

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE

UFR Arts & Médias Département de Médiation culturelle
Master Musées et nouveaux médias

LES REGARDS FÉMININS COMME NOUVELLE
APPROCHE EXPOSITIONNELLE

FERNANDEZ Laura

Mémoire de M2 dirigé par Fabien Van Geert

2023-2024



Déclaration sur l'honneur

Je, soussignée Laura Fernandez, déclare avoir rédigé ce mémoire sans aides extérieures ni sources autres que celles qui sont citées. Toutes les utilisations de textes préexistants, publiés ou non, y compris en version électronique, sont signalées comme telles. Ce travail n'a été soumis à aucun autre jury d'examen sous une forme identique ou similaire, que ce soit en France ou à l'étranger, à l'université ou dans une autre institution, par moi-même ou par autrui.

Fait à Paris, le 13 juin 2023

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Laura Fernandez', followed by a period.

Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

Je souhaite, en premier lieu, remercier Monsieur Fabien Van Geert qui, en tant que directeur de mémoire, a cru en la pertinence de mon sujet et m'a aidé à en développer les enjeux.

Je remercie également Monsieur François Mairesse, pour nous avoir donné les clés d'une compréhension de la muséologie et alimenté ma réflexion.

Enfin, je remercie mes très chères amies du master, qui m'ont toujours soutenue et partagé leurs sources et informations relatifs à mon propos.

Prologue

Née d'une réflexion personnelle lors de mes visites au musée, nourrie de mes lectures ainsi que de mon intérêt pour le féminisme, la nécessité d'envisager les regards féminins dans l'exposition s'est imposée comme une évidence. En proie au conflit intérieur entre un certain engagement et le regard porté inconsciemment sur les figures féminines représentées, je me demandais comment adopter une posture critique tout en n'amenuisant pas le propos de l'artiste. L'ouvrage d'Iris Brey, *Le regard féminin, une révolution à l'écran* (2020), a opéré un tournant décisif dans ma pensée. Il offrait la possibilité de considérer conjointement le.la visiteur.euse, l'artiste et l'œuvre, pour déjouer les mécanismes de la domination par le regard en jeu au musée.

Table des matières

Introduction	6
Cadre théorique	8
Chapitre 1 : La féminisation du secteur muséal et l'application des théories féministes à l'exposition	10
I-Les premiers pas d'une transition de politique culturelle	10
A-Les politiques d'expositions en France et la notion de discrimination positive	10
B- Vaincre l'invisibilisation	12
C-Le choix de la non mixité : la multiplication des expositions féminines	15
D-Le cas spécifique des musées de femmes	18
II-Les réserves quant à l'application des théories féministes au musée	20
A-Le « purple washing » : une scénographie qui légitime un contenu insuffisant?	20
B-Un fossé entre un état de la recherche universitaire et l'exposition	22
C-L'impossibilité du féminisme au musée dans sa forme actuelle	24
D-Un musée masculin : lieu de l'hégémonie patriarcale	25
Chapitre 2 : Changement de regard : du male gaze aux regards féminins	28
I-L'exposition : une question de regard	28
A-La théorie	28
B-L'exposition : une superposition de regards	28
II-Le male gaze	29
A-La théorie	29
B-L'impact du concept de male gaze sur l'Histoire de l'art et la muséologie	32

III-Le « regard féminin »	34
A-La théorie	34
B-Une pluralité des regards féminins pour éviter l'approche universaliste et essentialiste	37
Chapitre 3 -Les enjeux de l'introduction des regards féminins à l'exposition	39
I-Un possible changement de paradigme	39
A-Différenciation sexuelle et catégorisation : « women as a sign »	39
B-Repenser la muséalité : le musée comme production perpétuelle de sens	41
II-Transmettre l'expérience féminine : des applications concrètes au prisme d'une grille d'analyse	45
A- L'adaptation de la grille d'analyse d'Iris Brey	45
B-Quelques expositions et dispositifs aux regards féminins	46
Chapitre 4 : Propositions pour une nouvelle approche expositionnelle	51
I-De nouveaux dispositifs pour un changement de regard	51
A-L'exposition, un art total?	51
B-Conscientiser le regard : du voyeur à la camgirl	52
C-Cacher pour mieux voir : la matérialisation du regard	54
D-La dialectique de l'intimité	55
II-La médiation : repenser le discours	56
A-La médiation écrite	56
B-La médiation sonore	58
III-De nouvelles pratiques de visite	58
A-La contrainte physique	58

B-Bouleverser la relation sujet/objet par l'implication physique du.de la visiteur.euse	59
Conclusion	62
Bibliographie	63
Annexes	73
Entretiens	75

Introduction

« Dear Mr/Mrs curator, where did you put my sexy booby women painting. I loved it and It was my favorite, you really shit. »¹ (fig. 1 et 2) écrivait un visiteur sur l'un des *post-it* mis à disposition par la Manchester Art Gallery en janvier 2018. Il réagissait au décrochage de l'œuvre *Hylas et les Nymphes* du peintre pré-raphaélite John William Waterhouse (1869) entreprit par le musée en collaboration l'artiste Sonia Boyce. Cette performance avait pour but d'inviter le public à une conversation sur la manière d'exposer et d'interpréter les collections, notamment pour la salle nommée "In Pursuit of Beauty", critiquée pour sa présentation du corps féminin soit comme une forme de décoration passive, soit comme l'incarnation de la femme fatale². Bien que grossière, cette interpellation au commissaire a le mérite de mettre en lumière la manière dont sont considérées les figures féminines exposées au musée. Ce mécontentement de ne pas avoir pu assouvir sa pulsion scopique, révèle l'importance du conditionnement du regard vis à vis des femmes dans l'espace muséal et notamment dans l'exposition. À y réfléchir, nous pourrions considérer cette performance comme un aveu d'incapacité, celle de faire prendre conscience aux regardeur.euse.s de l'objectification du corps des femmes et des autres mécanismes patriarcaux à l'égard de la figure. Pour le.la visiteur.euse, les femmes sont l'objet du regard, mais rarement le sujet, cette relation sujet/objet reproduisant à la fois le rapport qu'elles entretiennent à l'artiste mais aussi aux figures masculines représentées. Le dialogue entre l'artiste, son œuvre et le public est alors biaisé par des rapports de domination. Il en est de même pour les créatrices, souvent catégorisées, leur expérience est mise à part, sans adaptation du cadre muséal pour les saisir. Si l'on observe une tendance pour la valorisation des « artistes femmes », avec de nombreuses expositions thématiques et monographiques, en partie expliquées par

¹ « Cher·ère Monsieur/madame le conservateur, où avez-vous mis ma peinture avec des femmes aux seins séduisants. Je l'aimais et c'était ma préférée, vous avez vraiment merdé [Traduction libre]. »

² Naomi Rea, « British Art Museum Banishes a Famed Pre-Raphaelite Fantasy Over Its Depiction of 'Femme Fatale' Nymphs », *Artnet*, publié le 1er février 2018 en ligne, URL : <https://news.artnet.com/art-world/museum-removes-nymph-painting-1213358>

la présence croissante des femmes à la direction des musées, la question du regard extérieur à l'œuvre n'a pas été assez considérée. Un effort de médiation ne semble pas suffisant pour appréhender les récits féminins, tant notre lecture a été biaisée par les codes patriarcaux. Il s'agira ainsi de se demander dans quelle mesure l'introduction des regards féminins comme nouvelle approche expositionnelle permettrait au public de saisir l'expérience féminine à la fois de l'artiste et des figures représentées ? Pour y répondre, il sera premièrement abordé la surprenante incompatibilité d'une féminisation du secteur muséal et de l'application pratique des théories féministes. La théorisation des regards féminins tentera d'en expliquer les causes et en quoi ils constitueraient un changement de paradigme. Leur mise en pratique sera analysée d'une part avec les initiatives existantes, et d'une autre avec la proposition de pistes de réflexion concernant de nouveaux dispositifs, la médiation et les pratiques de visite.

Cadre théorique

Les regards féminins comme nouvelle approche expositionnelle porte sur l'introduction d'un regard qui se veut alternatif au *male gaze* qu'adopte l'exposition, c'est-à-dire à une culture visuelle imposant une perspective d'homme hétérosexuel. Pour définir les termes du sujet, l'exposition fera ici référence à la présentation organisée d'œuvres d'art, au sein d'une institution culturelle et particulièrement dans les musées de type beaux-arts. Les œuvres présentant une figuration féminine seront principalement en 2D (photographie, peinture, vidéo) avec un focus opéré sur le nu, car imposant un regard plus explicite et possiblement conscientisé. L'expression de regards féminins peut amener à une mauvaise compréhension du sujet, qui ne consiste en aucun cas à une approche d'essentialisation du féminin. Il s'agit d'une référence à l'ouvrage d'Iris Brey dans *Le regard féminin : Une révolution à l'écran* (2020), elle-même en réponse à l'article de Laura Mulvey « Visual Pleasure and Narrative Cinema » (*Screen*, Volume 16, Issue 3, Automne 1975, p. 6-18). Il est impossible de nier qu'un tel sujet adopte une perspective féministe, premièrement car les principales réflexions et les ouvrages de références émanent des auteures féministes, et ce dès les années 1970.

La critique de l'invisibilisation des femmes dans les musées français et internationaux a permis des changements notables, de la direction à la programmation. Celle-ci s'inscrit dès les années 1970 dans un militantisme féministe et correspond à la dénonciation de l'absence des « artistes femmes » au musée et des femmes en général dans les milieux artistiques et culturels. De nombreuses initiatives émergent comme la création de programmes féministes à la California Institute of the Arts en 1970, l'ouverture du Women's Building à Los Angeles en 1973, ou encore la fondation de collectifs activistes comme WAR (Women Artists in Revolution) et WCA (Women's Caucus for Art). Dans les années 1980, les critiques envers le musée s'accroissent : le réseau anglais WHAM (Women, Heritage and Museums) est créé en 1984, et les Guerrilla Girls

mènent leur action dès 1985. Le musée, comme instance institutionnelle, prend part dans la domination masculine en jeu dans le monde de l'art, comme l'avait introduit Linda Nochlin dans son article « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes? » publié en 1971 dans *ArtNews*. Il est aussi le lieu d'une production et d'une légitimation des connaissances mais aussi d'affirmation des identités. C'est en cela qu'il devient dès 1990, un lieu propice pour la critique féministe, prenant la forme d'une littérature de l'absence et de l'invisibilisation des femmes dans les musées, et bien sûr de la nécessité de leur inclusion. L'étude des musées par le prisme du genre débute dès les années 1990 et la volonté de changement des pratiques muséale découle de cette combinaison des actions militantes aux recherches scientifiques³. En 1994, est notamment publié *Gender Perspectives. Essays on Women in Museums*, coordonné par Jane R. Glaser et Artemis Zenetou. L'ouvrage met notamment en valeur le rôle qu'on pu jouer les femmes dans l'émergence et le développement des musées, alors que leur apport reste peu reconnu. Les auteurs dénoncent aussi un manque de présence des femmes à des postes importants et l'indifférence des musées face aux problématique féministes. Du point de vue méthodologique, ce mémoire opte pour la posture d'analyse critique caractéristique de la muséologie critique. Il consistera en une remise en question des modes traditionnels de production du discours dans l'exposition temporaire ou permanente, afin de proposer de nouvelles pratiques muséographiques⁴, plaçant le public et son interaction avec les œuvres au centre du propos.

³ Association Musé.e.s, *Guide musée féministe*, 2022, p.12.

⁴ Jesus Pedro Lorente et Nicole Moolhuijsen , « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », La lettre de l'OCIM, mars-avril 2015, p. 19-24, disponible en ligne sur OpenEdition Journals, URL : <https://journals.openedition.org/ocim/1495>

Chapitre 1 : La féminisation du secteur muséal et l'application des théories féministes à l'exposition

I-Les premiers pas d'une transition de politique culturelle

A-Les politiques d'expositions en France et la notion de discrimination positive

Un détour à propos de la politique culturelle et du phénomène de multiplication des expositions féminines est nécessaire, même s'il ne constitue pas le centre du sujet. Si les regards féminins ont pour ambition de pouvoir s'appliquer aux expositions d'artiste hommes comme femmes, ce sont dans les lacunes de ces approches qu'ils puisent leur inspiration. En France, on constate une augmentation du nombre de femmes à la direction, une ouverture à de nouveaux sujets ainsi qu'une augmentation croissante du nombre d'acquisition d'œuvres féminines. En effet, en 2021 on compte 67% de femmes à la direction des musées nationaux, soit 27% de plus qu'en 2019⁵ selon l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture. Plusieurs politiques d'achats peuvent aussi être citées, comme celle du Musée national d'art moderne qui a complété sa collection à l'occasion de l'exposition « elles@centrepompidou » (du 27 mai 2009 au 21 févr. 2011). Ainsi, entre 2008 et 2010, 287 œuvres de créatrices rentrent dans les collections, par achat ou don⁶. La FRAC 49 Nord 6 Est Lorraine en 2003, sous la direction de Béatrice Josse, a procédé à un ré-équilibrage de sa collection, alors constituée à 95% d'œuvre d'hommes, pour se donner la spécificité de valoriser les créatrices et encourager la parité⁷. Ces politiques pourraient s'apparenter à l'*affirmative action* américaine, consistant à établir des quotas pour une représentation minimale des groupes ayant fait l'objet de

⁵ Roxana Azimi, Magali Lesauvage et Marine Vazzoler, « Les femmes à la proue des musées », <https://www.lequotidiendelart.com/articles/19522-les-femmes-a-la-proue-des-musees.html>

⁶ Sophie Delpoux, Cours d'institution artistique, Paris, Panthéon-Sorbonne, années universitaire 2020-2021

⁷ Ibid; + <https://www.fraclorraine.org/popup/la-collection/>

pratiques discriminatoires, dont font partie les femmes, dans les secteurs de l'emploi, de l'admission dans les universités et de l'attribution d'un marché public⁸. Ces quotas ne sont plus officiellement pratiqués depuis 1978. L'équivalent français s'apparenterait à la discrimination positive, désignant plutôt une politique favorable à l'encontre de groupes défavorisés. Comme le précise Marie Boëton dans son article « Discrimination positive en France » : « Cette asymétrie n'a pas pour but de se pérenniser, mais bien de permettre, à terme, une véritable égalité entre les personnes ».

De prime abord, ces initiatives ainsi regroupées en une politique globale et traversant tous les aspects de la politique culturelles, à la manière du *gender mainstream*⁹ suédois qui consiste à évaluer toute politique d'état et toute loi selon qu'elles respectent au non l'égalité entre les sexes, semblent pouvoir être bénéfique pour établir une égalité des genres au sein du musée. Pourtant, ce principe va à l'encontre du principe d'égalité entre les individus et les citoyens en France. Alors, ce sont des politiques ponctuellement et individuellement adoptées par les institutions. Les deux initiatives majeures de la sorte sont La Charte Universcience pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans le domaine des sciences et des technologies, signée en 2014 par Universcience et la Charte pour l'égalité femmes-hommes dans les pratiques muséales en 2018 par La Réunion des Musées métropolitains¹⁰. Ce dernier est d'une importance particulière car il considère cette égalité comme partie intégrante de toutes les activités du musée. Du point de vue des organisations internationales, il faut souligner qu'une action concrète a été menée par l'ICOM, qui a adopté en 2013 la 4^{ème} résolution relative à « l'intégration des questions d'égalité entre les sexes » et en 2016 celle sur « l'inclusions, l'intersectionnalité et l'intégration des questions d'égalité entre les

⁸ Marie Boëton, « Discrimination positive en France », *Études* 2, tome 398, 2003.

⁹ Association Féminin Masculin Recherches (ed.), « Gender Mainstreaming. De l'égalité des sexes à la diversité », *Cahier du genre*, disponible en ligne sur le site du Cairn, URL : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2008-1.htm>

¹⁰ Association Musé.e.s, *Guide musée féministe*, 2022, p.13

sexes dans les musées »¹¹. Pourtant, comme Julie Botte le rappelle dans le *Guide pour un musée féministe* :

« La mise en valeur des figures féminines est primordiale, mais le simple ajout de noms et d'objets dans les collections n'est pas suffisant. L'inclusion des femmes nécessite une démarche réflexive et critique sur le discours muséal, sur la définition du patrimoine et sur celle du musées »¹²

B- Vaincre l'invisibilisation

Pour envisager cet effort de réflexivité sur le discours muséal, il faut tout d'abord mentionner la refonte et la création de nouveaux parcours dans certaines expositions permanentes, qui vont au delà des acquisitions, pour rendre visible et créer un discours autour des oeuvres et des objets relatifs à l'expérience et l'histoire des femmes. En effet, de nombreuses chercheuses ont pu mettre en avant ce manque de considération des collections déjà existantes par les musées. C'est ce que montre l'ethnologue et sociologue française Martine Segalen dans son article « Here but Invisible: The Presentation of Women in French Ethnography Museums », publié dans *Gender & History* en 1994¹³. Elle s'y interroge sur la place des femmes dans les musées, notamment d'ethnologie, et y remarque l'absence totale de perspectives féministes et de genre. L'intérêt de l'article réside dans son étude du paradoxe de leur muséographie. En effet, de nombreux costumes de femmes sont collectionnés et conservés, mais pour autant, aucune question de genre n'est évoquée. En résulte une absence visible, une réduction de la présence des femmes à l'objet, en évacuant le récit associé, privilégiant un rapport esthétique (riches ornements, accessoires). Dans la même revue, Helen

¹¹ *Ibid.*

¹² Guide pour un musée féministe, 2022, op.cit. p.12

¹³ Martine Segalen, « Here but Invisible: The Presentation of Women in French Ethnography Museums ». *Gender & History*. vol. VI, no 3, novembre 1994, p. 334-344.

Knibb¹⁴ s'appuie sur les musées d'histoire pour évoquer ce manque de considération, en expliquant que ce phénomène est majoritairement dû à la place subalterne des femmes dans ces institutions. Elle évoque aussi leur contribution philanthropique. De nombreuses collections sont données par des femmes, et pourtant, l'exposition de celles-ci ne révèlent que très peu de leurs histoires et de leurs vies personnelles. Elle invite à repenser une politique de revalorisation, ainsi que « nos goûts et croyances esthétiques ». Deux ans plus tard, l'article d'Elizabeth Carnegie « Trying to Be an Honest Women: Making Women's Histories »¹⁵, est publié dans *Making Histories in Museums*. À partir d'entretiens avec des personnalités du champ muséal, elle y défend une histoire à part égales entre hommes et femmes, expliquant que l'histoire des femmes a été passée sous silence. Elle invite alors les professionnels du musées, notamment les conservateurs et commissaires, à créer des histoires alternatives. Sa thèse est que chaque objet peut être interprété par le prisme du féminisme. Même s'il s'agit d'une présentation d'objets non utilisés par les femmes, ils peuvent éclairer sur leur exclusion.

Par le biais de nouveaux parcours de visite, certaines institutions publiques imposent leur volonté d'un changement de regard sur leur collection. Cristina Castellano dans « Genre et musées » en 2014 ¹⁶ évoque les parcours fléchés féministes du musée Reina Sofia, qui sont des pistes intéressantes à envisager dans l'idée d'offrir pour la même visite un regard alternatif. C'est aussi l'ambition qu'exposait le Musée d'Orsay en juin 2019¹⁷ avec le parcours « Femmes, art et pouvoir », qui emprunte son nom au recueil d'essais de l'historienne de l'art américaine Linda Nochlin publié en 1988 et traduit en français en 1993¹⁸. Initiée

¹⁴ Helen Knibb « "Present but Not Visible": Searching for Women's History in Museum Collection ». *Gender & History*. vol. VI, no 3, novembre 1994, p. 352-369.

¹⁵ Elizabeth Carnegie « Trying to Be an Honest Women: Making Women's Histories ». in. Gaynor Kavanagh (dir.). *Making Histories in Museums*. London : Leicester University Press, 1996, p. 54-65.

¹⁶ Cristina Castellano. « Genre et musées ». In. Aline Caillet et Christophe Génin (dir.). *Genre, sexe et égalité. Étude critique de nos rôles sociaux*. Paris : L'Harmattan, 2014, p. 126

¹⁷ Guide pour un musée féministe, 2022, op.cit. p.13.

¹⁸ Disponible en ligne sur le site Hypothèses, URL: <https://ghda.hypotheses.org/655>

en parallèle de l'exposition monographique sur Berthe Morisot, le parcours comportait les œuvres d'une trentaine de créatrices, repérables grâce à des cartels pourpres ornés d'un liseré jaune (fig.3) dont la surcharge d'informations comblaient le manque d'autres dispositifs de médiation. En effet, ni audio-guide ni médiateur.ices n'était présent.e.s et aucun catalogue n'avait été créé pour l'occasion ¹⁹. En 2022, Orsay réitère l'expérience avec le parcours « Artiste femmes : un autre regard » du 3 novembre au 15 décembre, cette fois-ci en lien avec l'exposition « Rosa Bonheur (1822-1899) » et seulement sous la forme de visites guidées. Notons aussi l'initiative du Ministère de la culture en mars 2019, à l'occasion de la Journée internationale de lutte pour les droits des femmes, avec l'exposition en ligne « Les femmes artistes sortent de leur réserve »²⁰.

Malgré ces efforts, peu de musées opèrent à un remaniement de leur exposition permanente en faveur des femmes, bien qu'il s'agisse d'une pratique en pleine expansion dans l'exposition temporaire. La première à tenter ce pari, et qui constitue aujourd'hui un jalon important de l'histoire de l'exposition française, est « elles@centrepompidou ». De 2009 à 2011, et sous le commissariat de Camille Morineau et de Cécile Debray, cet accrochage présente 350 œuvres de 150 artistes, du début du 20^e siècle à nos jours ²¹. Réel succès, plus de deux millions de visiteur.euse.s seront comptabilisé.e.s, pour une histoire de l'art moderne et contemporain par le biais du genre. Camille Morineau, souligne qu'il n'y a pas d'arbitraire dans cet accrochage, car ces œuvres ont déjà été achetées et considérées comme représentative de l'Histoire de l'art :

« Le Musée s'y consacre parce qu'enfin il y a assez d'artistes femmes aujourd'hui pour réécrire cette histoire, et le « faire » est un minimum. [...] Révéler les collections n'est pas monter une exposition : les œuvres sont là et les choix déjà faits. »²²

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ Plus d'information sur le site du Ministère de la culture, URL : <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>

²¹ Plus d'information sur le site du Centre Pompidou, URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/ccBLAM>

²² Camille Morineau, « Un appel à la différence », in cat. exp. elles@centrepompidou, 2009.

Face aux nombreuses critiques et réticences qui ont émergées face au projet, même de la part de créatrices, il semble demeurer une question : « Are all-women shows good or bad for art ? »²³. En témoigne la crainte de la catégorisation et d'une diminution de la qualité des œuvres exposées. Il semble pourtant plus judicieux de se demander si l'exposition en non-mixité suffit-elle réellement pour créer un cadre propice à leur réception.

