

Université de Montréal

La construction des artistes femmes du Moyen-Orient dans les expocollections du Centre Pompidou : les cas de *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970*.

Par Claire Moineau

Faculté arts et sciences

Département d'histoire de l'art et études cinématographiques

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès arts (M.A.) en histoire de l'art

Mai 2018
© Claire Moineau, 2018

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL
FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES

CE MÉMOIRE INTITULÉ :

La construction des artistes femmes du Moyen-Orient dans les expocollections du Centre Pompidou : les cas de *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970*.

PRÉSENTÉ PAR :
Claire Moineau

EST ÉVALUÉ PAR UN JURY COMPOSÉ DES PERSONNES SUIVANTES :

Johanne Lamoureux, directrice de recherche

Ersy Contogouris, président-rapporteur

Christine Bernier, membre du jury

Résumé

Ce mémoire s'intéressera à comprendre comment les expositions thématiques peuvent infléchir la signification initiale d'œuvres de collections souvent laissées en dormance dans les réserves du musée. Pour le démontrer, nous prendrons comme exemple deux récentes expositions réalisées à partir des collections du Musée national d'art moderne du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou : *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, respectivement présentées en 2009 et en 2013. La première visait à montrer la force de la représentation des artistes femmes au sein de la collection de l'institution et la seconde à considérer les collections en regard du nouveau paradigme de l'art mondialisé. Dans chacune d'elles, nous repèrerons les œuvres réalisées par des artistes femmes du Moyen-Orient afin de démontrer la place qui leur est consacrée, voire l'instrumentalisation qui en est faite selon chaque thème, et de comprendre comment ces expositions construisent et proposent une certaine vision de la pratique moderne et contemporaine des artistes femmes du Moyen-Orient au sein d'une institution phare du monde de l'art occidental.

Les deux premiers chapitres sont consacrés à l'analyse de chacune des deux expositions et le dernier à une argumentation comparatiste à partir des observations des deux premiers chapitres et des enjeux plus larges que celles-ci suggèrent. En plus d'une recherche bibliographique sur la mise à vue des collections, nous procédons par un dépouillement des dossiers de presse, des revues de presse et des catalogues d'exposition qui accompagnent les expositions étudiées. Un séjour de recherche à Paris a été effectué dans le courant de l'automne 2017 afin d'avoir accès aux archives du centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, notamment au dossier iconographique des vues de ces expositions. Notre cadre théorique se centre sur des études muséales, féministes et postcoloniales. Nous privilégierons une approche muséale propre au champ de l'exposition (Mieke Bal 1996, Jérôme Glicenstein 2009) en nous limitant aux expositions valorisant une collection permanente et adopterons une position féministe constructiviste (Rozsika Parker et Griselda Pollock 1981).

Mots clés

Art moderne et contemporain
Collections muséales - Exposition
Artistes femmes - Moyen-Orient

Abstract

This master's thesis focuses on understanding the way thematic exhibitions can influence the initial meaning of art works from collections, often left dormant in the museum's reserves. In order to make my case, I will use as examples two recent exhibitions based on the collections of the Musée national d'art moderne du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou: *elles@centrepompidou* and *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, presented respectively in 2009 and 2013. While the first one aimed to show the breadth of the representation of women artists within the institution's collection, the second considered the collections within the new paradigm of global art. In each exhibition, I have identified the art works created by Middle Eastern female in order to analyze the place devoted to them, and if and how their works were instrumentalized in the light of each theme. I will also seek to understand how these exhibitions propose a certain vision of the modern and contemporary practices of women artists from the Middle East within a leading art institution of the Western art world.

The first two chapters are dedicated to an in-depth description and analysis of each exhibition; in the third and last chapter I propose a comparative argument grounded on the observations raised in the first two chapters and the broader issues they suggest. In addition to bibliographic research on the exhibitions displays, I proceed through a study of press releases, press reviews and exhibition catalogues that accompany the exhibitions studied. A research journey to Paris was carried out in September 2017 in order to have access to the archives of the Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, in particular to the iconographic file of the views of these exhibitions. Our theoretical framework focuses on museum, feminist and postcolonial studies. I will favour a museum approach specific to the field of exhibition (Mieke Bal 1996, Jérôme Glicenstein 2009) by limiting ourselves to exhibitions promoting a permanent collection and we will adopt a constructivist feminist perspective (Rozsika Parker and Griselda Pollock 1981).

Keywords

Modern and contemporary art
Museum collections – Exhibition
Women artists – Middle East

Table des Matières

Remerciements	viii
INTRODUCTION.....	1
1 ELLES@CENTREPOMPIDOU: ANALYSE	11
1.1 elles : une exposition des collections « au féminin »	11
1.1.1 <i>elles</i> : enjeux, objectifs et développement.....	11
1.1.2 <i>elles</i> : une vue d'ensemble de l'exposition ; division thématique abstraite de l'exposition.....	14
1.1.3 <i>elles</i> : diffusion, publicité et réception	16
1.2 elles à travers une lecture muséologique	17
1.2.1 Ambiguïtés discursives ; le pouvoir du discours institutionnel.....	18
1.2.2 L'accrochage de <i>elles@centrepompidou</i>	22
1.3 Les artistes femmes du Moyen-Orient : rôle et place.....	23
1.3.1 Étude quantitative.....	24
1.3.2 Qui sont-elles au sein de l'exposition <i>elles</i> ?	25
1.3.3 Analyse des œuvres et de leur place dans l'exposition <i>elles</i>	26
2 MODERNITÉS PLURIELLES : ANALYSE	33
2.1 Modernités plurielles : une nouvelle vision de l'art moderne.....	33
2.1.1 <i>Modernités plurielles</i> : enjeux, objectifs et développement.....	34
2.1.2 <i>Modernités plurielles</i> : une vue d'ensemble de l'exposition, division géographique de l'exposition.....	36
2.1.3 <i>Modernités plurielles</i> : diffusion, publicité et réception	37
2.2 Modernités plurielles à travers une lecture muséologique.....	39
2.2.1 Ambiguïtés discursives	39
2.2.2 La médiation dans <i>Modernités plurielles</i>	40
2.2.3 L'accrochage de <i>Modernités plurielles</i>	42
2.3 Les artistes femmes du Moyen-Orient : rôle et place.....	43
2.3.1 Étude quantitative.....	43
2.3.2 Qui sont-elles au sein de l'exposition <i>Modernités plurielles</i> ?	45
2.3.3 Analyse des œuvres et de leur place dans l'exposition <i>Modernités Plurielles</i> ..	46
3 ELLES@CENTREPOMPIDOU ET MODERNITÉS PLURIELLES DE 1905 À 1970 : EXPOSER LES FEMMES DU MOYEN-ORIENT	52
3.1 La place du discours institutionnel	52
3.1.1 L'importance du statut public d'une institution française.....	53
3.1.2 Une lecture nationale de l'international : théories et influences	55

3.2	<i>elles et Modernités plurielles : comparaison</i>	58
3.2.1	L'importance du regard sur les œuvres : exposer « l'autre »	58
3.2.2	Comment les thématiques d'expositions ont-elles infléchi la signification et la réception des œuvres ?	61
3.3	Les artistes femmes du Moyen-Orient	66
3.3.1	Comparaison des choix stratégiques d'œuvres dans les deux expositions.....	66
3.3.2	La place de la diaspora dans le processus de mondialisation du marché de l'art	69
CONCLUSION		73
Illustrations		75
Annexes		90
	Annexe I	91
	Annexe II.....	93
	Annexe III	95
	Annexe IV	97
	Annexe V.....	98
	Annexe VI	99
	Annexe VII.....	100
Bibliographie		101

Liste des figures

Figure 1. Plan du niveau 4 du MNAM pour l'exposition *elles@centrepompidou*. Source : Dossier de presse de l'exposition *elles@centrepompidou*. © ADAGP, Paris, 2009.

Figure 2. Plan du niveau 5 du MNAM pour l'exposition *elles@centrepompidou*. Source : Dossier de presse de l'exposition *elles@centrepompidou*. © ADAGP, Paris, 2009.

Figure 3. Agnès Thurnauer. *Portraits Grandeur Nature*, 2007-2009. Résine et peinture époxy - Diam : 120 cm. JNF Productions. Source : Dossier de presse de l'exposition *elles@centrepompidou*. © ADAGP, Paris, 2009.

Figure 4. Guerrilla Girls, *The Advantages of Being a Woman Artist*, 1988. 43 x 56cm. Source: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-the-advantages-of-being-a-woman-artist-p78796>, consulté le 11 mai 2018. © courtesy www.guerrillagirls.com.

Figure 5. Ghada Amer, *Big Pink Diagonal/ Big Angie – RFGA*, 2002. Peinture acrylique, broderie et gel adhésif sur toile. 249 x 300 cm. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdq7Xpg/r9nLo79>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Georges Meguerditchian – Centre Pompidou © Adagp, Paris.

Figure 6. Détails de la figure 8.

Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdq7Xpg/r9nLo79>, consulté le 11 mai 2018.

Figure 7. Ruth Barabash, *Planète*, 2002. Gouache sur papier, 170 x 228 cm. Inscriptions : Non signé, non daté, Numéro d'ordre au crayon indiqué au revers de chaque feuille, 9 feuilles. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynXM4X/r5LqbX>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou © Ruth Barabash.

Figure 8. Yto Barrada, *Sans titre (Le Détroit, note sur un pays inutile)*, (série de quatre) 1998-2004. Épreuve chromogène collée sur aluminium. 73 x 73 cm. Sources : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c12ae3815e1a317263cbb82b04f1ea7¶m.idSource=FR_O-98acdcc9dd317b928febd5e2c89ed3af
<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c8beBj/rbqRepX>
https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-15e799bc32e48b7bd4d5a1f45390c429¶m.idSource=FR_O-a22eaf65acdd4e79a20b1d1cf014f2
https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-71c6aaa7da231a619d7a58ea68becbde¶m.idSource=FR_O-7531b267e83b918c5a8fd3f6ccf24e58

Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou © Yto Barrada.

Figure 9. Yto Barrada, *Sans titre (Le Détroit, note sur un pays inutile)*, (série de trois) 1998-2004. Épreuve chromogène collée sur aluminium. 73 x 73 cm. Sources : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-4b6d2f73f62e371a9572ff864a91b815¶m.idSource=FR_O-bef0f835a76680a47faf732861311235
https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-b2ac84dd6bd0843f84469868ce7b5270¶m.idSource=FR_O-

[b8a8719256c07e13cb692d8397d4bf74](https://www.researchgate.net/publication/325493601) Crédit photographique : ©Jean-Claude Planchet © Philippe Migeat - Centre Pompidou © Yto Barrada.

Figure 10. Ghazel, *Me 1997-2000*, 1997-2000. 3 moniteurs, 6 haut-parleurs, 3 bandes vidéo, PAL, couleur, noir et blanc, son, 40'. Source : https://www.researchgate.net/figure/Ghazel-Venus-1997-film-from-Me-series-1997-2000-Reproduced-with-the-kind_fig4_254936018, consulté le 8 juin 2018. Lien vers un extrait de la vidéo : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cAbXr5/ryXykjr>, consulté le 11 mai 2018 © Centre Pompidou 2015 / Adagp, Paris 2015.

Figure 11. Zaha Hadid, *Concours international d'architecture pour la Philharmonie de Paris, Maquette du concours*, 2007. Source : http://abonnes.lemonde.fr/a-la-une/portfolio/2009/06/03/les-femmes-a-l-honneur-au-centre-pompidou_1201426_3208.html, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou © droits réservés.

Figure 12. Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994. Installation mixte : 1 structure cylindrique, 1 vidéoprojecteur, 1 amplificateur, 4 H. P., 1 bande vidéo, couleur, son stéréo, 30'. Production du Service Nouveaux Médias, Paris, Centre Pompidou, 1994. Source : <https://mikesmithstudio.com/projects/corps-etrange/>, consulté le 11 mai 2018. © Mona Hatoum.

Figure 13. Toba Khedoori, *Untitled (Black Windows)*, 2006. Cire et peinture à l'huile sur papier. 366 x 564 cm. Dépôt de la Centre Pompidou Foundation, 2007. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBAe4Re/rGbxqrR>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Service de la documentation photographique du MNAM - Centre Pompidou © Toba Khedoori, Courtesy of Regen Projects, Los Angeles.

Figure 14. Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2001. Installation vidéo1 vidéoprojecteur, 1 amplificateur, 2 H.P., 1 bande vidéo, PAL, couleur, son, 1'48''. Lien vers un extrait vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=vwp5VCsIOI0>, consulté le 11 mai 2018. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdqjxrn/rgzRXzG>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Centre Pompidou. © Sigalit Landau, Courtesy Galerie Kamel Mennour.

Figure 15. Najia Mehadji, *Fleur de grenade* (série de quatre dessins), 2002-2003. Sanguine sur papier, Dessin. 121x80cm. Source : <https://murmuredart.wordpress.com/2018/03/27/la-trace-et-le-souffle-de-najia-mehadji/>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Philippe Migeat - Centre Pompidou © Adagp, Paris.

Figure 16. Shirin Neshat, *Untitled (Rapture)*, 1999. Épreuve gélatino-argentique. 60 x 77,5 cm. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbk647/rGRx5e>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Adam Rzepka - Centre Pompidou © Shirin Neshat.

Figure 17. Shirin Neshat, *Untitled (Rapture)*, 1999. Épreuve gélatino-argentique. 60 x 77,5 cm. Source : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-7cd5f531a3fe1979d3a938852e9e28d¶m.idSource=FR_O-6e45e356aefb3b9bd3123d51f96ff68f, consulté Le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Philippe Migeat - Centre Pompidou © Shirin Neshat.

Figure 18. Shirin Neshat, *Untitled (Rapture)*, 1999. Épreuve gélatino-argentique. 60 x 77,5 cm. Source : https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-5bbbedf7302b47f7692f9169135a133e¶m.idSource=FR_O-21483254ceafbc949d3aa25f11f50b4, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Adam Rzepka - Centre Pompidou © Shirin Neshat.

Figure 19. Zineb Sedira, *The Haunted House*, 2006. Épreuve chromogène type C. 80 x 100 cm. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/czbdj9/rRReeB8>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Philippe Migeat - Centre Pompidou © Zineb Sedira.

Figure 20. Nil Yalter, *La femme sans tête ou La danse du ventre*, 1974. Vidéo noir et blanc avec son, 24'47". 2012. Source : <http://www.hartpon.info/ht/?p=78>, consulté le 11 mai 2018. Lien vers un extrait vidéo : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c6bXXrR/r6rkzXq>, consulté le 11 mai 2018. © Centre Pompidou.

Figure 21. Alfonso Angel Ossorio, *Red Egg (Euf rouge)*, 1942, Aquarelle et encre de Chine sur papier collé sur carton. 61,8 x 35 cm. Source : <http://papalagi.blog.lemonde.fr/2013/10/24/modernites-plurielles-de-1905-a-1970-premiere-impression/>, consulté le 13 mai 2018.

Figure 22. Détail de la figure 21, repris pour les publicités et la couverture d'album d'expo. Du site : <http://1995-2015.undo.net/it/mostra/167105> Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou © Alfonso-Angel Ossorio.

Figure 23. Amédée Ozenfant, *Les quatre races*, 1928, Huile sur toile. 332 x 500 cm. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/crbdkxa/r4b7z44>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Philippe Migeat - Centre Pompidou © Adagp, Paris.

Figure 24. Ismaël de la Serna, *Europe*, vers 1935, Huile sur toile. 200,5 x 123,5 cm. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cbL8br/rAbKL7L>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Bertrand Prévost - Centre Pompidou © Adagp, Paris.

Figure 25. Baya, *Sans titre*, 1966, gouache sur papier. 100 x 150 cm. Source : <https://awarewomenartists.com/artiste/baya/>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : Musée du quai Branly-Jacques Chirac, © Othmane Mahieddine © Centre Pompidou.

Figure 26. Zoulikha Bouabdellah, *Dansons*, 2003, Betacam numérique, PAL, couleur, son. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cBLdeg/rrELzK7>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Centre Pompidou © Zoulikha Bouabdellah. Lien vers un extrait vidéo : <https://www.youtube.com/watch?v=DuRS3knY3ls>, consulté le 11 mai 2018.

Figure 27. Huguette Caland, *Bribes de corps*, 1973, Huile sur lin. 88 x 129. Source : <http://larepubliquedelart.com/les-tops-et-les-flops-de-2013/>, consulté le 11 mai 2018. © Centre Pompidou © Huguette Caland.

Figure 28. Farideh Lashai, *Sans titre*, 1967, Huile sur toile. 133 x 95 cm. Source : <https://www.pinterest.ca/pin/73816881373925302/>, consulté le 11 mai 2018. © Centre Pompidou © droits réservés.

Figure 29. Behdjat Sadr, *Sans titre*, 1974, Huile sur toile. 87 x 170 cm. Source : <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/cGbB7eX/rnyRRgj>, consulté le 11 mai 2018. Crédit photographique : © Georges Meguerditchian - Centre Pompidou © Behjate Sadr.

Figure 30. Parvaneh Etemadi, *Sans titre*, 1971, Huile sur ciment monté sur panneau. 70 x 69,5 x 4x5 cm. Source : <https://www.blouinartsalesindex.com/auctions/Parvaneh-Etemadi-3827414/>, consulté le 13 mai 2018. © Centre Pompidou © droits réservés.

Remerciements

Je tiens tout d'abord à exprimer ma gratitude à Madame Johanne Lamoureux, qui a accepté de prendre la direction de ce projet. Je lui suis reconnaissante pour son dévouement, son soutien et ses recommandations éclairées durant ces deux années de recherche.

Ce mémoire n'aurait bien sûr pas pu être réalisé sans le voyage de recherche et la consultation des archives. Pour cela, je remercie l'équipe des archives du Musée national d'art moderne du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, et plus particulièrement Messieurs Jean-Philippe Bonilli et Jean Charlier de leur accueil chaleureux et leur aide dans mes recherches. Ce séjour a été financé par une bourse accordée par l'équipe CIÉ/CO (Les collections muséales face à l'impératif évènementiel : Projet Développement Partenariat du CRSH) que je remercie chaleureusement.

Je tiens également à faire mention de la générosité de Bénédicte Ramade, qui a participé à la genèse de ce projet au cours de discussions enrichissantes.

Ce travail a été grandement aidé par le séminaire *Muséologie et Histoire de l'art*, donné par la Professeure Christine Bernier.

Je dédie ce mémoire à mes parents et à ma famille, qui ne cessent de m'encourager dans mes projets et qui ont contribué, tous à leur manière, à mon aventure. Merci à vous d'avoir permis à ce projet de voir le jour.

Mes pensées vont également à Iris Delhoum, ma toute première lectrice et Raphaël, pour sa patience inébranlable et ses conseils inestimables.

INTRODUCTION

En 1989, Charles Saumarez-Smith publie pour la première fois son article « Museums, Artefacts and Meanings » au sein de l'œuvre dirigée par Peter Vergo : *The New Museology*. Dans ce texte, l'auteur énonce une problématique encore peu étudiée : celle de l'authenticité de l'objet dans un cadre institutionnel. Selon lui, dès lors qu'un objet¹ est sorti de son contexte d'origine et replacé dans un musée, il perd son sens initial (qui est souvent celui utilitaire) et gagne un sens éducatif et contemplatif proposé par l'institution muséale. Ce texte de Saumarez-Smith ouvre la réflexion sur la neutralité des institutions muséales et des centres d'exposition. Bien qu'aujourd'hui l'idéologie d'un musée « neutre » soit considérée comme inatteignable, il est important de rappeler qu'il existe une certaine « artificialité » dans l'exposition d'une œuvre (SAUMAREZ-SMITH 1989).

Cette notion de non-neutralité des institutions était déjà, en 1978, la base théorique du texte de Carol Duncan et Allan Wallach « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual : An Iconographic Analysis » (DUNCAN et WALLACH 1978, 2004). Les auteurs fondent leur analyse sur le MoMA (Museum of Modern Art de New York), exemple qu'ils utilisent afin de soutenir leur argument principal : le musée d'art moderne est l'expression d'un culte du capitalisme. Nous n'allons pas accorder d'intérêt particulier à cet argument, mais bien au développement argumentatif des auteurs. Ces derniers s'attardent surtout sur la notion d'idéologie qu'ils divisent en deux sections : « abstraite » et « réelle »². La première, tout de suite déconstruite par les auteurs, est l'idéologie selon laquelle les musées présentent des objets « originaux » dans un cadre neutre. La seconde, quant à elle, est l'idéologie du musée lui-même. Selon les auteurs, les musées confèrent effectivement une signification particulière aux objets en leur attribuant une place spécifique au sein de la muséographie, mais cette dernière laisse entrevoir l'idéologie des agents du musée. Le commissaire d'exposition et le scénographe ne peuvent être neutres, par conséquent leur « production » (l'exposition), ne peut pas non plus l'être.

Plusieurs historiens de l'art se sont penchés sur l'impact que le point de vue subjectif des institutions pouvait avoir sur la transmission d'un art culturellement différent. Toni Laviece Calder interroge directement dans son mémoire la manière dont les institutions occidentales

¹ L'auteur parle davantage des musées d'histoire que des musées d'art. Les objets dont il fait référence sont, le plus souvent, des objets historiques (encadrements de porte etc...).

² « L'idéologie abstraite » relève plus d'une croyance vague et naïve, tandis que « l'idéologie réelle » désigne les idées, doctrines et croyances sous lesquelles se place un individu, en l'occurrence, les agents du musée.

présentent des œuvres du Moyen-Orient³ (LAVIECE CALDER 2011). Il s'inquiète du fait que certaines institutions n'adaptent pas leur point de vue comme elles devraient, n'ajustent pas leur manière d'exposer les œuvres et ne se soucient pas de respecter leur projet initial. L'auteur se consacre à l'étude de trois expositions d'art contemporain arabe en Occident: *Beyond East and West : Seven Transnational Artists* au Williams College Museum of Art, *Without Boundary : Seventeen Ways of Looking* au MOMA et *Hanging Fire : Contemporary Art From Pakistan* au Asia Society Museum. Il en retire des points positifs et négatifs en étudiant principalement la question de la médiation. Son récit, bien que parfaitement structuré, n'aborde que très peu la question des techniques d'expositions. Peut-être celles employées dans les expositions étudiées n'avaient pas d'impact suffisamment significatif, mais il aurait pu être pertinent de connaître l'influence qu'elles ont eue sur la perception des œuvres énoncées.

En comparaison, Irina D.Mihalache s'applique à l'analyse et à la critique de la médiation à l'Institut du Monde Arabe dans sa thèse *Communicating History : Forgetting Colonialism at the Institut du Monde Arabe* (D.MIHALACHE 2011). Elle y questionne directement les techniques d'exposition utilisées par le musée. Selon elle, la médiation serait marquée par l'héritage d'un passé colonial, puisque le musée ne fait que très peu allusion à l'histoire coloniale pourtant commune au monde arabe et à la France (soit au sujet et au pays d'accueil de l'institution). Sa mission initiale étant « (d'améliorer la communication entre la France et le Monde Arabe) », l'Institut du Monde Arabe ne remplit pas son mandat selon Mihalache.

La France ayant un passé colonial assez important avec le monde arabe, il était pertinent de se pencher sur une institution nationale comme l'a fait Mihalache. C'est d'ailleurs pour cette même raison que ce mémoire se consacrera à effectuer une analyse critique du Musée national d'art moderne⁴ (MNAM). Il s'agit d'une des plus grandes institutions françaises, pourtant elle n'a encore jamais été analysée au regard de son traitement des œuvres d'artistes du monde arabe. Ce terme désigne un ensemble de pays ayant en commun la langue et une culture arabe. Cette zone couvre l'Arabie, l'Afrique du Nord et le Proche-Orient⁵ (LAÏRINI). Dans le cadre de ce mémoire, nous nous appuyons sur la conception britannique du Moyen-Orient, qui regroupe également la Turquie et l'Iran (LAROUSSE)⁶, ce qui nous permet d'élargir la zone

³ Définition à la note de bas de page n°6.

⁴ Le Musée national d'art moderne, ouvert en 1977, est dédié à l'art moderne et contemporain des XXème et XXIème siècles. C'est une institution muséale française qui fait partie de l'établissement public national Centre national d'art et de Culture Georges-Pompidou. Pour faciliter la lecture de ce mémoire nous emploierons l'acronyme « MNAM ».

⁵ Information recueillie durant la séance du 8 septembre 2014 du cours ARA1001 : *Introduction au monde arabe* donné par le professeur Najib Laïrini à l'Université de Montréal.

⁶ « Concept britannique d'origine politique, qui qualifie aujourd'hui les régions s'étendant du Maroc au Pakistan (Maroc, Algérie, Tunisie, Lybie, Égypte, Israël, Territoires palestiniens, Liban, Jordanie, Syrie, Iraq, Arabie,

géographique concernée par notre analyse. Nous avons donc choisi de baser cette étude sur deux expositions : *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970* qui regroupent chacune un nombre conséquent d'artistes du Moyen-Orient. Cependant, notre sujet impliquera également le traitement des artistes femmes, qui n'est pas du tout abordé par les quatre textes mentionnés précédemment⁷ et que nous développerons par la suite.

État de la question

Il y a une quantité importante d'écrits sur lesquels s'appuyer pour développer un tel sujet. Ceci dit, il n'y en a aucun qui traite réellement de la place des artistes femmes du Moyen-Orient au sein d'une institution muséale occidentale. Les auteurs mentionnés précédemment constituent une base à notre argumentation en ce qui a trait au discours muséal.

L'exposition, théorie et pratique de Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati aide à mieux comprendre les enjeux de la muséographie (MERLEAU-PONTY et EZRATI 2005 : 81-111). À l'inverse des précédents auteurs, leur but est de définir les différentes pratiques muséales. Pour cela, ils se consacrent à une étude de la procédure de « mise en espace » des différents publics et des outils utilisés lors d'un montage d'exposition. Ils n'abordent pas l'impact des pratiques muséales sur la perception du spectateur et l'idée du discours muséal de la même manière que les auteurs précédemment mentionnés. Le « discours muséal » dont ils parlent n'est pas abstrait. Il ne s'agit pas de l'idéologie qui informe et imprègne une exposition, mais plutôt du discours direct entre le commissaire d'exposition, le scénographe et le public. L'exposition est le produit d'un échange entre le commissaire et le scénographe. Contrairement à Saumarez-Smith, les auteurs ne s'arrêtent pas à l'étude de l'emplacement des objets dans la salle. Ils soutiennent que les procédés techniques d'éclairage et les outils employés jouent également sur la perception des œuvres (et donc sur le discours transmis par l'institution au spectateur). Ce texte complète donc cette étude sur la subjectivité des institutions muséales.

Toutes ces questions relatives à la subjectivité des institutions en impliquent beaucoup d'autres, dont celle de la signification des œuvres orientales dans les expositions occidentales.

Turquie, Iran, Afghanistan et Pakistan) Cette notion de Moyen-Orient fut introduite par les Anglo-Saxons au début du XX^e siècle pour traduire l'espace allant de la mer Rouge à l'empire Britannique des Indes. Après la chute de l'Empire ottoman, y fut adjoint l'ensemble des pays arabes avec, pour conséquence, l'abandon du terme Proche-Orient, excepté en France ». (LAROUSSE)

⁷ Carol Duncan est une historienne de l'art féministe qui a beaucoup écrit sur la question, mais pas sous l'angle que nous allons aborder dans ce mémoire de recherche. Les textes « Virility and Domination in the Twentieth Century Vanguard Painting » et « The MoMA's Hot Mamas » traitent, sur différents niveaux, de la dominance du regard masculin dans les œuvres d'avant-gardes du vingtième siècle. Dans les deux textes, l'aspect muséologique est peu abordé par l'auteure qui se concentre sur la représentation des femmes en art moderne. Pour les références complètes des deux textes, voir la bibliographie du mémoire de recherche.

Edward Said est une source de référence pour mieux comprendre le rapport entretenu entre ces deux parties du monde. Avec son ouvrage *Orientalism*, publié pour la première fois en 1978, l'auteur se consacre à une déconstruction de l'orientalisme (SAID 1978). Il y démontre que cette notion n'est qu'une construction de l'imaginaire occidental. La vision que l'Occident a de l'Orient à l'époque n'est qu'une création de l'Occident. Ce texte permet de mieux comprendre l'intérêt que porte l'Occident à l'Orient, mais soulève également les déformations dont le regard occidental peut faire preuve envers le monde oriental. En 1994, Said poursuit son étude sur les visions qui se forment entre les deux cultures dans *Culture and Imperialism* (SAID 1994). À travers une étude de textes importants de la littérature occidentale, l'auteur analyse la manière dont ceux-ci admettent ou laissent transparaître une vision impérialiste. L'auteur ne se limite pas à l'analyse du « mythe » de l'Orient qui se développe dans l'orientalisme, il démontre qu'il existe une vision impérialiste empreinte dans toute la culture occidentale. Après avoir été beaucoup cités, ses ouvrages ont été critiqués par des historiens, notamment par Thomas Nicolas (ABDALLAH)⁸ qui lui reproche d'avoir « simplifié » les rapports existants entre les deux parties du monde. Néanmoins, ses textes demeurent importants pour la compréhension des enjeux du regard d'une culture sur une autre. Ils permettent une prise de conscience du risque de déformer ce qui est observé à cause de notre appartenance à une culture.

Hans Belting nous apporte une réponse à ce problème dans son ouvrage *Florence et Bagdad : Une histoire du regard entre Orient et Occident*. Il y fait une analyse très consciencieuse du regard occidental sur l'Orient et tente de déterminer les raisons pour lesquelles le principe de la perspective en art est apparu en Occident alors qu'il découle d'une théorie mathématique arabe (BELTING 2012). Ce n'est pas tant le sujet de son analyse qui représente un intérêt pour le développement de cette étude, mais son argumentation. L'auteur développe en effet l'idée qu'avant de comprendre l'art arabe, oriental ou étranger, quel qu'il soit, il faut effectuer un « déplacement du regard ». Il entend par là qu'il faut tenter de comprendre la manière dont la culture arabe s'est développée avant d'en comprendre une œuvre. Selon lui, adopter un regard occidental sur une œuvre arabe peut nous faire manquer le but et l'intérêt de l'œuvre. Un regard objectif étant impossible, il perçoit ce « déplacement du regard » comme une alternative vers une meilleure compréhension de l'art arabe. Il serait intéressant de voir jusqu'à quel point les institutions muséales parviennent à respecter cette pratique et quel en est le résultat.

⁸ Information recueillie durant la présentation de Monia Abdallah le 13 décembre 2016 pour le séminaire de doctorat 1 donné par le Professeur Denis Ribouillault. Voir la bibliographie du mémoire de recherche à la section « conférences ».

Valerie-Anne Pocock semble penser que cela n'est pas encore le cas lorsqu'elle rédige sa thèse *Cartographies of Cloth : Mapping the Veil in Contemporary Art* (POCOCK 2008). En effet, l'auteure recense et étudie les différentes interprétations et représentations qui sont faites du voile en art. En énumérant les différentes figures du voile présentes dans l'art contemporain, elle constate que l'image prédominante en Occident reste celle d'un objet d'oppression. Son texte est non seulement un recueil de tous les types de représentations du voile, mais également un outil d'analyse des expositions occidentales d'art contemporain arabe. Son argumentation autour de la vision péjorative de l'Occident sur le voile engendre des interrogations sur les choix des institutions occidentales. La sélection des œuvres est-elle guidée par le fait que celles-ci répondent à une vision particulière ?

C'est justement l'hypothèse que formule Alessandra Amin dans son mémoire *Wearing an Authentic Arab Body : New Masculinities in Contemporary Photography* (AMIN 2015). Même si l'auteure ne se réfère pas à Valerie-Anne Pocock, son texte semble compléter l'étude de cette dernière. Elle fait justement le constat que les collections occidentales d'art féministe du Moyen-Orient présentent, la majorité du temps, la figure du voile. Son mémoire se consacre à l'étude de deux photographes et présente les nouveaux enjeux de ce médium dans l'art féministe du Moyen-Orient. Le regard occidental ne fait que très peu partie de son analyse, cependant si elle prend le temps de l'aborder, c'est qu'il y a matière à développer. En nommant brièvement cette question du type d'œuvre sélectionné dans les collections occidentales d'art féministe du Moyen-Orient, il est possible que l'auteure ait voulu développer une piste d'étude qu'elle ne pouvait pas explorer dans le cadre de son travail. L'art contemporain arabe ne se limite pas à une esthétique particulière, pourtant les collections occidentales existantes semblent regrouper des œuvres qui reprennent la figure du voile, la calligraphie arabe ou encore les caractères géométriques des « moucharabieh »⁹. Pouvons-nous voir cette recherche d'une esthétique « typée » comme une autre déformation du Moyen-Orient de la part de l'Occident ? Cela serait-il une atteinte à la diversité de l'art arabe, en ce sens qu'il n'est pas représentatif de tout ce qui y est créé ? Et sachant que l'Occident continue de dominer le monde de l'art, cette préférence des collectionneurs encouragerait-elle ce genre de production ?

Beaucoup d'interrogations ont émergé de la lecture de chacun de ces textes. Qu'ils traitent de la signification des objets dans un cadre muséologique, du discours subjectif des institutions ou encore des rapports entre Orient et Occident, il est possible de faire des liens

⁹ « Grillage fait de petits bois tournés et assemblés, permettant de voir sans être vu et qui était utilisé dans le monde islamique. » (LAROUSSE).

entre eux pour élaborer notre hypothèse. Seulement, ces auteurs ne mentionnent pas un élément important que nous devons mettre en avant : les thématiques d'expositions. En effet, nous observons depuis quelques années un phénomène de « réaccrochage » thématique accéléré des collections permanentes. Ce terme désigne une stratégie qui apparaît au début des années '90 au Musée national d'art moderne avec des expositions comme *Manifeste, Manifeste une histoire parallèle : 1960-1990* en 1993 et *Made in France* en 1997, mais également dans des institutions comme la Tate Museum avec *Past, Present, Future* en 1990 ou le Museum of Modern Art de New York (MoMA) avec la série d'expositions *MoMA 2000* entre 1999 et 2001¹⁰ (GLICENSTEIN). Ce procédé consiste à renouveler l'accrochage de l'exposition dite « permanente » de manière régulière et thématique. Ainsi, les institutions cherchent à produire de nouveaux contenus d'exposition dans le but de pouvoir exposer plus régulièrement des œuvres de la collection qui, autrement, auraient pu être laissées en dormance dans les réserves institutionnelles durant des années. Cela implique que l'exposition permanente s'étend sur une plus courte durée (un à deux ans). Cette période limitée, ainsi que les thématiques ajoutées aux expositions permanentes, ont également pour objectif de provoquer chez les spectateurs un intérêt nouveau pour les collections muséales. L'émergence de cette stratégie étant relativement récente dans le monde muséal, il est important de la prendre en compte dans nos questionnements et d'étudier comment elle impacte les œuvres de la collection. Alfred Pacquement, directeur du MNAM entre 2000 et 2013, renomme ces réaccrochages réguliers « expocollections » dans le catalogue d'exposition de *elles@centrepompidou* (MORINEAU et coll. 2009 : p. 13). Nous utiliserons ce terme plus succinct pour qualifier ces expositions thématiques temporaires des collections.

Hypothèse

Ce mémoire s'intéressera donc à comprendre comment les expositions thématiques peuvent infléchir la signification initiale des œuvres d'une collection. Pour le démontrer, nous prendrons comme exemple deux récentes expositions réalisées à partir des collections du Musée national d'art moderne du Centre Georges-Pompidou : *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, respectivement présentées en 2009 et en 2013. La première visait à montrer la force de la représentation des artistes femmes au sein de la collection de l'institution et la seconde à considérer les collections en regard du nouveau paradigme de l'art mondialisé.

¹⁰ Information recueillie lors de l'intervention de Jérôme GLICENSTEIN durant le Forum du 6 Novembre 2017 du groupe de recherche et développement CIÉ/CO. Voir bibliographie du mémoire de recherche à la section « conférences ».

Dans chacune d'elles, nous repèrerons les œuvres réalisées par des artistes femmes du Moyen-Orient afin d'évaluer la place qui leur est consacrée, voire l'instrumentalisation qui en est faite selon chaque thème, et de comprendre comment ces expositions construisent et proposent une certaine vision de la pratique moderne et contemporaine des artistes femmes du Moyen-Orient au sein d'une institution phare du monde de l'art occidental. En analysant le discours et les procédés employés par ces expositions, il serait possible de contribuer à une amélioration des expositions occidentales sur l'art contemporain du Moyen-Orient.

Cadre théorique

Afin de bien comprendre les enjeux et problématiques d'expositions thématiques et évènementielles telles que *elles@centrepompidou* ou encore *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, il faut centrer notre cadre théorique sur les études muséales, féministes et postcoloniales. Plus précisément, nous retiendrons les études muséales proches du champ de l'exposition et aborderons une position féministe constructiviste. Ainsi, notre étude repose sur une analyse des méthodes muséales employées à des fins évènementielles et des problématiques que celles-ci engagent sur la question des artistes femmes du Moyen-Orient.

Dans son ouvrage *L'art : une histoire d'expositions*, Glicenstein propose une nouvelle méthode de lecture des expositions. Ce dernier formule l'hypothèse qu'une histoire de l'exposition se concentre autour de trois questions : « Qui parle ? De quoi parle-t-on ? À qui s'adresse-t-on ? » (GLICENSTEIN, 2009, p. 246). Pour répondre à ces trois questions, l'auteur dissèque l'exposition en plusieurs parties. Par souci de lisibilité nous avons tenté de simplifier au mieux les théories de l'auteur sans perdre le contenu de sa pensée. En tentant d'analyser l'exposition à travers toutes les notions établies par l'auteur, nous réalisons que, bien que distincts, ces concepts s'entrecoupent. Ainsi, pour faciliter l'organisation de ce travail et éviter les répétitions nous retenons deux définitions importantes : le discours et le médium.

Pour Glicenstein, il existe trois types de discours. Le discours de création, le discours ciblant le visiteur et le discours de réception. Le premier est celui tenu par toutes les personnes qui ont contribué de près ou de loin à la création de l'exposition (l'équipe du musée). Nous l'appellerons ici le discours commissarial. Le second est celui qui cible le visiteur. L'exposition ayant pour but de s'adresser à un type de spectateur, sa forme est construite en fonction de celui-ci. L'objectif est de refléter un discours qui suscite une réaction chez ce visiteur cible. (GLICENSTEIN 2009 : p. 46-56 et 165). Enfin, le troisième discours, celui de la réception, est relatif à la couverture médiatique et critique (GLICENSTEIN 2009 : p.112-117).

Mieke Bal travaille avec une approche sémiologique qui nous permet d'aller encore plus loin dans l'idée de discours. Selon elle, la question « qui parle ? » n'aboutit pas à un nom, à une personne ou même à un certain poste dans l'institution. Le processus curatorial parle de lui-même (BAL 1996 : p. 20). L'exposition a un discours qui est indépendant de l'institution, du commissaire et du public : elle reflète le discours sociétal actuel et ancre le musée et les œuvres, dans leur histoire contemporaine. Dans le cas de *elles*, ce discours historique est que la société française et les institutions muséales publiques sont enfin prêtes à laisser la place aux artistes femmes dans l'histoire. Elle ajoute également qu'il existe un cinquième discours, celui institutionnel qui se distingue et se détache parfois du discours commissarial (BAL 1996 : p.16 et 20). L'exposition devient alors le support visuel des résultats d'une réflexion et d'une mise en application d'idées. C'est en ce sens que l'on parle de médium : l'exposition est le médium du discours institutionnel. Il s'agit d'une importante production, d'un travail à part entière qui se distingue des œuvres, tout en y restant obligatoirement lié. L'exposition est une action artistique en elle-même, mais sans son contenu elle ne pourrait être créée (GLICENSTEIN 2009 : p.165)¹¹.

