

## « J'ai tout fait avec retard et à l'envers » : un parcours intellectuel avec Élisabeth Lebovici

*“I did everything late and backwards”, an intellectual journey with Élisabeth Lebovici*

Élisabeth Lebovici, Giorgio Fichera, Clémentine Girault et Clovis Maillet

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/imagesrevues/14654>

ISSN : 1778-3801

### Éditeur :

Centre d'Histoire et Théorie des Arts, Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval,  
Laboratoire d'Anthropologie Sociale, UMR 8210 Anthropologie et Histoire des Mondes Antiques

### Référence électronique

Élisabeth Lebovici, Giorgio Fichera, Clémentine Girault et Clovis Maillet, « « J'ai tout fait avec retard et à l'envers » : un parcours intellectuel avec Élisabeth Lebovici », *Images Re-vues* [En ligne], 20 | 2023, mis en ligne le 18 décembre 2023, consulté le 03 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/imagesrevues/14654>

---

Ce document a été généré automatiquement le 3 janvier 2024.



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

---

# « J'ai tout fait avec retard et à l'envers » : un parcours intellectuel avec Élisabeth Lebovici

*“I did everything late and backwards”, an intellectual journey with Élisabeth Lebovici*

Élisabeth Lebovici, Giorgio Fichera, Clémentine Girault et Clovis Maillet

---

*Images Re-vues*. Le point de départ de notre entretien est l'histoire intellectuelle dans laquelle nous avons été formé-es, à laquelle vous avez participé. Vous avez suivi les séminaires d'Hubert Damisch dont vous rendez compte avec beaucoup de subtilité dans un article de votre blog le beau vice (au moment du décès du chercheur), vous aviez déjà fait une recension critique enthousiaste de son exposition à Rotterdam dans *Libération* (15 décembre 2017).

**Élisabeth Lebovici.** Je suis en train de ranger ma bibliothèque en ce moment ! Cela fait trente-deux ans que je ne l'avais pas réorganisée. Je ne veux surtout pas me résoudre à prendre l'ordre alphabétique – qui n'est pas un ordre, d'ailleurs. Évidemment, en trente-deux ans, les intérêts de l'histoire de l'art et les miens en matière d'histoire de l'art ont complètement changé. On est en plein cœur de votre question : l'histoire intellectuelle, qui vous entoure ici, avec sa bibliothèque. L'organisation des connaissances que j'avais choisie quand j'avais commencé ma bibliothèque a été, de fond en comble, bouleversée. En 1990, les questions *queer* n'existaient pas : les livres qui inventaient la théorie queer étaient en train d'être publiés. Les questions décoloniales ou postcoloniales, on n'en parlait pas. Le féminisme et les livres sur les artistes femmes, c'était un tout petit rayon. Les questions anthropologiques n'étaient pas du tout posées de la même façon. J'avais un beau rayon « psychanalyse », dont j'ai moins l'usage. Donc, j'ai seulement rangé un dixième de ma bibliothèque depuis que je suis rentrée il y a une semaine parce que je n'y arrive pas et que, plus concrètement, c'est difficile de s'adapter aussi à la taille des différentes étagères, qui elle, ne change pas. « Je range ma bibliothèque » pourrait être le sujet de notre conversation.

*Images Re-vues*. C'est toujours un problème de savoir comment on fait en fonction de la taille des volumes et des étagères, ce qui pose aussi des questions de genre, car beaucoup de livres de grand format à couverture cartonnées sont aussi des livres d'hommes, et les petits livres sont souvent plus les livres de savoirs minoritaires.

Nous avons assisté à votre intervention au colloque consacré à Laura Mulvey<sup>1</sup>, qui présentait un bilan passionnant de l'histoire de l'art entre France et Grande-Bretagne à l'heure du poststructuralisme. Nous travaillons toutes les trois sur les questions de genre, d'espèce et sur les sexualités, et œuvrons à l'intégration de ces problématiques au sein de nos laboratoires et souhaitons un renouvellement en profondeur. Nous avons l'impression qu'il y a eu des rendez-vous manqués avec l'histoire de l'art féministe, notamment dans les échanges entre *Images Re-vues* et l'ACEGAMI entre 2006 et 2012<sup>2</sup>. Pourriez-vous revenir sur la manière dont, dans votre propre formation, vous avez circulé entre ces deux traditions, française et britannique, tout en travaillant aux États-Unis ?