C-Le choix de la non mixité : la multiplication des expositions féminines

Les expositions d'artistes femmes en non mixité émerge en France dès le XIXème siècle grâce aux membres des Femmes Peintres et Sculpteurs de 1882 à 1995²⁴. Elles restent pourtant en grande minorité jusqu'au tournant de la deuxième décennie du XIXème siècle. L'étude quantitative du Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes en 2018, sur la place des femmes dans la programmation de treize musées nationaux, révèle qu'entre 2012 et 2016 moins de 15% des expositions monographiques étaient consacrées à des femmes, bien que ce type d'expositions représentent plus de la moitié de celles organisées par les musées ²⁵. Pionnière du genre et ayant trouvé une impulsion en France quasi cinquante années plus tard, l'exposition « Women artists 1550-1950 » en 1976 et 1977 a sillonné plusieurs institutions américaines avant de finir sa route au Brooklyn Museum de New York²⁶. Conçue par Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, elle comptait quatre-vingt deux œuvres d'artistes de douze pays. Reprenant les codes d'un accrochage classique, de longues périodes chronologiques sont traversées avec un nombre limité d'oeuvres. L'exposition s'impose ainsi comme une consécration pour ces artistes négligées et dressent les

²³ Titre de l'article du New York Times paru le 17 mars 2016, disponible en ligne sur le site du journal, URL : <https://www.nytimes.com/2016/03/17/arts/design/are-all-women-shows-good-or-bad-for-art.html>

²⁴ Guide pour un musée féministe, op.cit., p.28

²⁵ Rapport disponible sur le site du HCE, URL : https://haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hce_rapport_inegalites_dans_les_arts_et_la_culture_20180216_vlight.pdf

²⁶ Page web de l'exposition, disponible en ligne sur le site du Brooklyn Museum, URL : <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/950>

œuvres au rang de chef d'œuvres, en ce qu'elles sont érigées comme meilleur témoignage artiste qu'une période ou mouvement (Fig. 4 à 6). Pourtant, comme l'évoque sans la nommer la préface du catalogue d'exposition²⁷, Georgia O'Keeffe refusera catégoriquement de participer à l'exposition, s'affirmant comme peintre avant d'être une artiste femme. Par la formule « Il faut dire que la peinture de fleurs n'est pas toujours associée aux femmes de façon très flatteuse. »²⁸, les commissaires n'ont pas que l'esprit caustique, elles mettent en lumière qu'entre consécration et dérive de l'essentialisation il n'y a qu'un pas.

Georgia O'Keeffe fera l'objet d'une rétrospective en 2021 (du 8 septembre au 6 décembre) au Centre Pompidou²⁹. Elle fait partie des « pionnières » dont les institutions françaises aiment à couvrir leurs cimaises, pour des expositions *blockbuster* sur les femmes artistes. En ne citant que les expositions parisiennes de 2022 à l'année en cours dans les musées et fondations, on en compte environ une vingtaines sur des femmes artistes, le féminisme ou la « thématique » des femmes. Il faut y ajouter les nombreuses expositions en galerie, souvent connexes.

Liste non exhaustive des expositions sur des femmes artistes à Paris entre janvier 2022 et juin 2023 :

- *Alice Neel - un regard engagé*, du 5 oct. 2022 au 16 janv. 2023, Centre Pompidou.
- *Rosa Bonheur (1822-1899)*, du 18 oct. 2022 au 15 janv. 2023 au Musée d'Orsay.
- *Monet - Mitchell*, du 5 oct. 2022 au 27 février 2023, Fondation Louis Vuitton.
- Germaine Richier, du 1er mars au 12 juin 2023, Centre Pompidou.
- *Frida Kahlo, au-delà des apparences*, du 15 sept. 2022 au 5 mars 2023, Palais Galliera.

²⁷ *Women Artists: 1550-1950*, Ann Sutherland Harris and Linda Nochlin (ed.), cat.exp., Los Angeles, County Museum of Art and Alfred A. Knopf NY, 1976.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Plus d'information sur la page de l'exposition sur le site du Centre Pompidou, URL : <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/60bdJrm>

- *Pionnières : Artistes dans le Paris des années folles*, du 2 mars au 10 juil. 2022, Musée du Luxembourg.
- *Anna-Eva Bergnam, Voyage vers l'intérieur*, du 31 mars au 16 juillet 2023, Musée d'Art moderne de Paris.
- *Surréalisme au féminin*, du 31 mars au 10 sept. 2023, Musée de Montmartre.
- *Françoise Pérovitch. Derrière les paupières*, du 18 oct. 2022 au 29 jan. 2023, BnF
- *Françoise Pérovitch : Aimer.Rompre*, du 5 avril au 10 sept. 2023, Musée de la vie romantique
- *Dans les champs d'intensive prospérité* (Mathilde de Rosier), du 16 mai au 22 juillet 2023, Fondation Pernod Ricard.
- *Graciela Hurbide, Helio tropo 37*, du 12 févr. au 29 mai 2022, Fondation Cartier
- *Maya Rochat — Poetry of the Earth*, du 7 juin au 1er oct., Maison Européenne de la photographie.
- *Rineke Dijkstra — I see You*, du 7 juin au 1er oct., Maison Européenne de la photographie.
- *Faith Ringold*, du 31 janv. au 2 juil. 2023, Musée Picasso.
- *Sarah Bernhardt, Et la femme créa la star*, du 14 avril au 27 août 2023, Musée Picasso.
- *Ma pensée sérielle, Miria Cahn*, du 17 février au 14 mai 2023, Palais de Tokyo.
- *Baya, Femmes en leur jardin*, du 13 nov. 2022 au 26 mars 2023, Institut du monde arabe.
- *Femmes photographes de guerre*, du 8 mars au 31 déc. 2022, Musée de la Libération.

Ce succès reste pourtant à nuancer. Certes, ces expositions permettent plus de visibilité et une valorisation de ces histoires et parcours artistiques. Chacune d'entre elles permettent d'engager des recherches, la publication d'un catalogue et

globalement une meilleure connaissance³⁰. Cependant, les institutions optent souvent pour des artistes déjà consacrées, ce qui leur assure une compétitivité sous couvert de parité. Cette volonté de parité a aussi fait émerger d'étonnantes critiques³¹, concernant notamment une certaine lassitude. Pourquoi évoquer une redondance quand toutes ces expositions traitent d'artistes et de thématiques très diverses ? Car ce phénomène a opéré à une catégorisation de ces expositions sous les termes « femmes », « féminin » et « pionnières ». Il est vrai que leur expérience est à différencier, en ce qu'elle est souvent semée d'embûches et de lutte, mais cette différenciation peut mener à une forme de « ghettoïsation »³². Ce terme est notamment employé par Griselda Pollock dans « Des canons et des guerres culturelles », plus de vingt ans auparavant, pour avertir du danger de l'exclusion d'un groupe par sa surreprésentation³³. Contrairement à l'évènement de la non-mixité que constituent les expositions, les musées de femmes semblent fournir une alternative pérenne.

D-Le cas spécifique des musées de femmes

Les musées de femmes sont une « Catégorie de musées consacrés exclusivement à l'histoire des femmes et aux artistes femmes ou au rôle des femmes dans la société. »³⁴. Reprenant les mêmes ambitions de valorisation que

³⁰ Article de Catherine Cochard, « Les femmes menacées de **ghettoïsation** », paru le 13 avril 2016 et disponible en ligne sur le site du *Temps*, URL : <https://www.letemps.ch/culture/arts/femmes-menacees-ghettoisation#:~:text=Très%20en%20vogue%20dans%20les,une%20niche%20dont%20tirer%20profit>.

³¹ À ce sujet, l'article de Roxana Azimi, Magali Lesauvage et Marine Vazzoler, « Faut-il (encore) des expositions 100 % « artistes femmes » ? » sur le site du Quotidien de l'art, URL : www.lequotidiendelart.com/articles/19939-faut-il-encore-des-expositions-100-artistes-femmes.html

³² Article de Catherine Cochard dans le *Temps* op.cit.

³³ Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », 1999 : « Il ne peut y avoir aucun doute sur la nécessité et l'originalité créative d'un tel engagement de la recherche universitaire, des ressources et de la reconnaissance scientifiques dans des domaines jusque-là ignorés et sous-étudiés. Mais on ne peut écarter le danger (si prégnant dans des sociétés de classes fondamentalement, et souvent ouvertement, racistes et sexistes) de voir ces initiatives reproduire, malgré elles, cette ségrégation — la ghettoïsation — qui maintient dans l'exclusion ces groupes. »

³⁴ François Mairesse (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, 2022, s.v. Musées de Femmes.

les expositions, il y ajoutent la notion de matrimoine et un engagement plus durable pour les luttes féministes. Selon l'Association of Women's Museums (IAWM) fondée en 2008, on compte en mars 2023 environ 130 musées de ce genre³⁵. Ces musées naissent souvent de l'initiative d'une femme ou d'un groupe de femmes. Qu'ils soient d'une forme classique ou plus proche du musée communautaire et de l'écomusée³⁶, ils ont tous la pertinence scientifique d'engager un biais de genre pour chacune des missions muséales³⁷. Il s'agit d'une action menée à long terme et dont l'institutionnalisation permet une grande légitimité. Comme le relève Julie Botte dans « Les Musées de femmes , entre patrimonialisation et engagement social : émanciper les femmes grâce au musée » en 2017³⁸, cette catégorisation permet de sous-entendre que les autres institutions seraient des « musées d'hommes », de surcroît, occidentaux, blancs et hétérosexuels³⁹.

Il n'existe à ce jour aucun musée de ce type en France, phénomène notamment expliqué par la crainte d'aller à l'encontre du principe d'universalité républicain et d'offrir une perspective essentialisant l'art féminin⁴⁰. Grande avancée pour l'hexagone, le projet du Musée des féminismes dans la bibliothèque universitaire du campus de Belle-Beille à Angers aboutira en 2027, précédé de sa première exposition « Les femmes sont dans la rue » en 2024⁴¹. Musée d'histoire des luttes, sa préfiguration semble éviter toute essentialisation, ou encore association à

³⁵ Liste des Musées de femmes dans le monde pour l'année 2023 : <https://iawm.international/wp-content/uploads/2023/03/2023-03-For-Website-List-of-Museums.pdf>

³⁶ François Mairese 2022 op.cit.

³⁷ Julie Botte, « Les musées de femmes : De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », *Musée au prisme du genre, Culture&Musées*, n°30, 2017, disponible en ligne, URL: <https://journals.openedition.org/culturemusees/1181>

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid : « En contradiction avec ces derniers, qui affirment exposer une création artistique universelle et représentative, ce musée de femmes sous-entend que les autres institutions seraient plutôt des musées d'hommes en dénonçant leurs collections presque exclusivement masculines, centrées sur l'homme occidental, blanc et hétérosexuel. »

⁴⁰ Article « Pourquoi nous n'avons pas de musée des femmes en France ? Et en faut-il un ? » publié par Aude Lorriaux le 23 mars 2015

⁴¹ À ce sujet, un article de Manon Derdevet publié le 14 mars 2023, disponible sur le site de Radio France, URL: <https://www.radiofrance.fr/franceinter/a-quoi-va-ressembler-le-premier-musee-des-feminismes-qui-ouvrira-bientot-a-angers-6601751>

un mouvement artistique comme a pu le faire The Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art inauguré en 2007. Ce choix questionne sur la manière dont institutionnalisation rime souvent avec instrumentalisation de la lutte. Le féminisme est-il possible dans un musée sous sa forme actuelle ?

II-Les réserves quant à l'application des théories féministes au musée

A-Le « purple washing » : une scénographie qui légitime un contenu insuffisant?

Si le mot « femme » a souvent effacé le « féminisme », nombreuses sont les institutions qui ont utilisé l'empreinte formelle de ce dernier. Ces occurrences peuvent être qualifiées de « purple washing », ou encore de « feminism washing » et de « femwashing ». Dérivé du « green washing », relatif aux actions marketing véhiculant un positionnement écologique, le « purple washing », en référence à la couleur violette choisie par les luttes féministes, qualifie un marketing genré⁴². Il consiste en la réappropriation de codes féministes pour rassurer le consommateur, sans que l'entreprise ne prenne réellement part à ses revendications.

Il semble ne pas encore exister de sources relatives à cette pratique au sein du musée. Si certain, comme vu auparavant, s'attachent à appliquer un engagement féministe, bien que souvent limité à la branche libérale⁴³, on observe un écart entre le propos de l'exposition et la forme qu'elle prend. Dès qu'il s'agit de femmes artistes ou de la thématique des femmes, les musées optent de manière caractéristique pour des couleurs de cimaises correspondantes au phénomène du purple washing. Le changement de couleur des cimaises sert à rythmer la visite, à

⁴²Nina Margenetre. Le féminisme et le marketing : quand les marques se rangent du côté des femmes. Gestion et management. 2020, disponible en ligne sur le site de Dumas, URL : <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-02989661> p.18

⁴³Camille Cottais, « Féminisme-libéral », Institut du genre en géopolitique, mars 2021, disponible en ligne sur le site de l'Institut, URL : <https://igg-geo.org/wp-content/uploads/2021/03/FT-le-féminisme-libéral-Camille-Cottais-IGG.pdf> : « Selon ce courant, l'oppression des femmes réside dans leur manque de droits politiques et civils. Elle peut donc être contrée par des réformes, visant à établir une égalité des chances entre femmes et hommes. La « libération » des femmes s'accomplirait donc par la fin des discriminations, l'égalité de droits. »

indiquer aux visiteur.euse.s un changement de thématique et ainsi fluidifier le *storytelling* de l'exposition.

L'exposition Rosa Bonheur au Musée d'Orsay du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023 arbore sur la majorité de son parcours des cimaises violettes (fig. 7 et 8). Le même choix de couleur est réalisé pour la salle 6 intitulé « Intimité », de l'exposition « Pastel, de Millet à Redon » du 14 mars au 02 juillet 2023, et présentant exclusivement des nus féminins. (fig. 9 et 10). Si ce choix peut s'expliquer par le panel restreint de tonalités choisis par le musée pour correspondre à la chronologie de ses collections, une autre manifestation du présumé « feminism washing » est notable dans le premier texte de salle de Rosa Bonheur (fig.7). Il est question de « personnalité hors norme », de « star », d'« icône du féminisme » et de « symbole fort pour l'émancipation des lesbiennes », sans qu'aucun de ces sujets ne soit approfondi par la suite. Il est question d'une exposition « renouvelant le regard porté sur Rosa Bonheur » mais celle-ci reprend la forme d'une retrospective classique, c'est-à-dire éclairant certains pans méconnus de sa carrière comme sa pratique accru du dessin, ses œuvres satyrique, pour finir par la mise en emphase de sa virtuosité dans une pratique, le portrait animalier. Les visiteur.euse.s sont alors plongé.e.s dès le début de leur visite dans ces codes féministes, conditionnant leur réception de ces œuvres mais sans réel recul critique sur la condition de femme artiste. Même procédé pour le musée Jacquemart André dans l'exposition « Füssli, entre rêve et fantastique » du 16 septembre 2022 au 23 janvier 2023. Sa salle « La femme au coeur de l'oeuvre » (fig. 11 et 12) aux cimaises reproduisant des rideaux violets, ne lève en rien le voile sur ces figures féminines, mise à part pour rappeler les stéréotypes de la femme fatale ou de l'héroïnes tragique attisant la fascination de l'artiste, sans en expliquer les sources.

Qu'il s'agisse d'une association née de l'inconscient collectif ou d'un choix voulu, les musées ne s'étant jamais prononcé à ce sujet, ces analyses restent des hypothèses. Néanmoins, il faut souligner que, dans certain cas, la

scénographie peut participer à la compréhension d'un discours engagé. L'exposition « Parisiennes citoyennes! » du 28 septembre 2022 au 29 janvier 2023 au Musée Carnavalet semble prendre le parti du « non fini » pour exprimer implicitement l'état d'une lutte (fig.13 à 15). Des affiches et des photographies, témoins de la lutte pour l'émancipation des femmes, sont accrochées sur des « tâches » de peinture, semblant avoir été grossièrement réalisées au rouleau. On retrouve une fois l'occurrence du violet, mais cette fois-ci au côté de rouge, jaune, bleu, vert qui focalisent notre regard sur des objets et œuvres clés. Elles permettent de guider notre regard dans cette exposition à la documentation foisonnante, témoignant de la difficulté que connaissent les institutions à mettre en forme le féminisme.

B-Un fossé entre un état de la recherche universitaire et l'exposition

Cette difficulté peut premièrement s'expliquer par le fossé entre la recherche universitaire et les expositions à l'oeuvre dans ce qu'appelle très justement Eva Belgherbi, la « rhétorique de l'oubli »⁴⁴. Sorte de rengaine de l'oubli, les expositions françaises nous donnent à chaque fois l'impression de découvrir des artistes et des sujets déjà approfondis depuis des décennies. L'autrice, dans son article « Un pas en avant, trois pas en Pionnières »⁴⁵ prend l'exemple de l'exposition « Pionnières, Artistes dans le Paris des Années folles » au Musée du Luxembourg, (du 2 mars au 10 juillet 2022) pour évoquer le problème du manque de traduction de recherches féministes, notamment en Histoire de l'art. Les commissaires sont ainsi placés.e.s dans une posture de redécouverte pour chaque exposition. Dans un autre article, « Expositions de femmes artistes en France : stop ou encore ? »⁴⁶, elle mentionne que la rhétorique

⁴⁴ Eva Belgherbi, « Expositions de femmes artistes en France : stop ou encore ? », publié le 6 avril 2021, disponible en ligne sur le site d'Hypothèses, URL : <https://ghda.hypotheses.org/1447>

⁴⁵ Publié le 3 mars 2022, Disponible en ligne sur le site d'Hypothèses, URL : <https://ghda.hypotheses.org/1871>

⁴⁶ Eva Belgherbi, 2021, op.cit.

des artistes oubliées serait un argument marketing, qui invisibilise d'une part les travaux universitaires féministes, tout en supposant que la simple monstration permet d'effacer les injustices.

Pour nuancer ses propos, il est certes notable que les musées ont un temps de retard sur la recherche, car la réalité professionnelle de ces institutions ne permet pas forcément assez de temps pour traiter en profondeur de chaque sujet abordé. Les expositions sur les femmes artistes ou sur des thématiques relatives aux femmes procèdent souvent à une accumulation de sujets seulement effleurés, et dont chacun mériterait une exposition à part entière. Elles ont tout de même le mérite de d'introduire certains sujets et d'amener le public à se renseigner. Le public spécialisé est certes frustré par ce manque d'approfondissement, mais celui-ci ne peut être effectif qu'en introduisant ces champs de la recherche au musée, pour transparaître alors plus subtilement dans l'exposition. Le *Guide pour un musée féministe* publié en 2022⁴⁷ par l'Association Musé.e.s, évoque notamment le grand intérêt qu'auraient les musées à entretenir une collaboration concrète avec les jeunes chercheur.euse.s, plutôt que d'avoir recours aux colloques qui n'imprègnent pas réellement le champ muséal⁴⁸. Le Musée d'Orsay a fait le choix de mener à bien cette démarche en interne. En 2020, le musée a signé un partenariat avec le Labex CAP pour accueillir en résidence une doctorante en Histoire de l'art travaillant sur le rôle des artistes femmes dans ses collections⁴⁹. Le guide relève un impact très peu visible actuellement dans l'accrochage, bien qu'il s'agisse certainement d'une « révolution silencieuse »⁵⁰.

⁴⁷ Association Musé.e.s (dir.), *Guide pour un musée féministe : Quelle place pour le féminisme dans les musées français ?*, Rennes, Association musé.e.s, 2022

⁴⁸ *Op.cit.* p.32

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

C-L'impossibilité du féminisme au musée dans sa forme actuelle

Il est difficile d'imaginer des approches formelles capables de résoudre ce problème dans l'état actuel des musées. C'est pourquoi il est intéressant d'envisager l'alternative proposée par Griselda Pollock dans *Encounters in the virtual feminist museum . Time, Space and the Archive*.en 2007. Elle y conceptualise le musée virtuel féministe et développe l'idée que le musée féministe appartient à une culture virtuelle, qui n'est pas encore connue, et située au-delà de la domination masculine. Le terme virtuel est d'abord employé de manière ironique, pour évoquer un musée qui ne sera jamais actuel. Le musée étant né et vivant dans un système patriarcal, usant de ces mêmes codes pour se légitimer, l'autrice propose un contre-musée. Si elle utilise la forme d'un ouvrage et des cartes postales comme illustration pour son exposition, elle se distingue bien de l'approche d'André Malraux dans son *Musée imaginaire* en 1954. En effet, Pollock convoque comme sources principales la pièce de consultation de Freud au 19 Berggasse à Vienne, connectant l'exploration de l'inconscient des patients aux œuvres exposées, et Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg (1920) qui par association d'images permet de mettre en lumière une forme « formulae » de sentiments profonds « pathos ». Ainsi, elle propose une multitude de significations pour chaque œuvre, selon une pratique féministe dirigée par l'inconscient. Sa méthode est un exemple à suivre pour une perspective féministe au musée, car elle permet la découverte de phénomène esthétique et culturelle par juxtaposition d'image. Plus proche de l'Histoire de l'art, ou du moins de sa critique, il en résulte une approche exclusivement théorique et qui n'introduit pas de possibilité formelle pour que le musée puisse rendre accessible à son public ces théories. Il reste à noter qu'une myriade de Musée de femmes ont aussi choisi la virtualité, cette fois numérique, pour s'accomplir., comme en témoigne la carte de l'International association of Women's Museum. Si plus de la moitié des musées de Femmes choisissent cette alternative (fig.17), est-ce à raison ?

D-Un musée masculin : lieu de l'hégémonie patriarcale

Le musée occidental en sa forme actuelle est en grande partie hérité du siècle des Lumières et de son mouvement encyclopédique⁵¹. Le musée et l'Encyclopédie de Diderot et d'Alembert, ont en commun les volontés d'approfondissement des connaissances et d'une quête de la somme. Le British Museum et le Louvre en sont deux cas exemplaires⁵². De ce siècle, hérite aussi le musée sa volonté de clarté scientifique. Les œuvres sont ainsi classées chronologiquement, pas « nations » et par écoles. Le musée est comme un livre ouvert, chaque objet est un témoin de son temps et le support de l'acquisition de connaissances. Ce rapport très didactique s'établit par le « voir » et son association direct au « savoir ».

Cette dimension est toujours présente au sein du musée, notamment dans ses principales missions. Le musée « se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel »⁵³. La recherche se fonde notamment sur un corpus tangible, classé et organisé pour en tirer des conclusions. La méthode est clairement scientifique et se base sur l'observation et la comparaison. Bien que cette logique ne soit parfois plus présente au musée, avec des collections qui vont disparaître dès les années 1950-1960, il reste un lieu de visualisation, le lieu où on observe sans toucher. Comme l'explique Serge Chaumier dans son *Traité d'expologie : Les écritures de l'exposition*⁵⁴, le musée est passé d'une logique du musée centrée sur l'objet à une logique où l'objet n'a plus tant la place que ça. Ce qui est au centre du musée est le discours. Dans cette logique communicationnelle, la scénographie donne le sens, autrefois attribué intrinsèquement à l'objet. On peut observer cette tendance

⁵¹ Le Musée de son origine au XXIe siècle, Owen Hopkins

⁵² « Les musées universels », Les nouvelles de l'ICOM, n°1, 2004, p.3, disponible en ligne sur le site de l'ICOM : <https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2018-09/Vol57n1%2C2004.pdf>

⁵³ Définition du musée votée à Prague, le 24 août 2022 et disponible en ligne sur le site de l'ICOM : <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/#:~:text=Suite%20à%20l'adoption%2C%20la,du%20patrimoine%20matériel%20et%20immatériel.>

⁵⁴ Serge Chaumier, *Traité d'expologie : Les écritures de l'exposition*, La Documentation Française, 2012.

dans l'exposition « Mining the Museum », à la Maryland Historical Society en 1992, dans laquelle Fred Wilson réorganise les archives historiques blanches de l'institution pour en montrer le passé raciste⁵⁵. L'article de Elizabeth Carnegie précédemment évoqué s'inscrit dans la même démarche pour le féminisme⁵⁶. Une question demeure, si l'on peut changer de point de vue critique, peut-on réellement changer le rapport aux figures féminines que l'espace muséal, en tant que légitimation du pouvoir hégémonique ?

