

## Les arts au prisme du genre : la valeur en question

### *Introduction*

En 1915, Kasimir Malevitch peignait *Carré noir sur fond blanc*, étape décisive de sa « démarche fondamentalement non objective » (Roque 2003, p. 176), avant d'atteindre le *Carré blanc sur fond blanc* en 1918. Par cette réduction maximale de la forme et de la couleur, l'artiste russe a été porté par l'histoire comme l'un des pères de l'art moderne. Près de quatre-vingt-dix ans plus tard, dans un autre registre, une jeune artiste colombienne née en 1974, Liliana Angulo Cortés, reprend, dans une série de photographies intitulée *Negra Menta*, dont la couverture de ce numéro reproduit un extrait, ce réductionnisme de la couleur que l'œil des historiens de l'art ne peut manquer. L'image montre, sur un fond blanc, une jeune femme noire vêtue d'un tutu blanc portant une tête de mannequin blanche à la hauteur de son visage. *Negra Menta* est une expression raciste qui signifie 'bande de nègres', parfois employée par les Afro-Colombiens pour se désigner eux-mêmes. La série s'inspire aussi d'un personnage dessiné de l'hebdomadaire *El Espectador*, la *Negra Nieves* ('Noire Neige' par opposition à *Blanca Nieves*, Blanche-Neige), une employée de maison qui commente l'actualité<sup>1</sup>. La *Negra Nieves*, dont l'auteure, Consuelo Lago, est une femme blanche de la bourgeoisie, récapitule l'ensemble des stéréotypes racialisés de la femme noire au corps vif, gracieux

---

<sup>1</sup> La *Negra Nieves* contient cependant un sens difficile à traduire car la connotation familière de *Negra* n'a pas d'équivalent en français.

et sexualisé, rusée et débrouillarde, mais à l'esprit ingénu, qui s'exprime « *sans avoir à y penser* ». La jeune femme photographiée ici ressemble à Nieves physiquement mais aussi par son histoire ; il s'agit d'une jeune migrante rurale devenue employée de maison chez Liliana Angulo Cortés qui en a fait le modèle de cette série<sup>2</sup>. Cette jeune fille noire en tutu sur fond blanc, c'est le carré noir avant d'avoir atteint l'ultime pureté du blanc qui se fond dans le blanc. On perçoit dans cette jeune fille qui regarde ce visage blanc le désir de quitter la marge des invisibles différentes pour entrer dans l'ensemble favorisé des visibles semblables, mais aussi l'impossibilité de s'identifier positivement autrement que comme blanche. Interrogeant ainsi la voix de ces jeunes migrantes afro-colombiennes confrontées à un nouveau contexte qui les assigne à une position sociale subalterne, dans lequel elles perdent leur insouciance et se re-définissent comme différentes et en marge, l'artiste prend à revers le carré de Malevitch. Elle *figure* l'abstraction, elle politise la couleur. Elle interroge par là même la pureté de cette esthétique picturale produite par des hommes blancs que l'histoire de l'art moderne occidental a rendue canonique, excluant les artistes femmes et les non-blancs, hommes et femmes.

Alors que les études sur le genre, en France, commencent à susciter un certain intérêt dans quasiment toutes les disciplines relevant des sciences humaines et sociales — et ce bien que leur institutionnalisation soit loin d'être acquise (Gardey 2004) —, l'histoire de l'art demeure particulièrement réfractaire tant aux

---

<sup>2</sup> Lorena Palacios — la modèle — fut envoyée par sa famille depuis Tumaco, une petite ville de la côte pacifique pour 'aider' (travailler) chez Liliana Angulo Cortés. C'est donc aussi le rapport employée-employeuse qui est ici déplacé. Le travail de Liliana Angulo Cortés revisite et réagence, dans les registres réitératifs contemporains de l'autoreprésentation, les imaginaires de la négritude en relation avec les emplois domestiques. Dans une autre série intitulée *Negro Utopico*, l'artiste s'est représentée elle-même dans des scènes domestiques (le repassage, l'utilisation du mixeur, etc.). Coiffé d'une perruque afro disproportionnée, le visage peint comme un clown, vêtu d'une cravate et d'un costume pantalon dans le même imprimé de couleur vive que le papier peint et la toile cirée, le personnage *Negro Utopico* affiche une excentricité qui lui confère une hypervisibilité, mais la confusion entre le corps et le décor rappelle que celle-ci est le renversement de l'invisibilité des employées domestiques et plus largement des Afro-Colombiens.