**Élisabeth Lebovici.** D'abord, dire que, j'ai tout fait avec retard et à l'envers. Mais pour remettre la chronologie à l'endroit, la personne déterminante dans ma formation à Nanterre (Paris X) a été Jean-Claude Lebensztein – et ce pour deux raisons. J'avais commencé à suivre des cours de littérature comparée, et puis, en tant qu'unité de valeur extérieure, les séminaires de Lebensztein en histoire de l'art : c'était vraiment passionnant, à la fois incroyablement rigoureux (il était agrégé de grammaire) et tout aussi bien flamboyant. S'il y a quelque chose à dire du côté du *queer*, il faut sûrement regarder de son côté, (pensez à son texte sur Caravage, *Au Beauty Parlour*, etc.) . Et puis, il faisait des cours de méthodologie en histoire de l'art, qui passait en revue tous les possibles points de vue – marxiste, « Althusseriste », sémiologique, sémiotique, formaliste. C'est là, je pense qu'on a eu accès pour la première fois aux écrits américains sur le Modernisme, comme à Meyer Schapiro ou Leo Steinberg et on s'est aussi beaucoup intéressée à ceux de Newman et d'Ad Reinhardt... Dans le même ordre d'idées, il nous envoyait écouter et suivre d'autres séminaires, à l'EHESS ou à Normale Sup, pour construire des lignées intellectuelles. C'est comme ça que j'ai atterri chez Hubert Damisch, ou qu'il nous a envoyé chez Jacques Derrida, avec qui il n'était pas brouillé à l'époque. Il nous a donc permis d'entrer dans la vie intellectuelle parisienne. C'était le moment où Derrida faisait son séminaire sur *La critique du jugement* de Kant. J'ai continué de suivre le séminaire de Damisch, puis celui de Louis Marin, à l'EHESS alors rue de La Tour, dans les années 1980, après mon retour des États-Unis, aussi parce que Marin était dans mon jury de thèse. Voilà.

Mais ce qui était tout aussi déterminant, c'était la petite « bande de Nanterre » qu'on avait constituée, on allait dans les galeries, très intimidantes à l'époque, on sortait beaucoup la nuit, on allait aux manifs, au ciné ensemble, on attendait au café « Le Vieux Casque » ceux qui étaient au FHAR<sup>3</sup>, on rêvait ensemble... Faire corps c'était peut-être le plus vital, dans nos années 1970. Je suis presque la seule à pouvoir en faire foi : toutes ces amies sont mortes

Avec mon ami Thierry Chabanne, on a décidé de faire aussi de la philo. Quand on sortait de la licence d'histoire de l'art, il y avait des cours obligatoires pour accéder à celle de philo : c'est comme ça que j'ai eu accès à l'enseignement magnifique sur les présocratiques de Clémence Ramnoux, qu'on lisait le chapitre du *Capital* sur la plus-value avec Monsieur Bidet, ou le *Zarathoustra* de Nietzsche avec un autre enseignant. Mais la poussée vers les avant-gardes provient de cette invitation de Jean-Claude Lebensztein à aller voir ailleurs. Il y avait aussi ce souffle qu'apportait Christiane (Rabant)-Lacotte, qui faisait un cours sur les primitifs Flamands en rapport avec

maître Eckart et Lacan, qui nous soulevait de terre. Elle n'a pas enseigné très longtemps à Nanterre, et est devenue psychanalyste.

Je vous indique ainsi brièvement mon incursion dans l'histoire intellectuelle. J'ai eu la chance de pouvoir suivre le mouvement. Je raconte toujours cette deuxième anecdote : parmi les étudiant·es, de notre « bande de Nanterre », il y avait une femme qui s'appelait Dany Bloch, qui était beaucoup plus âgée que nous et qui avait déjà beaucoup de choses à son actif dans le monde de l'art contemporain, en particulier du côté des femmes. Elle était ma porte d'entrée, notre porte d'entrée collective vers les expositions, alors un tout petit monde, très fermé. Elle nous a emmené·es partout. C'est comme cela qu'on a commencé à s'intéresser à ce qui se produisait. C'était disparate, on était perdu·es, mais on avait tout ça à notre portée ! Grâce à ces incitations, on était à l'intérieur du truc.

C'est vrai que rétrospectivement, on s'aperçoit que c'était un monde complètement masculin, assez hétéro, à part cette flamboyance de Lebensztein et des écrits de Barthes. Nous avons peu de possibilités de contempler ce qui pourrait nourrir intellectuellement un point de vue gay et lesbien (comme on disait alors). Je vous parlerai de mon intervention au colloque Laura Mulvey, mais auparavant, je voulais vous raconter une expérience ultérieure. L'an dernier j'ai suivi la présentation des émissions de télévision de Teri Wehn-Damish<sup>4</sup>, j'ai reçu un choc qui persiste. On est dans les années 1970, Teri a accès à tous ces « grands intellectuels » qui se laissent interviewer, et qui lui parlent de l'Allemagne, qui lui parlent de l'entre-deux guerres, de l'après-guerre, de l'histoire de la photographie, et tutti quanti : et il n'y a pas une femme. Pas une femme pour lui parler, pas une femme interrogée, mais pas non plus de référence à quelque texte, quelque œuvre, quelque morceau de musique, quelque pensée qui provienne d'une femme. Les femmes n'existent pas, elles n'ont aucune place dans ces films faits pour la télévision dans les années 1970. Eux sont tous là, mais ils ne parlent jamais de femmes, ni avec elles. Quand les femmes sont à l'écran, elles sont réduites à une objectivation totale. Prenons l'exemple de la série *Paris-Berlin*<sup>5</sup> : les femmes, ce sont les putes dans les cabarets berlinois, muettes. Autre exemple, une émission sur la musique avec divers compositeurs réunis, où figure Germaine Tailleferre, figure éminente du Groupe des Six, où elle n'ouvre pas le bec ! Rétrospectivement, on s'aperçoit que nous, femmes cis ou femmes trans, avons été complètement flouées ! On a beau avoir une vision très joyeuse de cette période, les femmes n'existent pas ! On n'avait aucune place. C'était ça, la norme, la « normalité » !

