

**5. Une visibilité «
générée »**

Stéphanie Jourdan-Pontarollo

C'est en éclairant les arts plastiques par la notion de genre que l'absence des femmes artistes se révèle. Il s'agira ici de survoler les vingt dernières années, pour établir un constat de leur visibilité.

Une visibilité « genrée »

par Stéphanie Jourdan-Pontarollo

(Doctorante en Sciences de l'art à l'Université d'Aix-Marseille. Prépare une thèse intitulée « Etude sur l'art des femmes en France, dans les années 90 à 2000 ».)

La création artistique nous renseigne sur les valeurs et les représentations de notre société en les muant en images et en mots. Elle les construit, les met en forme et les diffuse aussi. Les représentations de genre véhiculées par l'art modèlent et façonnent ainsi les imaginaires, contribuant à construire les identités dans des mouvements de rappel des normes d'une part et de subversion d'autre part. En abordant l'art dans une perspective « genrée », nous pouvons alors le considérer comme une véritable pratique sociale et comme un objet théorique.

Le « genre » peut se définir comme une catégorie exprimant l'appartenance au sexe masculin, au sexe féminin et aux choses neutres. Ce terme est directement lié à la culture, à l'organisation sociale entre féminin et masculin, alors que le terme « sexe » se rapporte lui au biologique. Dans les arts plastiques, le mot « genre » résonne avec les notions de rupture historique et d'absence : à la fois l'absence d'études de genre et l'absence de reconnaissance des femmes artistes dans l'histoire de l'art. Le terme « rupture » est à utiliser avec une grande prudence, son utilisation largement popularisée et abusive lui ferait perdre de son impact. Pourtant, si on aborde les arts plastiques par la notion de genre, nous sommes réellement face à une suite de cassures, ou, pour reprendre la définition du terme « rupture », face à une suite de séparations brutales advenues sous l'effet d'une force trop intense, un véritable changement décisif, là où la flexibilité a tenu un temps.

Une approche des « questions de genre » dans ce domaine nous apporte par son attitude par rapport aux discours dominants une vision, une lecture nouvelle, un questionnement différent des traditionnelles approches esthétiques. Par ses multiples positions et par les nombreux interstices dans lesquels elle s'imisce, l'approche genrée questionne, renouvelle et foule les traditions. Elle se révèle comme un rhizome qui prolifère et remet en cause un certain nombre de grandes notions ancrées dans les arts plastiques et dans notre société occidentale.

La rupture d'une part et de l'autre l'absence. En France, nous évoluons dans une société où l'égalité juridique et sociale, donne l'illusion de l'égalité des sexes dans tous les domaines. Il semblerait en effet que la chimère prétendant que la femme artiste est maintenant l'égale de son homonyme masculin soit complètement intégrée au champ artistique commun. Pourtant, il suffit d'interroger un panel varié d'individus (âge, sexe, situation professionnelle) pour se rendre compte que peu d'entre eux sont capables de citer une ou deux plasticiennes, peintres ou sculptrices. En revanche, il semble aisé pour un individu lambda de citer plusieurs artistes de sexe masculin.

A l'heure actuelle et depuis les années 1990, un certain nombre de femmes artistes ont acquis une notoriété grandissante, des expositions personnelles, une plus grande visibilité dans les musées et

5. Une visibilité « genrée »

autres centres d'art contemporain. Pourtant des disparités demeurent et les études de genres sont révélatrices de ces écarts. Il n'est pas tâche aisée de constater la répartition des genres et des sexes en art plastiques. En effet, les instances artistiques officielles françaises ne proposent que très peu de statistiques sur leur répartition. Dans un souci de concision, mon analyse va s'attarder dans ce texte sur les années 1990 à 2000, uniquement sur la scène artistique française, nous permettant ainsi d'effectuer une analyse ciblée et de croiser toutes sortes d'artistes. Pour bénéficier d'une base d'étude sur l'art des femmes et plus précisément, sur leur « absence », il a été nécessaire d'effectuer une sorte de « recensement » de leurs œuvres exposées, achetées ou encore analysées sur la période donnée.