Ces deux textes combinés nous permettent d'avoir une compréhension et une méthode d'analyse solide des expositions *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles*. Leurs définitions sont l'origine d'une véritable réflexion sur les enjeux et la malléabilité de « l'exposition », ce qui nous permet de nous poser des questions pertinentes quant à nos deux objets d'études. Le discours de l'exposition répond-il au discours établi dans les communiqués de presse et catalogues d'exposition ? Comment cela se reflète-t-il à travers les œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient ?

Nous répondrons à toutes ces questions au fur et à mesure de notre argumentation. Cependant, on ne peut pas s'arrêter à une étude muséale, il faudra aussi nous pencher sur les questions de représentations des femmes dans ces expositions. Rozsika Parker et Griselda Pollock marquent aujourd'hui un tournant dans l'histoire de l'art féministe avec leur ouvrage *Old Mistresses* (PARKER et POLLOCK 1981). Les auteures cherchent à comprendre pourquoi l'histoire de l'art a laissé de côté l'art des femmes et ce que cela signifie sur notre société et le

¹¹ L'exposition *Vides* du Centre Pompidou interroge d'ailleurs cette idée : sans les œuvres, y a-t-il encore exposition ? Nous ne nous attarderons pas sur cette question à laquelle Glicenstein répond en partie et qui ne s'applique pas réellement à l'exposition *elles@centrepompidou* (GLICENSTEIN, 2009 p. 165). (L'exposition *Vides*, du 25 février 2009 au 23 mars 2009 est présentée par le Centre Pompidou comme une « rétrospective des expositions vides réalisées depuis celle de Yves Klein en 1958 ». Cette définition est celle fournie par le site internet du MNAM. Voir la bibliographie du mémoire de recherche).

monde de l'art. Elles s'alignent ici dans une pensée féministe constructiviste en opposition à celle essentialiste. Autrement dit, la femme ne se définit pas par une essence qui lui est propre, immuable et incarnée en toutes les femmes. La production artistique des femmes n'est pas marquée d'une touche féminine, qui la distingue visuellement ou techniquement d'un art dit « masculin ». Les auteures ne s'arrêtent pas à l'observation que les artistes femmes ont été dénigrées alors qu'elles présentaient les mêmes capacités artistiques que les hommes. Elles démontrent comment l'histoire de l'art a pu « reproduire les idéologies de notre société » et donc maintenir cette image essentialiste de la femme. Elles poussent la théorie jusqu'à démontrer que le problème est « systémique ». C'est notre société qui a fondé des institutions¹² mettant la femme à l'écart de certaines disciplines. Notre étude se place dans cette même lignée constructiviste et les démonstrations effectuées par les auteures nous permettent de mieux comprendre l'histoire de la place de la femme dans le monde de l'art. Ainsi, nous pourrions mieux interroger la place des artistes femmes au sein de ces expocollections.

Finalement, pour compléter notre approche théorique, il est nécessaire d'aborder la question du postcolonialisme dans le cadre de *elles* et *Modernités plurielles*. Quel est le regard qu'apportent ces expositions sur cet art du Moyen-Orient ? Quelle place le musée attribue à ces œuvres et pourquoi ? Edward Said va nous aider à répondre à ces questionnements. Ses écrits *Orientalism* (SAID 1978) et *Culture and Imperialism* (SAID 1994) sont des ouvrages de référence qui permettent une meilleure compréhension des relations opérées en art et dans le domaine de la culture entre l'Orient et l'Occident. Ses textes démontrent principalement que la vision que l'Occident a de l'Orient résulte plus d'une construction fantasmée que d'une réalité et que la production culturelle occidentale est marquée par une vision impérialiste. Ces différentes analyses nous permettront de développer un regard plus critique sur la manière dont les œuvres sont exposées et ce que cela laisse transparaître. En adoptant un déplacement du regard sur les œuvres que nous allons étudier, comme le suggère Hans Belting dans son ouvrage *Florence et Bagdad : Une histoire du regard entre Orient et Occident* (2012), nous pourrions développer une bonne méthode d'analyse qui respecterait les craintes formulées par Said.

¹² Les Académies en sont le parfait exemple. L'Académie des Beaux-Arts de France n'était pas ouverte aux femmes. Pourtant, c'était à l'Académie que les peintres avaient l'accès le plus simple aux modèles nus. Or, le nu était un sujet pictural privilégié qui reflétait l'excellence d'un peintre. Sans avoir accès aux nus, les femmes ne rentraient pas dans les critères désirés par le milieu de l'art. Tout cela a amené à une dévalorisation des artistes femmes (PARKER et POLLOCK 1981 : p.27-49)

Méthodologie

En plus d'une recherche bibliographique sur la mise à vue des collections, nous procéderons par un dépouillement des dossiers de presse, des revues de presse et des catalogues d'exposition qui accompagnent les expositions *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970*. Un séjour de recherche à Paris a été réalisé dans le courant de l'automne 2017 afin d'avoir accès aux archives du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, notamment au dossier iconographique des vues de ces expositions.

Présentation des chapitres

elles@centrepompidou et *Modernités plurielles de 1905 à 1970* ne présentent pas beaucoup de points communs au premier abord. Les démarches et les sujets sont différents et ne sont pas traités de la même manière. Afin d'obtenir une étude complète et approfondie des deux expositions du Centre Pompidou, il est important de les analyser séparément avant de les comparer. C'est pourquoi nos trois chapitres sont élaborés de manière à pouvoir regarder les expositions dans leur individualité avant d'en faire une lecture comparée. Ainsi, le premier chapitre se consacre entièrement à l'étude de *elles@centrepompidou* et le deuxième à celle de *Modernités plurielles de 1905 à 1970*. Le dernier chapitre sera quant à lui une synthèse comparative et analytique des deux expositions.

1 *ELLES@CENTREPOMPIDOU*: ANALYSE

Ce chapitre propose une analyse de l'exposition *elles@centrepompidou* qui se concentre sur son traitement des œuvres réalisées par des artistes femmes du Moyen-Orient. Jusqu'à présent, le regard critique et analytique qui a été porté sur cette exposition s'est développé principalement autour de la question féministe. Nous allons ajouter à cela l'angle postcolonial : quelle est la place attribuée à ces œuvres, et comment se situent-elles par rapport au discours de l'exposition ? Nous postulons ici que l'exposition *elles* a accordé un rôle significatif aux artistes femmes du Moyen-Orient qui ne représentent pourtant pas une grande partie de la collection du Musée national d'art moderne. N'ayant pas visité l'exposition lors de son accrochage en 2009, nous conduisons cette étude à partir des documents sur l'exposition présents dans les archives du Centre Pompidou¹³. Ces documents regroupent la revue de presse, le dossier de presse, les cartels, un plan détaillé de l'exposition avec les noms de salles et la répartition des œuvres par « sections » ou chapitres.

1.1 *ELLES* : UNE EXPOSITION DES COLLECTIONS « AU FÉMININ »

L'exposition *elles@centrepompidou* prend place entre le 27 mai 2009 et le 21 février 2011 dans les murs du Musée National d'Art Moderne (MNAM) du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou. Rassemblant plus de 500 œuvres de plus de 200 artistes femmes différentes sur une superficie de 8000m² lors de son premier accrochage, l'exposition se déroule sur deux étages du bâtiment (4^{ème} et 5^{ème} étages) (MORINEAU et coll. 2009 : p.13). Il s'agit de la troisième exposition de « réaccrochage » des collections du MNAM, les deux premières étant *Big Bang* en 2005-2006 et *Le Mouvement des images* en 2006. C'est donc dans la lignée de ce nouveau type d'expositions thématiques que *elles@centrepompidou* prend forme.

1.1.1 *elles* : enjeux, objectifs et développement

Le dessein de cette exposition est très ouvertement médiatisé : montrer au public l'engagement de l'institution auprès des artistes femmes qui ont trop souvent été écartées de l'histoire. Camille Morineau, la commissaire générale de l'exposition¹⁴, précise les intentions

¹³ Un séjour de recherche a été effectué à Paris du 1^{er} septembre au 5 octobre 2017 durant lequel j'ai eu accès aux Archives des deux expositions *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, grâce à une bourse de l'équipe CIÉ/CO, financée par le Programme Développement Partenariat du CRSH.

¹⁴ L'exposition regroupe en réalité cinq commissaires d'exposition, présentés individuellement plus loin dans ce mémoire.

de l'institution et le but de cette expocollection dans sa préface « *elles@centrepompidou* : un appel à la différence » (MORINEAU 2009 : p.14-19). Elle y affirme que l'exposition se construit à travers l'article de Linda Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas de grandes artistes femmes ? »¹⁵, puisqu'elle respecte la théorie de l'auteure en ne cherchant pas à prétendre qu'il existe un « art féminin » découlant d'une « essence féminine ». Le MNAM souhaite rétablir un équilibre en créant une exposition qui contribue à réécrire l'histoire de l'art « au féminin ». Il se base donc sur ce texte dénonciateur des effets de la société patriarcale sur l'histoire de l'art. L'institution se questionne sur la possibilité de faire une exposition « au féminin » : y a-t-il assez de grandes femmes artistes aujourd'hui pour leur consacrer une exposition entière? (MORINEAU 2009 : p. 14). Il va de soi que la réponse est positive puisque *elles@centrepompidou* a pu voir le jour au MNAM.

Elle se base ensuite sur une démarche philosophique : si les femmes sont l'égal des hommes, elles seules devraient suffire à représenter n'importe quel courant de pensée. En histoire de l'art, les femmes devraient donc pouvoir incarner « n'importe quel secteur [ou mouvement] artistique » et on devrait pouvoir monter une exposition composée entièrement d'artistes femmes (MORINEAU 2009 : p.17). Cet argument sous-entend que l'expo devrait démontrer l'égalité homme-femme, ce qui reflète une maladresse dans le discours de l'institution : on ne devrait pas avoir à « prouver » l'égalité homme-femme en 2009 et l'on devrait savoir que la difficulté à le faire n'est pas liée au nombre. Griselda Pollock et Rozsika Parker l'ont d'ailleurs expliqué dans leur ouvrage *Old Mistresses* (1981 : 1-49). Le problème n'est pas quantitatif, il est systémique. En effet, les auteures s'attardent à démontrer que l'histoire n'a jamais manqué d'artistes femmes. Le manque de visibilité de ces artistes était tout simplement dû au système social établi qui ne permettait pas aux femmes de bénéficier du même accès à l'art que leurs pairs de sexe masculin¹⁶. Cette réflexion des auteurs nous amène à soulever la question du genre. Il s'agit en réalité de différencier le « sexe » du « genre ». Le premier relève de la biologie :

Caractère physique permanent de l'individu humain, animal ou végétal, permettant de distinguer, dans chaque espèce, des individus mâles et des individus femelles ; ensemble de ces individus mâles ou femelles.¹⁷
(LAROUSSE)

¹⁵ NOCHLIN, Linda (1971). « Why Have There Been No Great Women Artists ? », *Art News*, vol. 69 ; traduit en français dans *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, (1993).

¹⁶ Ce manque d'accès aux académies a amené à un manque de reconnaissance des artistes femmes.

¹⁷ Définition de « sexe » dans le Larousse en ligne. Voir la bibliographie du mémoire de recherche.

Le second est un concept bien plus complexe qui relève d'une construction sociale. Le texte *Introduction aux études sur le genre* en fournit une définition claire et concise (BERENI et coll. : p.8).

Il n'y a pas d'essence de la « féminité », ni d'ailleurs de la « masculinité », mais un apprentissage tout au long de la vie des comportements socialement attendus d'une femme et d'un homme. Autrement dit, les différences systématiques entre femmes et hommes ne sont pas le produit d'un déterminisme biologique, mais bien d'une construction sociale.

Autrement dit, le genre renvoie à des normes sociales qui régissent les relations hommes-femmes et leur attribue des fonctions sociales différentes. D'après Pollock et Parker, l'art est une des pratiques où sont exercés les mécanismes de pouvoir entre les deux sexes. La notion de « féminité », construction historique et sociale, est la justification utilisée pour établir des institutions écartant les femmes de la pratique artistique. Ainsi, en suivant la logique des auteures, la question que pose *elles@centrepompidou* - de savoir s'il existe aujourd'hui assez de femmes artistes - n'a pas lieu d'être. L'exposition parvient à les mettre de l'avant, mais n'aborde absolument pas la question du genre, ce qui est surprenant compte tenu de fait que les « gender studies » ont pris leur place en histoire de l'art depuis près d'un demi-siècle¹⁸. Le processus de sélection des œuvres de cette exposition se base donc exclusivement sur le sexe des artistes présentées.

Morineau avait prévu que la critique française n'apprécierait pas l'idée d'une exposition appliquant la « discrimination positive » et ne présentant que des artistes femmes. Elle affirme qu'en Amérique du Nord une telle politique est, au contraire, bien appréciée, mais veille tout de même à préciser que cette exposition ne se veut pas « féministe » (MORINEAU 2009 : p.16). Cet argument sera à l'origine de certaines incohérences explicitées dans la suite dans ce mémoire.

Malgré ces quelques réserves, *elles@centrepompidou* connaît un succès important. Elle fait l'objet de trois rotations durant ces deux ans d'exposition afin de varier les œuvres présentées. En 21 mois, elle présente donc un total de plus de 1000 œuvres pour un peu plus de 300 artistes et accueille 2,48 millions de visiteurs (AFP 2011)¹⁹. Suite à ce succès, l'exposition

¹⁸ Parmi les textes reconnus aujourd'hui comme fondateurs apparaissent ceux de Linda Nochlin et Griselda Pollock. Information recueillie sur le site internet *Oxford Bibliographies* en lien dans la bibliographie du mémoire de recherche.

¹⁹ Chiffres recueillis et publiés par une dépêche de l'AFP le 07 mars 2011.

est exportée au Brésil sous le nom de *ELLES : Mulheres Artistas na Coleção Centre Pompidou* en 2013²⁰.

1.1.2 *elles* : une vue d'ensemble de l'exposition ; division thématique abstraite de l'exposition

Les collections du MNAM regroupent plus de 100 000 œuvres de 1905 à nos jours. Les artistes femmes représentent 18% de ces collections, soit 18 000 œuvres (MORINEAU et coll. 2009 : p. 15). Sur ces 18 000 œuvres, *elles* en rassemble 1000, ce qui représente déjà un nombre important d'œuvres pour une seule exposition thématique. Bien sûr, l'institution ne pouvait pas se permettre de placer ces 1000 œuvres arbitrairement, leur laissant comme unique point commun le fait d'avoir été réalisées par des artistes de sexe féminin. C'est pourquoi *elles@centrepompidou* se trouve divisée en sept « sections thématiques » : *Pionnières*, *Feu à volonté*, *Corps slogan*, *Eccentric abstraction*, *Une chambre à soi*, *Le mot à l'œuvre* et *Les Immatérielles* (Figures 1 et 2). Une brève explication de ces catégories est fournie dans le catalogue d'exposition (MORINEAU 2009 : p. 18) et dans le dossier de presse de l'exposition (DIR.COM. Dossier de presse : p.5).

Le premier de ces « chapitres », *Pionnières*, réunit les artistes femmes les plus importantes des avant-gardes, les premières à avoir marqué l'histoire de l'art moderne. Il occupe huit salles du cinquième étage (dernier étage de l'exposition) portant chacune un thème différent (Figure 2). La section *Feu à volonté* se trouve, quant à elle, au 4^{ème} étage du Centre Pompidou. Cette dernière rassemble des artistes et auteures féministes qui ont su s'imposer, à travers leurs productions, contre le « discours dominant en Histoire de l'art » (MORINEAU 2009 : p. 18). La visite se poursuit avec *Corps slogan* qui se base sur le thème de la représentation corporelle en art, plus précisément celle du corps féminin et de ses stéréotypes. Par la suite, *Eccentric abstraction* présente des artistes dont « l'excentricité » les a menées à

²⁰ Elle prend place dans deux villes différentes : entre le 24 mai et le 11 juillet 2013 elle est au CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) de Rio de Janeiro, et entre le 28 août le 21 octobre 2013, elle se retrouve CCBB de Belo Horizonte. Le commissariat d'exposition est cette fois-ci dirigé par Cécile Debray et Emma Lavigne. La documentation disponible sur ces deux expositions étant très limitée dans les archives du Centre Pompidou nous allons uniquement nous consacrer à l'étude de l'exposition qui a lieu à Paris entre 2009 et 2011 dans les murs du MNAM. Nous pouvons cependant affirmer, suite à un échange de courriel datant du 18 juin 2013 entre le CCBB de Rio et le MNAM que l'exposition a connu un certain succès au Brésil également. Rio de Janeiro obtient un total de 274 290 visiteurs sur 46 jours d'exposition (5376 visiteurs par jour en moyenne). 81 écoles publiques sont venues, pour un total de 2772 élèves. Tandis que Belo Horizonte arrive à un total de 67 309 visiteurs sur 48 jours d'exposition (1402 visiteurs par jour en moyenne). 113 écoles (97 publiques et 16 privées) sont venues, pour un total de 2986 élèves. Nous arrivons donc à plus de 314 000 visiteurs en 4 mois d'exposition au Brésil. Informations recueillies dans les archives du MNAM : Échange de courriel entre le CCBB de Rio et le MNAM en date du 18 juin 2013.

redéfinir l'art par l'abstraction. En reprenant l'intitulé du livre de Virginia Woolf, la section *Une Chambre à soi* traite de l'espace privé pensé par les femmes. Le MNAM produit une métaphore où l'exposition devient un espace réfléchi par les artistes femmes. Il s'agit encore une fois d'un thème assez vague dans lequel nous retrouvons des productions de divers médiums : des installations sculpturales et des œuvres photographiques ou vidéographiques. L'exposition se poursuit avec *Le mot à l'œuvre* où les œuvres sont caractérisées par le procédé narratif, l'écriture ou l'autobiographie. Le quatrième étage s'achève avec *Les Immatérielles*, catégorie consacrée à la dématérialisation de l'œuvre d'art que Morineau décrit comme un élément important de l'art contemporain.

En agissant ainsi l'institution tente donc de catégoriser le sujet principal de l'exposition : « les femmes ». Elle vise à faire sens avec des œuvres hétérogènes tirées de la collection. Or, il est difficile de croire, en tant que visiteur, à la pertinence des catégories établies par le MNAM. Et pour cause : ces sept sections sont toutes superficielles et mal définies. Bien que l'on puisse les voir comme des « thèmes », ces sections ne sauraient prétendre à être le propos d'une exposition. Les titres et les définitions sont vagues, si bien que certaines œuvres auraient pu se retrouver dans plusieurs de ces « chapitres » (*Corps étranger* de Mona Hatoum aurait pu se trouver aussi bien dans *Corps Slogan* que dans *Une chambre à soi* de par son questionnement sur le corps féminin et sur l'espace privé que celui représente). *Eccentric Abstraction* et *Les Immatérielles* sont, pour un public non initié, des notions beaucoup trop similaires et peu développées dans l'exposition. Il s'agit d'un niveau fantasmé ou anticipé des connaissances du public en histoire de l'art. De plus, il est difficile de justifier ce choix de catégories que rien ne relie entre elles à part, encore une fois, le fait qu'elles exposent des artistes femmes. On réalise alors rapidement que cette division thématique est plutôt arbitraire. Bien que les chapitres soient déterminés en fonction de la sélection des œuvres présentées dans l'exposition, ils ne sont pas déterminants pour la compréhension des œuvres ou de l'exposition qui porte avant tout sur « les femmes ». Le spectateur reste donc confus face au discours et au but de l'exposition. Veut-on parler de la place des artistes femmes dans l'art moderne, ou bien veut-on simplement soutenir que les femmes artistes sont avant tout artistes, avant d'être déterminées par leur sexe ou leur genre ²¹?

²¹ GLICENSTEIN, Ibid.

1.1.3 *Elles* : diffusion, publicité et réception

Lors de son ouverture en 2009, *elles@centrepompidou* ne passe pas inaperçue au sein des médias. En dehors de la démarche publicitaire²² importante engagée par l'institution, l'exposition est mentionnée dans 458 articles (DIR.COM. Revue de presse 2009)²³. Ces 458 articles sont composés de : 3 dépêches d'agence de presse, 27 articles de quotidiens, 41 articles d'hebdomadaires, 3 articles de bimensuels, 31 articles de mensuels, 12 articles de bimestriels, 127 articles dans la presse internationale et 205 dans la presse audiovisuelle (101 alertes à la radio, 40 alertes à la télévision et 64 articles sur internet) (DIR. COM. Revue de presse)²⁴. En plus d'un grand nombre d'articles, l'exposition est donc diffusée dans tous les types de médias, obtenant ainsi une visibilité maximale auprès du public. Au sein de toute cette médiatisation, la critique est fortement présente. La réception de l'exposition est variée, c'est pourquoi seules les opinions les plus fréquemment exprimées seront évoquées ici. La revue de presse de l'exposition représente un atout puisqu'elle regroupe l'ensemble des publications qui mentionnent de près ou de loin l'exposition *elles*. Une lecture exhaustive d'une soixantaine d'articles trouvés grâce à ce document a donc permis de recenser les arguments les plus récurrents sur l'exposition.

Le premier, et le plus répété, est l'aspect non féministe de l'exposition. Gabrielle Costa de Beauregard écrit pour le webmagazine *Slate* un article intitulé « « *elles@centrepompidou* » est faussement féministe : à propos de l'exposition au Centre Georges Pompidou » (COSTA DE BEAUREGARD 2009). Le titre est assez explicite et le contenu de l'article est cinglant. L'auteure critique notamment l'absence de mention du « genre » et le fait que l'exposition présente des artistes et auteures ouvertement féministes tout en refusant de se définir comme telle. Emmanuelle Lequeux dénonce dans *Le Monde* que cette démarche est : « pour certains, [...] un geste fort. Pour d'autres, [il s'agit d'] une ineptie de placer les femmes dans un ghetto. » (LEQUEUX 2009). Par ghetto, elle entend justement le fait de renfermer les femmes dans une catégorie fermée avec pour seul argument leur sexe. Malgré toutes ces critiques qui ont leur raison d'être, on ne peut nier que cette exposition demeure un projet « ambitieux et volontariste »²⁵. Lequeux ne manque donc pas de citer l'artiste ORLAN (exposée

²² Le MNAM a eu recours à des articles publicitaires dans cinq magazines différents (*Express Styles*, *MIXTE*, *Madame Figaro*, *Libération* et *Connaissance des arts*) en plus d'une affiche publicitaire diffusée sur les affichages de stations de métro et de bus parisiens.

²³ Information recueillie dans la Revue de presse de l'exposition *elles@centrepompidou*.

²⁴ Informations recueillies dans la Revue de presse de l'exposition *elles@centrepompidou*.

²⁵ GLICENSTEIN, Jérôme. Forum du 6 Novembre 2017 du groupe de recherche et réflexion « Collections et Impératif évènementiel The Convulsive collection » (CIÉCO) : « Les Collections muséales face à l'impératif évènementiel ».

dans *elles@centrepompidou*) qui se déclare fière de ce projet symbolique important pour le féminisme (LEQUEUX 2009).

Tout comme cet article, la plupart des critiques signalent le problème que présente l'exposition d'un point de vue féministe avant de souligner le geste fort que représente *elles@centrepompidou*. Ils évoquent l'importance symbolique d'une telle exposition de la part d'une institution publique reconnue²⁶. Ainsi, bien que l'exposition présente des faiblesses, les auteurs nous encouragent à voir au-delà de ces lacunes pour pouvoir simplement profiter d'une exposition qui nous présente des œuvres importantes de sa collection (CABAILLE 2009). *elles@centrepompidou* parvient donc tout de même à plaire et à attirer l'attention. Les critiques jonglent sans cesse entre le « positif » et le « négatif », mais se mettent d'accord sur un point : l'exposition vaut le détour (MONNET 2009).

Comme nous l'avons déjà mentionné, le MNAM a produit un dossier de presse. Ce type de document a pour but de rassembler un certain nombre de données et d'informations pour les journalistes. Il permet à l'institution d'avoir un certain contrôle sur ce qui est diffusé à propos de l'exposition. Le dossier contient donc un communiqué de presse (résumant le message et le but de l'exposition), un plan de l'exposition (Figures 1 et 2), un parcours de l'exposition (expliquant ses sept sections), une liste des artistes, une explication du site internet, une liste des manifestations et des publications associées, des extraits du catalogue et des visuels disponibles pour la presse. Cette dernière section regroupe les images dont la presse peut se servir pour ses publications. Cette restriction permet à l'institution de choisir le nombre d'œuvres visibles dans les médias afin que le public ait quelque chose à découvrir en venant visiter l'exposition. Ainsi, vingt-sept œuvres sont mises à disposition de la presse (la liste de ces œuvres est disponible en annexe de ce mémoire (Annexe I). Nous retiendrons simplement pour la suite de notre étude qu'une seule artiste du Moyen-Orient est mentionnée dans cette liste : il s'agit de Zaha Hadid, architecte irako-britannique.

1.2 ELLES À TRAVERS UNE LECTURE MUSÉOLOGIQUE

Nous ne souhaitons pas dès à présent orienter nos questions vers notre sujet d'étude de crainte de mal interpréter les résultats. C'est pourquoi cette partie de la recherche se construit à partir de questions génériques muséologiques qui interrogent l'exposition dans son ensemble. Cela nous permettra, par la suite, de mieux comprendre les documents en regard de notre sujet initial : la place des artistes femmes du Moyen-Orient au sein de l'exposition

²⁶ Nous analyserons plus tard cette question du statut de l'institution.

elles@centrepompidou. En reprenant les définitions de Glicenstein et Bal précédemment présentées, nous allons analyser la manière dont *elles@centrepompidou* sert le discours institutionnel comme un médium (à travers sa médiation et son accrochage) après avoir défini les problématiques discursives qui sont impliquées au sein de l'exposition.

1.2.1 Ambiguïtés discursives ; le pouvoir du discours institutionnel

Rappelons que *elles@centrepompidou* est une exposition collective qui regroupe cinq commissaires, aux intérêts et spécialisations diverses. Il s'avère que la répartition des tâches pour la rédaction du catalogue correspond plutôt bien à leur contribution au sein de l'exposition. Ainsi, chaque commissaire d'exposition prend la charge d'un ou plusieurs textes en fonction du ou des chapitres sur le(s)quel(s) il a travaillé au sein de l'exposition. Cécile Debray, historienne de l'art spécialiste de l'art moderne en peinture, se consacre à la rédaction des pages introductives du chapitre « Pionnières » (MORINEAU et coll. 2009 : p.24-45). Quentin Bajac, historien de l'art spécialisé dans l'histoire de la photographie, rédige les introductions de « Feu à volonté » (MORINEAU et coll. 2009 : p.48-87) et « Immatérielles » (MORINEAU et coll. 2009 : p.220-243). Emma Lavigne, conservatrice de l'art contemporain au MNAM, spécialisée dans les liens entre les arts visuels, la performance et la danse, est ici responsable des sections « Corps slogan » (MORINEAU et coll. 2009 : p.90-115) et « Une chambre à soi » (MORINEAU et coll. 2009 : p.156-179). Enfin, bien qu'il ne s'agisse pas d'un chapitre à part entière de l'exposition, Valérie Guillaume est chargée de la partie du catalogue « Elles@design », qui regroupe toutes les artistes designers de l'exposition. « Eccentric abstraction » (MORINEAU et coll. 2009 : p. 118-153) et « Le mot à l'œuvre » (MORINEAU et coll. : p. 182-217) sont donc tenues par Camille Morineau, spécialiste de l'art du XXème siècle et commissaire générale de l'exposition. Cette dernière défend l'idée que l'exposition ne présente pas le point de vue du musée, des commissaires, ou de l'artiste, mais bien celui des œuvres de la collection (MORINEAU et coll. 2009 : p.15). Cependant, il est parfaitement reconnu en 2009 que toute exposition est subjective et que son apparence, aussi bien que son message, sont influencés par les partis-pris de ses organisateurs. Dans *elles*, nous avons donc la lecture de cinq subjectivités qui se concurrencent tout en ne pouvant pas s'assumer (puisque les œuvres sont supposées parler d'elles-mêmes). Cette diversité dans le commissariat peut expliquer en partie les difficultés de compréhension des différentes thématiques apposées au sujet du « féminin » : cinq commissaires tentent d'offrir plusieurs points de vue, tout en gardant un discours institutionnel unique, traduit par une volonté d'offrir une histoire de l'art « au

féminin ». Bien évidemment, leurs points de vue ne se contredisent pas, ils se complètent, mais ils donnent au spectateur plus de travail de compréhension lorsqu'il se trouve face à ces différents chapitres qui ne semblent pas avoir de rapport les uns avec les autres.

Dans *elles*, le commissariat d'exposition entrevoit cette expocollection comme une nouvelle approche de l'histoire de l'art. En dehors de cet élément, nous en connaissons peu sur la démarche du commissariat d'exposition. Dans le catalogue, Camille Morineau, en explique très brièvement le but aux yeux de l'institution. Seulement à aucun moment elle ne développe sur sa démarche professionnelle générale (en dehors des expositions-mêmes). Johanne Lamoureux et Jacques Des Rochers, conservateur de l'art québécois et canadien avant 1960 le rappellent lors du Forum 2017 du groupe de recherche et réflexion « Collections et Impératif évènementiel The Convulsive collection » (CIÉ/CO) : la démarche du commissaire/conservateur n'est que très rarement, si ce n'est pas du tout, développée et rendue publique, la voix de l'institution recouvrant généralement la sienne (BAL 1996 : p.16 et 20)²⁷. Une recherche extérieure sur le parcours de Camille Morineau est donc réalisée dans le cadre ce mémoire et démontre que cette dernière a un parcours féministe assez important dont *elles* semble avoir été la prémice. En effet, la commissaire découvre son intérêt pour les « gender studies » aux États-Unis (lorsqu'elle y arrive pour enseigner le français) ces dernières étant très peu enseignées en France. Après quelques années, elle devient conservatrice à Beaubourg et elle y voit la chance de changer la vision française des « gender studies » et du féminisme. C'est ainsi qu'elle intègre de plus en plus de femmes au sein des collections, et développe le projet *elles@centrepompidou* (MERCIER 2018). On comprend alors pourquoi le discours de l'exposition est si étrangement balancé : l'institution souhaite affirmer que l'exposition et le musée ne sont pas féministes, le terme étant perçu comme péjoratif dans la société française, mais l'exposition est dirigée par une personne fondamentalement féministe dont la démarche même est de remédier aux lacunes de la collection à cet égard.

1.2.2 La médiation dans *elles@centrepompidou*

La médiation est l'intermédiaire entre l'objet et le visiteur. Le texte de Glicenstein, comme d'autres avant lui (ceux de Walter Benjamin, Charles Saumarez-Smith, Jean Davallon...) explique bien que la médiation est un élément important et controversé de

²⁷ GLICENSTEIN, Jérôme. Forum du 6 Novembre 2017 du groupe de recherche et réflexion « Collections et Impératif évènementiel The Convulsive collection » (CIÉCO) : « Les Collections muséales face à l'impératif évènementiel ».

l'exposition. Celle-ci ne concerne pas seulement le cartel, qui est la forme la plus connue de médiation, mais aussi la mise en scène des œuvres (emplacement, éclairage, cadre...).

Dans cette étude, nous ne pouvons étudier qu'une infime partie du processus de médiation : celle qui a eu la possibilité d'être conservée par les archives. Nous allons donc analyser d'une part la médiation textuelle de l'exposition et d'autre part ses audioguides. La médiation textuelle concerne tous les éléments textuels ajoutés à l'exposition par les agents du musées pour accompagner les œuvres. Dans *elles@centrepompidou*, elle est particulièrement présente. Elle y prend quatre formes : explication des chapitres, textes de salles, cartels des œuvres et fiches de citations²⁸. Le premier est très général, il reprend quelque peu les mêmes termes que ceux utilisés par Camille Morineau dans sa préface du catalogue. Par la suite, chaque salle affiche son propre texte d'introduction qui fournit une explication générale de sa thématique et qui s'attarde parfois à justifier la présence des artistes dans cette pièce. Les cartels consacrés aux œuvres sont, quant à eux, plus complexes. Ils sont divisés en trois parties : la notice de l'œuvre, la démarche de l'artiste et les propos de l'artiste (citations). Et malgré la quantité d'informations textuelles déjà présentes, les commissaires répartissent également des citations d'auteurs féministes et parfois historiennes de l'art (Linda Nochlin, Judith Butler, Simone de Beauvoir...) dans certaines salles. Ce dernier type est assez original. Habituellement, il sert à compléter le discours institutionnel, mais étant donné que le MNAM ne positionne pas l'exposition comme féministe, on peut facilement conclure que ce n'est pas le cas. Le musée souhaite simplement ne pas limiter l'exposition à l'art visuel et tente donc d'y intégrer la littérature et les études théoriques : les femmes auteures ont également leur place dans *elles@centrepompidou*²⁹.

Il est important de relever que la médiation textuelle va à l'encontre de ce qu'affirme Morineau, sur la liberté discursive accordée aux œuvres. Ces dernières sont recontextualisées à travers les cartels de citations expliquant les démarches des artistes. Cela semble être incontournable dans le cadre de cette exposition. Étant donné que le musée expose des œuvres féministes au sein d'une exposition qui ne se revendique pas comme telle, il se doit de montrer

²⁸ Carton n° 2017W022/063 sur l'exposition *elles@centrepompidou* consacré aux titres et aux cartels, consulté dans les archives du MNAM lors du voyage de recherche en septembre 2017.

²⁹ Il est important de préciser que ces textes théoriques sur les « gender studies » ont mis beaucoup de temps à être traduits en français. Le texte de Linda Nochlin ici présenté, « Why have there been no great women artists ? », est publié pour la première fois en 1971, mais n'est traduit en français qu'en 1993. *Gender Trouble : Feminism and the Subversion of Identity* de Judith Butler n'est traduit qu'en 2005 après sa parution en 1990. Une étude sociologique de la société française pourrait sans doute révéler les raisons de cette accessibilité tardive aux « gender studies ». Est-ce le manque d'intérêt des Français envers ces théories qui a retardé les traductions ou bien à l'inverse, le manque d'accessibilité à ces textes théoriques qui a créé un certain retard dans ce domaine d'études en France ?

les points de vue individuels des artistes. Cela évite que le spectateur n'assimile le discours institutionnel à une position des artistes.

Finalement, nous avons eu accès aux documents concernant les audioguides de l'exposition. En effet, l'équipe du musée se consacre à la rédaction de deux audioguides (un pour adulte, un pour enfant) dédiés entièrement à l'exposition *elles@centrepompidou*. Dans le premier, une vingtaine d'artistes est présentée par des narrateurs différents (il s'agit la plupart du temps des commissaires). Chacun d'entre eux a rédigé un texte d'environ une demi-page par artiste, qu'il lit de manière assez neutre pour l'enregistrement. Les textes ont une forme très simple, assez pédagogique : on introduit l'artiste, sa démarche et on situe son œuvre dans son parcours. Il s'agit d'approfondir ce qui est évoqué dans les cartels. La sélection des œuvres est faite à l'image de l'exposition : les sujets, les thèmes et les médiums sont variés. Nous passons de questionnements sociopolitiques (Ghada Amer *Big Pink Diagonal/ Big Angie RFGA*, 2002 (Figure 5) ou Agnès Thurnauer, *Portraits grandeur nature*, 2007 (Figure 3)) à des interrogations sur l'espace (espace de l'œuvre et de l'architecture pour le cas de Elisabeth Ballet avec *Leica*, 2004). Ces deux dernières font d'ailleurs partie des rares artistes pour lesquelles la présentation de l'audioguide n'est pas rédigée par un commissaire. Elles ont effectivement eu l'opportunité de participer à l'enregistrement et de parler elles-mêmes de leur travail.

Pour le second audioguide, les œuvres sélectionnées sont différentes, moins politiques et avec des enjeux qui se rapprochent de notions plus simples à saisir pour les enfants. Les commissaires donnent à cet audioguide la forme d'une discussion entre un adolescent et un adulte. Le jeune homme se montre curieux, il n'hésite pas à poser des questions auxquelles l'adulte répond de manière précise, avant de tenter de faire réfléchir l'adolescent sur ses propres impressions par rapport aux œuvres. À travers ces questions, les commissaires essaient de stimuler l'imagination des enfants pour vivifier leur intérêt face aux œuvres. On laisse de côté les productions artistiques aux discours trop politiques présentées dans l'audioguide pour adulte et on privilégie celles qui font travailler l'imagination.

Ainsi, le MNAM crée des parcours convenant à deux types de publics (les adultes et les enfants). Il choisit de présenter des œuvres variées dont les contenus et les formes attirent l'attention, d'un côté par leur discours, de l'autre par leurs possibilités d'interprétation. Le musée s'adapte donc à ses publics : pour les adultes, il met l'accent sur des œuvres qui font parler d'elles par leur thématique engagée, sociopolitique et par leur valeur d'actualité, pour les petits, il brode autour d'œuvres dont l'étude peut les amuser et attiser leur curiosité.

1.2.2 L'accrochage de *elles@centrepompidou*

Il convient ici d'effectuer une courte analyse de l'accrochage de l'exposition avant de pouvoir entrer au cœur de notre sujet d'étude : les artistes femmes du Moyen-Orient. En pénétrant dans la première section de l'exposition, *Feu à volonté*, la première chose que le public aperçoit est l'œuvre imposante de 1 mètre 20 de Agnès Thurnauer, *Portraits Grandeur Nature* (Figure 3). Placée seule sur un grand mur dans la Grande Galerie intitulée *Muses contre musée*, l'œuvre est extrêmement singularisée. Présente dans le catalogue, les visuels donnés à la presse et l'audioguide, elle occupe une place prépondérante dans *elles*. Thurnauer crée des vignettes de couleurs différentes dans lesquelles elle place des noms d'artistes célèbres en modifiant leur sexe (Louise Bourgeois devient Louis, Marcel Duchamp, Marcelle et Annie prend la place de Andy Warhol). On comprend alors pourquoi le MNAM met autant l'emphase sur *Portraits Grandeur Nature* : elle met en abyme l'exposition tout entière. Ainsi, le musée exprime d'office le discours et le but de l'exposition. Il fait preuve d'un travail de réflexion quant à la place des œuvres dans l'exposition et démontre que *elles* est une création de l'institution qui prend appui sur les œuvres de sa collection pour étayer son discours.

On aurait pu s'attendre à ce que l'exposition ouvre avec la section *Pionnières* qui, comme nous l'avons mentionné plus haut, présente les artistes fondatrices du modernisme. Cependant les commissaires ayant choisi de quitter le parcours chronologique usuel, l'exposition s'achève avec cette section. C'est également au cinquième étage que quelques salles exposent des artistes masculins. Ce choix, Camille Morineau l'explique en affirmant que même si l'on souhaite « réécrire l'histoire de l'art », nous ne pouvons totalement « effacer l'histoire » (MORINEAU et coll. 2009 : p.16-17). C'est pourquoi il a paru important aux organisateurs de ne pas supprimer complètement la présence masculine de l'exposition des collections du MNAM. Ainsi, Georges Braque, Marc Chagall, René Magritte et d'autres grands noms pionniers de l'art moderne sont exposés au cinquième étage du Centre National d'art et de culture Georges Pompidou.