La pensée post-structuraliste en Angleterre, au contraire, s'est complètement greffée à un activisme féministe qui s'est intéressée à la structure des images, au système de l'art. En France, il y a eu tout ce travail qui a été fait par ces éminents historiens de l'art que j'ai cités, auxquels il faut ajouter Jean-Louis Schefer, Jean Clay, Jean-Claude Bonne. Mais tous ces gens ne pensaient même pas qu'il pouvait y avoir des femmes, artistes ou penseuses, c'est inouï ! La configuration anglaise a été complètement différente.

*Images Re-vues.* Il n'y avait pas de contact à ce moment entre la France et l'Angleterre sur ces sujets ?

**Élisabeth Lebovici.** Non. Disons que les points de vue théoriques ne se rencontraient pas. Griselda Pollock par exemple, s'appuie sur Julia Kristeva, Luce Irigaray, Michèle Montrelay ou Sarah Kofman, des penseuses qui ont gravité et nourri pour la plupart

ce qu'on a appelé, en l'anglicisant, le « French Feminism », En Angleterre, il me semble que les questions méthodologiques, l'histoire marxiste de l'art et aussi l'histoire de l'histoire de l'art, matières qui me semblent beaucoup plus développées, ont permis l'émergence d'une critique féministe de l'histoire de l'art. Ça n'est pas arrivé en France. Même si de nombreuses associations de femmes artistes ont revendiqué des modèles comme Rosa Bonheur, Berthe Morisot ou Camille Claudel, le travail de critique structurelle du « canon » masculin, blanc, et hétéronormé n'a pas été posé depuis « l'intérieur » du champ de l'histoire de l'art. Ou pas assez. Ou pas assez fort.

*Images Re-vues.* Est-ce qu'il y a quelque chose de foncièrement éloigné entre d'une part, le post-structuralisme et la pensée sémiotique et, d'autre part, une histoire de l'art féministe et située ? Est-ce que cette rencontre manquée est à la base de deux conceptions du regard ? Sont-ce deux avant-gardes qui ne sont pas rencontrées et ne peuvent pas se rencontrer ? Est-ce que la pensée française en revient toujours l'histoire de l'art traditionnelle, comme vous le dites « Picasso sortit à cinq heures et rencontra une nouvelle femme ». L'histoire de l'art féministe a tendance à détruire l'histoire de l'art canonique ? Tant que les fondements patriarcaux existent, on en reviendra toujours à l'histoire de l'art traditionnelle ?

**Élisabeth Lebovici.** Ben oui ! C'est l'hypothèse de Griselda Pollock. On pourrait alors lui poser la question : « mais alors que faites-vous ? » Il y a des tentatives. Pollock utilise le modèle Warburgien pour son « Encounters in the Virtual, Feminist Museum », on essaye de faire avec l'anachronisme, les résurgences, les affinités... Mais c'est très difficile à faire concrètement, lorsqu'on entre dans le monde canonique de l'édition ou des musées, ou des bibliothèques d'ailleurs, encore des questions d'ordre et d'organisation. En France, Damisch stigmatise l'histoire de l'art des musées par rapport à l'histoire de l'art des publications. Mais dans les deux cas, cela reste une chronologie très patriarcale et une géographie très occidentale qui est le plus souvent proposée. Qu'est-ce qu'on fait quand on a décidé de déconstruire en contradiction avec les modes de production de l'histoire de l'art ?

*Images Re-vues.* Cela revient à une question d'individu. Chez Damisch, malgré une histoire de l'art qui a tendance à être auto-réflexive, il y a ce point aveugle, cette impossibilité de se situer, comme le faisaient les féministes. Au moment de la fondation du CRAL<sup>6</sup>, Luce Irigaray était présente mais elle ne semble pas avoir trouvé d'écho. Est-ce que c'est parce qu'il n'y avait que des hommes ?

