

VADE-MECUM

Femmes au musée

Accompagnement à la recherche

Enjeux de conservation et de valorisation



Ce document présente les résultats d'une enquête menée en 2025 et 2026, commandée par le service ethnologie et le service musées de la Direction régionale des Affaires culturelles Auvergne-Rhône-Alpes.

Le choix du sujet et des principales orientations de la recherche ont été déterminés par les professionnels des musées eux-mêmes grâce à la méthode du «Forum ouvert» lors d'ateliers en distanciel organisés en amont de l'enquête et ouverts à tous les professionnels de la région Auvergne-Rhône-Alpes.

Table des matières

4	Introduction
6	Le contexte de la commande
7	Les objectifs et la méthode de l'enquête
8	Le plan
9	Expositions citées
10	L'accompagnement à la recherche
13	Mécanismes d'invisibilisation et caractéristiques des sources disponibles
22	Les orientations critiques de la recherche contemporaine
29	Implications institutionnelles
31	Le cadre normatif des interactions au musée
34	Les expositions genrées : typologie et enjeux
38	Parcours permanents et gestion matérielle des collections
42	Annexe
44	Les 15 membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture
47	Bibliographie



Introduction

Le contexte de la commande	6
Les objectifs et la méthode de l'enquête	7
Le plan	8
Expositions citées	9

Le contexte de la commande

La thématique choisie par les professionnels des musées de notre région pour orienter l'enquête participative de 2024-2025 a été celle des « femmes au musée »¹. Elle a pris la suite de la thématique choisie l'année précédente sur les « Sujets sensibles. »². En effet, la question des femmes et, plus généralement, du genre, était apparue comme l'un des « sujets sensibles » identifiés sur le terrain : une forte polarisation autour de la question du genre est observée par les professionnels confrontés aux jeunes générations de visiteurs³.

Parallèlement à cette nouvelle sensibilité de la part des publics, cette préoccupation des professionnels s'inscrit dans le contexte d'une évolution majeure, en France, des approches épistémologiques et méthodologiques en histoire de l'art. L'enseignement de l'historiographie et, surtout, des apports des études de genre aux étudiants en histoire de l'art à l'université, à l'École du Louvre ou à l'Institut national du patrimoine est devenu systématique. Malgré l'introduction tardive des études de genre en France⁴, l'assimilation de ces enseignements est maintenant acquise et revendiquée par de nombreux chercheurs contemporains, notamment celles et ceux qui s'inscrivent dans le champ de « l'histoire sociale » de l'art.

Il reste que beaucoup de responsables de musées n'y sont pas encore initiés, en particulier lorsque leurs années de formation sont antérieures à la seconde décennie des années 2000. De fait, les enjeux concrets de recherche, d'acquisition et de valorisation des artistes femmes dans les musées au regard de ces apports sont encore en phase d'émergence et de conscientisation.

Études de genre : de nombreuses disciplines au service d'un même objet de recherche

« En France, on les appelle « études de genre », « études sur le genre » ou « études genre », mais on peut aussi parfois entendre la forme anglaise « gender studies ». Toutes ces expressions désignent un champ de recherche universitaire qui a pris naissance aux États-Unis dans les années 1970, en lien avec les revendications politiques, et plus particulièrement féministes, qui agitent les campus dans ces mêmes années. Il s'est depuis développé dans les universités du monde entier, toujours en lien et en dialogue avec le milieu militant. En France, son institutionnalisation s'est véritablement amorcée au début des années 2000 (...). Le mot « études » renvoie à un champ dans lequel sont posées des questions et menées des recherches. Il s'agit d'un espace de théorisation dans lequel des savoirs issus de différentes disciplines scientifiques dialoguent autour d'une problématique commune. Les études de genre réunissent ainsi des chercheuses et des chercheurs travaillant dans des domaines aussi variés que la littérature, la linguistique, la biologie, l'architecture, l'anthropologie, le droit, la géographie, la philosophie, l'histoire, la psychanalyse...»⁵

1. Enquêtes participatives annuelles menées depuis 2019 avec les professionnels de la région Auvergne-Rhône-Alpes, DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, service Ethnologie et service Musées. Chaque enquête donne lieu à une publication sous la forme d'un rapport ou d'un KIT d'accompagnement des musées. Voir <https://www.culture.gouv.fr/regions/drac-auvergne-rhone-alpes/architecture-et-patrimoines/musees>.

2. Voir Juliette Rolland, « Sujets sensibles et censure au musée : état des lieux, modalités d'adaptation et cadre légal », KIT d'accompagnement des musées, DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, 2024.

3. Le Haut Conseil à l'égalité entre les hommes et les femmes distingue le « sexisme paternaliste » du « sexisme hostile ». Ce dernier caractérise en France 17% des personnes de 15 ans et plus. La polarisation est fortement perceptible chez les 15-24 ans : « 75 % des jeunes femmes estiment qu'il est désavantageux d'être une femme sans que le fait d'être un homme constitue un désavantage, contre 42 % des jeunes hommes, soit un écart de 33 points, le plus important observé toutes classes d'âge confondues. Autrement dit, près de trois jeunes femmes sur quatre partagent cette perception, une proportion nettement supérieure à la moyenne, ce qui montre que les représentations du sexisme se polarisent très tôt dans la vie adulte. Ces résultats mettent en évidence une polarisation genrée des diagnostics sociaux : les femmes, et plus encore les jeunes femmes, apparaissent comme des capteurs précoces et aigus des inégalités de genre, qu'elles identifient comme structurelles et persistantes. », Haut Conseil à l'égalité entre les hommes et les femmes, Rapport 2026 sur l'état des lieux du sexisme en France, « La menace masculiniste ».

4. L'introduction tardive des études de genre dans la pratique et l'enseignement de l'histoire de l'art en France et ses répercussions contemporaines dans la discipline et au sein des pratiques muséales a fait couler beaucoup d'encre. Voir (ordre alphabétique) : Eva Belgherbi, « Des gender studies aux études de genre. 2008-2018 », dans *Histoire de l'art*, n°83, 2018 ; Denis Chevalier, « Exposer le genre : l'exposition « Au bazar du genre » du MuCEM », dans Iñaki Arrieta Urtizberea, *El género en el patrimonio cultural*, Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argi-talpen Zerbitzua, Servicio Editorial, 2017 ; Anne Creissels, Giovanna Zapperi, « Histoire de l'art en France et études de genre : un mariage contre nature ? », dans *Perspective* n°4, 2007 ; Fabienne Dumont (dir.), *La Rébellion du Deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon : Les Presses du réel, 2011 ; Patrick Farges, Anne Isabelle François, « L'institutionnalisation des Gender Studies en France : un processus à plusieurs niveaux », dans *Romanica Silesiana* 8/1, 2013 ; Nicolas Heimendinger, « L'art à la croisée des disciplines. Entretien avec Anne Lafont et Séverine Sofio », dans *Marge*, 2024/1, n°38 ; Yves Michaud, « Retours sur un projet inachevé », dans *Perspective*, n°4, 2007, Genre et histoire de l'art ; Magali Nachtergaele & Anne Larue (dir.), *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Paris : Max Milo, 2014 ; Maëva Regnaud, « État des mœurs de la valorisation des artistes femmes dans les pratiques muséales françaises », mémoire de master de Politiques publiques, Sciences Po – École d'Affaires Publiques, avril 2023 ; Martine Segalen, « Here but invisible : The Presentation of Women in French Ethnography Museums », dans *Gender & History*, vol. VI, n°3, novembre 1994.

5. Périne Lachenal, *Questions de genre. Comprendre pour dépasser les idées reçues*, Paris : Les Éditions du Cavalier Bleu, 2016.

Les objectifs et la méthode de l'enquête

Il s'agit ici d'accompagner ce processus amorcé il y a une quinzaine d'années mais toujours en cours, de manière à répondre aux besoins spécifiques des musées. Cette recherche propose ainsi une formalisation critique et synthétique, pour les conservateurs et les médiateurs de musées, de tous les enjeux de recherche, de conservation, d'acquisition et de valorisation soulevés par la prise en compte des discriminations subies par les artistes femmes.

Elle tente également d'inscrire ces enjeux dans le contexte législatif et politique national en montrant comment ils viennent questionner l'éthique laïque des musées, l'universalité de leurs missions et le principe de neutralité associé à la fonction publique.

L'enquête s'appuie sur la tenue de nombreux ateliers participatifs organisés en distanciel avec les professionnels de notre région ainsi que sur 9 entretiens. Ceux-ci ont été réalisés avec des chercheuses en histoire de l'art ou en sciences humaines et sociales et avec des conservatrices, médiatrices ou autres professionnelles des musées qui se sont emparé de ces enjeux liés à la discriminations des femmes⁶.

Elles font presque toutes partie de la première génération⁷ de chercheuses et de professionnelles des musées ayant bénéficié d'une initiation aux études de genre, soit qu'elles aient réalisé des études interdisciplinaires en histoire de l'art et en sciences sociales⁸, soit qu'elles aient bénéficié durant leur formation de séjours aux États-Unis, en Grande-Bretagne ou dans des universités d'autres pays européens ayant

institutionnalisé l'enseignement des études de genre avant les universités françaises, soit qu'elles soient relativement jeunes, moins de 40 ans. Elles sont ce que l'on pourrait appeler des « passeuses » de méthodes, de concepts et de postures épistémologiques qui nous viennent de recherches issues de pays anglophones, quand bien même nombre de ces recherches se reconnaissent une filiation d'origine française⁹.

Elles s'inscrivent dans plusieurs champs artistiques différents : Beaux-Arts pour la plupart mais aussi théâtre et musique. Cette pluralité des pratiques artistiques évoquées montre avec force la transversalité disciplinaire des discriminations subies par les artistes femmes mais aussi des enjeux épistémologiques pour la recherche, des difficultés rencontrées par les chercheurs et chercheuses ainsi que des enjeux de valorisation.

Leurs témoignages sont analysés au regard de la littérature existante sur le sujet. Nous avons fait le choix de retenir, pour l'essentiel, une littérature francophone ou traduite en français de format court et en libre accès sur internet. En effet, les notes de bas de pages, qui composent une partie importante de ce vade-mecum, sont conçues comme des portes d'entrées pratiques pour explorer les thématiques abordées. De ce fait, à l'exception de quelques références majeures, la bibliographie citée, en particulier celle issue de la littérature anglosaxonne, est ici très lacunaire. Pour des recherches plus approfondies, les lecteurs pourront en revanche s'appuyer sur les bibliographies des articles mentionnés, souvent bien plus exhaustives.

6. Le choix des témoins s'est appuyé sur plusieurs méthodes : connaissances professionnelles personnelles, prises de contact avec des auteures de publications récentes sur le thème, conseils de personnes ressources, échantillonnage « boule de neige ». Le fait qu'elles soient toutes des femmes n'a pas été un choix au départ.

7. Quatre sont doctores et enseignantes à l'université. Elles ont soutenu leur thèse entre 2007 et 2009 (Catherine Deutsch, Raphaëlle Doyon, Séverine Sofio, Julie Verlain). Deux autres sont conservatrices du patrimoine. Elles ont passé le concours de l'Institut national du patrimoine en 2021 et 2022 (Camille Belvèze et Zoé Marty). Trois ont terminé leurs études de second cycle universitaire en 2004, 2015 et 2024. La première travaille dans le domaine de la médiation (Véronique Moreno-Lourtau). La seconde est assistante de conservation (Élodie Roy) et la troisième, cheffe de projet au sein de l'association AféMuse (Lucie Devulder).

8. Les Cultural studies, dont sont en grande partie issues les Gender studies, ont pénétré les sciences sociales françaises bien avant les Gender Studies elles-mêmes. Leur légitimation dans le champ académique français a cependant été lent mais moins que pour ces dernières. De ce point de vue, l'ouvrage d'Hervé Glevarec, Éric Macé, Éric Maigret *Cultural studies. Anthologie*, marque un tournant. Hervé Glevarec, Éric Macé, Éric Maigret (dir.), *Cultural studies. Anthologie*, Paris : Armand Colin, 2008. On y trouve notamment les articles de Janice Radway, « Lectures à l'eau de rose'. Femmes, patriarcat et littérature populaire » (1984), d'Angela McRobbie et Jenny Garber, « Filles et subcultures », (1975) ou encore d'Angela McRobbie, « Ré-articuler l'empirisme et le déconstructivisme : nouvelles questions pour les féminisme et les Cultural Studies », (1997).

9. Des auteurs comme Simone de Beauvoir et, pour la génération née dans l'entre-deux-guerres, Pierre Bourdieu, Christine Delphy, Jacques Derrida ou Michel Foucault, sont régulièrement cités en références par la littérature anglophone. Sur ce jeu de miroir transatlantique et le genre comme concept circulant entre France et États-Unis, voir par exemple Eric Fassin, « The Purloined Gender: American Feminism in a French Mirror », dans *French Historical Studies*, vol. 22 n°1, Durham (Caroline du Nord, États-Unis) : Duke University press, winter 1999 ; ou Bruno Perreau, *Queer Theory: The French Response*, Redwood City (Californie, États-Unis) : Stanford University Press, 2016.

Le plan

L'histoire des femmes fait aujourd'hui l'objet d'une documentation de plus en plus abondante¹⁰, de même que leur contribution à l'histoire, notamment à l'histoire de l'art. En contrepoint, l'invisibilisation dont elles ont longtemps été victimes continue de produire ses effets délétères sur les recherches qui leur sont consacrées. Elle entraîne des difficultés spécifiques que les chercheuses et chercheurs doivent sans cesse contourner.

Nous montrerons dans une **première partie** que ces difficultés tiennent d'abord aux caractéristiques des sources disponibles, elles-mêmes tributaires des multiples dynamiques à l'œuvre dans les processus d'invisibilisation et d'exclusion des femmes. C'est pourquoi nous présentons ces différents processus tels qu'ils ont été identifiés en histoire de l'art, de la musique ou du théâtre (section A). Leur compréhension constitue un préalable méthodologique indispensable à toute recherche portant sur les artistes femmes dans la mesure où elle oriente nécessairement les investigations à mener.

Ces processus soulèvent également de nombreux défis épistémologiques et méthodologiques pour les historiens et historiennes (section B). En effet, comment élaborer une connaissance des artistes femmes et de leurs œuvres qui prenne pleinement en compte les discriminations structurelles auxquelles elles ont été confrontées ? Les réponses apportées par les personnes rencontrées soulignent la nécessité d'ouvrir la pratique de l'histoire de l'art aux concepts et aux méthodes proposés par les études de genre et donc, plus largement, par l'ensemble des sciences humaines et sociales. L'analyse se déplace de l'individu vers le collectif. L'appréciation esthétique et formelle des œuvres est complétée par une approche contextualisée, historique et sociologique, attentive à la place des femmes dans le champ artistique au moment de leur création. Les critères du jugement esthétique eux-mêmes se voient possiblement remodelés par ces différents déplacements de la discipline.

La **seconde partie** tente de tirer les conséquences de ces différents déplacements disciplinaires pour les responsables d'institutions muséales (section A). La prise en compte

des discriminations structurelles subies par les femmes implique des choix de posture éthiques, scientifiques et institutionnels de la part des musées qui ne sont pas toujours consensuels au sein de la profession ni auprès des publics. En effet, dans le contexte historique français, au sein duquel des notions comme l'universalité, la neutralité du savoir et de la fonction publique ont un poids particulier, les études de genre ne sont pas sans raviver des débats plus anciens sur les fondements politiques et scientifiques ainsi que sur le rôle social des musées.

Par ailleurs, les concepts et les méthodes de travail qu'elles proposent déterminent des points de vigilance épistémologiques et des orientations de recherche qui se répercutent nécessairement sur la conception d'expositions (section B). Le parti-pris d'une présentation contextualisée des œuvres bouscule le cadre normatif des interactions au musée et les «habitudes de voir» des visiteurs, de même que l'adoption de critères d'appréciation et de sélection des œuvres non strictement esthétiques. Parallèlement, au-delà d'une attention accrue aux rapports patriarcaux entre les hommes et les femmes et aux stéréotypes véhiculés par les œuvres elles-mêmes, la critique d'une appréhension binaire de la notion de genre interroge le bien-fondé des expositions «monogénée» et ouvre d'autres perspectives pour la conception d'expositions.

Enfin, la volonté d'assumer une logique de compensation et de réhabilitation des artistes femmes au sein des collections permanentes des musées pose des défis très concrets aux responsables de musées (section C). Dans le cadre d'espaces contraints, la reconfiguration éventuelle des parcours permanents de leurs musées exige des arbitrages parfois douloureux entre les artistes. Conjuguée au principe d'inaliénabilité des collections consacré par le Code du patrimoine, cette contrainte spatiale contrarie également toute politique de rééquilibrage paritaire des collections. Il en va de même de la forte proportion des donations dans les acquisitions non onéreuses des musées, sur le contenu desquelles ceux-ci n'ont pas tout à fait la main. Enfin, l'indexation de leurs collections au prisme du genre soulève également de nombreuses difficultés tant épistémologiques que méthodologiques ou qu'en termes de charge de travail.

¹⁰. On pourra se référer à l'œuvre majeure de Georges Duby et Michelle Perrot (ed.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris : Plon, 1990-1991, 5 tomes. De très nombreux chapitres pourront intéresser l'histoire de l'art. Par exemple, le 3e tome consacré aux 16^e, 17^e et 18^e siècles propose un chapitre sur le «Corps, l'apparence et la sexualité», un autre sur «La belle femme» ou sur un «Arrêt sur image». Nathalie Zénon Davis et Arlette Farge (dir.) *Histoire des femmes en Occident. III. XVIe-XVIIIe siècles*, Paris : Plon, 1991.

Expositions citées

1976, « Women artists 1550-1950 », Los Angeles Country Museum of Art, (23 décembre 1976-13 mars 1977). Exposition organisée par Ann Sutherland Harris, conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York, et Linda Nochlin, enseignante en histoire de l'art à l'université de Vassar.

1996, « Féminin-Masculin, le sexe de l'art », Musée national d'art moderne Centre Pompidou, (26 octobre 1995-12 février 1996).

2010, « Elles@centrepompidou. Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne », Musée national d'art moderne Centre Pompidou, (27 mai 2009-21 février 2011). À mettre en regard avec la thématique des Journées européennes du patrimoine, cette même année : « Les grands Hommes : quand femmes et hommes construisent l'Histoire », ainsi qu'avec la première édition, en 2015, des Journées du Matrimoine organisées par l'association Mouvement HF Île de France en écho aux Journées du Patrimoine.

2014, « Au bazar du genre - Féminin/masculin en Méditerranée », MuCEM, (6 juin 2013-7 janvier 2014). À mettre en regard avec la publication par l'Unesco, cette même année, du Rapport sur l'Égalité des genres et la culture, « Égalité des genres : patrimoine et créativité ».

2019, « Dora Maar », Musée national d'art moderne Centre Pompidou (5 juin-29 juillet 2019).

2021, « Peintres femmes, 1780-1830. Naissance d'un combat », Musée du Luxembourg, Paris, (19 mai-25 juillet 2021).

2022, « Les femmes artistes sortent de leur réserve », Ministère de la Culture, Exposition dont la partie principale intitulée « Visiter l'exposition » a été mise en ligne courant 2022.

2022, « Picasso, Poussin, Bacchanales », Musée des Beaux-Arts de Lyon, (26 novembre 2022-5 mars 2023).

2024, « Où sont les femmes? », Palais des Beaux-Arts de Lille, (20 octobre 2023 – 11 mars 2024).



2

L'accompagnement à la recherche

Mécanismes d'invisibilisation
et caractéristiques des sources disponibles 13

Les orientations critiques
de la recherche contemporaine..... 22

13 Mécanismes d'invisibilisation et caractéristiques des sources disponibles

- 13 L'effet palimpseste : un effet d'optique
- 14 L'identification par le nom
- 15 Le modèle patriarcal : de l'intériorisation individuelle à l'assignation sociale
- 16 Des carrières moins référencées
- 19 La distinction entre la théorie et la pratique
- 21 Usurpations et erreurs d'attribution
- 21 L'indexation des collections des musées

22 Les orientations critiques de la recherche contemporaine

- 22 La différenciation plus que la différence
- 22 De l'universel et du singulier au collectif
- 23 Déghettoïser les artistes femmes
- 25 Points de vigilance dans l'analyse interne des œuvres
- 27 Ne pas céder à la tentation du défricheur

Mécanismes d'invisibilisation et caractéristiques des sources disponibles

L'effet palimpseste : un effet d'optique

Les processus d'invisibilisation et d'exclusion des femmes de l'histoire peuvent être synthétisés en trois étapes interconnectées, qui à la fois se succèdent et se juxtaposent dans la vie des femmes et après leur mort¹¹ : l'exclusion (interdiction d'exister, parfois par des législations empêchant l'accès à certaines formations ou métiers); l'effacement ou le déni de réalité (affirmation que les femmes n'ont pas été présentes dans un domaine) et, enfin, la dévalorisation ou le déni de valeur (négation de la valeur de leurs contributions, supposant que leurs créations ne méritent pas d'être conservées).

C'est à toutes ses étapes que l'on peut situer l'effet palimpseste. Un palimpseste est un manuscrit rédigé sur un parchemin dont la première écriture a été grattée ou lavée afin d'être réutilisée. L'idée métaphorique de palimpseste est employée aujourd'hui pour décrire comment des récits dominants effacent ou modifient des voix marginalisées, notamment celles des femmes : même lorsqu'elles étaient connues et reconnues de leur vivant, elles sont ensuite « oubliées ».

La présence, même faible, d'œuvres d'artistes femmes dans les collections des musées témoigne bien de leur reconnaissance passée. Pourtant, nombre de ces artistes présentes dans les collections sont aujourd'hui inconnues.

L'absence dans les récits historiques ne signifie donc pas l'absence dans les événements de l'histoire, ni l'absence de traces archivistiques. Celles-ci existent, simplement elles n'ont pas été retenues par l'histoire écrite qui sous-évalue systématiquement l'implication des femmes.

Cet effet palimpseste n'est pas le propre de l'histoire des Beaux-Arts. On le trouve aussi dans la littérature, le théâtre, la musique, le cinéma, etc. Il est d'autant plus étonnant quand l'artiste disposait d'une forte notoriété de son vivant, voire d'une reconnaissance internationale, ce qui arrive fréquemment.

L'une des premières tâches à effectuer est donc de recenser et d'identifier les artistes femmes du passé. Or les recherches dévoilent souvent leur importance numérique. Ainsi, Séverine Sofio raconte sa surprise lorsqu'elle a recensé, lors de son travail de thèse, plus de 1000 artistes femmes ayant exposé au Salon entre 1791 et 1848 à Paris¹².

« J'étais vraiment partie en me disant, comme je n'arrêtais pas de le lire partout, que des artistes femmes, il n'y en avait pas ou très peu. (...) Il y avait Vigée Lebrun et puis après un grand vide. Ensuite Rosa Bonheur et surtout Berthe Morisot. Et Camille Claudel (...). Et je suis allée voir la source un peu objective sur le monde de l'art à l'époque, le Livret de Salon (...). À partir de 1791 jusqu'en 1848, j'avais 1100, je ne sais plus, 1128 je crois, artistes. » (Séverine Sofio)

De la même manière, Camille Belvèze travaillant sur les femmes aquafortistes britanniques du 19^e siècle et du début du 20^e siècle a d'abord procédé à leur recensement¹³ et a été étonnée de leur nombre.

« J'étais surprise d'en trouver beaucoup parce qu'on en parlait très peu. Elles subissaient vraiment une triple peine, au vu de l'histoire de l'art en France: celle d'être à la fois des femmes, des aquafortistes, donc des graveuses, qui est un pan quand même très négligé de l'histoire de l'art, et, en plus, d'être des artistes britanniques. L'histoire de l'art britannique était encore assez peu étudiée en France. » (Camille Belvèze)

11. Christine Détrez, « L'exclusion genrée, un jeu en trois manches », dans Sylvie Octobre, Frédérique Patureau (dir.), *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Questions de culture, 2018, Ministère de la Culture – DEPS. Sur les mécanismes d'invisibilisation, on pourra aussi se référer à l'ouvrage de Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris : L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2007.

12. Séverine Sofio, « L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs ! : construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848) », Thèse de doctorat soutenue sous la direction de Frédéric Matonti, École des hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2009.

13. Camille Belvèze, « Mordues. Femmes aquafortistes britanniques (1838-1929) », Mémoire de Master 2, École du Louvre, 2018. Mémoire réalisé dans le cadre d'un échange Erasmus à Glasgow.

Les effets auto-amplificateurs de l'effet palimpseste

Le premier effet auto-amplificateur de l'effet palimpseste est que les artistes femmes ne connaissent souvent pas la lignée dans laquelle elles s'inscrivent, contribuant à la dynamique d'invisibilisation de leurs aînées.

Parallèlement, les chercheurs ne peuvent s'appuyer sur une histoire cumulative de notoriété pour étudier l'œuvre et la vie des artistes femmes. Même quand leurs biographies existent, elles sont souvent écrites en référence à un homme : compagne de, fille de, élève de, assistante de, etc. C'est alors moins la vie de ces artistes et de leur œuvre qui est relatée que l'histoire des liens qu'elles entretenaient avec ces hommes, souvent présentés comme leurs mentors.

Enfin, l'histoire du féminisme lui-même a été longtemps peu documentée ou représentée. Ainsi, de la même manière que les artistes femmes ne connaissent pas les lignées d'artistes féminines dans lesquelles elles s'inscrivent, elles ne connaissent pas non plus l'histoire de leur discrimination et des lignées de femmes qui les ont combattues.

« Il y a assez peu de représentations de scènes féministes comme Maria Vérone à la tribune. C'est la seule représentation picturale, par exemple, qui est connue de la Troisième République. Parce que la plupart des représentations féministes, évidemment, elles sont antiféministes. C'est souvent des caricatures. » (Lucile Devulder)

La conservation des archives et la constitution de fonds d'archives sur le féminisme constituent donc un véritable enjeu pour la recherche sur les artistes femmes. C'est ainsi la volonté de conserver le fonds d'archives de Cécile Brunshvicg¹⁴ que la bibliothèque Marguerite Durand¹⁵ ne pouvait accueillir faute de place, qui a motivé la création du Centre des archives du féminisme par Christine Bard, alors professeure à l'université d'Angers¹⁶. Dès lors, de nouvelles propositions de dons ont afflué, témoignant d'un véritable besoin de conservation d'archives sur l'histoire des femmes.