Les quarante salles qui composent *elles* sont divisées par chapitres, certes, mais elles portent toutes des titres individuels qui permettent un classement encore plus précis des œuvres exposées. En annexe figure le résultat auquel les commissaires sont parvenus (Annexe II)³⁰. Avec cette arborescence thématique des salles, le MNAM s'engage à nouveau dans une catégorisation subjective des œuvres. Certaines thématiques des six premières parties sont plus

³⁰ Carton n° 2017W022/063 sur l'exposition *elles@centrepompidou* consacré aux titres et aux cartels, consulté dans les archives du MNAM lors du voyage de recherche en septembre 2017.

faciles à comprendre que d'autres au regard des œuvres exposées. Il s'agit d'un classement un peu plus en regard direct avec les œuvres, leurs techniques, leurs sujets et l'approche des artistes. Les œuvres associées à la couture se retrouvent dans la salle 12 « Espace cousu » (Ghada Amer, *Big Pink Diagonal/ Big Angie RFGA*, 2002, Figure 5) alors que les installations de pièces (Dorothea Tanning, *Chambre 202, Hôtel du Pavot*, 1970) sont présentées dans les salles 16 et 16 bis « Cellules d'habitation ». D'un côté, cela facilite la lecture de l'exposition, de l'autre cela catégorise les œuvres de manière un peu trop simpliste et littérale et reflète la difficulté à trouver une thématique dans cette exposition.

1.3 LES ARTISTES FEMMES DU MOYEN-ORIENT : RÔLE ET PLACE

Nous en venons finalement aux artistes et aux œuvres qui vont nous intéresser pour la suite de notre étude. Malheureusement, le Centre Pompidou ne fournit pas de statistiques concernant la provenance nationale de ses collections et cela pour une raison simple : les institutions françaises n'enregistrent pas ce travail de recensement des œuvres par pays de peur que cela soit perçu comme de la discrimination. Alors, bien que nous connaissions le pourcentage d'artistes femmes de la collection du musée, nous n'avons pas accès au nombre exact d'artistes femmes du Moyen-Orient. Cela prendrait trop de temps de réaliser un recensement de la collection tout entière uniquement pour ce mémoire. Mais nous pouvons analyser la place des artistes femmes du Moyen-Orient au sein de discours expositionnels. Pour ce faire, nous avons utilisé le chapitre du catalogue d'exposition intitulé « Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne » (MORINEAU et coll. 2009 : p.374-379), qui regroupe toutes les artistes femmes de la collection et dans lequel figurent en gras celles exposées dans *elles*. Nous avons procédé à une brève recherche sur chacune des artistes présentes dans l'exposition afin de relever leur(s) nationalité(s) et de pouvoir créer des statistiques sur la place accordée aux artistes du Moyen-Orient. Ces chiffres ont ensuite été reportés dans un tableau qui vous est présenté ci-dessous³¹. Par la suite nous avons récupéré la liste des œuvres exposées dans les archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. C'est grâce à cette liste que nous avons pu connaître quelles sont les œuvres présentées dans *elles* ne figurant pas dans le catalogue de l'exposition. Nous n'avons bien sûr pas oublié de consulter les listes des différentes rotations de l'exposition, qui nous ont permis de regrouper toutes les œuvres montrées, y compris celles qui le furent en 2010 et 2011. Notre

³¹ Lorsqu'une artiste possède plusieurs nationalités, elle est comptée pour chacune d'entre elles. C'est pourquoi nous avons un total de 318 artistes au lieu de 300.

mémoire de recherche contribue ainsi à la production de connaissances sur les expositions à l'étude.

1.3.1 Étude quantitative

Afin d'établir correctement la place accordée aux artistes femmes du Moyen-Orient au sein de l'exposition *elles*, il fallait établir des comparables. En effet, notre corpus se base sur une région géographique et culturelle, il aurait donc été improductif de la comparer à des nationalités individuelles. C'est pourquoi nous avons réalisé des divisions géographiques équivalentes pour réaliser cette étude quantitative. Il est essentiel de les définir avant de pouvoir lire le tableau statistique qui suit. L'Europe de l'Ouest regroupe la Finlande, la Suède, le Royaume-Uni, le Danemark, les Pays-Bas, la France, l'Allemagne, l'Autriche, l'Italie, l'Espagne et le Portugal. L'Europe de l'Est comprend le reste des pays européens qui ne sont pas cités ci-dessus. L'Asie concerne l'ensemble des pays allant de l'Inde au Japon. Nous y incluons également l'Océanie dans le cadre de ce mémoire afin de faciliter la lecture des données. L'Amérique latine rassemble le Brésil, le Pérou, le Chili, le Mexique, le Vénézuéla, la Colombie, l'Équateur, l'Uruguay et le Paraguay. Et enfin l'Amérique du Nord est composée du Canada et des États-Unis d'Amérique.

Zone géographique	Nombre d'artistes
Europe de l'Ouest	174
Europe de l'Est	23
Moyen-Orient	13
Asie	14
Amérique latine	15
Amérique du Nord	79

Tableau statistique rapportant le nombre d'artistes de chaque zone géographique présentes dans l'exposition *elles@centrepompidou*. Réalisé par Claire Moineau dans le cadre de ce mémoire de recherche.

En réalisant ce tableau nous avons constaté que l'exposition réunit un nombre très important d'artistes Françaises et États-Uniennes (85 et 77). Derrière elles, l'Angleterre, la Suisse, l'Allemagne et l'Italie sont les pays les plus représentés dans l'exposition. On réalise alors que l'exposition reste principalement occidental-centrée. Effectivement, les chiffres ici rassemblés nous montrent que les artistes non occidentales ne constituent qu'une infime partie de l'exposition (42 versus 276). Cependant, les artistes du Moyen-Orient n'ont pas moins d'importance que celles d'Asie ou d'Amérique latine.

1.3.2 Qui sont-elles au sein de l'exposition *elles* ?

Nous arrivons au nombre de douze artistes femmes du monde arabe présentes dans *elles@centrepompidou*. Nous procédons une nouvelle fois à la réalisation d'un tableau, pour faciliter la lecture des informations concernant ces artistes à la base de notre étude. Nous les introduisons ici par ordre alphabétique afin de ne pas accorder plus d'intérêt à certaines d'entre elles (Annexe III). À la lecture de ce tableau, nous pouvons d'ores et déjà noter que la plupart de ces œuvres ont été acquises par achat entre 2006 et 2007, soit deux à trois ans avant la réalisation de l'exposition *elles*³². Il n'est pas possible de savoir si l'exposition est liée à un nombre important d'acquisitions d'artistes femmes dans les dernières années ou bien si ce sont les acquisitions qui ont été encouragées pour le développement de l'exposition³³. Cependant nous pouvons constater que les œuvres choisies sont toutes des acquisitions récentes du MNAM, ce qui marque peut-être une volonté de promouvoir les nouveautés de la collection et prouver que celle-ci se rattrape vis-à-vis des artistes femmes.

La première information importante qui ressort de l'annexe III est que la plupart de ces artistes ont déjà une certaine notoriété avant l'ouverture de cette exposition. Il est intéressant de noter que les artistes sélectionnées sont des noms qui sont déjà assez connus dans le monde de l'art. Mona Hatoum est l'exemple le plus évident que nous pouvons présenter, avec une série d'articles et d'expositions déjà bien étoffée en 2009. En 1998, Angela Dimitrakaki lui consacre déjà un essai de 5 pages intitulé « Mona Hatoum : a shock of a different kind » (DIMITRAKAKI 1998). Ghada Amer réalise quant à elle sa première exposition « solo » en 1992³⁴ et poursuit sur sa lancée jusqu'en 2014³⁵. Il en est de même pour une majorité des autres artistes présentées dans l'annexe III. Afin de ne pas consacrer trop de temps à exposer leurs différents profils précédant l'exposition *elles*, une série d'articles ou sites internet appuyant ces propos est fournie en bibliographie de ce mémoire. Ce point nous montre que l'exposition tente d'attirer les publics les plus variés avec des artistes dont les noms peuvent faire écho aux différents types de visiteurs. Les artistes femmes du Moyent-Orient ne sont bien entendu pas les seules concernées par cet objectif de l'exposition. Il suffit de regarder la liste des visuels

³² Morineau étant entrée en poste en 2003 elle a pu avoir un impact sur les démarches d'acquisitions du musée pour favoriser la place des artistes femmes au sein de ses collections.

³³ Pour cela il faudrait sans doute avoir accès à l'entièreté de la collection du MNAM et recenser toutes les dates d'acquisition d'artistes femmes du Moyen-Orient.

³⁴ Ghada Amer, Hôpital Ephémère, Paris, France.

³⁵ Informations recueillies sur le site internet de l'artiste dans la section « biographie ». Voir bibliographie du mémoire de recherche.

disponibles pour la presse (Annexe I) pour se rendre compte que ce sont des noms dont la réputation n'est plus à faire qui sont mis de l'avant pour la promotion de l'exposition.

La deuxième donnée essentielle que nous pouvons tirer du tableau de l'annexe III est que la moyenne d'âge des artistes lors de l'acquisition de leurs œuvres par le MNAM est d'environ 43 ans. Pendant longtemps, il fut très rare que les artistes soient connues dans leurs jeunes années de pratique. C'est d'ailleurs avec beaucoup d'humour que les Guerrilla Girls affirment dans l'une de leurs œuvres : un des avantages d'être une femme artiste est de pouvoir être découverte à quatre-vingts ans (Figure 4). Cette moyenne d'âge n'est donc pas si tardive.

1.3.3 Analyse des œuvres et de leur place dans l'exposition *elles*

En respectant l'ordre alphabétique des artistes, *Big Pink Diagonal/ Big Angie (RFGA)* (Figure 5) est la première œuvre que nous abordons ici. Réalisée en 2002 par l'artiste égyptienne de 39 ans, Ghada Amer, et acquise par le MNAM tout de suite après en 2003, cette œuvre est une réflexion sur la représentation de la femme dans les cultures orientales et occidentales. En détournant une technique traditionnellement rattachée à la femme, la couture, l'artiste défie les stéréotypes dans sa pratique autant que dans le contenu de son œuvre. C'est-à-dire qu'elle utilise la broderie pour dissimuler des dessins inspirés de contenus pornographiques et érotiques. En effet, lorsque l'on regarde de très près le détail de l'œuvre, nous pouvons distinguer des formes féminines dont la nudité et les positions suggèrent des scènes de masturbations (Figure 6). Nous sommes face à une œuvre militante qui plaide la liberté de la femme par son corps : l'artiste représente le corps de la femme comme elle le souhaite et le plaisir féminin n'est pas tributaire d'une présence masculine. En détournant la couture de ses stéréotypes, Amer s'affirme encore plus dans une démarche féministe. Elle se joue de la précision de ce matériau pour déposer dans son œuvre un message fort et militant³⁶. Elle est exposée dans la salle numéro 12 intitulée *Espace cousu* et faisant partie de la troisième section de l'exposition, *Eccentric Abstraction*. Le MNAM met donc l'accent sur le médium et l'esthétique de l'œuvre, ce qui « annule » son contenu érotique. Il la place dans les œuvres abstraites tout en mettant l'accent sur la couture utilisée par Amer avec le titre de la salle. C'était peut-être une manière d'encourager le public à prêter plus d'attention aux détails de l'œuvre.

Ruth Barabash, artiste israélienne travaillant aujourd'hui à Paris, emploie elle aussi une esthétique « faussement naïve » dans le but de faire circuler un message militant. Toutefois,

³⁶ Informations recueillies sur le site internet du centre d'art et de culture Georges-Pompidou, dans la fiche de l'œuvre. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdq7Xpg/r9nLo79>, consulté le 20 décembre 2017.

elle milite pour une toute autre cause : l'écologie. Le catalogue d'exposition reprend des propos de l'artiste qui nous laisse comprendre sa démarche. Cette dernière se base sur une volonté de démystifier la société dans laquelle on vit. Dans les années 1970, l'artiste est bercée par les discours patriotiques, socialistes et surtout écologiques qui font d'Israël un « paradis » à ses yeux d'enfant. C'est en grandissant qu'elle commence à percevoir les effets du réchauffement climatique, encore trop contesté par beaucoup de politiciens (MORINEAU et coll. 2009 : p.77). Son œuvre *Planète* est composée de neuf gouaches sur papier qui, lorsqu'on les rassemble, forment une planète (Figure 7). Tracée à la manière d'un cercle imparfait, elle esquisse une carte très simplifiée du monde, qui ne correspond que partiellement à une réalité géographique : les formes importantes des continents sont peintes d'un trait assez lourd qui déforme notre vision habituelle du monde. Ces aplats de couleurs représentant les pays et continents de la Terre et les longues trainées de peintures verticales peuvent laisser entendre une dégradation visuelle de notre planète. Elle présente au public un monde qui lui semble familier dans le but de le sensibiliser et de lui faire réaliser le problème écologique qui nous touche aujourd'hui.

À l'inverse de Barabash qui représente le monde comme elle le conçoit, avec un nouveau regard, l'artiste franco-marocaine Yto Barrada se place comme observatrice. À travers sa série de photographies *Le Déroit, note sur un pays inutile* (Figures 8 et 9) elle se positionne comme « reporter » capturant des instants du quotidien dans le Déroit de Gibraltar. Elle tente d'y montrer « l'espoir » et les « tragédies » qui définissent ce lieu symbolique pour l'immigration, principalement l'immigration clandestine. *elles@centrepompidou* expose six œuvres de Yto Barrada, les quatre premières (Figure 8) lors de l'ouverture de l'exposition et les deux suivantes (Figure 9) lors d'une rotation qui prit fin en septembre 2010. Elle est exposée dans la salle 8 intitulée *Témoignages*, dans la première partie de l'exposition *Feu à volonté*. Le MNAM classe donc ses œuvres dans une catégorie d'art engagé.

L'œuvre *Me 1997-2000* de l'artiste iranienne Ghazel se trouve également dans la section *Feu à volonté*. Il s'agit cette fois-ci d'une œuvre vidéographique dans laquelle l'artiste, vêtue d'un tchador, performe des actions quotidiennes difficiles à réaliser à cause de la présence du vêtement. Ghazel inscrit sa production artistique dans une démarche personnelle. Elle affirme se situer « entre deux mondes », sans parvenir à s'identifier à aucun d'entre eux. Elle se sent « étrangère », aussi bien à l'Occident qu'à l'Iran. Son art, conclut-elle, lui permet de révéler son propre monde, situé entre ces deux cultures (MORINEAU 2009 : p.75).

Nous changeons à présent de registre avec l'artiste Zaha Hadid, architecte irako-britannique dont l'œuvre *Concours international d'architecture pour la Philharmonie de Paris, Maquette du concours* (Figure 11) entre dans la collection du MNAM par donation en 2009,

l'année même de l'exposition *elles@centrepompidou*. Cette œuvre est la maquette d'un projet qui n'a jamais vu le jour, Hadid n'ayant pas remporté le concours d'architecture auquel il était destiné. Il s'agit de la seule œuvre d'artiste femme du monde arabe à faire partie des visuels disponibles pour la presse et de la seule œuvre de la catégorie d'architecture qui figure dans dossier de presse. Elle a donc une place toute particulière dans l'exposition qui la met en avant de la manière la plus retentissante : la presse. Hadid ayant remporté le prix Pritzker (l'un des prix les plus importants d'architecture) en 2004³⁷, sa notoriété dans le domaine la positionnait en bonne candidate pour représenter la section architecture de l'exposition.

Le MNAM fait également le choix d'exposer une œuvre qui connaît déjà un certain succès et qu'il avait auparavant présentée en 2008 dans son catalogue *Collections Art Contemporain- La collection du Centre Pompidou, musée national d'art moderne* (DUPLAIX 2008 : p.211) : *Corps étranger* de Mona Hatoum (Figure 12). L'artiste libano-palestinienne se livre, dans ce travail, à une performance qui marque les esprits. Elle crée un espace cylindrique blanc dans lequel les visiteurs ne peuvent pénétrer qu'un à un. Ces derniers se retrouvent donc seuls marchant sur une projection vidéo des plus troublantes. La caméra est en réalité un endoscope (appareil médical) que l'artiste fait défiler sur tout son corps avant d'y pénétrer par différents orifices et de l'explorer totalement. Avec cette installation, elle interroge les limites de la vie privée et de la vie publique. Son corps est exposé aux spectateurs par la projection qui est piétinée par ces derniers. Hatoum tente de nous déstabiliser par la gêne d'une telle intrusion dans la vie privée et en exposant des images du corps que nous ne sommes pas habitués à voir et que, par ailleurs, nous ne savons pas identifier. Nous sommes dans une vision médicale du corps humain³⁸. Elle dénonce ainsi le pouvoir qu'a la science sur le corps aujourd'hui et va jusqu'à parler de « viol absolu de l'être humain ». Cette œuvre assez imposante de Hatoum, le MNAM la place dans la salle 16 de l'exposition, *Cellules d'habitations* qui fait partie, comme nous l'avons mentionné précédemment, de la quatrième section de *elles, Une chambre à soi*. Les commissaires jouent donc avec ce que Mona Hatoum appelle « l'espace privé et l'espace public » en le prenant au sens propre du terme plutôt que dans la dimension corporelle que Hatoum impliquait. Ils se servent également de l'aspect de l'œuvre, cette pièce confinée où l'artiste diffuse sa vidéo, pour motiver son appartenance à cette catégorie. Malgré cela, cette

³⁷ Information recueillie sur le site internet de l'artiste dans la section « Awards ». <http://www.zaha-hadid.com/awards/>, consulté le 20 décembre 2017.

³⁸ Information recueillie sur le site internet du centre Pompidou dans la fiche de l'œuvre. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdj4RE/reaB5y>, consulté le 20 décembre 2017.

œuvre s'inscrit mal dans cette section et semble y avoir été placée plus par esprit pratique que par réflexion.

L'artiste Toba Khedoori occupe dans l'exposition une place bien différente des autres artistes de ce mémoire. L'artiste de nationalité australienne a été élevée par des parents juifs irakiens (ZWIRNER). Seulement, contrairement à ses collègues également issues de la diaspora (Mona Hatoum, Ruth Barabash, Ghada Amer etc), Toba Khedoori ne parle aucunement de l'influence de ses origines sur son art. Sa démarche en est complètement détachée et les sujets qu'elle aborde n'y sont pas liés. Dans ses œuvres, elle cherche à reprendre des objets du quotidien pour les détacher de leur contexte d'origine. Elle souhaite ainsi positionner le spectateur dans un état de « méditation » sur ces objets revisités qui leur semblent familiers et lointains à la fois. Ainsi, elle crée une sorte de confusion sur la présence réelle de ces objets : nous sommes face à une fenêtre qui n'en n'est pas vraiment une (ZWIRNER). L'œuvre exposée dans *elles@centrepompidou* intitulée *Untitled (Black Windows)* (Figure 13) se base exactement sur ce principe. La fiche de l'œuvre sur le site internet du Centre Pompidou de Metz compare ces espèces de trompe-l'œil à des meurtrières, élément architectural du moyen âge et de la renaissance qui ouvrait un espace étroit dans la pierre afin que les archers puissent défendre les forteresses à couvert³⁹.

Nous retrouvons ensuite l'utilisation du corps en performance avec la vidéographie de l'artiste Sigalit Landau, *Barbed Hula*, réalisée en 2001 (Figure 14). En s'entourant d'un cerceau de fil barbelé et en débutant un « Hula Hoop » avec celui-ci sur une plage de Tel Aviv, l'artiste israélienne tente de brutaliser le public avec un message spécifique. Elle affirme montrer dans cette vidéo sa vision de la danse du ventre. C'est une œuvre à la fois personnelle et politico-sensuelle « qui concerne les limites invisibles et sous-cutanées qui enveloppent le corps activement et infiniment ». La mer, comme le barbelé, sont des frontières du corps (MORINEAU et coll. : p. 69). Nous sommes face à une œuvre assez violente qui interroge à la fois les stéréotypes sociaux qu'implique un corps féminin et les limites du corps en général soumis à la politique qui nous entoure. Elle est exposée dans la salle 4 *Face à l'Histoire*, de la catégorie *Feu à volonté*. Comme Yto Barrada, elle fait preuve d'engagement dans son art, au sens politique du terme, mais le MNAM ne considère pas sa démarche comme un « témoignage » cette fois-ci et il la situe davantage comme une réaction de l'artiste « face à l'histoire » ou en l'occurrence face à la société actuelle.

³⁹ Information recueillie sur le site internet du Centre Pompidou de Metz. <https://www.centrepompidou-metz.fr/de/le-cheminement-minimal-autour-de-iuntitled-black-windowsi-de-toba-khedoori>, consulté le 20 décembre 2017.

L'artiste suivante, Najia Mehadji, est définie, dans une monographie réalisée par Pascal Amel, comme le symbole de l'union entre l'Orient et l'Occident (AMEL 2013 : p.1). Cette « union » est, d'après Amel, bien présente dans l'art de Mehadji que l'artiste catégorise elle-même « entre le dessin et la peinture, l'abstraction et la figuration, la couleur et la lumière, le dehors et le dedans, le mouvement et le suspens, le sensible et le symbolique, le geste et l'idée, la géométrie et l'organique, la forme et le flux, la contrainte et la liberté, l'intuition et la réflexion, la perception et la mémoire – l'Orient et l'Occident. » (L'ART ABSOLUMENT). *elles@centrepompidou* expose une série de quatre dessins à la sanguine intitulée *Fleur de grenade* (Figure 15). Réalisée entre 2002 et 2003 cette série représente, comme son nom l'indique, différentes fleurs de grenade, fruit cultivé notamment en méditerranée occidentale et orientale. Elle choisit donc un sujet qui symbolise ce qui lui tient à cœur dans sa démarche artistique, les liens qui unissent l'Orient et l'Occident.

L'artiste Shirin Neshat s'inscrit dans une démarche assez similaire. Ayant quitté l'Iran, son pays natal, avant la révolution pour aller étudier aux États-Unis, elle y retourne quelques années et se lance dans des projets artistiques interrogeant la place des femmes dans l'Iran contemporain. *Untitled (Rapture)* (Figures 16, 17 et 18) est un projet vidéographique qui met en parallèle deux projections. Il s'agit d'une mise en scène dans laquelle les hommes sont présentés dans un écran et les femmes dans l'autre. Elle souhaite ainsi créer un échange entre les deux projections et dénoncer les inégalités existantes entre les hommes et les femmes (GUGGENHEIM). Elle précise cependant lors d'une interview avec *The Guardian* qu'il ne faut pas regarder ces vidéos avec la notion occidentale du féminisme, de crainte de manquer la réalité sociale iranienne (MACKENZIE 2000). Le MNAM n'expose pas ces deux vidéos, mais trois photographies tirées de ce même projet dans la section *Feu à volonté*. Ces trois œuvres sont toutes tirées de la vidéo sur les femmes. Ce choix est intéressant car il ne rend pas compte de l'ensemble de l'œuvre et met en valeur la figure du voile, ou plus précisément du tchador qui devient l'élément visuel le plus prenant de ces photographies. Nous reviendrons plus tard sur cette décision étonnante du commissariat d'exposition.

L'artiste Zineb Sedira lui ressemble quelque peu dans sa démarche. Franco-algérienne ayant grandi en France elle affirme avoir souvent porté dans ses œuvres un regard d'immigrée revenant dans son pays d'origine. Puis elle défend son envie de se « rapprocher de l'Algérie » par un séjour en 2006 qui lui a fait voir les choses sous un nouveau regard. Sa photographie *The Haunted House* (Figure 19) a été prise durant ce séjour symbolique pour l'artiste (SEDIRA 2006 : p.58). Selon cette démarche, elle interroge les questions identitaires que soulève

l'immigration, mais le sujet de ses photos est véritablement l'Algérie elle-même, libérée de tout regard occidental.

La dernière artiste du Moyen-Orient exposée au Centre Pompidou lors de l'exposition *elles* est Nil Yalter. Dans sa vidéo performative, l'artiste turque se fait dicter et inscrit sur son ventre un extrait du texte de René Nelli « Érotiques et civilisations » qui « dénonce la négation du plaisir des femmes »⁴⁰. Les premiers mots qu'elle écrit sont « La femme est à la fois convexe et concave »⁴¹ (Figure 20). Lorsqu'elle a entièrement couvert son ventre d'écritures, elle se met à réaliser une danse du ventre au rythme de la musique traditionnelle qui accompagne la vidéo. On retrouve ici la même thématique qu'avait abordée Ghada Amer, mais Yalter détourne ici la danse du ventre, danse sensuelle, pour clamer un message qui rejoint la cause féministe en plein essor dans les années 1970.

À partir de toutes ces informations, nous pouvons déduire que le MNAM respecte le mandat de l'exposition *elles@centrepompidou* en présentant des productions d'artistes femmes variées aussi bien dans leur sujet que dans leur médium. Pourtant, en étudiant la sélection des œuvres d'artistes du Moyen-Orient, nous constatons que le musée a tout de même privilégié l'exposition d'œuvres dont la plupart des discours, des démarches et des sujets s'entrecroisent et se répondent. Sur les dix-neuf œuvres ici présentées, seize (en excluant celles de Mona Hatoum, Toba Khedoori et Zaha Hadid) sont des œuvres engagées ou abordant des sujets sociopolitiques sensibles. Ghada Amer et Nil Yalter détournent respectivement la broderie et la danse du ventre pour développer un message féministe sur le plaisir sexuel de la femme. Sigalit Landau s'interroge sur les limites du corps vis-à-vis du pouvoir politique sur un individu et pose la question des frontières qui rejoint les interrogations sociopolitiques de Ghazel, Zineb Sedira et Yto Barrada quant aux questionnements identitaires impliqués par l'immigration. Ruth Barabash se consacre à des problématiques écologiques, tandis que Shirin Neshat tente de saisir la situation des femmes en Iran. Enfin, Najia Mehadja baigne dans le symbolisme des relations Orient-Occident. Toutes ces œuvres sont donc porteuses de discours forts. Elles s'ancrent dans des messages à la fois universaux et des situations très précises vécues par les artistes. Entre féminisme, écologie, question territoriale et interrogations identitaires face à l'immigration, ces œuvres rassemblent des sujets d'actualités proches de la société française autant qu'internationale. *elles@centrepompidou* cherche donc à parler aux différents publics et

⁴⁰ Site internet du Centre Pompidou dans fiche de l'œuvre *La femme sans tête* de Nil Yalter. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6bXXrR/r6rkzXq>, consulté le 21 décembre 2017.

⁴¹ Lien de l'œuvre dans la liste des figures du mémoire de recherche.

à susciter leur intérêt outre la thématique principale de l'exposition. Nous reviendrons plus tard sur les effets de cette thématique sur la réception des œuvres présentées plus tôt, car nous souhaitons pouvoir lire ces informations en parallèle avec celles de *Modernités plurielles*. De cette manière nous pourrions procéder à une comparaison directe des deux expositions de notre corpus.

2 MODERNITÉS PLURIELLES : ANALYSE

Ce chapitre revient sur l'exposition *Modernités plurielles de 1905 à 1970* de la même manière que le chapitre précédent interrogeait *elles@centrepompidou*. Nous gardons donc la même forme et les mêmes questionnements afin de présenter et d'analyser les deux expositions de manière successive, mais équitable. Nous postulons ici que l'exposition *Modernités plurielles*, à l'inverse de *elles*, n'accorde qu'une infime place aux artistes femmes du Moyen-Orient. N'ayant pas visité l'exposition lors de son accrochage en 2013, nous allons encore une fois baser notre étude sur une série de documents récupérée lors de notre séjour de recherche à Paris dans les archives du Centre National d'art et de culture Georges-Pompidou. Il s'agit des mêmes types de documents que ceux étudiés pour *elles*, à l'exception de la revue de presse et du dossier de presse qui ne sont toujours pas parvenus aux archives⁴².

2.1 MODERNITÉS PLURIELLES : UNE NOUVELLE VISION DE L'ART MODERNE

« L'évènement Modernités plurielles de 1905 à 1970 », comme l'appelle le Centre Pompidou sur son site internet, prend place du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015 au MNAM. Cette fois-ci, le musée vise encore plus grand qu'avec *elles* et présente plus de 1000 œuvres⁴³ de 400 artistes, de 47 pays différents. L'exposition est répartie sur tout le cinquième étage du MNAM, dans une quarantaine de salles (44 en ne comptant pas les niches, vitrines et séparation de salle par une cimaise). Elle s'inscrit directement dans la lignée de *elles@centrepompidou* et constitue donc la quatrième expocollection du Centre Pompidou. Entre les deux expositions, le musée a pris le temps de faire quelques expositions à petite échelle dont *Danser sa vie* (23 novembre 2011 - 2 avril 2012), *Multiversités créatives* (3 mai 2012 - 6 août 2012), et *Dali* (21 novembre 2012 - 25 mars 2013). Bien que l'institution les définisse comme évènements⁴⁴, elles sont de moindre envergure que *elles* et *Modernités*, de par leur durée, leur taille et leur diversité dans le choix des œuvres. Nous ne nous attarderons pas davantage sur ces expositions intermédiaires entre nos deux sujets d'étude.

⁴² Ces documents sont restés entre les mains de la commissaire générale d'exposition, Catherine Grenier, qui ne travaille plus au MNAM depuis 2014. Je n'ai malheureusement pas réussi à la contacter malgré de nombreuses tentatives pour obtenir ses coordonnées.

⁴³ La bande annonce de l'exposition précise d'ailleurs que sur les 1000 œuvres présentées, 200 le sont pour la première fois. <http://www.dailymotion.com/video/x175gqf>, consulté le 3 mai 2018.

⁴⁴ Information recueillie sur le site internet du MNAM. Celui-ci possède une page pour chacune de ces expositions. Nous avons fourni leur lien en bibliographie de ce mémoire.

2.1.1 *Modernités plurielles* : enjeux, objectifs et développement

Avec son expocollection *Modernités plurielles*, le MNAM cherche à réécrire l'histoire de l'art à sa manière, comme il l'avait fait avec la tenue de *elles@centrepompidou*. Cette fois-ci c'est Alain Seban, président du Centre Pompidou qui défend le projet dans les premières pages du catalogue (SEBAN 2013 : p.10-11). On comprend à cette lecture que le but principal de l'institution sous la présidence de Seban est de redéfinir son caractère international. Il entend par là que la globalisation faisant son chemin dans le monde de l'art, il faut lui faire une place au sein même de l'institution. D'après lui, il s'agit de « l'enjeu majeur du XXIème siècle pour un musée d'art contemporain ». Pour parvenir à ce but, il a instauré un procédé d'acquisition des œuvres basé sur « l'universalité » et « l'international ». Il souhaite donc refléter ce qu'il appelle « une nouvelle géographie » au sein de la collection, mais surtout aux yeux du public. C'est alors que se crée le projet de *Modernités plurielles* : une exposition présentant la diversité de la collection du MNAM, et son ouverture géographique. On comprend donc que pour lui, la mondialisation est contemporaine, il s'agit d'un phénomène récent à travers lequel notre société évolue et s'adapte. C'est pourquoi il accorde autant d'importance à la programmation de *Modernités plurielles*. Il tente à travers cette exposition de prendre acte du régime de l'art mondialisé afin de mettre le Centre Pompidou au diapason des grandes institutions muséales de la planète. Seban dénonce l'ethnocentrisme qui a orienté l'histoire de l'art durant le siècle dernier, alors que les noms d'artistes à retenir de l'art moderne étaient ceux d'occidentaux. Il souhaite voir ce regard déconstruit et offrir la plus grande visibilité possible à l'art moderne, décliné en une multitude de facettes, aussi bien dans son origine géographique que dans ses formes. Il devient alors plus juste de parler de modernités au pluriel, ce que nous ferons pour le reste de ce mémoire, dans l'esprit du titre même de l'exposition. Seban défend alors le fait que l'exposition (et la collection tout entière) porte un nouveau regard sur « l'art ou les arts modernes » et offre un discours qui rompt avec la doxa de l'histoire de l'art en France. L'institution cherche à encourager la visibilité de l'art mondialisé, et pas seulement au sein de cette exposition. Cet aspect-là est très clairement énoncé dans le catalogue (SEBAN 2013, p.10-11). Le MNAM avait ouvert dès 2010 le projet « recherche et mondialisation » sur lequel travaille Catherine Grenier, commissaire générale de l'exposition⁴⁵. Il s'associe également avec le Labex (Laboratoire d'excellence) Culture, Art et Patrimoine (Paris 1) pour développer ces recherches sur l'art et la mondialisation.

⁴⁵ Cette fois encore, l'exposition est commissariée par cinq personnes différentes que nous mentionnerons plus loin dans ce mémoire.

L'exposition aborde donc des thématiques spécifiques qu'il est important de définir pour la bonne compréhension des objectifs de l'exposition. Tout d'abord le terme « mondialisation », aussi appelé « globalisation ». Il s'agit à l'origine d'un phénomène économique qui se définit comme un « élargissement du champ d'activité des agents économiques (entreprises, banques, Bourses) du cadre national à la dimension mondiale » (LAROUSSE). Le verbe « mondialiser » signifie quant à lui « Donner à quelque chose un caractère mondial, universel, lui donner une extension qui intéresse le monde entier. » C'est donc cela qu'entend Seban lorsqu'il affirme vouloir « [élaborer une nouvelle vision mondialisée des expressions artistiques] » dans les collections du MNAM (SEBAN 2013 : p.10). Il tente d'offrir un nouveau regard, mondial et non national sur les œuvres d'artistes internationaux.

Catherine Grenier, aborde la problématique du discours muséal dans la partie du catalogue « Le monde à l'envers ? » (GRENIER 2013 : p. 14). Elle nous fait part des difficultés que cette exposition a entraînées au chapitre de la sélection des œuvres (lesquelles doit-on montrer, pourquoi et surtout comment ?), mais aussi par rapport au positionnement du discours institutionnel. Comment faire passer le message souhaité de cette réécriture de l'art moderne ? Le musée se doit d'instruire, c'est un lieu « d'interprétation et de construction de signification », mais ces différents discours ne sont pas toujours posés de manière évidente pour le public. Grenier décrit par la suite tout le processus de sélection des œuvres qui a été effectué. Ce faisant, elle nous montre qu'elle prend le temps de bien définir les termes de ce nouvel accrochage et d'en justifier l'importance en cohérence avec le contenu de l'exposition. En se plaçant ouvertement sous l'égide des théories postcoloniales⁴⁶, l'exposition évite de reproduire le discours à double sens qu'avait fourni *elles* en justifiant la nature de l'exposition avec des textes féministes sans pour autant se positionner face au féminisme. Cependant, il est notable qu'aucun des textes du catalogue ne définit l'art moderne ou les modernités. Cela est probablement dû au fait qu'il en existe plusieurs définitions qui s'arrêtent généralement à une vision occidentale de l'art moderne. En effet, il est fréquemment qualifié de période regroupant plusieurs courants artistiques (impressionnistes, fauvistes, cubistes et autres avant-gardes historiques) qui ont majoritairement pris place en Europe. Le plus souvent, on situe les modernités entre les impressionnistes (1870) et les années 1960 (LACHANCE-PROVENÇAL). Moderne « se dit de l'art dans ses formes qui se veulent les plus novatrices à

⁴⁶ Hans-Georg Gadamer et Rasheed Araeen sont cités par Catherine Grenier dans GRENIER, Catherine, et coll. (2013). *Modernités plurielles, 1905-1970*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris : Éditions Centre Pompidou, p.17.

chaque époque, et notamment au XX^e s. (cubisme, abstraction, architecture fonctionnelle, etc.) » (LAROUSSE). Mais ce qui est novateur à une période en France ne l'est pas forcément ailleurs⁴⁷. La difficulté de définir l'art moderne provient du fait que le concept de modernité relève lui-même d'une temporalité qui n'est pas la même partout. Le MNAM a donc préféré déterminer un cadre temporel à son exposition (de 1905 à 1970) en laissant la notion d'art moderne ouverte à l'interprétation.

2.1.2 Modernités plurielles : une vue d'ensemble de l'exposition, division géographique de l'exposition

Rappelons que les collections du MNAM regroupent plus de 100 000 œuvres de 1905 à nos jours. Sur les 400 artistes retenus pour *Modernités plurielles*, seulement quarante-huit sont des artistes femmes (MICHEL). Ce nombre correspondant à environ 10% des artistes exposés et les femmes représentant 18% des collections du MNAM, l'exposition ne respecte pas totalement le pourcentage des collections. Ces quarante-huit artistes femmes viennent de dix-neuf pays différents (MICHEL). Nous reviendrons sur ces éléments un peu plus tard, car pour l'instant il s'agit surtout de fournir les informations générales sur l'exposition.

L'agencement de *Modernités plurielles* est bien plus complexe que celui de *elles* et fondé sur une organisation géographique. Les salles ne sont pas regroupées en « sections », elles sont indépendantes les unes des autres. Pour sa part, le catalogue fonctionne davantage par « articles » que par chapitres. Il n'y a pas de grandes sections dominant et divisant l'ensemble de l'ouvrage. Ainsi, sans compter les avant-propos et les préfaces, dix-huit sections se distinguent dans le catalogue (Annexe IV)⁴⁸. En étudiant l'annexe IV, on peut donc noter qu'une grande partie des intitulés est géographique (« Architecture moderne au Brésil : une histoire en cours d'écriture », « Modernités au Moyen-Orient : sous le signe des pluralités artistiques », ou encore « Inde : le temps des villes »). Malgré ces quelques sections géographiques, le catalogue présente également quelques articles thématiques (« L'almanach du Blaue Reiter : Au-delà des clivages », « Totémisme », « Cinéastes de la planète terre ! »). Le catalogue arbore donc en réalité deux types de titres, ceux géographiques et ceux thématiques, mais à la différence de ce qu'on retrouvait dans *elles* les sections thématiques exposent des mouvements ou des artistes spécifiques. L'annexe V nous révèle qu'il en est de même pour le

⁴⁷ Nous verrons plus loin dans ce mémoire que l'abstraction, nouvelle en Europe dans les années 1910 n'a rien de novateur dans les pays du Moyen-Orient à cette même période.

⁴⁸ Nous fournissons en annexe la table des matières du catalogue car les articles qui en font partie ne correspondent pas forcément à la division des salles de l'exposition, contrairement à *elles*.

titre des salles (Annexe V). Cette dernière nous montre en effet qu'il y a quelques salles thématiques au sein d'une répartition des œuvres majoritairement géographique.

Ce scénario d'exposition est accompagné par des choix scénographiques importants. Le musée s'est tourné vers la collection de revues internationales de la bibliothèque Kandinsky (GRENIER 2013 : p.25). Grenier explique que le contenu et la forme de ces revues étaient artistiquement pertinents. Elle s'en est donc inspirée pour la mise en forme, la mise en espace et la scénographie de l'exposition elle-même. Elle a tout d'abord mis des exemples significatifs de ces revues sur des cimaises à côté de certaines œuvres, et en intégrant des « références contextuelles » de manière plus « documentaire » sous forme de papier de peint (MORA et PARKMANN). Nous reviendrons plus tard sur la façon dont ces textes, apposés près de certaines œuvres, ont pu faire naître un discours critiqué par certains auteurs.

