

INTRODUCTION

Dans les années quatre-vingt-dix, lorsque j'étais étudiante en histoire de l'art, j'ai commencé à m'intéresser au féminisme et à ses différentes ramifications dans les arts visuels. Durant cette période, le nom de Carla Lonzi était entièrement absent de l'enseignement de l'histoire de l'art de l'Italie d'après-guerre. J'avais entendu parler de ses écrits féministes mais j'ignorais qu'elle avait été aussi critique d'art. En tant que discipline, du moins en Italie, l'histoire de l'art était très refermée sur elle-même et ses limites étaient bien définies : toutes les approches qui mettaient en rapport l'art et la politique étaient mal vues, surtout s'il s'agissait de féminisme. C'est pourquoi j'ai commencé à m'intéresser à ce qui était publié dans d'autres contextes que l'Italie, où les questions liées au genre avaient réussi tant bien que mal à pénétrer les études consacrées à l'art. À cette période, en outre, Judith Butler avait publié depuis peu *Trouble dans le genre*, et le *Manifeste cyborg* de Donna Haraway paraissait en Italie : ces deux textes ont marqué de manière décisive la génération de chercheuses féministes à laquelle j'appartiens. Avec mes amies, nous lisions et discutons ces livres, alors que nous nous intéressions peu au féminisme italien qui, à tort ou à raison, ne nous semblait pas fournir les instruments adéquats pour une critique du présent. Je pensais par ailleurs que le féminisme italien, tellement centré sur le langage et l'écriture, avait peu à offrir à quelqu'un qui, comme moi, s'intéressait surtout à l'art et à la culture visuelle.

Ma rencontre avec les théories féministes s'est produite, en somme, à travers ces lectures qui étaient liées au désir de me situer dans un cadre transnational. Je m'étonne encore, toutefois, d'avoir pu passer à côté de la trajectoire de Carla Lonzi, dont je ne savais rien ou presque à l'époque. Ma rencontre avec ses écrits s'est produite en partie par hasard, alors que je vivais en France depuis un moment. Cette distance a rendu possible que je m'intéresse au féminisme italien à travers une série de questions et une approche théorique différente de celle dans laquelle avait été reçue en Italie la pensée de Carla Lonzi. Il y a quelques années, Patricia Falguières m'a téléphoné pour me parler d'*Autoportrait* de Carla Lonzi, dont elle venait d'acheter un exemplaire dans une librairie d'occasion de Rome : elle avait le projet de le faire traduire et me proposait de diriger son édition française. Le livre est sorti depuis, mais, dès ce moment, j'ai commencé à me passionner pour les textes de Carla Lonzi et à m'interroger sur l'actualité

de ses réflexions pour penser les liens entre la sphère artistique et le féminisme. Comme on le verra par la suite, les problèmes que soulevaient ses écrits m'ont amenée aussi à remettre en question certaines de mes idées sur le féminisme italien et sur la place du féminisme dans l'histoire de l'art.

Carla Lonzi (1931-1982), figure emblématique du néo-féminisme italien, a été tout au long des années soixante une critique d'art novatrice. Élève de l'historien de l'art Roberto Longhi, Lonzi a inventé une écriture sur l'art ouvertement subjective, qui s'inscrivait au cœur des débats critiques dans l'Italie des années soixante, dont le livre *Autoportrait* (1969) représente le point culminant. Peu après sa publication, pourtant, Lonzi a décidé d'abandonner la critique d'art pour se consacrer au féminisme. Ma recherche s'intéresse à la trajectoire discontinue de Carla Lonzi et aux rapports entre l'art et le féminisme dans l'Italie des années soixante et soixante-dix. Mon hypothèse repose en effet sur le constat que, pour Lonzi, abandonner la *critique d'art* n'a pas signifié cesser de *critiquer l'art*. Ses écrits montrent au contraire un intérêt constant pour l'art, ses institutions, ses mythes et ses langages, que Lonzi n'arrêtera jamais d'analyser et d'interroger de manière critique. Alors que la plupart des études existantes tendent à penser que les deux phases de sa vie (la critique d'art et le féminisme) sont fondamentalement distinctes, je propose au contraire d'étudier l'ensemble de ses textes en considérant l'histoire de l'art comme un domaine traversé par les questions sociales et politiques.