questionnements qu'aux outils méthodologiques ou conceptuels issus des recherches féministes. Les enseignements universitaires et les séminaires de recherche abordant les problématiques de genre, la théorie féministe ou même la place des femmes (comme créatrices, mécènes, spectatrices, etc.) en histoire de l'art, en esthétique ou en arts plastiques se comptent aujourd'hui sur les doigts d'une main en France. De même, peu de thèses sont soutenues sur le genre dans ces disciplines, et il n'y a toujours aucun(e) historien(ne) de l'art dans les réseaux nationaux de chercheur(e)s en études féministes ou sur le genre (Sofio 2007)<sup>3</sup>. Même si la situation varie d'un sous-champ disciplinaire à l'autre au sein de l'histoire de l'art<sup>4</sup>, on n'en constate pas moins à la fois un déficit global de reconnaissance des recherches sur le genre et une demande croissante, exprimée par les étudiant(e)s en histoire de l'art, d'enseignements sur les fondamentaux de la théorie féministe et sur les apports du concept de genre aux analyses artistiques. En décidant de consacrer un numéro des *Cahiers du Genre* à la question de l'art — des arts —, nous avons choisi néanmoins de nous intéresser ici plus spécifiquement aux arts plastiques. Ouvrir la réflexion à la littérature, au cinéma, à la musique ou à la danse nous aurait amenées à aborder bien d'autres axes problématiques et épistémologiques.

---

<sup>3</sup> Nous pensons ici au Réseau interuniversitaire et interdisciplinaire national sur le genre (RING) ou à l'Association nationale des études féministes (ANEF).

<sup>4</sup> L'histoire de l'art des époques médiévale et moderne est plus hermétique aux problématiques de genre que l'histoire de l'art contemporain, par exemple, ce qui peut s'expliquer par la valorisation, dans le domaine de l'art contemporain, d'une certaine 'hétérodoxie' (interdisciplinarité, prégnance de la 'théorie', — notamment anglo-saxonne —, prestige des valeurs d'innovation, de subversion ou de radicalité, etc.) par rapport à la grande tradition de l'histoire de l'art nationale. De la même façon, certains lieux situés à la confluence de plusieurs disciplines (École normale supérieure – ENS, École des hautes études en sciences sociales – EHESS) ont accueilli récemment, à l'initiative de quelques chercheuses, des séminaires de recherche sur le genre et l'art (séminaire d'Elvan Zabunyan sur « Pratiques féministes et théories postcoloniales » à l'EHESS en 2005, cycle de conférences de Frédérique Verrier et Frédérique Villemur sur le genre dans l'art de la Renaissance à l'ENS en 2005, séminaire du groupe de recherche Analyses culturelles et études genre / arts, mythes et images du CEHTA [EHESS] depuis 2006, séminaire du groupe de recherche Genre et création artistique du CMH [ENS-EHESS] depuis 2005) qui n'auraient pu avoir lieu dans des institutions plus 'légitimes' à l'intérieur de la discipline, comme les départements d'histoire de l'art des universités parisiennes.

logiques, qu'il aurait été impossible de traiter ici de manière satisfaisante. Aussi ce numéro se présente-t-il comme un état des lieux de la recherche française sur le genre et les arts plastiques mise en perspective avec les recherches historiques anglo-américaines dont elle est redevable.

Pour aborder la question du genre et des arts plastiques, nous avons choisi de nous concentrer sur l'idée de *valeur*. Parce qu'elle est transversale à la diversité des disciplines que nous avons voulu représenter dans ce numéro (histoire de l'art, bien sûr, mais également esthétique, sociologie, histoire, anthropologie), cette thématique nous permet d'aborder l'art à la fois comme pratique sociale et comme objet théorique. Surtout, elle se révèle centrale dès que l'on tente d'approcher l'art dans une perspective genrée : c'est bien la question de la valeur — de l'art, des œuvres et des artistes — qui fonde la réflexion inaugurale de Linda Nochlin, au début des années 1970, lorsque celle-ci se demande : « *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* » Cette question sous-tend une grande partie de l'œuvre théorique et incontournable de Griselda Pollock, dont le texte sur le 'canon' de l'histoire de l'art, publié ici pour la première fois en français, est particulièrement emblématique.