**Élisabeth Lebovici.** Ah bon ? Luce Irigaray ? Ce serait vraiment intéressant d'en savoir un peu plus. En tout cas, pour en revenir à Laura Mulvey ce qui m'a semblé intéressant autour d'elle, c'est qu'en fait, les féministes anglo-saxonnes et les post-structuralistes français utilisent presque les mêmes textes, mais effectivement : les unes se situent, les autres n'ont pas à le faire. Je pense qu'il n'y a pas de déconstruction possible si on ne se situe pas. Les post-structuralistes se sont placés en rupture avec l'histoire positiviste de l'art à la Jacques Thuillier<sup>7</sup>, mais ils ne se situent pas, ils sont plutôt dans l'abstraction d'une posture universaliste. Pourtant, ailleurs, et dans les autres champs du savoir, la question du point de vue situé est non seulement importante, mais nécessaire pour penser une histoire en transition permanente ou en transformation permanente. Je n'ai pas l'impression de voir cela ici. Et c'est mon ami Adrian Rifkin, un historien d'art que je révère, qui est en train de travailler sur les historiens français des années 1920-1930, autour de leur rapport à la transmission, par le livre et par leur écriture, de positions subjectives qui se construisent face aux œuvres d'art.

*Images Re-vues*. Quand nous avons vu sur votre blog que vous aviez lu Damisch et écrit sur l'exposition de Rotterdam<sup>8</sup>, on s'est demandé comment c'était possible qu'une pensée qui défie à ce point le point de vue du *spectateur* n'ait pas pu aller au-delà d'un point de vue qui quoi qu'il arrive devient neutre. Et pourtant, les réponses étaient là. Pourquoi cet héritage n'a-t-il pas été pris en charge ?

**Élisabeth Lebovici**. Et même lorsqu'on travaille autant sur des questions de « perspective » ! Mais vous savez, le texte de Laura Mulvey (« Plaisir visuel et cinéma narratif ») n'a été (partiellement) traduit et publié qu'en 1993<sup>9</sup>, presque vingt ans après sa parution dans la revue *Screen* (1974). La discussion autour du « male gaze » et plus largement, autour de points de vue non dominants ne reste-t-elle pas, comme vous dites, « neutralisée », c'est à dire « désarmée » ? Elle semble l'être, en tout cas, aux yeux de nombre de départements universitaires francophones. Je vous ai dit ce que j'ai vécu, ce que j'ai éprouvé sans en être même consciente, ce sentiment d'exclusion systématique de toute position, de toute légitimité dans le champ de la pensée ou de la recherche. Comment aurait-on pu envisager une carrière universitaire ? Là encore, en Angleterre, des points de vue situés en histoire de l'art ont pu s'enseigner et se transmettre, non seulement à Leeds mais aussi dans les ateliers des écoles d'art, à Portsmouth, par exemple ; sans compter ce que j'ai entendu Briony Fer<sup>10</sup> raconter, ce rêve de sa génération, qui est la mienne, d'enseigner une histoire de l'art « grand public », pas seulement pour les spécialistes, et faire de l'éducation permanente, dans le cadre d'un projet travailliste d'éducation populaire. Il y a une force de reproduction qui se déploie lorsqu'on enseigne. Vous savez qu'ici c'est difficile.

*Images Re-vues*. Vous dites qu'il est plus facile de transmettre oralement, dans un contexte moins figé. Est-ce que toutes ces questions-là peuvent exister dans l'institution ? Il y a quelque chose des enjeux politiques qui nous occupent qui ne peut pas se résoudre autrement que dans une transmission moins hiérarchisée.

**Élisabeth Lebovici**. Quand j'ai commencé à écrire, je voulais en fait « parler » aux autres, partager ce que j'avais appris avec tout l'enthousiasme dont j'étais capable. Je me suis vite aperçue qu'il était difficile d'avoir une forme écrite qui permette ce type d'adresse. Et puis, chaque journal a un ton –je pense bien entendu au service culture de *Libération*, où j'ai longtemps sévi, mais partout ailleurs c'est la même chose- auquel de gré ou de force, on finit par s'habituer et qu'on finit par mimer. Mais je crois qu'il faut se poser la question de l'adresse, aussi dans le champ académique. C'est par là qu'on peut peut-être essayer de changer la donne. Il y a des gens plus jeunes qui sont dans une plus grande fluidité par rapport à des tas de choses et qui aimeraient beaucoup, peut-être, qu'on parle de cela. (Dans ce monde catastrophique, j'ai envie de mettre un peu d'utopie). C'est peut-être pour ça que je reste fascinée par ce qui s'est passé dans les années 1980, où les œuvres se sont mises à être visiblement adressées à des tierces personnes (ou choses) s'interposant entre auteur·ice·s et « leurs » productions. Mais je me suis aperçue que dans l'art plus ancien, les œuvres aussi étaient adressées, et que l'art moderne avait forclos cette question au profit d'une prétendue neutralité. Ce qui m'énerve aussi beaucoup, c'est qu'on parle des œuvres, comme si elles nous parvenaient telles quelles, sans avoir changé de forme, de support, de matière, de discours, de fonction...

