

## Compte rendu

---

« Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz et Pascale Molinier (dir.) "Genre, féminisme et valeur de l'art", *Cahiers du genre*, n° 43., Paris, L'Harmattan, 2007, 270 p. »

Maria Viñolo Berenguel

*Recherches féministes*, vol. 21, n° 2, 2008, p. 172-175.

Pour citer ce compte rendu, utiliser l'adresse suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/029447ar>

DOI: 10.7202/029447ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

---

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

---

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : [info@erudit.org](mailto:info@erudit.org)

⇒ **Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz et Pascale Molinier (dir.)**

« Genre, féminisme et valeur de l'art », *Cahiers du genre*, n° 43.

Paris, L'Harmattan, 2007, 270 p.

Comment le féminisme et le concept de genre renouvellent-ils notre appréhension des arts plastiques? C'est à cette question que Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz et Pascale Molinier, coordonnatrices du numéro 43 des *Cahiers du genre* ont voulu répondre en mobilisant des réflexions issues de différentes disciplines de la recherche française sur le genre et les arts plastiques mises en « perspective avec les recherches historiques anglo-américaines dont elle est redevable » (p. 8). À travers dix articles, la notion de valeur de l'art, des œuvres et des artistes « permet d'aborder l'art à la fois comme pratique sociale et comme objet théorique » (p. 8). Dans une perspective axée sur le genre, la notion de la valeur de l'art apparaît centrale : dans leur texte d'introduction, les auteures rappellent d'ailleurs que, durant les années 70, cette préoccupation a été au cœur de la réflexion fondatrice de Linda Nochlin dans son article intitulé « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes? »

Cette question est reprise dans le texte suivant de Fabienne Dumont et Séverine Sofio qui traitent de l'émergence de la théorisation féministe de l'art. Pour ces auteures, l'article de Linda Nochlin « marque l'invention de la pensée féministe en histoire de l'art » (p. 27). Cette théorisation féministe passe à la fois par la revalorisation de la production artistique des femmes et par la relecture de l'histoire de l'art. Linda Nochlin et Griselda Pollok, toutes deux historiennes, ont apporté un regard neuf sur l'art, une révision faite avec des yeux de femme qui a donné à l'histoire de l'art une perspective nouvelle et différente.

C'est donc à juste titre que le troisième texte est une traduction, pour la première fois en français, du premier chapitre de l'ouvrage de l'historienne Griselda Pollok, *Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, paru en 1999. Ce chapitre remet en question le chef-d'œuvre, le canon, créé par l'histoire de l'art et subordonné à des présupposés historiques et culturels. Comme l'affirme l'historienne, le canon est un produit de l'académie, il est créé par les artistes (non par des artisans ou des artisanes) et par les écrivains (des hommes). S'appuyant sur la psychanalyse et sur les travaux des théoriciennes féministes de l'art, Pollock met en évidence cette structure « masculine et blanche » et invite à interroger l'intérêt des femmes pour l'art et le désir des femmes artistes.

Le texte suivant, titré « De chaque côté de l'Atlantique, deux parcours féministes en art », met en parallèle les témoignages recueillis auprès de deux actrices historiques du mouvement féministe en art, soit l'Américaine Patricia Mainardi et la Française Mathilde Ferrer. Nous voyons à travers leurs expériences comment elles ont concilié leur pensée politique féministe et leurs pratiques d'enseignement de l'histoire de l'art pour l'une et d'enseignement des arts plastiques pour l'autre. Ces voix et ces expériences (comme connaissances) re/créent une partie

de l'Histoire, celle du mouvement féministe s'introduisant en histoire de l'art et dans les écoles d'art pendant les années 70. Mainardi précise que c'est d'abord, comme historienne, par intérêt pour l'art primitif qu'elle a réagi contre le formalisme prédominant aux États-Unis au cours de cette période en introduisant des réflexions sur le genre dans l'analyse de la création et en histoire de l'art. De son côté, Ferrer témoigne des difficultés auxquelles les jeunes artistes ont dû faire face dans un monde où le canon artistique ne leur laissait pas de place. Selon elle, la tâche a été encore plus difficile pour les artistes, chercheuses et étudiantes françaises, car elles étaient dépourvues de connaissances venant des théories féministes, en partie à cause du manque de bibliographies en français et de l'absence de soutien institutionnel.