2.1.3 Modernités plurielles : diffusion, publicité et réception

Le MNAM a beaucoup misé sur la visibilité de l'exposition *Modernités plurielles*. Ainsi, il a investi dans des publicités qui seront diffusées dans plusieurs revues⁴⁹ et dans les stations de métro. Le musée va choisir une œuvre de Alfonso Angel Ossorio, *Red Egg* (Œuf rouge) pour faire l'affiche de cette publicité (Figures 21 et 22). Cette même image est reprise pour l'album de l'exposition. Alfonso Angel Ossorio est un artiste, né en 1916 aux Philippines, et décédé en 1990 aux États-Unis. Le site internet du Centre Pompidou ne nous fournit pas plus d'informations en ce qui concerne l'artiste ou son œuvre. Par contre, le Facebook de l'institution prend le temps de donner quelques renseignements sur l'œuvre dans une publication du 10 novembre 2013⁵⁰. Voici ce qui en est dit :

D'inspiration surréaliste [*Red egg*], est une interprétation personnelle de l'image d'une Vierge à l'enfant représentée avec un oeuf de Piero Della Francesca, dans laquelle Alfonso Angel Ossorio, artiste américano-philippin, remplace l'enfant par le poète américain Dunstan Thompson, la vierge par la terre-mère et la voûte céleste par des seins irradiants. Un hymne au soleil à la terre mère à l'origine de l'homme en harmonie avec la nature, peut-être un souvenir de son séjour dans la célèbre communauté artistique de Taos au Nouveau Mexique en 1941... Reproduite à grande échelle sur la bache annonçant l'exposition *Modernités plurielles*, cette aquarelle rehaussée à l'encre de Chine de 60 cm de hauteur est à voir salle 35, niveau 5 du Musée !

⁴⁹ Notamment dans *Connaissance des Arts*, numéro 722, janvier 2014, p. 125.

⁵⁰ Publication facebook du 10 novembre 2013 sur la page officielle du Centre National d'art et de culture Georges Pompidou, voir la bibliographie du mémoire de recherche.

Nous verrons plus loin que ce choix reflète la subjectivité des agents du musée et qu'il est marqué par une vision européenne de l'art moderne.

La critique relève justement que l'exposition reste dans un cadre de pensée trop eurocentrée malgré son inscription dans les théories postcoloniales (MORA et PARKMANN). L'un des arguments utilisés pour cette critique est en rapport avec le choix scénographique de Grenier de prendre des couvertures ou des extraits de revues des avant-gardes pour les agrandir et s'en servir comme d'un papier peint pour certains murs de l'exposition. Ces revues s'intéressent justement à l'art international. Elles permettent donc de constater qu'il existe des similitudes formelles entre l'art moderne européen et non-occidental, démontrant que les avant-gardes n'étaient bel et bien pas que européennes. Mora et Parkmann, auteures de cette critique, dénoncent le fait que ces papiers peints, ainsi que les cartels de l'exposition, exposent une appropriation internationale de l'art moderne européen par d'autres pays sans expliquer ce phénomène. La salle 36 *Afrique(s) moderne(s)* en est un exemple. Le texte de salle affirme que l'art moderne africain est une « synthèse entre imitation du modèle occidental et retour aux sources des traditions artistiques endogènes ». Cependant, cette « imitation », cette appropriation est aussi une conséquence de la colonisation : des écoles d'art britanniques ou françaises ayant été créées dans les colonies (MORA et PARKMANN). Sans cette mention, l'exposition valide même inconsciemment la théorie suprématiste de l'Occident qui inspire par sa création artistique. Nous approfondirons cette question du regard occidental porté sur les œuvres dans le troisième chapitre de ce mémoire afin de pouvoir intégrer *elles@centrepompidou* à cette question problématique.

Le second élément qui n'échappe pas à la critique est que la collection du Musée national d'art moderne possède des lacunes importantes en ce qui concerne l'art non-occidental. En effet, une grande partie des œuvres a été empruntée au Musée du Quai Branly, musée des arts et civilisations d'Afrique, d'Asie et d'Océanie, car la collection du MNAM ne possédait que très peu d'œuvres d'Afrique subsaharienne. L'art non occidental de la collection provenait principalement d'Amérique du sud⁵¹. Cette critique s'attarde sur le fait que ce réaccrochage des collections présente un nombre important d'œuvres qui ne font pas partie de la collection du MNAM. Dans l'ensemble, *Modernités plurielles* n'est donc pas tant critiqué sur le fond, mais plutôt sur sa forme et malgré ces commentaires, l'exposition a été plutôt bien reçue par les médias qui applaudissent la démarche de l'institution.

⁵¹ GLICENSTEIN, Jérôme. Forum du 6 Novembre 2017 du groupe de recherche et réflexion « Collections et Impératif évènementiel The Convulsive collection » (CIÉ/CO) : « Les Collections muséales face à l'impératif évènementiel ».

2.2 MODERNITÉS PLURIELLES À TRAVERS UNE LECTURE MUSÉOLOGIQUE

Il eut été souhaitable que ce mémoire puisse interroger de la même manière les deux expositions qui forment son sujet. Cependant, les archives du Centre Pompidou ne présentaient pas toujours les mêmes documents pour chaque exposition. Ainsi, nous n'avons pas pu avoir accès au dossier et à la revue de presse de *Modernités plurielles*, mais nous avons pu obtenir le détail des différentes visites guidées de l'exposition. Nous respecterons tout de même la grille de lecture que nous avons établie dans le chapitre 1 en nous appuyant une nouvelle fois sur les définitions de discours et de médium établies par Glicenstein et Bal.

2.2.1 Ambiguïtés discursives

Encore une fois, il s'agit d'une exposition collective élaborée par cinq personnes. Clément Chéroux, historien de la photographie diplômé d'un doctorat de l'Université Panthéon-Sorbonne, participe à l'exposition en tant que commissaire associé. En 2013 il est encore sous mandat en tant que conservateur de la photographie au Centre Pompidou (2007-2013), mais deviendra bientôt directeur du Cabinet de photographie du Centre Pompidou (2013-2016). Il se voit confier la rédaction de la partie intitulée « Le regard véhiculé » dans le catalogue de l'exposition (GRENIER et coll. 2013 : p.232-237). Cécile Debray, qui faisait également partie de l'équipe commissariale de *elles est, rappelons-le*, historienne de l'art spécialiste de l'art moderne. Elle rédige la partie du catalogue « À la croisée de l'art, de la pratique et de la théorie : La collection Kahnweiler-Leiris » (GRENIER et coll. 2013 : p.70-85). Michel Gauthier, conservateur des collections contemporaines au Centre Pompidou écrit quant à lui deux articles du catalogue : « Abrégé d'histoire du modernisme » (2013 : p.32-34) et « Planète concept » (2013 : p.224-231). Enfin, l'équipe se complète avec Aurélien Lemonier, directeur du Musée national de l'histoire de l'immigration depuis janvier 2017 et auparavant conservateur au MNAM. Architecte de formation il entre au MNAM en 2008 et y assure le commissariat d'une dizaine d'expositions. Étant donné sa formation, il se consacre à la rédaction du chapitre du catalogue « Inde : le temps des villes » (2013 : p.212-223). Pour finir, Catherine Grenier signe « Le monde à l'envers? » (2013 : p.14-31), ainsi que « Réalismes pluriels » (2013 : p.86-133). On rencontre encore une fois cette problématique du point de vue subjectif de chaque commissaire développé en concordance avec le discours institutionnel. Pour cette exposition, cela n'impacte pas négativement le contenu de l'exposition qui reste relativement homogène. Le choix d'une présentation en partie géographique en est sans doute la cause : les commissaires

ne se voient pas systématiquement attribuer chacun une salle. Certaines salles sont le résultat de collaborations, ce qui forme un discours propre à l'exposition et non plus au commissaire comme individu. C'est sans doute pourquoi le catalogue ne présente pas des chapitres qui recourent la distribution des salles de l'exposition, mais arbore plutôt des articles aux thématiques plus générales.

Finalement, le commissariat d'exposition de *Modernités plurielles* est dirigé par Catherine Grenier, détentrice d'un DEA en histoire de l'art de l'Université Paris IV et d'une licence de l'école du Louvre. Sa carrière au Centre Pompidou remonte au début des années 2000 où elle commence en tant que commissaire de plusieurs expositions comme *Les années pop* (2001) et *Big Bang* (2005). Elle prend une place plus importante en 2009, lorsqu'en plus de son poste de conservatrice générale du patrimoine, elle se voit accorder le titre de directrice-adjointe du MNAM, chargée de la recherche et de la mondialisation du Centre Pompidou (SCHWARTZ). Seulement quelques mois après l'ouverture de l'exposition, on apprend que la candidature de Catherine Grenier au poste de directrice du musée a été refusée (AZIMI et BELLET). On peut alors se questionner sur les motivations de la commissaire générale face à ce réaccrochage des collections du musée. *Modernités plurielles* représentait pour elle le moyen de montrer tout le travail qu'elle avait effectué au cours des 3 dernières années et de prouver son investissement au sein de l'institution avant de postuler pour la place de directeur du musée. Mais cela n'est pas lisible à travers le contenu de l'exposition. La subjectivité de Grenier est plutôt visible à travers le choix de l'œuvre de Ossorio pour les publicités de l'exposition. En effet, Catherine Grenier semble avoir un parcours qui la rattache à l'art chrétien. Elle publie en 2003 son premier essai *L'art contemporain est-il chrétien ?* dans lequel elle questionne comment la référence religieuse peut représenter une « pensée riche pour la création actuelle » (GRENIER 2003 : p.5). L'œuvre de Ossorio se réappropriant justement une œuvre chrétienne pour aborder des sujets contemporains, on peut déduire que les intérêts et questionnements personnels de Grenier ont influencé la décision de l'utiliser comme image médiatique de l'exposition.

2.2.2 La médiation dans *Modernités plurielles*

L'appareil textuel proposé pour cette exposition est un peu moins important que celui de *elles@centepompidou*. Il reste dans des descriptions assez simples et superficielles. Un court paragraphe est disposé à l'entrée de chaque salle afin d'expliquer le contexte historique ou politique d'une certaine région du monde ou d'un mouvement aux théories avant-gardistes. Les

œuvres possèdent elles aussi un cartel présentant généralement simplement la démarche de l'artiste et comment l'œuvre présentée s'y inscrit. Toutes les œuvres n'ont pas forcément un cartel détaillé, certaines ne possèdent que la légende de l'œuvre. Il y a une certaine retenue dans le contenu de ces informations, on sent encore une fois une volonté de garder comme discours prédominant la pluralité de l'art mondial. Cependant, nous pouvons voir les « papiers peints » et les exemples de revues comme des sortes de cartels. Certes, ils ne traitent pas directement des œuvres exposées, mais ils sont mis en relation avec celles-ci créant parfois une nouvelle réflexion autour de l'œuvre. Réflexion qui a été désapprouvée et critiquée comme étant trop eurocentriste.

L'institution consacre une plus grande importance aux visites guidées. En effet, elle prend la peine de créer quatre « parcours » différents, mettant chacun en valeur des aspects différents de l'exposition et adaptés pour différents publics⁵². Le premier de ces parcours est intitulé « Abstractions » et est destiné à un « visiteur connaisseur ». Il est d'une durée de 1 h 30, traverse les niveaux quatre et cinq et regroupe un ensemble de trente œuvres. Le second, « L'art moderne et le monde » s'adresse à un « visiteur novice ». Il ne dure que quarante-cinq minutes et est concentré sur quinze œuvres du niveau cinq de l'exposition. Deux des artistes femmes du Moyen-Orient sont présentées dans ce parcours : Baya et Zoulikha Bouabdellah. Leur rôle dans cette visite guidée sera développé par la suite. Le troisième parcours regroupe également quinze œuvres du cinquième étage sur une durée de quarante-cinq minutes. Voulant s'adresser à un « visiteur néophyte », il traite « De l'art contemporain à l'art actuel ». Enfin, le musée consacre une dernière visite guidée à ce qu'il nomme « Art, politique et engagement » pour le « visiteur connaisseur » (qui a donc le choix entre deux parcours guidés). Elle présente le même format que les deux précédentes, quinze œuvres du cinquième étage présentées en quarante-cinq minutes. L'artiste Zoulikha Bouabdellah fait également partie de ce deuxième parcours et est cette fois-ci la seule artiste femme du Moyen-Orient. Outre les titres attribués aux visites, le MNAM donne très peu d'informations sur le réel fil conducteur de ces parcours. Les archives ne contiennent que les textes consacrés à chaque œuvre présentée, mais pas l'explication du choix des œuvres en fonction du sujet et leurs liens ne sont pas des plus évidents. Il est aussi difficile de saisir pourquoi l'institution attribue un sujet plutôt qu'un autre à tel ou tel type de visiteurs. Cependant il est clair que le MNAM cherche à fournir au public des choix variés selon leurs intérêts. La formation de ces trois catégories de visiteurs montre

⁵² Carton n° 2017 W022/066 sur l'exposition *Modernités plurielles* consacré aux visites guidées, consulté dans les archives du MNAM lors du voyage de recherche en septembre 2017.

que la vision que l'institution entretient de ses publics, de leurs goûts et de leurs connaissances des arts, ne s'arrête pas à une simple division entre « adultes » et « enfants ».

2.2.3 L'accrochage de *Modernités plurielles*

L'exposition débute avec deux œuvres au format imposant qui se font face (MICHEL) : *Les quatre races* d'Amédée Ozenfant (Figure 23)⁵³ et *Europe* d'Ismaël de la Serna (Figure 24)⁵⁴. La première de ces œuvres est présentée par le MNAM comme un témoignage de « l'engagement humaniste et pacifiste de l'artiste ». Il va même jusqu'à mentionner que la toile représente « l'espoir d'un nouveau monde que l'art peut contribuer à bâtir »⁵⁵. À l'inverse, l'œuvre de De la Serna est définie comme porteuse d'un message beaucoup plus sombre. La fiche écrite par le musée replace l'œuvre dans son contexte historique, en plein durant la guerre civile espagnole. Mais elle s'attarde aussi sur le fait qu'il s'agit d'une « représentation hallucinée et fantastique d'une humanité asservie, guettée par le désastre et la mort »⁵⁶. La première chose que le public voit est donc une confrontation entre deux œuvres aux messages opposés concernant l'évolution humaine. Une toile au message particulièrement positif est complètement contrebalancée par la présence d'une toile à la vision négative du monde. Ce jeu d'oppositions reflète bien le contenu et le but de l'exposition : exposer au public des œuvres variées aussi bien par leur provenance, que par leur forme et leur message. Le MNAM cherche à montrer la diversité de l'art mondial, pas seulement dans sa quantité, mais aussi dans les regards qui y sont proposés.

L'accrochage géographique est expliqué par Alfred Pacquement, encore directeur du MNAM à l'époque. Selon lui, le public répond bien aux expositions chronologiques et géographiques. L'expérience montre que les expositions sont moins remises en question par le public lorsqu'elles adoptent un accrochage chronologique et géographique plutôt que thématique. C'est pourquoi le Centre Pompidou a fait le choix de bousculer les choses et de proposer un autre type d'accrochage, qui se concentre à la fois sur des thématiques et sur l'aspect géographique (PACQUEMENT 2013 : p.12). Pour Grenier, cette répartition permet à l'exposition de rester porteuse de plusieurs « récits », ceux des différentes modernités

⁵³ Amédée Ozenfant, *Les quatre races*, 1928, Huile sur toile, 332 x 500 cm

⁵⁴ Ismaël de la Serna, *Europe*, vers 1935, Huile sur toile, 200,5 x 123,5 cm

⁵⁵ Information recueillie sur le site internet du Centre Pompidou dans la fiche de l'œuvre. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crbdkxa/r4b7z44>, consulté le 14 mars 2018.

⁵⁶ Information recueillie sur le site internet du Centre Pompidou dans la fiche de l'œuvre. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccjAA8/rR5azpb>, consulté le 14 mars 2018.

(GRENIER 2013 : p.16) et de faire émerger un discours en accord avec notre contemporanéité et notre actualité (GRENIER 2013 : p.17). Nous n'approuvons pas ces arguments de Pacquement et Grenier. D'après nous, le choix de présenter les œuvres de manière géographique va à l'encontre de l'objectif initial de l'œuvre. Rappelons que Seban a explicitement affirmé vouloir présenter une vision mondialisée de l'art moderne. Or, un accrochage géographique encourage le public à voir la nationalité de l'artiste comme critère de l'œuvre. Cela maintient un regard national sur les œuvres non françaises qui sont divisées dans des cases selon leurs nationalités. *Modernités plurielles* ne s'inscrit pas dans une démarche mondialiste à travers cette scénographie, car elle n'engage pas de discours mondial, au contraire elle en marque la division.

2.3 LES ARTISTES FEMMES DU MOYEN-ORIENT : RÔLE ET PLACE

Finalement, nous arrivons au sujet principal de cette étude : les artistes femmes du Moyen-Orient. Il s'agit encore une fois de faire un recensement des artistes présentes dans l'exposition *Modernités plurielles*, avant de pouvoir les analyser et étudier la place qui leur est attribuée au sein de ce réaccrochage. Le procédé est le même que pour notre traitement de la première exposition : identifier un à un tous les artistes nommés dans la liste de l'exposition se trouvant dans le catalogue afin de terminer quelles sont les artistes concernées par ce mémoire. Ainsi, nous avons pu établir le pourcentage d'artistes femmes du Moyen-Orient vis-à-vis des artistes femmes d'autres nationalités. La consultation, dans les archives du Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, de la liste des œuvres exposées a également été nécessaire. Ainsi, nous avons identifié toutes les œuvres de notre corpus dans *Modernités plurielles*. Les listes des différentes rotations de l'exposition font aussi partie des documents étudiés. Encore une fois ce travail de recensement a été effectué dans le cadre de ce mémoire uniquement car le Centre Pompidou, ainsi que l'ensemble des institutions françaises, ne fournissent pas de statistiques par peur que cela ne soit perçu comme de la discrimination.

2.3.1 Étude quantitative

Cette seconde exocollection rassemblant des artistes de sexe masculin comme féminin, notre étude quantitative ne pouvait pas s'organiser de la même manière. Nous devons évaluer la place accordée aux artistes femmes du Moyen-Orient par rapport à l'ensemble des artistes femmes exposées et aux hommes artistes du Moyen-Orient. Pour la première comparaison nous

avons effectué le même type de tableau que pour *elles@centrepompidou*⁵⁷. Ainsi nous gardons une analyse par régions géographiques et culturelles plutôt que par pays. Néanmoins, nous avons ajouté une partie du monde qui n'était pas du tout présente dans *elles*, l'Afrique Subsaharienne. Nous allons ensuite comparer leur présence face aux artistes masculins de chaque zone géographique.

Zone géographique	Nombre d'artistes
Europe de l'Ouest	22
Europe de l'Est	10
Amérique latine	10
Moyen-Orient	7
Afrique subsaharienne	2
Asie	1
États-Uniennes	6

Tableau statistique rapportant le nombre d'artistes de chaque origine présentes dans l'exposition *Modernités plurielles de 1905 à 1970*. Réalisé par Claire Moineau dans le cadre de ce mémoire de recherche.

Encore une fois, nous pouvons constater que les artistes de notre corpus ont une place remarquable face aux autres artistes femmes non occidentales. Cependant, les œuvres européennes restent les plus présentées au sein de *Modernités plurielles*. Ces statistiques n'ont pas beaucoup de valeur si nous ne prenons pas le temps de les remettre en contexte face aux artistes de sexe masculin de l'exposition. En effet, certaines régions sont bien plus représentées par les hommes dans cette exposition. Par exemple, la section Asie n'est composée que d'une seule artiste femme chinoise, alors qu'en réalité une vingtaine d'artistes chinois, philippins et japonais sont exposés. La prédominance des artistes d'Amérique latine est déjà visible chez les artistes femmes, mais elle est encore plus flagrante chez les hommes puisqu'ils sont une quarantaine à faire partie de *Modernités plurielles*. Hommes et femmes confondus ils sont donc plus d'une cinquantaine. À côté de ce nombre, les artistes du Moyen-Orient ont vraiment une place infime dans l'exposition (vingt-trois artistes : seize hommes et sept femmes). Toutefois, les femmes sont plus présentes que pour l'Asie ou l'Amérique latine. Elles représentent environ un tiers des artistes du Moyen-Orient exposés. Donc, bien que le Moyen-Orient n'ait pas autant de place que l'Europe et l'Amérique dans cette exposition, c'est la région non-occidentale où les femmes sont le plus exposées proportionnellement aux hommes.

⁵⁷ De la même manière que pour *elles*, certaines artistes sont comptées deux fois dans ce tableau, en cas de double nationalité. C'est pourquoi nous arrivons à un total de cinquante-huit artistes tandis que l'exposition n'en montre que quarante-huit.

2.3.2 Qui sont-elles au sein de l'exposition *Modernités plurielles* ?

Modernités plurielles présente donc sept artistes femmes du Moyen-Orient en tout et pour tout. Soit à peu près la moitié de ce qui était exposé pour *elles*. Sa caractéristique mondialiste laisserait entendre que ces artistes seraient beaucoup plus présentes au sein de l'exposition de 2013 que celle de 2009. C'est pourquoi nous avons mentionné la présence d'artistes de sexe masculin que nous n'étudierons pas dans le cadre de ce mémoire. Afin d'approfondir pleinement notre connaissance des artistes de notre corpus et de leur(s) œuvre(s) au sein des expocollections du MNAM nous proposons une nouvelle fois un tableau permettant de mettre en valeur leurs informations importantes (Annexe VI).

À la lecture de ce tableau, on note que quatre œuvres sur les sept étudiées sont des dons qui ont été faits au musée en 2013, année de l'exposition. Cette information peut nous faire prendre un petit peu de recul quant au processus de sélection des œuvres pour cette exposition. Il est possible que l'institution ait manqué d'œuvres modernes d'artistes femmes du Moyen-Orient datées entre 1905 et 1970 et ait eu besoin de faire appel à des donations. Cette théorie est soutenue par la date de création de l'œuvre *Dansons* de Zoulikha Bouabdellah. Réalisée en 2003, celle-ci entre dans une toute autre catégorie que les autres œuvres exposées. L'exposition le mentionne dans son titre, elle présente l'art moderne des années 1905 à 1970. Bien entendu certaines œuvres dépassent de trois à quatre années cette dernière date, mais un écart de trente ans n'est pas négligeable vis-à-vis de la remise en contexte de l'œuvre. Cette exception qui est faite pour l'œuvre de Bouabdellah peut aussi être perçue comme une stratégie du Centre Pompidou. En effet l'œuvre *Dansons*, qui sera analysée plus en détail par la suite, aborde de manière presque humoristique un sujet important pour une exposition sur l'art mondial : la problématique identitaire en tant qu'immigrant. Ce sujet et cette manière de procéder de l'artiste sont clairement des éléments qui attirent la curiosité du public de ce type d'expositions.

Mais ce n'est pas le seul élément notable qui ressort de ce tableau. En effet, il est encore plus flagrant pour *Modernités plurielles* que pour *elles* que les dates d'acquisition des œuvres sont très tardives vis-à-vis de leur carrière. Deux d'entre elles sont décédées, tandis que trois autres ont déjà entre soixante-cinq et quatre-vingt-deux ans. Il s'agit là d'une belle représentation du dicton lancé par les Guerrilla Girls (Figure 4). Baya et Bouabdellah sont les deux seules artistes dont les œuvres sont acquises avant leurs quarante ans. La première s'étant fait connaître dès l'âge de seize ans (AGUTTÉS) il n'est pas surprenant qu'elle fasse partie des collections du MNAM à 38 ans (Figure 25).

Mais Baya n'est pas la seule à connaître une carrière intéressante. En poussant les recherches sur chacune de ces artistes, il ressort que, comme pour les artistes de *elles@centrepompidou*, elles connaissent toutes une certaine notoriété au moment de l'exposition. Behdjat Sadr en est un premier exemple. Elle participe à la Biennale de Venise de 1956 et devient professeur pendant plus de 20 ans à l'Université de Téhéran (ART ASIA PACIFIC) avant de faire le sujet d'un documentaire réalisé par Rokhsareh Ghaemmaghami et sorti en 2011 (ROXIE) « Going Up the Stairs: Portrait of an Unlikely Iranian Artist ». Baya connaît quant à elle un succès important dès ses débuts en 1947, période durant laquelle la jeune artiste rencontre des noms importants des avant-gardes historiques occidentales : Picasso, Braque ou encore André Breton (AGUTTES). Il est également possible de parler d'Huguette Caland, qui se fait connaître dans les années 1970 – 1980 avant de revenir sur la scène aux alentours de 2010 (VARTANIAN). Encore une fois, détailler la carrière de chaque artiste serait très long, c'est pourquoi une série d'articles et de sites internet est disponible en bibliographie de ce mémoire. Le MNAM fait donc le choix de montrer des artistes de leur collection dont le nom peut faire écho dans l'esprit des visiteurs « connaisseurs » d'art moderne, et ce pas uniquement pour les femmes du Moyen-Orient. L'objectif est de faire sentir que l'exposition est inédite.

2.3.3 Analyse des œuvres et de leur place dans l'exposition *Modernités Plurielles*

Outre le caractère inédit sans cesse recherché par l'institution, il est important de comprendre les œuvres dans leur individualité. Toujours en respectant l'ordre alphabétique, *Sans titre* de l'artiste algérienne Baya réalisée en 1966 (Figure 25) sera la première à être étudiée dans ce mémoire. Cette artiste a une démarche artistique très personnelle : « Ma peinture est le reflet non du monde extérieur, mais de mon monde à moi, celui de l'intérieur » (JEUNE AFRIQUE). Ainsi, ses œuvres sont difficilement définissables, bien qu'on les qualifie souvent d'art naïf (AWARE), et mettent souvent en scène des animaux ou des personnages à l'aspect hors du commun sur des fonds où la perspective disparaît complètement. Elle est exposée en salle 36 de l'exposition *Modernités plurielles*, intitulée « Afrique(s) Moderne(s) »⁵⁸. Avec elle, figurent sept autres œuvres des artistes Gera, Marcel Gotene, Leandro Mbomio, Iba N'Diaye, Nicolas Ondongo, Jacques Zigoma et Farid Belkahia. Il est intéressant de noter que le commissariat d'exposition a fait le choix d'exposer l'œuvre de Baya dans une salle destinée à

⁵⁸ Carton N° 2017W022/065 sur l'exposition *Modernités Plurielles 1905 à 1970* consacré au plan de l'exposition et à la liste des œuvres. Consulté dans les archives du MNAM lors du séjour de recherche en septembre 2017.

l’Afrique plutôt que dans celle consacrée à l’art naïf. Ce choix pourrait être perçu comme la mise en application par le musée d’un accrochage géographique dirigé par une vision nationale. L’œuvre de Baya est écartée de la salle qui lui aurait été attribuée si la muséographie s’était organisée uniquement de manière thématique. À cette théorie, on peut en ajouter une seconde lorsqu’on réalise que parmi les huit artistes exposés dans la salle 36, seuls deux font parties de la collection du MNAM : Baya et Farid Belkahia. Il s’agit des deux seuls artistes maghrébins de la salle, la première étant algérienne et le second marocain. Les autres artistes, tous originaires d’Afrique subsaharienne, font partie des emprunts faits au Musée du Quai Branly et au Fonds national d’art contemporain (F.N.A.C), ce qui confirme encore une fois les lacunes des collections du musée qui ont été mentionnées plus haut. Cette nouvelle information nous encourage à croire que l’institution a également tenté de dissimuler au mieux les lacunes de ces collections vis-vis de l’art d’Afrique subsaharienne en formant une salle intitulée « Afrique(s) moderne(s) » qui lui permettait d’intégrer des artistes maghrébins de leurs collections.

Zoulikha Bouabdellah est une artiste franco-algérienne à la démarche artistique plus engagée que celle de Baya. En effet, dans son œuvre *Dansons*, l’artiste interprète une danse du ventre orientale vêtue de trois foulards de danse orientale au son de la Marseillaise (Figure 26)⁵⁹. Sur son site internet, ses intentions de travail sont expliquées dans un court paragraphe :

« Her installations, video, or drawings question icons, dominant representations, motifs and ornaments by juxtaposing them to geopolitical dynamics and global issues linked to conflicts, sexuality, or the status of women. This deconstruction of views operates with a reflexion upon culture, production, and industrialization. »
(BOUABDELLAH)

Dans cette œuvre particulièrement, Bouabdellah aborde la question des « identités nationales ». Le pluriel est important pour l’artiste qui parle ici de l’immigration en France. Elle affirme : « les valeurs de la République demeurent “exotiques” pour les Français eux-mêmes. L’égalité est bafouée par ceux qui tiennent les rênes du pouvoir. » (JEUNE AFRIQUE). Le message est politique, et cela se comprend au visionnement de la vidéo. Ce sujet géopolitique sensible étant un débat récurrent dans la société française, on comprend l’intérêt du MNAM à exposer cette œuvre malgré sa date de création. On la retrouve pourtant dans la salle 7 de l’exposition,

⁵⁹ Le lien pour voir un extrait de l’œuvre *Dansons* de Zoulikha Bouabdellah est disponible dans la liste des figures du mémoire de recherche.

« Odalisques modernes » au milieu de vingt-trois autres œuvres⁶⁰. Ainsi, la signification originale de l'œuvre est détournée par sa position dans l'exposition. En la catégorisant « d'odalisque moderne », le musée attire l'attention sur le statut de la femme et de la femme « exotique », ce qui n'était pas l'intention première de l'artiste.

Cette interrogation de l'exploitation du corps en art s'ancre plus dans la démarche de l'artiste libanaise Huguette Caland. En effet celle-ci travaille à créer une « dimension érotique » dans des œuvres abstraites. Elle peint de manière exagérée des parties du corps, en agrandissant les formes et les courbes⁶¹. C'est le procédé qu'elle utilise dans l'œuvre *Bribes de corps* de 1973 (Figure 27) qui est exposée dans *Modernités plurielles*. Elle se trouve dans la salle 39 « Abstractions internationales (dont Moyen-Orient) », avec vingt-et-une autres œuvres⁶². C'est dans cette salle que sont exposées toutes les œuvres d'artistes du Moyen-Orient présentes dans l'exposition. Encore une fois, le choix du musée a été de regrouper ces artistes par géographie. Pourtant, cette salle regroupe également des artistes occidentaux, d'où le titre faisant référence à « l'international ». C'est une salle qu'on pourrait définir comme ambivalente pour l'institution : elle permet à la fois de respecter l'accrochage géographique en gardant toutes les œuvres du Moyen-Orient ensemble, mais également d'exposer une section « internationale », valorisant encore une fois la diversité des différentes modernités. Pour le public il reste cependant difficile de comprendre le choix de n'accorder qu'une section pour ces deux parties.

Dans cette même salle se trouve également l'œuvre *Sans titre* de l'artiste iranienne Farideh Lashai réalisée en 1967 (Figure 28)⁶³. Cette dernière travaille beaucoup sur des installations multimédias, mais l'œuvre qui est exposée ici fait partie de ses nombreuses peintures abstraites. Peintures dont elle tente d'expliquer l'inspiration lors d'une interview avec *Canvas Magazine*: « I have never painted from nature; in the sense of painting a landscape I can look at. But I suppose I have painted by nature. » (ART ASIA PACIFIC). Son œuvre est représentée dans le catalogue, pourtant elle n'est pas particulièrement remise en contexte par l'institution qui ne fournit aucune information relative à l'œuvre au sein de l'exposition. Le seul élément à analyser est sa présence dans la salle 39. La nature abstraite de l'œuvre justifie sa présence dans la partie « Abstractions internationales », et l'Iran faisant partie de ce qu'on

⁶⁰ Carton N° 2017W022/065, *ibid.*

⁶¹ Information recueillie sur le site internet du Centre Pompidou dans la fiche de l'œuvre *Bribes de corps* de Huguette Caland.

https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-bb94a8505418f413a1c2b4bd83f5021¶m.idSource=FR_O-52ed6c114b50f86837f05d234c2dc7af, consulté le 20 décembre 2017.

⁶² Carton N° 2017W022/065, *ibid.*

⁶³ Carton N° 2017W022/065, *ibid.*

appelle le « Moyen-Orient », (« Concept britannique d'origine politique, qui qualifie aujourd'hui les régions s'étendant du Maroc au Pakistan (LAROUSSE)), il était plutôt évident pour l'institution de placer l'œuvre dans cette section de l'exposition.

La même logique s'applique pour l'œuvre *Sans titre* de 1974 de l'artiste Behdjat Sadr, également iranienne (Figure 29). Cette œuvre abstraite est le résultat d'une peinture industrielle que l'artiste a laissé couler sur une toile au sol, de manière à créer des formes volumineuses, presque sculpturales⁶⁴. De la même manière que l'œuvre de Lashai, on la retrouve dans la salle 39, au milieu des abstractions du Moyen-Orient⁶⁵.

Le MNAM poursuit sa sélection avec une autre œuvre abstraite *Sans titre*. Cette fois-ci il s'agit d'une œuvre datée de 1971 réalisée par Parvaneh Etemadi, la troisième artiste iranienne présentée dans *Modernités plurielles* (Figure 30). Son travail s'ancre premièrement dans une démarche assez sobre de l'art abstrait ; elle désire créer librement des formes et des couleurs au gré de la composition. Plus tard dans sa carrière, elle fait un retour au figuratif et au constructivisme, mais cela ne s'applique pas à l'œuvre exposée ici (FONDATION BEHNAM BEKHTIAR). Encore une fois, l'institution ne fournit presque aucune information sur l'œuvre.

Et enfin pour terminer, la dernière artiste est la seule commune aux deux expositions sujets de ce mémoire : Nil Yalter. Son œuvre *La femme sans tête* (Figure 20) est encore une fois présentée par le MNAM. Cette fois-ci le musée choisit de l'exposer dans une salle intitulée « L'internationale du concept » (salle 40bis)⁶⁶. Ce titre assez abstrait nous laisse perplexes quant au contenu de la salle. Ce doute persiste encore plus lorsque la liste des œuvres est étudiée en profondeur. En effet, la salle contient des maquettes, des peintures, aussi bien que des vidéos de performances comme celle de Yalter. De plus, en regardant le nom des artistes, il est clair que cette section n'est pas consacrée à une zone géographique. Il est possible de comprendre ce choix de l'institution comme un moyen de présenter des œuvres importantes qui ne rentrent pas forcément dans une des catégories qu'elle avait déjà établies.

Au-delà des salles dans lesquelles chacune de ces œuvres est exposée, il est essentiel de noter qu'elles ont toutes une place particulière au sein de l'exposition. En effet, le commissariat n'a pas mis l'accent de la même manière sur toutes ces artistes et montre une certaine focalisation sur certaines. Nous avons vu que Baya et Zoulikha Bouabdellah sont les deux plus évidentes. Étant donné la notoriété de la première et le caractère polémique de l'œuvre de la

⁶⁴ Information disponible sur le site internet du Centre Pompidou sur la fiche de l'œuvre *Sans titre* de Behdjat Sadr. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGbb7eX/rnyRRgj>, consulté le 18 mars 2018.

⁶⁵ Carton N° 2017W022/065, *ibid.*

⁶⁶ Carton N° 2017W022/065, *ibid.*

seconde, on peut simplement parler de choix stratégiques de la part de l'institution qui montre un intérêt certain à créer l'attrait du public et l'évènement autour de son exposition.

Le dernier élément pertinent à relever se trouve dans le catalogue de l'exposition. Effectivement, nous n'avons pas encore précisé lesquelles de ces sept œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient ont été reproduites dans le catalogue pour le public. La réponse est plutôt simple et surprenante : elles s'y trouvent toutes les sept. Comme on peut l'observer dans l'annexe VI, elles sont réparties à travers le catalogue. Elles ne possèdent qu'une simple légende, similaire pour toutes les œuvres qui y sont reproduites, c'est-à-dire le nom de l'artiste, le nom de l'œuvre et sa date de création. En approfondissant la lecture de ce document, il est visible que le MNAM a cherché à représenter au maximum le message de l'exposition, autrement dit la diversité de l'art mondial. Ainsi, sa collection étant déjà reconnue pour ses œuvres occidentales, il est important pour le musée de présenter dans son catalogue un maximum d'œuvres non occidentales.

En somme, *Modernités plurielles 1905-1970* reste une exposition importante des collections du Musée national d'art moderne. Elle est composée d'une quantité importante d'œuvres « inédites » de la collection en ayant pour objectif de mettre en valeur l'art mondial. Au-delà de ce but dit « principal » de l'institution, se lit une volonté de faire voir la diversité de la collection elle-même. En effet, tous les éléments étudiés précédemment tendent à indiquer que les choix des œuvres, d'accrochage, mais aussi de médiation sont stratégiquement destinés à servir cet objectif. Cela s'applique également pour les œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient. L'annexe VI indique que le MNAM a dû sélectionner une majorité de ces œuvres très tardivement, puisque quatre d'entre elles sont des donations datant de 2013, année même de l'exposition. Il est possible que le commissariat ait choisi d'exposer ces quatre œuvres immédiatement après leur acquisition simplement par réflexion muséologique. En effet, les donateurs attendent souvent que l'on fasse honneur à leur donation en exposant leurs œuvres. Du point de vue du conservateur, la collection d'une grande institution comme le MNAM a peu de chance de montrer un jour l'ensemble de ses œuvres. Ainsi, Grenier et son équipe ont pu faire un choix simple et logique, intégrer ces donations qui entraient parfaitement dans le sujet de l'exposition à *Modernités plurielles* et éviter qu'elles soient directement envoyées aux réserves pour n'être peut-être plus jamais montrées au public. Ce choix a également l'avantage de montrer aux visiteurs les nouvelles acquisitions du musée, ce qui ajoute encore une fois à l'aspect évènementiel et inédit de l'exposition. Cependant, ces données peuvent être lues et interprétées autrement. L'institution présentant pour la seconde fois en moins de 5 ans l'œuvre

de l'artiste Nil Yalter, *La femme sans tête* (Figure 20), on peut facilement l'interpréter comme une autre lacune dans la collection du MNAM. Cela expliquerait pourquoi quatre œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient sont acquises seulement quelques mois avant l'exposition et sont exposées directement. Exposer les mêmes œuvres que dans *elles* aurait sans aucun doute provoqué la critique qui n'a pas manqué de soulever les nombreux emprunts du MNAM à d'autres institutions afin de combler ses lacunes vis-à-vis de l'Afrique subsaharienne, et cela aurait retiré au musée l'argument « inédit » de l'exposition. Dans les deux cas, la sélection de ces quatre œuvres s'est faite plus par compromis que par choix. Il s'agissait d'exposer les nouvelles acquisitions, que ce soit par facilité de conservation ou pour dissimuler des lacunes dans la collection. Cela relèverait encore d'une stratégie du musée, tout comme les choix d'exposer une notoriété comme Baya ou des œuvres politiques comme Bouabdellah et Yalter.

3 ELLES@CENTREPOMPIDOU ET MODERNITÉS PLURIELLES DE 1905 À 1970 : EXPOSER LES FEMMES DU MOYEN-ORIENT

Afin de ne pas avancer de théorie hâtive et injustifiée, nous avons procédé à une analyse individuelle de chaque exposition. Dans nos deux précédents chapitres, nous avons donc constaté que *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970* introduisent des problématiques différentes à travers leurs thématiques. Pour ce troisième chapitre, nous allons confronter ces expocollections et les enjeux qu'elles soulèvent à partir des éléments déjà présentés. Notre but est de saisir l'impact muséal de ces thématiques sur les œuvres exposées, plus précisément sur les œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient. Toutefois, nous devons clarifier certaines notions pour parvenir à une analyse bien menée. En étudiant chacune des expositions séparément, nous n'avons pas encore abordé l'importance du statut de l'institution. Il faudra donc explorer le rôle du discours institutionnel public français sur les thématiques d'exposition. Pour cela nous allons définir ce discours en l'opposant à celui d'une institution privée Nord-Américaine, pour ensuite le lire à travers les théories postcoloniales et féministes. Par la suite, nous orienterons notre recherche vers une comparaison du traitement des œuvres de notre corpus dans ces deux expositions. Et pour finir, nous approfondirons notre démonstration en étudiant le phénomène de mondialisation dans lequel s'inscrit la démarche du Musée national d'art moderne. Ces parties étant très différentes les unes des autres, nous tenterons, au sein de notre réflexion, de faire des liens constants entre chacune d'entre elles.