La problématique de la valeur en art est abordée en sociologie et en esthétique sans forcément croiser le genre. Les sociologues de l'art se sont ainsi souvent penchés sur les liens ambivalents qui unissent valeur esthétique et valeur économique des œuvres sur le marché de l'art moderne et contemporain (voir Moulin 1995). Aux États-Unis, Howard Becker (1988) a mis en avant le processus de fabrication de la valeur des œuvres comme résultat de l'action collective de l'ensemble des acteurs des 'mondes de l'art', depuis l'artiste jusqu'aux critiques, en passant par les galeristes, les commissaires d'exposition ou les attachés de presse. La question de la *mesure* de la valeur artistique a été abordée sous différents angles, du plus 'qualitatif' (Leveratto 2000 ; Dupont 2005) au plus 'quantitatif' (Galenson 2002). Enfin, seuls à introduire le genre dans leur étude, Gladys et Kurt Lang (2001) se sont intéressés, à travers l'analyse de la trajectoire d'un corpus de graveurs et du parcours posthume de leurs œuvres, à la construction de la réputation artistique et de la valeur des œuvres au cours du temps. Les études d'esthétique

anglo-saxonnes et françaises présentent une asymétrie dans leur intérêt croisé pour le genre et la valeur. La recherche en esthétique féministe anglo-saxonne a développé un chantier de déconstruction de notions dont l'universalisme est apparu bien relatif aux chercheuses. Celles-ci ont travaillé à redéfinir, par exemple, les concepts d'art (Barrett 1982), de génie (Battersby 1989), de beauté, etc., en s'appuyant notamment sur les productions des femmes artistes. Ce travail a été entrepris en France par Luce Irigaray, par exemple, qui suggère de réévaluer la notion de beauté (Irigaray 1990), mais de tels travaux sont rares en dépit du renouveau de l'esthétique qu'ont connu les années 1990, suite à ce que la critique appela la crise de l'art contemporain à propos de sa prétendue vacuité (Michaud 1997 ; Jimenez 2005). Ce débat portait sur une production artistique héritée des années 1960-70 marquée par l'éclatement des pratiques et la désuétude des critères de jugement face à ce phénomène. Le féminisme a participé à ce renouvellement total des modes de production et les femmes artistes féministes ont probablement été les plus innovantes pendant cette période (Danto 1989 ; Phelan 2005). La recherche française en esthétique s'est interrogée sur les conséquences de la crise des avant-gardes et sur la redéfinition des critères d'évaluation de l'œuvre d'art (Schaeffer 1996 ; Michaud 1997). Toutefois, ces recherches ne considèrent pas le genre et se limitent à l'exemple de la valorisation des arts non occidentaux au début du XX<sup>e</sup> siècle par les artistes et marchands européens pour démontrer que le jugement esthétique opérant dans notre société n'est pas universel.

Dans la perception occidentale de l'art, la valeur (variable dans le temps et l'espace) a d'abord pu signifier la conformité à l'idée (également évolutive) que l'on se faisait de la *tradition* classique ; puis, à partir du XIX<sup>e</sup> siècle, dans une perspective 'moderne', la valeur artistique s'est ancrée dans la *singularité* des œuvres ou des artistes, c'est-à-dire dans leur capacité à innover, à ouvrir de nouvelles pistes réflexives et esthétiques, voire à subvertir radicalement la tradition en inventant de nouvelles normes destinées à être elles-mêmes dépassées, dans la succession ininterrompue des avant-gardes. Plus généralement, la valeur de l'art, telle qu'elle fut théorisée par des historiens de l'art 'canoniques' comme Northrop Frye ou Ernst Gombrich,

peut être rattachée à la notion hégélienne de *Bildung* : cette capacité supposée des œuvres culturelles à transcender les pré-occupations individuelles ou communautaires, pour atteindre l'universalité. La modernité, paradigme toujours dominant de l'histoire de l'art (Pollock 1988), reste fondée sur une vision téléologique du progrès artistique en supposant que, par une sorte de darwinisme esthétique, seules les œuvres *de valeur*, celles qui 'parlent' à l'humanité dans toute sa diversité, résisteraient à l'épreuve du temps. La postérité semble ainsi agir d'elle-même, éliminant les médiocres de la mémoire collective et rétablissant, de cette manière, la 'justice' d'un ordre esthétique atemporel et universel dans lequel, au final, seuls les meilleurs gagnent. Or, en « *jetant le trouble sur la croyance en une hiérarchie naturelle des valeurs artistiques* » (Naudier, Rollet 2007, p. 11), c'est bien à une déconstruction heuristique des « *régimes de l'art* » (Heinich 1996) qu'invitent le concept de genre et, à sa suite, les théories *queer* et postcoloniales.