Le musée universel demeure un modèle persistant comme en témoigne la « Déclaration sur l'importance et la valeur des musées universels » rédigée en décembre 2002, et signée par dix-neuf des plus grands musées d'Europe et d'Amérique du Nord⁵⁷. La déclaration a fait ressurgir de nombreux débats, notamment féministes, décoloniaux, et antiracistes. Pour Pascale Obolo, artiste plasticienne et commissaire : « l'universalisme est un outil politique qui sert à justifier et perpétuer des formes de domination et d'exclusion à partir de discours eurocentrés, excluant ceux des minorités »⁵⁸. En effet, dans l'extrême majorité des cas, celui considéré comme universel est le dominant, l'homme blanc occidental. L'universel est une façon de nommer, une identité comme une autre, mais qui est dominante. La critique de l'universalisme consiste à mettre en doute la capacité de qui que ce soit à se prétendre universel, à parler au nom de tous et pour tous. L'universalité renvoie les autres identités à un particularisme. Le cœur de la critique de l'universalisme est de considérer qu'il n'est que l'apparence que se donne une communauté dominante. Cette dernière est aussi à l'origine du système capitaliste dans lequel le musée évolue. Pour Griselda Pollock⁵⁹, c'est pour cela

⁵⁵Fred Wilson et Howard Halle, « Mining the Museum », *Grand Street*, n° 44, 199, p. 151-172, disponible en ligne sur le site de JSTOR, URL : <https://www.jstor.org/stable/25007622?seq=2>

⁵⁶ Elizabeth Carnegie, 1996, op.cit.

⁵⁷ Article de l'ICOM « Musée universel », 2004 op.cit.

⁵⁸ Magali Lesauvage, « L'universalisme des musées fait débat », publié 23 juillet 2020, disponible en ligne sur le site du *Quotidien de l'art*, URL : <https://www.lequotidiendelart.com/articles/18163-l-universalisme-des-musees-fait-debat.html>

⁵⁹ Griselda Pollock, 2007, op.cit.

que les relations du féminisme avec le musée n'ont jamais été bonnes, et qu'elles ne vont qu'en s'empirant. Le musée procède à la diffusion dans la sphère public de l'hégémonie du système qui la produit , comme une « dramaturgie publique du pouvoir »⁶⁰. L'hégémonie patriarcale et capitaliste ont induit un rapport au corps des femmes biaisé et se voit obligatoirement répercuté au sein du musée, voire amplifié. Qu'est-ce qui détermine ce regard et comment le contourner ?

⁶⁰ « a public dramaturgy of power », expression de Tony Bennet, cité par Jennifer Tyburczy dans *Sex Museums: The Politics and Performance of Display*, 2016, p.8.

Chapitre 2 : Changement de regard : du male gaze aux regards féminins

I-L'exposition : une question de regard

A-La théorie

Pour définir les regards féminins au sein de l'exposition, il est nécessaire de savoir ce que l'on entend par regard, spécifiquement en contexte muséal. Pascal Grenier, dans son ouvrage *Pour une histoire du regard : l'expérience du musée au XIXe siècle* en 2017 évoque l'histoire culturelle du regard en partant de la différenciation opérée par Goethe entre les verbes voir et regarder. Le premier est relatif à une pratique instinctive de l'œil vagabondant sans objectif précis, alors que le deuxième correspond à son geste volontaire de focalisation. C'est une intelligence en mouvement. L'auteur évoque ensuite une volonté des forces publiques et des entrepreneurs privés de programmer ce regard dès le XIXe siècle. Au contraire d'une histoire des collections, souvent trop réductrice, il propose ainsi une histoire culturelle du regard qui éviterait une désincarnation car prenant en compte l'organe oculaire, un « corps régi par habitus, qu'une sociabilité étendue a permis d'intérioriser »⁶¹.

B-L'exposition : une superposition de regards

L'exposition, en tant que fiction⁶², fait se superposer plusieurs niveaux de regard. En effet, en opérant à une sélection et en construisant un discours, elle est un prisme par lequel on peut comprendre, interpréter ou être sensible à des œuvres ou objets exposés. Ces derniers sont aussi une synthèse du regard d'un individu,

⁶¹ Pascal Grenier, *Pour une histoire du regard : l'expérience du musée au XIXe siècle*, 2017 p.21

⁶² Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Presses universitaires de France, Lignes d'art, 2009

d'un artiste, mais surtout manifeste leur direction au regard de leur destinataire, comme le rappelle l'histoire sociale de l'art et notamment Michael Baxandall pour le XVe siècle italien dans l'Oeil du Quattrocento⁶³. Il y développe la thèse que la peinture est le produit d'une relation sociale et économique entre le peintre et son commanditaire, il faut donc reconstituer l'oeil de l'époque pour en comprendre les raisons et les valeurs. Il conceptualise le *periode eye*, en d'autres termes un l'« équipement intellectuel » des commanditaires. Il procède ainsi à une archéologie du regard de ces « clients types ». Cette démarche, si elle s'applique à la muséologie, doit aussi prendre en compte la dernière couche de cette superposition rétinale, celle de chaque visiteur·euse contemporain·e. Le public étant différent selon chaque contexte et époque⁶⁴, chaque déterminantes sociales et histoire personnelle. En ce sens, il est intéressant de se questionner sur les facteurs qui influencent chacun de ces regards, considéré comme regard masculin du fait de leur ancrage à tous niveaux dans un système de pensée patriarcale. La distinction entre voir et regarder évoquée par Goethe, s'applique aussi en anglais pour les mots *look* et *gaze*. Considérer le *male gaze* revient à considérer un focalisation conditionnée par le patriarcat.

II-Le *male gaze*

A-La théorie

Laura Mulvey en 1973, théorise le concept de *male gaze* pour la première fois dans son article « Visual pleasure and narrative cinema », publié en 1975⁶⁵. Son texte marque un tournant pour la compréhension de la culture visuelle occidentale, et une avancée non négligeable pour l'Histoire de l'art féministe. Son

⁶³ Michael Baxandall, L'Oeil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance / Michael Baxandall, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Laura Mulvey, *Visual pleasure and narrative cinema*, Londres, Afterall Book, 2016.

pari était pourtant à première vue très audacieux, car si son approche est clairement féministe, elle choisit de s'appuyer sur la théorie psychanalytique pour son analyse du cinéma hollywoodien.

La psychanalyse freudienne des années 1960-1970 va à l'encontre des idées féministes. La femme y est associée au manque, marquée par un déficit d'ordre anatomique, biologique qui lui assignerait un rôle social prédéterminé. Pour Laura Mulvey, ce n'est qu'en comprenant et utilisant les codes de cette société phallocentrée qu'on peut la renverser :

« Cette analyse [du rôle de la femme dans la psychanalyse freudienne] revêt un intérêt évident pour les féministes, une forme de beauté dans sa restitution de l'expérience de la frustration dans l'ordre phallocentrique. Cela nous permet d'approcher les racines de notre oppression, cela nous amène au nœud du problème et nous confronte au défi ultime : comment combattre l'inconscient [...]. Il nous est impossible de produire une alternative venant de nulle part, mais nous pouvons commencer à instituer une rupture en analysant le patriarcat avec les outils qu'il fournit, parmi lesquels la psychanalyse »

« La théorie psychanalytique est donc tout à fait appropriée ici en tant qu'arme politique, permettant de démontrer la façon dont la société patriarcale a structuré la forme du film de cinéma. »⁶⁶

En effet, la psychanalyse s'attache à décrypter les motifs les plus ancrés et les plus puissants de l'inconscient, là où se nichent le sexisme et ses représentations. En choisissant les superproductions hollywoodiennes, elle se tourne vers la catégorie la plus genrée du septième art et donc la plus adaptée pour donner des exemples concrets. Ainsi, elle décrit le *male gaze* comme le regard porté par le sujet regardant, qu'il soit homme ou femme, sur le sujet de la représentation. Ce dernier, s'il est un homme, sera représenté comme actif, il est le sujet du regard et le a regarder.euse peut s'identifier à lui. S'il s'agit d'une femme, alors elle sera passive et l'objet du regard, soumise à la pulsion scopique, c'est-à-dire le plaisir de posséder l'auteur par le regard. Cela caractérise de quelle

⁶⁶ *Ibid.*

manière le plaisir visuel fonctionne dans le cinéma hollywoodien, le plaisir de type voyeuriste est procuré par les femmes et le plaisir de type narcissique, à valeur d'identification valorisante, est procuré par les hommes.

Son approche formelle considère que le *male gaze* est déterminée par les choix visuels. Elle mentionne notamment les gros plans qui morcellent le corps féminin et le système de champs/contre-champs, plaçant la femme comme objet du regard. Mécanisme de l'identification au héros, la caméra devient subjective, imposant son regard aux spectateur.rices. Son hypothèse est que ce regard a été développé par les hommes par peur de la castration. La figure féminine, par sa fétichisation devient rassurante et non plus dangereuse, ceci expliquant la sur valorisation et le culte de la star féminine, comparable à celle du modèle en peinture et en photographie.

Les scènes où une femme est offerte comme objet du regard masculin, celui d'une foule d'hommes, chargée de désir et de fascination, ne sont pas sans rappeler les visiteur.euse.s du musée, se délectant des vénus, nymphes, baigneuses et autres prétextes à la nudité. Marylin comme Vénus ne regardent personne, mais nous les regardons de manière active. Pour le « nous », il reste à mentionner que ce schéma ne fonctionne que si l'on part du principe que le spectateur est un homme, et ce que Laura Mulvey souligne est que l'on présuppose qu'il l'est.

Comme y échapper pour les femmes ? Selon l'autrice, plusieurs stratégies sont adoptées par le public féminin. Soit elles peuvent s'identifier à la femme et placent leur plaisir dans la passivité en s'identifiant un personnage malmené. Elles sont en proie à une pulsion destructrice et un plaisir masochiste d'être objet de souffrance. Soit elles s'identifient à l'homme et se trouve dans un conflit d'identité, car elles ne pourront jamais être un homme comme les autres.

Linda Nochlin, dans « Femmes, art et pouvoir » en 1988, prend l'exemple de la Naissance de Venus d'Alexandre Cabanel pour évoquer la quasi impossibilité pour les femmes d'exprimer leur indisposition face à ce type de représentation.

Elles seraient moquées car les discours esthétiques a été rationalisé pour satisfaire le plaisir hétérosexuel masculin.

« [la femme] devient elle-même objet de dérision : Elle démontre par-là qu'elle n'a pas compris les stratégies sophistiquées de la culture au sens noble, qu'elle prend l'art « au pied de la lettre » et qu'elle est en conséquence incapable d'apprécier les discours esthétiques. »⁶⁷

B-L'impact du concept de *male gaze* sur l'Histoire de l'art et la muséologie

Par extension, le *male gaze* désigne une culture visuelle dominante qui impose le regard d'un homme hétérosexuel. Le concept a largement été repris par les historiennes de l'art féministes. Il a notamment permis une relecture de lieux communs iconographiques comme la *femme fatale*, la nymphe ou encore les saintes. Il s'agit alors de dépasser le genre de l'artiste, pour analyser le regard interne à l'oeuvre, les créatrices ayant pu aussi intérioriser ce regard masculin.

L'une de ces applications majeures de la théorie de Mulvey à l'Histoire de l'art féministe a été élaborée par Griselda Pollock, pour qui « modernism is to art history and practice what the classic realism of Hollywood cinema is to film theory »⁶⁸, dans *Vision and difference* en 1988. Pour le grand public, il est important de souligner l'impact de la série télévisée de la BBC *Way of seeing* de John Berger en 1972⁶⁹ qui consacre son deuxième épisode « Women and art » à une analyse des nus féminins dans la peinture européenne. Il introduit ainsi les conditions de ce qui sera ensuite appelé *male gaze*.

Si le concept est connu, il reste principalement employée par la critique féministe et difficilement détectable pour un public non informé. À titre d'exemple, pour un sondage réalisé sur 67 personnes dont 74,5% sont des femmes, seulement 64,2% avait connaissance du *male gaze* (google form en

⁶⁷Linda Nochlin, « Femmes, art et pouvoir », 1988

⁶⁸ Griselda Pollock, *Vision and difference*, 1988, p.159.

⁶⁹ Des articles relatifs à chaque épisode sont disponible en ligne, URL: <https://www.ways-of-seeing.com>

annexes). Ce pourcentage pouvant paraître élevé est en réalité à revoir largement à la baisse du fait d'un panel de répondant faisant ou ayant fait pour la plupart des études supérieures et appartenant à 85,6% à la tranche d'âge des 15-25 ans.

L'apport des recherches en muséologie, qui semble s'être emparé de cette notion, constituent le premier pas nécessaire pour une prise de conscience du public car elles débouchent sur des applications pratiques. Dans une exposition, le visiteur.euse entre dans le champ de la représentation. Si on déplace l'analyse du *male gaze* de l'oeuvre à l'exposition, tous les dispositifs déployés par l'institution muséale doivent être analysés pour comprendre comment déjouer ce regard.

Comme le souligne Jennifer Tyburczy dans *Sex Museums : the politics and performance of display* en 2016, il existe une longue histoire de la manière dont est exposée le corps féminin dans les institutions, apparemment dénuées de distinction sexuée. La référence au sexe est ici à comprendre en des termes anatomiques, car pour son analyse de la représentation de la sexualité dans les musées, l'auteurice commence par évoquer les musées d'anatomie. Elle évoque que ceux-ci, dès le XIX^{ème} siècle reprennent les notions de masculinité et de féminité basée sur des relations de pouvoir hiérarchiques sociales, économiques et politiques, alors que la science moderne n'évoque que peu ou pas de différence physiologique. On aurait pu penser que le musée d'anatomie était le lieu idéal pour l'effacement de cette hiérarchie, mais au lieu de cela « the resulting visual images confusingly mixed new anatomical observations with moralizing conceptions of sexual difference and erotically charged points of view. »⁷⁰.

Cette empreinte est tellement forte qu'elle touche même les musées d'Histoire naturelle et leur présentation de spécimens. Rebecca Machin dans « Gender Representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum »⁷¹ propose une étude de la galerie d'Histoire Naturelle du musée de Manchester où elle travaille. En analysant les modes d'exposition visuels et textuels, elle

⁷⁰ Jennifer Tyburczy, 2016, op.cit., p14.

⁷¹ Rebecca Machin, « Gender Representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum ». *Museum & Society*. no 6, 2008, p. 54-67.

constate que les spécimens mâles dominaient très majoritairement les spécimens femelles, qu'ils étaient mieux mis en valeur, et ce, même si cela était en désaccord avec la réalité biologique. Après la publication de l'étude, le musée de Manchester a revu l'exposition de sa galerie.

Pour revenir à Jennifer Tyburczy, elle développe la notion de « patriarchal perspectivalism » en tant que persistance du prisme patriarcal dans l'exposition du corps féminin dans l'environnement muséal :

« I will refer to as patriarchal perspectivalism as one consistent and persistent frame for sexing the display and spectatorship of the female body, dead or alive, in all kinds of museum environments. »⁷²

Elle décrit un mode de vision né à la Renaissance en Europe et fortifié au XIXème siècle par les musées, galeries et les collectionneurs privés dont les commandes ont influencé le marché de l'art vers un certain type de représentation sexualisante du corps féminin. Son apport réside pourtant dans la considération de l'espace pour son analyse. Elle y emprunte les termes de Michel de Certeau et considère l'espace comme un "lieu pratiqué" guidé par un itinéraire général⁷³. Le regard masculin, ou le « patriarchal perspectivalism », permet finalement un rapport aux œuvres et objets exposés plus physique voire libidinal. La prise en compte du plaisir visuel donne aux regardeur.euse.s une place plus importante dans la compréhension de l'espace. Le.a visiteur.euse.s devient l'échelle, une entité physique depuis laquelle on jauge l'impact de la scénographie ou d'un parcours muséographique.

III-Le « regard féminin »

A-La théorie

Enfin, s'il est nécessaire de définir *le male gaze*, le sujet du mémoire porte bien sur les regard féminins dans l'exposition. C'est tel que le « regard

⁷² Sex museum p.14

⁷³ *Ibid* p.6

féminin » a été défini par Iris Brey qu'il s'agira de l'adapter à l'approche expositionnelle. Iris Brey publie en 2020 le *Regard féminin, une révolution à l'écran*, dans lequel elle propose la première définition concrète du regard féminin telle que :

« Si nous devons définir le *female gaze*, ce serait donc un regard qui donne une subjectivité au personnage féminin, permettant ainsi au spectateur et à la spectatrice de ressentir l'expérience de l'héroïne sans pour autant s'identifier à elle. »⁷⁴ .

En se penchant sur le cinéma, à l'image de Laura Mulvey, elle propose une méthode pour identifier les films adoptant un regard féminin, c'est-à-dire ceux qui offrent au spectateur et à la spectatrice la possibilité de partager l'expérience du sujet féminin, se trouvant sur un même pied d'égalité. Le plaisir n'est plus scopique mais découle d'une complicité possible grâce à une mise en scène conscientisée, interrogeant nos modèles de représentation. Elle propose la grille d'analyse suivante⁷⁵ :

« Il faut narrativement que :

- 1/ le personnage principal s'identifie en tant que femme ;
- 2/ l'histoire soit racontée de son point de vue ;
- 3/ son histoire remette en question l'ordre patriarcal.

Il faut d'un point de vue formel que :

- 1/ grâce à la mise en scène le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2/ si les corps sont érotisés, le geste doit être conscientisé (Laura Mulvey rappelle que le *male gaze* découle de l'inconscient patriarcal) ;
- 3/ le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique (prendre du plaisir en regardant une personne en l'objectifiant, comme un voyeur). »

⁷⁴ Iris Brey, *Le regard féminin*, 2020, p.36

⁷⁵ *Ibid.* p.69

L'autrice souligne bien que pour qu'un film adopte un regard féminin, il ne suffit pas que le personnage principal soit une femme⁷⁶, il faut que le.a spectateur.ice soit engagé dans l'action que le personnage féminin mène. Il en est de même pour l'exposition. Il ne s'agit alors plus que d'une identification, mais d'un partage d'expérience, remettant à plat la relation hiérarchique entre regardeur.euse et personnage/figure :

« Un regard porteur d'une expérience spécifique - celle de ressentir une expérience vécue féminine - dont la subjectivité repose sur une construction historique et sociale. »⁷⁷

Pour Iris Brey, ce partage d'expérience ne peut se faire qu'avec une dimension ludique, qui engage le.a spectateur.ice dans une complicité avec l'oeuvre. Il s'agit aussi une dimension collaborative très bien mise en lumière par la fin de son ouvrage. Elle y prend l'exemple d'un extrait du film *Portrait d'une jeune fille en feu* de Céline Sciamma où les trois protagonistes, Heloise, Marianne et Sophie, lisent ensemble le texte d'Ovide et l'interprètent. Pour l'une Orphée connaît l'issue de son geste en se retournant, il choisit d'être poète et non un amoureux, il préfère garder le souvenir d'Eurydice. Pour l'autre, Eurydice aurait peut-être demandé à son amant de se retourner. Pour l'autrice, le travail collectif de ces trois femmes interroge une oeuvre dont on pense déjà connaître le sens, c'est un lieu commun, une référence littéraire que l'on ne remet pas en question. Elles sont en train de faire ce que le regard féminin peut effectuer en tant qu'« outil théorique »⁷⁸. Le regard féminin dans l'exposition consiste à donner les clés aux spectateur.ice.s pour une compréhension nuancer, qui veille à la parité des échanges dans une discussion entre le.a spectateur.ice, l'oeuvre, et l'artiste.

⁷⁶ *Ibid.* p.37

⁷⁷ *Ibid.* p.45

⁷⁸ *Ibid.* p.108

B-Une pluralité des regards féminins pour éviter l'approche universaliste et essentialiste

Évoqué précédemment, l'universalisme peut être un des travers du musée et de ses expositions. Imposer un regard féminin risquerait d'en faire de même. L'attaque de l'universalisme constitue le point de jonction entre le féminisme et les autres luttes, notamment post-coloniales et queer, dans les domaines de l'art. En tant que regard alternatif à la norme patriarcale, il se doit d'être pluriel. Il s'agira alors de parler des « regards féminins ».

Quand on parle de regard, on parle aussi d'identité. L'exposition ne peut nier celle de l'artiste, du modèle et des spectateur.rice.s. Pour considérer cette notion d'identité, il faut se pencher sur les *Cultural studies*, qui débutent dès les années 1960 en Grande Bretagne et s'intéressent à la question de la couleur de peau dans les mécanismes de domination culturelle. Pour Stuart Hall dans *Identités et Cultures : Politiques des Cultural studies* en 2007, l'identité est construite par le discours et les faits sociaux et s'oppose à l'idée qu'elle est une « page blanche »⁷⁹. Elle n'est jamais liée à un seul facteur, elle est multiple comme les formes de dominations. Elle est aussi différentielle car se forge dans la différence, ainsi que multiple et hybride car elle est toujours changeante, construite par chacun à l'intersection de ses trajectoires de vie. En ces termes, Stuart Hall rejoint deux branches du féminisme, le féminisme constructionniste caractérisé par la citation de Simone de Beauvoir « On ne naît pas femme on le devient »⁸⁰, mais aussi le féminisme intersectionnel qui considère que d'autre forme d'oppression s'ajoute au patriarcat comme la classe sociale, la couleur de peau, le handicap, la religion ou l'orientation sexuelle. Cette dernière branche est particulièrement importante dans l'idée d'une pluralité des regards féminins car elle s'oppose à l'idée d'une voix unique d'un féminisme regroupe toutes les femmes en un même groupe. De plus, cette pluralité évite l'essentialisation du

⁷⁹ Stuart Hall, *Identités et Cultures : Politiques des Cultural studies*, trad. de l'anglais par Christophe Jacquet, Paris, Éditions Amsterdam, 2017, p.189.

⁸⁰ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, 1949.

féminin, qui exclue à la fois les personnes transgenre et non binaire, tout en accentuant les stéréotypes liés au genre⁸¹. L'un d'entre eux, et attribué au genre féminin, s'exprime dans la tendance à la sexualisation de son corps. Plus qu'une simple érotisation, il en détermine son statut social, politique et économique.

⁸¹ « Stéréotypes liés au genre », Le HCDH, les droits des femmes et l'égalité des genres, disponible en ligne, URL : « <https://www.ohchr.org/fr/women/gender-stereotyping#:~:text=Un%20st%C3%A9r%C3%A9otype%20li%C3%A9%20au%20genre,ils%20jouent%20ou%20doivent%20jouer> ».

Chapitre 3 -Les enjeux de l'introduction des regards féminins à l'exposition

I-Un possible changement de paradigme

A-Différenciation sexuelle et catégorisation : « women as a sign »

« Women as a sign » est une construction sémiotique développée par les universitaires féministes. Leur but est d'expliquer les façons dont le statut des femmes dans la société patriarcale est compris et communiqué et mis en œuvre à travers des pratiques institutionnelles. C'est Elizabeth Cowie qui est à l'origine de ce terme en 1978 ⁸². De son étude de Claude Lévi-Strauss et de ses systèmes de parenté, elle affirme que le statut de la femme y est économique mais aussi celui d'un signe car il véhicule directement sa subordination et permet son échange entre hommes.

Abigaïl Solomon Godeau, héritière de cette pensée et de celle de Laura Mulvey, développe son analyse visuelle en se penchant sur la photographie dans son essai récemment réédité en français, *Reconsidérer la photographie érotique, notes pour un projet de sauvetage historique*. Elle revient sur la notion de différence sexuelle, qu'elle définit comme étant :

« le féminin - différencié et conçu comme l'Autre par la norme masculine - prend sa place dans la représentation visuelle comme objet-du-regard, tandis que la position active du sujet-du regard est généralement une prérogative masculine.»⁸³

L'image de la femme, son corps, est directement perçue comme le signe même de la différence sexuelle. Le féminin est différencié et conçu comme l'Autre par la norme masculine. Elle note ainsi une claire différence d'effet entre le nu masculin

⁸² Elizabeth Cowie, *Woman as sign*, M/F, 1, 1978, p. 49–63.

⁸³ Abigaïl Solomon Godeau, *Reconsidérer la photographie érotique, notes pour un projet de sauvetage historique*, trad. de l'anglais par Eléonore Challine, 2022, p.19.

qui ne porte pas de connotation en lui-même, et le nu féminin quasi systématiquement sexualisé. Si un homme peut être sexualisé dans une œuvre, son corps n'est pas de lui-même érotique.