3.1 LA PLACE DU DISCOURS INSTITUTIONNEL

Nous avons établi précédemment que l'exposition était porteuse d'un discours différent de celui de l'institution et celui des commissaires (BAL 1996 : p.20). Pour saisir les différents niveaux de discours des expositions et comprendre les rapports qu'ils présentent entre eux, il faut apporter de nouvelles nuances, à commencer par l'importance du statut institutionnel. Jean-Michel Tobelem publie en 1990 l'ouvrage *Musées et culture : le financement à l'américaine*, dans lequel il tente justement d'analyser les différences impliquées par les statuts d'un établissement public en France et d'une institution privée aux États-Unis (TOBELEM 1990). Le statut privé ou public d'un musée définit, en partie, le mandat de celui-ci, ce qui favorise généralement certaines priorités de conservation. L'importance du statut d'une institution sur ses choix de collection, ses méthodes de conservation, et ses thématiques d'exposition est expliquée dans ce texte qui facilitera notre compréhension de la gestion du Musée national d'art moderne. Cependant, le statut du MNAM se caractérise également par son rôle de musée

« national ». Nous allons donc tenter de démontrer de quelle manière le statut public de ce musée influence le discours de ses expositions avant d'évaluer l'impact de son regard national sur sa perception des études féministes et postcoloniales.

3.1.1 L'importance du statut public d'une institution française

La principale différence entre un musée public et un musée privé est sa source de financement (TOBELEM 1990 : p.17). En effet, le premier est un modèle plus courant pour les institutions françaises qui, jusque dans les années 1990, fonctionnaient principalement sur des fonds publics, c'est-à-dire avec le financement de l'État. Tobelem rédige son étude au moment où les fonds de l'état ne sont plus aussi conséquents et où il faut réfléchir à d'autres solutions de financements (TOBELEM 1990 : p.9). Les musées français se tournent alors vers le système le plus courant aux États-Unis : le privé.

Le musée privé⁶⁷ s'appuie principalement sur la capitalisation des donations de particuliers. Par conséquent, les musées privés se voient faire face à un problème important : l'instabilité financière (TOBELEM 1990 : p.18). Le financement dépendant du profit de ses donations et les recettes fluctuant en fonction des années, l'établissement peut, d'une année sur l'autre manquer de fonds. L'État encourage donc ce type de donations à travers des déductions fiscales, ce qui permet aux institutions de bénéficier plus facilement de cette aide privée. Mais l'auteur est surpris par la relation entre l'institution et les donateurs. Il relève que ces derniers attendent souvent contrepartie de la part du musée (TOBELEM 1990 : p.35). Lorsqu'un collectionneur fait don d'une œuvre, il s'attend à ce qu'elle soit exposée et non classée dans les réserves de la collection⁶⁸. S'il s'agit d'un financement pour un nouveau bâtiment, l'institution a tendance à nommer la construction après le donateur. Cela peut aussi être le cas lorsque le don d'une collection est assez important pour générer un nouveau pavillon, comme ce fut le cas pour le pavillon pour la paix de Michal et Renata Hornstein au Musée des Beaux-arts de Montréal⁶⁹. Bien sûr, le musée possède d'autres moyens plus subtils de remercier ses donateurs, mais ces deux méthodes sont celles qui présentent un impact direct sur la muséographie de

⁶⁷ Tobelem appelle dans son texte le musée privé « le musée américain », en raison de l'absence de ce modèle de financement en France au début des années 1990.

⁶⁸ Les dons d'œuvres sont souvent accompagnés de sommes importantes pour leur valorisation, d'où l'insistance à ce que l'œuvre soit exposée.

⁶⁹ Le 19 novembre 2016 ouvre le nouveau pavillon du Musée des Beaux-arts de Montréal, le « pavillon pour la paix Michal et Renata Hornstein », entièrement composé des 750 œuvres collectionnées et données au Musée par les Hornstein. Informations recueillies sur le site internet du Musée des Beaux-Arts de Montréal, voir la bibliographie du mémoire de recherche.

l'institution et donc sur ses expositions mêmes. Il arrive également que des entreprises financent une exposition dans un but marketing. L'auteur donne l'exemple de United Technologies qui sponsorisa entièrement une exposition d'art islamique, car l'entreprise « cherchait à développer fortement ses marchés au Moyen-Orient et espérait que la tournée de l'exposition lui fournirait de nouveaux contacts nécessaires ». Ces restrictions financières et ces contraintes « d'exposition de reconnaissance »⁷⁰ entraînent pour les institutions privées de réelles contraintes, tant au chapitre des expositions, que du collectionnement⁷¹. Sans oublier que ce type de fonctionnement encourage les institutions privées à faire payer des droits d'entrée (contrairement aux musées publics qui sont, le plus souvent, gratuits) (TOBELEM 1990 : p.152 à 166) ou à organiser toutes sortes d'activités commerciales (TOBELEM 1990 : p. 167 à 189).

Toutefois, l'auteur ne mentionne pas les contraintes d'ordre idéologique qu'implique l'institution publique. Nous allons donc ici tenter de les énoncer. Afin de bien illustrer nos propos, nous prendrons pour exemple le Museum of Modern Art de New York (MoMA) (institution privée) en l'opposant à notre sujet d'étude : le Musée National d'art Moderne (musée public). Seulement une semaine après son investissement, le 27 janvier 2017, le Président Donald Trump faisait passer une loi visant à interdire l'entrée sur le territoire états-unien des ressortissants de six pays dont la population est majoritairement musulmane : « The Muslim Ban » (FRANCE24)⁷². Le 3 février 2017, le MoMA présente au public une exposition temporaire des plus marquantes. En guise de protestation contre la loi du « Muslim Ban », le musée ouvre ses portes en n'exposant presque que des artistes musulmans originaires des pays concernés par la loi (Tchad, Iran, Libye, Syrie, Yémen et Somalie) (FARAGO 2017)⁷³. Le MoMA ne fut pas le seul musée à s'opposer à cette loi à travers son accrochage. Le Davis Museum of Wellesley College ainsi que le Guggenheim Museum se prononcent également face au décret du Président Trump (CASCONÉ 2017)⁷⁴ (O'CONNOR 2017). Le geste symbolique de ces musées n'aurait pas été possible pour une institution comme le MNAM. Son financement provenant directement de l'État, elle ne pourrait que difficilement s'affirmer politiquement

⁷⁰ Nous appelons ainsi les expositions développées dans le but de marquer la reconnaissance du musée envers leurs donateurs (comme c'est le cas pour le Pavillon de la paix du MBAM), ou celles commanditées et financées par un mécène (comme pour le cas de United Technologies et l'exposition d'art islamique (cf. « Foudation News » 1985 de J.Foote et P. Quan)).

⁷¹ Le musée se voit parfois dans l'obligation d'accepter une centaine d'œuvres, parmi laquelle seulement vingt suscitent son intérêt. Il s'agit généralement d'une volonté du donateur de conserver les œuvres de sa collection ensemble.

⁷² « Muslim Ban » est le surnom donné par les médias au décret du Président Donald Trump initialement intitulé « Travel Ban ».

⁷³ La bibliographie du mémoire de recherche contient deux articles de l'auteur sur le sujet.

⁷⁴ La bibliographie du mémoire de recherche contient deux articles de l'auteur sur le sujet.

contre celui-ci. Si le « Muslim Ban » avait été décrété en France, il aurait été compliqué pour le musée de positionner son accrochage comme un geste politique contre le dirigeant de l'État, comme a pu le faire le MoMA. L'institution privée offre donc parfois davantage de liberté discursive que l'établissement public qui se doit de rester le plus neutre politiquement pour ne pas compromettre la responsabilité de l'État à l'étranger⁷⁵.

Le MNAM se doit donc de tenir des positions plus nuancées, moins politiques que celles des institutions privées. Dans *elles@centrepompidou*, ces contraintes discursives expliqueraient la dominance du discours institutionnel, « neutre »⁷⁶, sur celui de Morineau, féministe. Nous avons vu que cette décision pouvait venir du fait que le terme a une connotation péjorative dans les mentalités françaises, mais nous ajoutons ici un élément de lecture supplémentaire à prendre en compte dans cette analyse.

De la même manière, *Modernités plurielles* ne se prononce pas politiquement. L'exposition se base sur le phénomène socioculturel de « mondialisation ». L'institution tente de s'inscrire dans ce mouvement en passant d'une présentation « internationale » de ses collections à une présentation « globale ». Cette démarche est donc plus sociale que politique de la part du MNAM. Celui-ci vise une inscription dans des phénomènes culturels contemporains, et ne revendique à aucun moment un engagement autre que celui de prendre acte du régime de l'art mondialisé. On souhaite ici abandonner l'eurocentrisme comme *elles* souhaitait faire changer la domination masculine en art.

3.1.2 Une lecture nationale de l'international : théories et influences

Dominique Poulot dirige en 2012 un ouvrage intitulé *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation, XVIIIe-XXIe siècle* dont il rédige l'introduction. Il y affirme qu'il y a une véritable émergence des musées « universaux », qui défendent des valeurs cosmopolites⁷⁷, à l'inverse des « musées d'identités » (comme les musées des premières Nations ou du Monde arabe etc...) qui s'inscrivent dans un « processus de reconnaissance » en opposition aux musées mondiaux. Il conclut son texte en expliquant que « la muséologie internationale est dominée par le thème de l'identité et de la différence ». (POULOT 2012 : p.17). Au regard de ces définitions, le MNAM se place distinctement dans cette catégorie que

⁷⁵ Son statut public lui donne une valeur de représentation de l'État.

⁷⁶ L'utilisation des guillemets est nécessaire pour montrer qu'il s'agit là de l'opinion de l'institution. Nous n'affirmons pas qu'un refus de s'identifier comme féministe soit une démarche neutre.

⁷⁷ Le cosmopolitisme est le « caractère de tout ce qui comprend des éléments de multiples nationalités ». Définition du dictionnaire Larousse en ligne.

Poulot qualifie de « musées universaux ». Comme nous l'avons déjà mentionné, dans *Modernités plurielles* le MNAM insiste sur le fait qu'il souhaite dépasser « l'international » pour passer au « global ». Pourtant, l'accrochage géographique de l'exposition fait passer un message paradoxal. Cela encourage une lecture de l'exposition comme « internationale » et de l'international comme un collage de nations. Cela va donc à l'encontre de ce qui était recherché : une visibilité de l'inscription de l'institution dans le processus de mondialisation.

Dans son analyse historiographique de l'histoire de l'art, *The Art of Art History*, Donald Preziosi pose une théorie pertinente qui corrobore notre constat d'une vision nationale au sein de l'institution. Il insiste sur l'idée que le musée est un contemporain du « roman historique »⁷⁸ (PREZIOSI 2009 : p.490). Il utilise le terme roman car pour lui, le musée représente le moyen de rendre le « visible lisible », en ce sens qu'il est capable d'attribuer un sens (et donc une histoire) aux objets à travers sa muséographie⁷⁹. Ainsi, le musée est propice à faire émerger un imaginaire de « l'État-nation moderne »⁸⁰ (2009 : p.489). Preziosi perçoit la muséographie comme une composante de l'État-nation moderne et le musée comme un « instrument civique où pratiquer l'histoire » (2009 : p.490). D'après lui, « la coordination et l'interrelation » de l'ensemble des techniques muséales sont guidées par l'imaginaire national (2009 : p.488). On retrouve donc dans les réflexions de Preziosi l'idée d'une influence de l'imaginaire national sur les œuvres. Pour adapter ses propos à notre étude nous parlerons du musée comme « roman national », marqueur de l'histoire perçue par un regard national.

L'initiative du Musée national d'art moderne de réaliser *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970* est également à étudier. Le trait commun aux deux expositions est l'ambition du MNAM de « réécrire l'histoire de l'art ». Elles se veulent innovantes. Le terme « d'innovation » peut cependant être remis en question. Par rapport aux institutions états-uniennes, les musées français font face un certain « décalage temporel » sur les théories féministes et mondialistes. Les textes de présentation des expositions revendiquent une démarche inédite et actuelle. Pourtant, ce type d'expositions existe depuis des années aux États-Unis. Le Brooklyn Museum présente par exemple en 1977 *Women Artists : 1550-1950* (NOCHLIN et SUTHERLAND HARRIS 1976). Ce décalage peut possiblement s'expliquer par les différences de liberté discursive entre les institutions privées (plus répandues aux États-Unis) et les établissements publics (plus courantes dans le modèle muséal français) que nous

⁷⁸ Nous traduisons ici un terme employé par l'auteur « historical-novel ».

⁷⁹ Ici l'auteur ne parle pas du tout des différents discours de l'exposition. Il se base uniquement sur la muséographie pour mener à bien sa recherche.

⁸⁰ Nous traduisons encore une expression de l'auteur, « modern nation-state ».

avons mentionnés plus haut. *elles* et *Modernités plurielles* peuvent être perçues comme une tentative de rejoindre les « gender » et « cultural studies » très développées en Amérique du Nord dès les années 1970⁸¹.

Nous remarquons également que les textes choisis par le MNAM pour théoriser ses expositions font partie des plus anciens sur les théories féministes et postcoloniales. Camille Morineau place *elles@centrepompidou* sous les théories féministes de Linda Nochlin, historienne de l'art américaine. Ce texte date tout de même de 1971 et a été traduit en français en 1993. En ce qui concerne *Modernités plurielles*, Catherine Grenier fait mention des écrits de Rasheed Araeen⁸², artiste pakistanais et Hans-Georg Gadamer⁸³ philosophe allemand, qui datent également tous les deux des années 1990 (GRENIER et coll. 2013 : p.17). La traduction française des textes n'est pas des plus rapides⁸⁴, ce qui a sans doute joué un rôle dans la sélection de ces derniers. Cependant, ils étaient tous accessibles au moins vingt ans avant les expositions. En ne profitant pas de l'occasion pour traduire des écrits plus récents et souvent mieux développés sur les questions abordées, l'institution conserve un certain décalage face aux institutions anglo-saxonnes qui bénéficient des nouvelles avancées de la recherche de manière immédiate.

Somme toute, les médias retiennent davantage les termes employés par les commissaires, le président et le directeur du musée, que les théories des textes cités dans le catalogue. Le discours institutionnel a son importance, car quel que soit son contenu, il aura un impact sur les œuvres exposées. Dans *elles*, la précision du MNAM qu'il ne s'agit pas d'une exposition féministe désengage la portée féministe de certaines œuvres aux yeux du public.

⁸¹ Linda Nochlin, Griselda Pollock, Judith Butler pour les études féministes et Edward Said, Wijdan Ali, Jessica Rawson pour les études postcoloniales.

⁸² ARAEEN, Rasheed (1989). « Introduction. When Chickens Come Home to Roost », *The Other Story, Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Londres : Hayward Gallery, p. 9-15 dont des extraits traduits par J-F. Cornu, sont reproduits dans *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2013, p.80.

⁸³ Catherine Grenier mentionne une théorie de Hans-Georg Gadamer mais les notes de bas de page du catalogue de *Modernités plurielles de 1905 à 1970* ne précisent pas de quel texte la commissaire a tiré ces informations.

⁸⁴ Particulièrement dans le champ de l'histoire de l'art, une discipline desservie en France par l'absence d'agrégation dans le domaine et par le discrédit intellectuel que favorise cette situation. Prenons pour exemple Donna Haraway, dont le texte *A Cyborg Manifesto* est publié en 1984 et traduit pour la première fois en 2002 par Nathalie Magnan. Le texte de Pollock et Parcker *Old Mistresses*, est écrit durant la même période (en 1981) et n'a toujours pas été traduit aujourd'hui, malgré son importance dans les « gender studies » en histoire de l'art.

3.2 ELLES ET MODERNITÉS PLURIELLES : COMPARAISON

Nous avons compris que la position nationale publique du MNAM influence le discours et les théories de ses expositions. Mais nous devons à présent étudier cette influence nationale à travers les théories postcoloniales, dans le but de comprendre l'impact qu'elle a sur les œuvres non occidentales de la collection. À cette fin, nous allons débiter en interrogeant l'importance du regard posé sur les œuvres. Nous tenterons de déterminer de quelle manière le regard occidental de l'institution influe sur la présentation des œuvres non occidentales de la collection au sein des expositions. Par la suite, nous nous attarderons à comprendre comment les thématiques d'exposition et leur présentation peuvent influencer sur la signification et la réception des œuvres. Nous prendrons donc appui sur l'artiste commune aux deux expositions : Nil Yalter. Notre but est d'établir une comparaison des deux expositions, à partir des éléments exposés précédemment. Nous quittons ainsi l'analyse individuelle pour une étude comparative de *elles* et *Modernités plurielles*.

3.2.1 L'importance du regard sur les œuvres : exposer « l'autre »

Dans les années 1970-80, l'émergence des études postcoloniales et des théories queer remet en question la notion d'identité. C'est l'exorde des théories constructivistes⁸⁵ en sciences humaines, qui sous-tendent l'idée que tout ce qui entoure un être socialement et culturellement l'influence et le construit. L'identité d'un individu est le fruit de la société dans laquelle il évolue. Le « genre » et la « race » sont donc reconnus comme des constructions sociales, que les théories queer et postcoloniales souhaitent déconstruire (RONDEAU 2013 : p.43). En histoire de l'art, une nouvelle génération de chercheurs révisé et critique la doxa. Notre sujet portant sur les artistes femmes du Moyen-Orient, il nécessite implicitement une analyse à travers ces théories. Par ailleurs, les thématiques des deux expositions *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970* impliquent également que l'on s'intéresse à ces conceptions postcoloniales et féministes. C'est à l'aide de ces raisonnements que nous allons pouvoir poser la problématique d'exposer « l'autre ».

Edward Said fournit dès le début de son ouvrage *Culture and Imperialism* une analyse de ce rapport à « l'autre » (SAID 1994 : p.xiii). Il établit que la culture, dans son sens large, a

⁸⁵ Théories qui découlent de la psychologie. Le premier à avoir développé cette doctrine est Jean Piaget en 1936 avec son ouvrage *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*. L'auteur y développe une réflexion de la conscience de l'enfant des objets et personnes qui l'entourent. Par la suite l'aspect social est ajouté par Willem Doise et Gabriel Mugny en 1981 dans *Le développement social de l'intelligence*. Voir la bibliographie du mémoire de recherche.

été associé avec le temps à la nation et qu'à partir de là est née la distinction entre « nous » et « eux », dans une démarche qu'il qualifie de nature xénophobe. En effet, l'une des définitions proposées par le dictionnaire pour le terme « culture » est :

« Ensemble des phénomènes matériels et idéologiques qui caractérisent un groupe *ethnique* ou une *nation*, une civilisation, par *opposition* à un autre groupe ou à une autre nation » (LAROUSSE).

La culture est donc devenue constitutive d'identité en opposition à autrui. Cette distinction entre le soi et « l'autre » s'observe et se vérifie, par exemple, à travers l'éducation : les programmes scolaires américain, français ou indien sont basés sur leur littérature classique nationale avant celle des autres pays (SAID 1994 : p.xiii). Un renfermement culturel dans lequel l'identité est fondée sur une frontière nationale s'organise graduellement. Il est d'autant plus difficile d'en sortir puisque tout le système éducationnel, institutionnel et notre production culturelle (littéraire et artistique) gravite autour de cette idée « d'identité nationale ». Tout cet appareil éducationnel est le symptôme d'un isolement culturel.

Hans Belting propose une alternative dans son livre *Bagdad et Florence : Une histoire du regard entre Orient et Occident*. Il envisage l'hypothèse que l'étude d'autrui ne puisse se faire qu'avec un « déplacement du regard » (BELTING 2012 : p. 14-15). Sa théorie se base sur le fait que l'on ne peut pas étudier une culture étrangère à la lumière de notre propre culture. De ce fait, si nous souhaitons étudier la culture de l'image orientale, nous devons l'aborder avec le regard de « l'autre ». L'auteur pense que cela éviterait des comparaisons superficielles et subjectives entre les deux cultures qui mèneraient à penser qu'une culture est influente et l'autre influencée (BELTING 2012 : p. 15). Ce procédé connaît bien entendu ses limites, puisque la subjectivité d'un individu est toujours présente dans son regard face aux œuvres. Cependant, l'auteur encourage le lecteur à adopter une nouvelle position qui lui permet de lire les œuvres d'un autre œil.

À l'échelle d'une institution muséale, la mise en application d'un tel procédé se reflèterait dans ses expositions. Dans la présentation de *elles* et *Modernités plurielles*, on observe que cela est plus complexe qu'il n'y paraît. Les deux expositions exploitent la question de la nationalité des artistes de manières différentes. *elles* met l'accent sur la présence d'artistes de toutes nationalités dans son catalogue. Cette précision est évoquée comme s'il s'agissait d'un événement exceptionnel pour le musée, ce qui est tout de même étonnant de la part d'une institution internationalement reconnue comme le MNAM. À l'inverse, sa

muséographie n'accorde aucune importance au facteur national⁸⁶. Quatre ans plus tard, *Modernités plurielles* présente un autre schéma : son catalogue, comme son accrochage mettent en avant les nationalités des artistes. La démarche de l'exposition se basant sur le processus de mondialisation, il paraît censé que le facteur international soit mentionné dans le catalogue d'exposition. À l'inverse du catalogue de *elles*, le but n'est pas de vanter la diversité des collections, mais de présenter le sujet de l'exposition. Notre argument concerne uniquement le procédé discursif de l'institution à travers ses catalogues et scénarios d'exposition et non les thématiques d'exposition. Ainsi, même si le but de l'exposition *Modernités plurielles* est également de mettre en avant le caractère « mondial » et donc diversifié des collections, cela ne rentre pas en compte ici. Selon ce raisonnement, *elles* n'a pas de raison concrète d'accorder de la valeur à la nationalité des artistes au sein de son catalogue, ce que le sujet de *Modernités* lui permet de faire. Par contre, la thématique de cette seconde expocollection ne permet pas d'expliquer son accrochage géographique. Une démarche mondialiste ne nécessitant nullement un tel accrochage. Tout cela corrobore les théories de Preziosi et Said en ce qui concerne un cadre de pensée national influant sur le traitement des œuvres internationales. *elles* le traduit dans son catalogue et *Modernités plurielles* à travers son accrochage. Ces expositions présentent donc toujours une certaine opposition à « l'autre » et s'éloignent du déplacement du regard recommandé par Belting. L'institution évolue progressivement vers le modèle mondialiste qu'elle cherche à atteindre, mais présente toujours quelques contradictions dans sa médiation et son scénario. Elle trouvera sans doute, d'ici quelques années, le moyen de le parfaire, en commençant par quitter l'accrochage géographique des collections.

Mais ce modèle mondialiste que valorise tant le MNAM possède tout de même des faiblesses. Les auteures Nikita Dhawan et Shalini Randeria dénoncent dans leur texte « Perspective on globalization and Subalternity » ce qui ne convient pas de ce processus de mondialisation (DHAWAN et RANDERIA 2013). Elles y expliquent que ce phénomène de « globalisation » s'inscrit en quelque sorte dans un néocolonialisme, où ces échanges transnationaux ne sont bénéfiques principalement que pour les classes sociales élevées et les pays à forte économie (2013 : p.580)⁸⁷. Elles gardent cependant espoir qu'il se développe de

⁸⁶ En effet, nous avons d'ores et déjà constaté que celle-ci était organisée par thématiques.

⁸⁷ Elles développent leur argumentation autour des femmes. La mondialisation économique a permis aux femmes de travailler et par conséquent d'obtenir une indépendance financière et une autonomisation sociale (2013, p. 568). Mais ce même processus a favorisé l'émergence d'un féminisme dit « global », qui ne semble pas être bénéfique pour toutes. Les auteures mentionnent comme exemple les cas de grossesses. L'Europe bénéficie à présent de prises en charge de la contraception féminine par les assurances. L'Euramérique fait appel à des mères porteuses dans des pays comme l'Inde, tandis que ces pays luttent toujours pour un accès à la contraception pour les femmes de classes sociales moins favorisées. Les lois laxistes quant à ces mères porteuses « transnationales » ne permettent pas à toutes les femmes de bénéficier des mêmes libertés (2013, p.569). Beaucoup d'auteurs étudient, comme elles,

manière à quitter cette forme peu équitable (2013 : p. 581). Laurent Wolf dépasse cette critique, en étudiant le phénomène précis de mondialisation du marché de l'art⁸⁸ (WOLF 2007). Pour l'instant, nous nous contentons simplement de le mentionner, car il servira mieux notre argument par la suite et nous permettra d'analyser plus précisément certains choix effectués par le MNAM.

3.2.2 Comment les thématiques d'expositions ont-elles infléchi la signification et la réception des œuvres ?

Cette lecture des expositions à travers ces théories postcoloniales et féministes nous permet de comprendre les enjeux face auxquels le MNAM, institution française publique, s'est trouvé pour exposer des œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient. Elle fait également émerger la manière dont l'institution s'est positionnée face à ces difficultés et comment elle a tenté de les régler. Cependant, notre analyse nécessite d'être approfondie à partir des œuvres elles-mêmes. Nous avons pu constater que les deux expositions présentent une œuvre en commun : *La femme sans tête* de Nil Yalter (Figure 20). Nous allons donc nous appuyer sur cette dernière pour analyser, comprendre et définir la manière dont les thématiques de *elles* et *Modernités plurielles* ont influé sur la signification et la réception des œuvres présentées.

Nil Yalter est née au Caire en 1938 où elle vit durant les premières années de sa vie avant de retourner dans son pays d'origine avec sa famille : la Turquie. En 1965, elle emménage en France à Paris où elle débute sa carrière artistique en 1973. En 2016, Laura Leuzzi et Adam Lockhart réalisent une entrevue audio en deux parties avec l'artiste pour *European Women's Video Art* disponible sur le site internet Vimeo (EWVA 2016). Yalter y fait part de son expérience en tant qu'artiste femme vidéaste pendant les années 1970 en France. Durant cette période, les artistes femmes ne sont que très peu exposées ; les galeries et les musées ne sont pas en recherche d'œuvres d'artistes femmes, ce qui permet à celles-ci d'avoir une certaine liberté dans leurs productions. Progressivement, la vidéo devient un support artistique en dehors du cinéma. L'essor d'un nouveau médium permet de produire une œuvre sans tradition masculine, ce qui concède aux femmes le moyen d'apposer un nouveau regard, non masculin,

les relations entre la cause féministe et celle postcoloniale. L'émergence simultanée des deux mouvements et la reconnaissance des droits des minorités en réaction face à la dominance patriarcale blanche les relient pour certains de manière évidente (JONES 2011 : p. 2).

⁸⁸ Le marché de l'art s'ouvre à la mondialisation depuis une vingtaine d'années de deux manières différentes. Tout d'abord par l'établissement de galeries dans des pays non occidentaux, ce qui permet aux artistes d'avoir un marché de l'art local qui facilite la vente et la reconnaissances de leurs œuvres. Mais également par le nouvel intérêt que les galeries euraméricaines présentent pour les productions non occidentales (WOLF 2007 : p.650)

sur leur propre corps⁸⁹ (EWVA 2016 ; partie 1, 0 :00 à 1 :36). Mais ce n'est pas l'unique raison pour laquelle l'artiste a choisi de beaucoup travailler avec la vidéographie. Son militantisme féministe et social l'encourage à se tourner, dans son art, vers ce support communicationnel. Il lui permet de réaliser des reportages artistiques sur la condition des femmes et sur d'autres sujets sociaux qui la préoccupent (comme le droit de travailleurs immigrés) (EWVA 2016 ; partie 1, 1 :36 à 2 :30). L'accès au matériel vidéo étant très difficile pour les femmes artistes, elle emprunte du matériel jusqu'en 1978 lorsqu'elle peut enfin s'en acheter (partie 1, 4 :30 à 5 :50).

L'œuvre *La femme sans tête* est sa seconde œuvre vidéographique⁹⁰. Elle la réalise avec le matériel que le Musée d'art moderne lui prête pour une durée de deux jours (partie 1, 8 :50 à 9 :00). Yalter parle de cette œuvre comme étant importante dans sa production féministe. En reprenant un extrait du texte de René Nelli *Érotiques et civilisation*, elle dénonce les violences faites aux femmes à travers l'excision. Elle explique dans une autre interview, disponible dans la fiche de l'œuvre sur le site internet du MNAM⁹¹, que son œuvre est inspirée d'une tradition anatolienne (4 :45). Cette dernière consistait à écrire sur le ventre des femmes « non fertiles ou désobéissantes » des versets coraniques. Les femmes étaient voilées durant la cérémonie, seul le ventre était apparent, d'où le titre et l'esthétique de la vidéo : une *femme sans tête*. L'œuvre est acquise en 2007 par le Musée national d'art moderne via le Fond national d'art contemporain (F.N.A.C). Notons que, dans les années 1970, Yalter avait déjà produit pour Beaubourg un projet féministe avec les « Femmes en lutte »⁹² et que celui-ci avait été refusé (EWVA 2016, ; partie 2, 1 :00 à 1 :30). Pourtant, l'institution l'aidait dans sa production en lui prêtant du matériel (partie 2, 2 :30 à 4 :10). Déjà à l'époque, on constate une position paradoxale de Beaubourg qui n'accepte pas un projet féministe au sein de ses murs, mais qui encourage pourtant la production artistique militante féministe. L'artiste observe à ce sujet que l'Angleterre avait de l'avance en ce qui concerne le féminisme en art : on y donnait des cours aux femmes pour qu'elles puissent apprendre à utiliser le matériel vidéographique dans leur production artistique (EWVA 2016 ; partie 1, 14 :00 à 15 :15).

⁸⁹ Rappelons les nombreux textes de Duncan qui parlaient de la dominance du regard masculin sur le corps de la femme en art. Yalter a trouvé dans la vidéographie, un moyen de se détacher de cette prédominance.

⁹⁰ Sa première œuvre vidéographique date de 1973, lors d'une exposition dans laquelle figurait son œuvre *Tente nomade*. Elle y filme les visiteurs qui entrent et sortent de sa tente, expérimentant complètement son installation (EWVA, 2016, 8 :00 À 8 :45). En 1974 elle commence à intégrer les vidéos à ses installations avec l'œuvre *La Roquette, prison de femmes* (20 : 00 à 22 :50).

⁹¹ <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c6bXXrR/r6rkzXq>, consulté le 21 décembre 2017.

⁹² Groupe féministe informel des années 1970 dont faisait partie Nil Yalter. Artistes, historiens de l'art et écrivains se rassemblaient pour discuter de la condition des femmes artistes dans le milieu de l'art.

Avec cette entrevue de Nil Yalter, la théorie d'un rattrapage des théories féministes par l'institution devient plus pertinente. Les rapports entre l'artiste et le MNAM existaient déjà à très petite échelle au début de sa carrière. Il aura pourtant fallu attendre près de trente ans pour que l'une de ses œuvres soit acquise par l'institution. Elle-même précise qu'il y avait un réel désintérêt pour le type de production qu'elle proposait dans les années 70 et que l'engouement pour les artistes femmes n'est que très récent. Aujourd'hui elle est reconnue comme une des pionnières de l'art féministe et militant et jouit d'une certaine notoriété, car les institutions cherchent à présent à reconnaître les artistes femmes (partie 1, 9 :00 à 14 :00). L'année de l'acquisition de *La femme sans tête* par le MNAM, Nil Yalter présente une œuvre dans l'exposition d'art féministe *Whack ! Art and the Feminist Revolution* qui connaît un succès important au National Museum of Women in the Arts à Washington et au Museum of Contemporary Art à Los Angeles (YALTER)⁹³. Cette information nous permet d'établir que l'artiste a déjà une certaine notoriété aux États-Unis au moment de l'acquisition. En ne connaissant pas la date exacte à laquelle a débuté le processus d'achat, il est impossible de démontrer si cette exposition a eu un impact direct sur le choix d'acquérir l'œuvre.

L'œuvre est présentée deux ans plus tard pour la première fois au Centre Pompidou au sein de *elles@centrepompidou*. Dans cette exposition, nous relevons deux éléments importants sur *La femme sans tête*. Tout d'abord elle semble avoir sa place au sein d'un accrochage destiné aux artistes femmes. Le médium utilisé marque un passage historique dans la reconnaissance des artistes femmes et le message sur le plaisir sexuel féminin reflète l'émergence du regard des femmes sur leur propre corps en art. L'œuvre dans son ensemble paraît donc essentielle à présenter dans une exposition sur les femmes artistes. Ceci dit, sa portée féministe est certainement moins perceptible par le public au sein de l'exposition. Elle ne présente pas de cartel autre que la légende de l'œuvre. Or, l'exposition se positionnant comme non-féministe, sans connaître le militantisme de Yalter, ainsi que la signification du texte retranscrit dans la vidéo⁹⁴ il est impossible de saisir la réelle signification de l'œuvre. Il aurait pu s'agir d'une volonté du musée d'euphémiser le discours féministe de l'œuvre dans le but de ne pas contester la position non féministe de l'exposition. Pourtant, nous constatons que les œuvres de Shirin Neshat sont bel et bien exposées avec un texte explicatif ne nuisant pas à la portée féministe de l'œuvre. Morineau ayant prôné une démarche qui laisse parler les œuvres d'elles-mêmes, elle

⁹³ Pour les références de l'exposition *Whack ! Art and Feminist Revolution*, se référer à la bibliographie du mémoire de recherche à la section « Sites internet » à l'article du MOCA (Museum of Contemporary Art).

⁹⁴ La vidéo est tout de même assez longue (plus de 15 minutes). Il est rare pour le public de rester aussi longtemps devant une œuvre. Il est donc plus difficile pour le visiteur de comprendre la signification du texte de Nelli s'il ne visionne que 2 minutes de vidéo.

a peut-être considéré *La femme sans tête* comme une des productions les plus aptes à communiquer leur message. Le fait que la vidéo soit accompagnée d'un texte en fond sonore a sans doute encouragé cette décision. Quoi qu'il en soit le discours institutionnel l'emporte sur le message de l'œuvre, puisque le visiteur a peu de chance de saisir la portée militante de l'œuvre s'il ne regarde pas la vidéo jusqu'au bout.

Quatre ans plus tard, l'œuvre se retrouve à nouveau devant le public du MNAM dans l'exposition *Modernités plurielles*. Contrairement à *elles*, l'accrochage de *Modernités* ne prévoit aucun cartel long. Aucune des œuvres de l'exposition n'est expliquée au public à travers l'accrochage. Seules les visites guidées peuvent fournir une explication plus approfondie des œuvres du parcours. Il s'agit d'un choix de la part du commissaire d'interférer au minimum dans l'interprétation des œuvres par le visiteur. Le résultat est le même : le message militant est difficile à percevoir. Cependant, l'exposition reste homogène puisque toutes ses œuvres sont concernées par cette décision et présentées avec le même appareil textuel. Ce choix est donc moins critiquable dans le cas de *Modernités* qui respecte le schéma qu'elle s'est établi tout au long de son accrochage. Par contre, l'étude du plan muséographique de cette seconde exposition révèle que l'œuvre de Nil Yalter est présentée d'une manière inhabituelle. Elle se situe dans la section intitulée *L'international du concept*, parmi une quarantaine d'autres œuvres (Annexe V). Le titre de cette section est assez abstrait, il ne donne pas beaucoup d'informations sur son contenu. Des installations, des poèmes, des maquettes, des héliographies et des photographies, cette section rassemble une variété de médium importante. *La femme sans tête*, visualisée sans cartel long et auprès de toutes ces œuvres sans rapports apparents, ne peut pas être perçue de manière opérante. Sa signification initiale est plus difficilement saisissable par le visiteur et la réception du message n'est pas assurée.

Les deux expositions élaborent donc différents procédés d'accrochage à travers leur muséographie et leur médiation textuelle. Bien que divergeant dans les deux expositions, le traitement de l'œuvre de Nil Yalter ne semble pas la mettre en avant face au reste de la collection. Cela se reflète notamment par les audioguides et le site internet de *elles* ainsi que les visites guidées de *Modernités*. En effet, le musée a produit une quantité importante de médiation non textuelle. Pourtant, l'œuvre n'est présente dans aucun de ces projets réalisés par le musée⁹⁵. Sa présence dans les deux catalogues d'exposition pourrait laisser penser que l'œuvre y est mise en avant. Néanmoins, cet argument perd de la valeur lorsque nous réalisons que les artistes

⁹⁵ Elle est bien mentionnée dans la liste des œuvres de la section « le mot à l'œuvre » sur le site internet de *elles@centrepompidou*, mais elle n'est pas mise en avant. Il n'y a pas de visuel de l'œuvre ou de présentation de celle-ci.

femmes du Moyen-Orient possèdent toutes une place significative au sein des catalogues. Celui de *elles* mentionne onze de ses douze artistes femmes du Moyen-Orient (Annexe III), et celui de *Modernités plurielles* donne un visuel de la totalité des œuvres étudiées (Annexe VI). En outre, le commissariat d'exposition de *elles* prend à nouveau la décision de ne pas présenter le discours de l'œuvre. Effectivement, celle-ci est placée dans le catalogue entre les œuvres vidéographiques de Lynda Benglis et Sadie Benning qui disposent toutes deux de citations explicatives des artistes (MORINEAU 2009 : p.206). Elle est la seule de la page à ne bénéficier que d'une simple légende, ce qui renforce notre hypothèse selon laquelle l'institution affaiblit le message de l'œuvre au sein de cette exposition.

En présentant *La femme sans tête* de cette manière, le musée n'offre pas au public les meilleures conditions pour comprendre sa signification. En conséquence, les visiteurs vont avoir tendance à lire l'œuvre à travers la thématique de l'exposition ou de la section dans laquelle elle est exposée. *elles* met l'emphase sur la valeur des mots dans cette œuvre et l'importance de la réappropriation du texte pour la diffusion d'un message en l'intégrant à la section *Le mot à l'œuvre*. Cela incite le spectateur à faire un peu plus attention à ce qui est dit et écrit plutôt que de regarder passivement l'esthétique de la vidéo. Pour *Modernités, L'international du concept* présente l'œuvre comme une innovation conceptuelle. Il met donc en valeur à la fois le médium vidéo, nouveauté moderniste en art à l'époque et l'influence esthétique Turque dont parle l'artiste. Dans ce cas-ci, l'importance du message, et la place de la femme ne sont pas du tout impliquées par la section dans laquelle l'œuvre se trouve. Notons que les thématiques des sections ont eu plus d'impact direct sur les œuvres que les thématiques des expositions elles-mêmes. Ces dernières étant particulièrement larges, elles n'ont dirigé que partiellement le regard du spectateur (*elles* vers la femme et *Modernités* sur la nationalité de l'artiste).

Cet exemple nous permet de saisir l'importance des thématiques sur les œuvres. Le discours d'exposition (qui découle de sa thématique et du discours institutionnel) obscurcit incontestablement celui de l'œuvre, à travers sa médiation, et sa muséographie. Nous pouvons donc affirmer que les deux expositions ont influé, chacune à leur manière, sur la signification initiale de l'œuvre et en ont donné une vision assez simpliste. Nous avons démontré que ces thématiques, en plus d'influer sur la signification d'une œuvre, influencent la manière dont on choisit de la présenter.