Voici quelques chiffres pour illustrer mon propos. Lors des Biennales de Lyon par exemple, les chiffres présentent un grand déséquilibre quant aux femmes artistes exposées. Sur la période étudiée, le pourcentage de femmes artistes participantes en 1997 à la biennale intitulée *L'Autre* ne dépasse pas les 19,1%. En 2000, la collection du Musée d'Art Moderne de Paris comptait 14,6 % de femmes. Le nombre d'œuvres diminue de moitié puisque sur les 43300 œuvres, 7,5% sont faites par des femmes. Et il faut noter que sur ce chiffre la photographie couvre un pourcentage élevé, ne laissant que peu de place à la peinture et la sculpture. Marie-Jo Bonnet, historienne française, nous indique dans un ouvrage intitulé *Les femmes dans l'art*, que le pourcentage de femmes exposées aux musées sous l'Ancien régime dans les Salons de l'Académie juste avant la Révolution s'élevait à 5%. Un pourcentage qui n'a donc que très peu évolué.

Nous pouvons observer malgré tout une évolution positive de ces chiffres. Au niveau des acquisitions, le nombre d'œuvre de femme achetées par les Frac, par exemple, augmente sensiblement et de façon régulière. Pourtant leur pourcentage jusqu'en 1999 ne dépasse pas les 35%. Il faut également noter que sur les 30 artistes les plus exposés par les Frac les dix premières années de leur fonctionnement, aucune femme artiste n'est présente.

>>>

Lors de l'exposition en 2002 concernant *La Révolution Surréaliste* au Centre Georges Pompidou, l'absence des femmes artistes y est flagrante. Cette absence est d'autant plus notable que l'on sait leur implication dans ce mouvement à une époque où les rapports entre artistes masculins et féminins, et plus particulièrement entre compagnon et compagne, sont en pleine effervescence et contradiction. Plus étonnant encore l'exposition présentée au Musée d'Art Contemporain de Bordeaux en 2003, intitulé *Les années 1970, l'art en cause*, avec un quota de 15 artistes femmes pour un total de 70 artistes. Aucune œuvre d'art présentée n'évoque l'art du mouvement féministe. La date choisie, pourtant effectuait un véritable écho avec l'arrivée en masse d'artistes femmes sur la scène artistique internationale, et surtout le mouvement de l'art féministe qui arrivait des Etats-Unis, pointant du doigt entre autre la position sociale des femmes mais surtout la suprématie masculine dans le monde des arts plastiques.

Cette absence marquée, est également visible dans les ouvrages généraux sur l'histoire de l'art. L'ouvrage d'Ernst Gombrich réédité chez Flammarion en 1992 exemple, intitulé *L'Histoire de l'art*, ne cite aucune femme artiste. Dans *L'Art Contemporain en France*, par Catherine Millet, publié en 1994, les plasticiennes ne représentent que 14% des artistes cités et le mouvement féministe dans l'art ainsi que la présence forte des femmes dans les années soixante-dix est complètement ignorée, passée sous silence. Même dans des ouvrages plus récents comme *L'Art du vingtième siècle*, édité

5. Une visibilité « genrée »

en 1998 aux éditions Taschen, les femmes artistes ne représentent que 8% des artistes présentées et analysées.

Pourtant le nombre de femmes est bien supérieur à la moyenne dans les écoles d'art et les universités. David Cascaro, docteur en sciences politiques, dans un article rédigé pour *Le Journal des Expositions* (« De l'Art comme creuset des préjugés sexistes », 1999) souligne cette contradiction : « Etant donné le nombre d'étudiantes en école d'art (environ 70%), il faut bien admettre qu'elles disparaissent à mesure que sont gravés les échelons de la notoriété ». En effet, d'après un rapport de l'Ecole Nationale des Beaux-arts de Paris, en 2000, 58% des élèves sont des filles. Pourtant, les artistes femmes lors des grandes expositions nationales, nous venons de le voir, ne dépassent que très rarement les 10%. Il est même déjà arrivé qu'il n'y en ait aucune comme c'était le cas par exemple lors de l'exposition *Dyonisiac* à Beaubourg en 2000. Une exposition 100% « mâle » sous la direction de la commissaire d'exposition Christine Marcel.

