

Les textes de **Linda Nochlin**, « *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?* » (1971), et de **Griselda Pollock**, « *Des canons et des guerres culturelles* » (années 1990), constituent deux jalons majeurs de l'histoire de l'art féministe. Tous deux interrogent l'exclusion des femmes du récit de l'art occidental, mais à partir de **positions théoriques et méthodologiques différentes**, révélatrices de l'évolution de la discipline entre les années 1970 et 1990.

Comment Linda Nochlin et Griselda Pollock analysent-elles l'exclusion des femmes de l'histoire de l'art, et en quoi leurs approches respectives traduisent-elles une évolution de la critique féministe, du questionnement institutionnel à la remise en cause du canon lui-même ?

I. Linda Nochlin : une critique fondatrice des structures institutionnelles de l'art

II. Griselda Pollock : une déconstruction du canon et des rapports de pouvoir culturels

III. Convergences et divergences : deux moments de l'histoire de l'art féministe

I. Linda Nochlin : une critique fondatrice des structures institutionnelles de l'art

1. Déplacement de la question du « génie »

Linda Nochlin commence par dénoncer le présupposé implicite de la question « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », qui suppose une **infériorité naturelle** des femmes. Elle rejette l'idée du **génie artistique inné**, montrant qu'il s'agit d'une construction idéologique historiquement située.

2. Analyse des obstacles sociaux et institutionnels

Nochlin démontre que les femmes ont été exclues des **institutions de formation artistique** (académies, ateliers, étude du nu), conditions indispensables à la reconnaissance artistique.

Ainsi, l'absence de « grandes artistes femmes » n'est pas le résultat d'un manque de talent, mais d'un **système social et éducatif inégalitaire**.

3. Une approche réformatrice de l'histoire de l'art

Nochlin ne cherche pas à abolir l'histoire de l'art traditionnelle, mais à la **corriger** en révélant ses biais. Son texte fonde une histoire de l'art féministe encore **inscrite dans le cadre disciplinaire classique**, mais profondément critique.

II. Griselda Pollock : une déconstruction du canon et des rapports de pouvoir culturels

1. Le canon comme construction idéologique

Dans « *Des canons et des guerres culturelles* », Pollock va plus loin que Nochlin en s'attaquant non seulement aux institutions, mais au **canon artistique lui-même**, qu'elle considère comme un **outil de pouvoir**, façonné par des valeurs masculines, occidentales et bourgeoises.

2. Influence des théories poststructuralistes

Pollock s'inscrit dans une pensée influencée par le **marxisme, la psychanalyse et le poststructuralisme**. Elle montre que le canon ne se contente pas d'exclure les femmes : il **produit activement des hiérarchies culturelles**, en définissant ce qui mérite ou non d'être considéré comme de l'art.

3. Les « guerres culturelles »

Pollock situe le débat dans un contexte politique plus large : les « guerres culturelles », où s'affrontent différentes visions de l'histoire, de l'identité et de la culture. L'enjeu n'est plus seulement l'intégration des femmes, mais la **transformation radicale des modes de narration de l'histoire de l'art**.

III. Convergences et divergences : deux moments de l’histoire de l’art féministe

1. Points communs

- Critique de la neutralité supposée de l’histoire de l’art
- Refus des explications essentialistes
- Mise en lumière des mécanismes d’exclusion des femmes

2. Différences majeures

Linda Nochlin

Analyse des institutions
Approche historique et sociale
Réforme de l’histoire de l’art
Années 1970

Griselda Pollock

Analyse du discours et du canon
Approche théorique et critique
Déconstruction de l’histoire de l’art
Années 1990

3. Une évolution théorique

Nochlin pose les **fondations** de l’histoire de l’art féministe ; Pollock en représente une **radicalisation critique**, élargissant la réflexion aux enjeux de pouvoir, de représentation et d’idéologie.

L'étude comparative de ces deux textes montre que Linda Nochlin et Griselda Pollock partagent un objectif commun : **dénaturaliser l'exclusion des femmes de l'histoire de l'art**.

Cependant, leurs approches diffèrent profondément : là où Nochlin cherche à expliquer une absence par des causes sociales et institutionnelles, Pollock remet en cause les **fondements mêmes du récit historique et du canon artistique**.

Ensemble, ces deux textes illustrent l'évolution de l'histoire de l'art féministe, d'une critique des inégalités à une réflexion globale sur le pouvoir culturel et la construction des savoirs.