L'exposition, en tant qu'agencement formel déployant une technologie de l'écriture, donne à voir pour faire comprendre⁸⁴. Par son effort de sélection, elle présente les « bonnes images », celles qui sont légitimes d'être envisagée comme art, se référant aux photographies érotiques exposées mais que l'on peut appliquer aux œuvres exposées dans les musées de beaux-arts. L'auteure explique qu'une différenciation entre photographie pornographique et érotique est vaine car l'important est de reconnaître les déterminations structurelles du regard et les stratégies discursives communes aux représentations. Elle suggère que ce soit dans ce type d'images, qui ont échappées à la censure, que se cachent les formes les plus insidieuses de la domination patriarcale. Au sein de l'exposition, que l'on présente une photographie artistique d'un nu ou une image de pin-up, le problème de la relation sujet-objet est similaire puisque l'acte de représentation et sa réception s'inscrivent à l'intérieur du cadre patriarcal. Les images ostensiblement anodines sont alors, elles aussi marquées par les termes de celui-ci. Tout choix expositionnel est donc significatif, mais le problème se double car l'image de la femme, son corps, est directement perçu comme signe.

Si Solomon Godeau articule son analyse sur le contenu même de l'image pour comprendre le réseau complexe de relations entre pouvoir, représentation et patriarcat, sa compréhension du regard est féconde pour l'exposition. Elle se réfère notamment à un régime sexuel du regard, en citant la critique de Jean Clair à propos d'une sculpture de Giacometti :

« réceptacle passif, féminin du visible, forme en creux où le réel vient se photographier, la vision est aussi cet organe phalloïde capable de s'ériger

⁸⁴ François Mairesse, *Dictionnaire de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2022.

hors de la cavité et de poindre vers le visible. Le regard est l'érection de l'oeil. »⁸⁵.

Les essais « Whats wrong with « Images of Women » » de Griselda Pollock et « Women, Representation and the Image » d'Elizabeth Cowie, tous deux parus dans le *Screen education* n°23 de l'été 1977, sont essentiels pour comprendre l'application de cette réflexion à l'image. On peut aussi citer l'ouvrage de Griselda Pollock, *Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art*, publié plus tardivement en 1988 et qui se penche sur l'exposition « Difference On representation and sexuality » à l'Institute of contemporary arts de Londres en 1985, visant à revoir les catégories de la différenciation des sexes. Comprendre la représentation en tant que système de signifiant correspond à admettre que l'acte de représenter, mais aussi sa réception, s'inscrivent dans le même cadre patriarcal. Pour Solomon Godeau, poser son regard sur une photo artistique d'un nu ou une pin-up renvoie à la même relation sujet/objet. C'est cette conclusion du besoin de mieux comprendre le réseau complexe de relations qui tisse ensemble pouvoir, patriarcat et représentation qui est fondamentale car elle largement applicable au musée.

B-Repenser la muséalité : le musée comme production perpétuelle de sens

Les musées utilisent l'identité et la différence sexuelles comme un référent ferme et persistant sur lequel construire les récits des expositions. Porter Gaby dans « Seeing through Solidity: A Feminist Perspective on Museums »⁸⁶ en 1995, applique les théories féministes et post-structuraliste dans le but de suggérer plusieurs pistes pour construire une scénographie et un accrochage féministe. L'autrice reprend les termes du défi muséal tel qu'il a été abordé auparavant. Il s'agit d'appliquer des lectures abstraites et théoriques, à un espace déterminé par une culture professionnelle dominante empirique et antithéorique. Un challenge

⁸⁵ « La pointe à l'oeil d'Alberto Giacometti, Cahiers du musée national d'art moderne, 11, 1983, p.64-99 cité par Salomon Godeau op. cit.

⁸⁶ Porter Gaby, « Seeing through Solidity: A Feminist Perspective on museums », 1995.

qui est aussi le sien en tant que professionnelle des musées ayant du mal à développer une critique théorique. Son focus n'est pas l'histoire mais la représentation, pas le contenu et les collections mais bien les productions et leur sens. Elle revient notamment sur le concept de *real things*, en exprimant que beaucoup de professionnels du musée pensent que ces objets ont une valeur de vérité historique et universelle intrinsèque. Elle décide d'y transposer l'analyse post-structuraliste des textes et sa relation entre texte, auteur et lecteur, aux musées avec l'exposition, son commissaire et les visiteur.euse.s⁸⁷. Le terme structuralisme vient de Saussure et de sa linguistique qui démontrent que le sens des signes n'est pas intrinsèque mais relationnel. Chaque signe dérive son sens de sa différence avec les autres signes dans une chaîne de langage fixe. Le post-structuralisme se constitue du passage de Saussure aux critiques pensant que le sens est en changement constant. Ces auteurs se dégagent alors de l'autorité de l'auteur et du sens premier du texte pour offrir de nouvelles interprétations. Porter choisi de mener cette analyse dans une perspective féministe et donc prend la position d'une lectrice pour renverser les « relations de genre », façonnées par les notions de masculinité et de féminité, en jeu au musée.

Lire l'exposition « en tant que femme » fait fi de toute référence à une essentialisation de l'expérience féminine. Il s'agit d'une position d'altérité, très proche du concept de regards féminins développé auparavant, pour explorer ce qui n'est pas représenté ou dit. Cela semble aussi faire écho à la citation de Nancy Miller employé par Griselda Pollock :

« To re-read as a woman is at least to imagine the lady's place; to imagine when reading the place of the woman's body; to read reminded that her identity is remembered in stories of the body. »⁸⁸

⁸⁷ op cit. p.110

⁸⁸ « Re-lire en tant que femme, c'est au moins imaginer la place de la dame, imaginer en lisant la place du corps de la femme; lire rappelle que son identité est remémorée dans les histoires du corps. [traduction libre] » Nancy K. Miller, *The Poetics of gender*, New York, Columbia University Press, 1986, cité par Griselda Pollock, 2008, op.cit.

De cette manière, elle affirme que les rapports genrés et hiérarchisés entre hommes et femmes au sein des musées, se reflètent dans la manière dont ils organisent leurs espaces, leurs collections et leur expositions. Elle constate que les rôles des femmes sont passifs, superficiels, fermés, quand ceux des hommes sont au contraire actifs, profonds ouverts. Ainsi, de son point de vue les musées utilisent la différence sexuelle comme un référent pour construire les récits des expositions. Elle soutient aussi que la manière dont les musées communiquent place le.a visiteur.euse dans une position de consommateur d'un produit fini. En effet, l'exposition et les œuvres ou objets qu'elle présente sont directement consommés sans que le processus de production ne soit évoqué.

Cette référence à la consommation n'est pas sans rappeler la pulsion scopique qui est une forme de consommation visuelle, amplifiée par l'abondance d'expôts qui place le.a visiteur.euse dans une attitude boulimique et un mode de consommation capitaliste. Par quels moyens échapper à ce rapport ? Porter souhaite inverser les rôles et faire des visiteur.euse.s les producteurs actifs de sens. Ce dernier serait ainsi constamment renouvelé dans une exposition qui prend la forme d'un atelier. Si on reprend son vocabulaire textuel, l'exposition devient une question plutôt qu'une déclaration. Souhaitant aussi attirer l'attention sur les modes de productions muséaux, les visiteur.euse.s peuvent aussi découvrir les processus de sélection, d'acquisition, de commande et d'arrangement des collections, qui sous-tendent les expressions publiques de l'identité et de l'exposition. Ainsi, elle annule tout rapport hiérarchique entre le musée, l'artiste, l'œuvre et le.a regardeur.euse.

Dans une deuxième partie⁸⁹, Porter analyse des expositions qu'elle caractérise de « féministes » car elles choisissent des thématiques abstraites et immatérielles, engageant le.a visiteur.euse dans une quête de sens. L'autrice

⁸⁹ Op.cit. p.118

évoque *At Night organisée par Jette Sandahl* en 1993⁹⁰ (fig.18), dont les archives sont malheureusement introuvables. Néanmoins, elle décrit une exposition qui met en forme les sentiments et les actions associées aux femmes : la peur, le désir et le plaisir, le soin, le travail de nuit. En détail elle évoque un parcours immersif mêlant sons, odeurs et jeux de lumières intenses. La "salle de la peur" est d'un blanc immaculé et des sons aigus et durs sont déclenchés par les mouvements des personnes. Agencés dans chaque salles, des objets relatifs à l'expérience féminines, qu'ils soient genré, comme le tricot, ou non, avec la bicyclette. La dernière salle fait correspondre des sculptures classiques à des bustes anatomiques pour suggérer le passage de l'amour romantique à la sexualité explicite. De même que pour la première exposition évoquée, *Sixth Sens* (1991-94) par Eva Persson au Museum of Work à Norrköping en Suède, il faudra se suffire des illustrations de l'ouvrage de Porter (fig.19). En tant qu'exposition inaugurale du musée, elle s'intéresse à l'interaction entre les modes matériel et immatériel. Y sont convoqués l'ouïe, la vue, le toucher, le goût et l'odorat. Le parcours met en relation les différentes expériences de riches et pauvres, qualifiés et non qualifiés, ruraux et industriels, hommes et femmes.

Il est possible de relever quelques similitudes et caractéristiques de ces expositions pour mieux comprendre l'application pratique d'une exposition féministe. Tout d'abord le récit⁹¹ est globalement fictif même s'il se base sur des expériences vécues. L'organisation des expôts n'est ni chronologique ni historique, rappelant ce que proposait Griselda Pollock⁹². Les émotions sont le point de départ de la narration. Le spectateur ne se contente pas d'être le récepteur de celles-ci mais prend partie prenante dans leur ressenti. Pour *At Night*, il faut souligner que leur choix frôle l'essentialisation, un travers dans lequel ce type d'exposition pourraient tomber.

⁹⁰ p.121

⁹¹ comme l'entend Chaumier, c'est-à-dire ce qui est reçu par le.a visiteur.euse, à différencier du langage de l'exposition.

⁹² Griselda Pollock, 2008, op.cit.

L'importance du personnel reste néanmoins primordial. Elle favorise ainsi l'identification et différenciation, prenant comme point de comparaison le visiteur.euse, évitant un discours unilatéral et engageant la conversation. La dimension ludique permet aussi de conscientiser la présence physique dans l'espace, comme dans « la salle de la peur » où un son est déclenché par le mouvement. Enfin, la dimension immersive de ces deux expositions permet de convoquer tous les sens et ainsi effacer la primauté du regard dans l'expérience muséale. La forme et le contenu ne font plus qu'un, et le langage est principalement constitué par l'expérience sensorielle. Toutefois, ce type d'expérience met au défi l'archivage des expositions, qui en résultent marginales, instables et provisoires.

II-Transmettre l'expérience féminine : des applications concrètes au prisme d'une grille d'analyse

A- L'adaptation de la grille d'analyse d'Iris Brey

Dans la directe lignée de Gaby Porter, combinée à la méthode d'Iris Brey, il sera question ici de proposer une grille d'analyse pour les regards féminins. Une adaptation littérale de cette grille, déjà mentionnée auparavant, n'est pas pertinente pour ce sujet du fait de la volonté d'application des regards féminins à l'exposition d'œuvres dont le contenu suppose un *male gaze*. Il ne peut en effet pas s'agir de changer le sens de l'œuvre, mais bien de repenser son rapport aux spectateurs.rices. Les trois derniers points restent quasi inchangés car leur adaptation du cinéma à l'exposition est pertinente. La grille de lecture pour l'exposition s'articule telle que :

- Il faut que l'exposition (contenu, thématique et œuvres exposées) :
 - 1/ comporte une figuration féminine ;
 - 2/ prenne en compte sa présence en tant que sujet dans les récits convoqués ;
 - 3/ remette en question l'ordre patriarcal.
- Il faut d'un point de vue formel (scénographie et parcours expographique) que :

- 1/ grâce à la scénographie le spectateur ou la spectatrice ressent l'expérience féminine ;
- 2/ si les corps sont érotisés, le regard doit en être conscientisé;
- 3/ le plaisir des spectateurs ou spectatrices ne découle pas d'une pulsion scopique.

Les regards féminins sont malléables et en constante évolution. Une application stricte de cette grille serait alors contradictoire. Elle permet plutôt d'analyser de manière plus méthodique les dispositifs existants mais aussi d'envisager quelques pistes de réflexions. Certaines expositions ne remplissent pas tous les points évoqués mais seront tout de mêmes considérés comme amenant aux regards féminins.

B-Quelques expositions et dispositifs aux regards féminins

L'installation immersive *Me as Muse* de Mickalene Thomas, au Musée de l'Orangerie dans le cadre de l'exposition « Mickalene Thomas : Avec Monet » du 13 octobre 2022 au 6 février 2023, sera première évoquée du fait de l'exemplarité de sa mise en pratique des regards féminins (fig.19). L'installation sera considérée pour son approche expositionnelle car l'artiste endosse aussi le rôle de commissaire d'exposition et qu'elle utilise ici des dispositifs ingénieux pour reconsidérer des œuvres phares du nu féminin.

Me as Muse est une installation comportant douze télévisions empilées dans un jardin immersif, composé d'une cimaise arrondie recouverte de fragments photographiques de paysages en noir et blanc, d'un banc central et de fleurs synthétiques. Les écrans superposent l'image de l'artiste nue allongée dans la pose typique de l'odalisque, avec des figures féminines ayant incarnées différents canons de beauté et de séduction : *Léda et le Cygne* de François Boucher, *Nu couché* d'Amedeo Modigliani et *La Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, mais aussi des personnalités noires telles que Saartjie Baartman et Grace Jones. En fond sonore, est diffusé l'enregistrement d'un

entretien de l'artiste Eartha Kitt dans l'émission de Terry Wogan, décrivant des expériences traumatiques d'abus et de discrimination.

L'usage des écrans par Mickalene Thomas renvoie à l'idée du morcellement du corps féminin à l'usage dans la photographie, puis développé avec les médias de masse dans la publicité. La télévision évoque aussi une certaine consommation visuelle et le fétichisme de la marchandise, les deux participant à la sexualisation du corps féminin. L'enregistrement audio sert à détourner cette objectification. Elle manifeste une présence et un vécu féminin derrière la représentation, c'est une réincarnation. Le propos en résulte essentiellement féministe et comme le dit la brochure : « Elle examine la manière dont l'identité, le genre et la subjectivité ont été façonnés par la fétichisation du corps féminin à travers l'histoire » (fig.20). L'élément décisif de l'approche expositionnelle est le côté immersif du jardin. Le spectateur.rice s'installe sur cet unique banc et se retrouve au milieu de la représentation, il.elle a franchit la barrière de l'exposition pour être au même niveau que le modèle et l'artiste. Le rapport hiérarchisé entre les trois protagonistes de l'exposition est remis à plat, le dialogue est d'égal à égal.

Évoquée en introduction, la performance de Sonia Boyce à la Manchester Gallery consistant en un décrochage de l'oeuvre *Hylas et des Nymphes* de JW Waterhouse le 26 janvier 2018, adopte dans quelques de ses aspects une posture particulière vis à vis des regards féminins. Pour ouvrir le débat, l'artiste affiche quelques pistes de réflexion :

« Nous avons laissé ici un espace temporaire à la place de *Hylas et des Nymphes* de JW Waterhouse afin de susciter une réflexion sur la façon dont nous exposons et interprétons les œuvres de la collection publique de Manchester. Comment pouvons-nous parler de la collection de manière pertinente au XXI^e siècle ?

Voici quelques-unes des idées que nous avons envisagées jusqu'à présent.

Qu'en penses-tu ?

– Cette galerie présente le corps féminin en tant que forme décorative passive ou femme fatale. Lançons un défi à ce fantasme victorien !

- La Galerie existe dans un monde plein de problèmes imbriqués de genre, de race, de sexualité et de classe qui nous concernent tous. Comment les œuvres d’art pourraient-elles parler de manière plus contemporaine et pertinente ?
- Quelles autres histoires ces œuvres d’art et leurs personnages pourraient-elles raconter ?
- Quels autres thèmes seraient-ils intéressants à explorer dans la galerie ? »⁹³

Il faut d’abord noter le caractère, du moins l’aspect, expérimental de la performance. Ces questions sont imprimées sur une affiche A2, relativement peu épaisse au vu de son aspect froissée. Elle est fixée aux cimaises du musée par quatre morceaux de ruban de masquage. Ce « scotch de peintre » peut paraître anodin, mais on peut y voir la volonté d’intégration du personnel du musée : surveillant.e.s, bénévoles, régisseur.seuse.s. Aux yeux du public qui voit passer l’œuvre décrochée sur un support à roulette, c’est un dévoilement de la réalité professionnelle du musée et de la production exécutive d’une exposition. La mise à disposition de *post-it* donne lieu à un caractère plus éphémère et spontané des réponses, au contraire d’un Livre d’or, que le public sait lu, relu et conservé. Matérialisation de la sérendipité, c’est-à-dire le « don de faire par hasard des découvertes fructueuses »⁹⁴, il engage les visiteur.euse.s dans une conversation avec l’objet du débat ou plutôt son absence. Cette dimension conversationnelle se voit amplifiée lors de raccrochage de l’oeuvre. En enlevant l’oeuvre Sonia Boyce pose une question, le public y répond, l’oeuvre par sa réapparition y rebondit, le public s’interroge à nouveau. Cette expérience participative avait déjà été réalisée au musée d’Histoire naturelle de San Diego en 2011 avec « Case by Case », avec l’objectif d’interroger le public pour améliorer l’accrochage et textes de salles⁹⁵. Ces initiatives s’inscrivent directement dans les pratiques de la muséologie critique.

⁹³ Traduction par Ariane Lemieux dans « Le geste de censure comme intervention artistique. Le décrochage d’Hylas et les Nymphes par Sonia Boyce », 2 septembre 2019 : disponible en ligne: https://www.revue-exposition.com/index.php/articles5/lemieux-decrochage-hylas-waterhouse-sonia-boyce#_ftnref18

⁹⁴ Article du 10 qui 2014 sur la sérendipité, disponible en ligne, URL : <https://www.academie-francaise.fr/serendipite>

⁹⁵ <https://journals.openedition.org/ocim/1495#:~:text=1La%20muséologie%20critique%20est,renouveler%20et%20transformer%20les%20pratiques>

Les critiques qui ont émergées de cette performance concernent une censure puritaine et une action jugée autoritaire vis à vis de la liberté artistique de Waterhouse⁹⁶. Au sujet de la censure, il faut souligner le fait que l'oeuvre n'a été décrochée que pour deux semaines. Ces réactions témoignent de l'attachement émotionnel de certain.e.s visiteur.euse.s avec cette oeuvre, mais aussi de l'incompréhension vis à vis du propos de l'artiste. En effet, il se s'agissait pas de censurer les représentations féminines de l'ère victorienne, mais d'interroger la manière dont la muséographie a un impact sur la réception des oeuvres⁹⁷. Il en ressort l'interrogation à propos du titre de la salle « *In the pursuit of beauty* ». Référence directe à un ouvrage collectif publié en 1986 par le Metropolitan art Museum sur l'*Aesthetic Movement* américain et sa recherche esthétique proche de l'art total⁹⁸, il a pourtant été interprété comme renvoyant aux représentations du corps féminin en tant que femmes passives ou fatales. L'artiste nous alerte sur l'incidence du titre et des termes employés sur le public. Elle pose aussi la question, dans le contexte d'émergence du mouvement *MeToo*, de la neutralité de la médiation et des choix d'accrochage des musées, pour des oeuvres présentant de très jeunes filles ou des enfants aux positions suggestives. Prenons pour cette problématique les exemples de la pétition pour le retrait de l'oeuvre de Balthus, *Thérèse rêvant*, au Metropolitan museum en 2017⁹⁹ ou cette année celle pour *Fuck abstraction!* de Miriam Cahn au Palais de Tokyo¹⁰⁰. Le décrochage, par sa dimension tabou, a éclipsé les autres performances constituant de *Six Acts* qui faisaient intervenir des membres d'un groupe de *Drags artists* performateurs. Réinterprétant plusieurs tableaux, ils.elles opèrent à basculement de la dimension

⁹⁶ Quelques réactions disponibles sur le site *The Guardian*, URL : <https://www.theguardian.com/artanddesign/2018/feb/02/banning-artworks-such-as-hylas-and-the-nymphs-is-a-long-slippery-slope>

⁹⁷ Ariane Lemieux op.cit.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Plus d'information en ligne sur le site du *Journal des arts*, URL : <https://www.lejournaldesarts.fr/patrimoine/une-petition-sindigne-contre-une-toile-de-balthus-exposee-au-met-134727>

¹⁰⁰ Plus d'information en ligne sur le site du *Quotidien de l'art*, URL : <https://www.lequotidiendelart.com/articles/23533-la-plainte-contre-miriam-cahn-et-le-palais-de-tokyo-rejetee.html>

d'objet à celle de sujet, amène à se questionner sur qui étaient ces modèles et ces figures représentée, et à partager leur expérience.

Finalement, l'exposition « Au Bazar du genre » du 7 juin 2013 au lundi 6 janvier 2014 au MuCEM sera évoquée en tant que jalon français pour l'intégration des questions de genre. La forme de l'exposition organisée à partir de la fusion en une forme géométrique d'un X et d'un Y et faisant référence au système XY de détermination sexuelle se révèle certainement peu nécessaire pour envisager le genre. Les trente cellules qui en résultent, accentuent néanmoins cette idée du bazar où se juxtaposent des objets et œuvres de natures et d'origines différentes. Selon son commissaire Denis Chevallier :

« Les confrontations entre objets et documents soit mettaient l'accent sur un avant et un après, soit montraient des situations paradoxales ou inattendues et donc susceptibles de faire réagir le public » ¹⁰¹.

Ces cellules ont aussi pour effet de créer une intimité entre le public et les expôts, mais aussi dans la compréhension de la notion de genre. La fin du parcours est marquée par la diffusion de films documentaires. Les visiteurs munis d'un casque pouvaient entendre des témoignages de personnes ayant eu des expériences liées à ces mêmes problématiques. Le récit de l'exposition est ainsi personnalisé et réincarné.

¹⁰¹ Denis, Chevallier, « Exposer le genre : retour sur l'exposition *Au Bazar du genre* », 2017, p. 205-208, disponible en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/culturemusees/1292>

Chapitre 4 : Propositions pour une nouvelle approche expositionnelle

I-De nouveaux dispositifs pour un changement de regard

A-L'exposition, un art total?

Illustrée auparavant par l'exemple de Mickalene Thomas, l'intervention des artistes comme commissaire d'exposition permet d'introduire un regard critique sur le musée et ses collections. Cette pratique émerge dans les années 1970, notamment avec la National Gallery à Londres et son programme *Artist's eye*¹⁰². L'idée était d'inviter des artistes contemporains à créer des accrochages à partir de la collection permanente. Jacques Heinard dans les années 1980 développe ce principe en théorisant la muséologie de rupture, dans laquelle l'objet au même titre que la scénographie, servent au discours : « L'objet y est pensé en terme de décor, l'objet est décor comme le décor est lui même sujet d'exposition »¹⁰³. Les expositions du départements des Arts graphiques du musée du Louvre du début des années 1990 sont l'exemple de l'intervention d'écrivains, cinéastes et philosophes¹⁰⁴. À l'aune du développement d'un art contemporain critique des pratiques muséales, les musées ont compris la nature gratifiante d'être l'objet de tels commentaires, et de les inciter *in situ*¹⁰⁵. Par exemple, l'accrochage *The Play of the Unmentionable* par Joseph Kosuth en 1990 au Brooklyn Museum met en scène une centaine d'oeuvre de toutes époques confondues, formulant des jeux d'oppositions entre celles jugées acceptables ou non à leur époque de création. L'artiste considère l'installation elle-même comme une partie légitime de

¹⁰² Hodgkin H., « Introduction », *The artist's eye: an exhibition at the National Gallery*. Selected by Howard Hodgkin, cat. exp., Londres, The National Gallery, 1979, cité par Ariane Lemieux dans « Le geste de censure comme intervention artistique. Le décrochage d'Hylas et les Nymphes par Sonia Boyce » op.cit.