Tout un travail reste à faire pour identifier les sources présentes dans les collections des musées eux-mêmes, qu'il faudrait relire au prisme du genre et de l'histoire des femmes.

L'identification par le nom

La question du nom est l'illustration par excellence de l'invisibilisation structurelle des femmes dans l'histoire favorisant l'effet palimpseste. En effet, dans le cadre d'une culture patriarcale comme la nôtre, les femmes ont longtemps été exclues de la plupart des archives écrites sur lesquelles s'appuient les historiens.

La transmission du nom par les hommes – la filiation patrilinéaire – entraîne l'invisibilisation des lignées féminines dès la naissance des femmes. À l'âge adulte, une fois mariées, leur identité est définie par celle de leur mari. Leur nom de naissance n'est que rarement mentionné dans les différents documents administratifs utilisés pour les recensements, qu'il s'agisse des registres de baptêmes ou des fiches d'état civil. Enfin, durant leur vie d'adulte, les femmes ont longtemps été exclues juridiquement de la citoyenneté¹⁷. Elles ne pouvaient exercer le droit de propriété ni prendre part à la vie publique en exerçant, par exemple, des fonctions au sein de l'État ou bien en ouvrant boutique. Dès lors, elles apparaissent peu dans les archives notariales, fiscales ou militaires.

Voici une synthèse des « grandes tendances de visibilité des femmes selon les types de documents » proposée par la Fédération française de généalogie¹⁸ à partir de l'expérience de ses membres.

Plus encore que pour des recherches historiques sur des hommes, celles sur des femmes impliquent de croiser de nombreuses sources. Elles sont donc plus fastidieuses et leurs résultats plus aléatoires.

Présence des femmes dans les archives : repères par type de document (XVIII^e-XIX^e siècle)

Type d'archive	Présence des femmes	Type d'informations disponibles
Actes de mariage	Fréquente	Nom de jeune fille, parents, domicile
Actes de naissance	Variable	Nom de la mère, âge, parfois origine
Actes de décès	Courante	État civil, nom marital, parfois filiation
Contrats de mariage (notariat)	Très riche	Dot, régime matrimonial, alliances
Recensements de population	Présente mais secondaire	Statut dans le foyer, âge, parfois métier
Registres militaires	Exceptionnelle	Veuves ou mères de soldats uniquement

14. Elle fut secrétaire générale puis présidente entre 1924 et 1946 de l'Union française pour le suffrage des femmes.

15. En 1931, Marguerite Durand, fondatrice en 1897 du journal *La Fronde* - premier journal conçu et réalisé par des femmes en France et dédié à la défense des droits des femmes - fait le don de ses collections réunies depuis la création du journal à la Ville de Paris. La première bibliothèque officielle de documentation féministe est ainsi créée en France.

16. Christine Bard co-dirige aujourd'hui, avec Julie Verlaine, Christian Robledo et Anne Ravard, l'association AféMuse dont le projet est de créer un musée des féminismes. Elle est à l'origine de MUSEA, site internet édité par l'université d'Angers qui propose depuis 2004 des expositions virtuelles sur l'histoire des femmes et du genre. Pour une présentation analytique des musées de femmes dans le monde, voir Julie Botte, « Les musées de femmes : De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », dans *Culture et musées*, Musées au prisme du genre, 30/2017.

17. Exclusion réaffirmée par le Code civil napoléonien de 1804.

18. <https://www.genefede.eu/retrouver-femmes-archives-genealogie/>

À ces difficultés structurelles s'en ajoutent d'autres qui rendent plus laborieuses encore les recherches d'identification des femmes : orthographe variable, noms et prénoms courants sur toute une période, remariages, adoption d'un nom ou prénom d'artiste pour la signature de leurs œuvres. Il n'est ainsi pas rare qu'une même artiste femme présente un nom différent de son nom de baptême ou d'état civil sur des courriers administratifs, sur ses œuvres signées, dans des publications critiques ou des biographies d'artistes hommes.

Les conséquences de toutes ces difficultés peuvent être désastreuses pour la connaissance des artistes femmes du passé. Même lorsqu'elles apparaissent sur des documents d'archive, la continuité de leur carrière reste difficile à établir. Une erreur courante de la recherche est ainsi de comptabiliser trois carrières courtes de trois femmes différentes, au lieu d'identifier une seule carrière longue.

Au-delà des biographies lacunaires, c'est la vue d'ensemble des artistes femmes d'une période, et donc de la population globale des artistes, qui pourra être tronquée car le nombre de femmes artistes ayant exercé leur art de manière continue dans la durée sera fortement sous-évalué.

Le modèle patriarcal : de l'intériorisation individuelle à l'assignation sociale

Les femmes elles-mêmes contribuent à leur propre invisibilisation en intériorisant le modèle patriarcal, abandonnant leur carrière, voire ne la débutant même pas - pour répondre aux rôles d'épouse et de mère que la société les encourage à prendre.

Même quand elles persévèrent dans leur inclination artistique, elles minorent leurs contributions au profit des hommes avec, là encore, des conséquences incalculables pour la connaissance de la réalité du champ artistique d'une époque : œuvres non signées voire usurpées par un homme avec leur consentement, co-création non revendiquée car elles étaient réduites au rôle de simple « muses », archives personnelles non conservées.

« C'est quelque chose de transversal à mon corpus. J'ai l'impression de les extirper d'un aveuglement, d'une minorisation de leur contribution. » (Raphaëlle Doyon)

Les rôles d'épouse et de mère

L'impact de cette intériorisation du modèle patriarcal sur la présence des femmes en histoire de l'art ne sera probablement jamais mesuré puisqu'elle aboutit à soustraire les femmes « en amont » de l'histoire qu'elles auraient pu contribuer à écrire.

Camille Belvèze citant l'exemple de la célèbre peintre de fleurs néerlandaise Rachel Ruysch (1664-1750) qui eut 10 enfants, souligne cependant que la maternité n'est pas

une fatalité en soi pour les artistes femmes. C'est moins la maternité ou le mariage qui seraient en cause dans le renoncement des femmes qu'une relation de couple fondée sur le modèle patriarcal. Au contraire, certains hommes ont été très soutenant pour leurs compagnes.

Aussi faut-il considérer avec prudence le rôle de l'intériorisation du modèle patriarcal par les femmes : l'inertie sociale à laquelle elles sont confrontées lorsqu'elles souhaitent en sortir une fois qu'elles y sont positionnées est peut-être encore plus déterminante.

Raphaëlle Doyon, qui a mené l'enquête sur les trajectoires féminines en art dramatique au milieu des années 2010¹⁹, montre ainsi qu'une éclipse le temps de la maternité peut se révéler fatale pour la carrière d'une metteuse en scène, encore plus pour celle d'une comédienne. Quelle que soit leur motivation à reprendre leur travail, elles sont confrontées à une assignation dans leur rôle de mère qui justifie leur exclusion pure et simple du champ, particulièrement dans le secteur du spectacle vivant où la précarité est la norme.

Cette assignation peut justifier également leur confinement dans des registres liés à la maternité, comme ce fut le cas pour la comédienne et metteuse en scène Catherine Dasté, cantonnée au théâtre pour enfants après sa maternité. Elle dut même changer le nom de sa compagnie pour regagner la confiance des tutelles.

Il reste que l'intériorisation du modèle patriarcal par les femmes et son impact sur l'histoire de l'art est une réalité. Dans son étude sur les femmes galéristes de la seconde moitié du 20^e siècle, Julie Verlaine montre qu'elles étaient tout à fait en accord avec l'idée dominante de la période, à savoir qu'un vrai artiste professionnel ne pouvait être qu'un homme. Plus encore, beaucoup d'entre elles pensaient leur identité féminine dans le cadre d'une relation maternelle ou amoureuse avec les artistes qu'elles promouvaient²⁰.

Œuvres non signées, co-création non revendiquée et figure de la muse

L'intériorisation du modèle patriarcal se manifeste même lorsque les femmes se réalisent dans une profession artistique. Il se traduit alors par une modestie confinante à l'abnégation face aux honneurs d'une carrière ou d'une œuvre réussie. Ainsi en va-t-il de Catherine Duchemin²¹, première femme peintre admise à l'Académie royale de peinture. Elle ne signait pas ses œuvres si ce n'est parfois avec ses initiales. Elle n'exposait pas non plus au Salon alors même qu'elle disposait d'une clientèle.

De fait, pas ou peu d'œuvres sont attribuées aux quelques femmes peintres admises à l'Académie avant 1770, soit qu'elles aient disparu, soit qu'elles n'aient pas été signées ou bien signées par des hommes. Les femmes ayant à nouveau été écartées de la prestigieuse formation académique après la Révolution, les exemples de carrières menées de cette manière, en toute discrétion car loin du champ d'honneur, sont probablement innombrables jusqu'à la toute fin du 19^e siècle.

19. Raphaëlle Doyon, « Trajectoire professionnelle des artistes femmes en art dramatique. Singularités et mécanismes du plafond de verre », 2019, Rapport réalisé pour l'association HF Île-de-France.

20. Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012.

21. Voir <https://www.canalacademies.com/emissions/affinites-electives/catherine-duchemin-la-premiere-academicienne>; <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/catherine-duchemin-et-les-soeurs-boulogne-etre-ou-ne-pas-etre-artiste>.

Toujours pour ce qui est de l'Ancien Régime, on peut aussi rappeler qu'en dehors de l'Académie, nombre d'artistes femmes exerçaient soit dans le cadre corporatiste au sein de l'atelier familial, soit au sein de leur couvent lorsqu'elles avaient pris le voile²². Dans un cas comme dans l'autre, quoique pour des raisons différentes - subsomption sous le maître de l'atelier ou effacement de soi comme chemin d'humilité -, elles ne signaient pas leurs œuvres.

Pour les 19^e et 20^e siècles, on évoquera enfin la figure incontournable de la « muse », dont Linda Nochlin a bien montré qu'elle était le symptôme par excellence d'un système d'exclusion plutôt qu'une belle figure romantique²³, assignant les femmes au statut passif d'inspiratrices plutôt qu'au statut de créatrices ou co-créatrices. Pour illustrer les conséquences désastreuses de cette incarnation stéréotypée sur la carrière des femmes, qui constitue un véritable « piège » pour les artistes femmes amoureuses d'un artiste homme, l'artiste Dora Maar est souvent citée en exemple. Son œuvre a été longtemps occultée au profit de son statut de muse auprès de Pablo Picasso dont elle était la cadette de près de trente ans. Elle est considérée aujourd'hui comme une personnalité majeure du mouvement surréaliste²⁴.

Archives non conservées

La non-transmission et la non-conservation des archives d'artistes femmes est une difficulté fortement pointée par les chercheuses rencontrées. Or, là encore, ce sont souvent les femmes elles-mêmes qui sont à l'origine de cette dynamique d'invisibilisation.

« Il y a une difficulté méthodologique qui est qu'elles n'ont bien souvent pas gardé leurs archives. C'est l'immense écueil et l'immense différence de genre entre hommes et femmes, que ce soit pour les galeries, pour les collectionneurs mais aussi pour les artistes. » (Julie Verlaine)

Elles seront ensuite relayées par leurs descendants dans cette entreprise d'effacement, les enfants et petits-enfants accordant « spontanément » plus d'intérêt aux archives léguées par un père ou un grand-père que par une mère ou une grand-mère artiste. Les archives familiales d'artistes femmes sont ainsi détruites bien plus systématiquement que celles des artistes hommes.

Non seulement les artistes femmes ne conservent pas leurs propres archives mais, une fois veuves, elles se consacrent à la mémoire des travaux de leur conjoint lorsque celui-ci était lui-même artiste : dons d'œuvres, classement et dons d'archives, création de fondations, etc.

« Ce qu'on observe souvent, surtout quand on a des couples d'artistes, ce qui est souvent le cas chez les femmes (...), c'est que quand l'artiste homme décède en premier, on a tout un travail de mémorialisation qui est endossé par la femme au détriment de sa propre carrière. Et vraiment de manière presque systématique, là où l'inverse est très rarement vrai. » (Camille Belvèze)

Julie Verlaine, dont l'un des derniers chantiers de recherche portait sur les veuves d'artistes, fait ce même constat à première vue contradictoire. Véritables « entrepreneuses de mémoire » pour l'œuvre de leur compagnon, elles sont de redoutables « entrepreneuses de l'oubli » pour leurs propres travaux²⁵. Elle souligne cependant une évolution dès le milieu du 20^e siècle, ces femmes glissant peu à peu leurs propres archives avec celles de leurs maris. Elle émet l'hypothèse qu'il y aurait, dès 1945, « une évolution du rapport des femmes à la mémoire de leur travail et à l'histoire future de leur travail ». Le cas de Sonia Delaunay illustrerait parfaitement cette évolution : ne gardant rien de ses propres travaux avant la guerre et, devenue veuve dès 1941, se consacrant à la reconnaissance de l'œuvre de son mari, elle va progressivement intégrer ses propres archives à son entreprise mémorielle.

De son côté, Raphaëlle Doyon constate plus récemment cette même évolution dans le champ théâtral à propos des comédiennes emblématiques de l'Odin théâtre²⁶. Elle met en avant une « historicité de l'histoire » pour l'expliquer, les comédiennes étant en contact permanent avec une jeunesse aujourd'hui gourmande de leurs témoignages. Elle a cependant entrepris un véritable travail de sensibilisation auprès des metteuses en scène du 20^e siècle pour qu'elles conservent et valorisent leurs archives.

Des carrières moins référencées

On l'aura compris, les trajectoires professionnelles des artistes femmes se réalisent bien souvent loin des champs d'honneur ouverts par les grandes institutions de l'État ou de l'Église, de sorte que les traces archivistiques de leurs carrières sont disparates et moins identifiées.

Des formations dépendantes du contexte familial

Durant l'Ancien Régime et jusqu'au début du 20^e siècle²⁷, les femmes ont été écartées des carrières prestigieuses offertes aux artistes académiciens dès l'apprentissage. Elles étaient formées aux « arts d'agrément » dans le cadre familial ou bien, jusqu'à la période révolutionnaire, aux différentes pratiques exercées dans le cadre de la Maîtrise, au sein de l'atelier de

22. Voir par exemple Philippe Bonnet, « La pratique des arts dans les couvents de femmes au XVII^e siècle », dans Bibliothèque de l'École des chartes, 1989, tome 147. L'auteur aborde également l'existence de religieuses architectes et musiciennes. Au total, il recense 140 noms de femmes peintres, musiciennes ou architectes au 17^e siècle.

23. Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres : Thames Hudson Gb, 2021 (1971).

24. Voir Damarice Amao, Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Dora Maar*, Catalogue de l'exposition Dora Maar (5 juin – 29 juillet 2019), Musée national d'art moderne Centre Pompidou, 29 mai 2019.

25. Julie Verlaine, « Veuves, mais artistes. Sonia Delaunay et Jeanne Kosnick-Kloss après la Seconde Guerre mondiale », dans *Parent-elles. Compagne de, fille de, sœur de... : les femmes artistes au risque de la parentèle*, actes de colloque, Paris : Aware (archives of women artists research & exhibitions), 2017.

26. Raphaëlle Doyon, « L'Odin Teatret: la complémentarité des contraires », Thèse de doctorat soutenue sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université Paris 8, 2005.

27. Sur la formation artistique des femmes jusqu'à la fin du 19^e siècle, voir par exemple Mathilde Saunier, « L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts », dans *Deuxième temps, Revue numérique d'histoire de l'art*, 31 juillet 2018.

leur père, frère ou mari²⁸. Jusqu'à la fin du 18^e siècle qui voit naître des ateliers privés de peinture ouverts aux femmes, elles ne bénéficiaient que rarement d'une formation pointue dans l'art du dessin anatomique et de la peinture à l'huile²⁹.

Parallèlement, leur connaissance de la culture classique, indispensable pour tout artiste peintre souhaitant se confronter au « grand genre », dépendait entièrement de celle dont disposaient leurs parents ou leurs précepteurs et des prédispositions de ceux-ci à la transmettre aux filles autant qu'aux garçons. Elles ne partageaient donc pas une culture professionnelle commune, préalable à la constitution d'un esprit de corps. Comme le résume Dominique Picot pour la noblesse, « Il n'y a pas dans les deux derniers siècles de l'Ancien régime français, de modèle éducatif unique pour les filles de la noblesse, mais un modèle conventuel et un modèle domestique juxtaposés, diversement déclinés par les élites de la société du temps »³⁰.

Cette absence d'un cadre social commun de formation engendre de facto une difficulté pour la recherche. En effet, l'inscription généalogique de l'œuvre d'une artiste femme dans une tradition picturale spécifique est moins aisée: on ne connaît que rarement ses maîtres sans qu'une recherche historique ne lui soit spécifiquement consacrée. Comme le souligne Séverine Sofio à propos des élèves de l'atelier privé du peintre Jean-Baptiste Greuze, « il est difficile de savoir précisément combien de femmes passèrent par l'atelier de Greuze entre 1767 et sa mort en 1805, cet aspect de la carrière du peintre ayant peu intéressé ses biographes. On sait néanmoins que cinq de ses élèves (Geneviève Brossard de Beaulieu, Aimée Duvivier, Constance Charpentier, Philiberte Ledoux, Constance Mayer – les trois dernières n'étant pas filles d'artistes) exposèrent au Salon pendant 25 à 40 ans, et sa fille Anne-Geneviève fut probablement l'auteure de la plupart des dernières toiles attribuées à son père. »³¹

Catherine Deutsch a aussi été confrontée à cette difficulté dans le domaine musical à propos de la compositrice Maddalena Casulana³².

« C'est assez étonnant qu'elle écrive de la musique aussi expérimentale dans les années 1560. J'ai fait toute une enquête de réseau parce que mon hypothèse, c'est qu'elle a fréquenté au moins à un moment dans sa jeunesse, un théoricien de la musique expérimentale qui s'appelle Nicholas (...). Ce que j'imagine, c'est qu'elle doit venir d'une famille de musiciens. » (Catherine Deutsch)

On pourra enfin souligner que les femmes ont été largement victimes du conflit opposant l'Académie royale de peinture et de sculpture à l'Académie de Saint-Luc tout au long des 17^e et 18^e siècles³³. En effet, contrairement à l'Académie royale (1648-1793), l'Académie de Saint-Luc (1391-1776) va rester ouverte aux femmes. Or, c'est un véritable combat de prééminence qui va se jouer entre les deux Académies jusqu'à la suppression de la seconde en 1776. Les femmes se sont ainsi trouvées, malgré elles, au cœur d'un conflit institutionnel.

Jusqu'au milieu du 18^e siècle, la distinction entre arts libéraux et arts mécaniques n'était pas perçue comme pertinente par de nombreux artistes³⁴. Ils pratiquaient par exemple à la fois la peinture de figures et la peinture décorative. Le statut de « peintre du roi » ou peintre de l'Académie n'était pas clairement défini.

Sur le plan juridique, jusqu'au début du 18^e siècle, les peintres de la Maîtrise ont considéré comme valide la jonction entre l'Académie royale et la corporation, dont les termes avaient été rédigés en 1651 suite à la création de l'Académie royale. Selon les accords de 1652, la corporation gardait son rôle traditionnel de contrôle du métier, d'encadrement des apprentis, de réglementation des commerces. L'Académie était une sorte de « chambre haute » composée d'élites intellectuelles se chargeant de l'enseignement théorique. Les fils de maîtres peintres étaient autorisés à en suivre les cours de dessin, aussi de nombreux maîtres peintres ont été formés à l'Académie ou dans des ateliers de peintres académiciens avant de rentrer dans la Maîtrise. En effet, tous ne faisaient pas le choix de se présenter à l'Académie par la suite.

28. Quoique concernant une population de femmes très minoritaire d'un point de vue statistique, les couvents ont aussi joué un rôle dans la formation artistique des femmes. On sait qu'à la fin de l'Ancien Régime, les communautés féminines étaient spécialisées dans les arts textiles - broderie, dentelle ou fleur artificielle -, maîtrisant toutes les techniques de fabrication de la laine, de tissage, de filage, de teinture et de traitement décoratif. Au-delà d'un usage interne de décoration des couvents ou de dévotion, nombre d'entre elles possédaient leurs propres ateliers de fabrication afin de commercialiser leurs productions à l'extérieur. Aussi la formation aux ouvrages d'aiguilles était-elle généralisée. La formation aux techniques de dorure ou de trompe l'oeil (faux bois, faux marbre, etc.) était également très répandue afin de répondre aux besoins décoratifs des chapelles et autels. Enfin, il est admis que les femmes pratiquaient largement l'art de l'enluminure au Moyen-Âge au sein de leurs congrégations. Au 17^e siècle, nombre de moniales pratiquaient encore son dérivé, l'art de la miniature. Voir Philippe Bonnet, 1989.

29. Pour une bibliographie commentée de l'enseignement du dessin en France au 18^e siècle, voir Christophe Henry, « L'enseignement du dessin en France au XVIII^e siècle », dans *Perspective*, 2/1 2008. L'auteur s'intéresse notamment à l'ouvrage d'Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (collection Histoire), 2006, qui inventorie « une grande partie des sources publiées et des matériaux mis à la disposition de la recherche par la bibliographie ancienne et récente pour la question », travaillant ainsi sur un corpus d'une soixantaine d'écoles de dessin ouvertes en province. On pourra également lire l'article d'Émilie Roffidal, « Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Rives méditerranéennes*, 62 | 2021, Corpus textuel, individus et groupes sociaux. Pour l'histoire de l'enseignement du dessin à Lyon, Léon Charvet, « Les Origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Réunions des Sociétés des beaux-arts des départements*, séance du 20 mars 1878, vol. 2, 1879.

30. Dominique Picot, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Michel Figeac et Jaroslaw Dumanowski, *Noblesse française et noblesse polonaise. Mémoire, identité, culture XVI^e-XX^e siècles*, Pessac : Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006.

31. Séverine Sofio, 2007.

32. Catherine Deutsch, *Maddalena Casulana : Music Empowering Women in Early Modern Italy*, Cambridge : Cambridge University Press, 2026.

33. Voir Séverine Sofio, « La vocation comme subversion. Artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/3, n°168.

34. Marie Planhot (29 mars 2018), « Le statut de l'artiste/artisan au début du XVIII^e siècle », dans *124-Sorbonne. Carnet de l'École Doctorale d'Histoire de l'art et Archéologie*.

Il est donc très probable que de nombreuses femmes se soient formées et aient continué leur pratique au sein de l'Académie de Saint-Luc³⁵. Or, ses archives se sont fragmentées au fil du temps, rendant son histoire très lacunaire³⁶.

Il reste que les Livrets de Salon témoignent de la présence grandissante de femmes peintres, depuis son ouverture à tous les artistes non académiciens et étrangers en 1791 jusqu'à la première décennie du 19^e siècle, où débute leur effacement progressif jusqu'à la fin du siècle. Surtout, leur présence grandissante est attestée au Salon de la Correspondance organisé tous les ans entre 1779 et 1787 par Pahin de la Blancherie³⁷ suite à la dissolution imposée à l'Académie de Saint-Luc en 1776³⁸.

Les stratégies d'accès au marché

À moins de rentrer au couvent et d'exercer leur art hors du marché et du monde au service de leur congrégation, les femmes déterminées à vivre de leur art se positionnaient sur des créneaux artistiques spécifiques. Ceux-ci sont à comprendre au regard de la hiérarchie des techniques et des genres propre à chaque domaine artistique³⁹. Il s'agit d'espérer gagner sa vie par des commandes privées plus que par des commandes publiques. Or, les genres symboliquement et théoriquement les plus prestigieux ne sont pas toujours les plus monnayables sur les marchés privés. Là encore, les conséquences sont à la fois des productions artistiques moins observées par les historiens et des archives moins centralisées, plus hétéroclites que pour les carrières masculines.

Parmi les 15 premières femmes peintres académiciennes, aucune n'a présenté comme morceau de réception à l'Académie une peinture d'histoire⁴⁰. Elles ont essentiellement présenté des natures mortes, de la peinture animalière et, dans le meilleur des cas, des portraits, soit des genres considérés comme mineurs mais en plein essor sur le marché privé de la peinture aux 17^e et 18^e siècles. Parallèlement, nombre d'entre elles ont présenté des miniatures ou des pastels plutôt que des peintures à l'huile. La seule scène religieuse présentée était une miniature réalisée par Anne Renée Strésor, qui a fini d'ailleurs par prendre le voile et a ainsi pu travailler sur des ensembles iconographiques complexes et en grand format pour son couvent, disparus lors de la période révolutionnaire.

Cette assignation des femmes à certains genres ou à certaines techniques était encore pleinement à l'œuvre au 19^e siècle. Or, se conformer à ces attentes du marché pouvait tout à fait relever d'une stratégie d'insertion professionnelle consciente⁴¹. Camille Belvèze évoque ainsi une œuvre très stéréotypée de l'artiste Pauline Delacroix-Garnier représentant au pastel une femme tenant un bouquet de fleurs (« Portrait de melle Andrée D. », 1885, Palais des Beaux-Arts de Lille). Savoir que l'artiste fut vice-présidente de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, première société d'artiste non mixte en France fondée en 1881 qui oeuvrait pour l'accès des femmes à l'École des Beaux-Arts et au prix de Rome, apporte « *tout de suite un autre éclairage sur cette œuvre* ».

Une autre voie économique était ouverte aux artistes femmes du 19^e siècle, celle de la copie. Dans le cadre de son travail de recensement et d'analyse des femmes ayant exposé au Salon parisien, Séverine Sofio a beaucoup travaillé sur le fonds des Archives des musées nationaux, notamment sur toutes les correspondances avec l'administration. Elle a ainsi pu constater que les femmes disposant d'une carte de copiste représentaient environ un tiers des copistes, soit une proportion bien plus élevée que les femmes exposant au Salon sur la même période⁴². Or, être copiste n'était pas du tout « *le signe d'une carrière d'artiste raté* ». Jusqu'à l'amélioration de la qualité des gravures et le développement de la photographie dans la seconde moitié du 19^e siècle, être copiste permettait en tout cas de bien gagner sa vie. La copie offrait un marché privé et public parallèle au marché de l'art de création. Certaines copistes exposaient aussi leurs copies au Salon, se soumettant à la critique. Une bonne copie se devait alors d'améliorer l'œuvre originale.