Séance 3
Intersections : classe, genre, race
Art conceptuel

Amelia Jones, « Le sexe et l'enseignement de l'histoire de l'art » (2015), trad. fr. Françoise Jaouën, *Perspective* [En ligne], 2 | 2015, URL : <http://journals.openedition.org/perspective/6143>

Dans son texte « Le sexe et l'enseignement de l'histoire de l'art », Amelia Jones interroge la manière dont l'histoire de l'art est structurée par des normes de genre et de sexualité. Elle montre que l'histoire de l'art n'est pas un discours neutre : elle est traversée par des rapports de pouvoir, des hiérarchies et des exclusions qui influencent la façon dont les œuvres sont interprétées, enseignées et valorisées.

Ce texte s'inscrit dans les approches féministes et queer de l'histoire de l'art. Il remet en question la tradition canonique qui privilégie certaines œuvres, certains artistes et certaines lectures au détriment d'autres.

Problématique possible : Comment Amelia Jones montre-t-elle que la sexualité et le genre structurent l'enseignement de l'histoire de l'art, et quelles conséquences cela a-t-il pour la discipline ?

I. L'histoire de l'art comme discours normatif : une construction genrée

- 1. La critique de la prétendue neutralité de l'histoire de l'art**
- 2. Le rôle du regard (male gaze)**

II. Sexualité, pouvoir et interprétation des œuvres

- 1. La sexualité comme dimension centrale de l'art**
- 2. L'apport des approches féministes et queer**

III. Les implications pour l'enseignement de l'histoire de l'art

- 1. Repenser le canon artistique**
- 2. Une pédagogie critique**

I. L’histoire de l’art comme discours normatif : une construction genrée

1. La critique de la prétendue neutralité de l’histoire de l’art

Amelia Jones part d’un constat : l’histoire de l’art se présente souvent comme une discipline objective, fondée sur des critères esthétiques universels. Or, elle montre que ces critères sont historiquement situés et largement façonnés par une perspective masculine, hétérosexuelle et occidentale.

Elle s’inscrit ici dans la lignée des théoriciennes féministes (comme Linda Nochlin) qui ont démontré que l’absence des femmes dans le canon artistique n’est pas due à un manque de talent, mais à des structures sociales et institutionnelles.

Idée clé : le canon artistique est une construction idéologique, pas une évidence naturelle.

2. Le rôle du regard (male gaze)

Jones analyse la manière dont les œuvres sont interprétées à travers un regard masculin dominant. Les corps féminins sont souvent représentés comme objets de désir, tandis que les artistes masculins sont présentés comme des sujets créateurs.

Cette asymétrie se retrouve dans l’enseignement :

les artistes hommes sont étudiés comme des génies individuels ;

les femmes artistes sont marginalisées ou présentées comme exceptions ;

la sexualité des œuvres est souvent interprétée selon des normes hétérosexuelles.

Enjeu : comprendre que le regard critique lui-même est situé et sexué.

II. Sexualité, pouvoir et interprétation des œuvres

1. La sexualité comme dimension centrale de l'art

Amelia Jones affirme que la sexualité n'est pas un thème secondaire de l'art, mais un élément structurant de la production et de la réception des œuvres. Les œuvres ne sont pas seulement des objets esthétiques : elles participent à la construction des identités sexuelles et de genre.

Elle critique la tendance de l'histoire de l'art traditionnelle à neutraliser ou à euphémiser la dimension sexuelle des œuvres, par exemple :

- en minimisant l'érotisme ;
- en ignorant les lectures queer ;
- en privilégiant des interprétations formelles.

2. L'apport des approches féministes et queer

Jones montre que les études féministes et queer permettent de renouveler l'histoire de l'art en révélant :

- des artistes oubliés ou marginalisés ;
- des significations sexuelles et politiques occultées ;
- la diversité des expériences corporelles et identitaires.

Ces approches remettent en cause l'idée d'un sujet universel et neutre.

Exemple d'enjeu pédagogique : enseigner l'histoire de l'art, ce n'est pas seulement transmettre un corpus d'œuvres, mais aussi questionner les catégories qui le structurent.

Le livre d'Amelia Jones propose une analyse singulière de la performance queer qui est perçue par l'autrice comme une expérience ressentie, incarnée, profondément relationnelle et interprétative.