¹⁰³ cité par André Desvallées dans « L'anthropologie donnée à voir... et à comprendre », *Journal des anthropologues*, 1990, p. 11-25.

¹⁰⁴ Ariane Lemieux op.cit.

¹⁰⁵ *Ibid.*

son activité d'artiste¹⁰⁶. La scénographie devient une œuvre conceptuelle à part entière, proche de la notion d'œuvre d'art total. Dans le cas où l'artiste est lui-même le commissaire, la distinction entre l'œuvre et son exposition s'efface et peut être particulièrement propice à l'expression des regards féminins. C'est ce dont a fait part l'installation de Mickalene Thomas, qui efface la frontière entre l'art d'exposer et l'art exposé. Il semble qu'au plus l'artiste est engagé.e dans le choix de son exposition, au plus l'acte de regarder du spectateur est conscientisé.

B-Conscientiser le regard : du voyeur à la *camgirl*

Nous l'avons vu, les auteures féministes ont montré que la meilleure arme contre la patriarcat et d'utiliser ses propres codes. L'idée du trou de serrure, du verrou, matérialisation du voyeurisme et de la pulsion scopique, sera développée ici pour tenter d'amener à une conscientisation du regard. La première source d'inspiration pour cette proposition est la *Spia Ottica*, une performance de Giosetta Fioroni en 1968¹⁰⁷ à la Tortuga pour l'exposition expérimentale "Il Teatro Delle Mostre" (fig. 24 à 26). Elle consiste en une jeune actrice prenant place dans une chambre et mimant la vie « ordinaire » d'une femme : elle se lève, lit le journal, fume des cigarettes, s'habille, met un manteau et s'en va. Le spectateur est contraint.e de poser son œil sur un petit trou pour observer l'intérieur de la pièce. En 2017, l'artiste Francesco Vezzoli a de nouveau proposé l'installation dans son parcours « TV 70 : Francesco Vezzoli regarde Rai » à la Fondation Prada à Milan¹⁰⁸ (fig.27). Intégré au parcours d'une exposition, ce dispositif du trou de serrure engage le spectateur à la performance en tant que

¹⁰⁶ Page web de l'exposition, disponible en ligne sur le site du Brooklyn Museum, URL : <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/exhibitions/819>

¹⁰⁷ Œuvre abordée dans le catalogue *Women house*, Camille Morineau et Lucia Pesapane (éd.), cat.exp. (Paris, Monnaie de Paris, 20 oct. 2017 - 28 janv. 2018 ; Washington, National Museum of Women in the Arts, 9 mars - 8 mai 2018), Paris, Manuella Éditions, 2017.

Pour plus d'information sur l'œuvre, une interview de Giosetta Fiorini qui revient sur sa performance : <https://www.facebook.com/watch/?v=1567046809986849>

¹⁰⁸ <https://www.collettivoredana.com/giosetta-fioroni-e-la-%E2%80%8Bspia-ottica%E2%80%8B/>

voyeur. Il devient le sujet du regard mais conscientise aussi la portée de celui-ci sur l'oeuvre ou la performance regardée. On pourrait ainsi imaginer d'adapter ce dispositif à des reconstitutions d'atelier d'artiste ou d'un intérieur, dans lesquels la présence du corps féminin comme objet du regard n'est pas remise en question directement par l'artiste. Et si le.e spectateur.rice est en proie à la satisfaction de la scopophilie? Loin de là l'idée de lui asséner une leçon de morale. Il s'agira plutôt de l'inviter à la comparaison entre ce regard focalisé, érotisé, et celui adopté par le reste de la scénographie. Lorsqu'il retire l'oeil du verrou, il conscientise l'effet et le regard interne produit par l'oeuvre.

Dans cette même idée, il est intéressant d'envisager les dispositifs sous forme de lunettes stéréoscopique. Abigail Solomon Godeau évoque notamment les stéréoscopes daguerréotypes qui engagent à se soumettre à deux lentilles pour mieux observer l'épreuve (fig 28 et 29). L'autrice met en parallèle ce type d'images avec la dénonciation de la photographie au Salon de 1859 par Charles Baudelaire :

« Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous des stéréoscopes comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le coeur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire ». ¹⁰⁹

Le poète met en avant l'assouvissement de la pulsion scopique par ce type de dispositifs, certes correspondant aux contraintes techniques, mais qui en apprend aussi beaucoup sur les moeurs de l'époque. Le regard peut être historicisé par ce types de contraintes visuelles et permettre une contextualisation par l'expérience. Le.e regardeur.euse adoptent ainsi posture du public de ce Salon. Appliqué à la création contemporaine, il peut aussi se dégager une certaine notion d'intimité et de relation privilégiée à l'archive. Sacha Teboul, lors de l'exposition « Sans mémoire » au côté de Niels Cibois à la Galerie du Crous du 25 mai au 3 juin 2023, encapsule ses oeuvres *Le Regard* et *Le souvenir* dans des lunettes stéréoscopiques(fig.30 et 31). Ce dispositif devient un prisme chargé d'émotion,

¹⁰⁹ Abigail Solomon-Godeau op.cit. p.23

accentuant les procédés filmiques de la recreation du souvenir. Ces lunettes induisent aussi la notion de taille. Elles peuvent être placées à la hauteur de l'artiste ou à celle qu'il avait enfant. L'action de se baisser invite à se mettre dans la peau de l'autre, à partager son expérience. Globalement ces dispositifs amènent le.a visiteur.euse à l'acte de regarder. Il passe de la vue au regard en décidant physiquement de cette action.

Pour inverser ce rapport du public au dispositif, ce dernier peut aussi projeter son prisme sur l'image des spectateur.rice.s. C'est ce qui est à l'oeuvre dans l'accrochage de Raphaëlle Foulon, *Online Resilience*, pour l'exposition des Diplômes Bachelor Gobelins Photo-Vidéo du 7 juin 2023 dans l'espace Censure. La photographe y propose une démythification de la figure de la camgirl : « une personne qui performe la sensualité en se filmant avec une caméra pour une audience en échange d'une rémunération » (fig.32 et 33). Entre images récupérées et photographiées, elle décide d'accrocher sur la cimaise centrale son propre téléphone, ouvert sur l'appareil photo avant (fig.34). Le.a spectateur.rice est mis face à sa propre réflexion, interprétant le rôle de la *camgirl*. Le partage de l'expérience féminine est poussé à son plus haut degré et l'artiste nous projette dans sa performance.

C-Cacher pour mieux voir : la matérialisation du regard

Dans la continuité de l'idée d'acte de regarder, la matérialisation par le toucher constitue un élément important. Le dispositif du rideau induit notamment une posture active du spectateur et permet aussi de conscientiser son regard. Christian Boltanski dans ses installations *Les Tombeaux* et *Les Concessions* en 1996, exposées récemment au Centre Pompidou pour l'exposition *Faire son temps* (du 13 novembre 2019 au 16 mars 2020) (fig.37 et 38), explore les thèmes de la mort et de sa commémoration. Sous des draps et rideaux noirs, il dissimule des photographies de corps morts. Un ventilateur projette un vent léger qui soulève

aléatoirement les tissus. En proie à une fascination morbide, certain.e.s visiteur.euse.s soulèvent d'eux mêmes ce dispositif d'obstruction de la vue. La main tendue vient au secours d'un regard sans focal. La mise au point n'en est que renforcée. Par ce type de procédé de dévoilement, le.a visiteur.euse participe à la production du regard, il.elle est le.a seul.e décisionnaire son accomplissement.

Pour le cas de l'exposition de Raphaëlle Foullon, l'utilisation de voile blanc devant ses photographies fait référence à l'indisponibilité de l'image des *camgirls* avant que le paiement soit effectué (fig. 35 et 36). L'altération de la perception interroge le.a visiteur.euse sur les modalités d'appréciation du corps féminins : dans quelles conditions le corps féminin est-il censuré ? Pourquoi l'est-il ici et non dans d'autres conditions ? Où se termine l'érotisme, où commence la pornographie ? Le fait de cacher peut être compris comme une censure, qui accentuerait la compréhension des femmes en temps que signe de la différence sexuelle. Il faut donc expliciter la liberté de dévoilement pour que le dispositif soit efficace. De plus, comme il en a été question pour la performance de Sonia Boyce, l'acte de soustraire à la vue dans une institution muséale à ses limites. Ce genre de dispositifs appliqués aux œuvres d'autres artistes, d'autant plus s'ils sont décédés, pourraient provoquer des débats sur la censure et la légitimité de l'artiste et/ou du.de la commissaire à entraver la liberté artistique d'autrui.

D-La dialectique de l'intimité

La dialectique de l'intimité fera maintenant référence aux moyens formels employés par le musées pour développer une atmosphère intime. Ces approches sont souvent très subtiles mais se doivent d'être relevées pour leur pertinence. La salle « Intimité » de l'exposition *Pastel : de Millet à Redon* au musée d'Orsay en est un exemple notable (fig.9 et 10). Accessible par deux ouvertures en forme d'arches, la salle est plus petite et confinée que les précédentes. Une moquette violette, comme les cimaises, recouvre le sol et étouffe les pas des visiteur.euse.s. Ces éléments de scénographie rappellent la dimension privée de certaine pièce

d'un intérieur domestique, comme la chambre. En effet, dans la salle précédente, aux cimaises d'un violet plus clair et revêtue de moquette qu'au centre, témoignée plutôt d'un espace domestique, semi-ouvert sur le monde extérieur. On observe une gradation de l'intimité, vers la salle qui comporte exclusivement des pastels de nus féminins. Le deuxième paragraphe du texte de salle souligne trois catégories de nus présents dans la salle : ceux dont les modèles ne se savent observées, ceux qui soutiennent le regard du/de la spectateur.rice et ceux qui se savent observées. Pourtant, tous semblent perçus de la même manière car le public est rentré dans leur intimité, a franchi les portes de la traduction anglaise du titre « Behind closed doors ». Ce dispositif est intéressant car il permet d'instaurer la présence d'un lieu différencié, une hétérotropie au sens de Michel Foucault¹¹⁰. Néanmoins, son application au nu féminin peut s'avérer problématique car il associe le corps féminin à son érotisation et à sa censure en dehors de l'espace domestique.

II-La médiation : repenser le discours

A-La médiation écrite

Pour ce qui est de la médiation écrite, les regards féminins vont principalement agir en terme de prise en considération de la présence féminine en tant que sujet dans les récits convoqués, de compréhension des déterminantes de la représentation des figures féminines, de remise en question de l'ordre patriarcal et de partage d'expérience. Ces quatre points sont synthétisés dans l'approche de la revue indépendante *Gaze*, sous-titré « la revue des regards féminins », dans la rubrique « Art herstory » (fig.39 à 41). Dans le numéro 5 de décembre 2022, l'article commence par l'invitation :

¹¹⁰ Michel Foucault, « Des espaces autres », Dits et Écrits II, nouvelle édition, Gallimard, 2001, p. 1571-1581 (première parution, 1984, in Architecture-Mouvement-Continuité)

« Et si, en donnant une voix aux femmes qui peuplent nos tableaux, on réécrivait un bout de l'Histoire de l'art ? Dans ce numéro, laissez-nous vous raconter l'histoire d'une Lolita mythologique : la nymphe. »

L'article est illustré de l'oeuvre de Waterhouse, *Hylas et les Nymphes*. Éphydatie, la nymphe au centre de l'oeuvre, se présente et témoigne de son vécu. Pas simplement fictif, le récit revient sur le contexte social de création de l'oeuvre et son influence sur la représentation de la *femme fatale*. Naît alors l'idée de transposition de ce texte à la médiation de l'oeuvre. Pour l'adapter à un texte de salle, il conviendrait de modifier le vocabulaire familier et la prise de partie assez peu nuancée de l'autrice Eva Kirilof. Ils pourraient déclencher un mécanisme de défense chez le public et interférer avec la dimension pédagogiques des textes.

À propos de l'inclusivité, il serait pertinent de normaliser l'écriture inclusive dans les textes et les cartels. L'exposition Zanele Muholi à la Maison Européenne de la photographie du 1er février au 21 mai 2023, opte pour ce choix pour l'ensemble de sa communication. Dans la première salle, un texte en évoque les motivations (fig.42). Permettant notamment d'éviter l'accord au masculin par défaut. C'est aussi une manière d'adopter la posture de l'artiste qui se définit comme non-binaire et donc pour qui cette question est essentielle.

Évoquée précédemment, le fossé entre la recherche et l'exposition peut causer des contresens voire des erreurs d'interprétation de certaines oeuvres. Tout simplement, un manque de médiation écrite peut créer de l'ambiguïté quant à la représentation. Concernant les oeuvres qui font écho à un viol, une agression sexuelle, la médiation écrite se doit de les désigner clairement comme tels si les recherches l'affirment. S'il subsiste un doute, ils doivent être expliqués. En 2020, l'exposition « L'Empire des sens : de Boucher à Greuze » au musée Cognac-Jay présentait l'oeuvre *La belle cuisinière* de François Boucher (c.1735) accompagnait d'un cartel mentionnant : « Pour le détail du chat dévorant sa proie, l'issue fatale

de la scène -le viol- ne fait pas de doute »¹¹¹. Le catalogue de l'exposition comporte un l'article « Unions libertines ou violences sexuelles ? Interroger le consentement au XVIIIe siècle. » de Marine Carcanague¹¹², un thème évoqué simplement par ce cartel et qui aurait mérité d'être développé plus amplement.

B-La médiation sonore

Les dispositifs sonores au musées sont déjà nombreux. Parmi eux, on compte la douche sonore, le casque audio, les hauts parleurs, les fauteuils et cabinets d'écoute, ou encore l'appareil téléphonique¹¹³. Il permet de faire prendre part le.la visiteur.euse au récit. Il faut aussi évoquer la dimension interactive et productrice d'émotion que la diffusion de son peut avoir, comme il en a été question pour l'exposition At Night. Le son peut être vecteur d'une atmosphère paisible ou au contraire angoissante. Ces dispositif sont conjoints à l'ambition des nouvelles pratiques de visite.

III-De nouvelles pratiques de visite

A-La contrainte physique

La position active du spectateur est aujourd'hui largement admise et plutôt encouragée par les dispositifs de médiation, numériques notamment. Pourtant, replacer le.la spectateur.rice dans une posture de passivité pourrait aussi favoriser la présence du sujet féminin. Il est utopique de penser que dans l'état actuel de notre culture visuelle patriarcale, les spectateur.rice puissent intuitivement saisir les rapports de dominations en jeu dans l'image. C'est pour cela qu'une large

¹¹¹ Guide pour un musée féministe, 2022, op.cit., p.24.

¹¹² catalogue de l'exposition

¹¹³Luc Martinez, « Oyez! le son s'expose », Cahier d'éthnomusicologie, 2003, p. 83-94, OpenEditions Journals en ligne, URL : <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/580?lang=en>

soumission au parcours expographique avec un recours à la contrainte physique peut être intéressant. Il pourrait être question de faire ressentir physiquement les obstacles du parcours artistique ou historique d'une femme artiste.

Néanmoins, il s'agirait de ne pas retomber dans les travers d'un regard imposé. De plus, ces pratiques doivent correspondre au manuel d'accessibilité physique et sensorielle des musées ¹¹⁴ ainsi que respecter l'accessibilité aux personnes en situation d'handicap. L'expérience alternative peut alors se déporter vers la pratique de visite.

B-Bouleverser la relation sujet/objet par l'implication physique du/de la visiteur.euse

Jennifer Tyburczy dans *Sex Museums*¹¹⁵ tourne son intérêt vers la façon dont les corps se déplacent dans l'espace muséal pour interagir avec les autres corps, et les objets exposés. Elle nomme cette interaction la « chorégraphie d'exposition ». Le musée devient un lieu de performance, et notamment au cours de la visite. Dans la filiation de Michel Certeau, elle considère cet espace comme un « lieu pratiqué ».

Susceptibles de créer de nouveaux types d'interactions, les visites nues au musée Maillol pour l'exposition *Hyperréalisme, ceci n'est pas un corps* (8 septembre 2022 au 5 mars 2023) seront envisagées dans cette perspective¹¹⁶.

Caroline Landolt, responsable d'exploitation du musée Maillol et chargée de l'organisation de l'évènement en étroite collaboration avec l'Association Naturiste de Paris qui a géré les visites, nous éclaire à ce sujet (Entretien n°1). Connaissant un précédent français au Palais de Tokyo en 2018, il a été inédit que les deux organismes se soient intéressés de plus près aux publics, nous offrant ainsi plus

¹¹⁴ accessible en ligne sur le site du Ministère de la culture : <https://www.culture.gouv.fr/Media/Thematiques/Developpement-culturel/Culture-et-handicap/Files/biblio-culture-handicap/Accessibilite-des-musees-aux-personnes-handicapees-format-pdf-DMF-2005>

¹¹⁵ Jennifer Tyburczy, 2016, op.cit. p.6.

¹¹⁶ À ce sujet, une vidéo réalisée par le média Konbini et diffusée sur leurs réseaux sociaux : <https://www.konbini.com/arts/une-exposition-doeuvres-hyperrealistes-met-son-public-a-nu/>

de données statistiques mais aussi des témoignages sur le ressenti des visiteur.euse.s. Il s'avère qu'environ un tiers des visiteurs n'avaient jamais pratiqué de naturisme et ont exercé pour la première fois cette pratique au sein du musée Maillol : « Ils ont donc découvert cette pratique au sein du musée et dans un cadre artistique. ». Ces visites se sont organisées en quatre nocturnes, chacune ayant trois créneaux qui comptabilisaient 90 visiteurs. Ayant tous été complets, on compte 1080 visiteur.euse.s. Il est vrai que le thème de l'exposition se prête assez à cette expérience, du fait de la présence de sculpture en trois dimensions, recréant à la perfection les corps humains, souvent nus. En témoignent les photographies de la presse, les corps des œuvres et des visiteur.euse.s se confondent (fig.43). Qu'en est-il de l'expérience du public ? Majoritairement, ils.elles évoquent un rapport plus direct aux œuvres. Caroline Landolt parle d'une continuité entre le sujet de représentation et les visiteur.euse.s, qui voyez leur *alter ego* dans la sculpture. Selon elle, il.elle.s prenaient de ce fait d'avantage conscience du fait qu'ils sont, en tant qu'humains, ce que les artistes ont cherché à représenter : « c'est vraiment casser cette sacralisation et en revenir à l'essence même du sujet qui est l'humain du quotidien, du commun, le visiteur. ».

Projetant leur propre corps à ceux sujets représentés, le public est plus apte à cerner beaucoup plus vite les irrégularités dans l'art ou non, ce qu'on a décidé de représenter ou non. Concernant le corps féminin, elle prend l'exemple de la sculpture de John de Andrea au deuxième étage de l'exposition, laissant apparaître les aspérités de la peau du modèle au niveau des hanches, avec de la cellulite et des vergetures. En projetant son propre corps, on en arrive à une normalisation de la nudité. Concernant l'érotisation de ces corps, le fait d'être nu.e modifierait la perception du.de la visiteur.euse : « tout le monde est nu et se comporte de manière très naturelle en étant nu, ça désintéresse le regard ». En terme de ressenti physique, la visite est éprouvée. Avec humour, la responsable d'exploitation observe qu'« ils avaient l'air de venir d'avoir fait le grand huit au Jardin d'Acclimatation ». Un mélange d'adrénaline, de stress et d'enthousiasme explique sûrement cette fatigue physique mais aussi émotionnel. Être nu amplifierait notre

capacité à partager les émotions du sujet représentés, comme l'affirme Laurent Luft (Entretien n°2), président de l'Association des Naturistes de Paris :

« Ayant vu nos différentes expositions habillé puis nu, j'ai toujours remarqué qu'en mode naturiste on vit l'expérience d'une autre façon. Face aux différents types d'œuvres, on peut se sentir vulnérable, sensible, invisible, ou même l'impression de faire partie des œuvres. »

A posteriori, les papiers des différents journalistes retiennent que l'expérience fait tomber des barrières sociales du fait du manque de repères visuels. Pour autant, l'expérience peut-elle s'appliquer à d'autres types d'expositions ? L'avis de Caroline Landolt est nuancé mais il en ressort que pour l'exposition de nus, l'instauration d'une nouvelle normalité par la nudité de tous, permet d'ouvrir à de nouveaux regards. Le registre le plus intime devient la norme entre les murs du musées, remettant à plat les relations de pouvoir entre sujet et objet du regard et annulant tout principe de différenciation sexuelle.

Conclusion

Pour conclure, les regards féminins, dans toute leur potentialité tendent à combler les lacunes des expositions dans leur forme actuelle dans les institutions muséales. La visibilité des femmes par l'exposition n'a pas suffi pour reconsidérer leur image, leur expérience et leur histoire, du fait du conditionnement patriarcal des normes visuelles et des pratiques muséales. Les regards féminins s'attachent à en combler les lacunes selon différentes stratégies. Ces dernières sont toutes dirigées vers le.la visiteur.euse afin de contrer l'objectification par le partage d'expérience et la conscientisation du regard, et de remettre en cause l'ordre patriarcal par un récit protéiforme. L'engagement du public se veut plus actif, physique et émotionnel, en interaction constante avec l'espace muséal et les œuvres exposées. Par l'analyse des dispositifs existants et la propositions de nouveaux, il a été possible de constater que la présence des regards féminins se manifeste au plus la distinction entre l'œuvre et sa scénographie est mince. Ainsi, l'exposition n'induit plus aucune hiérarchie entre l'artiste, l'œuvre et le.la visiteur.euse, qui peuvent dialoguer sur un même pied d'égalité. Ce nouveau modèle, axé ici sur le rapport au corps et à l'expérience féminine, se veut comme une alternative à l'hégémonie et peut être appliqué à toute minorité.

Bibliographie

Ouvrages

ADAIR Joshua G., LEVIN Amy K., *Museums, Sexuality, and Gender Activism*, Abingdon, Routledge, 2020.

ASSOCIATION MUSÉ.E.S (dir.), *Guide pour un musée féministe : Quelle place pour le féminisme dans les musées français ?*, Rennes, Association musé.e.s, 2022

BATTISTA, Kathy, *Renegotiating the body, Feminist Art in 1970s London*, Londres, Tauris & Co, 2013.

BAXANDALL Michael, *L'Oeil du Quattrocento : l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance*, traduit de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.

BAZIN Germain, *Le temps des musées*, Liège, Desoer, 1967.

BERGER John [et al.], *Way of seeing : based on the BBC television series*, Londres, British Broadcasting Corporation, 1972.

BENNETT, Tony, *The Birth of the Museum : history, theory, politics*, Londres, Routledge, 1995.

BREY, Iris, *Le regard féminin : une révolution à l'écran*, Paris, Points, 2021.

CHAUMIER Serge, *Traité d'expologie : Les écritures de l'exposition*, Paris, La Documentation Française, 2012.

COWIE Elizabeth, *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

DEEPWELL, *New feminist art criticism, : critical stratégies*, Manchester, Manchester University Press, 1995.

FALK, John H. et DIERKING, Lynn D., *The museum experience revisited*, Londres, Routledge, 2016.

GAY, Roxane, *Mickalene Thomas*, Londres, Phaidon Press, 2021.

GLASSER Jane R. et Artemis A. ZENETOU (dir.), *Gender Perspectives : Essays on Women in Museums*, Washington, Smithsonian, 1994.

GLICENSTEIN, Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses universitaires de France, 2009.

LEVIN, Amy (ed.), *Gender, Sexuality, and Museums: A Routledge Reader*; Londres, Routledge, 2010.

MULVEY, Laura, *Visual pleasure and narrative cinema* , Londres, Afterrall Book, 2016.