Le problème de la valeur se pose notamment face à la nécessité de transmission : que doit-on enseigner, une fois mise au jour l'idée que la véritable valeur des œuvres déterminée par la tradition de l'histoire de l'art canonique n'est pas leur 'grandeur', leur 'originalité' ou leur 'universalité', mais bien leur profonde adéquation avec les idéologies dominantes (Pollock – ce numéro) ? La déconstruction des processus de fabrication et d'imposition de la valeur artistique revient à 'désenchanter' doublement l'art — comme système et comme discipline. Delphine Naudier (2004) le montre clairement pour le champ de la littérature contemporaine :

*Entrer dans le monde des Lettres signifie avant tout recueillir les suffrages des juges qui attribuent une place sur l'échiquier littéraire. [Or] cette phase de mise en place de la visibilité est fréquemment déniée. La construction de la médiatisation tend à se dissoudre au profit d'un discours plus valorisant où est défendue l'idée d'une reconnaissance symbolique liée au repérage d'un écrivain 'génial' perçu par un critique qui, par cette opération, peut lui-même devenir un 'découvreur'. [...] Ainsi les pratiques de sélection sont-elles aussi fréquemment tues. Leur dévoilement effriterait le mythe de l'artiste ou de l'auteur reconnu pour son seul talent (p. 42 et 64).*

Parallèlement, le corpus des artistes et des auteurs traditionnellement enseignés, qui illustrent *par l'exemple* la nature de la valeur artistique, « obéit à une logique d'inclusion par l'exclusion » et, par conséquent, participe de l'élaboration d'une identité collective de la discipline (Baehr, O'Brien 1994, p. 108). Ainsi, les cours, dictionnaires et manuels :

*Ces vastes synthèses [...] ont, par la sélection qu'elles opèrent, un effet de consécration (ou de palmarès) qui s'exerce d'abord sur le corps enseignant et [...] par l'intermédiaire des journaux et surtout des hebdomadaires culturels [...], sur le public des étudiants. [Or, ces ouvrages] perpétuent le plus souvent un état dépassé du savoir, instituant et canonisant des problèmes et des débats qui doivent d'exister et de subsister à l'inertie des programmes objectivés et incorporés de l'École* (Bourdieu 1984, p. 135-136).

Revenir sur les présupposés idéologiques qui sous-tendent la valeur artistique revient donc à faire vaciller sur leurs bases autant l'Art que son Histoire : il n'est, dès lors, guère étonnant que le genre, en tant qu'il remet en cause la nature censément universelle de tant d'intérêts identitaires, esthétiques ou scientifiques, ait été si peu relayé dans la réflexion sur la création artistique. À la question « que doit-on enseigner ? » se superpose, enfin, une autre question : s'il faut enseigner le canon en même temps que les outils pour le critiquer, comment, cependant, ne pas substituer un canon à un autre ? Comment éviter de créer un nouveau corpus d'artistes, d'auteurs, de théories, etc., 'alternatif' celui-là, mais qui reproduirait forcément les logiques d'exclusion contenues dans tout processus de canonisation ?<sup>5</sup> Chacune des contributions à ce numéro tente à sa manière d'apporter une réponse à cette question. Peut-être un premier pas serait-il de prendre conscience, pour mieux s'en défier, du pouvoir performatif et de la nature toujours 'située' (Harding 1996) du discours canonisant en art.

\* \*  
\*

---

<sup>5</sup> Cette question se pose de la même façon pour la critique féministe dans sa globalité, comme le montre Éléonore Lépinard (2005).

L'article de Fabienne Dumont et Séverine Sofio pose la trame historique et théorique du numéro dans laquelle s'insèrent et à laquelle font écho les articles regroupés. Elles retracent une histoire et dessinent une cartographie du travail du féminisme sur les pratiques artistiques des femmes depuis le XIX<sup>e</sup> siècle en France et dans le monde anglo-américain. Elles montrent ainsi que, si les plasticiennes françaises se regroupent dès le XIX<sup>e</sup> siècle dans le cadre de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, c'est aux États-Unis dans les années 1970 que, pour la première fois, sous l'influence croisée du Mouvement de libération des femmes et d'une hyperpolitisation du champ de l'art, émerge une véritable théorisation féministe de l'art qui passe autant par la revendication de la production artistique des femmes que par la relecture systématique de l'histoire de l'art.