Carla Lonzi a été une critique d'art, une féministe, une écrivaine et une poète italienne. En écrivant ces mots, je m'aperçois pourtant que ces appellations ne rendent pas justice au parcours d'une femme qui a mené une lutte constante pour éviter que sa vie soit réduite à un ensemble de rôles, de catégories ou d'identités. La tentative de définition de son activité risque ainsi d'apparaître inefficace pour saisir la complexité qui nous restitue une trajectoire caractérisée par la discontinuité et par un ensemble de processus qui renvoient à la décomposition des catégories par lesquelles on a l'habitude de contenir et de rendre intelligibles les vies des personnes. Formée en tant qu'historienne de l'art, Carla Lonzi écrit sur l'art, aux côtés des artistes, tout au long des années soixante, en expérimentant une écriture subjective et relationnelle qui l'amène à prendre ses distances avec la critique d'art en tant que métier et avec les rôles qui structurent les institutions et les formes de sociabilité liées à l'art. En 1970, « année zéro » du mouvement féministe italien, Lonzi abandonne la critique d'art et concentre tous ses efforts sur

la définition d'une nouvelle subjectivité féministe. Cette dernière court pourtant toujours le risque de se fixer dans une forme d'identification qui, surtout à la fin des années soixante-dix, pouvait être facilement récupérée et apprivoisée comme une identité socialement acceptable.

Carla Lonzi a expérimenté de nouvelles manières de vivre et d'écrire dans la culture italienne des années soixante et soixante-dix, lorsque les structures sociales du pays étaient mises sous pression par une contestation croissante, qui impliquait différents secteurs de la société (des usines aux organisations politiques, en passant par les universités) et par un mouvement féministe de masse. Dans ce contexte, Lonzi a voulu défaire les rôles qu'elle reliait à son oppression, pour essayer de connecter son expérience subjective à une entreprise de transformation collective. Le groupe féministe est en effet le lieu où les femmes se constituent comme sujet politique, et cette nouvelle subjectivité est à son tour un projet collectif. Pour Lonzi, le féminisme doit se comprendre comme un processus créatif qui trouve ses points d'attache dans la pratique du groupe (l'autoconscience) et dans la pratique individuelle de l'écriture. Le féminisme crée une nouvelle subjectivité, un « sujet imprévu » – comme elle l'écrit en 1970 – qui se soustrait aux rapports de force patriarcaux en affirmant son autonomie. Au centre de ce livre se trouve le croisement, constitutif dans le parcours de Carla Lonzi, de son propre devenir sujet et de l'expérience partagée de la libération : c'est précisément ce croisement qui tient ensemble le féminisme et la critique d'art.

En 1969, Carla Lonzi publie *Autoportrait*, un livre fondé sur le montage d'une série de conversations enregistrées avec quatorze artistes – tous des hommes, à l'exception de Carla Accardi. Lorsqu'elle décide d'abandonner le monde de l'art, Carla Lonzi est une critique confirmée : elle a travaillé aux côtés des artistes les plus importants de l'époque comme Lucio Fontana, Pino Pascali, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini ou Carla Accardi. Ces artistes représentent les positions les plus avancées de l'avant-garde de la période, certains parmi eux se retrouvent par ailleurs dans le groupe de l'Arte Povera. L'année suivante, Carla Lonzi participe à la création de Rivolta Femminile, l'un des premiers collectifs féministes italiens, dont la pratique repose sur la non-mixité et sur l'autoconscience. Elle devient dès lors une figure de premier plan du néo-féminisme italien, en raison essentiellement de quelques textes qu'elle écrit dans cette période, qui s'imposent par leur approche radicale et profondément novatrice. La transition de 1970 est marquée ainsi par l'incompatibilité de son activité

antérieure de critique d'art avec la découverte du féminisme; c'est ce qui a contribué à la représentation d'une césure radicale dans sa vie et dans son activité.

