 2014^{8 9} –, car ils se réfèrent aussi – majoritairement – aux histoires anonymes des femmes et à leur militance. Ces caractéristiques font de l'archive mobile un projet de nature transdisciplinaire, qui relève autant de l'histoire de l'art que de la culture, de la politique que de la sociologie.

Enfin, si le « contenedor » combine les fonctions d'archivage et d'exposition, il peut de surcroît être défini comme un objet statique et mobile à la fois, mi-document, mi-action, comme un catalyseur échappant à la fixité du canon, ainsi que le révèlent plusieurs des six « docu-actions »¹⁰ menées entre 2009 et 2015 et impliquant des déplacements physiques et symboliques. La première docu-action, par exemple, organisée en février 2009, consista à transporter le « contenedor » à roulettes en face d'une ancienne conserverie de poisson à Vilaxoán (Vilagarcía de Arousa) qui avait été le siège, trente ans auparavant, d'une grève convoquée par une centaine de femmes opposées au licenciement général des ouvrières¹¹. À l'occasion de cette action, quatre actrices de l'époque – deux travailleuses, une syndicaliste et une avocate en droit du travail – réactualisèrent l'action passée à travers leur témoignage oral – filmé – et leur don de documents de l'époque (des articles de journaux, des photos, la bande VHS de l'histoire de cette lutte). Ces

114

7 - Loin d'être insignifiant, ce choix confirme les objectifs de réappropriation des féminismes du passé que défendent les trois artistes. Emilia Pardo Bazán, écrivaine galicienne de la fin du XIX^e siècle, est en effet connue pour son engagement en faveur des droits des femmes ou pour ses critiques de l'inégalité entre l'homme et la femme dans le domaine de l'éducation.

8 - Les *bertsolaris* (« versificateurs » en basque), dont l'art remonte au XVIII^e siècle, sont des poètes qui improvisent et chantent des vers en basque, selon des règles métriques concrètes. Longtemps réservée aux hommes, cette tradition de joutes oratoires constitue un exercice codifié fondamental dans la transmission orale du basque, et dont l'ouverture grandissante aux *bertsolaris* femmes, depuis les années 80, ne représente qu'un phénomène récent.

9 - Le détail de la docu-action « Femmes Bertsolaris », centrée sur la présence des femmes dans le bertsolarisme, est consultable en ligne sur le site du « Contenedor de Feminismos », URL : <http://contenedordefeminismos.org/es/docu-accion/mujeres-bertsolaris>. Quant à l'intervention chantée des trois *bertsolaris*, Ainhoa Agirreazaldegi, Uxue Alberdi et Ane Labaka, elle peut être visionnée sur YouTube : Vidéo « *bertsos* subtítulo », Bilbao, 2014, URL : <https://www.youtube.com/watch?v=cnbvNYUlv3A>, durée : 31'50.

10 - Selon les trois créatrices, les « docu-actions » consistent en des rencontres menées sur un thème précis par des femmes dans un espace public, qui visent à récupérer une mémoire publique et privée. Ces actions débouchent sur l'élaboration d'un matériel documentaire, qu'il s'agisse de vidéos ou de fanzines constituées à partir des sources transmises – des articles de presse, des photographies, etc. Certaines des données rassemblées sont définitivement inscrites sur la surface du tableau et certains des documents confiés sont préservés à l'intérieur du « contenedor » pour faire partie de ses archives. URL : <http://contenedordefeminismos.org/es/sobre-nosotros> (consulté le 10-07-2017).

11 - Cette première docu-action est détaillée sur le site du « Contenedor de Feminismos », URL : <http://contenedordefeminismos.org/es/docu-accion/las-trabajadoras-de-las-fabricas-de-conservas>.

documents oubliés purent alors bénéficier de nouveaux supports de récit et de diffusion, s'insérant dans la dynamique de réactivation du « contenedor » : Carme Nogueira élaborait des fanzines à partir des archives colligées et Uqui Permui réalisa un long-métrage documentaire, *Doli, doli, doli con las conserveras* (2009-2010), qui résultait du montage de la vidéo restaurée des ouvrières de la conserverie, des images prises trente ans plus tard et d'un reportage contemporain sur une grève de travailleuses. Établissant un parallélisme avec la lutte des années 80, le nouveau documentaire prolongeait, amplifiait et donnait un nouveau relief à l'action féministe originelle, avant d'être à son tour projeté et discuté lors de cours d'été intitulés *Sujetos emergentes. Sexualidades y feminismos contemporáneos* (université de La Coruña, 2011) (Caramés, 2016 : 424-427).