3.3 LES ARTISTES FEMMES DU MOYEN-ORIENT

La présence d'une œuvre commune aux deux expositions nous a permis d'avoir un élément sur lequel baser notre examen comparatif et d'établir l'influence des thématiques d'exposition, de la médiation et de la muséographie sur la signification et la réception des œuvres par le public. Nonobstant, les autres œuvres de notre corpus restent encore à étudier. De courtes hypothèses ont d'ores et déjà été établies sur une lecture d'ensemble de chaque exposition. À présent, nous devons confronter ces hypothèses afin d'en tirer une conclusion sur le traitement général des œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient dans les expocollections du Musée national d'art Moderne. Nous allons donc achever notre analyse en proposant que la sélection des œuvres dans ces expositions reflète, elle aussi⁹⁶, une vision nationale du Musée national d'art moderne. Pour cela, nous procéderons à une lecture des places accordées à l'abstraction et à la diaspora dans *elles* et *Modernités plurielles* à travers le phénomène de mondialisation du marché de l'art.

3.3.1 Comparaison des choix stratégiques d'œuvres dans les deux expositions

Précédemment, des postulats quant à la sélection des œuvres de nos deux sujets d'étude, *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles de 1905 à 1970*, ont été présentés. La première de ces expositions paraît privilégier des œuvres aux thématiques actuelles, universelles, tandis que la seconde semble se détacher d'une uniformité discursive des œuvres. Les choix établis dans *Modernités plurielles* ne semblent effectivement présenter aucun lien entre eux. Les œuvres de Zoulikha Bouabdellah et Nil Yalter sont les seules à posséder un caractère sociopolitique⁹⁷. Elles sont donc minoritaires au sein de *Modernités plurielles*. Cela s'avère être plus bénéfique pour les œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient puisque la sélection ne se limite pas à des thématiques spécifiques comme pour *elles* qui présentait des œuvres majoritairement engagées. Ainsi, l'exposition de 2013 accorde davantage de place aux œuvres abstraites.

L'art abstrait est justement un principe important à explorer dans le cadre de ce mémoire. En effet, le Moyen-Orient accorde depuis des siècles une place primordiale à l'abstraction (BELTING 2012 : p. 14 et 22). La majorité des pays étudiés dans ce mémoire sont

⁹⁶ Comme la sélection des textes théoriques et la muséographie de *Modernités plurielles*. Nous avons déjà démontré qu'elles marquaient toutes deux le « roman national » dont parle Preziosi.

⁹⁷ Critère qui semblait guider la sélection des œuvres dans *elles*.

constitués d'une population principalement musulmane. Or, les arts de l'islam s'inscrivent dans une tradition judaïque de l'aniconisme, qui se définit par le refus de représenter des figures humaines, animales ou florales (LAROUSSE)⁹⁸. Ils se caractérisent donc initialement par l'abstraction et la calligraphie. Belting utilise d'ailleurs cet argument pour expliquer pourquoi le principe mathématique arabe de la perspective s'est d'abord développé en art en Occident et non en Orient (BELTING 2012 : p. 22). Progressivement, les arts islamiques se sont tout de même ouverts à la figuration avec certaines restrictions⁹⁹ dont les artistes se sont graduellement détachés. Il est notable que les deux expositions ne présentent que très peu d'œuvres abstraites d'artistes femmes du Moyen-Orient. Effectivement, *elles* n'en possède aucune, tandis que *Modernités plurielles* en présente quatre (Figures 27, 28, 29 et 30). Il s'agit d'un nombre important dans la mesure où cette dernière expo collection ne présente que sept artistes femmes du Moyen-Orient. Cependant, aucune de ces quatre œuvres n'a été acquise par achat par l'institution, mais par donation. Nous avons déjà émis deux hypothèses par rapport à ces dons¹⁰⁰, et nous interrogeons à présent le manque d'intérêt pour l'art abstrait que reflète la sélection d'œuvres de ces deux expositions. En effet, en dehors de ces dons, le MNAM semble privilégier deux processus de sélections à soulever dans ce mémoire¹⁰¹.

Le premier est celui qui fut principalement appliqué dans *elles* et choisit majoritairement des œuvres aux sujets sociopolitiques universaux. Les œuvres de Ghada Amer, Ruth Barabash, Yto Barrada et Sigalit Landau en sont les exemples. Elles questionnent toutes des thématiques politiques auxquelles tout public pourrait s'identifier. Nous insistons sur l'idée d'universalité des enjeux politiques présentés par les œuvres, car aucune d'entre elles n'interroge directement la condition politique spécifique des pays du Moyen-Orient, pourtant assez mouvementée dans les années 2000¹⁰².

Mais d'autre part, le MNAM semble vouloir exposer des œuvres qui permettraient à un public européen ou international de reconnaître la vision qu'il possède de l'Orient¹⁰³. Cette hypothèse se confirme notamment avec l'œuvre *Dansons*, réalisée en 2003 par Zoulikha

⁹⁸ Consulter la section « Beaux-Arts » de la définition de l'Islam.

⁹⁹ On « n'exclut pas les personnages, mais les place dans un cadre non conforme à la réalité. La perspective, le modelé, l'individualisation sont rejetés afin de ne pas concurrencer la réalité ». (LAROUSSE)

¹⁰⁰ La première étant que l'institution a pris la décision d'exposer ces œuvres abstraites tout de suite après leur acquisition comme un geste de remerciement envers les donateurs. La seconde, plus probable, étant que les lacunes de la collection ont mené à des appels de dons de dernière minute.

¹⁰¹ On parle ici de la sélection générale. On pose un regard d'ensemble sur la sélection en regardant la totalité des œuvres présentées dans les deux expositions.

¹⁰² Notamment avec le « printemps arabe » qui débute en 2011, mais également le conflit israélo-libanais plus tôt, en 2006.

¹⁰³ On parle ici de la vision attendue de l'Orient par l'Occident dont Saïd parle dans *Orientalism*. Voir la bibliographie du mémoire de recherche.

Bouabdellah. *Modernités plurielles* devant exposer des œuvres de 1905 à 1970, pourquoi le musée a-t-il sélectionné cette œuvre qui ne correspond pas à la temporalité de l'exposition ? Nous avançons ici qu'il s'agissait d'un choix stratégique pour susciter l'intérêt du public. Rappelons que l'œuvre présente une danse du ventre orientale au rythme de la Marseillaise. Elle présente donc à la fois un caractère esthétique que l'Occident attend de l'Orient et un sujet polémique : la place des immigrés en France. *La Danse du ventre* de Nil Yalter se place donc en partie sous le même procédé de sélection. Cela semble moins évident puisqu'elle correspondait aux thématiques des deux expositions, tandis que Bouabdellah a été intégré malgré son décalage chronologique, mais son esthétique est similaire¹⁰⁴ et son message est tout aussi politique. D'autre part, la représentation de la figure du voile au sein de ces expositions présente elle aussi une vision attendue de l'Occident sur l'Orient. En effet, nous pouvons constater que les artistes exposées présentent un regard assez critique. Ghazel choisit de tourner le tchador en dérision à travers ses courtes vidéos tandis que Neshat le met en scène pour montrer les inégalités des sexes. Nous retrouvons donc la représentation du voile annoncée par le texte de Valerie-Anne Pocock. Il est également notable que la sélection des œuvres est réfléchi en fonction des thématiques d'exposition. En effet, *elles* expose les deux œuvres traitant du tchador et une sur l'excision (Yalter), deux sujets qui touchent la condition féminine, tandis que *Modernités* n'en expose qu'une sur l'excision et une sur l'immigration (Bouabdellah), s'inscrivant dans un choix de sujets universaux.

En tout état de cause, les œuvres de ces expositions nous montrent que ces choix restent marqués par un manque d'intérêt pour l'art abstrait (qui n'est acquis que par achat) ou calligraphique (qui n'est pas du tout présent parmi les vingt-quatre œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient). Cela peut refléter, jusqu'à une certaine mesure, que le Musée privilégie des achats qui correspondent à certains critères artistiques. Il est probable que cette sélection soit encore une fois le résultat d'un regard national porté sur les œuvres. Nous restons tout de même prudents par rapport à cette analyse, car il est vrai qu'un tel argument nécessiterait une étude sociologique bien plus approfondie qui dépasse nos compétences et que sans connaître le contenu exact des collections nous ne pouvons établir des faits. De plus, pour que notre étude soit complète, il reste un sujet à prendre en compte : la place de la diaspora au sein des collections du MNAM.

¹⁰⁴ On parle de l'esthétique de l'ensemble de l'œuvre : un cadrage serré sur l'abdomen de l'artiste présentant une action, un procédé lent (pour l'une il s'agit de la mise en place des foulards, pour l'autre de la rédaction du texte) précédant une danse du ventre.

3.3.2 La place de la diaspora dans le processus de mondialisation du marché de l'art

À l'origine, le terme diaspora désigne la communauté juive établie à travers le monde présentant une attache patriotique et/ou religieuse aux territoires israélo-palestiniens (JONES 2011 : p. 59). De nos jours, cette expression a une signification plus élargie. L'auteur Rachel Bailey Jones se réfère à la désignation de James Clifford dans son ouvrage *Routes : Travel and Translation in the Late Twentieth Century* :

« Diaspora cultures thus mediate, in a lived tension, the experiences of separation and entanglement, of living here and remembering/ desiring another place » (JONES 2011: p.59).

Cette définition qualifie donc toute personne issue d'une communauté, qui s'est établie (par choix ou non) ailleurs dans le monde tout en gardant une attache à son pays d'origine. Ce lien peut être aussi bien territorial que culturel ou religieux. Jones ajoute que la diaspora désigne plus précisément les personnes vivant en minorité dans une culture dominante qui ne légitime pas leur appartenance et leur identité au sein de cette culture. La minorité se tourne donc vers son pays d'origine comme source identitaire (2011 : p. 59). Dans notre corpus, nous remarquons que la très grande majorité des artistes exposées (surtout dans *elles@centrepompidou*) sont issues de la diaspora (Annexe VII). Ainsi, ces artistes se placent dans ce que Jones détermine comme une « transcitizenship » ou « transnationalité » en français (2011 : p. 60). Elle identifie par ce terme les personnes évoluant au sein de plus d'une culture et développant des rapports différents avec chacune d'entre elles.

Nous interrogeons alors les raisons pour lesquelles les artistes femmes du Moyen-Orient issues de la diaspora sont particulièrement représentées au sein de ces deux expocollections du MNAM. S'agit-il d'une question d'accessibilité ? Y a-t-il une volonté de présenter des artistes dites internationales ? Ou bien est-ce encore une fois le résultat d'un européocentrisme qui guide les recherches d'acquisition vers des pays occidentaux ? Le texte de Laurent Wolf mentionné précédemment propose des pistes de réflexion qui peuvent guider notre questionnement. Il parle de la mondialisation du marché de l'art¹⁰⁵ lorsqu'il pose la question :

Cette ouverture est-elle inconditionnelle, ou bien les nouveaux venus ont-ils dû accepter des règles, des formes, des modalités de création et des contraintes matérielles qu'ils ne connaissaient pas quand ils n'opéraient que dans leur espace régional ? (WOLF 2007 : p. 651)

¹⁰⁵ Bien que les acquisitions du MNAM ne font pas partie du marché de l'art, il y est étroitement lié puisque la notoriété des artistes en dépend. Le marché de l'art donne donc une certaine valeur aux œuvres sur laquelle se basent les institutions muséales pour procéder à leurs achats. C'est pourquoi il est essentiel de présenter le fonctionnement de celui-ci.

Il s'agit là d'une question rhétorique à laquelle l'auteur répond tout de suite après. La plupart des artistes non occidentaux ont dû s'adapter et chercher des médiums pertinents aux yeux des pays occidentaux qui détenaient le monopole du marché de l'art. Dans le cas des aborigènes australiens, ils sont passés de l'écorce à la toile pour faciliter les échanges commerciaux, mais pour d'autres il a fallu se pencher sur des nouvelles formes plus attrayantes comme la vidéographie, la photographie ou l'installation (2007, p.651). Au regard de ces nouvelles informations, nous pouvons supposer que les artistes du Moyen-Orient ont également été touchés par ces contraintes que présente la mondialisation de l'art moderne et contemporain. Cela pourrait expliquer le manque d'œuvres abstraites exposées dans *elles et Modernités plurielles*, ainsi que la présence assez conséquente d'œuvres vidéographiques (Sigalit Landau, Nil Yalter, Zoulikha Bouabdellah, Figures 14, 20 et 26) ou d'installations (Mona Hatoum, Figure 12).

Néanmoins, Wolf poursuit son raisonnement après être parvenu à cette hypothèse. Il parle alors de la situation concrète des artistes non occidentaux qui se voient plus ou moins contraints à avoir des résidences provisoires en Euramérique (WOLF 2007 : p. 657). Ce phénomène est également dénoncé par Philippe Dagen, critique d'art pour *Le Monde* qui affirme lors d'une table ronde que ces artistes non occidentaux partent souvent faire des études et parfois même s'installer en Europe ou aux États-Unis¹⁰⁶. Ce mouvement des artistes internationaux traduit le monopole que l'Occident bénéficie encore aujourd'hui sur le marché de l'art. Ce dernier cherche bien à s'ouvrir à l'art mondial, seulement on constate que les artistes les plus diffusés sont souvent basés en Euramérique ou y ont fait leurs études. C'est ici tout le paradoxe que présente la mondialisation. Cependant, aujourd'hui les séjours étudiants ne représentent pas ce qu'ils auraient pu symboliser autrefois. Par le passé, cela aurait reflété l'eurocentrisme, mais à présent les échanges et les voyages étudiants sont un phénomène de plus en plus répandu dans le monde entier. Il s'agit encore une fois, d'un symptôme du processus de mondialisation. Ces observations nous font tout de même prendre conscience des raisons pour lesquelles la majorité des artistes de notre corpus sont issues de la diaspora. Le MNAM, comme l'ensemble des grandes institutions euraméricaines se tournent principalement et plus facilement vers des artistes géographiquement plus accessibles et à l'éducation artistique

¹⁰⁶ Table ronde « La mondialisation du marché de l'art et de la culture : rayonnement ou dévoiement ? » animée par Philippe DAGEN avec la participation de Patricia BARBIZET, directrice générale d'Artémis et présidente de Christie's, Françoise CACHIN, directrice honoraire des Musées de France, Jean CLAIR, écrivain, ancien directeur du Musée Picasso, Cyrille COHEN, commissaire-priseur, vice-président de Sotheby's France, Jean-François JARRIGE, président du Musée Guimet et Jacques TAJAN, commissaire-priseur.
http://www.medef.com/fileadmin/www.medef.fr/documents/UE_2007/24_La_mondialisation_du_marche_de_l_art.pdf, consulté le 12 avril 2018.

proche de celle occidentale. Cela n'enlève bien sûr aucune légitimité ou valeur aux œuvres qui sont présentées dans nos deux expositions. Mais il était essentiel de le préciser afin de mieux saisir le traitement des œuvres des artistes femmes du Moyen-Orient au sein des expocollections du Centre Pompidou. Nous assistons encore une fois à une insuffisance du processus de mondialisation qui, comme l'ont démontré Dhawan et Randeria, n'est pas équitable et bénéfique pour tous, car même mondialisé, le monde de l'art n'est pas exempt d'une certaine forme d'élitisme. Nous souhaitons cependant éviter de tomber dans une généralisation, c'est pourquoi nous ne développerons pas plus loin cette théorie.

Ainsi, nous avons démontré l'influence du discours institutionnel public et national sur le discours de l'exposition, avant de développer la manière dont ce regard national transparait dans la médiation et influence directement la signification des œuvres, pour enfin analyser la position nationale, bien que mondialiste, du MNAM dans sa sélection d'œuvres. Nous avons établi des liens entre tous ces éléments qui nous ont permis de mieux comprendre la dynamique générale qu'un musée public français peut présenter avec des œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient. Ce dernier chapitre nous a aidé à saisir les rapports d'influences entre les différents discours, les thématiques d'exposition et les œuvres. Il nous a également amené à comprendre le cadre de pensée national dans lequel se place l'institution malgré sa volonté de s'inscrire dans la mondialisation.

Nous pouvons à présent conclure en affirmant que le processus de mondialisation de l'art dans lequel s'inscrit l'exposition *Modernités plurielles* commence à (et pourrait sur le long terme) déconstruire le mode de pensée national qui guide le MNAM. Il s'agit cependant d'un processus lent, qui présente des lacunes importantes aussi bien dans le domaine artistique qu'économique et social. C'est sans doute pourquoi le MNAM connaît encore des difficultés à mondialiser ses collections¹⁰⁷ et pourquoi la diaspora, à l'inverse de l'abstraction, y possède une place si importante. La mondialisation ayant ses faiblesses, le musée perpétue de plusieurs manières la distinction entre le « nous » et le « eux », que Said dénonce dès les années 1970. Exposer « l'autre » s'avère être une tâche complexe, que le MNAM apprend graduellement à maîtriser en atténuant son discours sur l'importance de la nationalité. En cherchant à corriger le désintérêt qui a été porté aux artistes femmes et aux artistes non occidentaux durant des siècles, le musée tente de s'inscrire dans les mouvements féministes, postcoloniaux et mondialistes modernes. Certes, ses expositions se placent tardivement face à ces mouvements

¹⁰⁷ Nous avons précédemment relevé les lacunes que sa collection présente vis-à-vis des œuvres d'Afrique subsaharienne, mais également sa difficulté à créer une exposition globale plutôt qu'internationale.

et présentent quelques insuffisances, mais il est certain que les limites discursives que lui impose son statut public et le retard que connaît la France par rapport à ces théories ont contribué à ralentir la création de telles expositions.

CONCLUSION

Nous avons pour objectif de comprendre comment les thématiques d'expositions peuvent infléchir la signification initiale des œuvres. Nous avons choisi de mener cette étude à travers le traitement des œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient au sein de deux expocollections du Centre Pompidou : *elles@centrepompidou* et *Modernités plurielles*. Cela nous a amenée à interroger notre sujet à travers les théories postcoloniales et féministes.

Nous sommes arrivée à la conclusion que les artistes de notre corpus avaient une place significative dans nos deux expositions, marquant la volonté du MNAM de s'inscrire dans un processus de mondialisation des collections. Toutefois, nous avons pu observer que les démarches d'acquisition, de sélection et d'exposition des œuvres sont informées par un cadre de pensée national. Cette vision occidentalocentrée s'explique justement par le fait que le MNAM base son processus d'acquisition et d'exposition sur le processus de mondialisation qui présente lui-même des lacunes. Pour comprendre l'impact des thématiques d'exposition sur les œuvres, nous devons avant tout comprendre le discours de ces expositions, en le distinguant de ceux de l'institution et des commissaires. Ce faisant, nous avons réalisé que le discours institutionnel était à la source du choix des thématiques d'expositions et que ces dernières, tout comme le discours des commissaires, pouvaient parfois être perçues à travers la sélection des œuvres et la scénographie des expositions. Il était tout de même essentiel de relever l'importance du discours institutionnel public et national français sur la manière dont les thématiques d'expositions se sont développées (1.2, 2.2 et 3.1).

Nous avons constaté des temporalités différentes dans les études féministes et postcoloniales entre l'Amérique du Nord et la France (3.1.2). Bien que cette dernière ne se place pas comme précurseur de ces mouvements, ses établissements publics les rejoignent peu à peu à travers des expositions comme *elles* et *Modernités plurielles*. Cette démarche peut être applaudie, car elle représente une inscription institutionnelle dans sa contemporanéité. Il s'agit d'un défi important pour une institution à laquelle un statut public impose des contraintes discursives. Ces deux expocollections restent importantes malgré la critique qui en a été faite.

L'Occident est entré depuis déjà une cinquantaine d'années dans des démarches postcoloniales et féministes. L'histoire de l'art s'est approprié ces théories afin de développer de nouveaux regards face aux œuvres, aux artistes et à l'historiographie déjà réalisée.

Aujourd'hui il est donc important d'interroger la manière dont les institutions muséales se sont inscrites dans ces théories et quelles sont les problématiques rencontrées. Jusqu'ici, peu d'auteurs ont questionné à la fois la place des femmes et celle du Moyen-Orient dans les réaccrochages de collections d'une institution occidentale. Il a été plus courant de se consacrer à l'étude de l'un ou de l'autre. Ce mémoire de recherche, nous a permis de mettre en exergue deux choses importantes. Tout d'abord ce travail est le premier à présenter des statistiques réelles sur les deux expositions étudiées. De surcroît, nous croyons avoir atteint le but principal de cette analyse : saisir le traitement des artistes femmes du Moyen-Orient au sein des expocollections du MNAM.

Au terme de notre étude s'est posée la question de la place de la diaspora au sein du processus de mondialisation et donc des collections du Musée National d'art Moderne. En observant l'évolution du procédé d'acquisition du musée entre 2009 et 2013, nous pouvons alors nous demander ce qu'il en est en 2018. Quelle est aujourd'hui la place de la diaspora au sein des collections du MNAM, et comment le traitement des œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient a-t-il évolué dans ses expocollections? De plus, nous nous sommes amplement attardée sur l'idée du musée comme roman national ainsi que sur la manière dont la vision nationale se traduisait dans le traitement des œuvres d'artistes femmes du Moyen-Orient. Il serait d'autant plus pertinent de poursuivre cette étude en comparant le MNAM à d'autres institutions, nord-américaines¹⁰⁸ destinées à l'art du Moyen-Orient (ou aux civilisations islamiques comme le Aga Khan Museum de Toronto) ou encore moyen-orientales (comme le nouveau musée du Louvre d'Abu Dhabi).

¹⁰⁸ L'Amérique du Nord ne connaissant pas le même passé colonial que la France envers les pays du Moyen-Orient, y exerçant un présent impérialiste et s'étant rapidement inscrit dans les théories postcoloniales et féministes.

Illustrations

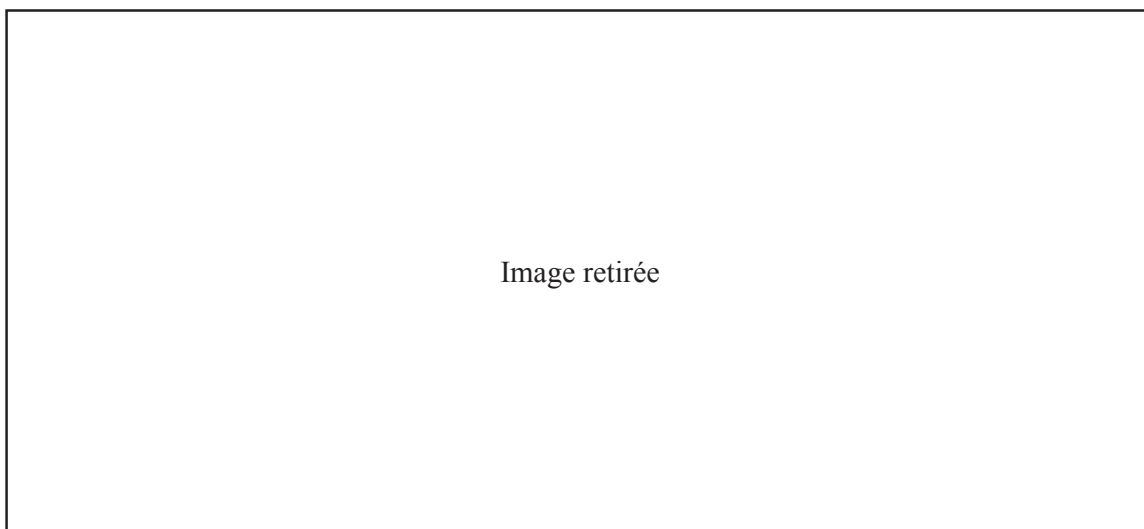


Figure 1. Plan du niveau 4 du MNAM pour l'exposition « elles@centrepompidou » diffusé dans le dossier de presse en mai 2009.

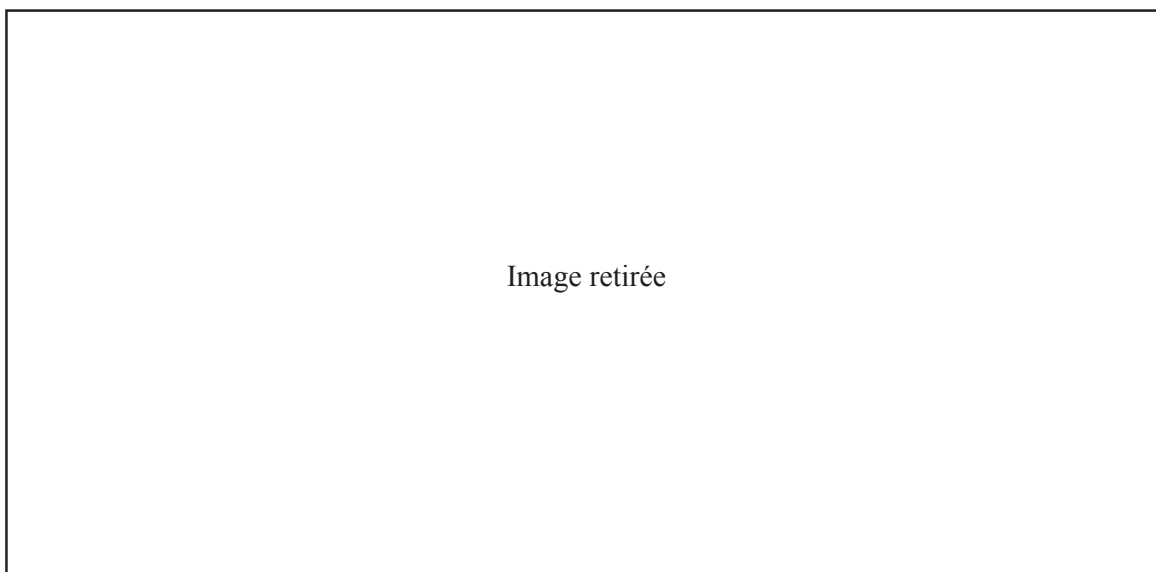


Figure 2. Plan du niveau 5 du MNAM pour l'exposition « elles@centrepompidou » diffusé dans le dossier de presse en mai 2009.

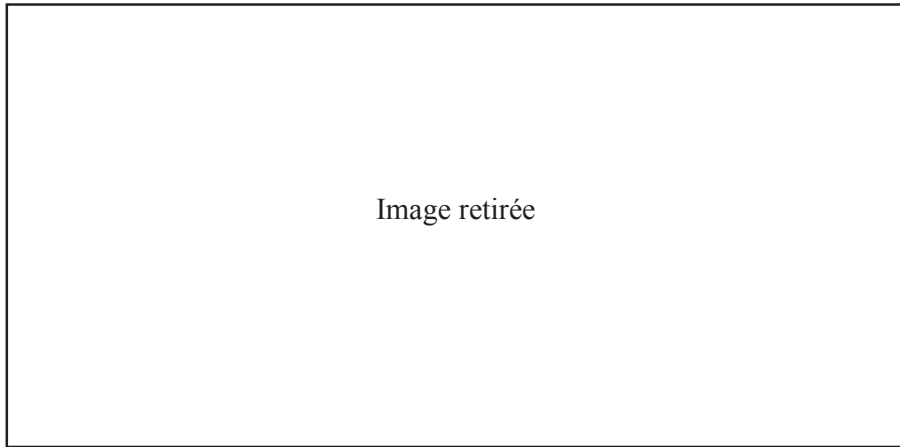


Figure 3. Agnès Thurnauer. *Portraits Grandeur Nature*, 2007-2009. Résine et peinture époxy - Diam : 120 cm.
JNF Productions.

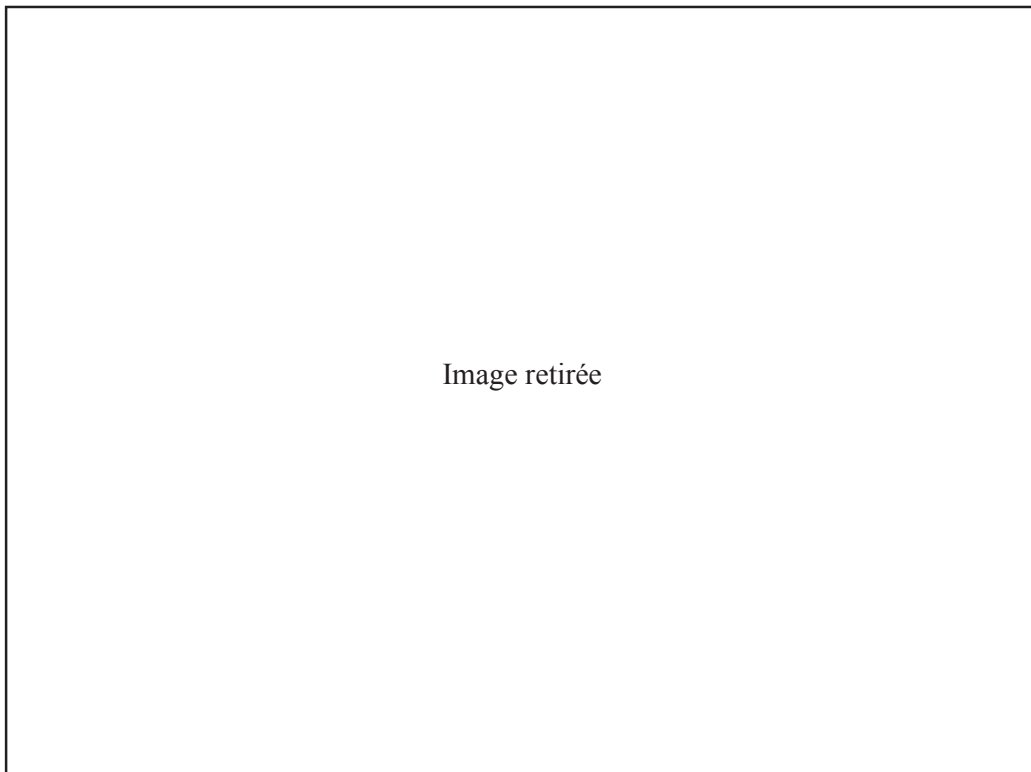


Figure 4. Guerrilla Girls, *The Advantages of Being a Woman Artist*, 1988. 43 x 56cm.

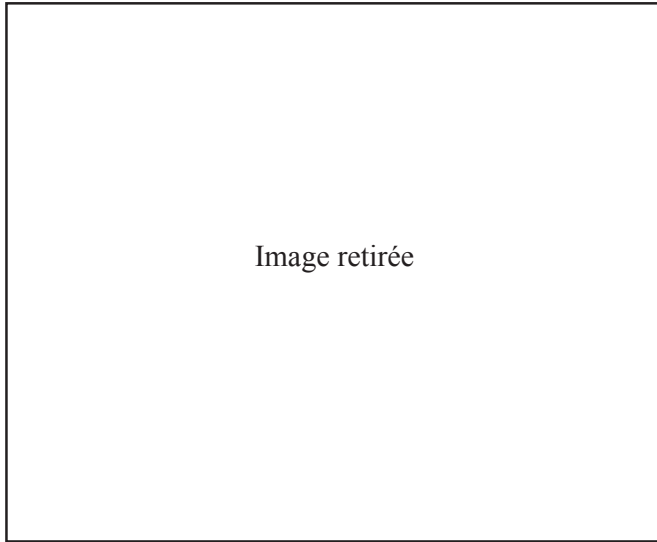


Figure 5. Ghada Amer, *Big Pink Diagonal/ Big Angie – RFGA*, 2002. Peinture acrylique, broderie et gel adhésif sur toile, 249 x 300 cm.

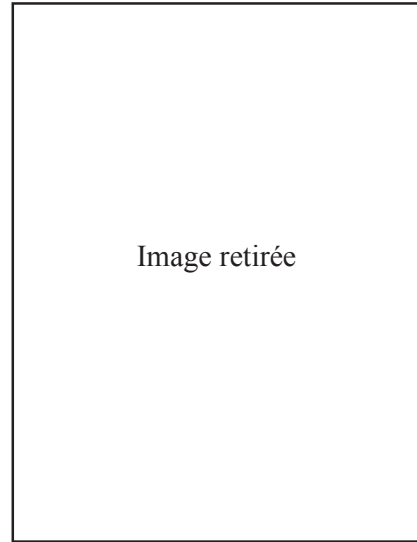


Figure 6. Détails de la figure 8.

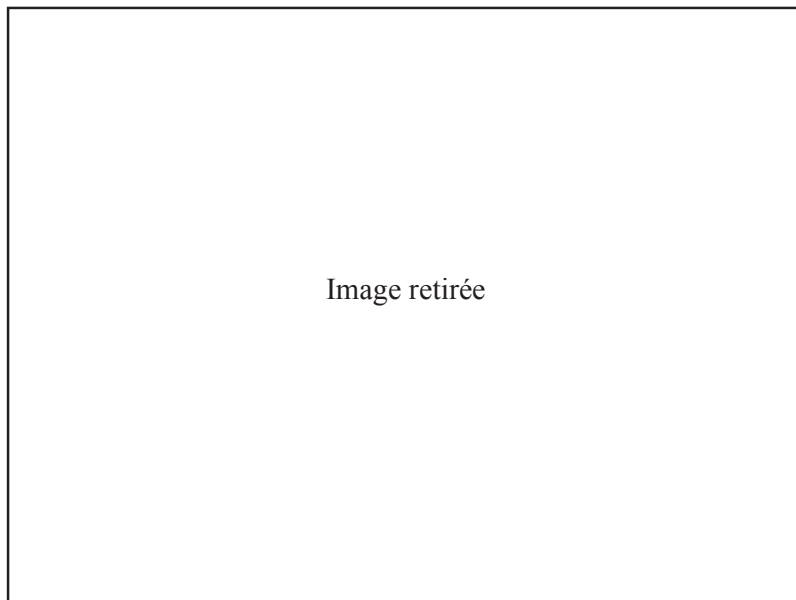


Figure 7. Ruth Barabash, *Planète*, 2002 Gouache sur papier, 170 x 228 cm.
Inscriptions : Non signé, non daté, Numéro d'ordre au crayon indiqué au revers de chaque feuille, 9 feuilles.

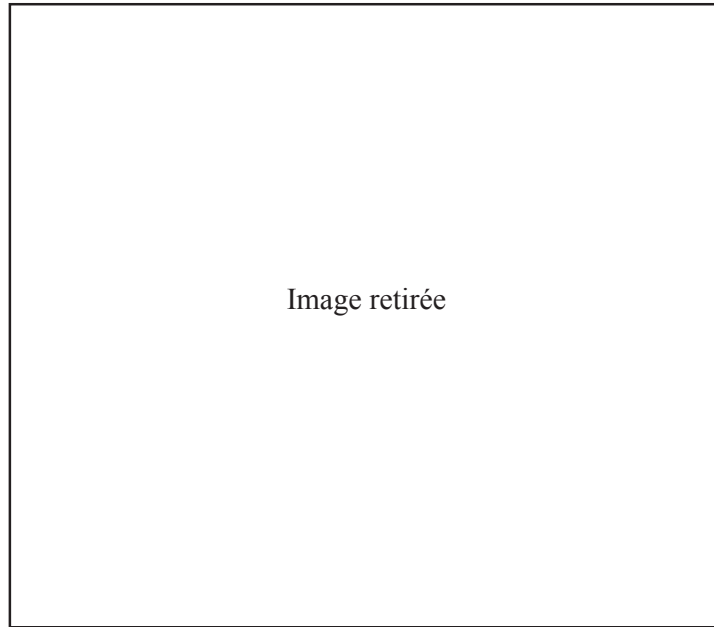


Figure 8. Yto Barrada, *Sans titre (Le Détroit, note sur un pays inutile)* 4 images de la série, 1998-2004.
Épreuve chromogène collée sur aluminium, 73 x 73 cm.

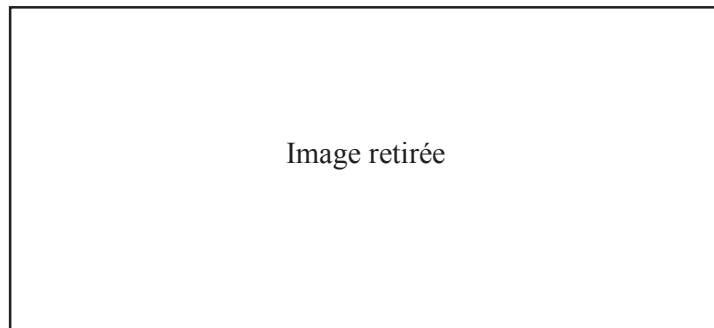


Figure 9. Yto Barrada, *Sans titre (Le Détroit, note sur un pays inutile)* deux images de la série, 1998-2004.
Épreuve chromogène collée sur aluminium, 73 x 73 cm.

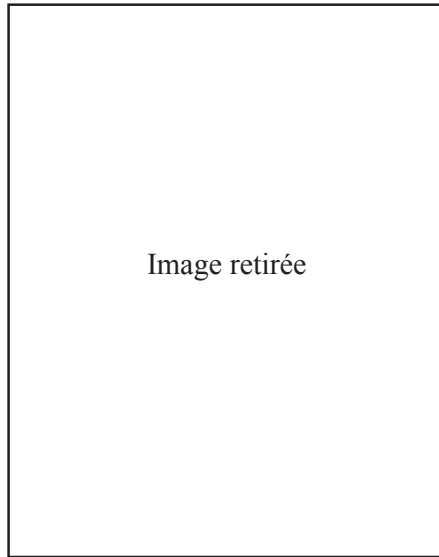


Figure 10. Ghazel, *Me 1997-2000*, 1997-2000.
3 moniteurs, 6 haut-parleurs, 3 bandes vidéo, PAL, couleur, noir et blanc, son, 40'.

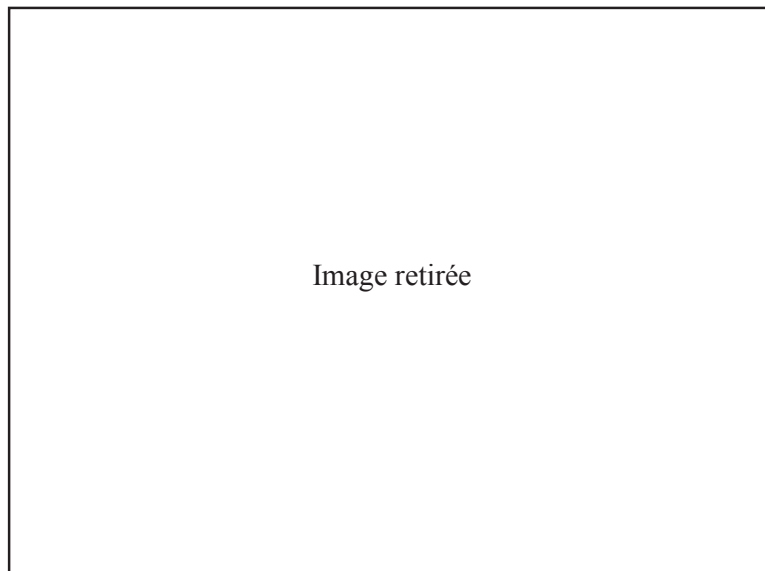


Figure 11. Zaha Hadid, *Concours international d'architecture pour la Philharmonie de Paris*,
Maquette du concours, 2007.