Carla Lonzi est considérée comme l'une des fondatrices du néo-féminisme italien. Ses textes ont joué un rôle central pour toute une génération de femmes, en particulier *Nous crachons sur Hegel* (1970), *La donna clitoridea e la donna vaginale* [la femme clitoridienne et la femme vaginale] et *Sessualità femminile e aborto* [sexualité féminine et avortement] (publiés l'un et l'autre en 1971). Sa critique de l'approche révolutionnaire d'inspiration marxiste, ses positions sur la sexualité féminine et sur l'avortement, le choix de la non-mixité ont eu d'immenses résonances dans le mouvement des femmes émergent, auquel Lonzi n'a pourtant pas participé directement, préférant la dimension du petit groupe. En 1978, elle publie son journal, écrit entre 1972 et 1977, sous le titre *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* [tais-toi, ou alors parle. Journal d'une féministe], et, deux ans plus tard, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra* [tu peux t'en aller. Dialogue avec Pietro Consagra], compte rendu de quatre journées de discussion avec l'artiste qui était son compagnon depuis le début des années soixante, où elle enregistre la fin de leur relation amoureuse.

Ces textes ne comptent pas seulement parmi les documents les plus importants du féminisme italien des années soixante-dix; ils représentent aussi des tentatives de repenser l'écriture, la créativité et la production de savoir d'un point de vue féministe. Par l'écriture, Carla Lonzi réinvente en outre une série de formes d'expression «mineures» comme la conversation, le journal, le manifeste, d'une manière qui suggère un renversement du masculin et du féminin, du public et du privé. Lonzi s'approprie en effet dans une visée féministe une parole publique et assertive, cristallisée dans la forme du manifeste qui, dans le cadre de l'histoire de l'art italienne, rappelle la masculinité hyperbolique des futuristes. Inversement, une forme d'écriture traditionnellement féminine comme le journal se trouve soustraite à la sphère privée et investie d'une signification politique. Les textes de Carla Lonzi traduisent une recherche d'autonomie vis-à-vis des genres littéraires et, de manière plus générale, des formes d'expression consolidées par la tradition. C'est ce qu'elle appelle un processus de «déculturation», à savoir la tentative d'utiliser un langage aussi conforme que possible à ce qu'elle entend exprimer et qui passe par une attention particulière au vocabulaire, pour essayer de se libérer du jargon universitaire et des langages formatés de la critique d'art, de l'essai

théorique et de la politique. Un aspect important de son activité consiste précisément à défaire les langages, les idées et les gestes qu'elle considérait comme colonisés par le pouvoir, et donc par le patriarcat. L'écriture est l'un des lieux où ce processus prend forme.

La recherche d'autonomie, pour Carla Lonzi, défie en outre toute ambition de participer à une histoire déjà écrite. Dans sa perspective anti-dialectique, l'Histoire en tant que telle est pensée comme une construction patriarcale dont les femmes sont structurellement exclues. Comme elle l'écrit dans *Nous crachons sur Hegel*, le féminisme interrompt la continuité chronologique de l'Histoire aussi bien que le monologue du patriarcat. Le parcours même de Carla Lonzi reflète sa théorisation du féminisme en tant que discontinuité: il est impossible en effet de lire sa trajectoire intellectuelle et politique à travers un schéma historique linéaire et homogène. Au contraire, la rupture avec les paradigmes historiques préexistants doit être envisagée, au-delà d'une perspective purement biographique, comme un lieu conflictuel mais aussi productif pour une réflexion qui s'inscrit dans le présent.

À partir de ces considérations, ce livre s'intéresse à la complexité de la pensée de Carla Lonzi en se concentrant sur la critique qu'elle adresse à l'art, développée d'abord en tant que critique d'art et ensuite dans le féminisme, par la lecture croisée de l'ensemble de ses textes. Cette entreprise implique de prendre en compte la dimension relationnelle des procédés qu'elle a adoptés, qui confèrent un rôle central au dialogue et aux relations (souvent conflictuelles). *Autoportrait* cristallise de ce point de vue le processus qui conduira Lonzi à formuler une critique de l'art qui, d'un côté, pose les bases de sa conception de la culture en tant qu'oppression et, de l'autre, permet d'envisager son devenir féministe comme un choix qui repose sur une articulation de l'individuel et du collectif. Dans le cadre de ces réflexions, cette recherche propose aussi de réexaminer les idées de Carla Lonzi sur le rôle de la femme dans l'art et sur la créativité dans le féminisme, à la lumière des thématiques qui traversent les débats internationaux sur l'art et le féminisme. Il apparaît nécessaire, de ce point de vue, de s'interroger de manière critique sur sa décision de se retirer de l'art, en tant que pratique de résistance contre toutes les formes d'intégration dans la culture.