Si nous croisons ces différentes données, le nombre des femmes artistes présentes sur la scène artistique française sur la période étudiée, nous obtenons pourtant un chiffre conséquent, qui correspond à un plus de 200 artistes femmes. Une abondance surprenante de professionnelles connues, reconnues, et exposées. Pourtant, elles sont comme évincées du devant de la scène, gommées. Il s'agit donc bien d'un problème de visibilité qui cache leur existence, leur présence et leur travail. Les femmes artistes restent sous-représentées voire littéralement ignorées et exclues.

Pourtant, certaines plasticiennes ont obtenu au cours des années une véritable renommée et des expositions personnelles dans de grands centres d'exposition. Nous pouvons citer ici, Annette Messenger, Sophie Calle, Aurélie Nemours, Claude Cahun ou encore Louise Bourgeois dont les travaux depuis les 10 dernières années ont fait l'objet de réévaluations importantes. Mais cette poignée d'artistes ne peut masquer longtemps le fait qu'un grand nombre d'entre elles, passées et présentes, restent méconnues voire inconnues du grand public. Que se passe-t-il entre les écoles d'art et autres universités où elles sont nombreuses et même en nombre supérieur aux hommes, et la scène artistique ? Jusque-là en effet, les artistes femmes étaient présentées rarement, mais surtout éparpillées, subissant une dispersion visuelle de leurs travaux rendant difficile un constat de leur existence et de leur art. Leur invisibilité semble renforcée par la difficulté également de les positionner et de constater leur rapport étroit avec la scène artistique.

Les institutions semblent également opposer une certaine résistance à montrer la production artistique des femmes. Comme le souligne la sociologue Raymonde Moulin : « Les femmes ont de très faibles chances d'atteindre le plus haut niveau de leur carrière artistiques. Si elles représentent 42 % des artistes de très faible visibilité, elles ne représentent que 4% des artistes de très forte visibilité. » (Moulin, 1999, 282). Ces derniers chiffres annoncés par la sociologue, il y a presque 20 ans, n'ont que très peu évolués. Que ce soit par les accrochages ou les ouvrages concernant l'histoire de l'art, cet effacement est réellement renforcé, induisant le fait qu'il y a peu de femmes artistes sur la scène artistique Française. Nous sommes face à une histoire de l'art négligeant de façon quasi systématique l'art des femmes, confrontées à des expositions et des fonds distillant au compte-goutte les artistes de sexe féminin, comme autant de barrières qui s'érigent encore face à ces artistes. Les femmes doivent donc se positionner une fois de plus sur le terrain de référence, le terrain commun, le terrain masculin. Elles sont minorées, suivant pour la plupart un chemin solitaire au risque d'être marginalisées, reconnues tardivement voire plusieurs années après leur mort, comme par exemple l'artiste Française Gina Pane, exposée en 2005 au centre Pompidou, soit

5. Une visibilité « genrée »

quinze ans après sa disparition.

Il semble alors nécessaire de procéder à une sorte de déconstruction et de renouvellement des différents schèmes et notions qui structurent aujourd'hui l'histoire de l'art en tant que discipline et discours pour permettre une réelle visibilité à cette minorité. Ce questionnement qui implique de remanier la manière de construire l'histoire de l'art, s'est déjà posé, il y a plusieurs années, en Grande Bretagne et aux Etats-Unis entre autre par des auteures telles que Griselda Pollock ou encore Mary Garrard. Une histoire de l'art repensée, reconstruite en des termes novateurs, en mettant en évidence la notion de « canon », jusque-là définie comme phénomène historique et culturel, véritable fondement de l'histoire de l'art moderne et occidental.

>>>

En 1980, l'artiste et auteure Moira Roth (Roth, 1980) constate avec la vision critique du Marxisme et du Féminisme, que l'histoire de l'art que l'on pourrait définir de « traditionnelle » est surtout une histoire de carrières individuelles et de « mouvements dominants », oubliant, ignorant même les données de « genre ». Cette histoire de l'art se restreint uniquement à un art dit « d'élite », rejetant un art populaire, ou encore un art ne correspondant pas aux critères des avants-gardes et autres mouvements majeurs. Le « canon », ici, endosse une valeur transhistorique, une valeur esthétique représentative et incontestable qui s'inscrit comme étant le modèle, le patrimoine universel. Un aspect sacré demeure encore en filigrane. Pourtant, historiquement, il n'y a jamais eu un seul et unique canon, il est sans cesse bouleversé, réglé, réévalué d'après les époques, les artistes, les écoles, les sociétés qui se sont succédées aux cours des siècles. L'exemple le plus courant est le peintre Rembrandt, peintre « déclaré » médiocre au dix-huitième siècle qui se verra réévalué comme un grand peintre de la spiritualité un siècle plus tard.