Cette orientation sur les « multiples » est encore observée au 20^e siècle. A propos de la collection d'Eugénie Dubreuil cédée en 2024 au musée Sainte-Croix de Poitiers, Camille Belvèze souligne ainsi que 44% des œuvres données sont des multiples, estampes ou photographies. Elle estime que cette proportion témoigne à la fois des médiums vers lesquels les femmes étaient orientées et de ce qui était présent sur le marché de l'art à l'époque où la collectionneuse les a acquises car celle-ci avait une approche systématique.

De la même manière, dans le domaine musical, Catherine Deutsch explique bien comment les carrières prestigieuses étaient réservées aux hommes durant toute la période

35. Entre le 16^e et le 18^e siècle, hors de la noblesse, seules deux catégories de femmes possédaient un métier, pouvant ainsi échapper aux contraintes impliquées par la constitution d'une dot nécessaire au mariage : les femmes issues de villages où l'industrie s'était développée et procurait un revenu supérieur au revenu agricole - telle l'industrie textile - ainsi que les femmes issues des familles urbaines d'artisans et de commerçants, dont faisaient partie les membres de l'Académie de Saint-Luc. Voir Olwen Hufton, « Le travail et la famille », dans Nathalie Zamon Davis et Arlette Farge (dir.), 1991.

36. Voir Jules Guiffrey, « La communauté des peintres et sculpteurs parisiens, dite académie de Saint-Luc (1391-1776) », dans *Journal des savants*, 13^e année, Avril 1915. Seuls quelques-uns des annuaires contenant la liste des maîtres nous sont parvenus (1672, 1682, 1697, 1764, 1775, 1786). Celui de 1764 mentionne 1140 membres dont 97 « demoiselles peintresses, sculpteuses suivant les années de leur réception de 1669 à 1763 ».

37. Voir Charlotte Guichard, « Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques publiques à Paris : le musée de Pahin de la Blancherie (1777-1788) », dans Katia Beguin et Olivier Dautresme (dir.), *La ville et l'esprit de société*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2004.

38. Voir Vera Ladoucette, « Grandeur et décadence des femmes peintres entre la fin de la Monarchie et la première moitié du 19^e siècle », dans *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 16/2021. L'auteur y analyse la réalisation d'autoportraits comme moyen d'émancipation jusqu'à la dissolution de l'Académie royale. Pour l'analyse de cette période faste pour les femmes, on pourra aussi se référer à Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris : Éditions du CNRS, 2016.

39. Sur l'opposition genrée entre le grand art et les arts mineurs ou l'artisanat, on pourra se référer à l'ouvrage majeur de Roszita Parker et Griselda Pollock, *Maîtresses d'autrefois. Femmes, art et idéologie*, Genève : Jrp éditions, 2024 (1981). Elle a aussi été mise en évidence au sein des institutions américaines par Maria Tucker, « De la muse au musée : féminisme contemporain et pratique artistique aux États-Unis », dans Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris : École Nationale des Beaux-Arts, 1990. Sur la féminisation de la couleur opposée au dessin masculin au 19^e siècle, voir par exemple Jean-Loup Korzilius, « La couleur comme « sexe féminin de l'art » : simple métaphore ou véritable paradigme ? », *Textes et contextes* [En ligne], 17-2 | 2022, publié le 15 décembre 2022.

40. La numérisation de tous les procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture permet leur exploration systématique (disponibles sur le site internet Gallica), la bibliothèque numérique de la BNF ou sur Cariatide, la bibliothèque numérique de l'INHA). Société de l'histoire de l'art français, Anatole de Montaigon, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris : 1875-1892 (10 tomes). Pour la description des artistes académiciennes, voir Octave Fidière, *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris : Charavay Frères, Libraires de la Société, 1885.

41. Voir Clémence Rinaldi, « Entre reproduction et subversion des poncifs sur l'art 'féminin' à la fin du XIX^e siècle : se couler dans le moule pour mieux le briser ? », dans *Écllosion*, 2024, 1.

42. Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle », dans *Travail, genre et société*, 2008/1, n°19.

couverte par l'Ancien Régime, et ce dès la formation. Si, comme pour la pratique des Beaux-Arts, les couvents constituaient des lieux propices à l'exercice de leur art pour les femmes, les carrières institutionnelles du monde séculier leur étaient fermées. Elle souligne aussi, à propos de la compositrice Maddalena Casulana, les difficultés de la recherche résultant de ces restrictions de l'accès des femmes aux marchés les plus prestigieux: on ne la trouve ni du côté des musiciens de cour, ni parmi les musiciens associés à une chapelle, du fait de l'interdiction des femmes de chanter dans le culte⁴³. On ne peut alors « *que récupérer des petits bouts d'archives, essayer de les mettre en lien, réfléchir à partir de ça.* »

Cependant, tout comme en peinture, « *la question du style est vraiment imbriquée dans la question de la hiérarchie des genres.* » Ainsi, la hiérarchie théorisée des formes musicales ne correspondait pas à leur hiérarchie d'un point de vue commercial. Et c'est sur cette seconde hiérarchie que Casulana a positionné sa carrière artistique, composant des madrigaux et non des messes polyphoniques. Les madrigaux représentaient au 16^e siècle en Italie environ les deux tiers du marché.

Catherine Deutsch souligne aussi ce qu'elle appelle la « modestie formelle » de la production de la compositrice, qui réalisait des œuvres très courtes, des sortes de « miniatures ».

« *C'est peut-être une stratégie professionnelle dans le sens où ça correspond aussi au temps d'écoute qu'on voulait bien lui donner (...) Elle avait vraiment une pratique de chant soliste dans un cadre salonnier - c'est un anachronisme -, où elle devait capter l'attention des auditeurs.* » (Catherine Deutsch)

Elle rappelle que cette « modestie formelle » se retrouve encore au 19^e siècle avec des compositrices écrivant des romances - genre poético-musical abordant des thèmes liés à l'amour et à l'expression des sentiments - plus que des symphonies.

Pour ce qui est de la période contemporaine dans le champ théâtral, Raphaëlle Doyon nous apprend que ce n'est toujours pas différent : le marché se structure de manière genrée. Dans l'après-guerre, au moment de la décentralisation théâtrale, les metteuses en scène n'ont ainsi pas obtenu de poste de direction des centres dramatiques nationaux⁴⁴.

« *Ce qui m'intéresse, c'est comment ce théâtre privé qui va se transformer en théâtre public s'organise selon les genres puisque les metteuses en scène, qui font partie du vivier du théâtre public, ne vont pas avoir accès aux instances de légitimation du théâtre public, la*

direction des centres dramatiques nationaux. Elles vont continuer à travailler dans des petits théâtres privés qui vont devenir des plateformes de diffusion et parfois même de coproduction pour les futurs directeurs de centres dramatiques nationaux. » (Raphaëlle Doyon)

Elles vont dès lors disparaître de l'histoire du théâtre et peu de sources nous sont parvenues témoignant d'une prise de parole directe de toutes ces metteuses en scène, dont certaines étaient pourtant largement reconnues de leur vivant. Après 1981, alors que le budget de la culture va être fortement doté sous le président François Mitterrand, elles auront de meilleures conditions de création mais seront encore évincées du grand répertoire au profit des hommes. Elles vont alors se réfugier dans des répertoires de « niche ».

La distinction entre la théorie et la pratique

L'essentiel de la formation des femmes sous l'Ancien Régime relevait de savoir-faire⁴⁵. Elles n'avaient que rarement accès à une formation classique : pas de philosophie, peu d'histoire, rudiments de mathématiques, etc. Elles n'avaient donc pas les connaissances requises pour se confronter au « grand genre », la peinture d'histoire. Parallèlement, elles ne pouvaient produire d'écrits purement théoriques voire spéculatifs sur les arts. En l'état actuel des connaissances pour la France, cette production est quasi-inexistante jusqu'à la seconde moitié du 18^e siècle⁴⁶. Cette distinction entre la théorie et la pratique s'est donc faite au détriment de la contribution des femmes à l'art mais aussi à l'histoire de l'art.

Cependant, là encore, l'absence dans les récits historiques ne signifie pas l'absence dans les événements de l'histoire, ni l'absence de traces archivistiques. De nombreuses femmes versées dans les arts et ayant eu la chance d'être plus instruites grâce à leur environnement familial ont très certainement produit des textes sur l'art dans leurs diverses *correspondances, récits de voyages, souvenirs et mémoires* plutôt que dans des écrits spécialisés. Ces textes, plus difficiles à dénicher que des essais imprimés spécifiquement dédiés à l'art, sont en phase de découvertes par les historiens et historiennes⁴⁷.

Seules quatre peintres académiciennes ont publié des écrits sur l'art. Avant la dissolution de l'Académie en 1793, on trouve Catherine Perrot et Elisabeth Sophie Cheron. Adélaïde Labille Guiard et Elisabeth Vigée Lebrun publient au moment ou après la dissolution de l'institution. Les deux premières ont produit des ouvrages pédagogiques sur la pratique artistique. On y trouve un traité de l'art de la miniature appliqué aux fleurs et aux oiseaux ainsi qu'un recueil de dessins de Têtes de Raphaël

43. « Comme cela se fait dans toutes les Églises des saints, que vos femmes se taisent dans les assemblées, elles n'ont pas la permission de parler; elles doivent rester soumises, comme le dit aussi la loi. Et si elles désirent s'instruire sur quelque détail, qu'elles interrogent leur propre mari à la maison. Il n'est pas convenable qu'une femme parle dans les assemblées. » Paul, *Première épître aux Corinthiens*, 14:34.

44. Raphaëlle Doyon, « Écrire l'histoire des metteuses en scène (1946-1990). Enjeux méthodologiques et historiographiques », dans *Revue d'histoire du Théâtre*, 2024, 2 (299). Pour la place des femmes dans la littérature en France au 19^e siècle, on pourra citer l'ouvrage précurseur en France de Christine Planté, *La petite-soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. Préface de Michèle Perrot, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2015 (1989).

45. Voir Martine Sonnet, « Une fille à éduquer », dans Nathalie Zénon Davis et Arlette Farge (dir.), 1991 ; ou Dominique Picot, 2006.

46. Voir Dorothee Lanno, « Les premières historiennes de l'art françaises (17^e, 18^e siècles) », dans *Source* (s) n°8-9, 2016. « Avant la décennie 1790, les seules salonnières dont nous ayons connaissance sont les rédactrices du *Journal des dames*. »

47. Une première anthologie des écrits sur l'art produits par des femmes à partir des années 1750 a été publiée en 2012. Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux, Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*. Anthologie, Dijon : Publications de l'Institut national d'Histoire de l'Art, Les Presses du réel, 2012.

destiné à guider la pratique des élèves dans l'art du dessin⁴⁸. Le premier s'adresse aux peintres « de loisir », sous-entendu aux femmes, et le second, s'appuyant sur des têtes peintes par Raphaël, répond implicitement à l'interdiction faite aux femmes d'étudier le corps humain d'après nature.

Quant à Adélaïde Labille-Guiard, elle mena une véritable réflexion sur l'enseignement des jeunes filles à l'attention des pouvoirs publics durant la période révolutionnaire, sous la forme d'un mémoire introuvable à ce jour⁴⁹.

Ses « souvenirs »⁵⁰ contiennent cependant des écrits sur l'art. Or, « bien qu'ils n'aient pas souvent été lus comme tels, [c]es *Souvenirs* représentent une histoire particulière de l'art, qui est tout sauf canonique »⁵¹. Surtout, ses « Conseils pour la peinture du portrait », qui clôturent le second volume, « constituent le premier manuel de peinture écrit par une femme artiste »⁵².

Cette distinction entre la théorie et la pratique est également évidente dans le champ musical. La théorie musicale savante était considérée comme un domaine masculin. La compositrice Elisabeth Jacquet de la Guerre (1665-1729) est la première femme à avoir publié en France ses compositions officiellement sous son nom, de manière incontestable. Elle constitue une exception. En Italie, c'est Maddalena Casulana, plusieurs décennies avant qui constitue l'exception.

Comme nous l'apprend Catherine Deutsch, très peu de femmes sont connues comme compositrices au 16^e siècle en Italie. Pourtant, les chanteuses étaient souvent coauteures avec le compositeur masculin via l'ornementation qu'elles apportaient aux partitions au moment de leur interprétation vocale. Elles « rajoutaient une couche » à la partition du compositeur qui était ensuite transcrite sur le papier. La distinction entre la théorie et la pratique n'était alors pas autre chose qu'une répartition genrée du travail de création artistique et se faisait au détriment de la reconnaissance de la contribution des femmes.

« On a des témoignages de l'époque qui disent que les compositeurs arrivaient avec une ligne toute simple et qu'elles la magnifiaient totalement. Et puis après c'est publié mais c'est compliqué de connaître exactement la genèse de ces pièces. Oui, elles étaient par certains aspects, co-créatrices. » (Catherine Deutsch)

Au 19^e siècle encore, la représentation de « divas capricieuses » masque leur fréquente co-auctorialité, tant parce que les compositions pouvaient être écrites sur mesure pour elles que par le travail d'écriture et d'ajustement qu'elles opéraient ensuite sur l'œuvre.

Raphaëlle Doyon nous donne une autre illustration de ce mécanisme d'invisibilisation de la contribution des femmes dans le théâtre contemporain. Ses recherches sur l'Odin théâtre d'Eugenio Barba portent ainsi « sur cette articulation entre un projet théorique phallogocentrique⁵³, pour reprendre l'expression de Derrida et une culture théâtrale incorporée dans des corps d'actrices - Iben Nagel Rasmussen, Roberta Careri et Giulia Varley. »

Or, elle observe un hiatus entre le discours théorique d'Eugénio Barba et la pratique incorporée des actrices, ce qu'elle appelle une connaissance tacite et corporelle, qui se traduit par un hiatus entre les archives écrites du metteur en scène et les archives visuelles des répétitions et des représentations. En effet, le groupe a été beaucoup filmé : « Elles étaient survisibles dans l'histoire événement. Elles étaient absentes du récit historique. »

Le rôle des femmes dans le groupe était aussi celui de la transmission pédagogique, selon une « division qui était respectée et respectable, entre une parole théorique qui était prise en charge par le chef de troupe et leur contribution qui était une contribution pratique (...). Je ne dirais pas que c'était une autocensure. Je dirais que c'est une minorisation a priori de la valeur du discours qu'elles pouvaient avoir sur leur pratique. » (Raphaëlle Doyon)

On a vu que seul ce rôle pédagogique a été ouvertement investi par les peintres académiciennes ayant publié sur l'art au 18^e siècle. S'agit-il d'une intériorisation des valeurs maternelles que leur assignait le modèle patriarcal ou bien d'une occupation de l'espace qui leur était laissé par l'institution académique ?

48. Catherine Perrot, *Les leçons royales ou la manière de peindre en miniature les fleurs et les oiseaux, par l'explication des Livres de fleurs et d'oiseaux de feu Nicolas Robert fleuriste*, Paris : Jean B. Nego, 1686. Elisabeth-Sophie Chéron, *Livre à dessiner composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphaël / gravé par Mademoiselle Le Hay Elisabeth-Sophie Chéron*, Paris : N. Langlois, 1706. Voir également <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/lillustre-mademoiselle-cheron>

49. Ce travail est cependant mentionné dans un Rapport sur l'instruction publique présenté par Charles Maurice de Talleyrand-Périgord à l'Assemblée constituante. On comprend que l'acquisition d'une autonomie financière pour les jeunes filles se trouve au cœur de l'analyse de l'artiste : « C'est alors qu'il faudra [...] donner [aux jeunes filles] le moyen de subsister indépendantes, par le produit de leur travail. On peut offrir aux Départemens comme un modèle de ce genre d'établissement un Mémoire adressé à l'Assemblée Nationale par une artiste ingénieuse [Mme Guyard] qui, dans cet ouvrage, a su ennoblir les arts en les associant au commerce, et les appliquant aux progrès de l'industrie. » Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de constitution à l'Assemblée Nationale, Paris : Impr. de Baudouin et Du Pont, 1791, p. 122. (cité par Dorothee Lanno, 2016).

50. Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Lebrun*, 3 vol., Paris : H. Fournier, 1835-1838.

51. Mary D. Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des "Souvenirs" de Mme Vigée Lebrun », dans Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850). Essais*, Dijon : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses du réel, 2012.

52. Charlotte Fourcher, « Élisabeth Vigée Lebrun », dans Anne Lafont (dir.), 2012.

53. Phénomène par lequel les humains mâles monopolisent la parole et la manipulation de la Raison, au détriment des femmes et des animaux.

Usurpations et erreurs d'attribution

Au-delà de l'invisibilisation de la co-auctorialité engendrée par cette distinction entre la théorie et la pratique, on observe également des usurpations pures et simples d'œuvres de femmes par des hommes. Le peu d'œuvres attribuées aux femmes avant la fin du 18^e siècle doit suffire à en témoigner. Même en cette fin du 18^e siècle, on a vu que Séverine Sofio suggère que les dernières œuvres de Jean-Baptiste Greuze auraient été en fait réalisées par sa fille.

Comble de l'indélicatesse, les accusations d'usurpation sont régulières vis-à-vis des artistes femmes. Parmi les premières académiciennes, nombre d'entre elles ont été soupçonnées d'avoir signé des tableaux de leurs maîtres. On pourra citer les exemples de Marguerite Haverman, Anne-Dorothee Therbusch ou Anne Vallayer⁵⁴. Quant à Adélaïde Labille-Guiard, c'est en réalisant les portraits des académiciens eux-mêmes qu'elle réussit à se prémunir de la calomnie⁵⁵.

Un épisode vécu par Zoé Marty durant ces années de formation nous donne un exemple contemporain de cette suspicion systémique à l'égard des œuvres d'artistes femmes. Et on comprend bien que celle-ci peut potentiellement aboutir à des erreurs d'attribution. À propos d'une peinture d'Anna Eva Bergmann « trop » réussie et atypique par rapport à sa production habituelle, le réflexe de l'un de ses collaborateurs avait été de l'attribuer à son compagnon Hans Hartung. Le « *jugement de valeur devenait potentiellement le critère d'attribution de l'œuvre.* »



54. Voir <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/le-cas-enigmatique-de-marguerite-haverman>

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/le-portrait-de-diderot-de-madame-therbusch>;

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/anne-vallayer-coster-peintre-habile-comme-un-homme>

55. Anne Marie Passez, *Adélaïde Labille-Guiard [Texte imprimé] : 1749-1803*, biographie et catalogue raisonné de son œuvre, Paris : Arts et métiers graphiques, Prix de la Fondation Paul Cailleux 1971 ; ou <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/adelaide-labille-guiard-peintre-feministe-avant-lheure-2>

L'indexation des collections des musées

Une dernière difficulté liée aux sources, très pragmatique et technique pour les chercheurs et chercheuses, doit être évoquée : celle de l'indexation souvent incomplète voire défailante des œuvres réalisées par des artistes femmes au sein des collections des musées.

Ces manquements concernent évidemment, en premier lieu, l'attribution des œuvres mais aussi leur description et leur dénomination. Elle relève aussi, en amont, de la non-prise en compte du genre dans l'indexation des collections. Or, il est bien évident que disposer de différentes bases de données informatisées et exploitables sur la base du genre est fondamental pour la recherche, quel que soit le champ artistique sur lequel on travaille. Pour le traitement de cette difficulté, nous renvoyons à la section C de la seconde partie.

Les orientations critiques de la recherche contemporaine

La différenciation plus que la différence

On a vu précédemment que les artistes femmes avaient été contraintes par le passé – et le sont peut-être encore dans certains cas aujourd'hui – de mettre en œuvre des stratégies de carrière spécifiques afin de vivre de leur art. Que ce soit sur le marché des Beaux-Arts, de la musique ou dans le domaine du théâtre, les carrières les plus prestigieuses liées aux grandes institutions de l'État et de l'Église leur étaient fermées dès l'étape de la formation. Il en résultait une production orientée sur des genres dits mineurs car la hiérarchie théorique des genres n'était pas la même que celle structurant les marchés privés. Au sein des Beaux-Arts, les techniques employées étaient elles-mêmes soumises à une hiérarchie symbolique.

Il faut néanmoins se garder de minorer la contribution des femmes à l'histoire de l'art. Comme le souligne Raphaëlle Doyon à propos des metteuses en scène de l'après-guerre, leurs propositions artistiques demeurent d'une grande variété, explorant des registres bien au-delà de l'intime auquel on les assigne parfois. Plus largement, on peut supposer avec elle qu'une esthétique subie « *finit par être une esthétique choisie* ». Plus encore, la discrimination peut devenir un facteur d'innovation, avec « *des risques esthétiques plus originaux qui peuvent être pris* ».

Il reste que si les œuvres des artistes femmes présentent quelques particularités, celles-ci relèvent d'une logique d'insertion sur le marché plus que de prédispositions ontologiques liées à la gente féminine. Essentialiser la production artistique des femmes est donc à proscrire. Il faut au contraire adopter une approche mixte et contextualisée pour comprendre les stratégies professionnelles des femmes.

Cette approche nous engage ainsi à considérer le conformisme de certaines artistes comme une stratégie professionnelle et non comme une appétence naturelle ou bien comme la simple intériorisation des compétences stéréotypées véhiculées par le modèle patriarcal. Or, ce changement de regard a pour conséquence de développer un intérêt inédit pour ces artistes : leur engagement féministe ne se perçoit pas forcément là où on l'attendait.

Elle nous invite également à la prudence car l'assignation d'un genre pictural ou d'une technique aux femmes peut évoluer selon les périodes.

Camille Belvèze souligne par exemple que dans la première moitié du 19^e siècle, l'eau-forte était plutôt considérée en Grande-Bretagne comme une technique féminine, liée à la reproduction d'œuvres plus qu'à la création, dans la lignée de l'esprit biodéterministe du 19^e siècle, ainsi qu'à une pratique amatrice aristocratique. Elle note cependant un véritable basculement dans les années 1860, avec le renouveau de l'eau-forte comme art original. L'eau-forte sera alors « *affirmée comme un art de l'esprit, où la main est connectée directement à l'esprit là où les femmes, elles, ne sauraient faire que des fioritures* ».

Adopter cette approche mixte et contextualisée est enfin pertinent pour comprendre les artistes contemporaines qui s'emparent en connaissance de cause de techniques particulièrement genrées par le passé. À propos de celles liées au textile, Zoé Marty nous invite à interroger la manière dont elles sont réorientées et « *aussi comment, d'une certaine manière, des hommes artistes s'en emparent et font fi du préjugé genré* ».

De l'universel et du singulier au collectif

De la même manière qu'il n'existe pas d'art féminin, il n'existe pas d'histoire de l'art féministe. Griselda Pollock défend plutôt la notion « d'interventions féministes dans les histoires de l'art. »⁵⁶ Cependant, ces « interventions féministes » questionnent nombre des concepts et paradigmes de l'histoire de l'art. Car adopter l'approche mixte et contextualisée de l'histoire sociale ou interroger les catégories du savoir comme le font les études de genre et les études queer au sein des sciences humaines et sociales met les historiens et les historiennes de l'art au défi de s'approprier des outils méthodologiques élaborés par d'autres disciplines, et d'importer avec ces derniers de nouveaux concepts et de nouveaux paradigmes entrant en concurrence avec les leurs.

Pour rendre compte des conditions de la formation artistique, de la production et de la réception des œuvres, ce ne sont pas seulement les artistes et leurs œuvres qui sont étudiés mais l'ensemble des écosystèmes sociaux dans lesquels ils et elles s'insèrent. En effet, pour comprendre les parcours de femmes, il faut interroger « les structures, les jurys, les institutions, toutes les étapes de la coconstruction de la valeur et du talent où interviennent des intermédiaires (journalistes, critiques, jurys, etc., ou encore galeristes, conservateurs) » car « chacune des étapes de cette co-construction de la reconnaissance, qui fabrique concrètement la notoriété, est

⁵⁶. Jacqueline Lichtenstein and Griselda Pollock, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », dans *Perspective*, 4/2007. À l'occasion de cet entretien mené par Jacqueline Lichtenstein, Griselda Pollock nous livre une belle leçon d'historiographie de l'histoire de l'art.

autant de filtres par lesquels s'éliminent plus de femmes que d'hommes. »⁵⁷ Ce sont alors tous les outils des sciences humaines et sociales souvent étrangers à l'histoire de l'art qui peuvent être potentiellement mobilisés.

Julie Verlaine exprime bien les difficultés et les résistances que l'on peut parfois observer au sein de la discipline, où le jugement de valeur esthétique se voit concurrencé par un jugement de valeur historique, voire sociologique ou anthropologique. Deux conceptions de l'histoire de l'art s'affrontent quant à l'approche des artistes femmes, qu'elle impute au moins partiellement à un conflit générationnel au sein des historiens et historiennes de l'art.

« Sur la question des femmes artistes, on est exactement dans cette configuration d'un flottement sur les échelles de valeur qui fait qu'il peut y avoir des remises en question sur la démarche scientifique même. Après, ce débat, il est très ancien. Je pense qu'aujourd'hui (...) on n'est plus dans une histoire de l'art qui va étudier les œuvres de qualité parce qu'elles sont de qualité. On est de plus en plus dans une histoire de l'art qui essaye de comprendre la création, le contexte de création, les obstacles à la création et la réception. » (Julie Verlaine)

Le principal apport de l'histoire sociale de l'art est ainsi de quitter le singulier pour aller vers le collectif. Les travaux de Svetlana Alpers sur l'œuvre de Rembrandt illustrent bien les conséquences fondamentales de ce déplacement, avec la remise en cause des notions de créateur unique ou de grand maître.