Ce travail de déconstruction/reconstruction de l'histoire de l'art est exemplifié dans toute l'œuvre de Griselda Pollock, notamment dans son ouvrage, paru en 1999 et jamais traduit en français : *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. Le premier chapitre de ce livre, que nous publions ici, met en évidence le présupposé historique et culturel exclusif qui fonde l'histoire de l'art moderne occidentale et qui constitue le canon. En utilisant les outils de la psychanalyse, elle propose un nouveau paradigme, centré sur la notion de désir et sur lequel fonder des « *interventions féministes en histoire de l'art* » (Pollock 1988) qui ne seraient plus de simples oppositions à l'idéologie à la fois andro et ethno-centrée qui structure le discours artistique, mais bien une subversion totale du canon, c'est-à-dire de ce qui fait la *valeur* de l'art, tant pour les artistes que pour le public.

Le canon est encore au centre de l'entretien effectué avec deux figures féministes du monde de l'art, l'une américaine, Patricia Mainardi (historienne de l'art) et l'autre française, Mathilde Ferrer (militante). Tandis que Mainardi évoque les conséquences du mouvement féministe et de l'institutionnalisation des *gender studies* sur l' (histoire de l') art aux États-Unis, Ferrer revient sur les raisons de l'hostilité du milieu artistique français au féminisme et sur le travail pédagogique et politique qu'elle a pu — en dépit d'un contexte peu favorable — mener

auprès de plusieurs générations de plasticiennes au sein de l'École des beaux-arts.

Dans une perspective plus anthropologique, qui fait écho au travail pionnier de Patricia Mainardi sur les *quilts*, Myriem Naji analyse le micro-système économique fondé sur les tapis du sud marocain qui sont produits par des femmes et vendus par des hommes. Elle montre comment la valeur des tapis sur le marché international dépend de l'invisibilisation des tisseuses berbères et de la précarisation de leurs familles. À travers l'accumulation des intermédiaires entre la créatrice du tapis et son acheteur, et la diffusion d'un discours valorisant une 'tradition' artisanale inventée par la colonisation, ce système illustre en réalité parfaitement l'articulation d'une triple domination de classe, de 'race' et de sexe.

C'est également à la manière dont 'jouent' les pratiques et les représentations que s'intéresse la sociologue italienne Maria Antonietta Trasforini qui propose, dans son article, un retour sur les classiques de la sociologie de l'art, de Pierre Bourdieu à Howard Becker. Elle montre comment le genre permet d'enrichir ces analyses en déconstruisant les notions foncièrement sexuées de génie, de talent ou de renommée dont les effets institutionnels, symboliques et professionnels, s'avèrent essentiels pour les artistes — hommes et femmes.

En s'intéressant au mythe de Dibutade, ce potier grec dont la fille, inventrice malheureuse de la représentation figurée, fut dépossédée de son invention au profit de son père par la légende, Françoise Frontisi-Ducroux revient à son tour, quoiqu'à travers une autre méthode, sur la manière dont a pu se construire une histoire de l'art androcentrée et sur les répercussions historiques d'un discours devenu 'canonique'.

Frédérique Villemur fait travailler la théorie *queer* dans le champ de l'histoire de l'art. À partir de la théorie de la mélancolie du genre chez Judith Butler, elle renouvelle l'approche classique du génie mélancolique en revisitant le travestissement dans l'art du XX<sup>e</sup> siècle. De Marcel Duchamp à la figure du transgenre, elle suggère ainsi que le sublime aurait à voir avec un dépassement de soi et des frontières identitaires, rendant paradoxal le silence de l'histoire et des théories de l'art au

regard du genre. La valeur de l'art apparaît comme capacité à provoquer de 'l'étrangement', c'est-à-dire une ouverture à un autre/un soi non totalitaire. Villemur montre enfin que l'intérêt *queer* peut s'attacher de façon anachronique à des objets du passé situés aux marges de l'histoire de l'art.

Revenant aux années 1970, Elvan Zabunyan s'attache à l'impact de textes issus des théories féministes sur les artistes, qu'ils soient hommes ou femmes. Elle analyse comment ces lectures les amènent à défaire un système de valeur fondé sur l'autorité artistique masculine et à changer leur pratique. Ainsi, l'auteure revient-elle sur le moment où Vito Acconci quitte la performance qu'il juge productrice de culte et celui où Yvonne Rainer abandonne la danse pour le film plus propice à l'expression de sa propre subjectivité.