La canonicité devient une sorte de structure, empreinte d'universalité mais aussi d'accomplissement naturel, comme un privilège inné, écartant toute apparence de sélectivité. Tel un génie autonome, il veut se définir alors comme étant spontané et rare. Le canon se révèle comme une forme discursive, basé sur le raisonnement, dont l'énonciation transforme les objets ou les textes qu'il choisit en produits de l'excellence artistique. Cette transformation contribue ainsi à la légitimation de l'association que l'on peut ici définir comme exclusive entre l'identité masculine blanche d'un côté et la culture de la créativité de l'autre. Ainsi, apprendre, découvrir les arts plastiques à travers le discours canonique, revient à connaître la masculinité comme un véritable pouvoir, un signifiant fort, porteur de « la » référence. Comment établir un discours sur l'art des femmes sans pour autant renforcer la structure même du canon ? La difficulté est en effet de se défaire du « canon » et de comprendre comment l'identité sexuée, si elle est associée à l'appartenance de classe et de nationalité influencerait réellement les artistes. Le but ne serait pas alors de féminiser le « canon », expression que j'emprunte à l'historienne de l'art Fabienne Dumont, mais au contraire, de renseigner et de développer les différentes trajectoires de plasticiennes, dans un contexte social, historique et esthétique donné. La notion de « valeur » intrinsèque à la notion de « canon » se révèle également être centrale dans une approche du genre en arts plastiques, foulant les notions particulièrement « genrée » de génie, de talent et même de renommée que nous venons de survoler. Cette notion de « valeur », si elle est envisagée du point de vue occidental, signifiait à l'origine la conformité à l'idée que l'on se faisait de la tradition classique. Dès le début du dix-neuvième siècle, ce fut dans une perspective dite « moderne » que la notion de valeur artistique fut remaniée, véritablement définie et ancrée dans la singularité des œuvres ou des artistes, dans la capacité à innover. Il s'agissait d'une période d'innovations, avec de nouvelles « normes » et une succession ininterrompue d'avant-garde.

5. Une visibilité « genrée »

De ce point de vue, seules les œuvres « de valeur », définies comme étant celles qui « parlent » à l'humanité toute entière, cultures, générations et genres confondus seraient capables de résister à l'épreuve du temps et des sociétés. Une justice aveugle éliminant les œuvres définies comme étant « mauvaises », lors d'un phénomène d'exclusion naturel.

Il s'agit bien de cette notion de « valeur » dans les arts plastiques qu'aborde Linda Nochlin, auteur et historienne de l'art américaine, avec cette phrase devenue célèbre « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » (Nochlin, 1993, 201) En effet, le terme « grand » introduit le fait qu'il y ait de « grands » et de « petits » artistes. Mais quels sont les critères ? Une analyse du genre peut-elle défaire les notions de génie artistique, de talent, de popularité ou encore de renommée ? Et ce, alors que de nombreuses études réunissent valeur esthétique et valeur économique des œuvres sur le marché de l'art moderne et contemporain. Dans un ouvrage intitulé *Les mondes de l'art*, le sociologue américain Howard Becker a souligné le processus de fabrication de la valeur des œuvres comme le fruit de l'action collective des acteurs des « mondes de l'art », de l'artiste aux critiques, des galeristes aux commissaires d'expositions en passant par les attachés de presse. Se pose encore la question de la légitimité culturelle, tentant de modifier, de repenser les différentes pistes et grilles de perception des schèmes préétablis, imprégnés de valeurs masculines plus ou moins visibles, mais toujours présentes.