« L'apport principal, c'est d'élargir le regard, de ne plus être sur l'artiste avec un grand A, mais sur le monde artistique, de se dégager du singulier parce que la singularisation conduit à des valorisations finalement détachées, déconnectées du contexte de création et de réception (...). Par exemple, sur la période de Rembrandt, on a des approches qui vont être des approches internalistes, de célébration de la maîtrise, etc. Et puis on a des approches sur l'atelier de Rembrandt, celle de Svetlana Alpers⁵⁸ notamment qui montre un atelier mixte socialement, mixte en termes de genre et qui va venir battre en brèche la notion de créateur unique et de grand maître. » (Julie Verlaine)

En effet, ces divergences entre l'histoire « sociale » de l'art et l'histoire de l'art ne sont pas que méthodologiques. Elles s'alimentent également des critiques historiographiques et conceptuelles issues des études de genre et des études queer relatives aux catégories usuelles en histoire de l'art. Un concept tel que celui de « génie » est ainsi particulièrement délicat à considérer « en ce que, par déduction logique, il aboutit à la conclusion que 1) puisque le génie est naturel, et que 2) on ne trouve pas de femmes génies, alors 3) les femmes, par nature, ne peuvent pas être des génies. » C'est le « piège tissé par cette définition transcendante et naturalisante de l'Art et de la Culture. »⁵⁹

De la même manière, le principe de l'universalité appliqué à l'appréciation esthétique des œuvres est largement remis en cause. Comme le souligne Christine Détrez « les œuvres produites par des femmes sont ramenées au « féminin » et de ce fait même, dévalorisées, en une énième manifestation de la valence différentielle des sexes dont l'aspect systémique et structurel a bien été décrit par Françoise Héritier⁶⁰. C'est pourtant bien cet enchaînement qu'interrogeait déjà l'historienne de l'art Griselda Pollock : *"But what is the meaning of the equation of women's art with femininity and femininity with bad art ?"*⁶¹ Encore une fois est manifeste le principe du « masculin neutre », qui fait passer le masculin pour l'universel, pour la norme, à l'aune de laquelle se distinguerait, sans jamais pouvoir l'égaliser, le féminin. »⁶²

C'est ainsi jusqu'aux fondements du jugement esthétique que s'invitent les apports de l'histoire sociale et des études de genre, proposant d'autres considérations que les seuls critères formels pour l'appréciation des œuvres. Comme l'exprime Griselda Pollock à propos de Mary Cassatt, c'est autant du formalisme de ses œuvres que de la manière dont elles questionnent la condition humaine que surgit l'émotion esthétique : « On peut voir dans les œuvres de Cassatt non la maternité et la domesticité, mais les interrogations d'une fille-adulte-artiste-chercheur sur une expérience qu'elle n'a pas eue, la maternité (...). On change l'angle de vue et l'interprétation pour faire entrer en jeu des aspects beaucoup plus intéressants, la complexité des êtres humains, au lieu de se dire qu'on regarde seulement les inventions plastiques ou les pastels de Degas. Et ce n'est pas une question de significations idéologiques ou de valeurs formalistes, mais ça se produit exactement et ne peut se produire que sur le plan plastique, et c'est ce que j'appelle la *poiësis*. C'est le moment de création absolue. »⁶³

Déghettoiser les artistes femmes

Sur la binarité du genre

Deux partis-pris scientifiques peuvent schématiquement être adoptés en préalable aux recherches sur les artistes femmes. Le premier consiste à acter la distinction genrée binaire entre le féminin et le masculin. C'est celui choisi par l'immense majorité des travaux en histoire ou en histoire sociale de l'art en France : ils ont pour objet des œuvres créées par des femmes, au sens administratif et archivistique du terme, on pourrait dire, telles qu'elles ont été qualifiées par leurs contemporains et qu'elles se sont qualifiées elles-mêmes dans leurs écrits, la plupart du temps.

Ce parti-pris peut être choisi pour des raisons épistémologiques si l'on est objectivement convaincu du bien-fondé de la réalité binaire du genre, ou simplement pour des raisons méthodologiques. En effet, sortir du cadre binaire pour l'étude des artistes du passé peut sembler hasardeux du fait que ce cadre structure très fortement les sources archivistiques elles-mêmes.

57. Christine Détrez, 2018.

58. Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*. trad. par J.-F. Sené, Paris : Gallimard, [1988] 1991.

59. Christine Détrez, 2018.

60. Françoise Héritier, *Masculin-Féminin I. La Pensée de la différence*, Paris : Odile Jacob, 1996 ; *Masculin-Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris : Odile Jacob, 2002.

61. Griselda Pollock, « Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians », dans *Woman's Art Journal*, Vol. 4, No. 1, spring - Summer, 1983.

62. Christine Détrez, 2018.

63. Extrait de Griselda Pollock dans Jacqueline Lichtenstein and Griselda Pollock, 2007.

Toujours est-il que, comme le soulignait déjà l'un des fondateurs des Cultural studies Stuart Hall, « Quel que soit l'objet sur lequel vous travaillez, la question qui toujours doit vous hanter est la suivante : qu'est-ce que ceci a à voir avec tout le reste ? » (Stuart Hall, Londres, 2007)⁶⁴.

Le second consiste à réfuter cette norme binaire et à considérer, à la suite des travaux fondamentaux de Judith Butler⁶⁵ ou de Pierre Bourdieu⁶⁶ qu'il n'existe pas d'identités homme ou femme « naturelles ». Le genre serait plutôt une construction sociale et historique naturalisée.

Pierre Bourdieu explique cette construction par son concept « d'habitus »⁶⁷ : des dispositions incorporées dès l'enfance qui orientent nos gestes, nos goûts, nos manières d'être et de penser selon notre milieu social. Les rôles de genre participent de cette manière à la reproduction des structures sociales.

Judith Butler, avec la notion de « performativité »⁶⁸, considère le genre comme le résultat d'actes répétés par les individus. Être perçu comme homme ou femme dépend donc de comportements appris et rejoués en permanence, ces répétitions créant l'illusion d'une identité stable. Là où Bourdieu insiste sur la reproduction des normes, Butler met ainsi davantage l'accent sur la possibilité de les détourner et de les transformer.

Ce second parti-pris est évidemment plus facile à appliquer à l'analyse de l'art contemporain, où cette construction sociale est largement questionnée par les artistes eux-mêmes, qu'à celle de l'art du passé. Comme l'expliquaient déjà les commissaires de l'exposition « Féminin-Masculin, le sexe de l'art » tenue au Centre Pompidou en 1996 (26 octobre 1995 au 12 février 1996), l'ambition de cette exposition était de montrer « comment les productions artistiques du XX^e siècle n'ont eu de cesse de venir brouiller les fatalités biologiques, anatomiques et culturelles traditionnellement liées au sexe. »

L'exposition avait ainsi pour ambition de mettre en évidence la coexistence de deux filiations artistiques concernant le sexe. La première, liée à Pablo Picasso, suivrait une vision classique : le masculin et le féminin sont opposés et bien distincts. La seconde, inspirée de Marcel Duchamp, proposerait plutôt l'idée que le masculin et le féminin ne sont pas fixes, qu'ils se mélangent et circulent. Or, les « artistes de la jeune génération (tant américaine qu'européenne) semblent très sensibles à cette manière de déstabiliser les polarités traditionnelles du masculin et du féminin, mettant en œuvre de nouvelles configurations éthiques et formelles qui se situent au-delà de la différence sexuelle, et en cela se distinguant radicalement des positions identitaires des années 70. »⁶⁹

Plus qu'un « sujet-motif artistique », le sexe serait ainsi « partie prenante des processus de l'art lui-même. »

L'étude de corpus

Quel que soit le parti-pris scientifique adopté quant à la notion de genre, il reste qu'une approche mixte apparaît comme nécessaire pour rendre compte de la place des femmes - hétérosexuelles, lesbiennes, cisgenre ou trans, queer - dans l'histoire de l'art. Pour le comprendre, il suffit d'envisager ce que pourrait être une étude statistique relative aux artistes femmes qui ne tiendrait pas compte des hommes : comment établir des proportions et mesurer des écarts sans comparaison avec les hommes ?

La variable « femme » n'est évidemment pas suffisante pour étudier un corpus, ni statistiquement, ni historiquement parlant. Ainsi, Julie Verlaine raconte que son projet de thèse, initialement centré sur les femmes galeristes en France, a été réorienté vers une perspective plus large. En effet, l'histoire générale des directeurs et directrices de galeries n'ayant pas encore été écrite, il était indispensable de mener d'abord cette étude globale et d'adopter un corpus mixte plutôt que strictement genré. Ce n'est donc pas une recherche spécifique sur les femmes qu'elle a menée en premier lieu mais une recherche intégrant la question du genre dans l'histoire, sensible aux asymétries et aux dominations, ce qui n'est pas du tout pareil⁷⁰.

L'étude monographique

La variable « femme » considérée seule n'a pas de valeur statistique. Elle n'a pas, non plus, de valeur compréhensive⁷¹ pour les artistes elles-mêmes jusqu'à la toute fin du 19^e siècle qui voit l'apparition de réseaux de solidarité et de sociétés d'artistes professionnelles sur la base de leur sexe. Si l'on peut être tenté de qualifier certaines artistes individuelles de « proféministes », il faut garder à l'esprit qu'il n'y avait alors pas d'identité collective de femmes artistes. Comme pour les hommes, leur identité artistique était construite par et au sein de la profession et des réseaux dans lesquels elles s'inscrivaient. Or, ces réseaux étaient mixtes dans le monde séculier. Dès lors, seule une approche mixte et contextualisée permet de rendre compte des influences réciproques entre les artistes hommes et femmes.

À propos de l'artiste plasticienne Sari Dienes, Zoé Marty souligne ainsi son influence probablement déterminante sur les travaux ultérieurs de Robert Rauschenberg ou de Cy Twombly. Pourtant, alors que ceux-ci sont bien connus, la première l'est beaucoup moins.

« On se rend compte que Rauschenberg était un de ses assistants. Il travaillait avec elle et tout son travail sur le Flatbed Pictures, le lit qui devient un tableau, et bien potentiellement, c'est la genèse collective de cette pensée. Ce n'est pas juste lui tout seul qui est

64. Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris : Éditions Amsterdam, 2007. Cité par Hervé Glevec, Éric Macé, Éric Maigret (dir), 2008.

65. Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte Poche/ Sciences humaines et sociales n°237, 2006 pour la traduction française (1990).

66. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 1998.

67. Pour une définition du concept d'habitus, voir Anne-Catherine Wagner, « Habitus », dans Serge Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », 2018 (3^e édition).

68. Pour une définition du concept de performativité, voir Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans *Recherches féministes*, Université de Laval, 2007.

69. https://cataloguedesexpositions.centrepompidou.fr/Feminin-Masculin_Le_Sexe_de_l'art.

70. Pour approfondir cette question épistémologique, on pourra lire Wayne Brekhus, « Une sociologie de l'invisibilité : réorienter notre regard », dans *Réseaux*, 2005/1, n°129-130. L'auteur y développe son concept de « marquage social », propre à créer des « ghettos épistémologiques ». Ce concept se réfère « aux manières dont les acteurs sociaux perçoivent activement une des faces d'un contraste tout en ignorant l'autre face, conçue comme épistémologiquement non problématique. » Par exemple, au sein des identités genrées, le féminin serait « marqué », à la différence du masculin « non marqué » et, concrètement, appréhendé comme générique (ou universel).

71. Au sens sociologique, la démarche compréhensive vise à comprendre le sens que les individus donnent à leurs actions sociales. Elle s'appuie essentiellement sur l'analyse des discours produits par les acteurs eux-mêmes.

venu avec tout ça, c'est probablement des interactions avec Sari Dienes. On se rend compte aussi que Cy Twombly était son assistant et que le matin, il l'aidait à faire des frottages de trottoir. Pourtant, personne ne connaît Sari Dienes aujourd'hui, mais tout le monde connaît Twombly et Robert Rauschenberg. C'est comme ça des histoires qui deviennent un peu plus complexes, un peu moins mythologiques. » (Zoé Marty)

Comme l'exprime Catherine Deusch à propos de son travail d'analyse du style de la compositrice Maddalena Casulana, il s'agit de « déghettoiser » les artistes femmes en établissant leurs liens d'influences avec les artistes masculins.

« Dans tout mon travail, j'ai voulu montrer qu'en fait, elle réélaborait des modèles contrapuntiques de certains collègues, que certains collègues la citaient (...). Je montre des singularités effectivement, des écarts que j'analyse, mais je ne l'analyse pas sous cloche. En fait, je l'analyse de façon relationnelle et ça, je pense que c'était un peu nouveau. De la traiter comme un être humain, tout simplement comme une artiste et pas que comme une femme. Comme une femme qui compose. » (Catherine Deusch)

De la même manière, Julie Verlaine prône une approche mixte et contextuelle, voire relationnelle pour l'analyse des œuvres d'artistes femmes.

« On analyse de façon pertinente et très fine des œuvres d'artistes femmes quand on confronte leurs choix stylistiques avec le contexte dans lequel elles se trouvaient, et notamment quand on questionne la posture. Est-ce qu'elles sont contre quelque chose? Est-ce que le trait plastique par exemple va être une forme de rébellion, de révolte? Et contre quoi? » (Julie Verlaine)

Elle souligne cependant l'écueil qui consisterait à ne mobiliser cette méthodologie que pour l'analyse des œuvres de femmes car le but ultime, c'est « l'écriture d'une histoire mixte » et pour y parvenir, « il faut que justement les mêmes outils et les mêmes cadres de pensée soient partagés à égalité et appliqués à égalité. »

Parallèlement aux dynamiques d'influences stylistiques, on peut aussi évoquer les dynamiques d'entraides professionnelles, parfois ambivalentes, entre les hommes et les femmes dont cette approche permet de rendre compte. En effet, certains hommes ont été complices de l'accession des femmes au marché de l'art et à la notoriété. Parmi les plus célèbres, on pourra citer le peintre Edgard Degas - pourtant souvent présenté comme misogyne - pour Berthe Morisot et Suzanne Valadon.

Berthe Morisot semble même avoir mis en œuvre une stratégie matrimoniale favorable à sa carrière avec l'appui des deux frères Manet : « Berthe Morisot va repousser le mariage et les partis qu'on lui présentait. Pour plusieurs raisons, l'une d'elles, c'est qu'elle se demande si elle va réussir à continuer à peindre lorsqu'elle sera mariée, compte

tenu de l'exemple négatif de sa sœur Edma Morisot (qui a abandonné la peinture). Et c'est pourquoi aussi, elle va choisir d'épouser Eugène Manet, le frère d'Édouard Manet, qui accepte une sorte de pacte, probablement tacite, et ça se voit à la carrière de son épouse. »⁷²

Il en va de même des solidarités qui pourraient être observées entre personnes issues des minorités sexuelles et de genres.

Plus généralement, elle nous invite à questionner fortement les schémas biographiques stéréotypés largement diffusés pour les artistes femmes, à savoir : la muse, l'héroïne, la précurseuse combative ou la pionnière, l'exception, la martyre, etc. Tout comme elle nous invite à ne pas prendre au pied de la lettre les réputations parfois sulfureuses des artistes femmes.

« Très souvent, on a soit l'image de la martyre, de cette artiste qui a dû se battre, qui a surmonté toutes les difficultés, (...) soit l'héroïne, la précurseuse, l'exception. On a vraiment ces deux schémas qui sont systématiques dans toutes les biographies de femmes. Enfin, très souvent. C'est vraiment un piège dans lequel il faut éviter de tomber à tout prix (...). Et qui ne dit rien en fait. Qui n'est pas heuristique, qui ne nous permet pas d'en savoir plus. » (Séverine Sofio)

Non seulement tous ces topos sont rarement vrais, mais encore conduisent-ils à invisibiliser la masse des femmes artistes qui se cachent derrière les quelques figures qu'ils retiennent.

Points de vigilance dans l'analyse interne des œuvres

Analyser les rapports de genre exprimés par les œuvres elles-mêmes

Parallèlement à une analyse contextuelle et relationnelle des œuvres avec celles des autres artistes, qu'on pourrait qualifier « d'externe », une analyse de même nature peut être réalisée de manière « interne » à l'œuvre.

L'un des outils les plus simples et les plus populaires utilisés aujourd'hui pour évaluer la représentation des femmes dans une œuvre de fiction est le test de Bechdel. Il vient d'une bande dessinée d'Alison Bechdel publiée en 1985 dans son comic strip *Dykes to Watch Out For*.

Pour qu'une œuvre réussisse le test, elle doit présenter trois caractéristiques relatives à la représentation et à l'autonomie des personnages féminins : au moins deux personnages féminins nommés, qui parlent ensemble, à propos d'autre chose qu'un homme.

Mais bien d'autres outils existent, d'origines disciplinaires diverses : anthropologiques, sociologiques, littéraires, psychologiques, etc. Analyser les rapports de genre à travers les postures corporelles et les interactions mises

⁷² Dominique d'Arnoult dans l'émission « Le Berceau » de Berthe Morisot : comment traduire la fugacité des sentiments ? », *Radio France - France culture*, 27 juillet 2024.

en scène par une œuvre⁷³ ou celles qu'elle génère avec les spectateurs, repérer les figures d'inversement⁷⁴, rentrer dans le détail des trames narratives en analysant le script relationnel⁷⁵, etc., sont autant de méthodes pour rendre compte du positionnement des artistes quant à la question du genre. Or, ne pas s'astreindre à ce type d'analyse, c'est s'exposer à la mécompréhension de certaines œuvres à la fois dans ce qu'elles représentent et dans leurs intentions.

L'exemple de l'autoportrait de l'artiste peintre Gabrielle Capet se figurant aux côtés de sa professeure Adélaïde Labille Guard elle-même en train de réaliser le portrait du peintre Joseph Marie Vien sous la supervision de son propre professeur - qui était aussi son mari - François André Vincent, en constitue une illustration frappante⁷⁶. Il a été exposé au Salon en 1808 et réalisé alors qu'Adélaïde Labille Guard était déjà décédée.

Comme nous l'explique Séverine Sofio, la première analyse ainsi que le titre initial du tableau, décerné dans les années 1990 par l'historien de l'art et conservateur allemand Thomas Gaehtgens, « Tableau d'hommage à Vien », appauvrissent terriblement l'œuvre. Deux publications concomitantes, en 2019 et 2020, réalisées sans concertation par une sociologue, elle-même, et l'historienne de l'art allemande Léa Kuhn, vont lui rendre toute sa complexité⁷⁷. Elles mettent en évidence un exemple très concret de l'effet palimpseste avec l'absence de mention du nom à la fois de Gabrielle Capet et d'Adélaïde Labille Guard dans la description de ce tableau.

« Il [Thomas Gaehtgens] va complètement passer sous silence le fait que c'est un tableau peint par une femme, où il y a une femme qui se représente et qui représente une autre femme en train de peindre. Pourtant, ça, c'est intéressant. » (Séverine Sofio)

Catherine Deutsch nous propose deux exemples très différents pour illustrer les rapports de genre exprimés par les œuvres de la compositrice Maddalena Casulana. Le premier est la mise en musique d'un orgasme féminin alors même que ce sujet ne pouvait être abordé par les femmes sans contrevenir aux règles de bienséance. C'est une prise de parole « de l'intérieur » sur l'orgasme.

« La jouissance, les poétesses, elles n'en parlent pas. C'est totalement tabou alors que les hommes peuvent en parler (...). Là, j'avais l'impression qu'il y avait quelque chose de vraiment singulier, qui parlait de l'intérieur. C'est vraiment la montée du désir et puis ça redescend. » (Catherine Deutsch)

Le second exemple est plus complexe, la composition jouant sur les représentations clichées des différences entre le corps masculin et le corps féminin. Accentuant au départ le fait que les femmes sont froides et humides et les hommes secs et chauds, elle se termine par une figure de l'égalité harmonique entre la chaleur masculine et la chaleur féminine. Comme le souligne Catherine Deutsch, cette différence de température et d'hydrométrie était très sérieusement discutée - par les hommes - à l'époque. La compositrice prenait donc activement part au débat.

De son côté, Raphaëlle Doyon évoque l'exemple de la metteuse en scène Viviane Théophilidès, montant à Avignon en 1978 *l'Arrivante*, d'après le roman d'Hélène Cixous. Celle-ci en fait alors une adaptation sans hommes, témoignant d'une audace provocante.

On peut enfin citer l'exemple évoqué par Zoé Marty, qui suggère que cette approche peut aussi être appliquée à des œuvres d'artistes masculins à propos de leurs représentations de figures mythologiques. Lors de l'exposition présentée au musée des Beaux-Arts de Lyon en collaboration avec le musée Picasso parisien, *Picasso, Bacchantes, Poussin (26 novembre 2022 - 5 mars 2023)*, elle remarquait ainsi que la représentation des bacchantes par Picasso neutralise systématiquement leur dimension agressive et perturbatrice du patriarcat puisque selon le mythe, elles s'en prennent souvent à des figures masculines de l'autorité⁷⁸.

Le traitement des stéréotypes

La notion de stéréotype nous vient de la psychologie sociale. Elle est complexe et de nombreuses disciplines en étudient les incarnations : la psychologie, la sociologie, la philosophie et toutes les sciences du langage. Il serait impossible d'en résumer ici les apports.



73. Parmi les auteurs précurseurs de l'analyse visuelle appliquée à la question du genre, on trouve le sociologue et linguiste Erving Goffman. On pourra se référer en particulier à l'ouvrage *Gender Advertisements*, dans *Studies in Visual Communication* n°3 (numéro complet), 1976. Une traduction française partielle de ces travaux a été publiée sous le titre de « La ritualisation de la féminité », dans *Actes de la recherche en sciences sociales* n°14, avril 1977, Présentation et représentations du corps. Pour une analyse du concept « d'hyper-ritualisation » développé dans ses travaux sur les rapports de genre et leur inscription dans la tradition américaine de sociologie visuelle, voir Damiens Grosjean, « L'hyper-ritualisation en images. Photographie, publicité et féminisme à la lumière de *Gender Advertisements* d'Erving Goffman », dans *Transbordeur - Photographie, histoire, société* n°3, 2019. L'auteur souligne notamment les deux statuts épistémologiques de l'image artistique ou publicitaire en sociologie, source de compréhension des oppositions de genres dans la société pour les uns, ou outil de domination pour les autres. Associées à l'ouvrage majeur de Judith Butler, *Troubles dans le genre*, Paris : La Découverte, 2005 (1990), qui développe la théorie de la performativité du genre, ces lectures pourront constituer une première initiation à la sociologie visuelle appliquée à la question du genre.

74. Le philosophe Poulain de la Barre (1647-1723) proposait déjà d'inverser tous les propos sur les femmes et sur les hommes dans la Bible, afin de lui restituer sa valeur universelle. Voir Marie-Frédérique Pellegrin, « Procédés d'inversion chez Poulain de la Barre: pour un concept d'efféminage », dans *Philosophiques*, 8 décembre 2017.

75. La notion de script relationnel est d'origine pluridisciplinaire, donc hybride. Elle permet de décrire et d'analyser des schémas récurrents de relations entre des personnages réels ou de fiction. Elle s'attache particulièrement aux rapports de pouvoir, de dépendances affectives, de conflits ou de coopération. Appliquée à l'analyse de l'image, elle se rapproche de certains des « sens connotés » décrits par Roland Barthes dans son essai *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques*, tome 3, Paris : Points (Essais), 1982.

76. Le tableau est conservé à la Neue Pinakothek de Munich.

77. Séverine Sofio, « Gabrielle Capet's Collective Self-Portrait: Women and Artistic Legacy in Post-Revolutionary France », dans *Journal18 Issue 8, Self/Portrait*, Fall 2019 ; Léa Kuhn, *Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn : Fink 2020.

78. Zoé Marty, « La revanche des bacchantes », dans Sylvie Ramond, Léna Widerkehr (dir), *Catalogue de l'exposition Picasso, Poussin, Bacchantes*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2022.

Disons simplement qu'en sociologie, les stéréotypes⁷⁹ sont analysés comme des constructions sociales historiquement, culturellement et géographiquement marquées. Ce sont des représentations simplifiées et figées d'un groupe social : de ses caractéristiques morales ou physiques, de ses comportements ou de ses croyances. Ils traduisent un processus de catégorisation.

Le problème est qu'ils sont toujours déformants. Non seulement parce qu'ils simplifient la réalité mais aussi parce qu'ils témoignent des rapports que ce groupe entretient avec un autre groupe opposé. En effet, les stéréotypes s'inscrivent souvent dans le principe de l'opposition entre le « eux » et « nous » - les hommes et les femmes, les blancs et les noirs, les Français et les Anglais, etc. - et servent d'appui pour renforcer l'identité d'un groupe ou l'estime de soi. Ils nourrissent des préjugés moteurs de discriminations concrètes dans la société. Plus encore, ils justifient souvent une hiérarchie qui classe selon un ordre de grandeur en termes de valeur sociale, morale, intellectuelle, physique, économique, etc., voire ontologique.

Quelles que soient les sociétés, on retrouve des systèmes d'oppositions binaires dans les croyances et les représentations avec un pôle masculin et un pôle féminin. Or, ces systèmes d'oppositions binaires irriguent nombre de stéréotypes anciens, modernes ou contemporains relatifs aux attributs ou aux rôles masculins et féminins. Les éléments associés à ces pôles varient d'une culture à l'autre mais ce qui est constant, c'est que tous les éléments associés aux pôles masculins sont valorisés au détriment de ceux associés aux pôles féminins. En Occident, le chaud est mieux que le froid, le sec que l'humide, la droite que la courbe, l'action que la passivité, la culture que la nature, la rationalité que l'instinct ou l'émotion, etc. Ces oppositions s'enracinent très profondément dans notre culture, parfois jusque dans notre héritage gréco-romain. Certaines avaient alors le statut de vérités philosophico-scientifiques, comme celle opposant le sec masculin à l'humide féminin par exemple⁸⁰.

Parmi les stéréotypes construits au détriment des femmes et fortement présents dans notre culture visuelle, beaucoup prennent la forme de « figures » catégorielles associées à des rôles sociaux, des métiers ou des classes sociales, mais aussi à des comportements sexuels ou à des éléments de la nature : la mère protectrice ou nourricière, la lingère, la paysanne, la femme fatale, la prostituée, la midinette, la muse, la femme animale ou végétale, l'eau, etc. C'est pourquoi les femmes représentées en peinture ou en sculpture, plus souvent que les hommes, ne portent pas de nom : ce sont des stéréotypes⁸¹.

Repérer les oppositions binaires implicites dans une œuvre, ainsi que les postures corporelles stéréotypées, puis appliquer une analyse intersectionnelle des personnages prenant en compte le genre mais aussi l'âge, la classe sociale et la couleur de peau, permet souvent de déconstruire ces figures catégorielles. Comme le rappelle simplement le sociologue Wayne Brekhus, faire appel à des catégorisations analytiques qui chevauchent les frontières du marquage « afin de rechercher des aspects communs traversant les différentes catégories sociales plutôt que de présupposer d'emblée des similitudes entre les différentes catégories sociales et des différences entre les catégories », les font éclater. Il ne faut ainsi jamais oublier que « les analyses des variations entre les femmes tendent à désagréger la catégorie marquée en montrant que les femmes, autant que les hommes, constituent un groupe hétérogène d'individus situés dans différents contextes sociaux, dans des situations sociales avec des ressources et des degrés de pouvoir différents. »⁸²

L'originalité d'une approche intersectionnelle en histoire de l'art est d'ajouter à ces critères sociodémographiques le critère de la beauté physique des femmes et de ses canons. En effet, la notion de beauté elle-même, lorsqu'elle est soumise à des canons, devient stéréotypée. Or, lorsque celle-ci s'impose dans les représentations de femmes, elle a le pouvoir d'en dépolitiser tous les autres attributs⁸³.