PAPENBURG Bettina et ZARZYCKA Marta, *Carnal aesthetics : transgressive imagery and feminist politics*, Londres, Tauris, 2013.

PARKER, Rozsika et POLLOCK, Griselda, *Framing Feminism : art and the Women's movement 1970-1985*, Londres, Pandora, 1987.

POLLOCK, Griselda, *Encounters in a Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Londres, Routledge, 2008

POLLOCK Griselda, *Vision and difference : femininity, feminism, and histories of art*, Londres, Routledge, 1988.

SOLOMON-GODEAU, Abigail, Reconsidérer la photographie érotique : notes pour un projet de sauvetage historique, trad. de l'anglais par Eléonore Challine, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022.

SOMPAIRAC, Arnaud, *Espaces scénographie, l'exposition comme expérience critique et sensible*, Genève, MétisPresses, 2020.

TYBURCZY Jennifer, *Sex Museums: The Politics and Performance of Display*, Chicago, The University of Chicago Press, 2016.

Articles

Association Féminin Masculin Recherches, Gender Mainstreaming. De l'égalité des sexes à la diversité, Cahiers du genre, 2008/1, n°44, [En ligne] ; <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2008-1.htm>. Consulté le 8 avril 2022.

BELGHERBI, Eva, « Expositions de femmes artistes en France : stop ou encore ? », Un carnet de genre, 6 avril 2021, Hypothèses [En ligne] : <https://ghda.hypotheses.org/1447>. Consulté le 3 mars 2023.

BELGHERBI, Eva, « Un pas en avant, trois pas en Pionnières », Un carnet de genre, le 3 avril 2021, Hypothèses [En ligne] : <https://ghda.hypotheses.org/1871>. Consulté le 3 mars 2023.

BOTTE, Julie, « Les women's museums avec des collections d'art Vers la construction de nouveaux récits et d'une autre société », La Lettre de l'OCIM, 2016, p.5-12.

BOTTE, Julie, « Les musées de femmes : De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », 2018, p. 51-71, in Charlotte Foucher-Zarmanian et Arnaud Bertinet (dir.), *Musées au Prisme du genre*, Culture&Musées, 2018 [En ligne] : <https://journals-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/culturemusees/1160>, consulté le 12 février 2023.

CARNEGIE, Elizabeth. « Trying to Be an Honest Women: Making Women's Histories », in Kavanagh Gaynor (dir.). *Making Histories in Museums*, London, Leicester University Press, 1996, p. 54-65.

CASTELLANO, Cristina. « Genre et musées », in Aline Caillet et Christophe GÉNIN (dir.), *Genre, sexe et égalité. Étude critique de nos rôles sociaux*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 126.

FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, « Musées et genre : état des lieux d'une recherche », *Muséologies, Les cahiers d'études supérieures*, Vol. 8, n°2, 2016, Erudit [En ligne] : <https://www.erudit.org/en/journals/museo/2016-v8-n2-museo03919/1050763ar.pdf>. Consulté le 2 décembre 2022.

CHEVALLIER, Denis, « Exposer le genre : retour sur l'exposition *Au Bazar du genre* » 2018, p. 205-208, in Charlotte Foucher-Zarmanian et Arnaud Bertinet (dir.), *Musée au Prisme du genre*, Culture&Musées, 2018 [En ligne] : <https://journals-openedition-org.ezproxy.univ-paris3.fr/culturemusees/1160>, consulté le 12 février 2023.

DES PORTES, Elisabeth et RAFFIN, Anne, « Focus on women », Museum, Vol XLIII, n°3, 1991, p. 129-132, Unesco [En ligne] : <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000089196>. Consulté le 27 novembre 2022.

COWIE, Elizabeth, « Women, Representation and the Image », Screen education, n°24, 1977, p.15-23.

DESVALLÉES, André, « L'anthropologie donnée à voir... et à comprendre », *Journal des anthropologues*, 1990, p.11-25.

DIMITRAKAKI, Angela et PERRY, Lara, *Politics in a Glass Case : feminism, exhibition cultures and curatorial transgressions*, Liverpool, Liverpool University Press, 2013.

GOLER, Robert I., « Reviewed Work: The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display by Robert Lumley », *Technology and Culture*, Vol. 31, No. 3, 1990, p. 557-559, Jstor [En ligne] : <https://www.jstor.org/stable/3106096>. Consulté le 26 janvier 2023.

KNIBB, Helen. « “Present but Not Visible”: Searching for Women’s History in Museum Collection ». *Gender & History*. vol. VI, n°3, novembre 1994, p. 352-369.

LEMIEUX, Ariane , « Le geste de censure comme intervention artistique. Le décrochage d’Hylas et les Nymphes par Sonia Boyce », *exPosition*, 2 septembre 2019, [En ligne] : <https://www.erudit.org/en/journals/museo/2016-v8-n2-museo03919/1050763ar.pdf>. Consulté le 4 mars 2023.

LORENTER, Jesus P. et MOOLHUIJSEN, Nicole, “La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations”, *La Lettre de l’OCIM*, n°158, 2015 [En ligne] : <http://journals.openedition.org/ocim/1495>. Consulté le 10 février 2023.

MACHIN, Rebecca. « Gender Representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum ». *Museum & Society*. no 6, 2008, p. 54-67.

PAQUIN Maryse et LEMAY-PERREAUL, Rébéca, « Typologie des médiations muséales : des logiques d’intervention au registre d’actions culturelles », *Muséologie*, Volume 8, numéro 2, 2016, p. 121–138, Érudit [En ligne] : <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2016-v8-n2-museo03919/1050764ar/>, consulté le 6 mars 2023.

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », 1999, trad. de l’anglais par Séverine Sofio, Perin Emel Yavuz, *Cahiers du Genre* 2007/2, n° 43, p.45 à 69, [En ligne] : <https://www.erudit.org/en/journals/museo/2016-v8-n2-museo03919/1050763ar.pdf>. Consulté le 5 mars 2022.

PORTER, Gaby. « Putting your House in Order: Women and Domesticity in Museums », in LUMLEY, Robert (dir.). *The Museum Time-Machine. Putting Cultures on Display*. London: Comedia/Routledge, 1988, p. 11-15.

PORTER, Gaby. « Gender Bias. Representations of Work in History Museums », *Continuum. The Australian Journal of Media and Culture*, vol. 3, n°1, 1990, p. 70-83.

PORTER, Gaby. « How are Women Represented in British History Museums/ Comment les femmes sont-elles représentées dans les musées d’histoire britannique », *Museum International*, vol. XLIII, no 3, 1991, p. 159-162.

POLLOCK Griselda, « Whats wrong with « Images of Women », *Screen Education*, n°24, 1977, p.25-33.

PORTER, Gaby. « Putting your House in Order: Women and Domesticity in Museums ». In. LUMLEY, Robert (dir.). *The Museum Time-Machine. Putting Cultures on Display*. London: Comedia/Routledge, 1988, p. 11-15

PORTER, Gaby.« Seeing through Solidity: A Feminist Perspective », in Sharon Macdonald et Fyfe Gordon (dir.). *Theorizing Museum: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford: Blackwell Publishers, 1996, p. 105-126.

REILLY, Maura, *Curatorial activism: towards an ethics of curating*, Londres, Thames & Hudson, 2018.

SEGALEN, Martine. « Here but Invisible: The Presentation of Women in French Ethnography Museums », *Gender & History*. vol. VI, n°3, novembre 1994, p. 334-344.

WIEL, Stephen E., « From Being About Something to Being For Somebody. The Ongoing Transformation of the American Museum », Gail Anderson (dir.), *Reinventing the Museum. The Evolving Conversation on a Paradigm Shift*, Plymouth, AltaMira Press, 2012, p. 170-190.

SHELTON, Anthony, « Muséologie critique : un manifeste », *Culture&Musée*, n°39, 2022, p. 213-246 [En ligne] : <http://journals.openedition.org/culturemusees/8128>. Consulté le 20 avril 2023.

WILSON, Fred et HALL, Howard, « Mining the Museum », No. 44, 1993, p. 151-172, Jstor [En ligne] : <https://www.jstor.org/stable/25007622?seq=2>. Consulté le 5 avril 2023.

« Les musées universels », Les nouvelles de l'ICOM, n°1, 2004, p.3, disponible en ligne sur le site de l'ICOM : [En ligne] : <https://www.icom-musees.fr/sites/default/files/2018-09/Vol57n1%2C2004.pdf>. Consulté le 7 janvier 2023.

Catalogues d'exposition

Women Artists: 1550-1950, Ann Sutherland Harris and Linda Nochlin (ed.), cat.exp., Los Angeles, County Museum of Art and Alfred A. Knopf, 1976

Global feminism : new directions in contemporary art, Maura Reilly et Linda Nochlin (éd.), cat. exp., (New York, Brooklyn Museum, de mars à Juillet 2007; Davis Museum and Cultural Center, Wellesley College, Massachusetts, de septembre à décembre 2007), Brooklyn, Brooklyn Museum, 2007.

The female gaze : women artists making their world, Robert Cozzolino (ed.), cat.exp., (Philadelphia, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, du 17 nov. 2012 au 7 av. 2013), Philadelphie, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, 2012.

Women house, Camille Morineau et Lucia Pesapane (éd.), cat.exp. (Paris, Monnaie de Paris, 20 oct. 2017 - 28 janv. 2018 ; Washington, National Museum of Women in the Arts, 9 mars - 8 mai 2018), Paris, Manuella Éditions, 2017.

Elle@centrepompidou, Camille Morineau (éd.), cat.exp., (Paris, Centre Pompidou, 27 mai 2009 - 24 mai 2010), Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009.

Pionnières : artistes dans le Paris des années folles, Camille Morineau et Lucia Pasapane (éd.), cat.exp., (Paris, Musée du Luxembourg, du 2 mars au 10 juillet 2022), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux-Grand Palais, 2022.

Rosa bonheur, 1822-1899, Sandra Buratti-Hasan et Leïla Jarbouai (éd.), cat.exp., (Bordeaux, musée des Beaux-arts, du 18 mai au 18 septembre 2022 puis à Paris, musée d'Orsay, du 18 octobre 2022 au 15 janvier 2023), Paris, Musée d'Orsay, 2022.

Parisiennes citoyennes ! : engagements pour l'émancipation des femmes : 1789-2000, Christine Bard, Catherine Tambrun et Juliette Tanré-Szewczyk (éd.), cat.exp. (Paris, Musée Carnavalet-Histoire de Paris, du 28 septembre 2022 au 29 janvier 2023], Paris, Paris Musée, 2022.

Références autres

« Le repos des guerrière », *Gaze, la revue des regards féminins*, n°5, décembre 2022.

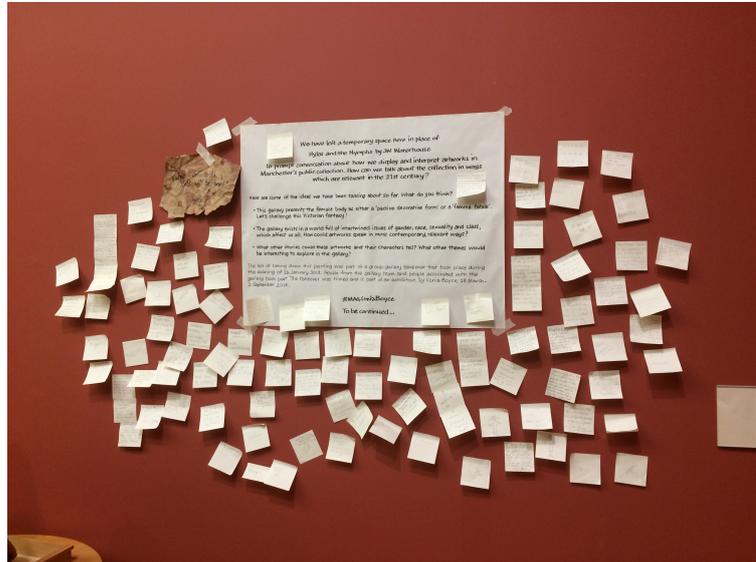
DELPEUX, Sophie, Cours d'institution artistique, Paris, Panthéon-Sorbonne, années universitaire 2020-2021

MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, 2022, s.v. Musées de Femmes.

Annexes :
Table des matières

1.Figures	p.1
2.Google doc	p.22
3. Entretiens	p.25
4. Article de recherche.....	p.88

Fig.1



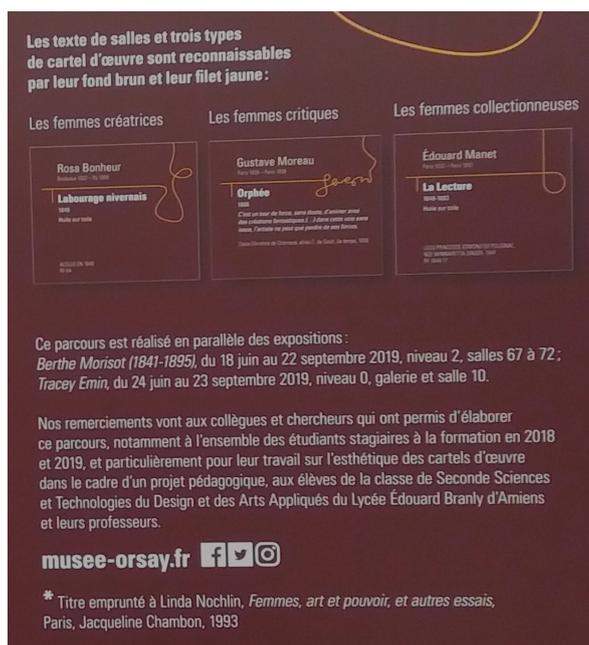
Performance de Sonia Boyce à la Manchester Gallery en 2018
(c) The Guardian URL : <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/feb/02/nymphs-manchester-art-gallery-perspective-censorship>

Fig. 2



Raccrochage de l'oeuvre John Waterhouse
(c) Michael Pollard

Fig. 3



Cartel du musée d'Orsay pour le parcours
« Femmes, art et pouvoir » en juin 2019
(c) Musée d'Orsay

Fig. 4



(c) Wikipédia

Fig. 5



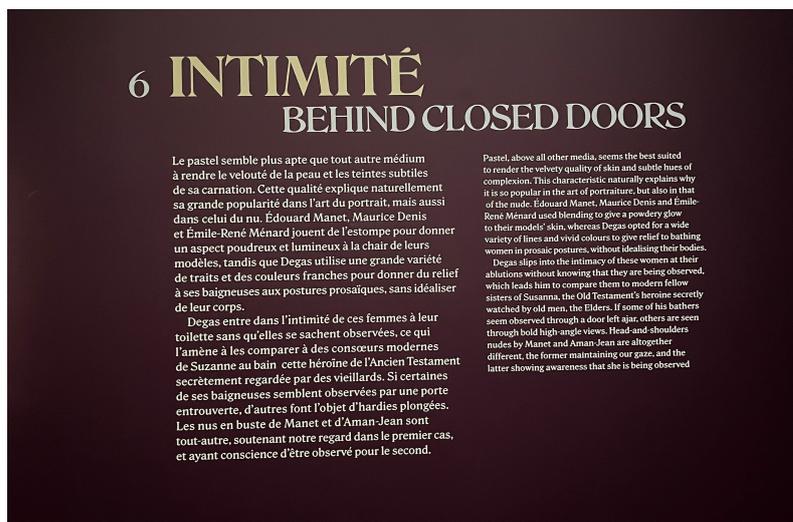
Exposition Women artists : 1550-1950, au Brooklyn
Museum, à New York en 1977
(c) Wikipédia

Fig. 6



Exposition Women artists : 1550-1950, au Brooklyn
Museum, à New York en 1977
(c) Wikipédia

Fig.9



Texte de salle de l'exposition Pastels au Musée d'Orsay en 2023
(c) Laura Fernandez

Fig.10



Salle de l'exposition Pastels au Musée
d'Orsay en 2023
(c) Laura Fernandez

Fig.11



Salle de l'exposition Füssli au Musée Jacquemart André en 2023
(c) Culturespaces, Thomas Garnier

Fig.12



Salle de l'exposition Füssli au Musée Jacquemart André en 2023
(c) Culturespaces, Thomas Garnier

Fig. 13 à 16



Salles de l'exposition Parisiennes citoyennes! Au Musée Carnalet à Paris, 2023
(c) FranceFineArt

Fig. 17



Carte des Musées de Femmes de l'International association of
Women's Museum, 2023

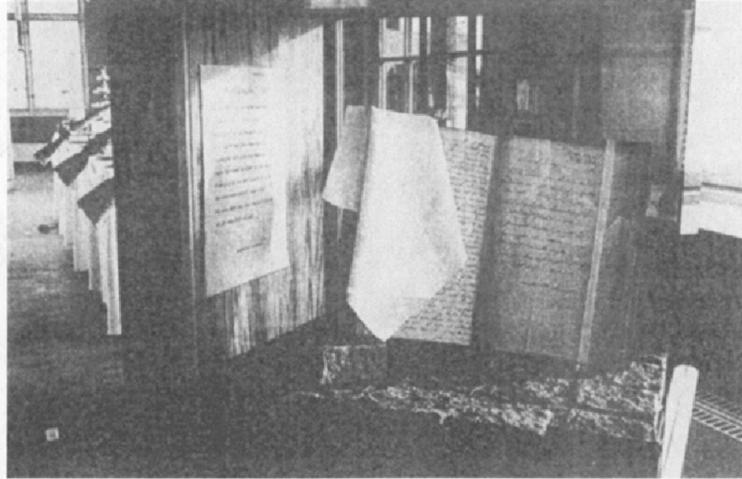
URL : [https://iawm.international/about-us/womens-museums/
map/](https://iawm.international/about-us/womens-museums/map/)

Fig. 18



La « salle de la peur », dans
l'exposition At Night
(c) Gaby Porter

Fig. 19



Salle « Taste » de l'exposition The Sixth Sens
(c) Gaby Porter

Fig. 20



Me as a Muse de Mickalene Thomas, 2016, Musée de l'Orangerie
(c) Sophie Crépy

Fig. 21

Née en 1971 à Camden, dans le New Jersey, Mickalene Thomas vit et travaille à Brooklyn (New York). Elle a obtenu un master de Beaux-Arts à l'université de Yale après une licence de Beaux-Arts au Pratt Institute. Elle a reçu de multiples titres et bourses : la distinction Pratt Legends (2022) ; le prix du Newark Museum of Art pour l'impact artistique (2022) ; le titre de professeure d'art invitée à la faculté d'art de Yale (2020) ; le titre de professeure associée au collège Pauli Murray de l'université de Yale (2020) ; la bourse de la commission biennale Meyerhoff-Becker du Baltimore Museum of Art (2019), entre autres. Elle a été mise à l'honneur par plusieurs institutions et organisations dont l'Aperture Foundation, le SFMoMA, le MoMA PS1 et le Hirshhorn Museum du Smithsonian Institute. Elle a exposé dans des lieux prestigieux d'un bout à l'autre de l'Amérique du Nord, notamment au Brooklyn Museum, au MoMA PS1, au Seattle Art Museum, au SFMoMA, à la National Portrait Gallery et au Baltimore Museum of Art. Certaines de ses œuvres ont rejoint les collections permanentes du Metropolitan

Museum of Art, du Brooklyn Museum, du Whitney Museum of American Art, du Solomon R. Guggenheim Museum, de la National Portrait Gallery, et d'autres collections publiques et privées. Elle a cofondé la pépinière Pratt>FORWARD, qui vise à aider les étudiants de troisième cycle à se lancer sur le marché ; elle siège aux conseils d'administration du Brooklyn Museum et du MoMA PS1.

Avec le généreux soutien de **AF MO**
Avec la collaboration exceptionnelle de la **GALERIE NATHALIE OBADIA**
PARIS - BRUXELLES

Mickalene Thomas, La photo officielle de Paris, 2023. © Mickalene Thomas. Tous droits réservés. Mickalene Thomas est représentée par la galerie d'art contemporain AF MO, 48 rue de Valenciennes, 75011 Paris, France. AF MO est membre de la communauté EPICO. Imprimé en France, septembre 2022. 1071 074



MICKALENE THOMAS : AVEC MONET

Musée de l'Orangerie
13 octobre 2022 – 6 février 2023



Mickalene Thomas est tout à la fois artiste plasticienne, cinéaste et commissaire d'expositions. Elle est notamment reconnue pour ses peintures, collages, photographies, vidéos, performances ainsi que pour ses installations de grande ampleur. Thomas a élaboré un vocabulaire de l'érotisme noir très personnel, une vision de la sexualité noire et de l'esthétique queer noire axée sur les thèmes du loisir, de la joie et de la beauté. Pour cette exposition, l'artiste a créé des pièces qui rendent compte de l'étendue du langage visuel qu'elle a développé au cours des vingt dernières années, tout en réinterprétant l'expérience qu'elle a vécue lors de sa résidence en 2011 à Giverny, dans la maison de Claude Monet. Chacune de ses œuvres puise dans l'histoire de l'art et la culture populaire, tout en en critiquant les présupposés afin d'offrir une représentation plus complexe de la féminité, de la sexualité, du désir et du pouvoir dans un dialogue avec l'œuvre de Monet. En proposant sa vision personnelle des espaces que l'artiste impressionniste avait conçus pour

lui-même – la maison, la salle à manger, le jardin d'eau – et sa propre interprétation contemporaine du célèbre *Déjeuner sur l'herbe* (d'abord peint par Manet puis réinterprété par Monet), Thomas construit des portraits, des paysages et des intérieurs complexes qui subvertissent les notions de beauté et de féminité. *Le Déjeuner sur l'herbe : les trois femmes avec Monet* (2022) reprend la composition de l'œuvre de Manet dans laquelle trois femmes noires sont assises, entourées d'une flore et d'une faune riches, et dont le regard fixant directement les spectateurs exprime force, pouvoir et autorité. Il s'agit d'un collage dont les éléments ont été découpés dans des photographies du jardin de Monet prises par l'artiste, ainsi que dans des estampes et des lithographies provenant de ses archives personnelles. Les personnages arborent des coupes afro et des tenues haute couture évoquant les années 1970, apogée du mouvement américain pour les droits civiques mais aussi du mouvement *Black is Beautiful*, qui célébrait la beauté noire aux États-Unis.

« Il y a quelques années, j'ai été accueillie en résidence à Giverny, berceau de l'impressionnisme. Cette expérience m'a beaucoup marquée... J'ai intégré des notions essentielles sur la manière de composer un tableau et, surtout, de traduire ce sentiment de rébellion qui anime les artistes. » Tout en étant inspirée par la rébellion formelle de ses prédécesseurs, Thomas en repousse les limites pour y inclure la beauté, le désir et le pouvoir noirs. *Me as Muse*, une installation mêlant sculpture et vidéo, offre un cadre propice à la réflexion et à la contemplation autour de la figure de l'odalisque. Tel un jardin immersif, l'œuvre se compose de douze écrans de télévision empilés montrant l'artiste nue et allongée dans la pose typique de l'odalisque. Son apparence se métamorphose en formes abstraites et figures féminines ayant incarné des canons de beauté et de séduction au fil de l'histoire : *Léda* et *le Cygne* de François Boucher ; *Nu couché* d'Amedeo Modigliani et *La Grande Odalisque* de Jean-Auguste-Dominique Ingres, mais aussi des personnalités noires telles



Mickalene Thomas

que Saartjie Baartman (la Vénus hottentote) et Grace Jones. En fond sonore, on entend l'enregistrement audio d'un entretien de l'artiste Eartha Kitt dans l'émission de Terry Wogan, décrivant des expériences traumatiques d'abus et de discrimination. Cette installation multimédia confère un cadre conceptuel à l'exposition invitant à une lecture plus large des œuvres d'artistes tels que Monet. Elle examine la manière dont l'identité, le genre et la subjectivité ont été façonnés par la fétichisation du corps féminin à travers l'histoire.