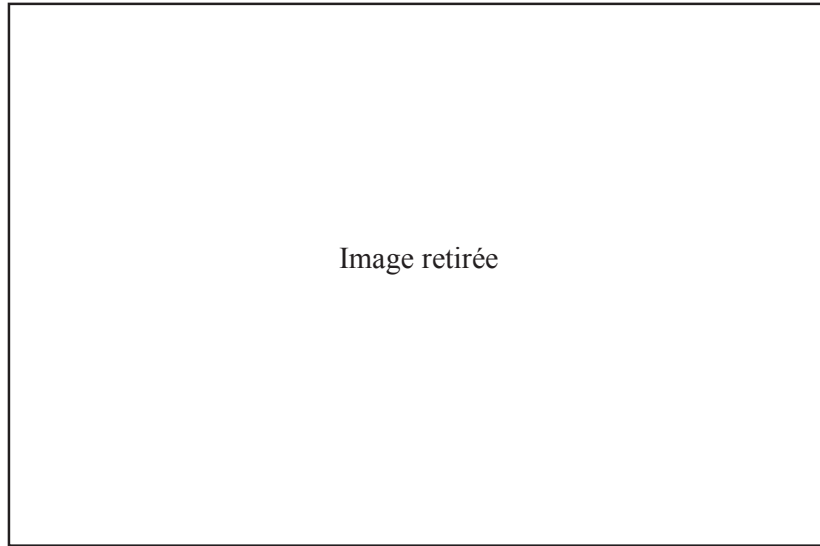


Figure 12. Mona Hatoum, *Corps étranger*, 1994
Installation mixte : 1 structure cylindrique, 1 vidéoprojecteur, 1 amplificateur, 4 H. P., 1 bande vidéo, couleur, son stéréo, 30'.

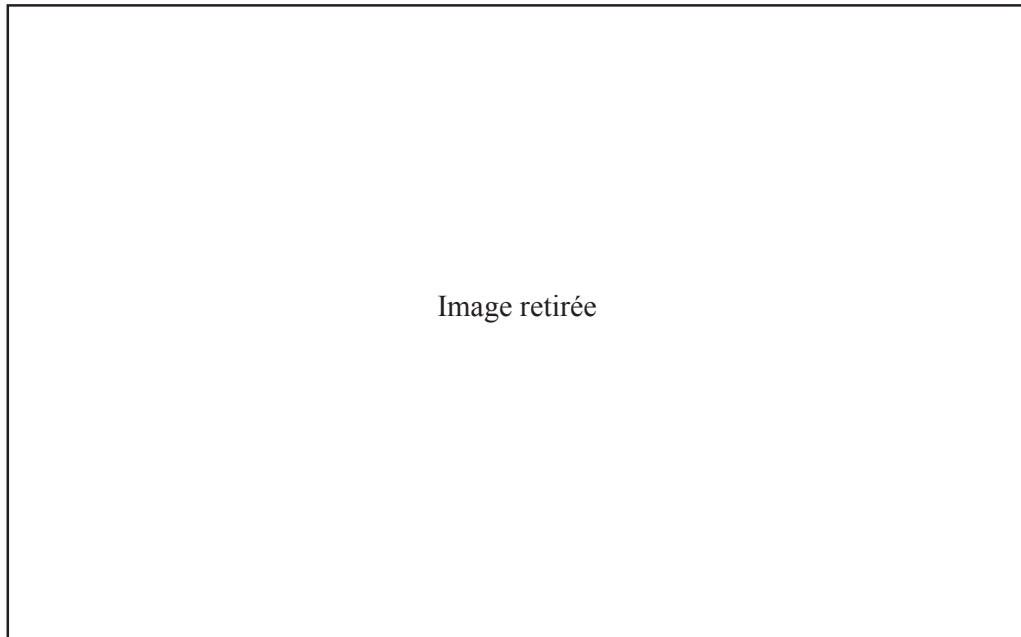


Figure 13. Toba Khedoori, *Untitled (Black Windows)*, 2006. Cire et peinture à l'huile sur papier, 366 x 564 cm.

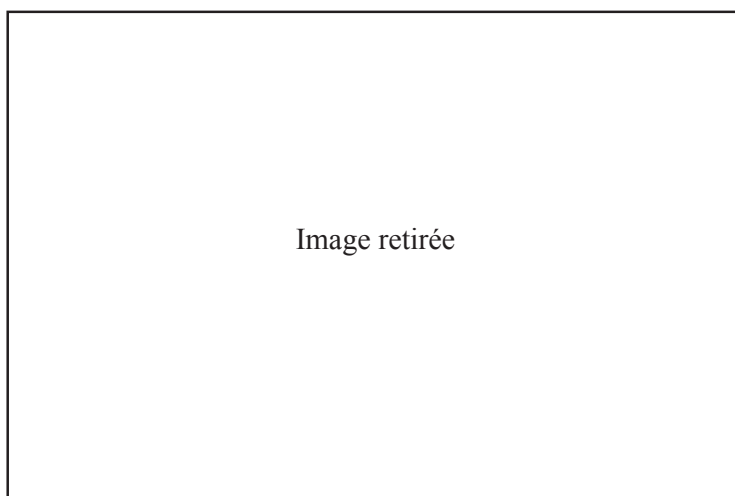


Figure 14. Sigalit Landau, *Barbed Hula*, 2001. Installation vidéo1 vidéoprojecteur, 1 amplificateur, 2 H.P., 1 bande vidéo, PAL, couleur, son, 1'48''.

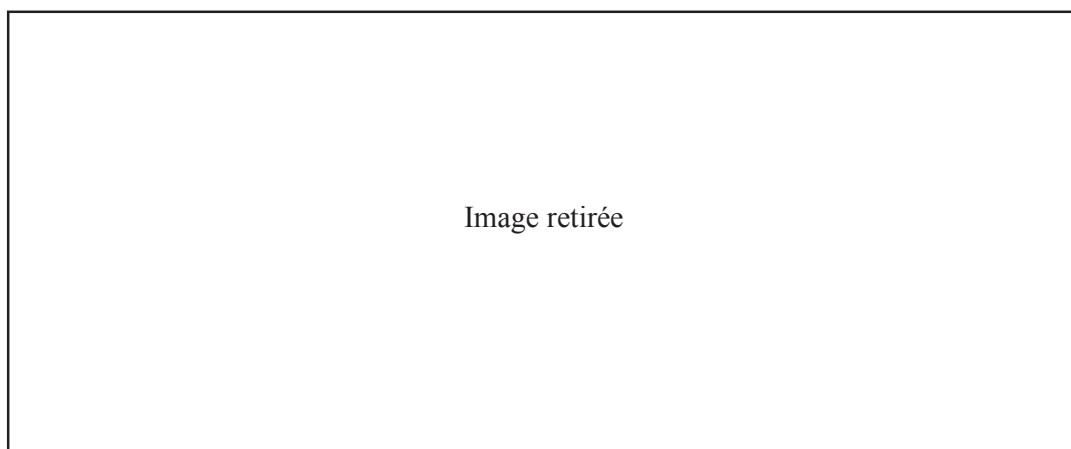


Figure 15. Najia Mehadji, *Fleur de grenade* (série de quatre dessins), 2002-2003. Sanguine sur papier, Dessin, 121x80cm.

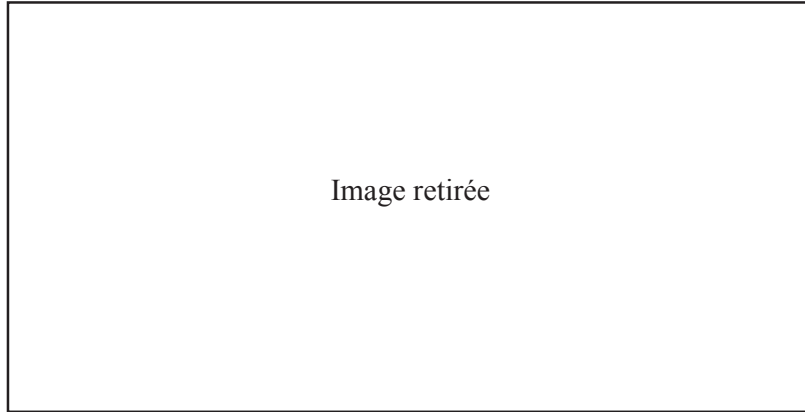


Figure 16. Shirin Neshat, *Untitled (Rapture)*, 1999. Épreuve gélatino-argentique 60 x 77,5 cm.

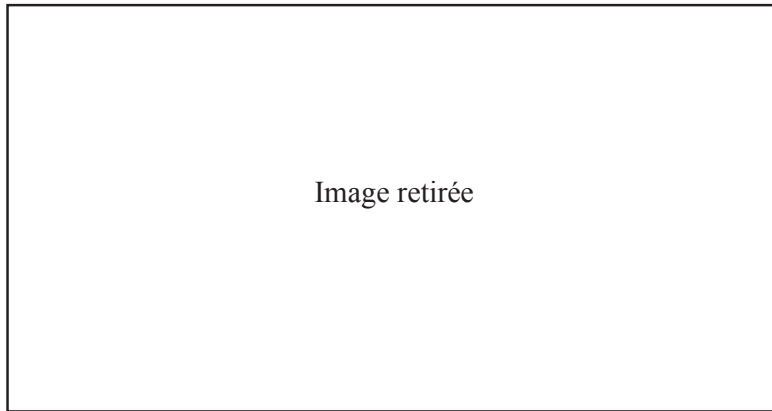


Figure 17. Shirin Neshat, *Untitled (Rapture)*, 1999. Épreuve gélatino-argentique 60 x 77,5 cm.

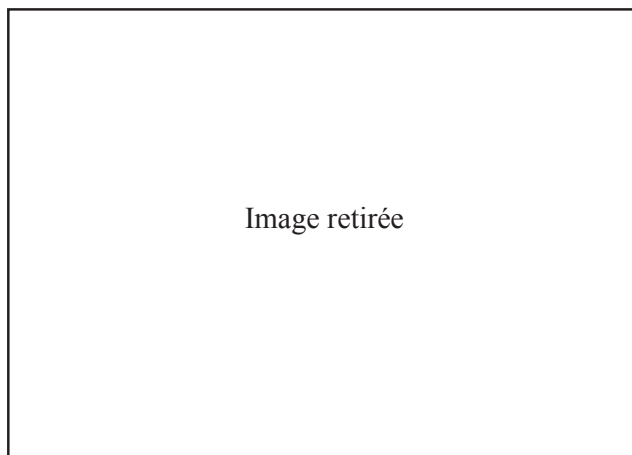


Figure 18. Shirin Neshat, *Untitled (Rapture)*, 1999. Épreuve gélatino-argentique 60 x 77,5 cm.

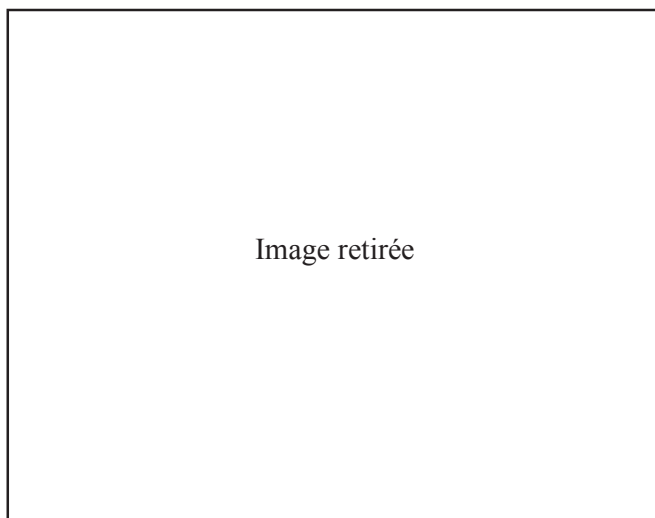


Figure 19. Zineb Sedira, *The Haunted House*, 2006. Épreuve chromogène type C, 80 x 100 cm.

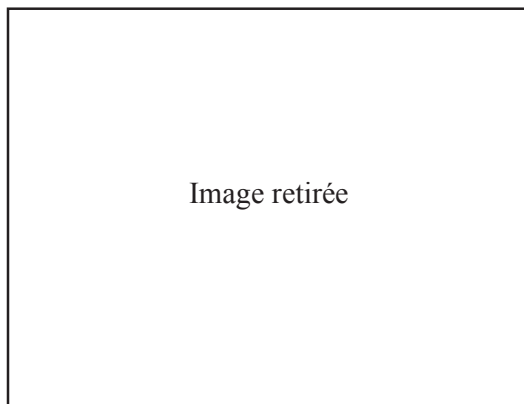


Figure 20. Nil Yalter, *La femme sans tête ou La danse du ventre*, 1974. Vidéo noir et blanc avec son, 24'47''.

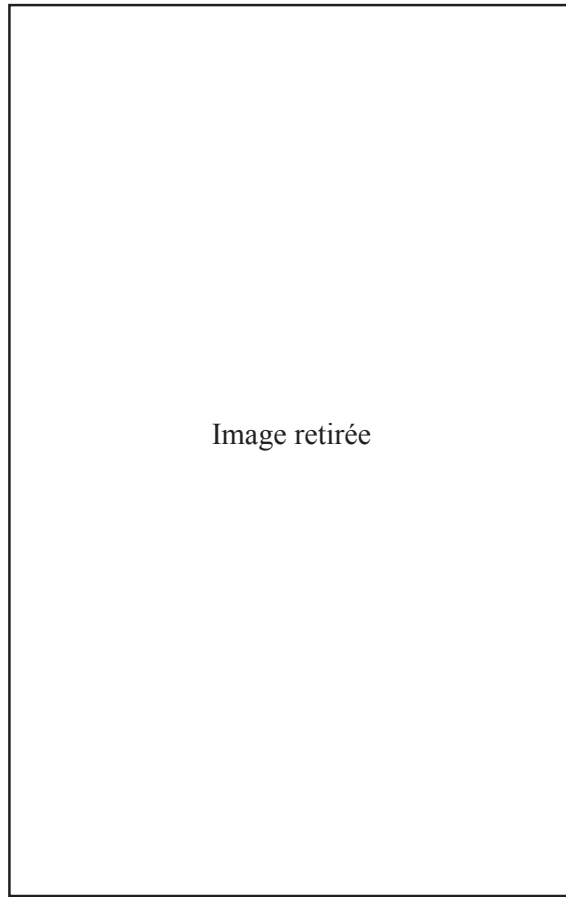


Figure 21. Alfonso Angel Ossorio, *Red Egg* (Œuf rouge), 1942, Aquarelle et encre de Chine sur papier collé sur carton, 61,8 x 35 cm

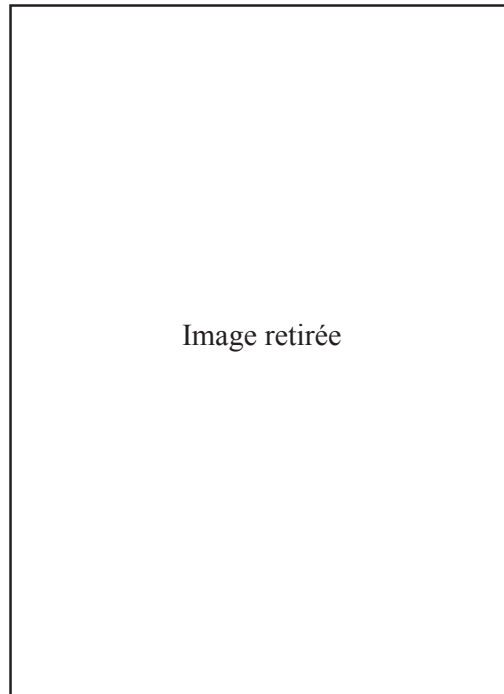


Figure 22. Détail de la figure 21, repris pour les publicités et la couverture d'album d'expo.

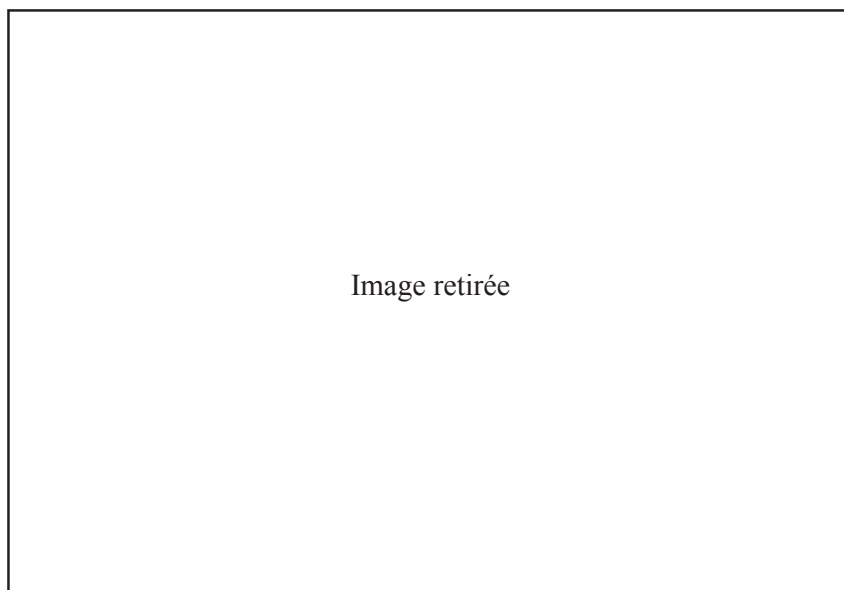


Figure 23. Amédée Ozenfant, *Les quatre races*, 1928, Huile sur toile, 332 x 500 cm

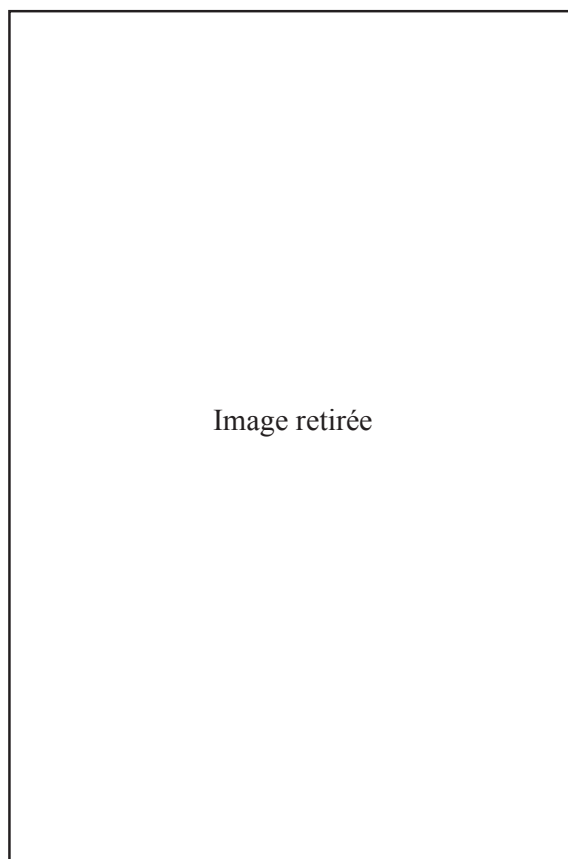


Figure 24. Ismaël de la Serna, *Europe*, vers 1935, Huile sur toile, 200,5 x 123,5 cm

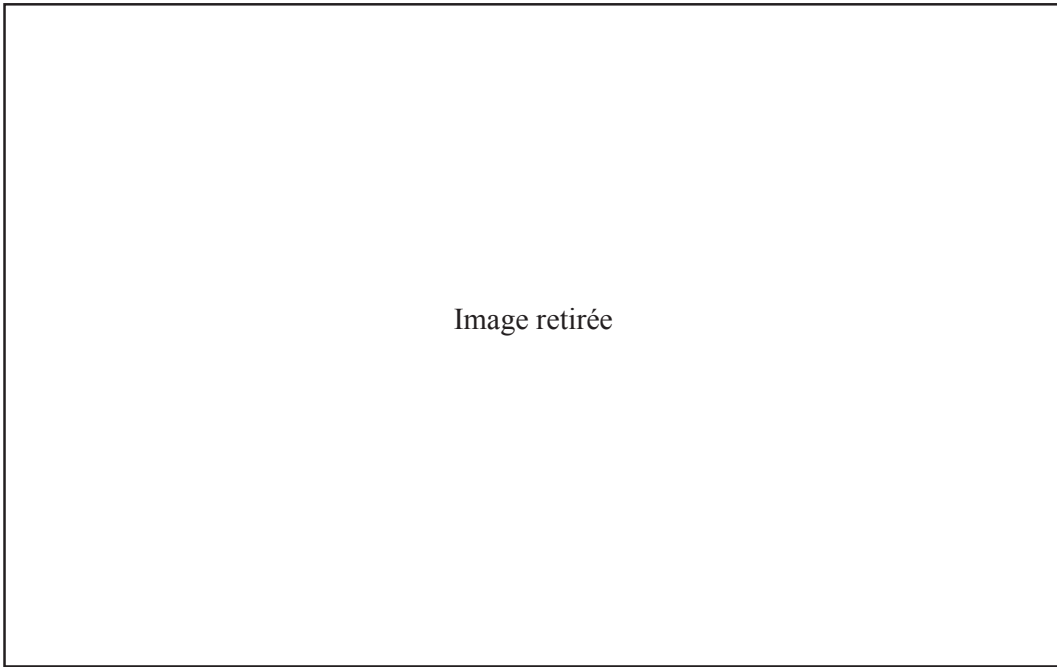


Figure 25. Baya, Sans titre, 1966, gouache sur papier, 100 x 150 cm

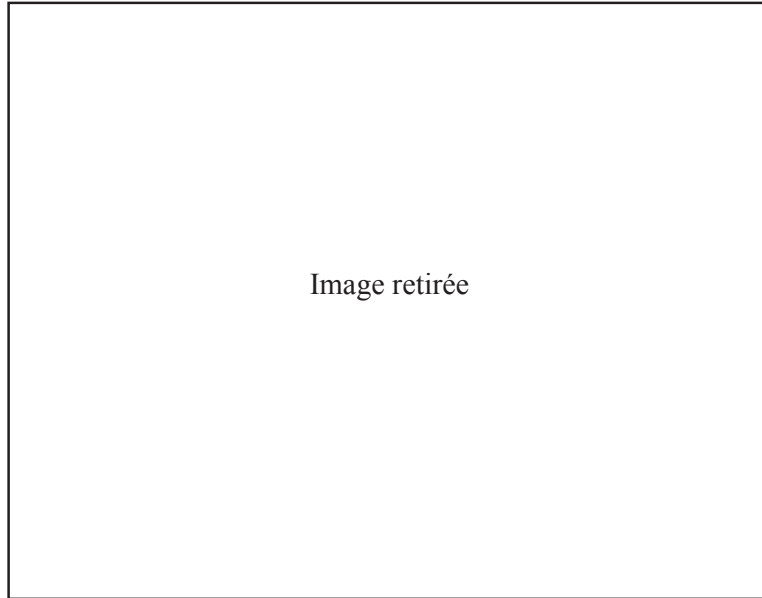


Figure 26. Zoulikha Bouabdellah, *Dansons*, 2003, Betacam numérique, PAL, couleur, son

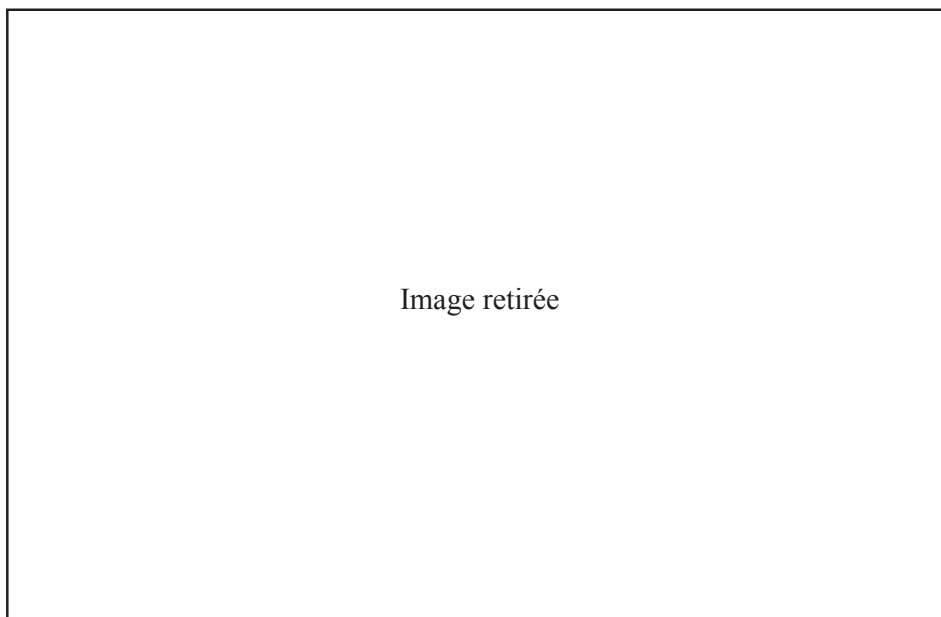


Figure 27. Huguette Caland, *Bribes de corps*, 1973, Huile sur lin, 88 x 129

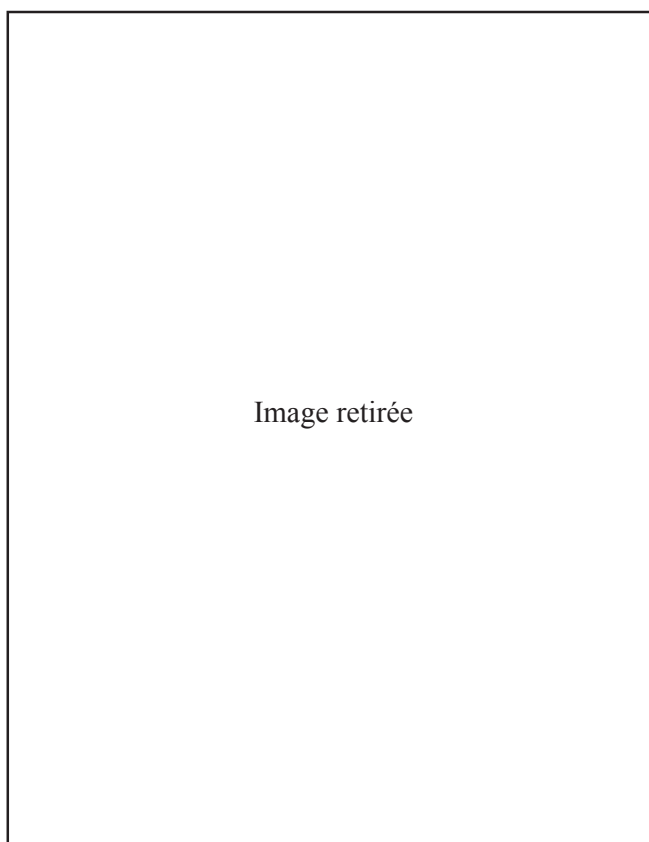


Figure 28. Farideh Lashai, *Sans titre*, 1967, Huile sur toile, 133 x 95 cm

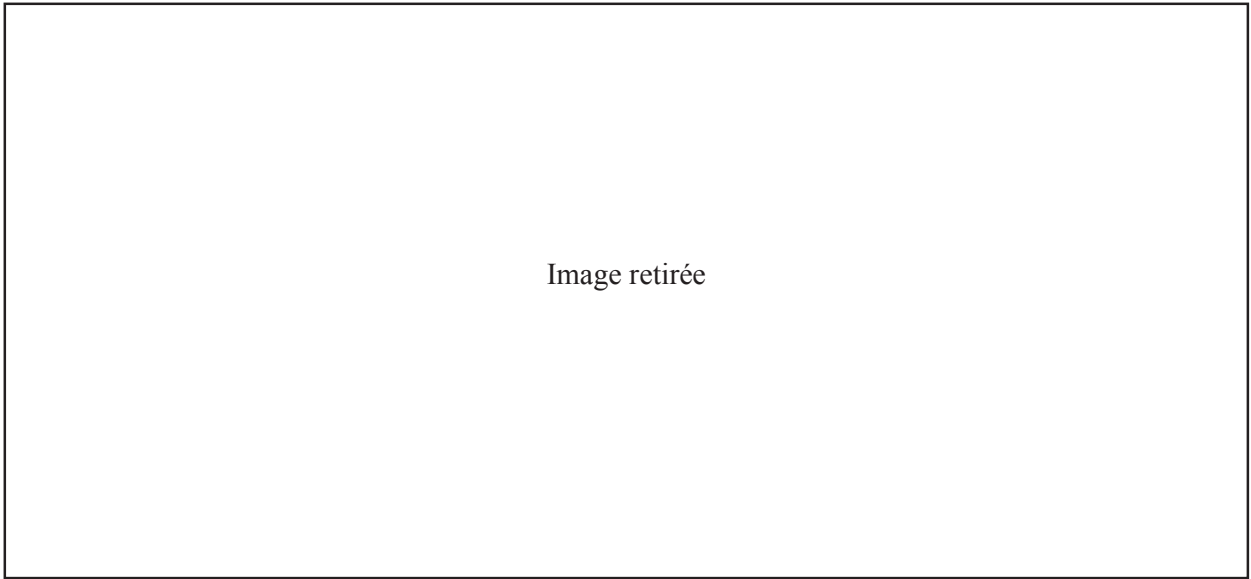


Figure 29. Behdjat Sadr, *Sans titre*, 1974, Huile sur toile, 87 x 170 cm

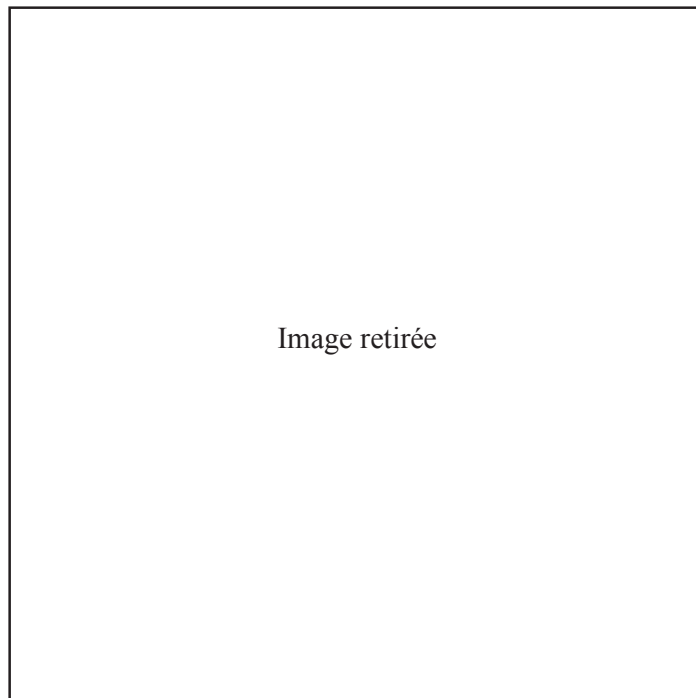


Figure 30. Parvaneh Etemadi, *Sans titre*, 1971, Huile sur ciment monté sur panneau, 70 x 69,5 x 4x5 cm

Annexes

Annexe I

Liste des visuels disponibles pour la presse pour l'exposition *elles@centrepompidou*

- Agnès Thurnauer. *Portraits Grandeur Nature*, 2007-2009. Résine et peinture époxy - Diam : 120 cm. JNF Productions. © ADAGP, Paris, 2009.
- Gloria Friedmann. *Suspension*, 1980. Photographie, aggloméré, bois stratifié, fonte, tendeur de bicyclette 100 x 359,5 x 6,5 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Niki de Saint Phalle. *La Mariée ou Eva Maria*, 1963. Grillage, plâtre, dentelle encollée, jouets divers peints, 222 x 200 x 100 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Sanja Ivekovic. *Personal Cuts*, 1982 Vidéo, PAL, noir et blanc, son, 3'40''. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Annette Messager. *Les Piques*, 1992 - 1993 Installation : 125 piques en acier, 65 dessins encadrés sous verre, objets, tissu, morceaux de peluches, crayons de couleur, bas nylon, ficelle. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Valérie Belin. *Sans titre*, n° 7, 2003 de la série Mannequins, 2003 Épreuve gélatino-argentique, 158,5 x 128,8 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle Collection Centre Pompidou.
- Jana Sterbak. *Vanitas: robe de chair pour albinos anorexique*, 1987 Viande de bœuf crue sur mannequin et photographie couleur 113 cm (mannequin) 23,5 x 18,4 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Yayoi Kusama. *My Flower Bed*, 1962 Ressorts de lit et gants de coton peints 250 x 250 x 250 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Eva Hesse. *Sans titre (Seven Poles)*, 1970 Ensemble de 7 éléments : résine et fibre de verre, polyéthylène, fils d'aluminium, 272 x 240 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Sophie Calle. *L'Hôtel*, 1981 Détail d'une installation de 7 diptyques, épreuve chromogène, épreuve gélatino-argentique (chaque panneau inférieur) 102 x 142 cm (chaque panneau avec cadre) ; 14 x 24,5 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / centre de création industrielle.
- Aurélie Nemours. *Angle pluriel nombre 63 (V 78)*, 1976 De la série : Rythme du millimètre Encre sur papier, 30 x 30 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Koo Jeong-A. *Sans titre*, 2001 Installation : bibliothèque en medium, néons, objets divers 424 x 140 x 35 cm (bibliothèque) Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Gina Pane. *Action Autoportrait(s) : mise en condition / contraction / rejet*, 11 janvier 1973 Constat photographique de l'action réalisée à la galerie Stadler, Paris. 3 panneaux de 12 épreuves couleur collées sur bois 100 x 300 cm (dimensions totales). Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Dorothea Tanning. *Chambre 202, Hôtel du Pavot*, 1970 Installation : fétiche en velours noir, figures en tissus divers rem- bourrés de laine, cheminée et table en bois et laine, tapis en laine, papier peint et lambris

- de faux bois, ampoule électrique - 340 x 310 x 470 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
- Matali Crasset. *MIXtree Salon d'interface musicale*, 2005 (Réalisé dans le cadre de l'exposition D.Day, Centre Pompidou, 29 juin - 17 octobre 2005) Arbre-caisson et structure métalliques peints Epoxy
Réalisation de l'arbre : Abaca Interface sonore interactive : Interface design Design sonore : F Communications Coproduction : « D.Day », Centre Pompidou, Lieu Commun, Paris avec le concours de Felice Rossi Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Barbara Kruger. *Untitled (What big muscles you have !)*, 1986 Bandes d'auto-collant et « letraset » sur panneau d'acrylique 152,5 x 208 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Zaha Hadid. *Concours international d'architecture pour la Philharmonie de Paris* Maquette du concours, 2007 Matières plastiques, 160 x 80x 26 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Suzanne Valadon. *La Chambre bleue*, 1923 Huile sur toile, 90 x 116 cm. Collection Centre Pompidou, Musée national d'art moderne.
 - Geneviève Asse. *Triptyque lumière*, 1970-1971 Huile sur toile, 130 x 292 cm (ensemble). Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Marie Laurencin. *Apollinaire et ses amis*, 1909 [Une Réunion à la campagne] Huile sur toile, 130 x 194 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Pierrette Bloch. *Ligne de crin*, 1994 Crin, 50 x 344 x 7 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création contemporaine.
 - Maria Blanchard. *Sois sage ou Jeanne d'Arc*, 1917 Huile sur toile, 140 x 85 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Joan Mitchell. *Chasse interdite*, 1973 Polyptyque de 4 panneaux Huile sur toile - 280 x 720 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Germaine Richier. *L'Eau*, 1953-1954 Bronze, 147 x 62 x 98 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Helen Frankenthaler. *Spring Bank*, 1974 Peinture acrylique sur toile - 273,5 x 269,5 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Gisèle Freund. *Virginia Woolf*, Londres, 1939 Tirage, 1991 Épreuve couleur chromogène - 30 x 20,5 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.
 - Janette Laverrière. *Secrétaire suspendu Salon des Artistes Décorateurs*, 1952 Fabricant Ets Dugarreau (France) Feuilles de stratifié traffolyte et aluminium - 59 x 152 x 46 cm. Centre Pompidou, Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle.

Annexe II

Noms et thématiques des salles de l'exposition *elles@centrepompidou*.

Section 1 : Feu à volonté/ Free Fire

Grande Galerie : *Muses contre musée/ Muses against the Museum*
Salle 3 : *Genital Panic*
Salle 4 : *Face à L'histoire/ Facing History*
Salle 5 : *Gae Aulenti : pièces à convictions/ Gae Aulenti : Exhibits*
Salle 8 et 9 : *Témoignages/ Testimony*
Salle 10 : 1^{ère} rotation : Maja Bajevic *Women at Work*
Salle 10 : 2^{ème} rotation : Sylvie Blocher *Décue, la mariée se rhabilla*

Section 2 : Corps Slogan

Salle 11.1 : *La Belle et ma Bête/ The Beauty and the Beast*
Salle 11-2 : *Corpographie/ Corpography*
Salle 11-3 : *Corps événement/ Bodily Events*

Section 3 : Eccentric Abstraction

Salle 12 : *Espace cousu/ Sewn Space*
Salle 13 : *Rouge est la couleur/ Red is the Colour*
Salle 14 : *Géographie intérieure/ Internal Geography*
Salle 14-bis : *Grilles/ Grids*
Salle 34 : *Extrême tension*

Section 4 : Une chambre à soi/ A Room of Ones Own

Salle 16 et 16 bis : *Cellules d'habitation/ Domestic Spaces*
Salle 30 : *Portraits de famille/ Family Portraits*
Salle 32 et 33 : *Mobiliser un espace/ Semiotics of Kitchen*

Section 5 : Le mot à l'œuvre/ Wordworks

Salle 18 : 1^{ère} rotation : Tacita Dean, *Kodak*
Salle 18 : 2^{ème} rotation : Nan Goldin, *Heartbeat*
Salle 19 : 1^{ère} rotation : Anne Messenger, *Les Pensionnaires*
Salle 19 : 2^{ème} rotation : Françoise Quardon *Ghost et Brother*.
Salle 20 : *Autobiographies*
Salle 21 : *Correspondances*
Salle 21 bis : Eija-Liisa Ahtila, *Tuuli/ The Wind*
Salle 28 : 1^{ère} rotation : Cristina Iglesias, *Untitled (Passage II)*
Salle 28 : 2^{ème} rotation : Geneviève Cadieux, *Voices of Reason/ Voices of Madness*
Salle 29 : Rosemarie Trockel
Salle 31 : Dominique Gonzalez-Foerster, *Shortstories*

Section 6 : Immatérielles/ Immaterials

Salle 22 : *Conceptions ordinatrices/ Computations*
Salle 24 : *Minimales/ Minimal*
Salle 26 : *Disparitions/ Disappearances*
Salle 27 : 1^{ère} rotation : Delphine Reist, *Averse*
Salle 27 : 2^{ème} rotation : Su-Mei Tse, *L'Écho*

Section 7 : Pionnières/ Pioneers

Salle 1 : *Abstraites/ Abstract*

Salle 7 : *Réflexives/ Reflexive*
Salle 8 : *Industrielles/ Industrial*
Salle 12 : *Urbaines/ Urban*
Salle 14 : *Rationnelles/ Rational*
Salle 18 : *Surréelles/ Surreal*
Salle 27 : *Amazones/ Amazon*
Salle 29 : *Objectives/ Objective*

Annexe III

Tableau regroupant les informations essentielles à l'analyse du traitement des œuvres centrales de notre étude dans l'exposition *elles@centrepompidou*. Données recueillies et traitées dans le cadre de ce mémoire de recherche par Claire Moineau.