Au cours de la recherche qui a conduit à l'écriture de ce livre, j'ai rencontré le problème des archives de Carla Lonzi, dont les manuscrits originaux restent à ce jour dispersés dans différentes archives privées, où il

n'a pas été possible de les consulter. En réalité, mon travail ne vise pas à restituer une vision exhaustive de la pensée de Carla Lonzi, ni même à reconstruire les étapes de sa biographie de manière linéaire. Il s'agit plutôt de poser des questions qui ont trait au lien entre sa réflexion féministe et son expérience de la critique d'art. Le problème des archives m'intéresse toutefois dans la mesure où il permet d'interroger l'actualité d'une pensée et les formes d'actualisation qui sont rendues possibles lorsque les documents sont sauvés de l'oubli. Mon approche des archives partage avec une grande partie de l'historiographie féministe récente la nécessité d'interroger de manière critique les mécanismes de sélection et de refoulement qui ont rendu visibles certains aspects d'une histoire donnée, alors qu'ils en ont occulté d'autres. J'ai donc commencé à effectuer des recherches dans les archives sans me fixer d'objectifs précis, selon une méthode intuitive qui m'a amenée à consulter les archives de certaines personnes qui gravitaient autour de Carla Lonzi et qui étaient susceptibles de conserver des documents qui m'intéressaient. Parmi les archives qui étaient accessibles aux chercheurs, je me suis intéressée, avant tout, à celles de Carla Accardi et de Suzanne Santoro, c'est-à-dire deux artistes femmes avec lesquelles Lonzi était en relation au cours des années soixante-dix ; puis, évidemment, les archives de Pietro Consagra à Milan et enfin la Fondazione Jacqueline Vodoz e Bruno Danese à Milan, où je suis allée avec l'idée de consulter les photographies de Jacqueline Vodoz, une photographe qui faisait partie du groupe de Rivolta Femminile et qui était proche de Lonzi.

C'est ici, dans certains cartons conservés par la fondation, que j'ai trouvé les documents les plus intéressants pour ma recherche, et dont je rends compte dans les chapitres qui suivent. Il s'agit d'une série de textes inédits des années soixante-dix où Carla Lonzi réfléchit à l'art et à la créativité, d'un ensemble de lettres, de notes et de cassettes audio, et enfin d'un inventaire manuscrit de l'ensemble des écrits qui ont été retrouvés après sa mort en 1982, compilé par ses amies de Rivolta Femminile. Ce dernier se compose de 31 fiches manuscrites qui recensent l'ensemble des documents classés par thème et par ordre chronologique. La majeure partie des documents mentionnés dans cet inventaire se compose de lettres couvrant une période qui va du début des années cinquante au début des années quatre-vingt. Il est en revanche impossible d'établir la teneur exacte des écrits, qui abordent les thèmes les plus variés : il pourrait s'agir de textes plus ou moins longs, ou de simples notes. Chaque document (lettre, note ou manuscrit) est indiqué par une date, un numéro d'inventaire et un titre,

qui renvoie à son contenu ou à sa première phrase (par exemple « Lettre à Fabro », ou alors « Pour moi, le féminisme a voulu dire expression... »), suivis de la mention « photocopie » et/ou « transcription » (dans la plupart des cas, les documents ont été photocopiés en plusieurs exemplaires et transcrits). Cet inventaire n'est probablement pas exhaustif et seule une infime partie des documents recensés se trouve en effet dans les archives de la fondation à Milan. Les écrits les plus importants auxquels j'ai pu accéder avaient été, pour la plupart, rassemblés pour une publication posthume qui n'a jamais vu le jour ; ils m'ont permis malgré tout de me faire une idée de l'extension des questions abordées par Lonzi, et de préciser des aspects importants qui ont orienté ma recherche, notamment l'utilisation de l'enregistrement et la position de Lonzi à l'égard des femmes artistes. Ce qui ressort de cette recherche permet donc de prendre la mesure du volume des archives de Carla Lonzi et de son héritage encore enfoui. Différentes conversations avec des proches et amis de Carla Lonzi m'ont amenée à la conclusion que l'ensemble des documents était effectivement conservé par des particuliers, chez qui il ne m'a pas été possible de les consulter. Il me paraît possible d'affirmer, à la lumière de ce qui se dégage de ces recherches dans les archives, qu'il reste difficile d'évaluer s'il existe, parmi les inédits, des textes d'une importance comparable à ce qui est déjà publié.