De la même façon que Mainardi s'intéresse aux courtépointes (*quilts*) et à la mosaïque (*patchwork*) américaines, Myriem Naji s'intéresse aux tapis marocains du Siroua. Tisser et coudre sont des tâches qui ont occupé une place importante dans les cultures et dans l'histoire. Les artisanes berbères qui tissent ces magnifiques tapis subissent une double marginalisation : elles sont femmes et artisanes. Dans son texte « Valeur des tapis marocains : entre productrices d'artisanat et marchands d'art », Myriem Naji montre que la production et le commerce de ces tapis se présentent dans le contexte marchand de la mondialisation, où l'espace de production artisanale, qui en permet la valeur, est transféré dans un monde globalisé de produits. D'un bout à l'autre de la chaîne, les tapis passent du statut de production artisanale à celui d'œuvre d'art dont il n'est pas possible de désigner l'auteure ou les auteures puisqu'elles ne sont pas connues ni reconnues en tant qu'artistes. Les savoir-faire artisanaux qui permettent de produire les tapis s'étant développés de manière collective au sein des communautés, les femmes qui les créent sont considérées comme des artisanes, et leurs productions répondent à la demande occidentale. Elles sont ainsi exclues de la sphère publique et commerciale. Cette étude de cas montre, une fois de plus, comment l'homme marchand peut profiter des inégalités de genre.

Dans son article « L'art et le genre : et si Picasso avait été une fille? », Maria Antonietta Trasforini, sociologue italienne, présente l'évolution de l'identité des femmes artistes qui ont eu l'occasion d'accéder à la reconnaissance artistique académique. Les premières académies d'art ont été instituées à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais l'accès aux femmes y a été proscrit jusqu'au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'auteure montre par des statistiques (d'académies italiennes) l'évolution de l'acquisition de la qualité d'artiste dans les écoles d'art et les musées italiens. Dans son article, elle répond à quatre questions fondamentales pour la perspective féministe : 1) Qu'est-ce que l'art? 2) Qu'est-ce qui est de l'art et qu'est-ce qui n'en est pas? 3) Qui est légitimement artiste ou, mieux, qui peut aspirer à ce statut? 4) Qui raconte/a raconté en toute légitimité l'histoire de ceux et celles qui y ont leur place? Comme Trasforini l'affirme elle-même, le genre joue un rôle important dans les trois réponses puisqu'il a un rôle à la fois discriminant et structurant.

L'article suivant, de l'helléniste Françoise Frontisi-Ducroux, montre à travers la légende de la *Dibutade* la construction androcentrée de l'histoire de l'art.

La fille de *Dibutade*, amoureuse, aurait tracé sur un mur l'ombre du visage de son bien-aimé pour en conserver l'image. Ce contour serait à l'origine du dessin. Cependant, son père, potier grec, aurait remoulé cette silhouette avec de l'argile. L'invention revient alors au père. L'auteure pose ainsi la question de l'art et de l'artisanat, car, malgré les efforts déployés par les textes anciens pour minimiser le rôle de la fille du potier, ce dernier ne serait-il pas l'artisan, et la fille, l'artiste qui, en retenant l'empreinte de l'ombre, aurait « préfiguré » le dessin et la peinture?

L'article de Frédérique Villemur remet en question l'intérêt de l'approche fondée sur la diversité sexuelle (*queer*) en histoire de l'art. La notion *queer* participe d'une déconstruction des genres et d'une nouvelle construction d'un corps transgenre. Cet article se divise en trois parties : d'abord, la *mélancolie du genre*, où l'auteure explique le lien entre le processus de sublimation à l'acte esthétique et celui de l'intériorisation de la mélancolie à travers laquelle se construit l'identité de genre; ensuite, la fonction subversive du *queer*; et, pour finir, la *queeriosité transhistorique*, c'est-à-dire comment l'excentricité *queer* amène à repenser les catégories esthétiques et les découpages temporels de l'histoire de l'art.