La légitimité culturelle est alors initiatrice d'une démythification du monde de l'art et du champ artistique. Une telle approche désenchante en effet considérablement la vision de l'Art au sens large, la vision commune que la société a construite le concernant, ainsi que sa notion de vocation et de qualités naturelles. L'art ou plus précisément la sphère artistique apparaît comme le résultat de rapport sociaux de sexe, mais également de classe, et de race. C'est donc une étude plus poussée qu'il faudrait produire sur les différents systèmes de reconnaissance qui rassemblent, hiérarchisent et excluent les femmes artistes.

Cette problématique de « valeur » en art croise assez rarement la notion de genre, se cantonnant dans la majorité des cas à des études sociologiques, analysant les liens qui unissent parfois, valeur esthétique et valeur économique des œuvres d'art modernes et contemporaines. La question de genre et les remaniements qu'elle entraîne dans l'étude des arts plastiques se pose depuis plusieurs années après avoir émergé dans les années soixante. Cependant, nous sommes toujours face à une hiérarchisation arbitraire entre l'art d'artistes de sexe féminin et celui d'artistes de sexe masculin. Il faudrait en quelque sorte remanier toutes les valeurs « classiques » sur lesquelles s'est fondée l'histoire de l'art moderne occidentale comme nous venons de le voir. Devons-nous faire, selon l'expression consacrée, « table rase du passé » de l'aspect institutionnel à l'aspect symbolique et professionnel des choses ? La question demeure. Si comme nous venons de le voir, une analyse « genrée » des arts plastiques dévoile les notions de talent, de génie et de « grand artiste » comme de véritables constructions socioculturelles, démontre que la production de ces notions a des conséquences sociales, il s'agirait alors également d'analyser le fonctionnement et les rôles des institutions qui produisent des artistes. Le genre, nous venons de le voir, conditionne l'accès et la place des femmes dans le monde de l'art par différents facteurs. Mais bouleverse-t-il également le type de production et l'œuvre d'un point de vue esthétique ? Lorsque l'œuvre est la création d'une femme, l'approche artistique en est-elle changée ? Ainsi, ce questionnement, ne nous fournit-il pas un instrument réel concernant la légitimité artistique ?

Les divers processus sociaux qui barrent souvent la route aux carrières féminines ou du moins qui

5. Une visibilité « genrée »

impactent leur visibilité sont nombreux. Ils relèvent aussi bien des rapports sociaux de sexe, de genre, complètement extérieurs au monde de l'art, qu'aux différentes dynamiques et mouvements propre à ce dernier, comme par exemple les stéréotypes sociaux féminins, les rôles construits par notre société. Si l'on se penche sur l'œuvre d'artistes femmes, la notion de genre apparaît comme inévitable. Cette notion ne s'impose pas lorsqu'il s'agit du travail d'un plasticien. Finalement, la marque du genre ne semble être relevée que lorsqu'il s'agit du féminin. Monique Wittig, entre autre théoricienne féministe particulièrement active dès les années 70, indique qu'il n'y a pas deux genres mais un seul. Le genre est féminin ; le masculin, lui, est reconnu comme étant le général. Dans le premier cas, si l'analyse concerne l'œuvre d'une artiste femmes, les productions artistiques vont être observées, analysées, à travers le prisme de la représentation et de la construction des identités sexuées. Les pratiques artistiques et les pratiques sociales vont alors s'entremêler jusqu'à parfois être confondues, perdant de vue l'essentiel de la pratique plastique. L'étiquette de pratique plastique féminine a été longtemps imposée aux artistes de sexe féminin. Leur art est encore de nos jours relié à leur condition, à leur statut, et à leur sexe. Les stéréotypes féminins qui appartiennent à notre culture patriarcale sont régulièrement associés aux créations de ces artistes.