La subjectivité est à nouveau le point focal autour duquel s'organise la démonstration de David Zerbib qui s'intéresse, pour finir, à la performance, cet art dont il nous explique que le sujet (*i.e.* le thème) est précisément le sujet (*i.e.* la subjectivité) dans la mesure où le corps de l'artiste est le matériau même de l'œuvre. L'auteur revient ainsi sur le genre comme « *catégorie utile d'analyse esthétique* » dans son analyse des performances d'artistes hommes depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle — alors que les avant-gardes imposent l'idée que genre (sexuel) et genre (esthétique) se contiennent mutuellement —, jusqu'aux années 1970, lorsque la position privilégiée du masculin, en tant qu'inclus dans l'universel, se trouve remise en question en même temps que les rapports de domination, bien concrets ceux-là, qui, dans le champ de l'art, découlent de cet état de fait esthétique.

Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz et Pascale Molinier

## Références

- Baehr Peter, O'Brien Mike (1994). "Canons". *Current Sociology*, vol. 42, n° 1.
- Barrett Michèle (1982). "Feminism and the Definition of Cultural Politics". In Brunt Rosalind, Rowan Caroline (eds). *Feminism, Culture and Politics*. London, Lawrence and Wishart.

- Battersby Christine (1989). *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. London, The Women's Press.
- Becker Howard S. (1988). *Les mondes de l'art*. Paris, Flammarion.
- Bourdieu Pierre (1984). *Homo academicus*. Paris, Minuit.
- Danto Arthur (1989). "Women Artists, 1970-1985". *The Nation*, 25 December.
- Dupont Maÿliss (2005). « Penser la valeur d'une œuvre. Pour une sociologie de la musique responsable ». Thèse de doctorat, Université Lille 3.
- Galenson David W. (2002). "Measuring Masters and Masterpieces: French Rankings of French Painters and Paintings from Realism to Surrealism". *Histoire et mesure*, vol. XVII, n° 1-2.
- Gardey Delphine (2004). *Enjeux des recherches sur le genre et le sexe*. Rapport à M<sup>me</sup> la Présidente du Conseil scientifique du CNRS.
- Harding Sandra (1996). "Rethinking Standpoint Epistemology: What is 'Strong Objectivity'?" In Keller Evelyn Fox, Longino Helen (eds). *Feminism and Science*. Oxford & New York, Oxford University Press.
- Heinich Nathalie (1996). *Être artiste : les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*. Paris, Klincksieck.
- Irigaray Luce (1990). *Je, tu, nous : pour une culture de la différence*. Paris, Grasset.
- Jimenez Marc (2005). *La querelle de l'art contemporain*. Paris, Gallimard « Folio. Essais ».
- Lang Gladys & Kurt (2001). *Etched in Memory: The Building and Survival of Artistic Reputation*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press [1st ed. 1990].
- Lépinard Éléonore (2005). « Malaise dans le concept. Différence, identité et théorie féministe ». *Cahiers du Genre*, n° 39 « Féminisme(s). Penser la pluralité ».
- Leveratto Jean-Marc (2000). *La mesure de l'art : sociologie de la qualité artistique*. Paris, La Dispute.
- Michaud Yves (1997). *La crise de l'art contemporain : utopie, démocratie et comédie*. Paris, PUF.
- (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes, Jacqueline Chambon.
- Moulin Raymonde (1995). *De la valeur de l'art : recueil d'articles*. Paris, Flammarion.
- Naudier Delphine (2004). « La fabrication de la croyance en la valeur littéraire ». *Sociologie de l'art*, OPuS 4, nouvelle série.

- Naudier Delphine, Rollet Brigitte (2007). « Introduction ». In *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris, L'Harmattan « Bibliothèque du féminisme ».
- Phelan Peggy (2005). *Art et féminisme*. Paris, Phaidon.
- Pollock Griselda (1988). "Feminist Interventions in the Histories of Art". In *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. London, Routledge.
- (1999). *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*. London & New York, Routledge.
- Roque Georges (2003). *Qu'est-ce que l'art abstrait ? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*. Paris, Gallimard « Folio. Essais ».
- Schaeffer Jean-Marie (1996). *Les célibataires de l'art : pour une esthétique sans mythes*. Paris, Gallimard.
- Sofio Séverine (2007). « Histoire de l'art et études genre en France : un rendez-vous manqué ? » In Mondini Daniela (ed). *Inscriptions-Transgressions. Histoire de l'art et études genre*. Zürich, Peter Lang Verlag [à paraître] [Actes du colloque de l'ASHHA, Lausanne, 12-14 octobre 2005].