Ne pas céder à la tentation du défricheur

Comme on l'a évoqué précédemment, le fait que les artistes femmes ne connaissent souvent pas la lignée dans laquelle elles s'inscrivent contribue à la dynamique d'invisibilisation de leurs aînées et constitue un effet auto-amplificateur de l'effet palimpseste.

Ce mécanisme se retrouve aussi au niveau de la recherche : des études portant sur des artistes femmes ignorant les travaux réalisés avant elles sur ces mêmes artistes contribuent à saper la constitution d'une histoire cumulative de notoriété pour ces artistes. L'invisibilisation des recherches précédentes, que l'on pourrait désigner par la tentation du défricheur, aboutit à l'invisibilisation de l'artiste en histoire de l'art. C'est pourquoi une attention particulière doit être apportée à l'inscription de la recherche elle-même au sein d'une lignée de travaux. L'éthique de la recherche est fondamentale.

79. Pour une meilleure compréhension des liens directs établis entre les stéréotypes et les discriminations, voir par exemple la définition qu'en propose Jean-Marie Seca, « Stéréotype », dans Guy Jucquois et Gilles Ferréol (éd.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris : Armand Colin, 2003. Ou encore M. Désert, J.-C. Croizet, J.-P. Leyens, « La menace du stéréotype : une interaction entre situation et identité », dans *L'Année psychologique*, 102, 2002. Pour une compréhension plus technique de la notion, on pourra lire Alfredo Lescano, « Stéréotypes, représentations sociales et blocs conceptuels », dans *SEMEN*, revue de sémiolinguistique des textes et des discours, 35, 2013. L'auteur y discute de savoir si les stéréotypes peuvent être qualifiés de représentations sociales au sens où la psychologie sociale les a définis, appuyant sa démonstration sur un exemple de stéréotype de genre : « les hommes font mal la cuisine ».

80. Voir par exemple Françoise Héritier, « Le sang du guerrier et le sang des femmes, Notes anthropologiques sur le rapport des sexes », dans *Les Cahiers du GRIF*, 29, 1984 (1979) ; ou encore Sofia Zuccoli « *In mulieribus [...] memoria felicior* », *Mémoire et différence des sexes selon les médecins modernes (XVI^e et XVII^e siècles)*, dans *Cahiers François Viète*, III, 17, 2024.

81. C'est à Griselda Pollock que l'on doit la notion de « male gaze », ou regard masculin sur les femmes. Ces travaux sont une référence pour l'étude des stéréotypes féminins véhiculés par la peinture moderne.

82. Wayne Brekhus, 2005.

83. C'est ce que démontre Anne Montjaret dans son étude de la statuaire parisienne. Voir Anne Montjaret, « Les femmes ou les silences du Patrimoine ? Le cas de la statuaire parisienne ou la présence invisible des ouvrières de l'aiguille », dans Iñaki Arrieta Urtizberea (dir.), 2017.

the 1990s, the number of people with a mental health problem has increased in the UK, and this has led to a corresponding increase in the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system.

There are a number of reasons why this might be the case. One reason is that the number of people with a mental health problem has increased in the UK.

Another reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A third reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A fourth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A fifth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A sixth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A seventh reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

An eighth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A ninth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A tenth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A eleventh reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A twelfth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A thirteenth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A fourteenth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A fifteenth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A sixteenth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A seventeenth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A eighteenth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A nineteenth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A twentieth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A twenty-first reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A twenty-second reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A twenty-third reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A twenty-fourth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A twenty-fifth reason is that the number of people with a mental health problem who are in contact with the criminal justice system has increased.

A large, stylized number '3' in a dark purple color, positioned on the left side of the page. The number is partially overlaid by a white, curved, semi-transparent shape that resembles a page curl or a shadow effect.

Implications institutionnelles

Le cadre normatif des interactions au musée	31
Les expositions générées : typologie et enjeux.....	34
Parcours permanents et gestion matérielle des collections	38

31 Le cadre normatif des interactions au musée

31 Politisation du débat et double principe de neutralité

32 Les choix de posture

33 Les critères d'appréciation des œuvres

34 Les expositions genrées : typologie et enjeux

34 Assumer une logique de compensation patrimoniale et de réorientation du regard

35 La question de l'universalité du musée ou les stratégies de déconstruction de la binarité

37 Histoire sociale vs queer studies : querelles de scientifiques ?

37 Scripts de genre dans les conceptions d'expositions: les coulisses des musées

38 Parcours permanents et gestion matérielle des collections

38 La reconfiguration des parcours permanents

40 Une indexation au prisme du genre

41 Les acquisitions et les dons : une politique de long terme

41 L'exhumation des réserves: casser le cercle vicieux

Le cadre normatif des interactions au musée

Politisation du débat et double principe de neutralité

Les musées se sont longtemps présentés comme des institutions neutres à vocation universaliste, fondées sur l'autorité scientifique et l'objectivité du savoir. Toutefois, leur neutralité stricte est largement remise en question par la muséologie contemporaine⁸⁴ qui souligne que toute exposition implique des choix interprétatifs et culturels. Comme le rappelle Jean-Louis Tornatore⁸⁵, les dispositifs patrimoniaux sont toujours situés socialement et ne peuvent être totalement neutres.

Cette critique a conduit à l'émergence de la notion de neutralité critique (reconnaissance des biais dans la construction et la transmission des savoirs - acceptation de la pluralité des points de vue) ainsi qu'à l'idée d'un musée engagé, assumant un rôle et des prises de positions politiques ou sociétales⁸⁶.

Le débat opposant les tenants d'une neutralité stricte et d'une neutralité critique, voire d'un musée engagé, n'est toujours pas clos parmi les responsables de musées, comme en témoignent les récentes controverses sur la nouvelle définition du musée adoptée par le Conseil international des musées (ICOM) en 2022⁸⁷. Surtout, le développement des études de genre en France semble lui avoir redonné de la vigueur en suscitant notamment de nouvelles réflexions historiographiques. Comme le rappellent Anne Creissels et Giovanna Zapperi, l'introduction des outils critiques et théoriques proposés par les études de genre engage une lecture critique et politique de la production du savoir en histoire de l'art : « L'introduction des outils critiques et théoriques proposés par les études de genre implique ainsi un questionnement des fondements de la discipline à travers une critique féministe, ce qui revient, simultanément, à politiser ce champ de la production du savoir, en pointant son inscription dans des hiérarchies et dans des structures de pouvoir qui échappent souvent aux acteurs même de la discipline. »⁸⁸

« Quand j'ai commencé, au milieu des années 1980, à m'intéresser de près à l'histoire de l'art, avec l'avantage et le désavantage de n'être ni du sérail ni un jeune homme, j'ai été intellectuellement contraint de reconnaître presque aussitôt que les changements de perspective introduits par le féminisme faisaient désormais toute la dynamique de la discipline en introduisant directement et crûment la double question du pouvoir et de la nature du regard : qui commande l'ordre de la représentation et qui ordonne les regards ? (...) L'histoire de l'art féministe posait, elle, la question du pouvoir et du regard, et elle la posait d'une manière qui ne permettait pas le retour à l'universalité abstraite pour la bonne raison qu'il n'y a pas de genre qui permettrait la synthèse, pas de retour à l'objectivité possible – juste la constatation qu'il faut déséquilibrer et rectifier indéfiniment les perspectives. »⁸⁹

L'acceptation de cette introspection disciplinaire et de ses conséquences sur les narratifs historiques prend une dimension très concrète au sein des musées, se répercutant sur les stratégies d'acquisition ou de recherche et de valorisation que les conservateurs et conservatrices de musée peuvent mettre en œuvre par rapport aux artistes femmes de leurs collections.

En effet, l'appréciation pluridisciplinaire et contextuelle conjointe des œuvres et des artistes qu'implique la prise en compte des discriminations structurelles s'ajoute à la simple appréciation esthétique et historique des œuvres seules. Or, arbitrer entre ces différents registres de valeurs, ou bien tenter de les concilier au sein d'un parcours permanent ou d'une exposition, se traduit d'emblée non seulement dans le choix des artistes et des œuvres qui seront étudiés et exposés mais encore sur la manière dont elles le seront, y compris lorsque le choix est fait de n'exposer que des artistes femmes. Et, selon les arbitrages réalisés par les musées, leur vocation universaliste pourra être questionnée par les publics⁹⁰. Parallèlement, la neutralité scientifique attendue de l'institution muséale pourra être bousculée et complexifiée par la politisation du champ de la production du savoir lui-même.

84. Les historiens, historiennes et muséologues francophones questionnant la neutralité des musées sont innombrables : Dominique Poulot, André Desvallées, François Mairesse, Hugues de Varine, Joëlle Le Marec, Yves Girault, etc.

85. Jean-Louis Tornatore, « La difficile politisation du patrimoine ethnologique », dans *Terrain*, 52, 2009.

86. Bruno Brulon Soares, « Définir le musée : défis et compromis au XXI^e siècle », dans *ICOFOM Study Series*, 2019.

87. Voir par exemple François Mairesse, « La définition du musée de l'ICOM : histoire et enjeux », dans *Culture et Musées*, Le musée de société aujourd'hui. Héritage et mutation, n° 39, 2022.

88. Anne Creissels et Giovanna Zapperi, 2007.

89. Yves Michaud, « Retours sur un projet inachevé », dans *Perspective*, n°4, 2007, Genre et histoire de l'art.

90. Sur la manière dont le féminisme peut questionner l'universalisme au musée, voir par exemple Cristine Castellano, « Genre et musées », dans Aline Cailliet et Christophe Genin (dir.), *Genre, sexe et égalité. Étude critique de nos rôles sociaux*, Paris : L'Harmattan, 2014; Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones 3. Identités, cultures et politiques*, Paris : Éditions Amsterdam, 2011; Christine Détrez, Claire Piluzo, Chapitre 1: La culture scientifique, une culture au masculin?, dans Sylvie Octobre (dir.), *Question de genre, question de culture?*, Paris : la Documentation française, 2014 ou encore l'analyse critique de Nathanaël Wadbled à propos de l'exposition Elles@centrepompidou, « Femmes, je vous aime »... derrière une vitrine. elles@centrepompidou., dans *Appareil*, mis en ligne le 10 mars 2010, <http://journals.openedition.org/appareil/1007>. On pourra également lire l'ouvrage « à charge » contre le wokisme de Didier Rykner (fondateur du magazine en ligne *La Tribune de l'art*), *Mauvais genre au musée*, Paris : Éditions des Belles Lettres, 2025.

Plus encore, la neutralité individuelle exigée de la part des personnels de la fonction publique dans l'exercice de leur mission⁹¹ pourra être remise en cause. C'est pourquoi l'on peut parler, dans le contexte muséal français, de double principe de neutralité : institutionnelle, fondée sur l'objectivité attendue du savoir, et individuelle, fondée sur le respect de la frontière entre l'expression privée et publique de ses croyances et opinions religieuses, politiques ou philosophiques.

Les professionnels rencontrés à propos de leur expérience des « sujets sensibles »⁹² au musée ont largement fait part de leur inconfort quant au respect de ce principe de neutralité lorsqu'un projet de valorisation d'artistes ou d'œuvres impliquant de questionner des discriminations est engagé. Alors même que toutes les formes de discriminations sont clairement proscrites et punies par la loi, les évoquer et en tirer certaines conséquences dans la conception d'une exposition se révèle périlleux à la fois du point de vue de la sensibilité de certains publics et de certains historiens et historiennes de l'art.

Nous avons tenté de synthétiser dans le tableau ci-dessous les différents arguments et contre-arguments que les professionnels mobilisent pour se positionner par rapport à la vocation universaliste du musée et ce double principe de neutralité.

La vocation universaliste et le double principe de neutralité des institutions muséales et des personnels de la fonction publique : arguments et contre-arguments pour un traitement indifférencié des collections

		Neutralité	Vocation universaliste
Arguments	Institution	Objectivité du savoir vs Militantisme	Conserver, étudier, transmettre, valoriser le patrimoine de l'humanité vs le patrimoine
	Agent	Expression privée des croyances et des opinions vs Expression publique	
Contre-arguments	Institution	Correction scientifique nécessaire (Apports de l'historiographie, des études de genre.)	Collections déséquilibrées Dynamiques de patrimonialisation androcentrées Inclusion nécessaire des artistes et des publics féminins
	Agent	Correction politique nécessaire (Lois contre les discriminations)	

Les choix de posture

Nous proposons la notion de « cadre normatif des interactions au musée » pour rendre compte du pacte implicite existant entre le musée et la société, qui régit les attentes et les comportements respectifs des professionnels et des visiteurs.

Cette notion est issue de l'enquête sur les « Sujets sensibles » menée en 2023 et 2024 auprès des musées de la région Auvergne-Rhône-Alpes⁹³. Elle permettait alors d'appréhender les enjeux éthiques, scientifiques et institutionnels soulevés par les « expressions ouvertes d'un mécontentement » de la part des publics auprès des professionnels des musées à propos de leurs muséographies ou de leurs expographies. En effet, il est apparu que ces frictions vécues par les professionnels questionnent en creux l'institution muséale au regard de toutes ces dimensions.

Le cadre normatif identifié par l'enquête comprenait l'éthique laïque du musée (en référence aux principes de laïcité et de neutralité rattachés à la fonction publique), sa moralité, les missions et les services attendus du musée. Nous n'avions pas encore tiré les conséquences des débats pourtant déjà bien établis mais ravivés par la nouvelle définition du musée adoptée en 2022 par l'ICOM⁹⁴ et par la démocratisation des études de genre en France, à savoir qu'il fallait identifier la vocation universaliste du musée comme faisant partie de ce cadre normatif - même de manière non consensuelle parmi les professionnels -, ni le caractère double du principe de neutralité.

Mais nous avons déjà souligné que la prise en compte de la question des femmes au musée questionne et perturbe la plupart de ces éléments. Les professionnels sont donc confrontés à des choix de posture sur tous les fronts. On vient de le rappeler concernant le double principe de neutralité lié aux institutions et à la fonction publique. Concernant la moralité du musée, c'est la prise de conscience, attendue par les publics, non seulement de l'invisibilisation des femmes en histoire mais aussi de l'esthétisation de la violence commise sur les femmes et des stéréotypes véhiculés par certaines œuvres qui est en jeu. Pour ce qui concerne ses missions de constitution, de conservation et d'étude des collections, c'est l'oblitération des mécanismes d'invisibilisation des femmes mis en évidence par les apports conjoints des études de genre et des sciences humaines et sociales à l'histoire de l'art qu'il s'agit de contrer, à la fois pour des raisons scientifiques et de respect de la vocation universaliste du musée. Pour ce qui relève enfin enfin ses missions de valorisation et de transmission des savoirs auprès des publics et pour les mêmes raisons auxquelles ont ajoutera la volonté d'inclusion des publics féminins, ce sont à ces mêmes apports qu'il faut faire une place.

91. Charte de la laïcité dans les services publics (<https://www.info.gouv.fr>).

92. Voir Juliette Rolland, 2024.

93. Voir Juliette Rolland, 2024.

94. Conseil international des musées, <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>

Les critères d'appréciation des œuvres

Mener une politique d'acquisition ou bien concevoir une exposition « genrée » n'implique pas nécessairement un changement de paradigme pour les professionnels de musée : l'appréciation esthétique-formelle peut tout à fait demeurer au principe de la sélection des œuvres d'artistes femmes, heureusement !

Mais si les professionnels décident de rendre compte, dans leurs collections, des apports de l'histoire sociale de l'art et des études de genre et de les mettre en lumière auprès des publics, il leur faudra assumer un choix d'artistes et d'œuvres illustrant leur propos.

L'intérêt scientifique d'une sélection, d'une demande de prêt ou d'une acquisition appuyée par l'esthétique formelle des œuvres individuelles se verra alors complété voire déplacé par la nécessité de leur compréhension contextualisée. On a vu que les critères du jugement esthétique lui-même pouvaient aussi être redéfinis, s'appuyant sur l'émotion suscitée par la manière dont les artistes interrogent la condition humaine plus que par leur approche formelle. Ce sont encore de nouveaux éléments structurant le cadre normatif des interactions au musée que met en exergue cette enquête : les critères scientifiques et esthétiques d'appréciation des œuvres.

Par exemple, pour concevoir une exposition monographique il faudra élargir la sélection des œuvres d'une artiste à celles d'autres artistes, hommes et femmes, qui les ont inspirées ou nourries.

« J'avais beaucoup aimé les monographies de Rebecca Horn au Centre Pompidou-Metz parce qu'autour d'elle, il y avait sa galaxie d'artistes qui l'avaient inspirée, des hommes comme des femmes, Meret, Oppenheim. Il y avait toutes ces œuvres et ça faisait sens par rapport à elle. Elle avait son petit panthéon qui faisait qu'elle existait dans quelque chose, que ce soit des hommes ou des femmes. » (Zoé Marty)

Une autre manière de s'engager dans l'appréciation mixte et contextualisée des œuvres est de s'intéresser aux rapports de genre exprimés par les œuvres elles-mêmes.

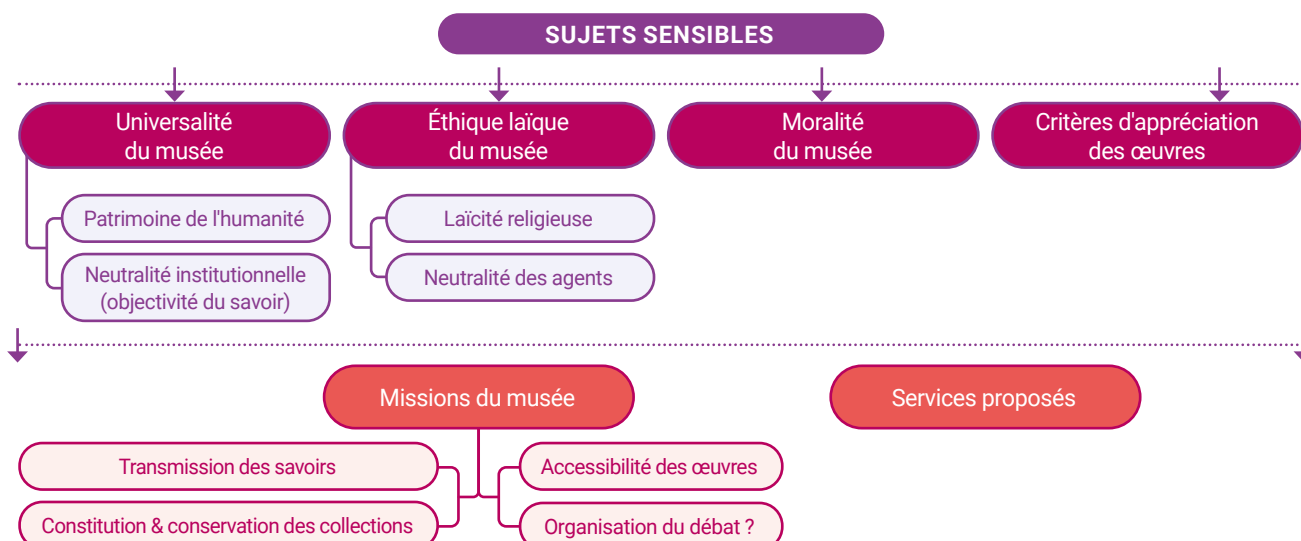
C'est alors dans le témoignage historique de ces rapports de genre et dans la manière dont l'artiste les met en scène et les questionne, que résidera l'intérêt scientifique, voire esthétique, d'une œuvre.

Ces différents déplacements de l'intérêt scientifique et esthétique peuvent aisément se conjuguer avec le maintien, au moins partiel, d'une sélection esthétique-formelle des œuvres dans la conception d'une exposition ou pour une acquisition. Cependant, ils peuvent aussi être appliqués de manière stricte. Ce fut le cas pour l'exposition *Où sont les femmes?* présentée au Palais des Beaux-Arts de Lille d'octobre 2023 à mars 2024. Il s'agissait alors d'exposer un « corpus » d'artistes femmes - celles présentes dans les collections du musée. Co-commissaire de l'exposition avec Alice Fleury, Camille Belvèze explique que ce parti-pris d'histoire sociale a conduit à ne sélectionner aucune œuvre sur des critères esthétiques. Cette position a provoqué de nombreuses discussions au sein même de l'équipe du musée, relatives au choix de certaines œuvres jugées inintéressantes esthétiquement.

« On a montré une œuvre de Jeanne d'Hazon de Saint-Firmin qui représente des petits chatons vraiment très kitsch, autour de 1900. Et certaines personnes de l'équipe disaient « on ne peut pas montrer ça quand même ». Mais il se trouve qu'en fait, c'est une artiste qui a exposé quasiment annuellement au salon, qui a vraiment eu une carrière. Elle avait beaucoup de succès avec ses tableaux de chatons et cette œuvre-là aurait été achetée par les Rothschild, au même titre que les sculptures de Camille Claudel qui sont ensuite arrivées au musée. Donc sur l'histoire du goût, ça nous semblait vraiment nécessaire de mettre de côté tout biais ou tout jugement de valeur qu'on pourrait avoir sur ces œuvres pour vraiment avoir une approche très sociologique. » (Camille Belvèze)

Parallèlement, cette exposition a été conçue de manière thématique plutôt que chronologique afin de faire apparaître les spécificités sociohistoriques de la formation, des conditions de création et de réception des œuvres des artistes femmes. L'exposition engageait ainsi les visiteurs dans une démarche réflexive sur les mécanismes d'invisibilisation des artistes femmes et sur la constitution des collections du musée.

Le cadre normatif des interactions au musée révélé par les sujets sensibles



Les expositions genrées : typologie et enjeux

Assumer une logique de compensation patrimoniale et de réorientation du regard

La déstabilisation muséographique des publics que peut susciter la conception genrée d'un parcours permanent ou d'une exposition s'exprime au premier abord sur le registre des « habitudes de voir ». Elle peut résulter de la découverte d'œuvres d'artistes femmes inconnues en mode monographique ou, plus surprenant encore pour les publics, en mode corpus, comme ce fut le cas pour l'exposition *Elles@centrepompidou*. Elle peut aussi découler de la confrontation à des œuvres présentées non pas seulement pour leur intérêt esthétique mais aussi pour leur intérêt sociohistorique, comme ce fut le cas pour l'exposition *Où sont les femmes?*.

Il est clair que, plus fondamentalement, c'est au questionnement opéré par les musées eux-mêmes des éléments constituant le cadre normatif des interactions au musée que s'articule cette déstabilisation muséographique. Ce ne sont pas simplement des « habitudes de voir » qui sont déstabilisées chez les visiteurs mais l'ensemble de leurs attentes vis-à-vis de l'institution muséale, notamment en termes de postures éthiques et scientifiques. Les visiteurs et visiteuses d'un musée de Beaux-Arts habitués au registre de l'appréciation esthétique ne seront par exemple pas tous disposés à s'engager dans une lecture réflexive et critique sur les mécanismes d'invisibilisation des femmes en histoire de l'art⁹⁵.

Or, face à toutes ces questions de posture soulevées par la prise en compte des discriminations structurelles subies par les artistes femmes, les chercheuses et conservatrices rencontrées ont répondu clairement, revendiquant sans état d'âme une logique de compensation et de réhabilitation des artistes femmes au sein des musées : les musées doivent s'engager.

« C'est comme revendiquer le stigmate en fait. Dire Oui, on a acheté ce tableau ou oui on expose ce tableau parce que c'est un tableau de femme. On vous laisse juger s'il est bon ou pas. (...) Et oui, on veut compléter [nos collections] parce qu'on en manque, parce qu'on a cette logique de réhabilitation, de compensation dans la constitution de la collection du fonds du musée ou dans cette exposition.

Je pense qu'il faut vraiment revendiquer ça, ne pas le cacher sous le tapis ou faire comme si c'était uniquement pour la qualité des œuvres qu'on s'y intéresse. » (Séverine Sofio)

Plus encore, Catherine Deutsch revendique d'agir sur les critères esthétiques eux-mêmes, qui peuvent être remodelés ou enrichis au regard des sensibilités contemporaines⁹⁶. Ainsi, à propos de la compositrice Maddalena Casulana, elle considère que les critères habituels d'évaluation en musicologie, fondés sur une approche très technique de l'écriture musicale, ne sont pas adaptés pour saisir la singularité de son œuvre et ce qu'elle nomme son « intentionnalité expressive » : « Ces deux ou trois petites singularités que j'ai pointées, ce ne sont pas forcément des éléments esthétiques au premier abord mais en fait, à mon avis, ils peuvent le devenir pour les préoccupations actuelles (...). Je pense que ça peut devenir une qualité esthétique de mettre en musique un orgasme féminin ou de représenter une égalité corporelle entre les hommes et les femmes. »

Elle prône alors une médiation « d'autorité » dans la sensibilisation des publics à de nouveaux critères d'appréciation des œuvres. Zoé Marty est du même avis, partant du principe que l'émotion esthétique est historiquement et socialement contextualisée.

Cependant, en faisant le choix de travailler sur des artistes peu connues et de montrer leurs œuvres aux publics de manière contextualisée, les responsables de musées peuvent être confrontés à de nombreuses résistances. Du côté de leurs confrères historiens et historiennes de l'art, ces résistances s'expriment notamment par ce que Julie Verlaine désigne comme une sorte de « *point Godwin de l'histoire féministe de l'art* » avec une disqualification des artistes, des recherches menées sur elles et, *in fine*, de la légitimité de les intégrer dans les collections du musée et de les exposer.

« On peut vous objecter que ça peut être intéressant mais que ça ne sera jamais un art aussi bon et aussi de qualité que - et là vous mettez tout le panthéon des artistes hommes. C'est en fait une sorte de malentendu fondamental sur ce que c'est que faire de l'histoire de l'art qui va s'exprimer à ce moment-là. » (Julie Verlaine)

Du côté des contradicteurs d'une approche binaire du genre, la critique portera sur les fondements épistémologiques de la démarche scientifique.