Dans son article « Histoire de l'art contemporain et théories féministes : le tournant de 1970 », l'historienne Elvan Zabunyan analyse l'importance de deux ouvrages parus en 1970 : *The Dialectic of Sex*, de Shulamith Firestone, et *Sisterhood is Powerful*, de Robin Morgan, sur la relation entre les théories féministes et les pratiques artistiques. Elle s'appuie sur les travaux et les propos d'artistes qui font directement référence à ces ouvrages. De son côté, l'œuvre de Morgan est fondée sur le corps et sa représentation, en tenant compte des répercussions directes sur les problématiques associées au féminisme. L'œuvre de Firestone, politique et radicale, est construite à partir de la pensée marxiste. À leur contact, des artistes, telle l'Américaine Yvonne Rainer, ont repensé la notion même de représentation et ont changé leur pratique pour faire se rencontrer le féminisme, le politique et l'esthétique.

Enfin, le dernier texte thématique étudie l'universel comme valeur esthétique à travers la performance comme forme critique de la représentation et à travers le genre qui, en art, permet de dévoiler la discrimination à partir de la différence sexuelle socialement construite. L'auteur, David Zerbib, montre les liens entre l'universel et la signature masculine. Si l'« art de femmes » n'en est pas un, selon le jugement critique et esthétique, qu'en est-il de la question du genre en art, lorsqu'on l'aborde à partir d'œuvres d'artistes masculins? Selon l'auteur, soit le masculin apparaît l'unique valeur, soit sa plasticité est mise en évidence. Le genre peut donc être abordé comme une forme produite par la performance faisant éclater la valeur esthétique de l'universel.

La pluridisciplinarité est inhérente à la recherche féministe. À travers ces dix articles, les *Cahiers du genre* ont fait appel à une diversité d'auteures et d'auteurs de disciplines différentes (histoire de l'art, philosophie, esthétique, psychologie, sociologie, histoire, anthropologie) pour remettre en question, par le genre, la valeur

de l'art. Comme le disent elles-mêmes les coordonnatrices de ce numéro, cette remise en question fait vaciller sur leurs bases autant l'art que son histoire et oblige à « prendre conscience, pour mieux s'en défier, du pouvoir performatif et de la nature toujours 'située' du discours canonisant en art » (p. 11). Voilà un bon ouvrage qui contribue au grand chantier de la critique féministe des disciplines.

MARIA VIÑOLO BERENGUEL  
Université de Grenade

⇒ **Marie-Blanche Tahon (dir.)**

*Famille et rapports de sexe.*

Montréal, Les éditions du remue-ménage, 2007, 234 p.

Les textes de ce recueil sont issus du 4<sup>e</sup> Congrès international des recherches féministes dans la francophonie plurielle (t. 2), qui s'est tenu à l'Université d'Ottawa en juillet 2005. L'appel de textes de ce congrès s'intitulait « Femmes et famille entre science et droit ». Comme la référence au droit a été largement privilégiée par les participantes, Marie-Blanche Tahon a choisi de donner un titre plus général à son recueil : *Famille et rapports de sexe*.

L'introduction de Tahon est plus qu'une présentation de l'ouvrage. Intitulée « La présomption de maternité », elle est largement axée sur la loi québécoise sur l'union civile (loi 84), adoptée en 2002. Outre qu'elle est ouverte, comme le pacte civil de solidarité (PACS) français, aux couples hétérosexuels et homosexuels, cette loi se prononce en matière de filiation : les couples homosexuels, comme hétérosexuels, peuvent recourir à l'adoption et à l'assistance à la procréation. Or, précise Tahon, sur ce dernier point, les couples homosexuels d'hommes et de femmes n'ont pas les mêmes privilèges. Dans le cas de couples de lesbiennes ayant contracté une union civile, « l'assistance à la procréation aboutit à ce que, sur l'acte de naissance de l'enfant ainsi conçu, il soit inscrit qu'il est le fils ou la fille de deux mères [...] il existe donc une « présomption de maternité », à l'instar de la « présomption de paternité » dans un couple hétérosexuel marié » (p. 20-21). S'il en est autrement des couples homosexuels masculins, c'est que, en matière d'assistance à la procréation, ils ne peuvent recourir à la mère porteuse, pratique interdite par le Code civil du Québec. Il y a donc « deux poids, deux mesures » et le projet de loi n° 84 crée ainsi de l'inégalité. Cependant, plus largement, et Tahon reprend ici les mots d'une juriste, cette loi « constitue un tremplin vers une redéfinition du lien parent-enfant » (p. 22).

La loi sur l'union civile a suscité des débats au Québec. Tahon formule plusieurs questions, notamment en ce qui a trait au concept nouveau d'homoparentalité. N'y a-t-il pas confusion entre parenté et parentalité? Le