Nous pourrions aussi mettre en avant l'activation du « contenedor » réalisée dans le planning familial de León (janvier-février 2013), qui faisait suite à l'exhibition de l'installation dans l'exposition *Genealogías feministas*. Cette docu-action, qui put compter sur l'appui d'associations féministes de la province¹², s'avéra tout aussi significative en termes de circulation : après un premier partage d'expériences et de documents, le « contenedor », alimenté par ces nouvelles sources, fut déplacé dans la rue – avec un passage de l'intime vers le public – (Fig. 3), où l'ensemble des actrices purent présenter leur démarche à des passants, associés à leur tour à la chaîne mémorielle des actions féministes actualisées.



115

Fig. 3 – « Contenedor de feminismos », Docu-action n° 3,
Activation du « contenedor »
avec la collaboration du planning familial de León, janvier-février 2013

12 - Les associations féministes mobilisées étaient les suivantes : *Simone de Beauvoir*, *ADAVAS*, *Isadora Duncan*, *Flora Tristán*, *Clara Campoamor*, *Mujer y revolución* et *Líneas de fuga*.

En somme, le dispositif se caractérise par sa faculté à faire venir à lui, en un mouvement centripète, un nombre important d'individualités réunies autour d'une même action archivée au sein du « contenedor », avant de déboucher sur un mouvement inverse de dissémination dans l'espace public. Il active donc un mécanisme de transmission qui se trouve à l'interface d'un processus d'émission – d'expériences passées, de témoignages, de documents d'archives – et de réception, puisque les discours recueillis ne demeurent pas enfermés dans le « coffre », mais qu'ils sont intégrés dans une plus vaste dynamique, reversés et actualisés dans l'espace public contemporain, soumis à des spectateurs/acteurs dont l'implication effective, présente et future, est requise. De fait, la proposition artistique des trois Galiciennes examine et met en jeu, dès son origine, le rapport entre l'individuel et le collectif. Si le sujet féminin et son expérience individuelle sont nécessaires au fonctionnement du « contenedor », pour l'alimenter et le dynamiser, il est phagocyté en tant qu'individualité pour contribuer à une mise en commun des histoires de la militance féministe, réinventer une identité rhyzomatique et dessiner les linéaments d'une généalogie des féminismes. Cette mise en œuvre de stratégies collaboratives, ainsi que le protagonisme donné à l'espace public en tant que lieu de débat et de construction active de la réalité, reflète la volonté de conjuguer l'individu et la société, l'intime et l'historique, de développer des relations réticulaires dans lesquelles l'histoire personnelle ne peut s'entendre sans l'histoire du siècle, et vice-versa. En incitant les femmes à sortir de leur espace personnel pour rendre visibles leurs expériences passées, le « contenedor » active le dialogue entre intériorité et extériorité, puisqu'il se trouve à la jonction du privé et du public, de la cité et de ses institutions (universités, musées), du présent et du passé, ce qui permet finalement de repenser la place des féminismes dans l'histoire et d'inventer le futur des femmes dans la cité (Fig. 4).



Fig. 4
« Contenedor de feminismos », Activation
à León avec la collaboration
de l'association ADAVAS
(Aide aux Victimes d'Agressions Sexuelles
et de Violences Domestiques),
León, 3 juin 2013

Car, à l'image des récits de filiation (Demanze: 2012), la restitution des histoires passées du féministe ne tend pas au catalogage inerte d'un savoir fané; elle vise au contraire l'invention d'une identité féministe qui se définirait moins comme l'ombre portée des destins d'autrefois qu'à travers le développement de narrations inventives et d'un espace d'expression qui rejouerait cette matière et la renouvellerait indéfiniment. Et, pour dépasser l'aporie de la nouveauté soumise à l'exigence de la visibilité, c'est à l'archive et à sa variabilité historico-sémantique que font appel les trois Galiciennes.