⁹⁵. La problématique se concrétise également dans un musée d'ethnographie lorsque la question du genre est abordée de manière critique, comme en témoigne la réception des publics à l'exposition « Au Bazar du genre. Féminin/masculin en Méditerranée », présentée au MuCEM (6 juin 2013 - 7 janvier 2014). Par exemple, les publics d'ordinaire demandeurs en informations complémentaires aux médiateurs ont ici surtout exprimé leurs opinions sur la question du genre, témoignant de la sortie du cadre normatif des interactions habituel. Voir Denis Chevalier, 2017.

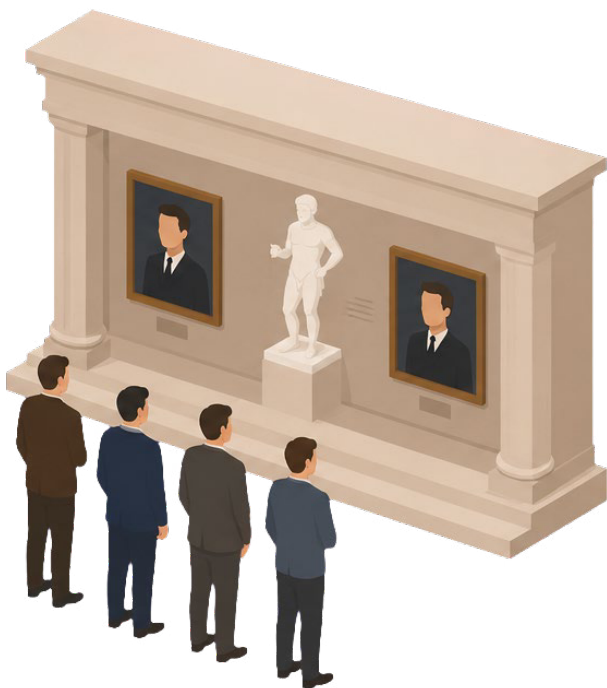
⁹⁶. Cette manière de remodeler le jugement esthétique à l'aune de considérations autres que formelles est clairement posée par Griselda Pollock. Elle peut aussi être rapprochée de celle proposée par Patrick Steorn, fondée sur « des attachements émotionnels et politiques différents aux objets », pour analyser « l'appropriation queer des images et la possibilité de changer les significations sociales d'une œuvre d'art en fonction du contexte culturel ». Patrik Steorn, « Du queer au musée : Réflexions méthodologiques sur la manière d'inclure le queer dans les collections muséales », dans *Culture et musées*, Musées au prisme du genre, n°30, 2017.

Du côté des publics enfin, selon le profil des visiteurs, certains percevront une démarche militante de la part de l'institution et pourront regretter une « ghettoïsation » des femmes en contradiction avec la vocation universaliste du musée, tandis que d'autres y verront une correction politique et scientifique nécessaire des collections du musée, de sa politique d'acquisition, de son parcours permanent ou de sa programmation d'expositions.

La question de l'universalité du musée ou les stratégies de déconstruction de la binarité

Toutes les expositions conçues de manière à rendre compte des discriminations à l'encontre des femmes ou revendiquant une logique de compensation et de réhabilitation des artistes femmes, feront face au postulat universaliste qu'une exposition doit s'adresser « à tout le monde ».

Comme l'explique Marion Coville⁹⁷ en s'appuyant sur le concept de « marquage social » proposé par le sociologue Wayne Brekhus, ce postulat repose « sur un modèle binaire de la perception sociale où les femmes seraient marquées (genrées), tandis que les hommes demeureraient du côté du neutre et de l'invisible. » Or, « ce postulat demeure aveugle tant aux inégalités qui préexistent à l'exposition qu'à celles qui traversent et façonnent sa conception. » Plus encore, en confinant la préoccupation des discriminations de genre à la seule gente féminine, les professionnels des musées, quel que soit d'ailleurs leur identité de genre, assignent une dimension militante à ceux et celles qui souhaitent se saisir de ces discriminations comme d'une problématique universelle, « renforçant par là même l'invisibilité de leur rôle dans ces processus. »



Implications des attributs du marquage social selon Wayne Brekhus

Les attributs du marquage social impliquent : 1) que le marqué soit fortement articulé⁹⁸, alors que le non-marqué reste inarticulé ; 2) que le processus de marquage exagère par conséquent l'importance et le caractère distinct du marqué ; 3) que le marqué soit l'objet d'une attention disproportionnée relativement à sa taille ou à sa fréquence, alors que le non-marqué fait rarement l'objet d'une attention, quand bien même il est souvent plus important ; 4) que les distinctions au sein du marqué tendent à être ignorées, ce qui le fait apparaître comme plus homogène que le non-marqué ; 5) que les caractéristiques d'un membre marqué sont généralisées à l'ensemble des membres de la catégorie marquée, mais ne s'étendent jamais au-delà de cette catégorie, tandis que des attributs d'un membre non-marqué sont perçus soit comme liés idiosyncratiquement à cet individu, soit comme liés universellement à la condition humaine. »

La légitimation de la prise en compte des discriminations de genre au musée n'est pas l'objet de Wayne Brekhus. Celui-ci est davantage préoccupé par les risques de « ghettoisations épistémologiques » qu'engendre le phénomène de marquage social au sein même des sciences sociales, alors que les réalités sociales - en particulier les identités - se présentent plutôt comme de multiples continuums enchevêtrés. Cependant, les trois stratégies qu'il esquisse pour contrer ces risques pourraient tout à fait inspirer la conception d'expositions ou de programmes muséographiques prenant en compte les discriminations de genre.

La première consiste en un procédé d'inversement qui mettrait au premier plan le « non marqué », ici l'art au masculin, comme objet explicite d'investigation, et de lui appliquer le même mécanisme cognitif qu'à l'objet « marqué », ici l'art au féminin, à savoir la généralisation de caractéristiques individuelles à l'ensemble des membres de la catégorie marquée (5^e implication des attributs du marquage social). Ce « renversement de marquage » permettrait d'éclairer « épistémologiquement notre regard du côté d'un continuum social qui reste généralement hors de toute focalisation »⁹⁹. L'humour peut être particulièrement adapté à la mise en œuvre de cette stratégie.

La seconde stratégie consisterait à « marquer l'entièreté du continuum (...) de manière à ce que chaque partie du continuum soit dotée du même statut épistémologique que les pôles fortement articulés. »¹⁰⁰ De ce point de vue, l'inclusion du « queer » dans les collections muséales devient centrale.

Enfin, la dernière est ce qu'il nomme la « perspective nomade ». Son principe est de s'appuyer sur des catégories d'analyse sortant de sentiers battus, décalées par rapport aux catégorisations populaires.

97. Marion Coville, « Imaginer les visiteuses : Scripts de genre et conception d'une exposition », dans *Culture et musées*, Musées au prime du genre, n°30, 2017.

98. Visible, nommé et décrit dans les discours.

99. « Le renversement de marquage lui-même ne fait cependant qu'inverser la relation asymétrique plutôt que de l'abolir. Cependant, puisque le non-marqué est bien moins agrémenté, le renversement de marquage nous aide à déstabiliser le marquage en compensant l'articulation excessive des pôles. » (Wayne Brekhus, 2005)

100. « Si nous dotons l'ensemble du continuum d'un poids égal, on ne laissera alors plus aucun espace négatif. Et puisque le marquage est un processus relationnel, le fait de marquer chaque chose de manière égale laisse entier le continuum non-marqué. De manière similaire, nous pouvons mettre en évidence chaque domaine du continuum social, de telle sorte qu'aucun espace négatif ne subsiste. » (Wayne Brekhus, 2005)

Expositions de corpus monogenrés

La première exposition de corpus ne présentant que des œuvres d'artistes femmes, *Women artists 1550-1950*, a été organisée en 1976 au Los Angeles Country Museum of Art par Ann Sutherland Harris, conservateur au Metropolitan Museum of Art de New York et Linda Nochlin, enseignante en histoire de l'art à l'université de Vassar. Le catalogue de l'exposition est devenu un ouvrage de référence international¹⁰¹.

Les expositions de ce type étaient accueillies favorablement par la profession il y a encore quelques années car jugées utiles pour sensibiliser les publics à la question de l'invisibilisation des artistes femmes. Cet « essentialisme stratégique » était alors mobilisé pour « combattre les hégémonies masculinistes »¹⁰². Mais le risque que ce type d'exposition ne contribue à ghettoïser les femmes et, dans le même mouvement, à figer une représentation binaire du genre, est aujourd'hui bien identifié.

Aussi l'intention curatoriale de ces expositions doit être clairement exprimée et le propos qui les accompagne, fortement problématisé.

À propos de l'exposition *Peintres femmes, 1780-1830. Naissance d'un combat*, proposée au musée du Luxembourg à Paris (19 mai – 25 juillet 2021), Séverine Sofio relate ainsi tout le travail de mise en relation qui avait été fait par la chercheuse et commissaire de l'exposition Martine Lacas pour montrer l'insertion riche et complexe des femmes dans le milieu (mixte) de l'art¹⁰³. Initialement prévu pour être accessible aux publics via des tablettes interactives disponibles dans les salles de l'exposition, il n'a malheureusement pas pu être valorisé en raison de la crise du COVID 19¹⁰⁴.

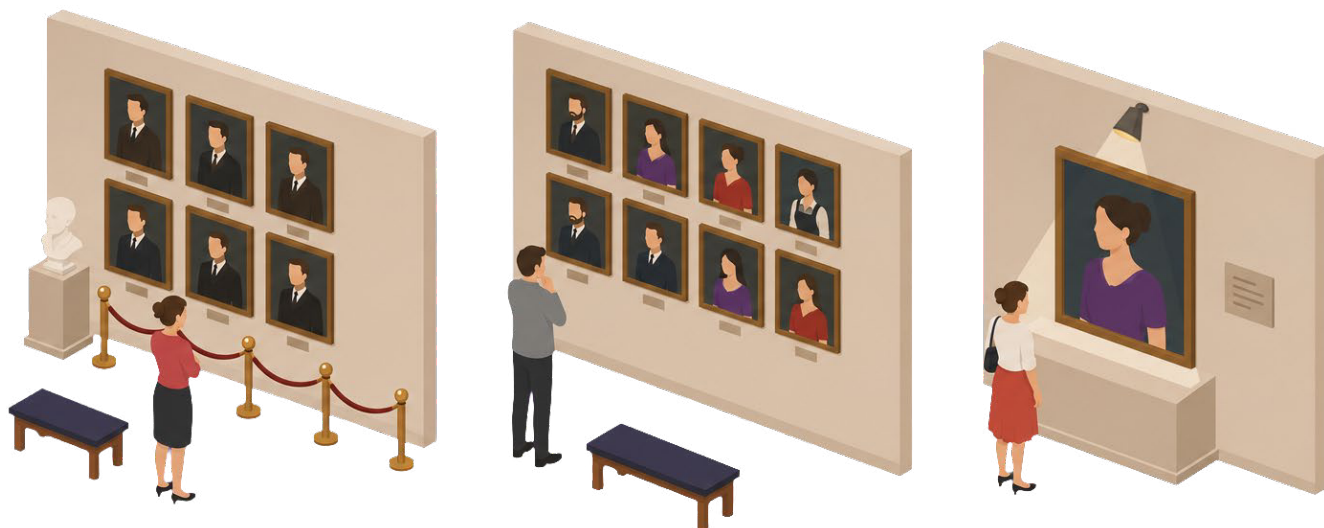
Expositions de corpus mixtes voire paritaires

Si le propos d'une exposition rend compte d'une approche mixte et contextualisée de la création féminine, alors la présentation conjointe d'œuvres d'artistes masculins est évidemment justifiée. On peut aussi formaliser une approche mixte stricte en proposant une sélection paritaire d'œuvres de femmes et d'hommes. Si le nombre d'œuvres de femmes disponibles est trop inférieur à celui des œuvres d'hommes, on pourra formaliser la parité au moins en termes de noms d'artistes. L'enjeu de parité est clairement militant, faisant écho à la loi sur la parité du 6 juin 2000¹⁰⁵. On soulignera cependant que le risque de renforcer les représentations binaires du genre est ici élevé. Là encore, le propos sera fortement problématisé.

Expositions monographiques

Les expositions monographiques consacrées aux artistes femmes constituent un levier essentiel pour leur accorder une reconnaissance universelle équivalente à celle des artistes hommes, tout en mettant en lumière leurs parcours singuliers. Pour Camille Belvèze, les publics sont désormais prêts à les accueillir. Cependant, elle met en garde contre « l'héroïsation à outrance de certaines figures »¹⁰⁶, qui peut contribuer à « l'invisibilisation de toutes les autres ». C'est ce même risque que pointe Catherine Deutsch pour les compositrices.

« On en trouve quelques-unes et puis finalement, on ne va pas voir plus loin (...). Comme en histoire de l'art, on a quelques noms qui tournent, mais... Finalement on fait quelques grandes femmes qui peuvent servir un petit peu d'alibi. » (Catherine Deutsch)



101. Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin, *Femmes peintres 1550-1950*, Paris : Éditions de femmes, 1981 (1976). L'édition originale est disponible sur le site internet archive.org.

102. Expressions reprises de Cristina Castellano, « Genre et musée », dans Aline Caillet et Christophe Genin (dir.), *Genre, sexe, égalité. Etude critique de nos rôles sociaux*, Paris : L'Harmattan, 2014.

103. On pourra lire à ce propos Eva Belgherbi, « Peintres femmes, naissance d'un combat (1780-1830)* – quand les œuvres ne suffisent plus », dans *Un carnet genre et histoire de l'art*, 9 mai 2021 (<https://ghda.hypotheses.org/1580>)

104. Tous les outils tactiles de médiation ont été supprimés des expositions.

105. Loi n°2000-493 relative à l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et fonctions électives.

106. En référence notamment à toutes les expositions qui essaient sur Suzanne Valadon, sans toutefois remettre en question l'intérêt de cette artiste.

Histoire sociale vs études queer : querelles de scientifiques?

On a évoqué précédemment les concurrences paradigmatiques qui pouvaient se manifester entre, d'une part, l'histoire de l'art et, d'autre part, l'histoire sociale de l'art et les études de genre. Une controverse éditoriale en cours au moment de la rédaction de ce rapport d'enquête pointe bien les tensions qui peuvent également exister entre l'histoire sociale de l'art et les études de genre ou les études queer elles-mêmes quant à la manière d'appréhender les œuvres lorsqu'il s'agit de les valoriser auprès des publics.

Elle impliquait l'historienne spécialiste des sociétés est-européennes sous le communisme Sonia Combe, et le chercheur, écrivain et curateur d'exposition Paul B. Preciado spécialiste des théories queer et trans¹⁰⁷. L'œuvre en question était une autobiographie relatant une réassignation de genre au tout début du 20^e siècle en Allemagne, traduite par l'historienne en vue de sa publication et pour laquelle elle avait rédigé une préface de contextualisation. Une postface avait été commandée en parallèle par la maison d'édition à Paul B. Preciado. Or, c'est une autre traduction qui a été finalement publiée, sans la préface de Sonia Combe mais bien suivie de la postface Paul B. Preciado.

Comme l'a expliqué la maison d'édition, les deux textes étaient contradictoires, il a fallu choisir. Tout d'abord, selon Paul B. Preciado, les textes auto-biographiques de personnes trans, non binaires et intersexes doivent s'appréhender comme des « tentatives de détermination autonome de l'identité sexuelle, dont la dimension performative se trouverait entravée par un dispositif d'introduction. »¹⁰⁸ Ces discours de cadrage peuvent même être perçus comme de la violence.

Un second point de désaccord était relatif aux descriptions, dans la préface réalisée par l'historienne, des parties génitales du narrateur aujourd'hui identifié et de ses interrogations sur son sexe « réel ». Or, pour Paul B. Preciado, seule la reconnaissance administrative est déterminante au sujet de la « vérité » d'un sexe. Il souligne ainsi les évolutions historiques des protocoles d'assignation du sexe et considère les descriptions corporelles comme des manifestations de la violence du regard binaire plutôt que de la vérité d'un sexe.

La réponse de l'historienne à ces critiques mérite d'être reprise ici car elle rend bien compte des difficultés de la médiation et de la valorisation auprès des publics aujourd'hui, tant ceux-ci sont confrontés à des postures scientifiques en apparence contradictoires dans l'interprétation des œuvres, oscillant entre la contextualisation sociohistorique et la critique des catégories de savoirs au regard des sensibilités contemporaines : « On ne lit pas le passé avec les yeux d'aujourd'hui! Pour comprendre cette description anatomique, il faut se remettre dans le contexte de l'époque. N. O. Body demandait son changement d'état civil. On a dû décrire son sexe pour qu'il emporte l'assentiment du tribunal. »

Scripts de genre dans les conceptions d'expositions : les coulisses des musées

La mobilisation de stéréotypes de genre par les professionnels des musées pour concevoir des expositions et des outils de médiation sur la culture scientifique, technique et industrielle n'est plus à démontrer¹⁰⁹. Les femmes y sont invisibilisées à la fois dans l'histoire des sciences et dans leur pratique contemporaine des sciences. Lorsqu'elles sont présentes, elles sont élèves, assistantes, mères.

Les parcours d'expositions et les outils de médiation sont conçus en référence à ce que l'on pourrait désigner par des « scripts de genre », versions cinématiques des stéréotypes de genre projetés dans un musée. Ce sont les « représentations informelles et abstraites de visiteurs et de visiteuses »¹¹⁰ relatives à leurs « compétences, motivations et comportements de futurs usagers » sur lesquelles s'appuient les muséographes pour concevoir leurs expositions et leurs objets de médiation. Un script est ainsi « la mise en forme technique, par les concepteurs et les conceptrices, de ce scénario d'usage imaginé – et les représentations genrées qui le sous-tendent – qu'ils inscrivent dans le fonctionnement et la matérialité de l'objet conçu. »

Ces scripts imaginaires se traduisent dans les parcours d'exposition et l'agencement des espaces, dans les contenus sélectionnés, les outils interactifs. S'ils ne déterminent pas totalement les modalités de visite, ils circonscrivent et orientent néanmoins les possibilités d'action des publics.

Comme le soulignait déjà Marion Coville au milieu des années 2010¹¹¹, une attention accrue se porte sur les contenus visuels, textuels et audiovisuels mais l'agencement des espaces et le cadre d'usage des installations interactives demeurent encore peu questionnés au regard des stéréotypes de genre. Elle engageait alors les professionnels des musées à conscientiser cette production de figures de visiteurs et de visiteuses en l'articulant aux « rapports sociaux de genre dans les différents lieux de la conception muséographique ».

107. Voir Loury Chrétienne de Penanros, « Enquête sur une controverse éditoriale impliquant l'historienne Sonia Combe et le philosophe Paul B. Preciado, autour d'un récit de réassignation de genre au début du Xxe siècle », dans *Journal Le Monde*, 16 avril 2026.

108. Loury Chrétienne de Penanros, 2026.

109. Christine Détrez, Claire Piluzo, 2014.

110. Voir Marion Coville, 2017.

111. *Ibid.*

Parcours permanents et gestion matérielle des collections

La reconfiguration des parcours permanents

Un jeu de chaises musicales

L'organisation d'expositions consacrées aux artistes femmes de leurs collections permet aux musées de faire avancer la recherche quand un catalogue d'exposition est réalisé. Mieux encore, elles aboutissent parfois à la reconfiguration des parcours permanents des musées dans les années qui suivent, s'inscrivant alors dans le discours muséographique stable de l'institution. Les recherches menées sur les artistes et les œuvres, les travaux de restauration réalisés à l'occasion de l'exposition *Où sont les femmes ?* les responsables du Palais des Beaux-Arts de Lille ont ainsi décidé d'intégrer plus d'une vingtaine d'œuvres de femmes supplémentaires dans leur parcours permanent¹¹².

Or, tous les musées s'engageant dans cette voie sont confrontés à la même question : quelles œuvres d'artistes masculins mettre en réserve ou en dépôt dans une autre institution, pour laisser de la place à des œuvres d'artistes femmes ? En effet, l'aliénation des œuvres étant proscrite dans le cadre juridique français, il n'y a d'autre choix que de les soumettre à un jeu de chaises musicales entre les dépôts externes, les réserves et les salles d'exposition.

« Je fais des colonnes colorées pour voir combien il y a de créatrices dans chaque section. C'est long et ce n'est pas simple parce que ça veut dire qu'il faut mettre des chefs-d'œuvre au placard. » (Zoé Marty)

Principe de scénographie retenu pour l'exposition
« Le bazar du genre. Féminin masculin en Méditerranée »
(juin 2013-janvier 2014, MuCEM)



Principe de la scénographie fondé sur la fusion d'un X et d'un Y

Source : Bureau des Mesarchitectures

Cette question de place se pose aussi pour les œuvres d'artistes masculins qui sont maintenues dans les salles d'exposition. En effet, les places d'honneur au sein du parcours permanent peuvent être réattribuées à des œuvres de femmes. Le jeu de chaises musicales se déroule alors au sein même du parcours permanent, conçu pleinement comme un espace symbolique.

Véronique Moreno-Lourtau témoigne bien de la complexité de ce type de reconfiguration, ici engagée au musée des Beaux-Arts de Lyon pour la création d'un parcours thématique sur les artistes femmes au sein du parcours permanent.

« Une liste d'œuvres assez exhaustive avait été proposée pour ce parcours Artistes femmes. À partir de là, nous avons opéré des choix avec l'équipe des conservateurs et conservatrices du musée. Lorsque l'on conçoit un outil de médiation écrite comme un parcours thématique, on se heurte parfois à la difficulté de l'accrochage - et pour le parcours Artistes femmes, toutes les œuvres n'étaient pas accrochées. Et l'idée, c'est de proposer un outil de médiation qui puisse être utilisable par les publics de façon pérenne. Donc, il a fallu faire des choix, à la fois dans le parcours physique, afin qu'il soit cohérent en termes de périodes, de médiums et de déplacement dans le musée, et également sélectionner des œuvres qui étaient exposées - ou pour certaines, les mettre en salles car elles étaient alors conservées dans les réserves. » (Véronique Moreno-Lourtau)

Les parcours thématiques et les outils de médiation

La création de parcours thématiques sur les femmes semble assez largement pratiquée par les musées, à l'instar du musée des Beaux-Arts de Lyon. La visite des collections permanentes s'accompagne alors d'un guide écrit ou audio, voire d'une signalétique particulière pour les œuvres concernées. De tels parcours étant compatibles avec toutes les approches disciplinaires, ils ne présument en rien du choix du paradigme de sélection des œuvres. Camille Belvèze s'interroge pourtant sur leur pertinence scientifique et sur le risque de ghettoïsation des femmes contenu dans ce principe.

« Je ne suis pas complètement convaincue par tout essor des parcours thématiques au sein des parcours permanents, de ces parcours artistes femmes qui ont tendance à créer une catégorie à part qui, à mon sens, peut être au détriment finalement de la perception qu'on a de ces artistes et de leur insertion dans un réseau qui était souvent un réseau mixte de leur vivant. » (Camille Belvèze)

112. <https://pba.lille.fr/Collections/Ou-SONT-LES-FEMMES>

C'est sur les cartels de présentation des œuvres qu'elle préférerait que la spécificité des carrières de femmes artistes soit développée. De fait, cette question de la signalétique et des cartels mobilise des considérations scientifiques autant qu'éthiques et de médiation, comme en témoignent les débats qui eurent lieu lors de la mise en place du nouveau parcours thématique au musée des Beaux-Arts de Lyon, Artistes femmes.

« Lors des réunions d'un groupe de travail sur la visibilité des artistes femmes au musée, on s'est posé la question suivante : faut-il signaler spécifiquement les œuvres réalisées par des femmes, ou au contraire adopter un cartel identique pour tous ? Les avis étaient partagés. Pour ma part, j'ai tendance à penser qu'un artiste ou une artiste reste un artiste avant tout, indépendamment de son identité, et qu'en ce sens, distinguer systématiquement les femmes peut sembler un peu paradoxal. Et en même temps, les inégalités de visibilité étant encore fortes vis-à-vis des artistes femmes, il peut aussi être nécessaire de mettre un coup de projecteur sur celles-ci. Je trouve qu'il est assez difficile de trouver le juste ton. » (Véronique Moreno-Lourtau)

Confrontés à ces difficultés relatives aux outils écrits de médiation en salle, les professionnels rappellent le rôle complémentaire de la médiation orale, qui peut plus facilement ouvrir un espace de dialogue avec les publics. Elle peut aussi s'appuyer potentiellement sur une échelle temporelle et spatiale sans limite en évoquant des œuvres non présentes en salle ou en collections, voire en les montrant via une tablette par exemple.

L'écriture inclusive : un usage légal mais loin de faire l'unanimité

L'adoption de l'écriture inclusive est loin de faire l'unanimité, y compris au sein des plus hautes institutions de l'État. L'action en justice engagée récemment par l'association *Francophonie Avenir* contre la mairie de Paris pour avoir apposé des plaques commémoratives utilisant l'écriture inclusive à l'Hôtel de Ville en témoigne. Deux types d'arguments étaient invoqués : l'usage obligatoire de la langue française et le principe de neutralité du service public.

Concernant le premier argument, rappelons que l'Académie française déconseille fortement l'usage de l'écriture inclusive¹¹³, tout comme la circulaire du Premier ministre du 21 novembre 2017 relative « aux règles de féminisation et de rédaction des textes publiés au Journal officiel de la République française »¹¹⁴. Cependant, la Cour administrative d'appel de Paris saisie par l'association a jugé¹¹⁵ que l'écriture inclusive « destinée à faire apparaître, au moyen d'un simple point, la forme d'un mot au masculin comme au féminin, en évitant la répétition de ce mot, ne saurait être regardée comme relevant de l'usage d'une autre langue que le français »¹¹⁶.

De la même manière, la Cour a réfuté la prise de position politique supposément manifestée par l'usage de l'écriture inclusive, incompatible avec le principe de neutralité du service public : « la seule circonstance que l'utilisation de graphies visant à faire apparaître la forme féminine de certains mots soit l'objet de débats d'ordre sociétal ne saurait suffire à lui conférer, dans tous les cas, le caractère d'une prise de position politique (...). L'usage d'une forme abrégée dans l'intitulé d'un titre ou d'une fonction visant à faire apparaître sa forme féminine, sans répéter ce titre ou cette fonction, que ce soit au moyen de tirets, de parenthèses ou de points, ne saurait, à lui seul, être regardé comme une prise de position politique ou idéologique ».