Jones étudie de manière critique la **généalogie des concepts de « queer », de « performance » et de « performativité »**. Pour ce faire, elle mobilise et mélange de multiples sources: l'histoire de l'art et la culture pop, les études postcoloniales, les études portant sur la performance et le genre ainsi que ses expériences personnelles du queer ou des sujets liés au queer. Elle cherche ainsi à remettre en question et à problématiser la **domination des discours occidentalo-centristes** qui sont principalement blancs autour des concepts de « queer », de « performance » et de « performativité.

L'autrice explore également « des parallèles entre les sciences sociales et les mises en œuvre artistiques ou performatives de la relationnalité ». Elle les met en lien avec « un·e sujet queer comme étant processuel·le ou relationnel·le » (p. 84).

Elle donne une nouvelle interprétation aux concepts de « théâtralité », de « camp », de « drag » et d'« altérité » qui sont, pour elle, alimentés par des angoisses de l'efféminement et de l'homosexualité. Elle retrace, ainsi, la généalogie des discours qui **relient la théâtralité aux hommes gays ou à la performance queer** pour affirmer que « le camp et la théâtralité sont toujours racialisés » (p. 173), car « franchir les frontières entre les genres [...] veut tout aussi dire franchir des frontières en termes de classe, de race, d'ethnie, de nationalité et autre » (p. 169).

Elle examine les relations qui se tissent entre **la lignée queer et les identifications racialisées**. Elle suggère, en ce sens, que si « les concepts et les expériences de sexe/genre européens pouvaient [...] être considérés comme des formations en réaction aux angoisses, formées autour de l'excès perçu/projeté des sexualités des colonisé·e·s » (p. 200), alors le fait de considérer le queer comme anti-norme révélerait la praticabilité continue d'« une binarité euro-américaine post-Lumières », ou un « système de genre colonial/moderne » (p. 218). Elle tente ainsi d'articuler la notion de « queer » au concept « to-be-constituted », qui est formulé par Eve Kosofsky Sedgwick dans *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (2002, Durham, Duke University Press) et demande, en se référant aux *Structures of Feeling* de Raymond Williams (1977) si « la performance queer ne serait-elle pas la forme d'art la plus évocatrice d'une “sorte de sentiment et de pensée qui est en effet sociale et matérielle” ? »

III. Les implications pour l'enseignement de l'histoire de l'art

1. Repenser le canon artistique

Pour Amelia Jones, il ne suffit pas d'ajouter quelques femmes ou artistes queer au programme : il faut repenser en profondeur les critères de sélection des œuvres.

Cela implique :

- de questionner la notion de « chef-d'œuvre » ;
- d'analyser les institutions (musées, universités, marché de l'art) ;
- de reconnaître la dimension politique de l'histoire de l'art.

2. Une pédagogie critique

Jones défend une approche critique de l'enseignement, qui invite les étudiants à :

- interroger leurs propres présupposés ;
- analyser les rapports entre art, pouvoir et sexualité ;
- comprendre l'histoire de l'art comme un champ de débats.

L'objectif n'est pas de remplacer un canon par un autre, mais de rendre visible la pluralité des points de vue.

Le texte d'Amelia Jones constitue une critique radicale de l'histoire de l'art traditionnelle. En montrant que le sexe et le genre structurent la discipline, elle invite à repenser à la fois les objets étudiés et les méthodes d'analyse. Pour des étudiants en L2, ce texte est essentiel car il révèle que l'histoire de l'art n'est pas seulement une histoire des formes, mais aussi une histoire des rapports de pouvoir. Il ouvre la voie à une lecture plus critique, plus inclusive et plus consciente des enjeux politiques du regard.

IV. Illustrations par des exemples d'œuvres

Afin de mieux comprendre les analyses d'Amelia Jones, on peut les mettre en relation avec des œuvres précises qui montrent comment le genre et la sexualité structurent la production et la réception artistiques.

1. Le nu féminin et le regard masculin : Manet, *Olympia* (1863)

Dans *Olympia*, Manet représente une femme nue allongée sur un lit, regardant directement le spectateur.

Traditionnellement, l'histoire de l'art a interprété ce tableau comme une modernisation du nu classique.

Cependant, une lecture féministe montre que :

- le corps féminin est construit comme objet de regard et de désir ;
- la position d'Olympia renvoie à des rapports de pouvoir (prostitution, domination sociale) ;
- le spectateur est implicitement placé dans une position masculine.

Ce type d'analyse correspond à ce que Jones critique : une histoire de l'art qui naturalise le regard masculin au lieu de l'interroger.