La dispersion de l'héritage de Carla Lonzi pose une série de problèmes de nature tout autant politique qu'historique. Le secret qui entoure les archives d'une figure aussi importante est lié sans aucun doute à l'histoire de Rivolta Femminile, caractérisée justement par le refus de se compromettre avec les institutions publiques et visant plutôt à dissoudre la limite entre le public et le privé. Les livres de Carla Lonzi témoignent de cette volonté de reconfigurer les sphères publique et privée : les espaces privés deviennent les lieux où il est possible d'inventer de nouvelles relations entre les femmes et où se poursuit le travail théorique et politique du groupe. Toutefois, le choix séparatiste de Rivolta Femminile, qui se réunissait exclusivement entre femmes, dans des domiciles privés, se distingue des stratégies adoptées par d'autres groupes italiens qui étaient de manière générale plus ouverts sur l'extérieur, souvent parce qu'ils s'organisaient autour de lieux (bibliothèques, lieux associatifs, espaces occupés) conçus comme autant de points de jonction entre le public et le privé. Les écrits de Carla Lonzi montrent à quel point ce refus de la sphère publique était en réalité ambivalent ; il est possible toutefois que, pour les femmes qui avaient participé au groupe et qui se sont chargées de conserver et de cataloguer ses archives après sa

mort, cette ambivalence ait constitué un dilemme paralysant. L'histoire de Rivolta Femminile montre par ailleurs que la dynamique du groupe était fortement centrée sur la figure charismatique de Carla Lonzi, ce qui a eu des conséquences décisives pour son héritage. D'un côté, en effet, l'expérience politique de Rivolta Femminile s'est achevée avec la mort de Carla Lonzi, tandis que, de l'autre, sa place centrale dans le groupe a fait que le souci de la « fidélité » a pris le dessus sur l'ouverture vers l'avenir, qui en effet n'a pu se produire.

En même temps, l'opacité qui entoure l'héritage de Carla Lonzi pose le problème, politique à part entière, de la manière dont son parcours a été lu exclusivement dans le cadre du féminisme différentialiste italien (ou *pensiero della differenza sessuale*). S'interroger sur le rôle de Carla Lonzi dans l'histoire du féminisme italien signifie en effet s'affronter à son appropriation au sein d'un parcours politique historiquement distinct du sien. Comme il apparaîtra clairement à la lecture de ce travail, je suis convaincue que les écrits de Carla Lonzi dépassent ce cadre théorico-politique, malgré de nombreux points de contact. Plus généralement, la focalisation sur l'appartenance, la fidélité et la généalogie, sur laquelle s'est fondée la réception de Carla Lonzi en Italie, empêche de percevoir sa trajectoire dans toute sa complexité, y compris dans ses aspects les plus contradictoires et problématiques. Ce type de lecture a en outre joué un rôle crucial dans l'effacement des nombreux liens qui relient son féminisme aux questions artistiques. Même s'il s'appuie sur une recherche aussi précise que possible, mon travail ne vise pas à dévoiler la vérité ultime sur un personnage historique, ni à fonder une nouvelle généalogie pour une critique féministe de l'histoire de l'art, mais à ouvrir une série de questions qui ont trait à la possibilité de penser l'art et la créativité dans une perspective féministe.

Au-delà des événements qui ont conduit à la situation de dispersion et de semi-opacité de son héritage, il me semble que la difficulté d'accès aux documents n'est pas inquiétante uniquement pour les générations de chercheur.e.s féministes à venir, dont on peut légitimement penser qu'elles s'intéresseront de plus en plus à Carla Lonzi. L'inaccessibilité des archives est aussi le symptôme d'une difficulté à historiciser une figure qui occupe une place d'une telle importance dans l'imaginaire du féminisme italien. La manière dont Carla Lonzi a été lue, étudiée ou pas, a concouru à figer ses écrits dans une temporalité hors de l'histoire et contribué à sa transformation en « icône » du féminisme italien, question qui sera abordée dans le premier chapitre.