RECONSIDÉRER L'HISTORIOGRAPHIE POUR DÉFENDRE DE NOUVEAUX CANONS

La dualité développée au sein du « contenedor » nous conduit logiquement vers le paradigme de l'archive qui régit le dispositif mémoriel des trois artistes. Face au paradoxe idéologique auquel se sont heurtées nombre de théoriciennes au moment de défendre une historiographie proprement féministe, partagées entre le refus de se soumettre aux modèles épistémologiques patriarcaux et le risque de marginalisation inhérent au développement d'une méthodologie exclusive (Pollock, 2007 : 59), l'archive, dans son ambivalence, offre aux artistes féministes une issue potentielle afin de repenser les canons. Elle est en effet, étymologiquement et historiquement, porteuse du discours dominant, mais les réappropriations et les détournements dont elle a fait l'objet au ^{xx}^e siècle, en allant des expérimentations d'Aby Warburg aux discours théoriques de Foucault (Foucault, 1969) ou de Derrida (Derrida, 1995, 2014), ont mis en avant sa capacité disruptive. Le paradigme de l'archive présente un double visage, une bipolarité se prêtant aussi bien à l'établissement des codes patriarcaux qu'à leur déconstruction. Or, de la même façon que les trois Galiciennes utilisent les espaces institutionnels pour se déplacer vers des espaces non institutionnels, elles recourent à l'outil emblématique de la norme, l'archive, pour le subvertir et proposer de nouvelles modalités d'énonciation des féminismes.

117

Nous rappellerons brièvement, en reprenant les études citées ci-dessus, que le terme de « archive » dérive du grec *arkhè*, qui désigne le « principe », dans sa double acception d'origine naturelle ou historique d'une part et, d'autre part, de vérité fondamentale, de lieu où la loi commande, un principe dont dépend le développement ultérieur de toute connaissance. Ce lieu d'autorité matérialise l'ordre social et impose une technique de consignation, selon un système sans fissures et sans discontinuités qui ne se réfère pas uniquement au passé puisqu'il configure le présent et le futur (Derrida, 1995 : 11-12). De même, dans la pensée de Foucault, l'archive est ce qui permet d'établir la loi de ce qui peut être dit (les « choses dites ») : ses règles déterminent et régissent les énoncés antérieurs, destinés à intégrer la mémoire des hommes, et qui peuvent être réutilisés, valorisés ou reconstruits (Foucault, 1969).

Or, il s'avère que, tout en réinvestissant le passé, les archives du « Contenedor de feminismos » se dégagent, point par point, de la logique archivistique patriarcale qui institue rétrospectivement un panthéon artistique de référence. En effet, le « contenedor » oppose à la continuité de la filiation la discontinuité des expériences échelonnées sur une temporalité ouverte : il substitue à la parole

d'oracle des archives, les voix anonymes du quotidien, et au discours monolithique et homogène, la parole habitée, orale et hétérogène des expériences féministes. Dès lors, il ouvre une voie alternative à la transmission des productions artistiques passées et à la réalisation de constructions futures.

De fait, le dispositif pensé par les trois artistes associe temporalités passées et présentes, parfois continues (les traditions musicales accompagnant les itinérances des populations migrantes) et d'autres fois disjointes, mais associées au sein d'un seul récit. De plus, le « contenedor » affiche sa transdisciplinarité en accueillant des manifestations artistiques (la musique, les vers chantés), des considérations économiques et sociales (les grèves ouvrières), ou encore des revendications liées à l'émancipation et à la liberté sexuelle, de telle sorte qu'aucun propos ne prend le dessus sur l'autre et que tous les récits sont considérés comme faisant partie d'un système en formation, fait de relativités et de ruptures, associant des énoncés diffractés ou secondaires. Le processus artistique contrarie en cela les canons configurés par l'histoire de l'art et les archives traditionnelles, dont les féministes ont depuis longtemps montré qu'ils respectaient une filiation fondée sur la succession père-fils, développant une culture monosexuelle aussi peu fertile qu'une culture monoethnique ou monosociale (Hardy Aiken, 1986 : 290, 293 ; Pollock, 2007 : 50).