Edouard Manet, *Olympia*, 1863, Huile sur toile, H. 130,5 ; L. 191 cm, pds. 120 kg, avec cadre H. 177,5 ; L. 239 cm, Offert à l'Etat par souscription publique sur l'initiative de Claude Monet, 1890

© Musée d'Orsay, Dist. RMN-Grand Palais / Patrice Schmidt

2. Sexualité et transgression : Courbet, *L'Origine du monde* (1866)

Le tableau de Courbet montre un sexe féminin sans visage ni identité. Longtemps censuré ou marginalisé, il révèle :

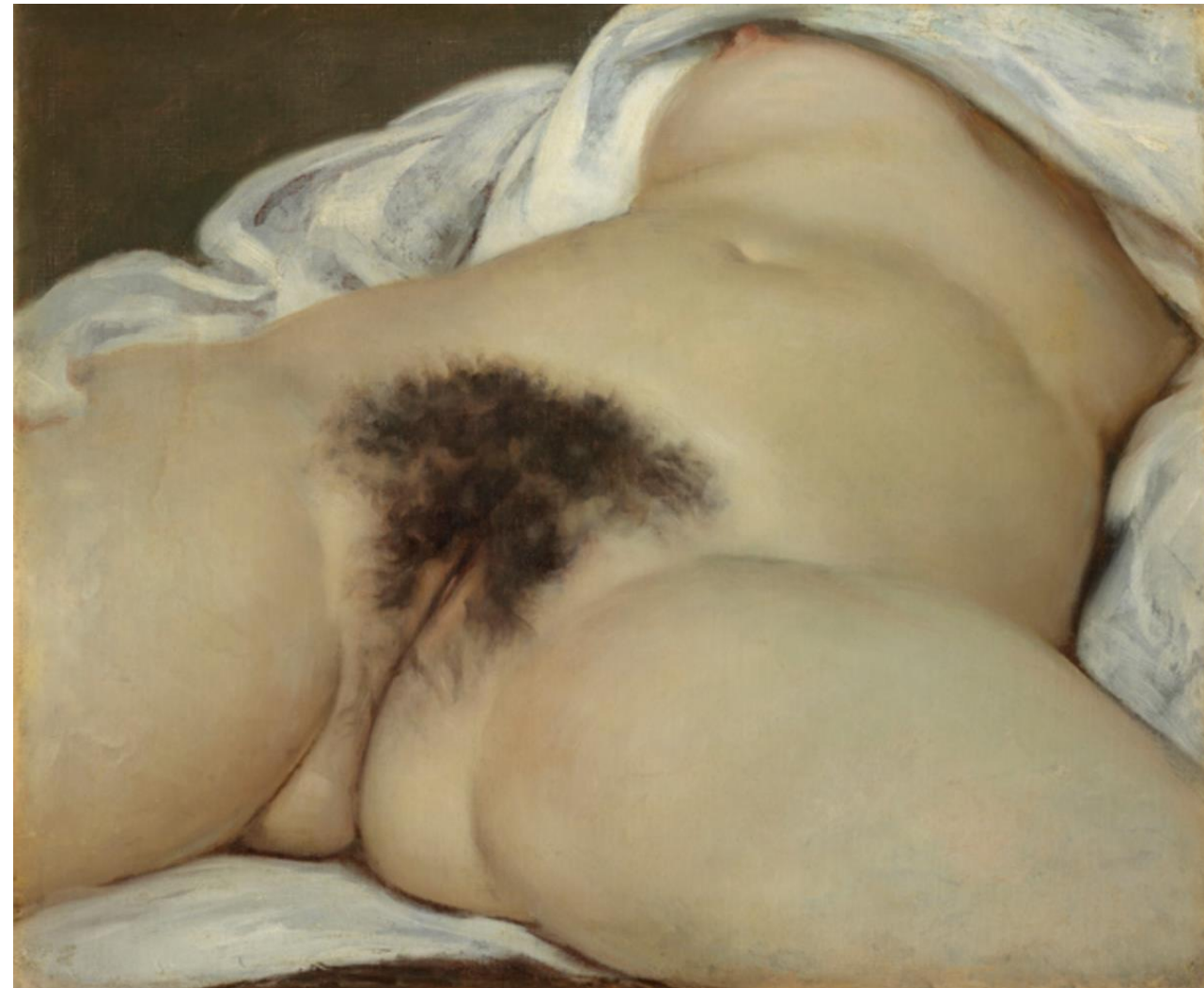
- la difficulté de l'histoire de l'art à assumer la représentation explicite de la sexualité ;
- la réduction du corps féminin à un fragment sexuel ;
- la tension entre visibilité et tabou dans la culture occidentale.