NOM-Prénom	Nationalité(s)	Année et lieu de naissance	Œuvre(s) exposée(s)	Acquisition et exposition	Page(s) du catalogue
AMER Ghada	Égyptienne	Née en 1963 au Caire	<i>Big Pink Diagonal/ Big Angie – RFGA</i> , 2002	Achat, 2003 : 40 ans lors de l'acquisition. 46 ans lors de l'exposition.	P.126
BARABASH Ruth	Israélienne	Née en 1963 à Tel Aviv	<i>Planète</i> , 2002	Achat, 2006 : 43 ans lors de l'acquisition. 46 ans lors de l'exposition.	P.77
BARRADA Yto	Franco-marocaine	Née en 1971 à Paris	6 Photos <i>Sans titre</i> de la série « Détroit, notes sur un pays inutile », 1998-2004	Don, 2006 : 35 ans lors de l'acquisition. 38 ans lors de l'exposition	P.73
GHAZEL	Iranienne	Née en 1966 à Téhéran	<i>Me</i> 1997-2000, 1997-2000	Achat, 2002 : 36 ans lors de l'acquisition et 43 lors de l'exposition	P.75
HADID Zaha (Architects)	Irako-britannique	Née en 1950 à Bagdad	<i>Concours international d'architecture pour la Philharmonie de Paris, Maquette</i> , 2007	Don, 2009 : 59 ans pour l'acquisition et l'exposition	P.271
HATOUM Mona	Libano-palestinienne	Née en 1952 à Beyrouth	<i>Corps étranger</i> , 1994	1994 : 42 ans- (57 ans lors de l'exposition)	P.170
KHEDOORI Toba	Irako-australienne	Née en 1964 à Sydney	<i>Untitled (Black Windows)</i> , 2006	Don, 2007 : 43 ans lors de l'acquisition. 45 lors de l'exposition.	P.122
LANDAU Sigalit	Israélienne	Née en 1969 à Jérusalem	<i>Barbed Hula</i> , 2001	Achat, 2006 : 37 ans lors de l'acquisition. 40 ans lors de l'exposition	P.69
MÉHADJI Najia	Franco-marocaine	Née en 1950 à Paris	<i>Fleur de Grenade</i> , 2002-2003	Achat, 2005 : 55 ans lors de l'acquisition. 63 ans lors de l'exposition.	Pas de page dans le catalogue

Neshat Shirin	Iranienne	Née en 1957 à Qazvin	<i>Untitled (Rapture)</i> , 1999	Donation, 2006 : 49 ans lors de l'acquisition et 52 lors de l'exposition.	P.75
SEDIRA Zineb	Franco-algérienne	Née en 1963 à Paris	<i>The Haunted House</i> , 2006	Achat, 2007 : 44 ans lors de l'acquisition. 46 ans lors de l'exposition.	P.74
Yalter Nil	Turque	Née en 1938 au Caire (Égypte)	<i>La femme sans tête</i> , 1974	Achat, 2007 : 69 ans lors de l'acquisition. 71 ans lors de l'exposition.	P.206

Annexe IV

Table des matières du catalogue de *Modernités plurielles de 1905 à 1970*.

- « Le monde à l'envers? », Catherine Grenier, p.14
- « Abrégé d'histoire du modernisme », Michel Gauthier, p.32
- « Penser le monde : le projet du Mundaneum », Stéphanie Dadour, p.35
- « Grilles et arborescences : le rôle des revues dans la construction de l'espace artistique moderne », Mica Gherghescu, p.39
- « L'almanach du Blaue Reiter : Au-delà des clivages », Angela Lampe, p.52
- « À la croisée de l'art, de la pratique et de la théorie : La collection Kahnweiler-Leiris », Cécile Debray, p.70
- « Réalismes pluriels », Catherine Grenier, p.86
- « Les modernités plurielles au Japon et en Chine », Jacques Giès, p.134
- « La construction d'un patrimoine méditerranéen : le rôle des revues d'architecture », Anne-Marie Zuchelli, p.144
- « Totémisme », Philippe Dagen, p.154
- « Architecture moderne au Brésil : une histoire en cours d'écriture », Valentina Moimas, p.166
- « Modernité(s) africaine(s) », Audrey Coudre, p.174
- « Modernités au Moyen-Orient : sous le signe des pluralités artistiques » », Fanny Drugeon, p. 186
- « « Cinéastes de la planète terre ! » », Marion Guibert, p.202
- « Inde : le temps des villes », Aurélien Lemonier, p.212
- « Planète concept », Michel Gauthier, p.224
- « Le regard véhiculé », Clément Chéroux, p.232
- « Décoloniser le regard? », Sophie Orlando, p.238

Annexe V

Liste des noms de salles de l'exposition *Modernités plurielles de 1905 à 1970*.

Salle 1 : *Le monde en revues*
Salle 2 : *Primitivisme*
Rue 2 : *Voyage*
Niche 2 : *Vitrine Judaïsme*
Salle 3 : *L'Almanach du Blaue Reiter. Croisements*
Niche 3 et 4 : *Gaudier-Brzeska*
Salle 4 : *Henri Valensi : L'Orient, la musique et le film*
Salle 5 et 6 : *Futurisme international*
Rue Sud 5 et 6 : *Japon*
Salle 7 : *Odalisques modernes*
Salle 8 et 9 : *Michel Leiris « l'homme intégral »*
Salle 10 : *Modernités américaines*
Niche 9, 10, 11 et vitrine 10 et 12 : *Art Naïf*
Salle 11 : *La Fabrique moderne*
Salle 12 : *L'atelier Kandinsky*
Salle 13, 14 et 15 : *Construire la révolution*
Salle 16 : *Composition universelle*
Salle 17 : *Anthropophagie*
Salle 18 : *Indigénisme*
Salle 20 et 21 : *Art Déco*
Vitrine 17, 18, 19 et 20 : *Asie*
Salle 22 : *Surréalisme international*
Salle 23 : *Asie(s) Moderne(s)*
Salle 24 et 25 : *Réalisme magique*
Salle 26 : *Réalisme social*
Salle 27 : *Antifascismes*
Salle 28 : *Méditerranée : architecture et colonies*
Salle 30 : *Matta*
Salle 31 : *Totémisme*
Salle 32 : *Wilfredo Lam*
Salle 33 : *A l'ombre de l'Amérique latine*
Salle 34 : *Architectures d'Amérique latine*
Salle 35 : *L'art brut international*
Salle 36 : *Afrique(s) moderne(s)*
Salle 37 : *Gyula Kosice et l'art concret*
Salle 38 et 39 : *Abstractions internationales (dont Moyen Orient)*
Niche 39 : *Voyage*
Rue Nord 10, 11 et Salle 38 bis et 39 bis : *Optique, cinématique, international*
Salle 40 : *Architectures japonaises*
Rue Nord 8, 9 et Salle 40 bis et 41 bis : *L'international du concept*

Annexe VI

Tableau regroupant les informations essentielles à l'analyse du traitement des œuvres centrales de cette étude dans l'exposition *Modernités Plurielles de 1905 à 1970*. Données recueillies et traitées dans le cadre de ce mémoire de recherche par Claire Moineau.

Nom-Prénom	Nationalité.s	Année et lieu de naissance	Œuvre.s exposée.s	Acquisition et exposition	Page.s du catalogue attribuée.s
Baya (Fatma Haddad-épouse Mahieddine)	Algérienne	Née en 1931 à Bordj El Kiffan	<i>Sans titre</i> , 1966	Achat, 1969 : 38 ans lors de l'acquisition. Décédée depuis 15 ans lors de l'exposition.	P. 24, 29, 96, 188
Bouabdellah Zoulikha	Franco-algérienne	Née en 1977 à Moscou	<i>Dansons</i> , 2003	Achat, 2005 : 28 ans lors de l'acquisition. 36 ans lors de l'exposition.	P. 241, 244
Caland Huguette	Libanaise	Née en 1931 à Beyrouth	<i>Bribes de corps</i> , 1973	Don, 2013 : 82 ans lors de l'acquisition et de l'exposition.	P. 29-30
Etemadi Parvaneh	Iranienne	Née en 1948 à Téhéran	<i>Sans titre</i> , 1971	Don, 2013 : 65 ans lors de l'acquisition et de l'exposition.	P. 195
Lashai Farideh	Iranienne	Née en 1944 à Rasht	<i>Sans titre</i> , 1967	Don, 2013 : Décédée à 69 ans en 2013.	P. 29, 193
Sadr Behdjat	Iranienne	Née en 1924 en Iran	<i>Sans titre</i> , 1974	Don, 2013 : Décédée depuis 4 ans lors de l'acquisition et de l'exposition.	P. 29, 188, 195, 205
Yalter Nil	Turque	Née en 1938 au Caire	<i>La femme sans tête</i> ou <i>La Danse du ventre</i> , 1974	Achat, 2007 : 69 ans lors de l'acquisition. 75 ans lors de l'exposition.	P. 230

Annexe VII

Répertoire du lieu de vie des artistes du corpus.

Ghada Amer (1963 -) : a étudié à Paris et vit à New York.
Ruth Barabash (1963 -) : vit à Paris.
Yto Barrada (1971 -) : vit entre Tanger et New York.
Zoulikha Bouabdellah (1977 -) : vit entre Casablanca et Paris.
Ghazel (1966 -) : a étudié et vit à Paris.
Zaha Hadid (1950 - 2016) : vit à Londres.
Mona Hatoum (1952 -) : vit à Londres.
Toba Khedoori (1964 -) : a étudié en Californie et vit à Sydney, Australie.
Sigalit Landau (1969 -) : vit et travaille à Tel Aviv.
Najia Mehadji (1950 -) : vit et travaille entre France et Maroc.
Shirin Neshat (1957 -) : vit et travaille à New York.
Zineb Sedira (1963 -) : vit à Londres et travaille entre Londres, Paris et Alger.
Nil Yalter (1938 -) : vit en France.
Baya (1931 – 1998) : vit entre la France et l'Algérie.
Huguette Caland (1931 -) : a étudié au Liban et vit en Californie.
Parvaneh Etemadi (1948 -) : vit en Iran.
Farideh Lashai (1944 – 2013) : a étudié à Vienne et vit en Iran.
Behjat Sadr (1924 – 2009) : vit entre l'Iran et l'Occident.

Bibliographie

Archives

CARTON N°2014 035/017 : Contenait notamment* la *Liste des œuvres, le plan de l'accrochage, le plan médiatique, la bande-annonce de l'exposition et le projet du site internet de l'exposition « elles@centrepompidou »*. Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

CARTON N°2016 033/005 : Contenait notamment le *Dossier des rotations de l'exposition « elles@centrepompidou »*. Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

CARTON N°2016 033/007 : Contenait notamment la *Liste des œuvres illustrée de l'exposition « elles@centrepompidou »*. Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

CARTON N°2017W022/063 : Contenait notamment le *Plan muséographique de l'exposition « elles@centrepompidou », cartels des œuvres, médiation textuelle et citations des artistes*. Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

CARTON N°2017W022/064 : Contenait notamment les *Audioguides de elles@centrepompidou*. Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

CARTON N°2017W022/065 : Contenait notamment le *Plan muséographique de l'exposition « Modernités plurielles de 1905 à 1970 », les cartels des œuvres et la médiation textuelle*. Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

CARTON N°2017W022/066 : Contenait notamment le *Plan des visites guidées de l'exposition « Modernités plurielles de 190 à 1970 »*. Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

DOSSIER BRÉSIL : *Documentation sur l'exposition « ELLES : Mulheres Artistas na Coleção Centre Pompidou »*. Archives du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou.

DIRECTION DE LA COMMUNICATION (2009). *Dossier de Presse : « elles@centrepompidou: artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou »*, Paris : Éditions du Centre Pompidou.

DIRECTION DE LA COMMUNICATION (2009). *Revue de Presse : « elles@centrepompidou: artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou »*, Paris : Éditions du Centre Pompidou.

* Nous tenons à préciser que nous ne fournissons que la liste des archives qui nous ont servi pour ce mémoire et qu'il est important de noter que certains cartons contenaient d'autres documents que ceux énoncés dans notre bibliographie de mémoire de recherche.

Publications

ABDALLAH, Monia (2010). « Exposer « l'art contemporain du Moyen-Orient » : le British Museum face à ses collections », *Intermédiatités*, n°15, p. 91-104 (disponible sur Érudit).

AFP (2011). *Dépêche du 07 mars 2011 sur « elles@centrepompidou »*, Paris : AFP.

AMEL, Pascal (2013). *Najia Mehadji, ou le sublime contemporain*, Éditions Art Point.

AMIN, Alessandra (2015). *Wearing an Authentic Arab Body: New Masculinities in Contemporary Photography*, Los Angeles: University of California.

ARAEEN, Rasheed (1989). « Introduction. When Chickens Come Home to Roost », *The Other Story, Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Londres : Hayward Gallery, p. 9-15 dont des extraits traduits par J-F.

Cornu, sont reproduits dans *Art et mondialisation. Anthologie de textes de 1950 à nos jours*, Paris : Éditions du Centre Pompidou, 2013, p.80.

BAILEY JONES, Rachel (2011). *Postcolonial Representations of Women* Springer.

BAL, Mieke (1996). *Double exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York - Londres: Routledge.

BAL, Mieke (2007). « Le public n'existe pas », dans : Caillet, Élisabeth (dir.), Perret, Catherine (dir.). *L'art contemporain et son exposition : Tome 2*, Paris : L'Harmattan, Collection : Patrimoines et Sociétés, p. 9-33.

BELTING, Hans (2012). *Florence et Bagdad : Une histoire du regard entre Orient et Occident*. Collection Le temps des images, München: Gallimard. [2008].

BERENI, Laure ; CHAUVIN, Sébastien ; JAUNAIT, Alexandre et REVILLARD, Anne (2012). *Introduction aux études sur le genre*, Paris : De Boek supérieur.

BERGERON, Yves ; DESVALLÉES, André et MAIRESSE, François (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris : Armand Collin.

BERNIER, Christine (2002). *L'art au musée : de l'œuvre à l'institution*, Paris : L'Harmattan.

CHADWICK, Witney (2002). *Women, Art and Society*, Singapour : Thames and Hudson world of art [1990].

CHEREM, Youssef (2016). « The Absent Subversion, the Silent Transgression: The Voice and the Silence of the Body in Some Contemporary Iranian and Arab Artists », *Konsthistorisk tidskrift / Journal of Art History*, p. 1-29.

Connaissance des Arts, numéro 722, janvier 2014, p. 125.

DAVALLON, Jean et coll. (1986). « Gestes de mise en exposition », *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers. La mise en exposition*, Paris : Centre Georges Pompidou, p. 241-266.

DAVALLON, Jean (1999). *L'exposition à l'œuvre : stratégie de communication et médiation symbolique*, Paris et Montréal: L'Harmattan.

DHAWAN, Nikita et RANDEIRA, Shalini (2013). « Perspective on globalization and subalternity », dans *The Oxford Handbook of Postcolonial Studies*, Oxford: Oxford University Press, p. 559-586.

D. MIHALACHE, Irina (2011). *Communicating History: Forgetting Colonialism at the Institut du Monde Arabe*, Ottawa: Carleton University.

DOISE, Willem et MUGNY, Gabriel (1981). *Le développement social de l'intelligence*, Paris : Inter Éditions.

DUNCAN, Carol (1973). « Virility and Dominance in Early Twentieth Century Vanguard Painting », Norma Broude et Mary D. Garrard, *Feminism and Art History: Questioning the Litany*. New York: Harper & Row, 1982, p.293-313.

DUNCAN, Carol (1989). « The MoMA's Hot Mamas », *Art Journal*, Vol. 48, n°2, p. 171-178.

DUNCAN, Carol (1993). *The aesthetics of power: essays in critical art history*, Cambridge, New York: Cambridge University Press.

DUNCAN, Carol, WALLACH, Allan (2004). « The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual : An Iconographic Analysis », Preziosi, D. (dir.) et Farago, C. (dir.). *Grasping the World: The Idea of the Museum*, Aldershot (R.-U.) : Ashgate Publishing, 2004, p. 483-500. (1^{ère} version: *Studio International*, n°1, s. vol., Londres, 1978).

DUPLAIX, Sophie (2008). *Collection Art Contemporain- La collection du Centre Pompidou, musée national d'art moderne*, Paris : Éditions du Centre Pompidou

GLICENSTEIN, Jérôme (2009). *L'art : Une histoire d'expositions*, Paris : Presses Universitaires de France.

GRENIER, Catherine (2003). *L'art contemporain est-il chrétien ?* Cahors : Éditions Jacqueline Chambon.

- GRENIER, Catherine, et coll. (2013). *Modernités plurielles, 1905-1970*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris : Éditions Centre Pompidou.
- GRENIER, Catherine (2013). « Le monde à l'envers », Catherine Grenier et coll., *Modernités plurielles, 1905-1970*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris : Éditions Centre Pompidou, p. 14-31.
- HENTSCH, Thierry (1988). *L'Orient Imaginaire : La vision politique occidentale de l'Est méditerranéen*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- KAHRAMAN, Hayv (2015). « Collective Performance: Gendering Memories of Iraq », *Journal of Middle East Women's Studies*, vol. 11, n° 1, p. 117-123.
- LABIDI, Lilia (2014). « Political, aesthetic, and ethical positions of Tunisian women artists, 2011-13 », *The Journal of North African Studies*, vol. 19, p. 157-171.
- LAVIECE CALDER, Toni (2011). *Curating Cultures : An Empirical Inquiry*, Stony Brook Stony Brook University.
- MATHUR, Saloni et Coll. (2011). *The migrant's time: rethinking art history and diaspora*, New Haven: Williamstown Mass. : Sterling and Francine Art Institute, Coll. « Clark studies in the visual arts ».
- MERLEAU-PONTY, Claire et Jean-Jacques EZRATI (2005). « Pratique de l'exposition », *L'exposition, théorie et pratique*, Paris : L'Harmattan, Coll. « Patrimoines et Sociétés », p. 81-111.
- MORINEAU, Camille et coll. (2009). *elles@centrepompidou : Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne, centre de création industrielle*. Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris : Éditions du Centre Pompidou.
- MORINEAU, Camille (2009). « *elles@centrepompidou : un appel à la différence* », Morineau et coll., *elles@centrepompidou : Artistes femmes dans la collection du Musée National d'Art Moderne, centre de création industrielle*. Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris : Éditions du Centre Pompidou, p.14-19.
- NICOLAS, Thomas (1994). *Colonialism's Culture. Anthropology, Travel and Government*, Princeton: Princeton University Press.
- NOCHLIN, Linda (1971). « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Art News*, vol. 69: traduit en français dans *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, Paris: Éditions Jacqueline Chambon, (1993).
- NOCHLIN, Linda et SUTHERLAND HARRIS, Ann (1976). *Women Artists: 1550-1950*. Catalogue d'exposition, New York : Random House.
- PACQUEMENT, Alfred (2013). « Préface », Catherine Grenier et coll., *Modernités plurielles, 1905-1970*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris : Éditions Centre Pompidou, p.12-13.
- PARKER, Rozsika et POLLOCK, Griselda (1981). *Old Mistresses*, New York: Pantheon Books.
- PIAGET, Jean (1975). *La naissance de l'intelligence chez l'enfant*, Paris : Delachaux et Niestlé, [1936].
- POCOCK, Valerie Anne (2008). *Cartographies of Cloth: Mapping the Veil in Contemporary Art*, Montreal: McGill.
- POULOT, Dominique et coll. (2012). « Introduction », *Goûts privés et enjeux publics dans la patrimonialisation XVIIIe-XXIe siècle*, Paris : Publications de la Sorbonne, Histo-Art, n°4, p. 7-18.
- PREZIOSI, Donald (2009). « Making the visible legible », *The Art of Art History*, Oxford: Oxford University Press, p.7-12.
- PREZIOSI, Donald (2009). « Epilogue », *The Art of Art History*, Oxford : Oxford University Press, p.488-503.

- ROCHFORD, Jean-Claude et UZEL, Jean-Philippe (2007). *Œuvres en contexte*, Canada : Cahiers du CÉLAT - UQÀM.
- ROCHLITZ, Rainer (2002). « Art contemporain et politique », *Feu la critique : Essais sur l'art et la littérature*, Bruxelles : La lettre volée, p. 143-155.
- RONDEAU, Kim (2013). « L'impact du postcolonialisme et de la théorie queer sur l'art féministe », *Où en sommes-nous avec l'art féministe ? Analyse de la programmation de la Centrale Galerie Powerhouse (1973-1978 et 2007-2010)*, Montréal : Université du Québec à Montréal, p.43-53.
- ROQUES, Karin Adrian Von (2014). « An Investigation of the Situation of Contemporary Arab Art Today », *Contemporary Practices*, vol. 5, p. 128-135.
- RUSSETH, Andrew (2015). « Arab Spring: Modern Middle Eastern Art finds a New Audience in the West », *ART News*, p. 1-6.
- SAID, Edward (1978). « Introduction », *Orientalism*, New York: Pantheon, p. 1-28.
- SAID, Edward (1978). « The scope of Orientalism », *Orientalism*, New York: Pantheon, p. 29-110.
- SAID, Edward (1994). *Culture and Imperialism*, New York: Vintage Books.
- ST-GELAIS, Thérèse (2010). « elles@centrepompidou : une nouvelle histoire ? » *esse*, n°69 (printemps-été 2010), p. 52-53.
- ST-GELAIS, Thérèse (2000). « Du modernisme vers le postmodernisme. Ou de l'oeil vers les pores », *FéminÉtudes*, vol. 5, n°1.
- SAUMAREZ-SMITH, Charles (1989). « Museums, Artefacts, and Meanings », Peter Vergo, *The New Museology*, London: Reaktion Books.
- SEBAN, Alain (2013). « Avant-propos », Catherine Grenier et coll., *Modernités plurielles, 1905-1970*, catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris : Éditions Centre Pompidou, p.10-11.
- SEDIRA, Zineb (2006). Dans « Conversation de Zineb Sedira avec Christine Van Assche » dans *Zineb Sedira : Saphir*. catalogue d'exposition, The Photographers' Gallery, Londres, 29 Septembre – 26 novembre 2006. Paris : Paris Musées, p.58.
- TOBELEM, Jean-Michel (2010). *Le nouvel âge des musées : les institutions culturelles au défi de la gestion*, Paris : Armand Colin.
- TOBELEM, Jean-Michel. (1990). *Musées et culture : le financement à l'américaine*, Lyon : Diffusion Presses Universitaires de Lyon.
- VERGNIOUX, Alain (2004). « Le Musée », *Le Télémaque*, vol. 26, n° 2, p. 15-24.
- WARNIER, Jean-Pierre (2008). *La mondialisation de la culture*, Paris : La Découverte.
- WOLF, Laurent (2007). « L'art contemporain à l'heure de la mondialisation », *Études*, tome 406, p. 649-658.

Sites internet Dictionnaires et encyclopédies

LAROUSSE en Ligne. « Définition de cosmopolitisme ». *Dictionnaire de français Larousse*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/cosmopolitisme/19564>

Consulté le 4 mai 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition de culture ». *Dictionnaire de français Larousse*. [En ligne], www.larousse.fr/dictionnaires/francais/culture/21072?q=culture#20950

Consulté le 2 avril 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition d'entrefilet ». *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/entrefilet/30034>
 Consulté le 2 mai 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition de filet ». *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/filet/33701?q=filet#33643>
 Consulté le 2 mai 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition des arts islamiques ». *Encyclopédie Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/islam/62732>
 Consulté le 7 avril 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition de moderne ». *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moderne/51945>
 Consulté le 3 mai 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition de mondialisation ». *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mondialisation/52183>
 Consulté le 3 mai 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition de mondialiser ». *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/mondialiser/52184>
 Consulté le 3 mai 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition de moucharabieh ». *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/moucharabieh/52846>
 Consulté le 4 mai 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition de Moyen-Orient ». *Encyclopédie Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/encyclopedie/autre-region/Moyen-Orient/134260>
 Consulté le 2 mai 2018.

LAROUSSE en Ligne. « Définition de sexe ». *Dictionnaire de français Larousse en ligne*. [En ligne], <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/sexe/72458>
 Consulté le 2 mai 2018.

OXFORD BIBLIOGRAPHIES. « Foundational Texts: Gender, History and Paradigm Shift ». Oxford bibliographies. [En ligne], <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199920105/obo-9780199920105-0034.xml>
 Consulté le 27 mars 2018.

Articles en ligne

AGUTTES. « Mahieddine Baya ». *Aguttes expertises* [En ligne], <https://expertise.aguttes.com/estimation-art-contemporain/mahieddine-baya/>
 Consulté le 16 mars 2018.

ART ASIA PACIFIC. « Behdjat Sadr (1925-2009) ». *Art Asia Pacific* [En ligne], <http://artasiapacific.com/Magazine/66/BehjatSadr19252009>
 Consulté le 16 mars 2018.

ART ASIA PACIFIC. « Farideh Lashai, Iranian artist, dies at 68 ». *Art Asia Pacific* [En ligne], <http://artasiapacific.com/News/FaridehLashaiIranianArtistDiesAt68>
 Consulté le 18 mars 2018.

AWARE. « Baya ». *Aware*. [En ligne], <https://awarewomenartists.com/artiste/baya/>
 Consulté le 17 mars 2018.

AZIMI, Roxana et BELLET, Harry (2013). « Au Centre Pompidou, la conservatrice Catherine Grenier sur la sellette ». *Le Monde Culture*. [En ligne], http://www.lemonde.fr/culture/article/2013/12/18/au-centre-pompidou-la-conservatrice-catherine-grenier-sur-la-sellette_4336174_3246.html
 Consulté le 03 mars 2018.

BOUABDELLAH, Zoulikha. Site internet de l'artiste. [En ligne], <https://www.zoulikhabouabdellah.com/>
 Consulté le 17 mars 2018.

- CABAILLE, Daphné (2009). « Beaubourg au féminin », *Le Figaro*. [En ligne], <http://www.lefigaro.fr/scope/articles-arts-expositions/2009/06/05/08006-20090605DIMWWW00427-beaubourg-au-feminin-quand-les-femmes-s-exposent.php>
Consulté le 15 décembre 2017.
- CALAND, Huguette. Site internet de l'artiste. [En ligne], <http://www.huguettecaland.com/>
Consulté le 16 mars 2018.
- CASCONE, Sarah (2017). « Davis Museum Protests Trump's Travel Ban by Taking Down All Art by Immigrants », *artnet news*. [En ligne], <https://news.artnet.com/art-world/davis-museum-protests-trumps-travel-ban-taking-immigrant-art-863390>
Consulté le 2 avril 2018.
- CASCONE, Sarah (2017). « The Guggenheim Teams Up With More Than 100 Museums to Fight Trump's Immigration Ban », *artnet news*. [En ligne], <https://news.artnet.com/art-world/guggenheim-immigration-ban-response-1087166>
Consulté le 2 avril 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Amédée Ozenfant- Les Quatre races ». Centre Pompidou. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/crbdkxa/r4b7z44>
Consulté le 14 mars 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Behadit Sadr- Sans titre ». *Centre Pompidou*. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cGbB7eX/rnyRRgj>
Consulté le 18 mars 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Dali ». *Centre Pompidou*. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c5eBAda/r4KAAd7>
Consulté le 6 février 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Danser sa vie ». *Centre Pompidou*. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ciEG9x/rAxxeR>
Consulté le 6 février 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Ghada Amer- Big Pink Diagonal/ Big Angie (RFGA) ». *Centre Pompidou*. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdq7Xpg/r9nLo79>
Consulté le 20 décembre 2017.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Huguette Caland- Bribes de corps ». *Centre Pompidou*. [En ligne], https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-bb94a8505418f413a1c2b4bd83f5021¶m.idSource=FR_O-52ed6c114b50f86837f05d234c2dc7af
Consulté le 20 décembre 2017.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Ismaël De La Serna- Europe ». *Centre Pompidou*. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ccjAA8/rR5azpb>
Consulté le 14 mars 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU (10 novembre 2013). « Modernités plurielles, c'est le nouvel événement du Centre Pompidou ». *Facebook du Centre Pompidou* [En ligne], <https://www.facebook.com/centrepompidou.fr/posts/10152009066489596>
Consulté le 20 février 2018.
- CENTRE D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Modernités plurielles : Une nouvelle histoire de l'art moderne de 1905 à 1975. D'une rive à l'autre Maghreb, Moyen-Orient, Afrique ». *Médiation Centre Pompidou*. [En ligne], <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Modernites-plurielles-Maghreb-Moyen-Orient-Afrique/>
Consulté le 17 mars 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Mona Hatoum- Corps étranger ». *Centre Pompidou*. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cdj4RE/reaB5y>
Consulté le 21 décembre 2017.

- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Multiversités créatives ». *Centre Pompidou* [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/ccRAgr/rn795eo>
Consulté le 6 février 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Nil Yalter- La femme sans tête ». *Centre Pompidou*. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c6bXXrR/r6rkzXq>
Consulté le 21 décembre 2017.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Ruth Barabash- Planète ». *Centre Pompidou*. [En ligne], https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-512a84669f418adebda7542cb628c687¶m.idSource=FR_O-746e24dba47411b7dabfcf5989a5a2f7
Consulté le 20 avril 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Shadi Ghadirian- *Comme d'habitude* ». *Centre Pompidou*. [En ligne], https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-4dfd1319f659f297c9de4c25574ba85f¶m.idSource=FR_O-5aae6554bf7345cd8448a04470df7b1a
Consulté le 20 avril 2018.
- CENTRE NATIONAL D'ART ET DE CULTURE GEORGES POMPIDOU. « Vides ». *Centre Pompidou*. [En ligne], <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c4rd4Xr/r9nqXKx>
Consulté le 27 mars 2018.
- CENTRE POMPIDOU (2013). « Bande annonce : Modernités plurielles de 1905 à 1970 - du 23 octobre 2013 au 26 janvier 2015 ». *Dailymotion*. [En ligne], <http://www.dailymotion.com/video/x175gqf>
Consulté le 3 mai 2018.
- COSTA DE BEAUREGARD, Gabrielle (2009). « « elles@centrepompidou » est faussement féministe : à propos de l'exposition du Centre Georges Pompidou ». *Slate*. [En ligne], <http://www.slate.fr/story/10201/le-centre-georges-pompidou-nest-pas-en-phase-avec-son-temps>
Consulté le 8 décembre 2017.
- CENTRE POMPIDOU-METZ. « Toba Khedoori- Untitled (Black Windows) ». *Centre Pompidou-Metz*. [En ligne], <http://www.centrepompidou-metz.fr/de/le-cheminement-minimal-autour-de-iuntitled-black-windowsi-de-toba-khedoori>
Consulté le 21 décembre 2017.
- DIMITRAKAKI, Angela (1998). « Mona Hatoum : a shock of a different kind ». *Third Text*. [En ligne], <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09528829808576739>
Consulté le 20 décembre 2017.
- ELLES@CENTREPOMPIDOU: ARTISTES FEMMES DANS LES COLLECTIONS DU CENTRE POMPIDOU (2009). *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou*. [En ligne], <https://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/accueil>
Consulté le 13 décembre 2017.
- ELLES@CENTREPOMPIDOU: ARTISTES FEMMES DANS LES COLLECTIONS DU CENTRE POMPIDOU (2009). « Sigalit Landau- Barbed Hula ». *Elles@centrepompidou : artistes femmes dans les collections du Centre Pompidou*. [En ligne], <http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/fiche-media/ArtFem00036/sigalit-landau-barbed-hula-2001-extrait.html>
Consulté le 21 décembre 2017.
- EWVA, LEUZZI, Laura et LOCKHART, Adam (2016). « Interview of Nil Yalter », Part 1 and 2, *European Women's Art Video*. [En ligne], <https://vimeo.com/176591108> et <https://vimeo.com/176591107>
Consultés le 7 avril 2018.
- FONDATION BEHNAM BAKHTIAR. « Parvanah Etemadi ». *Fondation Behnam Bakhtiar*. [En ligne], <https://www.fondationbehnambakhtiar.com/parvaneh-etemadi>
Consulté le 18 mars 2018.
- FARAGO, Jason (2017). « MoMA Protests Trump Entry Ban by Rehangng Work by Artists from Muslim Nations », *New York Times*. [En ligne], <https://www.nytimes.com/2017/02/03/arts/design/moma-protests-trump-entry-ban-with-work-by-artists-from-muslim-nations.html>
Consulté le 1 avril 2018.

FARAGO, Jason (2017). « MoMA Takes a Stand: Art From Banned Countries Comes Center Stage », *New York Times*. [En ligne], <https://www.nytimes.com/2017/02/03/arts/design/moma-president-trump-travel-ban-art.html>

Consulté le 1 avril 2018.

FRANCE 24 (2017). « "Muslim ban" : le décret anti-migration de Trump validé par la Cour suprême américaine », *France 24*. [En ligne], <http://www.france24.com/fr/20171204-muslim-ban-decret-anti-migration-trump-valide-cour-supreme-americaine>

Consulté le 1 avril 2018

GHADA, Amer. Site internet de l'artiste. [En ligne], <https://www.ghadaamer.com/bio>

Consulté le 20 décembre 2017.

GUGGENHEIM. « Shirin Neshat : Rapture ». [En ligne], <https://www.guggenheim.org/exhibition/shirin-neshat-rapture>

Consulté le 6 mai 2018.

HADID, Zaha. Site internet de l'artiste. [En ligne], <http://www.zaha-hadid.com/awards/>

Consulté le 20 décembre 2017.

JEUNE AFRIQUE. « Baya ». Jeune Afrique. [En ligne], <http://www.jeunefrique.com/135783/culture/alg-rie-baya-l-ombre-des-jeunes-filles-en-fleur/>

Consulté le 14 mars 2018.

JEUNE ARFIQUE. « Zoulikha Bouabdellah ». *Jeune Afrique*. [En ligne], <http://www.jeunefrique.com/199483/culture/zoulikha-bouabdellah/>

Consulté le 17 mars 2018.

L'ART ABSOLUMENT (s.d). « Najia Mehadji ». *L'Art absolument*. [En ligne], https://www.claude-lemand.com/artiste/najia-mehadji?souspage=oeuvres&id_rub=7

Consulté le 21 décembre 2017.

LEQUEUX, Emmanuelle (2009). « Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto ». *Le Monde : Culture*. [En ligne], http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto_1199173_3246.html

Consulté le 8 décembre 2017.

MACKENZIE, Suzie (2000). « An Unveiling ». *The Guardian*. [En ligne], <https://www.theguardian.com/lifeandstyle/2000/jul/22/weekend.suziemackenzie>

Consulté le 6 mai 2018.

MERCIER, Clémentine (2018). « Camille Morineau donne des elles aux musées ». *Libération*. [En ligne], http://next.liberation.fr/arts/2018/02/25/camille-morineau-donne-des-elles-aux-musees_1632237

Consulté le 27 mars 2018.

MICHEL, Luc (2014). « Décoloniser l'art : « Modernités plurielles 1905-1970 » ». *Alter Info*. [En ligne], https://www.alterinfo.net/DECOLONISER-L-ART-MODERNITES-PLURIELLES-1905-1970_a98321.html

Consulté le 14 mars 2018.

MONNET, Nora (2009). « « elles@centrepompidou » : les œuvres d'art ont-elles un sexe ? ». *Artistikrezo*. [En ligne], <http://www.artistikrezo.com/art/ellescentrepompidou-les-oeuvres-dart-ont-elles-un-sexe.html>

Consulté le 15 décembre 2017.

MORA, Maira et PARKMANN, Fedora (2015). « « Modernités plurielles » : Quelle décolonisation du regard ? ». *ARIP : Hypothèses*. [En ligne], <https://arip.hypotheses.org/787>

Consulté le 18 mars 2018.

MOCA (2007). « Whack ! Art and the Feminist Revolution ». *Museum of Contemporary Art of Los Angeles*. [En ligne], <https://www.moca.org/exhibition/wack-art-and-the-feminist-revolution>

Consulté le 7 avril 2018.

MURMURE D'ART (2018). « « La trace et le souffle » de Najia Mehadji ». *Murmure d'art*. [En ligne], <https://murmuredart.wordpress.com/2018/03/27/la-trace-et-le-souffle-de-najia-mehadji/>

Consulté le 11 mai 2018.

MUSÉE DES BEAUX ARTS DE MONTRÉAL (2016). « Ouverture du nouveau Pavillon pour la Paix : le 19 Novembre 2016 ». *Musée des Beaux-arts de Montréal*. [En ligne], <https://www.mbam.qc.ca/actualites/ouverture-du-nouveau-pavillon-pour-la-paix-le-19-novembre-2016/>

- Consulté le 3 avril 2018.
- MUSÉE DES BEAUX ARTS DE MONTRÉAL (2016). « Les portes du nouveau Pavillon pour la Paix Michal et Renata Hornstein s'ouvrent pour célébrer le 375^e anniversaire de Montréal ». *Musée des Beaux-arts de Montréal*. [En ligne], <https://www.mbam.qc.ca/cite-museale/pavillon-pour-la-paix/>
- Consulté le 3 avril 2018.
- O'CONNOR, Roisin (2017). « Wellesley College museum removes artwork created by immigrants in protest against refugee ban », *Independent*. [En ligne], <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/wellesley-college-davis-museum-immigrant-art-donald-trump-muslim-ban-immigration-a7587156.html>
- Consulté le 2 avril 2018.
- ROXIE. « Going Up the Stairs: Portrait of an Unlikely Iranian Artist ». *Roxie : Moving pictures since 1909*. [En ligne], http://www.roxie.com/ailec_event/docunight-16/
- Consulté le 16 mars 2018.
- SCHWARTZ, Lucy (2010). « Catherine Grenier, directrice adjointe du Centre Pompidou ». *Connaissance des arts*. [En ligne], <https://www.connaissancedesarts.com/art-contemporain/catherine-grenier-directrice-adjointe-du-centre-pompidou-1113307/>
- Consulté le 03 mars 2018.
- VARTANIAN, Hrag. « The Colorful Past of Huguette Caland ». *Hyperallergic*. [En ligne], <https://hyperallergic.com/163058/the-colorful-past-of-huguette-caland/>
- Consulté le 16 mars 2018.
- YALTER, Nil. Site internet de l'artiste. [En ligne], <http://www.nilyalter.com/bibliography.php>
- Consulté le 16 mars 2018.
- ZWIRNER, David. « Toba Khedoori- biography ». *David Zwirner*. [En ligne], <https://www.davidzwirner.com/artists/toba-khedoori/biography>
- Consulté le 20 décembre 2018.

Conférences

- ABDALLAH, Monia (Université du Québec à Montréal). Professeure invitée par le Professeur Denis Ribouillault au séminaire du 13 Décembre 2013 « Edward Saïd ».
- DAGEN, Philippe (*Le Monde*). Table Ronde « La mondialisation du marché de l'art et de la culture : rayonnement ou dévoiement ? ». [En ligne], http://www.medef.com/fileadmin/www.medef.fr/documents/UE_2007/24_La_mondialisation_du_marche_de_l_art.pdf
- Consulté le 12 avril 2018.
- GLICENSTEIN, Jérôme (Université Paris VIII). Forum du 6 Novembre 2017 du groupe de recherche et réflexion « Collections et Impératif évènementiel The Convulsive collection (CIÉ/CO) : « Les Collections muséales face à l'impératif évènementiel » ».
- KHALIFÉ, Lamis et LAMOUREUX, Johanne (Université de Montréal) Rencontre du groupe de recherche et réflexion « Collections et Impératif évènementiel The Convulsive collection » (CIÉ/CO) intitulée « Les usages publicitaires des collections muséales », le 24 avril 2017.
- LACHANCE-PROVENÇAL, François (Université de Montréal) Cours « HAR1200 : Introduction à l'art moderne ».
- LAÏRINI, Najib (Université de Montréal) Cours « ARA1001 : Introduction au monde arabe ».