118

Surtout, la révision menée à travers le « contenedor » affecte le « principe » même de l'archive, ce paradigme fondateur contraignant, revêtu d'une aura manifeste. Face à l'archive conçue comme un système de consignation¹³, le projet qui devait s'appeler « Sin consignas », ne revendique aucune exceptionnalité, et renvoie davantage aux choses sans valeur, pouvant être mises au rebut, comme le suggère le terme de « contenedor » : réceptacle de matières variables, le conteneur est aussi le récipient destiné à la collecte des déchets, bien loin de l'arche inviolable, et il pourrait faire allusion au regard porté sur les féminismes et sur les productions marginales des femmes, « bonnes à jeter aux ordures ». Il n'est pas anodin que les femmes *betsolaris*, sollicitées dans la 5^e docu-action, reprennent le sens latent du « déchet à jeter » pour l'intégrer dans un processus de recyclage :

Nos amies galiciennes, aujourd'hui
Notre monde ont agrandi
Elles ont placé à nos côtés
Un container grand et beau
Et nous, *plutôt que de jeter* quelque chose
Nous aimerions y laisser quelque chose
(Ainhoa Agirreazaldegí)

[...]

Le secret le plus grand du *betsolarisme*

13 - Ana Guash, dans son ouvrage sur la généalogie et le développement de l'archive dans l'art contemporain, établit une différence entre le simple fait d'entreposer ou de collectionner, qui consiste à « assigner » un lieu ou à déposer un objet ou une image dans un endroit déterminé, et l'action de « consigner » inhérente au paradigme de l'archive, qui implique la coordination d'un corpus à l'intérieur d'un système prédéterminé (Guash, 2011 : 10).

N'a pas été la propagande
Mais le fait de se recycler
Dans d'autres containers différents
(Uxue Alberdi)
(nous traduisons et soulignons)

Prendre un vieux container pour le transformer, reconfigurer les idéologies séculaires porteuses d'exclusion, telle est la représentation qu'Ainhoa Agirreazal-degi et Uxue Alberdi donnent de la nouvelle archive, transgressant de l'intérieur un système normatif pour mettre en avant d'autres contenus mémoriels¹⁴. Ces objectifs, formulés par des femmes *bertsolaris*, possèdent une dimension performative, dans la mesure où l'art du *bertsolarisme* a su intégrer, depuis quelques années, des voix féminines autrefois marginales, tout en renouvelant ses thématiques et ses cadres théoriques (Fig. 5).



Fig. 5 – « Contenedor de feminismos », Docu-action n° 5, Femmes *bertsolaris*, Bilbao, 27 août 2014.

La mise à mal du principe de l'archive suppose par ailleurs le déni de tout texte fondateur ou de toute autorité canonique, et elle implique le développement d'une culture sans origine¹⁵ et d'une parole sans cran d'arrêt, raison pour laquelle l'oralité du conteur et le récit des expériences priment dans les docu-actions.

14 - Cette démarche ne va pas sans évoquer celle du Suisse-Allemand Dieter Roth qui poussa à l'extrême l'accumulation et l'archivage, allant jusqu'à collecter des emballages alimentaires et d'autres déchets qu'il rangea dans plus de 600 classeurs qui formèrent l'installation idoine nommée *Flaste Waste* [Déchets plats] (1973).

15 - C'est là une des modalités développées dans les archives contemporaines, qu'elles soient l'œuvre d'artistes masculins ou féminins. On pensera au macro-projet *Atlas, work in progress* que Gerhard Richter commença à constituer en 1962 ou encore aux travaux de Susan Hiller (avec *At the Freud Museum*, initié en 1991), On Kawara, Hanne Darboven ou Bernd & Hilla Becher.

La transmission orale des cultures et des féminismes, mise en avant dans la cinquième docu-action (les femmes-*bertsolaris*), se trouve également au cœur de la quatrième, qui, dans le quartier d'Agra del Orzán (juillet 2013, La Corogne), recueille les mémoires musicales des femmes migrantes, qu'elles soient galiciennes ou étrangères (Fig. 6).