Ce livre se compose de sept chapitres, suivis d'un bref épilogue, qui abordent une série de questions qui mettent en cause à la fois l'histoire de l'art dans l'Italie de l'après-guerre et l'histoire du féminisme italien. Ces deux fils constituent le cœur du livre, qui examine les questions artistiques du point de vue de leur signification politique. Le premier chapitre introduit les problèmes que pose la rupture de 1970 à l'historiographie féministe italienne et s'efforce de reconstruire la naissance de Rivolta Femminile à travers une série de recherches documentaires. Dans les études qui se sont intéressées aux rapports entre l'art et le féminisme en Italie, Carla Lonzi jouit d'un statut ambivalent : initiatrice du néo-féminisme italien et, en même temps, « chaînon manquant » entre l'art et le féminisme. En m'interrogeant sur ce problème, je prends appui sur le lien existant entre le monde de l'art et la naissance de Rivolta Femminile, qui compte une critique d'art (Carla Lonzi) et une artiste (Carla Accardi) parmi ses initiatrices. L'idée d'une « absence » de rencontre entre l'art et le féminisme en Italie découle en effet d'une conception historiographique récente, d'après laquelle il aurait existé un véritable « art féministe », au style identifiable, dont il serait possible de définir les frontières historiques et géographiques. La construction *a posteriori* d'une avant-garde artistique féministe répond en réalité aux exigences de l'histoire de l'art en tant qu'institution de savoir et champ disciplinaire qui tend à absorber dans ses modèles épistémologiques des pratiques qui les ont fortement contestés. Une recherche historique plus approfondie permet pourtant de renverser les termes de la question : la rupture de Carla Lonzi avec le monde de l'art pourrait être comprise comme une réponse à une série de problèmes qu'elle s'était posé en tant que critique d'art. La reconstruction historique de la naissance de Rivolta Femminile permet par ailleurs de préciser le rôle de Carla Lonzi dans les débuts du mouvement féministe et de réexaminer, dans ce contexte, les articulations entre l'art et le féminisme.

Le deuxième chapitre se concentre sur la critique que Carla Lonzi adresse aux formes de savoir produites par les institutions artistiques et par l'histoire de l'art. La composition d'*Autoportrait* indique une prise de distance par rapport aux modèles épistémologiques dans lesquels elle s'était formée, et en particulier celui qui était lié à l'enseignement de Roberto Longhi à l'université de Florence. Le livre restitue le processus de prise de conscience qui a amené Carla Lonzi à envisager la critique d'art comme un rôle fondamentalement autoritaire et répressif. *Autoportrait* remet en question les formats classiques de la monographie d'artiste ou de la synthèse

liée à la définition de catégories, mouvements ou tendances artistiques. Le privilège accordé à la parole et à la relation, au détriment de l'observation, représente une étape cruciale dans le processus qui a amené Lonzi à repenser les structures du savoir dans lesquelles elle s'était formée. Le livre propose en effet la possibilité d'un savoir non hiérarchique et participatif, qui entre en résonance à la fois avec les pratiques artistiques qui s'imposaient à l'époque et avec son féminisme ultérieur. La critique des modèles épistémologiques dominants sera examinée à travers le conflit qui a opposé Carla Lonzi aux deux historiens de l'art les plus influents de cette époque : Roberto Longhi, dont elle avait été l'élève, et Giulio Carlo Argan, à qui elle s'en était pris publiquement en 1963. Ce chapitre retrace d'un côté sa polémique avec une critique d'art d'inspiration marxiste qu'elle considérait autoritaire, incarnée par Argan, de l'autre, son éloignement de l'enseignement formaliste de Longhi, à la recherche d'une écriture sur l'art fondée sur sa proximité avec les artistes.

Le troisième chapitre s'intéresse aux liens entre l'esthétique et la politique dans le processus qui a conduit Carla Lonzi à abandonner la critique d'art au profit du féminisme. Les notions entremêlées d'authenticité et d'autonomie, récurrentes dans ses écrits, doivent être replacées dans le contexte des années marquées par la contestation. Carla Lonzi participe aux révoltes de 68 dans lesquelles le monde de l'art se trouve fortement impliqué avec les occupations de la Triennale de Milan et de la Biennale de Venise, entre mai et juin de cette même année. La contestation est aussi l'un des thèmes abordés au cours des discussions qui composent *Autoportrait*, où se pose avec force la question de l'autonomie de l'art. L'élaboration d'une position féministe à partir de l'expérience de la critique d'art repose en effet sur l'idée que l'art est un rapport social qui empêche d'entretenir des relations authentiques et d'expérimenter des formes de vie fondées sur la réciprocité. Carla Lonzi revendiquera toujours une certaine distance à l'égard de 68, mais il est possible malgré tout de considérer ses réflexions sur la contestation comme un moment clé dans l'élaboration de son éloignement de l'art. C'est le moment, justement, où une série de concepts qui traversent la production critique et artistique de la période acquiert pour elle une signification politique. Les notions d'authenticité et d'autonomie passent en effet de la critique d'art au féminisme. Ces concepts, empruntés au langage de la critique d'art moderniste, joueront un rôle central dans le féminisme de Carla Lonzi, qui s'attachera avant tout au refus des rôles féminins, au processus du devenir sujet et à la recherche