Brochure de visite du Musée de l'Orangerie pour l'exposition « Mickalene Thomas : avec Monet, 2016

Fig. 22



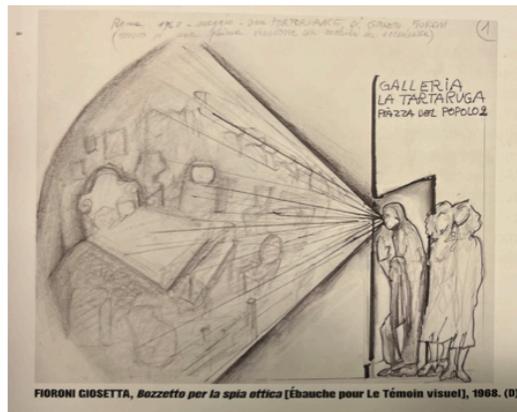
The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable (Joseph Kosuth), September 27, 1990 through 1990 (date unknown) (Image: PSC_E1990i019_SL3.jpg Brooklyn Museum. ©Joseph Kosuth, courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery. photograph, 1990)

Fig. 23



The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable (Joseph Kosuth), September 27, 1990 through 1990 (date unknown) (Image: PSC_E1990i160.jpg Brooklyn Museum. ©Joseph Kosuth, courtesy of the artist and Sean Kelly Gallery. photograph, 1990)

Fig. 24 à 26



Dessin tiré de l'ouvrage *New feminist art criticism : Critical strategies* de Katy Deepweel en 1995



Photographies de la performance *Spia Ottica* de Giosetta Fioroni à la galerie la Tartaruga en 1968
©Flash Art

Fig.27



entrambe le foto courtesy of Klat magazine

Installation réactualisée par Francesco Vezzoli lors de l'exposition « TV 70 : Francesco Vezzoli regarde Rai » en 2017 à la Fondation Prada à Milan URL: <https://www.collettivoredana.com/giosetta-fioroni-e-la-%E2%80%8Bspia-ottica%E2%80%8B/>

Fig.28

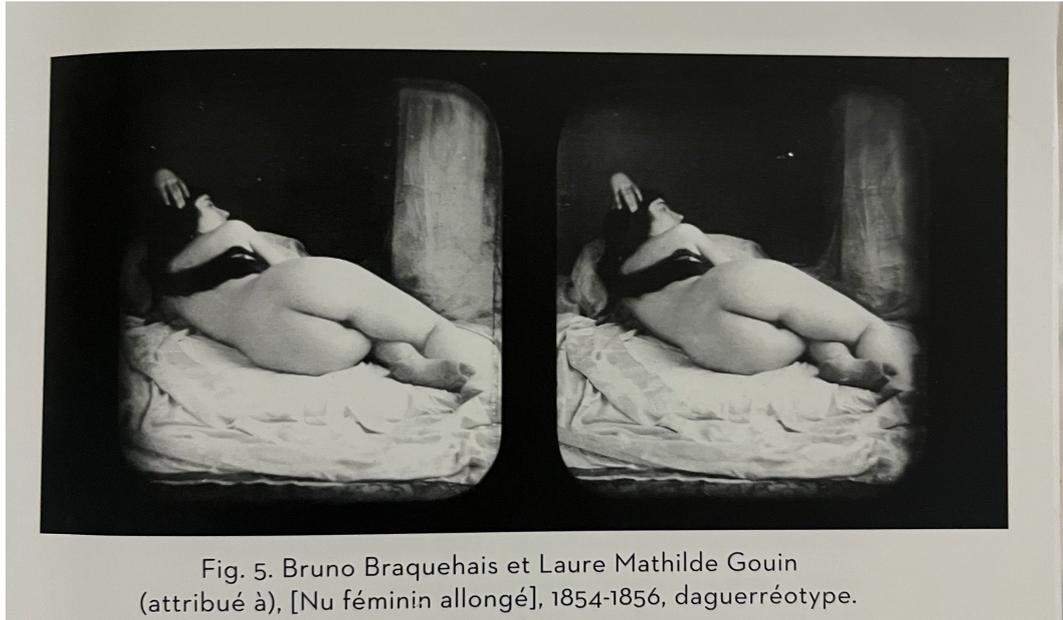


Illustration tirée de l'ouvrage de Salomon Godeau, Reconsidérer la photographie érotique : notes pour un projet de sauvetage historique, trad. de l'anglais par Eléonore Challine, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2022.

Fig.29



Appareils stéréoscopiques

URL : https://www.image-en-relief.org/stereo/images/documents/Breve_histoire_stereoscopie.pdf

Fig.30



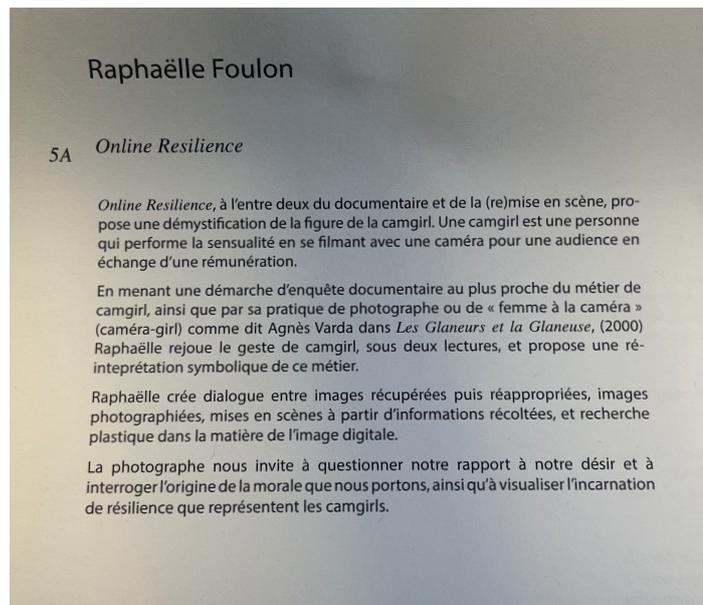
Œuvre le Regard de Sacha Teboul à la
Galerie du Crous en mai-juin 2023
(c) Instagram de la Galerie du crous

Fig.31



Œuvre le Regard de Sacha Teboul à la Galerie
du Crous en mai-juin 2023
(c) Instagram de Sacha Teboul

Fig.32



Cartel de présentation de l'exposition de Raphaëlle Foulon,
Online Résilience, 2023
(c) Laura Fernandez

Fig.33



Exposition de Raphaëlle Foulon, Online Résilience, 2023
(c) Laura Fernandez

Fig.34



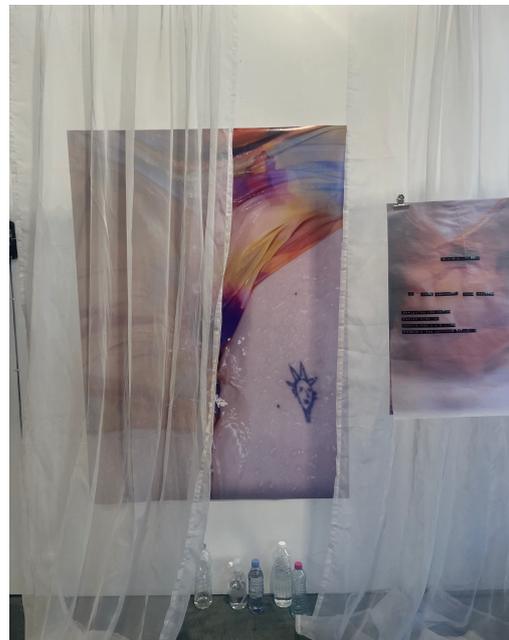
Téléphone portable accroché aux cimaises,
Exposition de Raphaëlle Foulon, Online Résilience, 2023
(c) Laura Fernandez

Fig.35



Exposition de Raphaëlle Foulon, Online
Résilience, 2023
(c) Laura Fernandez

Fig.36



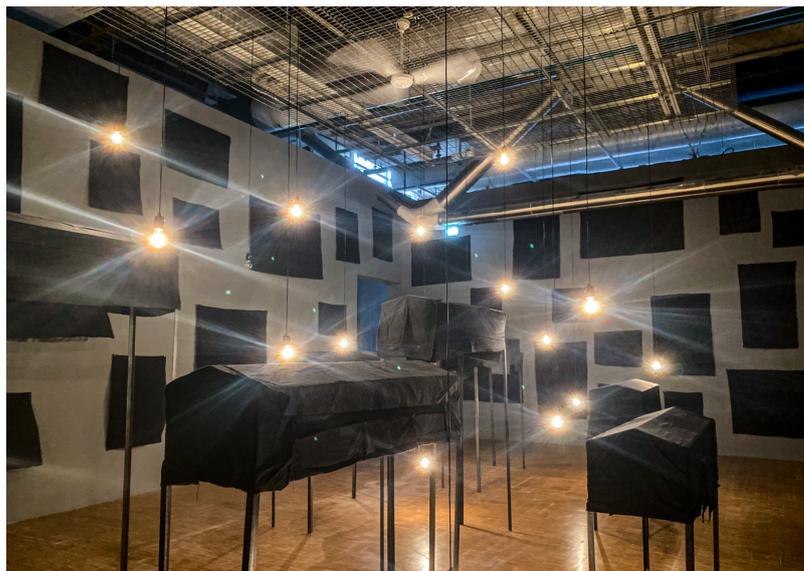
Exposition de Raphaëlle Foulon, Online
Résilience, 2023
(c) Laura Fernandez

Fig.37



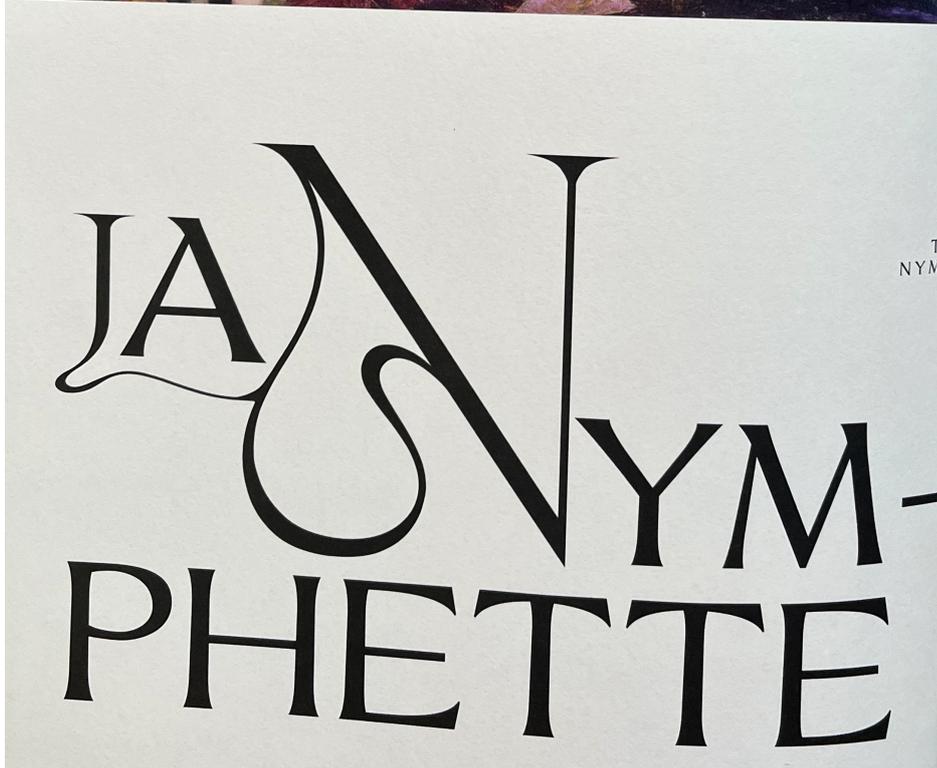
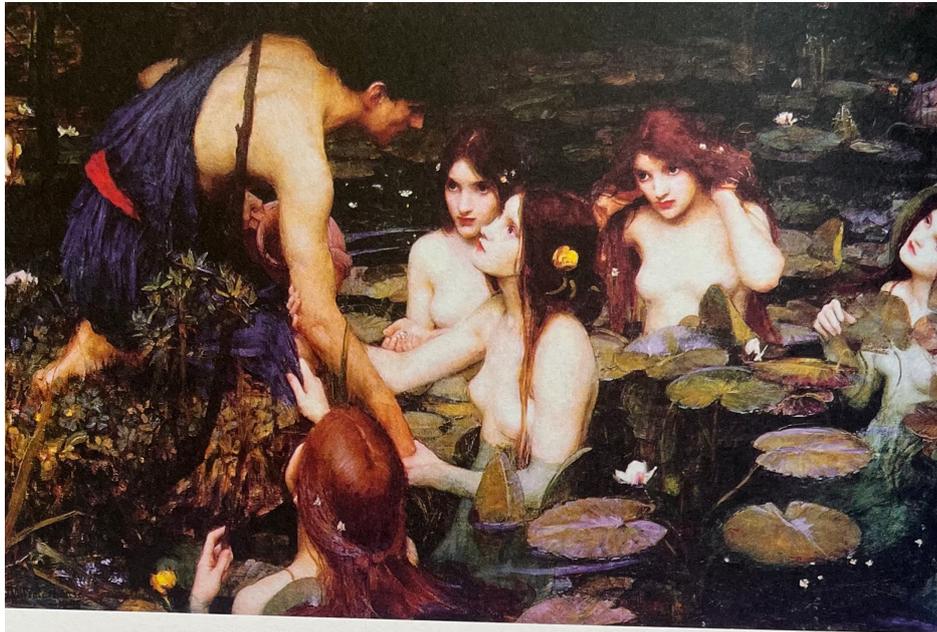
Christian Boltanski, *Les Tombeaux*, 1996. Bois, métal, draps noirs, ampoules.
Et *Les Concessions*, 1996. Photographies, tissu noir, ventilateurs, dimensions variables.
© Centre Pompidou. Philippe Migaut.

Fig.38



Christian Boltanski, *Les Tombeaux* et *Les Concessions* 1996
(s) Sortir à Paris

Fig.39



Gaze, La revue des regards féminins, n°6, p.14

Fig.40

Page précédente : Hylas et les Nymphes par John William Waterhouse, 1896. Ici-contre : réinterprétation par Prune Phi.

Previous page : Hylas and the Nymphs by John William Waterhouse, 1896. Opposite: interpretation by Prune Phi.

femmes à la maison avec un gosse calé sur la hanche plutôt que dans les rues à réclamer, le poing levé, notre accès au suffrage universel. Alors qu'un vent de révolution souffle, l'idée même que l'on puisse acquérir davantage de droits les fait trembler. Il faut donc un *backlash*. Rappeler aux femmes qui sont les maîtres. L'art a toujours été un outil de propagande – ce n'est pas pour rien qu'on nous représente toujours les seins à l'air plutôt qu'en train de lire un livre –, car il permet, grâce aux représentations, d'influencer nos comportements et d'établir ce à quoi une femme respectable est censée ressembler.

En me choisissant comme sujet – moi, une jeune fille indépendante, fraîche, mais aussi vivant en marge de la société, et entourée de femmes, de surcroît – John William Waterhouse entretient l'idée que les femmes utilisent leurs atouts physiques et leur sexualité pour corrompre, manipuler et détruire. Nous sommes dangereuses par nature, et le fait que nous vivions notre meilleure vie dans les bois et les cours d'eau vient renforcer cette idée et cultiver une méfiance à notre égard. Car comme la nature, il faut nous dompter et nous discipliner. Essentialiser les femmes et les personnes minorisées a toujours été une façon d'exercer sur elles un contrôle indispensable au maintien du patriarcat, alors pourquoi se gêner ?

Ce jour-là, dans la source, coiffée d'un souci d'eau, les lèvres brûlantes de désir pour le bel Hylas, et entourée de mes sœurs, je me suis approchée du jeune homme alors qu'il remplissait une carafe pour la rapporter à son campement. Je l'ai dragué, même si je suis bien consciente que c'est mal vu pour une jeune fille de faire le premier pas – chacun sait qu'il est plus excitant pour ces messieurs que nous agissions comme des proies en attente d'être chassées. Et avec le soutien de ma bande de meufs, j'ai décidé de l'emmener avec nous. On peut qualifier mon action d'égoïste, car j'avais très envie de lui, mais je refuse l'idée d'être présentée comme une personne déviante, hystérique ou dangereuse parce que je vis sans honte ma sexualité. On préfère me faire porter le chapeau, faire de moi une tentatrice alors même que des hommes adultes érotisent la pureté et l'innocence de ma jeunesse sans que personne ne s'inquiète de l'éphébophilie que cela peut engendrer. En me choisissant, moi, Éphydatie, comme sujet, le peintre pensait peut-être rappeler la nature dissimulatrice et perdue des femmes. Raté : il n'a fait que souligner à quel point il est temps de faire basculer le patriarcat au fond d'un ruisseau. ●

for propaganda – there is a reason why we are always depicted showing our breasts, rather than reading a book – because it allows us, through representation, to have an influence on our behaviour and establish what a respectable woman is supposed to look like.

By choosing me as a subject – me, an independent, fresh young girl, who also lives on the fringes of society, and, what's more, is surrounded by women – John William Waterhouse maintains the idea that women use their physical assets and sexuality to corrupt, manipulate and destroy. We are inherently dangerous, and the fact that we are portrayed living our best lives in the woods and streams reinforces this idea and cultivates distrust towards us. For like nature, we must be tamed and disciplined. Essentialising women and minority people has always been a way of exercising the control over them that is essential to maintaining patriarchy, so why bother?

That day, in the spring, wearing a marsh marigold, my lips burning with desire for the handsome Hylas, and surrounded by my sisters, I approached him as he filled a jug to take it back to his camp. I flirted with him, although I am well aware that it is frowned upon for a young girl to make the first move – everyone knows that it is more exciting for these gentlemen if we act like preys waiting to be hunted. And with the support of my female companions, I decided to take him with us. You could call my action selfish, because I really wanted him, but I refuse to be portrayed as deviant, hysterical or dangerous because I live my sexuality without shame. They prefer to put the blame on me, to make me a temptress, even though adult men eroticize the purity and innocence of my youth without anyone worrying about the ephhebophilia that this can cause. By choosing me, Ephydatia, as his subject, the painter perhaps thought he was reminding us of the concealing and treacherous nature of women. Wrong: all he did was to point out how it is time to throw the patriarchy into the stream. ●

IMAGES:
PRUNE PHI

Prune Phi est une artiste d'origine vietnamienne basée à Marseille. Ses compositions faites de photographies personnelles, dessins, collages, sculptures et documents naviguent entre fiction et réalité autour des thèmes de la transmission et des rituels.

Prune Phi is a Vietnamese artist based in Marseille. Created using personal photographs, drawings, collages, sculptures and documents, her compositions navigate between fiction and reality around themes of transmission and rituals.

Art Herstory

17

Fig.41

Et si, en donnant une voix aux femmes qui peuplent nos tableaux, on réécrivait un bout de l'histoire de l'art? Dans ce numéro, laissez-nous vous raconter l'histoire d'une Lolita mythologique : la nymphe.

What if we rewrote part of art history by giving voice to the women in our paintings? In this issue, we tell the story of a mythological Lolita: the nymph.

Mon nom est Éphydatie. Je suis une nymphe. Une nymphette, une nymphomane, une femme fatale, une sorcière, un cliché interchangeable en somme, tout droit sorti de l'imagination des hommes qui ont fait de moi le réceptacle de leurs désirs et de leurs peurs.

My name is Ephydatia. I am a nymph. A nymphet, a nymphomaniac, a femme fatale, a witch, an interchangeable cliché in short, straight from the imagination of men who have made me the receptacle of their desires and fears.

Avec mes sœurs, nous vivons souvent en bande et peuplons les sources, les forêts et les montagnes. Il n'est pas rare que, comme Hylas, l'amant esclave d'Héraclès, vous nous aperceviez en train de nous baigner dans un étang ou près d'une cascade parmi les Nymphéas, en tenue d'Ève. Toujours à poil donc, car vous vous doutez bien qu'on reste le fruit de l'imagination des hommes et que le but de notre existence est d'exciter la galerie. Car oui, nous, les nymphes, nous sommes des divinités inférieures, ce sont notre jeunesse et notre beauté qui nous caractérisent. C'est dans notre jeunesse intemporelle que réside le pouvoir qui nous a été donné, celui de faire fantasmer de vieux mecs. Jetables, remplaçables, identiques et sans personnalité apparente propre, nous sommes des Lolitas mythologiques. Des meufs bonnes, des êtres hypersexualisés pour le plaisir des dieux, des hommes, des médias, et plus largement pour les besoins de notre culture misogyne qui a décidé que, passé un certain âge, on était périmées et invisibles. On nous instrumentalise aussi pour continuer à réguler le comportement des femmes et contrôler leur sexualité à une époque où on aime la pathologiser.

With my sisters, we often live in packs and populate the springs, forests and mountains. It is not unusual that, like Hylas, Heracles' slave lover, you see us bathing in a pool or near a waterfall among the water lilies, dressed as Eve. Always naked, because you can imagine that we are still the fruit of men's imagination and that the purpose of our existence is to excite the gallery. For yes, we nymphs are inferior divinities, and it is our youth and beauty that characterise us. It is our timeless juvenility that gives us the power to make old men fantasize. Disposable, replaceable, identical and with no apparent personality of our own, we are mythological Lollitas. Hot chicks, hypersexualised beings for the pleasure of gods, men, the media, and more broadly for the needs of our misogynistic culture which has decided that, after a certain age, we are stale and invisible. We are also instrumentalized to continue to regulate women's behaviour and control their sexuality at a time when we like to pathologize it.

Quand le peintre britannique préraphaélite John William Waterhouse décide de me mettre au centre de son tableau au moment même où je suis sur le point d'entraîner dans les bas-fonds de la rivière le jeune et délicieux Hylas pour en faire mon goûter, la figure de la « nouvelle femme » vient bouleverser les codes de la société victorienne. Ultra conservatrice, cette figure de proue de mon époque valorise les

When the British Pre-Raphaelite painter John William Waterhouse decided to put me at the centre of his painting just as I was about to drag the young and delicious Hylas into the shallows of the river to make him my lover, the figure of the "new woman" upset the codes of Victorian society. This ultra-conservative figurehead of my time values women at home with a child on her hip rather than in the streets demanding, with raised fist, our access to universal suffrage. While the wind of revolution is blowing, the very idea that we might acquire more rights makes them tremble. So we need a backlash. A reminder to women of who the masters really are. Art has always been a tool

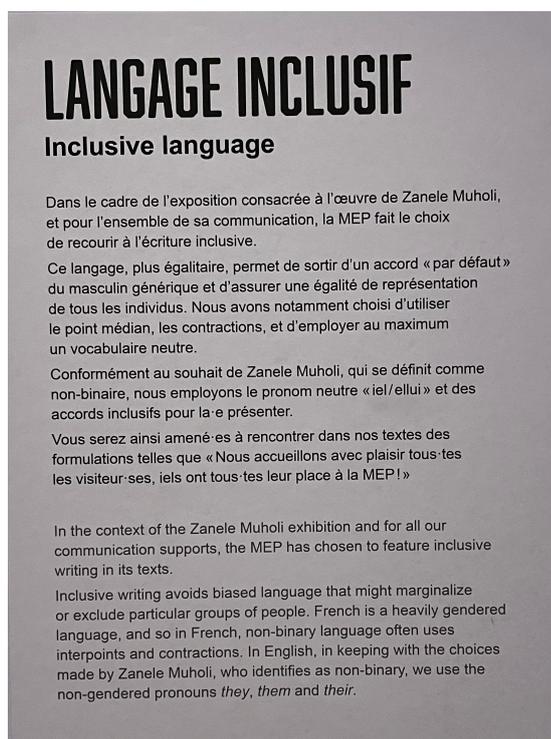
**MOTS / WORDS:
EVA KIRILOF**



Artiste belge spécialisée dans l'art, Eva Kirilof édite le newsletter *La Superbe*, un fiable petit cours d'histoire de l'art au prisme du féminisme. On lui doit aussi le livre *Le Place* (*Les Incolentes*, 2022). Elle vit à Londres.