120

Fig. 6 – « Contenedor de feminismos », Docu-action n° 4, projet de mémoire musicale « Música en Branco », Place du Centre socio-culturel Ágora, Agra del Orzán, La Corogne, 3 juillet 2013

Quant au dispositif de la première docu-action, il collectait – nous le rappellerons –, les témoignages des ouvrières pour les immerger dans un flux d'expériences présentes, passées et à venir. Ainsi, les créatrices du « contenedor » relatent une histoire ouverte, intégrant l'expérience d'autrui et la leur propre, selon une modalité du partage exposée par Walter Benjamin dans « Le conteur » :

Le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. (Benjamin, 2000 : 116)

Dans cette quête d'une mémoire vive et évolutive, le « Contenedor de feminismos » rejoint d'autres expériences contemporaines d'archives, élaborées comme des structures décentrées, dépourvues de fin et de commencement. Quant au lien entre ces initiatives d'archives précaires et la tradition de la mémoire orale, il est corroboré par Jesús Carrillo lorsqu'il réfléchit à la nécessité de laisser des traces, d'accumuler des expériences afin de passer le relais aux générations futures :

Ces formes d'archive [...] partagent une façon d'être avec la mémoire orale traditionnelle, qui se pose et laisse une trace par dissémination, par le simple fait d'entrer en communication. Elle ne se rattache pas à un seul *locus* déterminé, car elle est constamment mobile et ses contenus sont malléables et modulables grâce au processus

continuel de déplacement et de réappropriation. Cette sorte de mémoire, liée à des sujets, des actions ou des expériences qui se trouvaient en dehors de l'archive centrale, acquiert de nos jours une nouvelle nature (nous traduisons). (Carrillo, 2011 : 19)

On peut enfin signaler que la mise en relation du dispositif du « contenedor » avec d'autres archives contemporaines permet de le replacer au sein d'une plus vaste cartographie et confirme la dimension paradigmatique que les artistes femmes confèrent à cette modalité de sauvegarde et de réappropriation des féminismes. En effet, les trois Galiciennes n'ont pas été les premières artistes – loin de là – à utiliser la structure réticulaire de l'archive pour réhabiliter d'autres figures féminines et à créer, grâce à des outils numériques, une mémoire vive des féminismes. Pensons par exemple à la performance d'Eugènia Balcells intitulée *Álbum portátil* (1993), ou encore au fonds documentaire digital d'Ana Navarrete, *Nadie se acuerda de nosotras mientras estamos vivas* (2010)¹⁶, qui articule l'artistique et le politique pour mettre en lumière les vies de vingt-et-une femmes dont l'importance pendant la II^e République et la Guerre civile espagnole avait été passée sous silence (Aliaga, 2013 : 54 et 57). En mêlant des matières hétérogènes et en défendant le caractère inachevé de son projet – les données pouvaient être reprises, complétées, modifiées –, Navarrete évitait de donner à cette généalogie le caractère d'un produit culturel totalisateur et s'éloignait en cela du sens positiviste de l'archive.

Il en va de même pour le « contenedor », qui nourrit d'autres mémoires en expansion et se prolonge à travers elles. Au-delà de l'exposition du MUSAC, qui faisait dialoguer les généalogies féministes, la cinquième docu-action du « Contenedor de feminismos » se greffa sur le projet *El Contrato* (2013-2015), développé avec le Centre Azkuna de Bilbao, et les docu-actions réalisées à León furent intégrées, quant à elles, dans un projet d'« Archive Féministe de León » organisé par sept associations féministes de la ville¹⁷, dont la finalité était de créer une archive en ligne actualisable dans le temps. Et sur le site même du « Contenedor de feminismos », se trouve aujourd'hui encore un espace de dépôt, intitulé « Gráfica feminista », grâce auquel la recherche sur le graphisme féministe s'offre au sein d'un processus ouvert et continu. Ainsi l'archive féministe, mémoire en développement continu, est-elle posée comme un instrument plus ambitieux qu'un strict magasin d'informations. Ce qu'elle récupère et sauvegarde est un matériau documentaire demeuré inaccessible et invisible pendant des décennies, et le « contenedor » joue volontairement sur les variables de visibilité et d'invisibilité, sur ce qui proche et accessible ou bien lointain et inaccessible, et il donne au spectateur un rôle central dans l'installation, puisque celui-ci peut librement fournir ou recevoir des données archivables et consultables, alimentant dans ce même élan la mémoire féministe à venir :