d'autonomie à l'égard de la culture. La façon dont elle conçoit l'authenticité et l'autonomie change toutefois radicalement au cours de la transition entre 1968 et 1970 : ce chapitre s'efforce de reconstruire les termes de cette traduction-transformation, dans le féminisme, de concepts empruntés au vocabulaire artistique.

Le quatrième chapitre est consacré au rapport entre l'histoire et la subjectivité à partir de l'analyse croisée d'un ensemble de textes et de procédés que Lonzi avait adoptés : son utilisation des techniques de reproduction du son et de l'image, la notion de « sujet imprévu » développée dans *Nous crachons sur Hegel* et enfin les considérations sur l'écriture de l'histoire qui l'occupent vers la fin de sa vie. Dans *Autoportrait*, Carla Lonzi défait les conventions de l'écriture sur l'art et remet en question la temporalité linéaire qui structure l'histoire de l'art. De la même manière, le féminisme représente pour elle une discontinuité : le premier manifeste de Rivolta Femminile et *Nous crachons sur Hegel* développent l'idée d'une temporalité féministe et d'un temps du féminisme qui reprend certains des thèmes et procédés qu'elle avait adoptés dans la critique d'art, en ce qui concerne en particulier la possibilité de repenser l'histoire à partir de ses fractures. Suivre ce fil permet de faire émerger les relations existantes entre le modèle de temps non linéaire expérimenté dans *Autoportrait* et les réflexions sur le temps du féminisme développées au cours des années suivantes, lorsque les questions de l'anachronisme, de la répétition et de l'interruption ont pris une signification politique. En essayant de penser le rapport entre le passé et le présent à partir de la constitution d'un nouveau sujet politique, Lonzi oppose le temps de l'histoire à celui de la vie, en posant avec force la question d'une histoire échappant à la temporalité du patriarcat, qui exclut les femmes.

Le cinquième chapitre approfondit la relation d'amitié entre Lonzi et l'artiste Carla Accardi, qui joue un rôle central dans le processus qui aboutira à la naissance de Rivolta Femminile. Leur amitié se brise toutefois en 1973 : ce chapitre tente de reconstruire les discussions qui ont occupé les deux femmes, afin de clarifier le conflit entre l'art et le féminisme qui anime les écrits de Carla Lonzi. L'hostilité à l'égard des artistes femmes représente en effet l'un des aspects les plus controversés de sa trajectoire, en particulier parce qu'elle la rend illisible du point de vue d'une histoire de l'art attentive à la question du genre. Toutefois, si les écrits consacrés aux artistes femmes sont insignifiants sur le plan numérique, la relation avec Carla Accardi, la seule femme qui s'exprime dans *Autoportrait*, a une

telle importance qu'elle oblige à repenser la question de son rapport avec les artistes femmes. Lonzi et Accardi se sont rencontrées au début des années soixante et ont entretenu une intense relation, fondée sur une complicité intellectuelle, politique et artistique. Le conflit qui les oppose, et qui finira par compromettre leur amitié, concerne l'identification en tant qu'artiste de Carla Accardi et sa coexistence difficile avec le processus de « déculturation » qui était à la base de la pratique de Rivolta Femminile. Le chapitre reconstruit l'histoire de cette amitié à travers l'étude d'une série de textes et de documents : les écrits de critique d'art que Lonzi consacre à son amie, leurs conversations publiées dans une revue et dans *Autoportrait*, les nombreux passages du journal où Lonzi aborde la crise d'une relation qui avait beaucoup compté pour elle, et une série de textes et de témoignages de Carla Accardi. En particulier, l'analyse des discussions qui ont amené Accardi à réaliser une série d'*ambienti* [environnements] entre 1966 et 1971 apparaît déterminante pour reconstruire l'intensité d'un dialogue qui tournait autour de la créativité féminine.