>>>

A l'heure actuelle, la féminité n'est plus à envisager comme un rôle étriqué imposé aux femmes par un système de reproduction masculin. Le terme « féminin » a été tout au long de l'histoire, destructeur pour les femmes comme s'il représentait un excès d'identité de genre. Depuis les années 1990, deux tendances se dessinent plus ou moins nettement, certaines artistes jouent la carte de la féminité. Avec un travail de femme ou qui parle des femmes, qui se révèle être féministe ou non. En effet, elles usent des stéréotypes établis parfois à l'excès, les détournent, utilisant une imagerie complexe et fournie. Comme par exemple l'artiste Ghada Amer qui réalise en 1993 une série d'œuvres intitulées *Conseils Beauté*. L'artiste a brodé sur des mouchoirs, des textes extraits de magazines féminins, donnant divers conseils de soins, de beauté, d'astuces pratiques pour entretenir son corps. Ou encore, l'artiste Sylvie Fleury, qui présente le visage de la consommatrice, l'intérêt que « doit » porter la femme à la mode dans notre société. Ses œuvres présentent des objets de luxe destinés à la consommation des femmes, comme par exemple dans l'installation intitulée *Cuddly Wall, Kelly Bag, Vanity Case*, en 1998, où l'artiste a recouvert le sol de la salle d'exposition et les socles de fourrure blanche sur laquelle sont présentées des sculptures en bronze chromé représentant des articles de mode de marques internationale, sacs de chez Hermès ou encore flacon de parfum de Chanel numéro cinq.

Si ces pratiques plastiques peuvent être définies par le terme « féminin », on pourrait penser, comme le dit Roselyne Marsaud Perrodin, que cette tendance générale se dirige vers des créations dans lesquelles les repères sont évidents grâce à la narration ou à une imagerie spécifique ; des repères évidents et séducteurs pour le regardeur qui, peut-être, recherche ces éléments dans les œuvres d'artistes de sexe féminin. Des artistes qui se joueraient et utiliseraient ce qu'il est possible de définir comme étant « l'imagerie féminine », faisant appel par exemple à des travaux d'aiguilles, aux multiples langages du corps qu'ils soient physiques, psychiques, théâtraux, à la mythologie personnelle ou à l'histoire commune des femmes. Mais sollicitant également les masques que la femme doit savoir porter dans notre société, le fard et le masque social, les rôles prédéfinis, la sexualité. C'est d'ailleurs par ce type de « catégories » que le peu d'ouvrages consacrés aux femmes classent souvent leurs pratiques plastiques. Toutes les artistes femmes ne pratiquent pas pour autant un art défini comme féminin et ne tournent pourtant pas le dos à leur genre sexuel. Les

5. Une visibilité « genrée »

caractéristiques dites féminines sont parfois partagées par des artistes de sexe masculin, et parfois rejetées par des artistes de sexe féminin. En effet de nombreuses artistes se lancent dans la course à « l'art universel », avec le pouvoir et le désir de transgresser les normes artistiques sans user de ses stéréotypes « féminins », comme par exemple Véronique Joumard, artiste française dont l'œuvre est souvent définie comme minimaliste et conceptuelle, abordant régulièrement des thèmes tels que la lumière ou encore l'énergie. Par exemple son œuvre *sans-titre* réalisée en 1990, qui fait à l'heure actuelle partie de la collection du Frac Poitou-Charentes, est une installation composée de quinze prolongateurs électriques de cinq mètres chacun, branchés à trois prises au mur de la salle d'exposition. Ces trois branchements de fils électriques noirs s'étalent au sol côte à côte comme des racines inertes mais potentiellement dangereuses car branchées et raccordées par des multiprises. Ou encore, Sarah Morris, artiste américo-britannique souvent définie comme héritière de la pop culture Américaine et du modernisme, qui en 1997 propose la série de toile intitulée *Midtown*, dont les motifs sont des façades de buildings. Distorsion des perspectives, mouvements et reflets des diverses enseignes lumineuses et signaux de l'espace urbain retranscrits par des aplats de couleurs apparaissent dans cette œuvre.

Les femmes artistes se révèlent avant tout plurielles, abordant les grandes questions contemporaines, toutes disciplines confondues. Elles se dévoilent complexes avec des envies variées, radicales, non représentatives et en aucun cas comme partie composante d'une catégorie faussement lisse et homogène dans laquelle nous tentons trop souvent de les enfermer. Leur art se révèle en effet complexe et je résisterais à la tentation de les classer selon leurs propositions, leur énergie, selon des thèmes offrant au lecteur une vision plus descriptive qu'analytique du travail de ces artistes, une lecture défaite, comme déconnectée de leur environnement sociohistorique et politique et surtout artistique. Trop souvent en quête de ce qui les rassemble, nous risquons ainsi de les « ghettoïser » un peu plus.