La question de l'archive n'est pas une question du passé. Ce n'est pas la question d'un concept dont nous disposerions ou ne disposerions pas déjà au sujet du passé, un concept archivable d'archive. C'est une question d'avenir, la question de l'avenir même, la question d'une réponse, d'une promesse et d'une responsabilité pour demain. (Derrida, 1995 : 60)

16 - URL : <http://nadieseacuerdadenosotras.org/>. Consulté le 27 juin 2019.

17 - Les associations ayant participé sont : *Flora Tristán*, *Isadora Duncan*, *Simone de Beauvoir*, *Clara Campoamor*, *Adavas*, *Líneas de Fuga*, *Mujer y revolución*.

BIBLIOGRAPHIE

ALIAGA Juan Vicente, « Lo que las obras rezuman. Un recorrido informado por la producción artística de *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010* », dans Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo (dir.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, p. 51-88.

AMORÓS Celia, « Présentation », dans Alicia H. Puleo (dir.), *La Ilustración olvidada: la polémica de los sexos en el siglo XVIII*, 1^a ed., Barcelona; Madrid, Anthropos; Comunidad de Madrid, Dirección General de la Mujer, 1993 (Pensamiento crítico/pensamiento utópico. Cultura y diferencia, 81), p. 7-9.

BENJAMIN Walter, « Le conteur. Réflexions sur l'œuvre de Nicolas Leskov », dans *Œuvres III*, traduit par Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2000, p. 114-151.

CARAMÉS SALES Anxela, *Las prácticas curatoriales feministas en el Estado Español (1993-2013). La gestión cultural como productora del discurso de las identidades de género*, Valencia, Universitat Politècnica de València, 2016.

CARRILLO Jesús, « El museo como archivo », *Artnodes*, n° 10, 14 janvier 2011, p. 18-21. DOI: <http://doi.org/10.7238/a.v0i10.1061>.

DEMANZE Laurent, « Le récit de filiation aujourd'hui », dans *Écritures contemporaines: Atelier de recherche sur la littérature actuelle*, 2012. URL: <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique39>. Consulté le 3 mars 2017.

DERRIDA Jacques, *Mal d'archive: une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

GUASCH Ana María, *Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*, Tres Cantos: Akal, 2011.

HARDY AIKEN Susan, « Women and the Question of Canonicity », *College English*, vol. 48, n° 3, 1986, p. 288-301.

MAYAYO Patricia, « Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo », dans Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo (dir.), *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013a, p. 19-38.

—, « Después de "Genealogías feministas". Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes », *Investigaciones feministas: papeles de estudios de mujeres, feministas y de género*, n° 4, 2013b, p. 25-37.

PARCERISAS Pilar, *Conceptualismo(s): poéticos, políticos, periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964-1980*, Madrid, Akal, 2007 (Arte contemporáneo, 21).

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du Genre*, n° 43, 2007/2, p. 45-69.

VIART Dominique, « Filiations littéraires », dans Jan Baetens et Dominique Viart (dir.), *Écritures contemporaines 2*, Paris, Minard, 1999, p. 115-137.

VILLA Rocío de la, « Arte y feminismos: el activismo y lo público », conferencia impartida en El Escorial, Madrid, 31 de julio de 2001, *ROCÍO DE LA VILLA*, [s.d.]. URL: <http://rociodelavilla.blogspot.com/2009/04/arte-y-feminismos-el-activismo-y-lo.html>. Consulté le 29 juin 2019.

WOOLF Virginia, *Une chambre à soi: de la nécessité pour toute femme de disposer d'une pièce à soi et de créer en toute liberté*, traduit par Jean-Yves Cotté, Toulouse, Gwen Català éditeur, 2016.