*Images Re-vues*. On a été passionné·es en lisant vos cahiers de confinement, où vous êtes revenue sur l'Annonciation<sup>11</sup>. Comme nous travaillons tous les trois sur les périodes anciennes, nous nous sommes demandé ce que peuvent être ces œuvres dans une perspective féministe, en pensant au musée virtuel de Griselda Pollock<sup>12</sup>. Pour nous, les

œuvres du passé peuvent charrier les dominations du passé. C'est la question de la performativité des images qui se pose, alors que la contextualisation ne parvient pas toujours à la contrer lors d'expositions. Vous avez fait le choix de vous intéresser à la production contemporaine, mais sans vous désintéresser des œuvres du passé. Comment appréhendez-vous ces œuvres depuis vos perspectives contemporaines ?

**Élisabeth Lebovici.** Les mécanismes de domination existent aussi dans le monde de l'art contemporain, et vous en savez quelque chose. L'historicisme qui voudrait qu'on fasse une histoire de l'art ancienne sur l'art ancien et une histoire de l'art contemporain sur l'art contemporain est ridicule. L'art contemporain se nourrit de l'art ancien et réciproquement. Surtout réciproquement, je crois. Il ne faut pas laisser ce champ-là au canon et au patriarcat. Pas du tout ! Mais je jouis d'une situation un peu particulière pour vous le dire comme ça. Même si j'écris à la demande pour vivre, j'occupe une position pour le moins clandestine aux yeux des structures d'enseignement – je co-dirige un séminaire, sans être enseignante en titre, comme à ceux des structures d'édition : j'écris un blog, dont j'ai la maîtrise, je peux écrire sur les Annonciations sans montrer « patte blanche ». Je pense que c'est important de parler de la manière dont on peut fonctionner comme ça en collectif, en débordant le cadre disciplinaire, en le contrant. Je porte peut-être cet héritage des années 1970 où il n'y avait pas ces parcours qui prescrivent ce besoin de s'insérer économiquement, politiquement, sexuellement dans l'institution et dans les limites d'une discipline.

*Images Re-vues.* Cette question des savoirs situés et adressés ouvre bien sur la question des perspectives qui s'offrent à nous. On a parfois l'impression d'être dans un cul-de-sac. Comment peut-on envisager l'avenir de l'écriture de l'histoire de l'histoire de l'art et du commissariat d'exposition ? Est-ce que, dans le contenu, on peut envisager dans la perspective d'une histoire de l'art féministe de dépasser les formes canoniques, soit de la biographie d'artiste, ou des histoires des femmes artistes ? D'ailleurs on a remarqué que votre livre sur les femmes artistes paraît en 2007<sup>13</sup>, la même année que le numéro de *Perspective* sur l'histoire de l'art féministe dans lequel vous avez également écrit<sup>14</sup>, comme s'il y avait eu une prise de conscience incroyable. La question est toujours d'actualité.

**Élisabeth Lebovici.** Avec Catherine Gonnard, on a écrit ce livre en dix ans. C'était impossible en publiant dans une maison d'édition canonique, comme Hazan (propriété d'Hachette après le départ d'Eric Hazan) de diverger d'une histoire suivant, peu ou prou, une linéarité chronologique. On voit maintenant apparaître des constellations, des cartographies, des formes de livres rhizomatiques, qui semblent mieux convenir à cette histoire de l'art située et adressée dont nous parlons. Parce que nous en avons fait l'expérience, Dès qu'on essaye de parler des femmes artistes (une terminologie que je ne poserais plus ainsi mais c'était stratégique de le faire au début des années 2000) la chronologie linéaire ne fonctionne pas. Pour prendre un exemple : Claude Cahun. Son travail ne se met à exister que de façon posthume. Alors, où la met-on sur un axe chronologique ; commence-t-elle ses autoportraits en 1919 ou en 1980, date des premières expositions ? Et puis, arrive la question de la co-production, de l'autrice duelle, Claude Cahun et Marcel Moore... La seule chose qu'on a exigée de l'éditeur, c'est que Claude Cahun figure dans le chapitre consacré aux années 1980, en remplaçant dans ceux consacrés aux années 1930 des incursions dans les pamphlets politiques qu'elle avait écrits alors. Le simple fait de travailler avec ces artistes pose immanquablement ces problèmes. Caravage, on le situe à quelle époque ? C'est le Caravage du XVII<sup>e</sup> siècle ou celui de Bersani et Dutoit en 1998<sup>15</sup> ? Il faut trouver des formes d'écriture qui tiennent compte d'une histoire un peu plus benjaminienne, où la question des reprises et des redécouvertes ait sa place.