Belgian art writer Eva Kirilof edits the newsletter *La Superbe*, a short course in art history seen through the prism of feminism. She is also the author of the book *Une Place* (*Les Incolentes*, 2022). She lives in London.

Fig.42



Cartel de l'exposition Zane Muholi, MEP, 2023

Fig.43



Communication de la visite nue au Musée Maillol, 2023

67 responses

[Link to Sheets](#)

Accepting responses

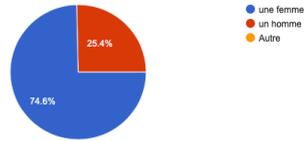
Summary

Question

Individual

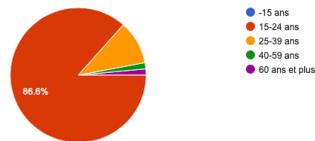
Vous-êtes ..
67 responses

[Copy](#)



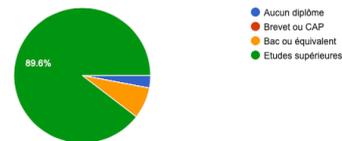
Quel âge avez-vous ?
67 responses

[Copy](#)



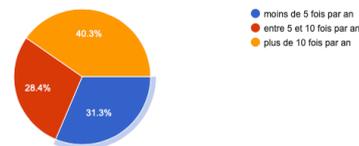
Quel est votre niveau d'études ?
67 responses

[Copy](#)



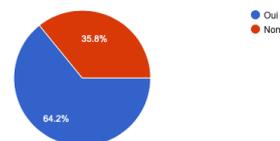
À quelle fréquence fréquentez-vous les musées ou lieux d'exposition ?
67 responses

[Copy](#)

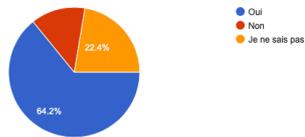


Avez-vous connaissance du concept de *male gaze* (regard masculin) ?
67 responses

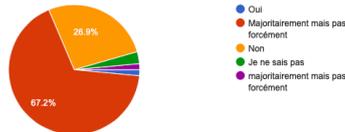
[Copy](#)



Pensez-vous que les expositions d'art induisent un regard masculin, soit une relation de sujet/objet entre le spectateur.rice et les figures représentées (dans des peintures, photos, sculptures) ? [Copy](#)
67 responses



Pensez-vous qu'un nu féminin réalisé par un artiste homme est forcément sexualisé ? [Copy](#)
67 responses



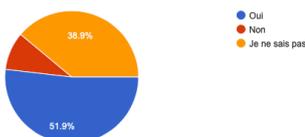
Avez-vous déjà eu l'impression d'être dans une position de voyeur.se dans un musée en regardant une œuvre présentant une figure féminine nue ou dénudée ? [Copy](#)
67 responses



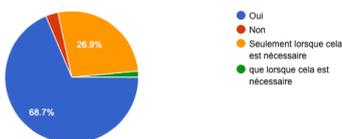
Avez-vous déjà visité une exposition consacrée à une ou plusieurs artistes femmes ou non-binaires? [Copy](#)
67 responses



Si oui, avez-vous trouvé que l'exposition proposée un regard différent sur les figures féminines ? [Copy](#)
54 responses



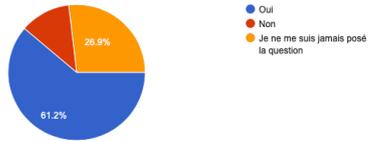
Aimeriez-vous que l'identité et l'histoire des modèles représentés par les artistes vous soient expliquées dans une exposition ? [Copy](#)
67 responses



Pensez-vous que le monde des musées et des lieux d'exposition est majoritairement régi par des hommes ?

[Copy](#)

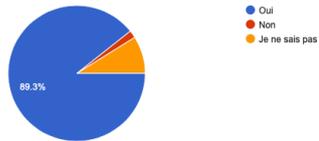
67 réponses



Si oui, pensez-vous que cela impacte la considération des femmes (artistes ou modèles) au sein de l'exposition ?

[Copy](#)

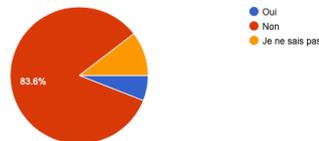
56 réponses



Pensez-vous que l'expérience et la vision des femmes sont déjà assez abordées dans les expositions ?

[Copy](#)

67 réponses



Entretiens

Entretien n°1 en visioconférence avec Caroline Landolt

Laura : Bonjour, pourriez-vous commencer par vous présenter et expliquer dans quelles mesures vous avez participé aux visites nues au musée Maillol?

Caroline Landolt : Je m'appelle Caroline Landolt et j'ai grandi à Paris, j'ai fait mes études à HEC, j'ai fait ma dernière année de diplôme à l'Université libre de Berlin en Sciences politiques. J'ai commencé l'été 2022 en tant que responsable d'exploitation du site du musée Maillol pour le compte de l'entreprise privée Tempora, qui est très active dans le secteur culturel depuis la Belgique mais aussi à travers le monde. C'est dans le cadre de mon travail pour cette entreprise que j'ai été amenée à organiser sur place un partenariat avec l'association naturiste de Paris et la fédération française de naturisme ces visites nues au musée Maillol pour l'exposition Hyperréalisme, ceci n'est pas un corps.

L : Donc c'était une demande de cette association ou qui venait du musée ?

CL : C'était un accord, je crois que cela a été suggéré dans un premier temps par l'entreprise qui connaissait cette association et celle-ci avait cette idée en tête car elle l'organise déjà plein d'événements naturistes, que ce soit à la piscine, des ateliers d'arts plastiques, des poses de nus etc. Disons que l'exposition Hyperréalisme s'y prête particulièrement, évidemment dans une stratégie de communication cela été très intéressant pour nous d'explorer ce terrain là.

L : J'étais très intéressée par cette médiation car je travaille sur les regards féminins dans l'exposition et surtout sur le rapport entre sujet et objet qui serait induit par le musée, notamment pour les œuvres qui comportent une figuration féminine. Je travaille plus spécifiquement sur la scénographie et la médiation.

Dans ce cadre je voulais vous demander si vous aviez eu des retours particuliers suite à ces visites de la part des gens qui ont fait l'expérience?

CL : Ce qu'il faut savoir c'est que généralement ce genre d'évènements un peu particulier n'attire que des naturalistes convaincus et non pas de primo naturalistes, c'est-à-dire des gens qui font leur première expérience naturaliste. Ce qui a été assez inédit ici est que l'Association Naturaliste Parisiens et la Fédération Française de Naturalisme se sont intéressées de plus près aux visiteurs pour savoir pour qui il s'agissait de la première expérience naturalistes. Il s'avère qu'environ un tiers des visiteurs n'avaient jamais pratiqué de naturalisme et ont exercé pour la première fois cette pratique au sein du musée Maillol. Ils ont donc découvert cette pratique au sein du musée et dans un cadre artistique. Cela leur a paru très intéressant. Je crois que c'est assez inédit pour eux d'avoir autant de primo naturalistes dans le cadre d'activités de loisir disons.

L : Et est-ce que vous savez combien de personnes ont pu faire la visite et s'il y avait une majorité d'hommes ou de femmes ?

CL : En tout on a organisé quatre nocturnes naturalistes, chacune avait trois créneaux de visites qui comptabilisaient 90 visiteurs et ils étaient tous complets. Cela fait 1080.

L : C'était à chaque fois réservé à l'avance ?

CL : Oui, réservé très à l'avance. Nous étions surplébiscités et recevions beaucoup de mails et de messages savoir s'il y avait de nouvelles places disponibles. Vraiment les gens étaient à la fois très curieux et enthousiastes. Ils voulaient à tout prix participer à cet évènement qui avait un caractère assez insolite, notamment dans une grande ville comme Paris. Cela a été reçu de manière très différente qu'à Lyon où nous avons un autre espace d'exposition. À Lyon le public y était moins

choqué, alors qu'à Paris on a reçu quelques mails de gens qui demandaient si cela allait vraiment avoir lieu. Ils se demandaient si cela était possible d'organiser un tel évènement avec des gens nus au sein d'un musée.

Donc l'évènement a attisé beaucoup de curiosité, c'est quelque chose qui avait été déjà fait par le Palais de Tokyo auparavant et cela avait généré un peu le même débat.

En terme de fréquentation on a quand même une majorité d'hommes je dirais. Au minimum, la moitié des visiteurs étaient des hommes, si ce n'est beaucoup plus.

L : Pour l'expérience de Lyon c'était donc plutôt resté dans un milieu d'initiés c'est ça ?

CL : Oui et ça n'avait pas généré autant de temps de remous, débats, discussions. Les gens n'étaient pas choqués comme ils ont pu l'être à Paris. C'est quelque chose qui a fait beaucoup rire évidemment, donc je ne sais pas si ça masquait de la gêne ou alors un sentiment d'être choqué. Quand on annonçait les visites sur place au musée, les gens qui voyaient la pancarte rigolaient.

L : Oui cela bouscule un peu les limites qu'on peut avoir au musée, déjà qu'il s'agit d'un lieu qui impose beaucoup corporellement au visiteur, le fait d'être debout, de ne pas s'approcher des œuvres etc. D'enlever ses vêtements c'est vraiment franchir toutes ces limites.

CL : Oui complètement. Il y a eu un créneau réservé à la presse. Je ne sais pas si vous avez pu voir l'interview faite par Konbini ?

L : Non j'ai pour l'instant seulement lu l'article de Beaux-arts magazine.

CL : Je vous retrouverais le lien. Je sais que beaucoup de journalistes présents pour documenter cet évènement se sont prêtés au jeu eux aussi pour être en

immersion dans cette visite naturiste et pour vraiment comprendre à quoi le visiteur s'exposait en visitant nu l'exposition Hyperréalisme. Evidemment ce qui était beaucoup retenu dans les papiers écrits par différents journalistes était le fait de faire tomber une barrière sociale. C'était très intéressant car leur regard était tout à fait différent et inédit. Ce manque de repère visuel et social ne se retrouve dans aucun autre contexte ou alors dans celui de l'intimité et où généralement on connaît la personne et où ne la croise pas juste au musée.

Quelque chose de moins glamour mais de tout aussi vrai, est que le vêtement est quand même une barrière hygiénique forte. Il y avait des odeurs très spéciales qui se sont dégagés pendant ces visites. Les odeurs du corps étaient libérés des vêtements qui sont une barrière aussi à ce niveau là, pas que social mais hygiénique aussi.

L : D'accord, donc dans ce que vous venez de dire il s'agit plus d'un changement de relation entre les visiteurs plutôt que des visiteurs aux œuvres ? Ou alors il a aussi été évoqué un nouveau regard sur les œuvres ?

CL : C'est plutôt sur les œuvres. C'est-à-dire qu'en plus beaucoup de sculptures de l'expositions Hyperréalisme étaient des nus, il y avait vraiment cette continuité entre le sujet de représentation et les visiteurs eux-mêmes, qui en fait voyez leur alter ego dans la sculpture et je pense prenaient plus conscience du fait que c'est eux que l'on cherchait à représenter et que ce n'est pas seulement un objet. Par exemple, l'Urinoir de Marcel Duchamp c'est vraiment dire « c'est un objet et rien d'autre qu'on sacralise » et là c'est vraiment casser cette sacralisation et en revenir à l'essence même du sujet qui est l'humain du quotidien, du commun, le visiteur. De ce point de vue là c'était intéressant. C'est aussi un jeu de regard qui permet de cerner beaucoup plus vite les irrégularités dans l'art et pas dans l'art, ce qu'on décide de représenter ou de mettre. Il y avait cette sculpture très intéressante au deuxième étage de John de Andrea qui est celle d'une femme où on voit les aspérités de la peau au niveau des hanches avec plus de cellulite et des vergetures.

On prend aussi plus conscience des choix qui sont faits par les artistes dans le cadre de la représentation du corps.

L : C'était aussi un peu une volonté de l'exposition de troubler le visiteur ? Je pense à la première œuvre qui est justement une femme habillée, les mains contre le mur comme si elle lisait quelque chose. On ne sait pas trop s'il s'agit de quelqu'un qui visite. Mais est-ce que vous pensez que cela pourrait s'appliquer à d'autres types d'expositions ?

CL : Alors on a jugé que c'était particulièrement pertinent dans le cadre de la 3D parce que, si ce n'est le mouvement, il n'y avait vraiment pas de distinction possible entre les visiteurs et les sculptures, surtout dans il s'agissait de nus. À partir du moment où on entre dans la peinture ou la photographie, déjà on perd cette forme d'incarnation qui s'y prêtait particulièrement bien et il y a évidemment une démarcation plus forte quand on est face à un tableau entre les gens qui sont autour de nous et la peinture, donc on sera plus facilement distrait par la nudité des autres corps. Pour la sculpture notre œil ne distingue même pas l'œuvre de la sculpture donc ne prête pas attention au fait qu'il doit nu.

Il y a autre chose de particulier, quand tout le monde est nu au milieu de sculpture de nu, ça instaure une nouvelle forme de normalité. Le fait de voir des parties génitales ne devient plus du tout flagrant, c'est comme si tout le monde porté le même costume. Même si c'est le registre le plus intime de l'humain, ça devient un motif d'homogénéisation sans pareil.

L : Et au niveau de la sexualisation des corps, est-ce que vous pensez que quand le visiteur est habillé son regard peut être plus facilement sexualisant alors que quand il est lui-même mis dans cette position il y aurait un rapport d'égalité ?

CL : Je pense qu'à partir du moment où tout le monde est nu et se comporte de manière très naturelle en étant nu, ça désintéresse le regard. Ce n'est pas

l'Olympia de Manet qui est là pour être vue, allongée de côté dans une sorte de splendeur de l'exposition de son corps. C'est vraiment des corps dans leur quotidien mais sans vêtements. Ce sont des corps bossu, qui trébuchent, un peu maladroit. Ce n'est pas du tout la beauté et le sublime mais plutôt le commun et l'ordinaire et ça permet évidemment de créer une forme de distance avec l'érotisation du corps. On fait d'autant mieux la distinction entre le nu en art et la nudité tout court dans le quotidien.

L : Concernant la notion de voyeurisme du visiteur, j'avais émis l'hypothèse que ce genre de visite pourraient atténuer ce rapport d'inégalité entre le visiteur et l'oeuvre et c'est exactement ce que vous évoquez.

CL : Oui car il n'y a plus aucune intention derrière le corps nu. Il n'y a pas d'attente, ni de recherche esthétique, visuelle, sociale. Le corps se contente de vivre et il n'est plus intéressant, il n'attire plus le regard. Evidemment, on ne peut pas nier le fait qu'il y ait des gens qui, dans cette vague de visiteurs, cherchent à intellectualiser cette expérience et d'autres pas du tout et voir une opportunité de se mettre nu pour leur propre plaisir ou de voir d'autres gens nus, on n'est pas dans la tête de tout le monde. Mais quelque chose de très spéciale que j'avais observé, car j'étais à l'accueil du musée, ce sont les couples qui étaient extrêmement euphoriques à la sortie de leur visite. Ils étaient vraiment le rose aux joues, bras dessus bras dessous. J'ai l'impression que c'était quelque chose qui avait renforcé leur complicité. Il faudrait demander à un couple qui a fait ces visites pour savoir ce qu'il s'est produit, mais c'est quelque chose qui m'avait vraiment marquée à la sortie du musée.

L : Et vous avez recueilli des expériences de visites ? Peut-être dans un Livre d'or ou des sondages ?

CL : Non car ça s'est fait un peu sur le vif, on n'a pas cherché à archiver cette expérience. C'était l'offrir avant tout. On a été contactés par des photographes, des reporters, qui voulaient documenter et avoir cette œil plus analytique. Mais on n'a pas pu leur offrir cette opportunité car leurs demandes sont arrivées trop tard et ce n'était pas le but de ces visites. Donc non pas de livre d'or si ce n'est nos souvenirs des visiteurs qui nous font part de leur ressenti. Souvent les gens trouvaient ça génial car ils ne l'ont jamais vécu et donc le simple fait d'avoir vécu dans le cadre de Paris une expérience aussi insolite que celle-ci, cela leur procurait une adrénaline qui est difficile à trouver ailleurs et autrement.

L : C'est vrai que l'on n'associe pas souvent l'adrénaline au secteur muséal. C'est intéressant d'aborder ces nouveaux types d'expérience. Au niveau du rapport au corps, on voit se développer des séances de yoga devant les œuvres par exemple, mais je pense que cette visite est une des expériences les plus éprouvantes physiquement pour le visiteur actuellement..

CL : Oui ils vivent le musée très différemment. Il y a des gens qui sont venus plusieurs fois la visite nue, qui se sont inscrits à plusieurs créneaux car c'est tellement peu commun qu'ils étaient encore intrigués et dubitatifs. Ce n'est pas au bout de la première visite qu'ils vont comprendre exactement ce qu'il s'est passé. La plupart du temps ils avaient l'air de venir de faire le grand huit au jardin d'acclimatation. C'était très amusant à voir et très communicatif. D'un point de vue extérieur même si on peut ne pas adhérer ou trouver ça bizarre, on n'était pas hermétique à leur allégresse.

L : Et donc les médiateurs et médiatrices étaient nus aussi ?

CL : Alors non, on a laissé la charge des vestiaires et de la surveillance des salles aux membres bénévoles de l'association naturiste de Paris. D'ailleurs je vous

donnerais les deux adresses mail des personnes qui étaient sur place au moment des visites, vous pourrez essayer de les contacter.

L : D'accord, merci beaucoup.

CL : Je pense que c'est très intéressant parce qu'eux pratiquent le naturisme quotidiennement et doivent décanter un peu plus ce qui fait la différence de l'avoir fait dans un musée. Pour nous, le naturisme est une expérience en elle-même.

Il y a des gens qui passaient plus ou moins de temps dans les salles d'exposition, certains passent 10 minutes et d'autres une heure et demi. Pour être passée dans les salles, on fait vraiment la différence entre ceux qui ont déjà pratiqué le naturisme et ceux qui ne l'ont pas. Pour les habitués, on a juste l'impression de voir avec des yeux comme un scanner d'aéroport, ils se comportaient comme n'importe quel visiteur de jour dans un musée. Les autres sont plus déroutés de se comporter comme habituellement mais en étant nus.

Est-ce que vous avez d'autres questions ?

L : Je pense que vous avez répondu à toutes mes questions, merci.

CL : Je me demande d'un point de vue plus personnel, car j'étais d'abord impliquée dans le gestion de cet événement donc quelque chose de très reculé et pragmatique, puis dans l'évènement surgit et qu'on prend conscience de ce que ça interroge dans le rapport au corps et à l'identité, tout à coup c'est vraiment spécial. J'ai moi-même du mal à murir ma réflexion sur ces différentes soirées et savoir si effectivement il y a un degrés de voyeurisme qu'on devrait complètement proscrire ou si c'est vraiment une expérience fantastique qu'on devrait recommander à la planète entière. Il y a cette ambivalence du jugement entre curiosité, qu'on ne sait pas dire ou non malsaine, et libératrice et qui est une voie vers l'acceptation de son corps et de l'autre.

L : Peut-être que si ce genre d'évènement se popularise et avec du recul on pourra mieux répondre à cette question ?

CL : Je ne pense pas, je pense que pour l'instant ca ne fait qu'amuser le public. Mais on avait eu, je ne peux pas révéler son identité, un professeur de philosophie qui s'était inscrit et qui avait adoré l'expérience. J'espère lire un jour quelque chose à ce propos. Aviez-vous eu l'occasion de faire la visite ?

L : Non malheureusement, j'ai visité l'exposition juste avant sa fermeture.

CL : Bon écoutez j'espère avoir pu vous éclairer.

L : Oui merci c'était très éclairant

Entretien n°2 avec Laurent Luft

Laura : Pouvez-vous vous présenter ?

Laurent Luft : Laurent LUFT, président de l'Association des Naturistes de Paris.

L : Depuis combien de temps pratiquez-vous le naturisme ?

LF : Depuis l'enfance.

L : Quel a été votre rôle dans le cadre des visites nues lors de l'exposition *Hyperréalisme, ceci n'est pas un corps* au Musée Maillol?

LF : J'étais dans l'un des organisateurs de l'équipe de bénévoles, avec mon vice-président. Nous avons communiqué sur l'événement pour attirer un maximum de visiteurs.

L : Était-ce votre première expérience naturiste dans un environnement muséal ou artistique ?

LF : Non. Nous étions derrière la visite nue du Palais de Tokyo en 2018, de la Galerie Miranda et du Cinémathèque en 2020 et plusieurs fois à l'exposition de Jeune Création à la Fondation Fiminco.

L : Quel a été votre ressenti personnel lors de la visite?

LF : Le bonheur des participants mais aussi des organisateurs du musée et de l'équipe de bénévoles. Nous avons partagé un vrai moment de convivialité.

L : Pensez-vous qu'une telle expérience puisse changer le regard du public sur les œuvres ?

LF : Oui. Ayant vu nos différentes expositions habillé puis nu, j'ai toujours remarqué qu'en mode naturiste on vit l'expérience d'une autre façon. Face aux différents types d'œuvres, on peut se sentir vulnérable, sensible, invisible, ou même l'impression de faire partie des œuvres.

L : Avez-vous recueilli des témoignages de visiteurs à ce sujet?

LF : Oui. Pour ceux qui vivaient l'expérience pour la première fois, ils sentaient une connexion plus proche des œuvres.

L : Pour l'exposition *Hyperréalisme*, les œuvres étaient en 3D et présentaient des corps, souvent nus, pensez-vous que les visites nues puissent être intéressantes pour d'autres types d'exposition ?

LF : Oui, absolument. Au Palais de Tokyo, par exemple, l'exposition n'était pas liée à la nudité, mais notre propre nudité a complètement changé notre façon de vivre la visite. Nous ne limitons donc pas nos sorties culturelles aux expositions avec un thème sur la nudité.

L : Pensez-vous que le naturisme au musée pourrait connaître un développement dans l'avenir ?

LF : J'espère que oui ! C'est gagnant pour tout le monde - une opportunité pour les visiteurs de découvrir une façon «urbaine» de vivre le naturisme, et ça fait parler du musée.

L : Encouragez-vous les non initiés à tenter l'expérience ?

LF : Oui ! Pour 45% des visiteurs au musée Maillol, ce fut leur première expérience et les retours étaient plus que positifs. Nous avons même gagné quelques nouveaux adhérents parmi eux.

L : Avez-vous quelque chose à ajouter ? Un avis personnel ?

LF : J'espère voir de plus en plus de visites de ce genre. Certes, c'est dans une ville comme Paris que nous pouvons accueillir jusqu'à mille visiteurs, mais même le plus petit espace du plus petit village pourrait bénéficier d'un tel événement.

Résumé

La présence des femmes au sein des musées est en constante évolution. Elles n'y sont plus que modèles, mais aussi artistes, commissaires, régisseuses et directrices. Pourtant, le regard qui est porté sur leur représentation et leur histoire est souvent chargé de catégorisation, d'érotisation, voire teinté de mépris. Si la muséologie s'intéresse depuis les années 1990 aux questions de genre, le musée reste globalement inchangé par ces recherches, par manque d'applications pratiques.

Les regards féminins comme nouvelle approche expositionnelle portent sur l'introduction d'un regard qui se veut alternatif au *male gaze* qu'adopte l'exposition, c'est-à-dire une culture visuelle imposant une perspective d'homme hétérosexuel. Ce mémoire s'attache tant à l'étude d'une volonté de féminisation du secteur muséal qu'à celle de son conditionnement patriarcal. Pour résoudre cette incompatibilité, l'articulation entre musée, genre et féminisme est approfondie. Il s'agit d'y déceler les composantes d'une nouvelle manière de créer des expositions, pour reconsidérer les femmes qui peuplent nos cimaises et partager leur expérience.