La voie numérique

La valorisation numérique des artistes femmes constitue l'une des manières de capitaliser les travaux d'identification et de recherche réalisés sur les collections. Elle permet aussi d'alimenter, et ce rôle n'est pas le moins important, les plateformes d'intelligence artificielle aujourd'hui utilisées par la recherche internationale.

C'est l'une des voies choisies actuellement par le musée des Beaux-Arts de Lyon, avec la création d'une entrée dédiée aux femmes artistes dans la présentation de ses collections en ligne. Ce choix valorise le travail d'identification et de réindexation des œuvres d'artistes femmes engagé par le musée. Il permet aussi de pallier la difficulté matérielle de valoriser en salle d'exposition des œuvres qui ne constituent environ que 5% des collections.

L'exposition *Les femmes artistes sortent de leur réserve*, mise en ligne par le ministère de la culture en 2022¹¹⁷ et régulièrement actualisée, permet une belle exploration des œuvres d'artistes femmes issues des collections des musées de France. Le parcours thématique s'inscrit clairement dans les perspectives critiques contemporaines. Une « sitographie, une bibliographie et un mémo des dates clés de l'histoire des femmes » sont également accessibles dans la rubrique « informations complémentaires ».

Comme l'écrit Anne-Solène Rolland, alors cheffe du service des musées de France, dans la présentation de l'exposition, « Puisse cette exposition virtuelle encourager la mise en ligne de notices et d'images d'œuvres de femmes artistes conservées dans les musées de France. Si elle suscite, en outre, des études, des publications et des expositions, non virtuelles celles-ci, alors nous aurons atteint notre second objectif ».

On pourra enfin mentionner la page « Femmes artistes » de la Bibliothèque nationale de France, riche en ressources et en expositions accessibles en ligne¹¹⁸.

113. Déclaration de l'Académie française sur l'écriture dite « inclusive », adoptée à l'unanimité de ses membres dans la séance du jeudi 26 octobre 2017.

114. Circulaire du 21 novembre 2017 relative aux règles de féminisation et de rédaction des textes, *Journal officiel de la République française* n°0272 du 22 novembre 2017.

115. Le rejet par le Conseil d'État du pourvoi de l'association a suscité une réaction de l'Académie française, qui s'est publiquement opposée à cette décision (11 avril 2025, n° 23PA02015).

116. Pour la narration de cet épisode, voir <https://www.leclubdesjuristes.com/societe/conseil-detat-et-academie-francaise-lecriture-inclusive-en-debat-14117/>

117. <https://www.culture.gouv.fr/thematiques/musees/Les-musees-en-France/les-collections-des-musees-de-france/decouvrir-les-collections/les-femmes-artistes-sortent-de-leur-reserve>.

118. <https://www.bnf.fr/fr/femmes-artistes>

Une indexation au prisme du genre

La recherche sur les artistes femmes se heurte souvent à leur invisibilité au sein des collections des musées de France. D'une part, de nombreux musées ne disposent tout simplement pas d'une indexation de leurs collections permettant de sélectionner les artistes par leur genre. D'autre part, de nombreuses œuvres demeurent attribuées à des hommes ou non attribuées. Enfin, leurs descriptions et dénominations se révèlent parfois inappropriées pour en saisir l'importance du point de vue de l'histoire des femmes et des artistes femmes, ce qui peut conduire à les faire passer inaperçues. On a évoqué précédemment l'exemple de l'autportrait de Gabrielle Capet, peinture initialement désignée par « Hommage à Vien ». On peut aussi citer l'exemple de la première acquisition du futur musée des féminismes, expliquée par Lucile Devulder. Ce tableau réalisé par le peintre Léon Fauret en 1910 nommé aujourd'hui « Mme Maria Vérone à la tribune » et représentant un meeting suffragiste¹¹⁹, avait été désigné précédemment par « Scène d'intérieur dans un café parisien ».

Cette difficulté d'accès à la matière première de la recherche se retrouve quel que soit le champ artistique considéré et pèse évidemment sur les projets de recherche mais aussi de valorisation des œuvres. Elle a des conséquences épistémologiques fondamentales pour la recherche¹²⁰. En effet, l'absence de critères liés au genre dans les bases de données n'est pas neutre. Elle influence ce qui peut être connu, recherché et montré. Elle reconduit des catégories dominantes et produit une vision partielle et orientée du réel. C'est pourquoi un travail sur l'indexation des œuvres est fondamental.

Les chercheuses rencontrées insistent toutes sur cet immense chantier que doivent mener en priorité les musées. Camille Belvèze, en stage au Palais des Beaux-Arts de Lille lors de sa formation à l'Institut national du Patrimoine, a ainsi pris l'initiative de réaliser l'inventaire des œuvres d'artistes femmes dans les collections du musée qui n'avait jamais été fait. Elle a pu identifier 135 œuvres sur les près de 60 000 conservées au musée, ce qui est « *le genre de quota qu'on trouve assez souvent dans les musées encyclopédiques.* » Ce travail était envisageable dans le temps imparti à son stage car la base de données du musée renseignait déjà le critère de genre, ce qui n'est pas toujours le cas dans les musées. Malgré ce contexte favorable, elle reconnaît qu'elle a dû faire avec des lacunes et, certainement, des erreurs d'attribution.

Il reste que c'est la réalisation préalable de cet inventaire qui a permis, peu de temps après, la conception et la programmation avec l'une des conservatrices, de l'exposition *Où sont les femmes ?* (octobre 2023- mars 2024).

De la même manière, ce n'est que récemment que le musée des Beaux-Arts de Lyon a commencé le recensement, avec le logiciel de gestion des collections Micromusée, de ses œuvres d'artistes femmes. Au moment de l'enquête, Elodie Roy, administratrice de la base de données, estimait à 25% la proportion des collections passées au crible de cette

recherche d'attribution genrée. Elle raconte les difficultés auxquelles elle a été confrontée dans cette entreprise, notamment celles relatives, là encore, à l'attribution nominative des œuvres mais aussi celles relatives à l'uniformisation des vocabulaires de saisie.

« Évidemment, il y a eu des mises à jour, des nouvelles versions et donc du coup, les vocabulaires aussi ont évolué. Les champs ont évolué, la manière de saisir l'information a évolué et petit à petit on a vu apparaître un genre sur le nom des personnes (...). Sauf qu'à chaque fois il fallait reprendre tout ce qui avait été saisi avant. Quand je suis arrivée en 2016 par exemple, on avait énormément d'inconnues, c'est-à-dire qu'on avait une liste de noms, soit des noms qu'on ne connaît pas, soit simplement des noms d'hommes à la place de noms de femmes. Donc on s'est retrouvé avec une masse d'informations qui demande un certain toilettage et certaines vérifications. » (Elodie Roy)

Un important travail de recherche a ainsi dû être effectué, notamment avec des plateformes en ligne comme Geneanet, pour identifier les femmes qui avaient été nommées par le nom de leur mari, ou bien celles qui se cachaient derrière un prénom dont on ne possédait que l'initiale. Parfois, faute de mieux, on a procédé à l'indexation des couples : deux sexes apparaissent lors de la recherche sur la base donnée.

Pour les nouvelles acquisitions, une charte de saisie permet aujourd'hui de décrire précisément les œuvres au regard des besoins de la recherche. Elodie Roy insiste sur l'importance de se doter d'une telle charte conçue au prisme du genre. Le choix des mots-clés est déterminant pour l'efficacité de la saisie. Il permet aussi de s'adapter aux nouvelles sensibilités.

*« Pour les bases de données (...) on est sur des mots clés très simples, très courts. Donc d'une certaine manière, c'est aussi très neutre, très objectif. Par exemple, on a longtemps appelé une peinture *Le portrait de la femme en bleu*. Et finalement, grâce à des recherches, on a réussi à lui donner un nom, à l'identifier (...). En fait ça évolue très vite, le sujet des femmes dans la société. Et c'est difficile d'avancer aussi vite que le veut la société. » (Elodie Roy)*

De ce point de vue, elle remarque la lenteur qui peut caractériser parfois les institutions nationales. Elle estime ainsi que le vocabulaire accepté pour la description des œuvres par la base Joconde, portail national des collections des musées de France, n'a pas encore évolué suffisamment. Elle n'accepte pas encore, par exemple, la féminisation des métiers. Il existe cependant un site internet, Opentheso, où tous les vocabulaires requis sont diffusés en ligne, avec leurs dates de mises à jour.

Dans le contexte actuel de l'essor des outils de l'intelligence artificielle, Catherine Deusch souligne l'enjeu de ce type d'indexations numériques à très large spectre, utilisées par nombre de chercheurs. ses au niveau national et international. L'édition du patrimoine musical en Open access est pour elle une priorité afin de « nourrir » l'IA de la contribution des femmes.

¹¹⁹. Une reproduction de ce tableau a été publiée dans le journal *Fémina* (n° du 1er avril 1910), avec comme titre « Le premier meeting des suffragettes françaises ».

¹²⁰. Sur les conséquences épistémologiques de cette absence d'indexation par le genre et sur les difficultés d'établir une telle indexation, voir Patrik Steorn, 2017. Lorsque la recherche d'œuvres par la thématique du genre est impossible, l'auteur préconise la recherche contextuelle en parallèle à la laborieuse compulsation manuelle, quand celle-ci est possible. C'est, par exemple, en sélectionnant « prison » ou « camp militaire » qu'il a pu trouver certaines représentations évoquant l'homosexualité masculine dans les collections du musée Nordique de Stockholm. Concernant les difficultés à établir une indexation genrée des œuvres, il donne l'exemple de la notion queer, soulignant que « l'insertion du *queer* comme étiquette statique dans une base de données de musée sonnerait sûrement le glas de ce terme. » On pourra poursuivre cette mise en abyme avec l'article de Hervé Glevarac, « Stéréotypie, objectivité sociale et subjectivité. La sociologie face au tournant identitaire : l'exemple du genre », dans *Hermès - Les stéréotypes, encore et toujours*, 83, 2019. Il y questionne en effet la pertinence de la notion de genre et sa consistance épistémologique en sociologie.

Les acquisitions et les dons : une politique de long terme

La proportion d'œuvres de femmes au sein des musées n'est pas connue précisément pour les différentes raisons que l'on vient d'évoquer. Cependant, on sait qu'elle est très faible¹²¹. Tellement faible qu'un rééquilibrage paritaire des collections grâce à une politique d'acquisition est souvent inenvisageable pour les musées.

D'une part, les espaces de réserve et d'exposition dont ils disposent ne sont pas extensibles à ce point. Or, se séparer de certaines œuvres pour faire de la place est impossible dans le cadre juridique français : les collections des musées de France sont inaliénables, imprescriptibles et insaisissables. Parallèlement, l'intérêt renouvelé pour les artistes femmes se répercute parfois fortement sur le prix des œuvres et les budgets des musées ne sont pas, non plus, extensibles.

D'autre part, et c'est peut-être l'inertie la plus puissante allant à l'encontre d'un rééquilibrage paritaire des collections, les donations constituent souvent une part très importante des acquisitions. Encore aujourd'hui, beaucoup de donateurs demeurent des hommes blancs de plus de 60 ans, avec leur goûts.

Enfin, en écho aux nouvelles sensibilités écologiques, nombre de conservateurs questionnent la logique de l'accumulation pratiquée par les musées.

Pourtant, comme le rappelle Julie Verlainne, l'acquisition reste le moyen le plus sûr de patrimonialiser véritablement les œuvres de femmes en leur donnant précisément la protection de l'inaliénabilité.

« La clé c'est que la pérennisation va passer par l'acquisition. Finalement l'exposition a un effet qui n'est pas durable (...). On le voit très bien avec plein d'initiatives. La question de la durabilité de cette impulsion, dans le domaine patrimonial, de toute façon, il n'y a pas de mystère, c'est l'inaliénabilité, c'est la valorisation durable de ces œuvres. » (Julie Verlainne)

Si le rééquilibrage paritaire demeure un horizon peut-être inaccessible, mener une politique d'acquisition orientée pendant plusieurs décennies finit cependant par porter ses fruits. Aujourd'hui responsable des collections beaux-arts, arts décoratifs et ethnographie au musée Sainte-Croix de Poitiers, Camille Belvèze nous raconte ainsi que c'est une politique d'acquisition débutée dans les années 1980 qui a permis que ce musée arrive aujourd'hui à la proportion rare de 1100 œuvres d'artistes femmes sur les 17 000 œuvres que compte le musée. Cette proportion est vouée à s'équilibrer encore davantage tant parce que l'inventaire des estampes n'a pas encore été réalisé que parce que la politique d'acquisition « à titre onéreux » d'œuvres d'artistes femmes continue.

Dans cette dynamique de rééquilibrage opérée par le musée Sainte-Croix de Poitiers, Camille Belvèze souligne l'effet « boule de neige » qu'eut la première grande rétrospective moderne consacrée à l'artiste Camille Claudel en 1984 au musée

Rodin à Paris puis au musée de Poitiers qui y était associé. Ce dernier possédait déjà des œuvres de cette artiste alors peu connue. En effet, le succès de l'exposition a amené de nombreux descendants et descendantes d'artistes femmes à contacter les conservateurs pour leur proposer des dons. Deux ans auparavant était sortie la biographie « best-seller » de la sculptrice par l'écrivaine et metteuse en scène Anne Delbée. En 1988, le succès du film de Bruno Nuytten consacré à la sculptrice parachève cette reconnaissance.

Cette identification du musée Sainte-Croix, par les héritiers et héritières d'artistes femmes mais aussi par les collectionneurs et collectionneuses, comme orientant sa politique d'acquisition sur des artistes femmes perdure aujourd'hui. Une collection exceptionnelle d'œuvres d'artistes femmes a ainsi récemment été donnée au musée par Eugénie Dubreuil, artiste, collectionneuse et historienne de l'art.

De son côté, Zoé Marty souligne l'importance d'encourager les femmes à collectionner de manière engagée.

L'exhumation des réserves : casser le cercle vicieux

Parallèlement aux nombreuses œuvres de femmes qui ne sont encore pas indexées de manière satisfaisante par les musées, des œuvres pourtant correctement indexées ne sont pas peu montrées voire sont mal conservées. Un cercle vicieux a pu s'installer : des œuvres peu montrées ont rarement bénéficié d'un travail de restauration ou d'une réflexion sur leurs conditions de conservation. Une fois abîmées, elles sont peu montrées et peu prêtées car peu exposables. Elles ne sont alors plus étudiées.

C'est cette dynamique d'invisibilisation interne aux musées que Zoé Marty souhaite briser au sein du Musée d'Art moderne et contemporain de Saint-Étienne.

« Montrer des choses qui n'ont jamais été montrées, qui ont été données ou achetées à des périodes (...) et qui traînent en réserve, que personne n'a jamais vues, d'artistes peu connues (...). Elles sortent de temps en temps quand il y a une demande de prêt mais c'est très rare. Et puis leur état n'étant pas parfait vu qu'on ne les montre jamais, et bien on finit par ne plus les prêter et on finit par ce qu'elles soient complètement invisibilisées. » (Zoé Marty)

De la même manière, le musée Sainte-Croix de Poitiers oriente son budget de préférence sur la restauration d'œuvres en réserve.

« Dans notre budget d'investissement, on choisit de privilégier les restaurations et notamment des restaurations d'œuvres d'artistes femmes parce qu'on se rend compte qu'il y en a beaucoup qui sont en mauvais état et qui ont besoin d'être restaurées pour ensuite être valorisées dans le parcours permanent. Donc on axe vraiment notre budget plutôt sur les restaurations et sur l'existant plutôt que sur les acquisitions, même si dans l'idéal, on devrait pouvoir faire les deux de front. » (Camille Belvèze)

¹²¹. En 2021, la cheffe du service des musées de France du ministère de la Culture indiquait à propos de la base de données Joconde que sur « un total de 511.979 notices relevant de près de 35.000 artistes, les femmes artistes sont au nombre de 2.304, avec 20.575 œuvres. Elles représentent donc 6,6 % des artistes de la base de données, avec 4 % du nombre d'œuvres » (<https://www.culture.gouv.fr/thematiques/musees/Les-musees-en-France/les-collections-des-musees-de-france/decouvrir-les-collections/les-femmes-artistes-sortent-de-leur-reserve/presentation>)



4

Annexe

Les 15 membres de l'Académie royale
de peinture et de sculpture 44

Bibliographie 47

Les 15 membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture

Synthèse réalisée pour l'un des ateliers participatifs animés durant l'enquête

Sur les plus de 580 personnes admises à l'Académie royale entre sa création en 1648 et sa suppression en 1793¹²², on ne compte que 15 femmes dont 3 d'origine étrangère¹²³.

Au moins 10 d'entre elles ont un père artiste, qu'il soit académicien ou membre de la Maîtrise pour ce qui est des Françaises. C'est aussi le cas de nombreux académiciens de sexe masculin mais dans une bien moindre mesure¹²⁴. En effet, plus que pour les hommes, l'accès des femmes à l'Académie est tributaire des entrées familiales dont elles disposent non seulement à la Cour du Roi mais aussi dans le monde l'art.

C'est après leur formation artistique que ces 15 femmes sont entrées à l'Académie. Si l'on ne trouve pas mention, dans les procès-verbaux de l'institution, d'une quelconque interdiction faite aux femmes d'assister aux cours de dessins d'après modèles vivants, dans les faits, elles en sont exclues pour des raisons de bienséance. Elles n'assistent pas non plus aux leçons d'anatomie, de géométrie ou de perspective. Ainsi, aucune des toutes premières académiciennes n'a pu bénéficier du statut d'élève pensionnaire de l'Académie, ni même d'élève libre.

Par la suite, une fois devenues académiciennes, aucune de ces 15 femmes n'a eu de responsabilités pédagogiques ni administratives officielles au sein de l'Académie.

Denis Diderot, Salon de 1767, Mme Therbouche

enfant. Ce n'est pas le talent qui lui a manqué, pour faire la sensation la plus forte dans ce pays-ci ; elle en avait de reste. C'est la jeunesse, c'est la beauté, c'est la modestie, c'est la coquetterie. Il fallait s'extasier sur le mérite de nos grands artistes ; prendre de leurs leçons, avoir des tétons et des fesses, et les leur abandonner. Elle arrive. Elle présente à l'Académie un premier tableau de nuit assez vigoureux. Les artistes ne sont pas polis. On lui demande grossièrement s'il est d'elle. Elle répond que oui. Un mauvais plaisant ajoute : « Et de votre teinturier ? » On lui explique ce mot de la farce de Patelin², qu'elle

(Oeuvres de Denis Diderot, Salons, tome II, Paris : J.L.J. Brières, 1821, p.416.)

Par ailleurs, les archives attestent que beaucoup d'entre elles ont subi des critiques sexistes publiques sur leurs moeurs, leur physique ou leur âge. Et même s'il s'agissait de compliments, toutes ont été jugées à l'aune de ces critères déplacés à un moment ou l'autre de leur carrière. Plusieurs ont aussi été accusées d'usurpation des travaux d'un pair masculin - leur maître, mari ou soit-disant amant. A moins qu'elles n'aient été taxées de peindre «comme un homme».

Jusqu'en 1770, leurs carrières sont pour le moins parcellaires et, pour la plupart, reléguées dans les genres mineurs de la peinture (fleurs, natures mortes) ou bien cantonnées dans la technique très particulière de la miniature. Sur les 11 femmes reçues avant cette date, 4 ont interrompu leur carrière avant 40 ans, probablement afin d'honorer leur obligations familiales suite à leur mariage (Catherine Duchemin, Geneviève Boullogne, Marie-Thérèse Reboul) ou bien pour entrer au couvent (Anne Renée Strésor). Pas ou peu d'oeuvres sont attribuées à ces artistes à ce jour, soit qu'elles aient disparu, soit qu'elles n'aient pas été signées ou bien signées par d'autres (des hommes).

À l'inverse, on en trouve 4 qui n'accèdent au statut d'académiciennes qu'à la fin de leur carrière (Catherine Perrot) ou bien une fois leur carrière bien lancée dans leur propre pays pour ce qui est des artistes étrangères (Rosa Alba Carriera, Marguerite Haverman, Anne Dorothee Lisiewska, épouse Therbusch).

Là encore, peu d'oeuvres sont attribuées à la Française Catherine Perrot, de même qu'à Madeleine Boullogne et Dorothee Masse, pourtant reçues jeunes à l'Académie et qui semblent avoir mené leurs carrières respectives dans la durée. Elisabeth Sophie Chéron est la seule académicienne française de cette période échappant à cette invisibilisation dans l'histoire de l'art. C'est aussi la seule française reconnue dans l'art lucratif du portrait.

Le cas de l'artiste peintre Dorothee Masse, épouse Godequin¹²⁵, illustre peut-être la manière dont la distinction entre la théorie et la pratique a pu jouer en défaveur de la carrière des femmes, dans le contexte de structuration institutionnelle du champ de la production artistique sous Louis XIV. En effet, cette distinction sous-tendait le combat de prééminence entre l'Académie royale et l'Académie de Saint-Luc mais aussi la création des manufactures en complémentarité avec l'Académie royale.

122. Y compris les académiciens honoraires (fonction honorifique) et associés libres (érudits, amateurs, mécènes). Pour une liste chronologique complète des académiciens, voir L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique*, Paris : Michel Lévy Frères, 1861. L'auteur mentionne la spécialité des artistes peintres, distinguant la peinture d'histoire, de portraits, de fleurs, de marine et les peintres « en miniature ».

123. Elles sont nées respectivement à Venise, Berlin et Breda.

124. En 1700, 50% des peintres académiciens avaient un père peintre lui-même. Humphrey Wine, « Les Peintres de l'Académie et leurs familles », dans *Dix-huitième siècle*, 1996, n°28.

125. <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/les-oubliees-anne-stresor-dorothee-masse-et-catherine-perrot>

Aucune oeuvre ne lui est attribuée alors que l'on sait qu'elle a beaucoup travaillé, comme sculptrice sur bois, au château de Chenonceau. Probablement fille de l'académicien Jean Macé (ou Massé), elle fut admise à l'Académie en 1680 sur "un agencement de feuillage taillé sur bois taillé avec beaucoup de délicatesse, à l'entour d'un écusson et d'un chiffre", comme l'attestent les Procès verbaux de l'Académie¹²⁶. Cependant, elle disparaît totalement de ces mêmes procès-verbaux par la suite.

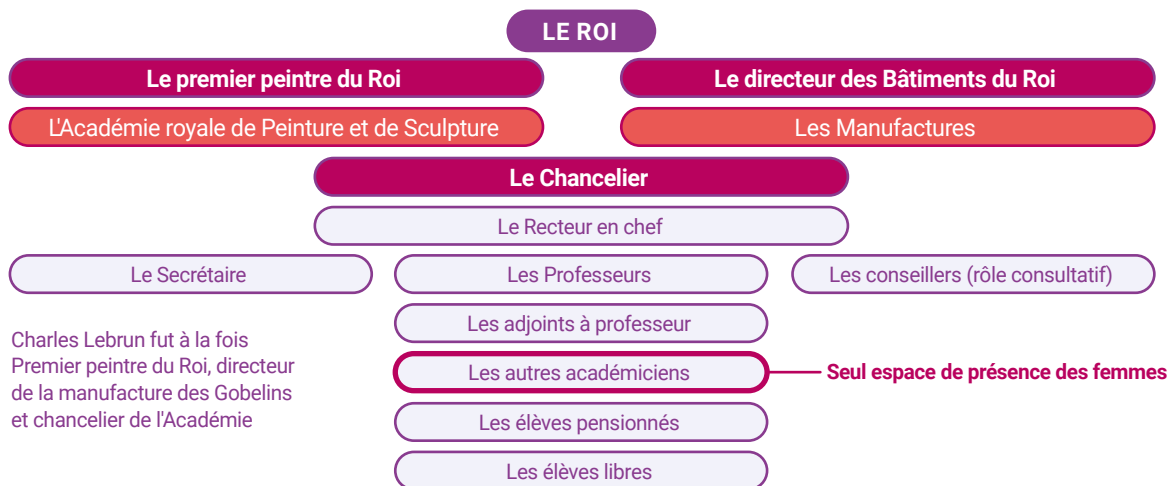
En 1893, on la trouve encore mentionnée cette fois comme membre fondatrice de l'Académie dans le compte rendu de la dix-septième session de la Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements¹²⁷. Dans cette session, l'allocution de M. Foucart, correspondant du comité à Valenciennes retrace l'histoire de la séparation des arts "nobles" d'avec les arts "industriels". Celui-ci rappelle alors les propos de Paul Mantz qui fut historien de l'art, directeur général de l'administration des Beaux-Arts sous la Troisième République entre 1881 et 1882 et membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts. C'est lui qui aurait mentionné Dorothée Masse comme membre fondatrice de l'Académie au même titre que l'ivoirier Jaillet, l'émailleur Ferrand, l'architecte décorateur Servandoni, etc. Or, tous seraient devenus académiciens "par subterfuge" et après eux, le subterfuge ne fut plus admis. Il y eut des "arts nobles" et des "métiers inférieurs". Leur rang serait devenu celui de "simples ouvriers". On peut alors se demander si ce ne serait pas plutôt au sein de la manufacture des Gobelins que Dorothée Massé aurait réalisé sa carrière.

À partir de 1770, le peu de femmes reçues académiciennes paraissent bien plus assurées de leur talent et leur carrières montrent la continuité attendue. Durant cette année, 2 femmes sont admises à l'Académie. Cependant, leur nombre est arbitrairement limité à 4 par l'institution. La formation académique leur est encore refusée mais elles peuvent compter sur de nombreux ateliers privés dont certains sont tenus par des peintres académiciens, voire des professeurs académiciens.

Dès la fin des années 1760, la pression semblait s'être relâchée¹²⁸. Cependant, rien n'était acquis. En 1787, les archives attestent que la présence féminine au sein des ateliers des professeurs qui avaient l'honneur d'être logés au Louvre n'était toujours pas tolérée, encore pour des raisons de bienséance¹²⁹.