*Images Re-vues.* Il est fondamental d'accorder le même intérêt aux artistes qui n'en ont pas bénéficié avant. On sera toujours en retard dans la course aux grosses monographies, qui sont toujours celles des hommes artistes, tandis que les femmes et les minorités de genre restent dans les petits espaces d'exposition et les catalogues alternatifs. Linda Nochlin disait qu'il faut faire des monographies pour les femmes pour qu'on leur accorde l'attention qu'elles méritent. En disant ça on est conscient que, comme le disait Audre Lorde, « les outils du maître ne démantèleront jamais la maison du maître »<sup>16</sup>. On a parlé de la France, de l'Angleterre, mais pas des États-Unis. Vous étiez aux États-Unis au moment où Linda Nochlin enseignait ?

**Élisabeth Lebovici.** Je devais faire ma thèse sur un jardinier écossais du XVIII<sup>e</sup> siècle qui s'appelait Thomas Blaikie, qui a écrit un journal traduit depuis par Monique Mosser et Janine Barrier<sup>17</sup>. C'était passionnant, il avait herborisé avec Saussure avant d'arriver en France pour faire des jardins en critiquant le jardin à la française. Grâce au Whitney Program, j'ai eu l'occasion de partir aux États-Unis en 1979. Je ne pouvais plus faire cette thèse donc j'ai mis au point, avec Gilbert Lascault (mon directeur de thèse) un autre sujet : l'argent dans le discours des artistes américains, 1980-81. Il s'agissait de travailler avec le présent (on ne disait pas « le contemporain », alors). À New York, j'étais très loin du monde académique, qui nécessitait des fonds considérables pour y étudier. Il y avait juste le séminaire d'Annette Michelson<sup>18</sup> à NYU : elle m'avait demandé d'y assister, on y parlait des théoriciens du cinéma (des hommes encore), du « dispositif » (Jean-Louis Baudry), du « gros orteil » (Bonitzer), du « fétichisme », etc. Parmi les étudiantes de ce petit séminaire doctoral, il y avait Giuliana Bruno<sup>19</sup>, qui avait milité dès l'adolescence dans les mouvements féministes italiens : elle a développé un travail révolutionnaire sur le cinéma, ses « maisons », ses déambulations, ses textures, ses fantômes, son adresse aux femmes « flâneuses », d'Elvira Notari cinéaste napolitaine au temps du muet, à Chantal Akerman Je ne connaissais pas Linda Nochlin, ni d'autres universitaires à l'époque. Moi, c'était plutôt le punk et les boîtes de nuit, lesbiennes ou pas.

*Images Re-vues.* Vous étiez au courant de ce qui se passait ?

**Élisabeth Lebovici.** Pour Linda Nochlin ? A Paris, il y avait quand même ce centre d'études marxistes « Histoire et Théorie de l'art », tenu par Nicolas Hadjinicolaou, qui l'avait invitée à parler de Courbet, alors que l'exposition au Grand Palais n'avait pas daigné le faire. Et puis, il y a eu la revue *Macula*, qui s'opposait d'ailleurs beaucoup au système institutionnel, universitaire ou muséal, mais sans intégrer la critique féministe de ce système.

Je pense quand même que le travail de Nochlin avait un écho ici mais moi, à cette époque, l'histoire de l'art, je n'en avais plus rien à faire. Je savais que je ne pourrais jamais avoir de poste nulle part. Je n'avais pas à publier pour exister, puisque je n'avais aucune carrière. La seule publication du genre universitaire à laquelle j'ai pu contribuer (outre les articles sur les feux d'artifice avec mon ami Patrick Bracco<sup>20</sup>) c'était via mon ami Thierry Chabanne, dans *Autour du Chef d'œuvre inconnu de Balzac*, qui réunissait des textes de Marin, Damisch, Lebensztein, un texte de Ségolène Le Men et aussi un texte de moi : « Mais qui fait l'homme », que j'aime beaucoup mais qui est totalement incompréhensible<sup>21</sup> !

Je vous disais que j'ai tout fait avec retard. C'est en rentrant à Paris depuis New York, après 1983, alors que je vivais avec une femme proche de copines du Mouvement des femmes, que m'est apparu le travail des historiennes, des philosophes, des scientifiques... C'était d'ailleurs le moment « mitterrandien » où certaines femmes du

Mouvement se sont peu à peu intégrées dans des institutions comme le CNRS, Geneviève Fraisse<sup>22</sup> par exemple, que je connaissais bien car nous gardions sa fille (c'est elle qui le répète souvent). Les hasards de l'existence et de la vie amoureuse...Il faudra beaucoup plus de temps pour que cela devienne un objet dans lequel je me reconnaisse en tant que sujet. Je dis toujours, et je le pense (!), que c'est l'épidémie du sida qui a changé ma vie de fond en comble. Le sida m'a d'abord sidérée, anihilée, paniquée, j'ai perdu tout « le » monde, mon monde s'est effondré. Et puis le sida m'a rendue activiste, féministe, queer...et peut être aussi critique d'art. En tout cas, il a fallu que je « relise » tout, depuis ce point de vue, je prends un exemple, celui de *L'opoponax* de Monique Wittig, que j'avais trouvé génial mais qui, après cette expérience et ces transformations, m'est apparu comme un livre moteur, un « chantier littéraire » (le titre est de Wittig également) auquel s'identifier, y compris rétrospectivement.