Pour Jones, ce type d'œuvre montre que la sexualité est centrale dans l'art, même lorsque l'histoire de l'art tente de la neutraliser.

Gustave Courbet
L'Origine du monde
1866

Huile sur toile
H. 46,3 ; L. 55,4 cm avec cadre H. 84,5 ; L. 99,5 ; EP. 1,2 cm
Dation, 1995

© GrandPalaisRmn (musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski



3. Critique du regard et de l'identité : Cindy Sherman, *Untitled Film Stills* (1977-1980)

Dans cette série de photographies, Cindy Sherman se met en scène dans des rôles féminins stéréotypés inspirés du cinéma.

Ces œuvres :

- dénoncent la construction sociale des identités féminines ;
- déconstruisent le regard masculin en montrant qu'il repose sur des codes visuels ;
- illustrent l'idée défendue par Jones que le genre est une performance plutôt qu'une essence.





4. Le corps comme lieu politique : ORLAN, *La Réincarnation de Sainte-Orlan* (années 1990)

ORLAN utilise son propre corps dans des performances chirurgicales pour remettre en question les normes de beauté et de féminité.

Son travail :

- critique les modèles esthétiques imposés aux femmes ;
- brouille les frontières entre art, corps et identité ;
- correspond à l'approche féministe et queer défendue par Jones.

*La Réincarnation de Sainte ORLAN ou images nouvelles images
/ 7ème Opération-chirurgicale-performance dite
Omniprésence. Portrait N°1 fait par la machine-corps quatre
jours après l'opération, 1993, 157x105*



5. Perspectives queer : David Hockney, *Mr and Mrs Clark and Percy* (1970-1971), peinture acrylique, 213,4x305,1,Tate Modern

Bien que moins explicitement sexualisée, cette œuvre peut être relue à partir d'une perspective queer, notamment si l'on considère l'identité homosexuelle de Hockney et la manière dont il questionne les modèles traditionnels du couple et de la représentation.

Elle permet de montrer que :

- la sexualité n'est pas toujours visible mais structure les œuvres ;
- l'histoire de l'art a longtemps invisibilisé les lectures non hétérosexuelles.



V. Mise en relation avec Linda Nochlin

1. Une critique commune du mythe du génie artistique

Linda Nochlin remet en cause l'idée selon laquelle l'absence de « grandes artistes femmes » serait due à un manque de talent. Elle montre que cette absence est le résultat de contraintes sociales, institutionnelles et éducatives (accès limité aux académies, interdiction de l'étude du nu, rôles sociaux assignés aux femmes).

Amelia Jones prolonge cette critique en montrant que :

- le canon artistique est construit à partir de normes masculines et hétérosexuelles ;
- la notion de génie artistique est liée à une conception virile de la création ;
- l'histoire de l'art participe à la reproduction de ces hiérarchies.

Ainsi, Jones radicalise la démarche de Nochlin : là où Nochlin analyse surtout les structures sociales, Jones insiste davantage sur la dimension symbolique et sexuelle du regard.

2. De la question des femmes à celle du genre et de la sexualité

Nochlin pose une question provocatrice : pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? Sa réponse consiste à déplacer le problème : ce n'est pas la capacité des femmes qui est en cause, mais le fonctionnement des institutions artistiques.

Jones élargit ce déplacement en intégrant la question du genre et de la sexualité :

- elle ne s'intéresse pas seulement aux femmes, mais à toutes les identités marginalisées ;
- elle montre que l'histoire de l'art est structurée par des normes sexuelles ;
- elle introduit une perspective queer qui dépasse la seule opposition hommes/femmes.

On peut dire que Jones prolonge et complexifie la critique de Nochlin en l'inscrivant dans un cadre théorique plus large.

3. Une transformation de la méthode en histoire de l'art

Nochlin et Jones ont en commun de transformer la manière de faire de l'histoire de l'art :

• Nochlin :

- critique du canon traditionnel ;
- analyse des conditions sociales de production artistique ;
- remise en cause de la neutralité de la discipline.

• Jones :

- analyse du regard et de la sexualité ;
- intégration des théories féministes et queer ;
- réflexion sur l'enseignement et la pédagogie de l'histoire de l'art.

Leur apport commun consiste à montrer que l'histoire de l'art est une construction idéologique et politique.