Des 4 dernières femmes reçues académiciennes de 1770 jusqu'à la dissolution de l'Académie en 1793, la première (Anne Vallayer) s'aventura dans l'art du portrait mais eut des difficultés à faire accepter ses aptitudes par la critique et demeura cantonnée à la peinture de fleurs. Cependant, c'est avec succès que la seconde (Marie-Suzanne Giroust) présenta le portrait de l'un de ses futurs confrères académiciens comme morceau de réception. Elle mourut prématurément moins de 2 ans après son intronisation mais elle laisse notamment un "Autoportrait avec le portrait de Maurice Quentin de Latour" remarqué aujourd'hui pour ce qu'il révèle de l'évolution de la place des femmes en peinture dans cette seconde moitié du 18^e siècle¹³⁰.

C'est d'ailleurs avec cette spécialité du portrait que les 2 académiciennes suivantes, admises le même jour de 1783 à l'Académie, ont mené leurs carrières. Elles ont ainsi disposé de revenus conséquents, quoique entièrement captés par son mari pour ce qui est de Louise-Elisabeth Vigée Lebrun. S'il n'est plus nécessaire de présenter cette célèbre portraitiste protégée de la reine Marie Antoinette¹³¹, l'artiste Adélaïde Labille Guillard¹³² nous semble mériter un éclairage particulier. En effet, il semblerait qu'elle soit la première femme académicienne à avoir revendiqué sa qualité d'enseignante. Elle n'eut de cesse de réclamer un atelier-logement au Louvre afin de pouvoir enseigner dans de bonnes conditions aux jeunes filles aspirant au métier de peintre. Sans succès. Favorable à une monarchie constitutionnelle, elle participa aussi activement au mouvement général de réforme des statuts de l'Académie qui s'engagea durant les premières années de la Révolution. Le nombre limité de femmes académiciennes fut levé sur sa proposition.



126. Anatole de Montaiglon, 1875-1892.

127. *Journal officiel de la République* : Lois et décrets, 7 avril 1893. Réunion des sociétés des Beaux-Arts des départements, dix-septième session. Allocution de M. Foucart.

128. On attribue à Jean-Baptiste Greuze d'être le premier peintre académicien à avoir ouvert les portes de son atelier aux femmes à la fin des années 1760, dans le contexte d'un durcissement du conflit interne à l'Académie royale et externe avec l'Académie de Saint-Luc. Voir Séverine Sofio, 2007.

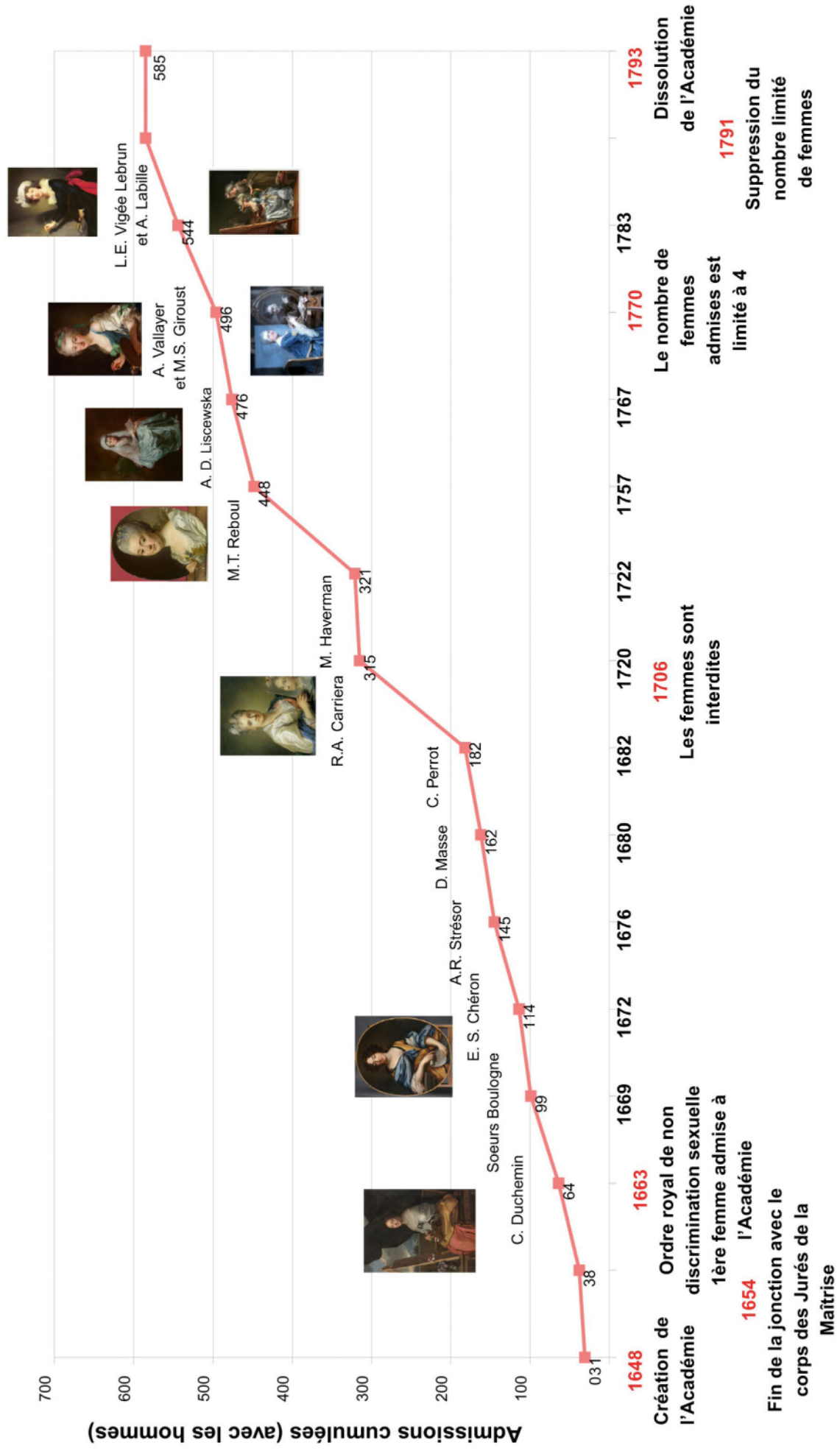
129. Réponse en date du 21 juillet 1787 de Jacques-Louis David à la lettre du comte d'Angeviller qui lui avait été adressée ainsi qu'au peintre Joseph-Benoit Suvé leur demandant de renvoyer les jeunes filles de leurs ateliers du Louvre. Voir David, J. L. Jules, *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris : V. Havard, 1880.

130. Pour l'historienne Marie-Jo Bonnet, proposant « un irrésistible mouvement de distanciation entre la femme artiste et son modèle masculin, élément fondateur d'une nouvelle identité, ce tableau marque un tournant dans l'histoire de la conscience des femmes peintres. Pour la première fois en France, une artiste définit son propre espace à l'intérieur duquel elle peut se constituer comme sujet de la représentation. S'il ne lui est pas encore possible d'éliminer l'homme de ses références, elle le banalise en multipliant son image dans un acte de déconditionnement qui permettra aux autres artistes d'accéder directement au miroir, c'est-à-dire au face à face avec soi-même. » Marie-Jo Bonnet, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique, (XVIII^e – XIX^e siècle) », dans *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, 149, n°3, juillet-septembre 2002.

131. Elisabeth Louise Vigée Lebrun, 1838.

132. Anne Marie Passez, 1973.

LES 15 FEMMES ADMISES À L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (1648-1793)



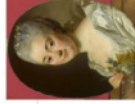
L.E. Vigée Lebrun
et A. Labille



A. Vallayer
et M.S. Giroust



A. D. Liscewska



M.T. Reboul



M. Haverman

R.A. Carriera



E. S. Chéron

D. Masse

C. Perrot



C. Duchemin

Soeurs Boulogne

A.R. Strésor

Bibliographie

Svetlana Alpers, *L'atelier de Rembrandt. La liberté, la peinture et l'argent*, trad. par J.-F. Sené, Paris : Gallimard, [1988] 1991.

Damarice Amao, Karolina Ziebinska-Lewandowska, *Dora Maar*. Catalogue de l'exposition Dora Maar (5 juin – 29 juillet 2019), Musée national d'art moderne Centre Pompidou, 29 mai 2019.

Dominique d'Arnoult dans l'émission « Le Berceau » de Berthe Morisot : comment traduire la fugacité des sentiments ? », *Radio France - France culture*, 27 juillet 2024.

Audrey Baril, « De la construction du genre à la construction du « sexe » : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler », dans *Recherches féministes*, Université de Laval, 2007.

Roland Barthes, *L'Obvie et l'Obtus, Essais critiques*, tome 3, Paris : Points (Essais), 1982.

Eva Belgherbi, « Des gender studies aux études de genre. 2008-2018 », dans *Histoire de l'art*, n°83, 2018.

Eva Belgherbi, « Peintres femmes, naissance d'un combat (1780-1830) – quand les œuvres ne suffirent plus », dans *Un carnet genre et histoire de l'art*, 9 mai 2021.

Katia Beguin et Olivier Dautresme (dir.), *La ville et l'esprit de société*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2004.

Camille Belvèze, « Mordues. Femmes aquafortistes britanniques (1838-1929) », Mémoire de Master 2, École du Louvre, 2018. Mémoire réalisé dans le cadre d'un échange Erasmus à Glasgow.

Bibliothèque nationale de France,

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/le-cas-enigmatique-de-marguerite-haverman>

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/le-portrait-de-diderot-de-madame-therbusch>; <https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/anne-vallayer-coster-peintre-habile-comme-un-homme>

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/adelaide-labille-guiard-peintre-feministe-avant-lheure-2>

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/lillustre-mademoiselle-cheron>

<https://gallica.bnf.fr/accueil/fr/html/catherine-duchemin-et-les-soeurs-boulogne-etre-ou-ne-pas-etre-artiste>

Philippe Bonnet, « La pratique des arts dans les couvents de femmes au XVIIIe siècle », Bibliothèque de l'École des chartes, 1989, tome 147.

Julie Botte, « Les musées de femmes : De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », dans *Culture et musées*, Musées au prisme du genre, 30/2017.

Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones 3. Identités, cultures et politiques*, Paris : Éditions Amsterdam, 2011.

Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris : Éditions du Seuil, 1998.

Wayne Brekhus, « Une sociologie de l'invisibilité : réorienter notre regard », dans *Réseaux*, 2005/1, n°129-130.

Bruno Brulon Soares, « Définir le musée : défis et compromis au XXI^e siècle », dans *ICOFOM Study Series*, 2019.

Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Paris : La Découverte Poche/ Sciences humaines et sociales n°237, 2006 pour la traduction française (1990).

Cristina Castellano, « Genre et musée », dans Aline Caillet et Christophe Genin (dir.), *Genre, sexe, égalité. Etude critique de nos rôles sociaux*, Paris : L'Harmattan, 2014.

Centre Pompidou, https://cataloguedesexpositions.centrepompidou.fr/Féminin-Masculin_Le_Sexe_de_l'art.

Léon Charvet, « Les Origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Réunions des Sociétés des beaux-arts des départements*, séance du 20 mars 1878, vol. 2, 1879.

Elisabeth-Sophie Chéron, *Livre à dessiner composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphaël / gravé par Mademoiselle Le Hay Elisabeth-Sophie Chéron*, Paris : N. Langlois, 1706.

Denis Chevalier, « Exposer le genre : l'exposition «Au bazar du genre» du MuCEM », dans Iñaki Arrieta Urtizbera, *El género en el patrimonio cultural*, Bilbao : Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, Argi-talpen Zerbitzua, Servicio Editorial, 2017.

Marion Coville, « Imaginer les visiteuses : Scripts de genre et conception d'une exposition », dans *Culture et musées*, Musées au prisme du genre, n°30, 2017.

Anne Creissels, Giovanna Zapperi, « Histoire de l'art en France et études de genre : un mariage contre nature ? », dans *Perspective* n°4, 2007.

Louri Chrétienne de Penanros, « Enquête sur une controverse éditoriale impliquant l'historienne Sonia Combe et le philosophe Paul B. Précado, autour d'un récit de réassignation de genre au début du XXe siècle », dans *Journal Le Monde*, 16 avril 2026.

Désert, J.-C. Croizet, J.-P. Leyens, « La menace du stéréotype : une interaction entre situation et identité », dans *L'Année psychologique*, 102, 2002.

Christine Détrez, « L'exclusion genrée, un jeu en trois manches », dans Sylvie Octobre, Frédérique Patureau (dir.), *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Questions de culture, 2018, Ministère de la Culture – DEPS.

Christine Détrez, Claire Piluzo, Chapitre 1: La culture scientifique, une culture au masculin?, dans Sylvie Octobre (dir.), *Question de genre, question de culture?*, Paris : la Documentation française, 2014.

Catherine Deutsch, *Maddalena Casulana : Music Empowering Women in Early Modern Italy*, Cambridge : Cambridge University Press, 2026.

Raphaëlle Doyon, « Écrire l'histoire des metteuses en scène (1946-1990). Enjeux méthodologiques et historiographiques », dans *Revue d'Histoire du Théâtre*, 2024, 2 (299).

Raphaëlle Doyon, « Trajectoire professionnelle des artistes femmes en art dramatique. Singularités et mécanismes du plafond de verre », 2019, Pour l'association HF Île-de-France.

Raphaëlle Doyon, « L'Odin Teatret : la complémentarité des contraires », Thèse de doctorat soutenue sous la direction de Jean-Marie Pradier, Université Paris 8, 2005.

Georges Duby et Michelle Perrot (ed.), *Histoire des femmes en Occident*, Paris : Plon, 1990-1991, 5 tomes.

Fabienne Dumont (dir.), *La Rébellion du Deuxième Sexe : l'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Dijon : Les Presses du réel, 2011.

Patrick Farges, Anne Isabelle François, « L'institutionnalisation des Gender Studies en France : un processus à plusieurs niveaux », dans *Romanica Silesiana* 8/1, 2013.

Charlotte Fourcher, « *Élisabeth Vigée Lebrun* », dans Anne Lafont (dir.), 2012.

Hervé Glevarec, Éric Macé, Éric Maigret (dir.), *Cultural studies. Anthologie*, Paris : Armand Colin, 2008.

Eric Fassin, « The Purloined Gender : American Feminism in a French Mirror », dans *French Historical Studies*, vol. 22 n°1, Durham (Caroline du Nord, États-Unis) : Duke University press, winter 1999.

Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850). Essais*, Dijon : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses du réel, 2012.

Octave Fidière, *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris : Charavay Frères, Libraires de la Société, 1885.

Hervé Glevarec, « Stéréotypie, objectivité sociale et subjectivité. La sociologie face au tournant identitaire : l'exemple du genre », dans *Hermès - Les stéréotypes, encore et toujours*, 83, 2019.

Erving Goffman, *Gender Advertisements*, dans *Studies in Visual Communication* n°3 (numéro complet), 1976. Pour une traduction française partielle, voir « La ritualisation de la féminité », dans *Actes de la recherche en sciences sociales* n°14, avril 1977, Présentation et représentations du corps.

Damiens Grosjean, « L'hyper-ritualisation en images. Photographie, publicité et féminisme à la lumière de *Gender Advertisements* d'Erving Goffman », dans *Transbordeur - Photographie, histoire, société* n°3, 2019.

Charlotte Guichard, « Hors l'Académie, les amateurs et les expositions artistiques publiques à Paris : le musée de Pahin de la Blancherie (1777-1788) », dans Katia Beguin et Olivier Dautresme (dir.), *La ville et l'esprit de société*, Tours : Presses universitaires François-Rabelais, 2004.

Jules Guiffrey, « La communauté des peintres et sculpteurs parisiens, dite académie de Saint-Luc (1391-1776) », dans *Journal des savants*, 13^e année, Avril 1915.

Haut Conseil à l'égalité entre les hommes et les femmes, « Rapport 2026 sur l'état des lieux du sexisme en France, La menace masculiniste »

Stuart Hall, *Identités et cultures. Politiques des Cultural Studies*, Paris: Éditions Amsterdam, 2007.

Nicolas Heimendinger, « L'art à la croisée des disciplines. Entretien avec Anne Lafont et Séverine Sofio », dans *Marge*, 2024/1, n°38.

Christophe Henry, « L'enseignement du dessin en France au XVIII^e siècle », dans *Perspective*, 2/| 2008.

Françoise Héritier, « Le sang du guerrier et le sang des femmes, Notes anthropologiques sur le rapport des sexes », dans *Les Cahiers du GRIF*, 29, 1984 (1979).

Françoise Héritier, *Masculin-Féminin I. La Pensée de la différence*, Paris: Odile Jacob, 1996.

Françoise Héritier, *Masculin-Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Paris: Odile Jacob, 2002.

Olwen Hufton, « Le travail et la famille », dans Nathalie Zamon Davis et Arlette Farge (dir.), 1991.

Institut de France, <https://www.canalacademies.com/emissions/affinites-electives/catherine-duchemin-la-premiere-academicienne>

Léa Kuhn, *Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800*, Paderborn : Fink 2020.

Jean-Loup Korzilius, « La couleur comme 'sexe féminin de l'art' : simple métaphore ou véritable paradigme ? », dans *Textes et contextes*, 17-2 | 2022, publié le 15 décembre 2022.

Vera Ladoucette, « Grandeur et décadence des femmes peintres entre la fin de la Monarchie et la première moitié du 19^e siècle », dans *Les Cahiers de l'École du Louvre*, 16/2021.

Jacqueline Lichtenstein and Griselda Pollock, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », dans *Perspective*, 4/2007.

Périne Lachenal, *Questions de genre. Comprendre pour dépasser les idées reçues*, Paris : Les Éditions du Cavalier Bleu, 2016.

Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIII^e siècle. Entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes : Presses universitaires de Rennes (collection Histoire), 2006.

Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux, Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850). Anthologie*, Dijon : Publications de l'Institut national d'Histoire de l'Art, Les Presses du réel, 2012.

Dorothee Lanno, « Les premières historiennes de l'art françaises (17^e, 18^e siècles) », dans *Source (s)* n°8-9, 2016.

Alfredo Lescano, « Stéréotypes, représentations sociales et blocs conceptuels », dans *SEMEN*, revue de sémiolinguistique des textes et des discours, 35, 2013.

François Mairesse, « La définition du musée de l'ICOM : histoire et enjeux », dans *Culture et Musées*, Le musée de société aujourd'hui. Héritage et mutation, n° 39, 2022.

Zoé Marty, « La revanche des bacchantes », dans Sylvie Ramond, Léna Widerkehr (dir.), *Catalogue de l'exposition Picasso, Poussin, Bacchantes*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2022.

Yves Michaud, « Retours sur un projet inachevé », dans *Perspective*, n°4, 2007, Genre et histoire de l'art.

Anatole de Montaiglon, Société de l'histoire de l'art français, *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1875-1892 (10 tomes).

Anne Montjaret, « Les femmes ou les silences du Patrimoine ? Le cas de la statuaire parisienne ou la présence invisible des ouvrières de l'aiguille », dans Iñaki Arrieta Urtizberea (dir.), 2017.

Magali Nachtergaele & Anne Larue (dir.), *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Paris : Max Milo, 2014.

Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?* Paris : L'Harmattan, « Bibliothèque du féminisme », 2007.

Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?*, Londres : Thames Hudson Gb, 2021 (1971).

Sylvie Octobre (dir.), *Question de genre, question de culture?*, Paris : La Documentation française, 2014.

Sylvie Octobre, Frédérique Patureau (dir.), *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Questions de culture, 2018, Ministère de la Culture – DEPS.

Rosita Parker et Griselda Pollock, *Maîtresses d'autrefois. Femmes, art et idéologie*, Genève : Jrp éditions, 2024.

Anne Marie Passez, *Adélaïde Labille-Guiard [Texte imprimé] : 1749-1803*, biographie et catalogue raisonné de son œuvre, Paris : Arts et métiers graphiques, Prix de la Fondation Paul Cailleux 1971.

Marie-Frédérique Pellegrin, « Procédés d'inversion chez Poulain de la Barre: pour un concept d'efféminage », dans *Philosophiques*, 8 décembre 2017.

Bruno Perreau, *Queer Theory: The French Response*, Redwood City (Californie, États-Unis) : Stanford University Press, 2016.

Catherine Perrot, *Les leçons royales ou la manière de peindre en miniature les fleurs et les oiseaux, par l'explication des Livres de fleurs et d'oiseaux de feu Nicolas Robert fleuriste*, Paris : Jean B. Nego, 1686.

Dominique Picot, « L'éducation des filles de la noblesse française aux XVII^e et XVIII^e siècles », dans Michel Figeac et Jaroslaw Dumanowski, *Noblesse française et noblesse polonaise. Mémoire, identité, culture XVI^e-XX^e siècles*, Pessac : Maison des sciences de l'Homme d'Aquitaine, 2006.

Marie Planchot (29 mars 2018), « Le statut de l'artiste/artisan au début du XVIII^e siècle », dans *124-Sorbonne. Carnet de l'École Doctorale d'Histoire de l'art et Archéologie*.

Christine Planté, *La petite-soeur de Balzac. Essai sur la femme auteur*. Préface de Michèle Perrot, Lyon : Presses universitaires de Lyon, 2015 (1989).

Griselda Pollock, « Women, Art and Ideology: Questions for Feminist Art Historians », dans *Woman's Art Journal*, Vol. 4, No. 1, spring - Summer, 1983.

Sylvie Ramond, Léna Widerkehr (dir.), *Catalogue de l'exposition Picasso, Poussin, Bacchantes*, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 2022.

Maëva Regnaud, « État des lieux de la valorisation des artistes femmes dans les pratiques muséales françaises », mémoire de master de Politiques publiques, Sciences Po – École d'Affaires Publiques, avril 2023.

Clémence Rinaldi, « Entre reproduction et subversion des poncifs sur l'art 'féminin' à la fin du XIX^e siècle : se couler dans le moule pour mieux le briser ? », dans *Écllosion*, 2024, 1.

Émilie Roffidal, « Mutations et permanences de la transmission des savoirs artistiques. Les corporations et les académies dans la France méditerranéenne des XVII^e et XVIII^e siècles », dans *Rives méditerranéennes*, 62 | 2021, Corpus textuel, individus et groupes sociaux.

Juliette Rolland, « Sujets sensibles et censure au musée : état des lieux, modalités d'adaptation et cadre légal », KIT d'accompagnement des musées, DRAC Auvergne-Rhône-Alpes, 2024.

Didier Rykner, *Mauvais genre au musée*, Paris: Éditions des Belles Lettres, 2025.

Mathilde Saunier, « L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts », dans *Deuxième temps, Revue numérique d'histoire de l'art*, 31 juillet 2018.

Jean-Marie Seca, « Stéréotype », dans Guy Jucquois et Gilles Ferréol (éd.), *Dictionnaire de l'altérité et des relations interculturelles*, Paris: Armand Colin, 2003.

Martine Segalen, « Here but invisible : The Presentation of Women in French Ethnography Museums », dans *Gender & History*, vol. VI, n°3, novembre 1994.

Mary Diana Lee Sheriff, « Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des "Souvenirs" de Mme Vigée Lebrun », dans *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais*, Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), Dijon : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses du réel, 2012.

Séverine Sofio, « Gabrielle Capet's Collective Self-Portrait: Women and Artistic Legacy in Post-Revolutionary France », dans *Journal18 Issue 8, Self/Portrait, Fall 2019*.

Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVII^e-XIX^e siècles*, Paris : Éditions du CNRS, 2016.

Séverine Sofio, « L'art ne s'apprend pas aux dépens des moeurs ! : construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848) », Thèse de doctorat soutenue sous la direction de Frédéric Matonti, École des hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 2009.

Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle », dans *Travail, genre et société*, 2008/1, n°19.

Séverine Sofio, « La vocation comme subversion. Artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », dans *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2007/3, n°168.

Martine Sonnet, « Une fille à éduquer », dans Nathalie Zémon Davis et Arlette Farge (dir.), 1991.

Patrik Steorn, « Du *queer* au musée : Réflexions méthodologiques sur la manière d'inclure le *queer* dans les collections muséales », dans *Culture et musées*, Musées au prisme du genre, n°30, 2017.

Ann Sutherland Harris, Linda Nochlin, *Femmes peintres 1550-1950*, Paris : Éditions de femmes, 1981 (1976). L'édition originale est disponible sur le site internet archive.org.

Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord, « Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de constitution à l'Assemblée Nationale », Paris, Impr. de Baudouin et Du Pont, 1791.

Jean-Louis Tornatore, « La difficile politisation du patrimoine ethnologique », dans *Terrain*, 52, 2009.

Maria Tucker, « De la muse au musée : féminisme contemporain et pratique artistique aux États-Unis », dans Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris : École Nationale des Beaux-Arts, 1990.

Julie Verlaine, « Veuves, mais artistes. Sonia Delaunay et Jeanne Kosnick-Kloss après la Seconde Guerre mondiale », dans *Parent-elles. Compagne de, fille de, sœur de... : les femmes artistes au risque de la parentèle*, actes de colloque, Paris : Aware (archives of women artists research & exhibitions), 2017.

Julie Verlaine, *Les Galeries d'art contemporain à Paris. Une histoire culturelle du marché de l'art, 1944-1970*, Paris : Publications de la Sorbonne, 2012.

Élisabeth Vigée Lebrun, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée Lebrun*, 3 vol., Paris : H. Fournier, 1835-1838.

Nathanaël Wadbled, « Femmes, je vous aime »... derrière une vitrine. *elles@centrepompidou.*, dans *Appareil*, mis en ligne le 10 mars 2010, <http://journals.openedition.org/appareil/1007>.

Anne-Catherine Wagner, « Habitus », dans Serge Paugam (dir.), *Les 100 mots de la sociologie*, Paris : Presses universitaires de France, coll. « Que Sais-Je ? », 2018 (3e édition).

Nathalie Zémon Davis et Arlette Farge (dir.), Georges Duby et Michelle Perrot (ed.), *Histoire des femmes en Occident. III. XVI^e-XVIII^e siècles*, Paris : Plon, 1991.

Sofia Zuccoli « *In mulieribus [...] memoria felicior* », Mémoire et différence des sexes selon les médecins modernes (XVI^e et XVII^e siècles), dans *Cahiers François Viète*, III, 17, 2024.

JUIN 2026



DRAC Auvergne-Rhône-Alpes

Le Grenier d'abondance

6, quai Saint-Vincent

69283 LYON cedex 01

<https://www.culture.gouv.fr/Regions/Drac-Auvergne-Rhone-Alpes>