Les frontières entre les sexes sont encore à l'heure actuelle de véritables crevasses, marquées par les siècles et par une société héritière de la culture gréco-romaine et de la religion chrétienne. Une civilisation véritablement pétrie par les stéréotypes que distille cet héritage culturel. Le genre détient une portée considérable sur l'Homme et de ce fait sur les différents systèmes de représentations construits par ce dernier. Il est en effet partie prenante et composant des différentes classes, ethnies, dynamiques raciales, des différents lieux où se composent les « identités ». De ce point de vue, il paraît impossible de dissocier le genre des différents interstices culturels et politiques où ce dernier se produit et se reproduit. Il est véritablement ancré dans notre société et dans notre Histoire tel un héritage imposé. Le monde de l'art apparaît alors comme un véritable produit social où l'articulation entre hiérarchie de sexe et de classe se révèle prégnante. L'art est un produit social modelé par les rapports sociaux, développant des systèmes de reconnaissance, de valeur, de « consécration ». Il l'est devenu en privilégiant le masculin sur le féminin de façon prétendument naturelle. Pour rendre visible l'art des femmes, il faudrait réellement donner le jour à un nouveau discours pour construire une approche théorique autre. Mon propos ici n'était pas de définir les hommes comme un simple groupe de dominants, mais de constater que la place des femmes dans le champ artistique est encore à conquérir. Il faut également noter, que différentes minorités coexistent dans les arts plastiques, et que si les femmes gagnent peu à peu en visibilité, les non occidentaux se trouvent mis à l'écart, ou du moins sont encore peu visibles.

Le genre se déplace avec les nouvelles théories. S'il n'est plus considéré de nos jours comme l'opposé du sexe mais en articulation avec ce dernier, comme son égal sociologique, il a longtemps

5. Une visibilité « genrée »

vagabondé selon les époques et leurs mouvements. L'approche de l'art par le genre se révèle dynamique et complexe. Elle permet dans les arts plastiques d'analyser un corpus d'œuvres peu ou dans certains cas encore jamais analysé. L'étude du genre, mais aussi l'absence de cette étude est révélatrice de son importance. Ce manque enrichit la réflexion, et les différents points aveugles deviennent des points positifs, produisant des outils d'analyse majeurs. Refaire l'histoire *a posteriori* ne portera pas secours à la génération actuelle, et ne pansera pas les siècles d'absence. En revanche, et j'emprunterais ces mots à la philosophe Françoise Collin pour terminer : « (...) il est primordial de ne pas passer à côté de l'œuvre en train de se faire » (Collin, 2008). Il faut donc en effet agir sur notre génération.

indications bibliographiques :

- BECKER, Howard.1988. *Les Mondes de l'Art*. Flammarion.
- BONNET. Marie-Jo. 2006. *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Odile Jacob.
- BONNET. Marie-Jo.2004. *Les femmes dans l'art*. Editions La Martinière.
- CAHIER DU GENRE : Genre Féminisme et valeur de l'art*. 2007. coordonné par Séverinne Sofio, Perin Emel Yavuz et Pascale Molinier, aux éditions l'Harmattan, N° 43.
- CASCARO,David. 1999. *De l'Art comme creuset des préjugés sexistes*. Le Journal des Expositions.
- CHADWICK, Whitney.2002. *Les femmes dans le mouvement surréaliste*. Tames & Hudson
- COLLIN, Françoise. 2008. *C'est mon genre*, ERBAN, Nantes
- GONNARD, Catherine et LEBOVICI Elisabeth. 2007. *Femmes artistes et artistes femmes, Paris de 1880 à nos jours*, Editions Hazan, Paris
- MOULIN, Raymonde.1999. *L'artiste, l'institution et le marché*, Editions Flammarion
- NOCHLIN, Linda, 1993, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*. Editions Jacqueline Chambon, traduit de l'anglais (USA) par Oristelle Boris
- ROTH, Moira.1980. *Teachning Modern Art History From a Feminism Perspective*
- WITTIG, Monique. 2007. *La Pensée Straight*. Editions Amsterdam.