*Images Re-vues*. Est-ce que se posait déjà, à ce moment-là, la question de la présence dans les institutions, est-ce que vous ressentiez une urgence à être dans des endroits clefs, pour transmettre par exemple ?

**Élisabeth Lebovici.** C'est plutôt dans les années 1990 que cette « position situationniste » est devenue importante, enfin, j'ai eu la possibilité de me trouver dans cet endroit clef qu'était un quotidien comme Libération. Dans les années 1980, comme je le disais, j'étais éloigné-e du monde universitaire et je le suis restée. Mais on voit bien ce désir surgir chez des activistes féministes : Geneviève Fraisse, Françoise Gail, Françoise Gaspard, Hélène Cixous, Françoise Colin, et tant d'autres. Dans les archives que je range avec ma bibliothèque, j'ai retrouvé un colloque sur « Sexisme et langage » en 1985 organisé par une linguiste, Anne-Marie Houdebine<sup>23</sup>, et dans lequel il y a Béatrice Fraenkel<sup>24</sup>, qui est entrée à Paris VII, puis après un certain temps, à l'EHESS.... On n'est pas, vous voyez, pleinement dans l'histoire de l'art.

Pour ce qui me concerne, je vous l'ai dit, il y avait d'autres urgences, le VIH/sida, et les amis qui meurent dès 1983. C'était une période de sidération. Je me souviens, mais je ne me souviens d'absolument rien. Mais j'ai vite compris qu'une génération au moins était en train de mourir : pour ce qui nous concerne dans notre conversation, ça voulait dire une génération d'historien-nnes de l'art, disparues avant qu'elles aient pu (ou à peine entrées) s'inscrire dans des institutions et contribuer à leur transformation. Vous vous rendez-compte : aujourd'hui, j'ai le double, au moins, de leur âge. « Ça ne passe pas comme ça, ça ne se passera pas comme ça », comme dit Vinciane Despret, qui a le sens de la formule<sup>25</sup>.

Paradoxalement, c'est avec cette même génération que surgit la notion, je devrais dire la pulsion, du contemporain, devenue dominante aujourd'hui. 1977, l'inauguration du Centre Pompidou, précède l'investissement culturel de l'Etat sur le contemporain, avec le ministère de Jack Lang (les FRAC, les Centres d'arts, , etc.) provoquant une césure avec l'académie qui n'a pas pris ce tournant. Les gens qui intègrent ces nouvelles institutions ne sont pas ou guère issus de l'université. Évidemment, on aurait pu recruter, y compris des médiévistes, cela aurait été très intéressant. Mais ce moment du contemporain, exemplifié par « l'art contemporain » a créé ses institutions, ses métiers, ceux de « curateur-riche », ses « travailleurs de l'art », sa division du travail et son économie a pris le dessus —comme on le voit aujourd'hui, où l'art contemporain est si souvent une force consolatrice de l'hégémonie capitaliste. Peut-être le grand vaincu de ce triomphe du contemporain,

c'est le XIX<sup>e</sup> siècle, qui bénéficiait d'un intérêt massif et qui aurait dû créer un point de rencontre à l'université entre histoire canonique et savoirs situés féministes et décoloniaux.