Le sixième chapitre propose une relecture critique des réflexions de Carla Lonzi sur la place que les femmes occupaient dans l'art, qui tient compte aussi de points de vue exprimés par les artistes qui participaient à Rivolta Femminile, en particulier Suzanne Santoro. Dans les écrits postérieurs à 1970, Lonzi n'arrête pas pour autant de s'interroger sur l'art, la créativité et son activité antérieure de critique d'art. Elle continue par ailleurs de partager sa vie avec un artiste, Pietro Consagra, et un certain nombre d'artistes participe au groupe de Rivolta Femminile, du moins au cours des premières années. L'appel à la « déculturation » comme modalité de subjectivation féministe signifie toutefois pour Lonzi le refus de l'art. Elle décide par conséquent d'ignorer les femmes artistes, en les accusant souvent d'inauthenticité et de complicité avec le patriarcat ou, pire, de tirer profit de l'oppression de la femme. Carla Accardi et d'autres artistes qui participent au groupe expriment une position différente, et ce chapitre tente de reconstruire les discussions qui ont conduit à une rupture toujours plus nette entre Lonzi et les artistes. L'analyse de la controverse autour du livre de Suzanne Santoro, *Per una espressione nuova* [pour une expression nouvelle] (1974), inspiré des réflexions de Carla Lonzi sur la sexualité, représente une étape importante de cette histoire. L'analyse d'un ensemble de textes qui abordent les thèmes de la position de spectatrice de la femme et du rôle de l'artiste dans le féminisme permettent en outre d'interroger de manière critique la prédilection de Lonzi pour l'expression

écrite au détriment du visuel. Cette méfiance a certainement joué un rôle, aussi, dans le refoulement de l'activité de critique d'art dans la réception de ses écrits comme, plus généralement, dans le refoulement du visuel dans le féminisme italien.

Le septième chapitre est centré sur la signification politique de la décision, prise par Lonzi, de se retirer de l'art. La lecture du livre *Vai pure* (1980), dialogue qui met fin à sa relation amoureuse avec l'artiste Pietro Consagra, montre toute la complexité d'une réflexion sur l'art en tant qu'institution patriarcale. Ici, en effet, Lonzi explique que l'artiste peut se révéler le pire ennemi de la femme, dans la mesure où le mythe de l'art contribue à la marginaliser, en la reléguant au silence ou, dans le meilleur des cas, à un rôle secondaire. Pour Lonzi, la subordination des femmes est la condition préalable à la créativité masculine et au prestige qui en découle. Le rôle de l'artiste est donc de maintenir un ordre sexué dans lequel l'art est pensé comme une scène de la masculinité. Le dialogue avec Pietro Consagra rend manifeste la critique qu'elle adresse à l'art, considéré comme une idéologie, ou plus précisément comme un ensemble d'institutions, de rapports de pouvoir et de formes de sociabilité, de vie et de travail qui marginalisent et oppriment les femmes. Lonzi développe en particulier, dans le cadre d'une relation personnelle, une série d'idées déjà esquissées dans ses premiers textes féministes centrés sur le refus de la productivité et de la compétition capitalistes, en faveur d'une sexualité libre et de l'improductivité. *Vai pure* actualise ces problèmes par l'élaboration d'une critique féministe de la séparation entre le travail et la reconnaissance sociale d'un côté, la vie et les relations affectives de l'autre.

L'épilogue est conçu comme une ouverture vers le présent : il examine l'intérêt pour Carla Lonzi qui s'est manifesté récemment chez une nouvelle génération d'artistes femmes, en Italie comme ailleurs. Leurs œuvres mettent en évidence la dimension créative des écrits de Carla Lonzi et interrogent d'une façon nouvelle la possibilité d'une expression artistique qui repose sur les exigences portées par le féminisme. L'analyse de ces travaux, qui se réfèrent directement à ses écrits, permet de revenir sur certaines des questions posées en ouverture du livre, en particulier sur la nécessité d'aller au-delà d'une lecture linéaire de la trajectoire de Carla Lonzi, fondée sur l'idée que son féminisme est étranger aux questions artistiques. Les œuvres de ces artistes mettent en évidence, au contraire, le potentiel de ses écrits pour une critique féministe permettant finalement un dialogue entre l'art et la politique.