---

## NOTES

1. « Féminisme, énigmes et cinéphilie, trois journées d'échanges avec Laura Mulvey », organisées par Clara Schulman et Teresa Castro du 5 au 7 avril 2018 à la Librairie du Cinéma du Panthéon au Grand amphithéâtre du Monde Anglophone et au Cinéma Grand Action à l'occasion de la parution de l'ouvrage : Laura Mulvey, *Au-delà du plaisir visuel. Féminisme, énigmes, cinéphilie, Mimesis*, Paris 2017. L'intervention d'Élisabeth Lebovici était intitulée : « Bons moutons et vilaines chèvres. Les savoirs situés et l'histoire des arts, regards croisés ».
2. Analyse culturelle et études de genre / art, mythes et images, Groupe de recherches dirigé par Giovanna Zapperi et Anne Creissels, <https://acegami.blogspot.com/>
3. Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, fondé en 1971.
4. « Teri Wehn Damisch : un dialogue transatlantique des arts » du 13 au 16 avril 2022 au Centre Pompidou et à l'auditorium de la Galerie Colbert à l'Institut National d'Histoire de l'Art, Paris.
5. Pierre Desfons, Teri Wehn-Damisch, 1979 (4h).
6. Centre de Recherches sur les Arts et le Langage.
7. Auteur notamment de *Nicolas Poussin*, Paris, Fayard, 1988 ; *Georges de La Tour*, Paris, Flammarion, 1992 ; *Une vie pour l'histoire de l'art*, Dijon, Faton, 2014. À lire, les actes du Colloque David,
8. Hubert DAMISCH, *Moves*, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 1997.
9. Laura MULVEY, « Plaisir visuel et cinéma narratif », *CinémAction*, n°67, « 20 ans de théories féministes sur le cinéma » (ed. Bérénice Reynaud et Ginette Vincendeau), 1993 (1<sup>ère</sup> traduction).
10. Professeure à l'University College of London, elle est historienne de l'art, critique et commissaire d'exposition.
11. <https://le-beau-vice.blogspot.com/2020/03/jours-et-nuits-de-confinement-to-une.html?q=annonciation>
12. Griselda POLLOCK, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, New York, Routledge, 2007.
13. Catherine GONNARD et Élisabeth LEOVICI, *Femmes/artistes, artistes/femmes, Paris de 1880 à nos jours*, Paris Hazan, 2007
14. Élisabeth LEOVICI, « Pour une histoire de l'art paradoxale », *Perspective*, 4, Genre et histoire de l'art, 2007, 561-563.
15. Leo BERSANI et Ulysse DUTOIT, *Les secrets de Caravage*, Paris, 2002.
16. Audre LORDE, « The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House », 1984. Republié dans *Sister Outsider: Essays and Speeches*, Berkeley, Crossing Press, 2007, p. 110-114.
17. Thomas BLAIKIE, *Journal d'un botaniste jardinier (1775-1792) ; un Écossais en France à la fin de l'Ancien Régime*, Paris, Klincksieck, coll. « Les mondes de l'art », 2016.
18. Professeure à la New York University, était historienne de l'art, critique et traductrice, spécialiste du cinéma.
19. Giuliana Bruno est actuellement professeure à Harvard où elle occupe la chaire Emmet Blakeney Gleason en études visuelles et environnementales.

20. Patrick BRACCO et Élisabeth LBOVICI, *Ruggieri, 250 ans de feux d'artifice*, Paris, Denoël, 1988.
21. Thierry CHABANNE (dir.), *Autour du Chef d'œuvre inconnu de Balzac*, Paris, Ensad, 1985.
22. Directrice de recherche émérite au CNRS, elle est également membre du CRAL.
23. Anne-Marie Houdebine (+2016) était professeure de linguistique et de sémiologie, d'abord à Angers, puis à l'Université Paris Descartes.
24. Directrice d'études à l'EHESS, chaire Anthropologie de l'écriture.
25. Cf. entretien avec Vinciane Despret, catalogue *Exposé-e-s*, Palais de Tokyo/Fonds Mercator, 2023.

## RÉSUMÉS

En juillet 2022, dans la bibliothèque du Centre d'histoire et Théorie de l'Art, l'équipe de la revue abordait le bilan de l'histoire intellectuelle et des laboratoires qui l'ont fondée (CEHTA, LAS, GAHOM-ALHOMA, ANHIMA). Giorgio Fichera, Clémentine Girault et Clovis Maillet ont rencontré Élisabeth Lebovici, qui avait suivi les séminaires d'Hubert Damisch avant de partir à New York puis de devenir critique d'art et autrice. La discussion s'est intéressée aux parcours intellectuels des années 1980 et aux raisons de la non rencontre entre les théories féministes et poststructuralistes.

In July 2022, in the library of the Centre d'histoire et Théorie de l'Art, the journal's team discussed the intellectual history of the laboratories that founded it (CEHTA, LAS, GAHOM-ALHOMA, ANHIMA). Giorgio Fichera, Clémentine Girault and Clovis Maillet met Élisabeth Lebovici, who had attended Hubert Damisch's seminars before moving to New York and becoming an art critic and author. The discussion focused on the intellectual paths of the 1980s and the reasons for the non-encounter between feminist and post-structuralist theories.

## INDEX

**Mots-clés :** Hubert Damisch, Jean-Claude Lebensztein, CEHTA, féminisme, Art contemporain

**Keywords :** Hubert Damisch, Jean-Claude Lebensztein, CEHTA, féminisme, Art contemporain

## AUTEURS

### ÉLISABETH LBOVICI

Élisabeth Lebovici est critique d'art et docteur en histoire de l'art. Elle est l'autrice de l'essai *Ce que le sida m'a fait, art et activisme à la fin du XXe siècle* (JRP/Ringier « lectures Maison Rouge » 2017, réédition augmentée 2021) et co-autrice avec Catherine Gonnard de l'ouvrage de référence *Femmes/artistes, artistes/femmes, Paris de 1880 à nos jours* (Hazan, Paris 2007). Elle a publié de nombreux essais critiques sur l'actualité des expositions, et tient le blog [le-beau-vice.blogspot.fr](http://le-beau-vice.blogspot.fr)