



HAL
open science

Musées et genre : état des lieux d'une recherche

Charlotte Foucher Zarmanian

► **To cite this version:**

Charlotte Foucher Zarmanian. Musées et genre : état des lieux d'une recherche. *Muséologies: Les cahiers d'études supérieures*, 2018, pp.107-119. <10.7202/1050763ar>. <hal-03020225>

HAL Id: hal-03020225

<https://hal.science/hal-03020225v1>

Submitted on 28 Jan 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Musées et genre : état des lieux d'une recherche

Charlotte Foucher Zarmanian

Les recherches articulant muséologie et genre émergent majoritairement dans le contexte américain et anglais. Elles s'inscrivent dans un militantisme qui, depuis les années 1970, dénonce l'absence de (re)connaissance des femmes dans les milieux culturels et artistiques. Pensons notamment à l'article de Linda Nochlin sur les femmes artistes en 1971, puis à celui d'Ann Sutherland Harris en 1973 pointant le faible nombre de femmes aux postes à responsabilité dans les départements d'art des universités et dans les musées¹. Les années 1970 voient aussi la création de plusieurs programmes féministes offrant de nouvelles interactions entre pratiques artistiques, enseignements, expositions et débats avec le Feminist Art Program en 1971 au California Institute of the Arts et l'ouverture du Women's Building à Los Angeles en 1973². C'est aussi un moment de fondation de collectifs activistes féministes comme WAR (Women Artists in Revolution) et WCA (Women's Caucus for Art). Les années 1980 renforcent ces premières entreprises de revendication en critiquant plus ouvertement encore l'institution muséale, comme avec la constitution du réseau anglais WHAM (Women, Heritage and Museums) en 1984, et l'action menée par les Guerrilla Girls en 1985 avec leur célèbre campagne d'affichage comparant le pourcentage d'œuvres d'artistes hommes achetées par les musées et galeries, et celui d'artistes femmes, d'artistes « de couleur » et d'artistes homosexuels. La création en 1992 du Women Art Coalition (WAC) prolonge ces revendications virulentes contre le musée en notant par exemple l'absence presque totale

¹ « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, janvier 1971, p. 22-39 ; p. 67-71 ; Ann Harris Sutherland, « Women in College Art Departments and Museums », *Art Journal*, vol. XXXII, n° 4, été 1973, p. 417-419. Les deux universitaires américaines sont aussi à l'initiative d'une des premières expositions historiques dédiées aux œuvres et aux carrières de femmes peintres peu connues. Cf. Ann Harris Sutherland, Linda Nochlin (dir.), *Women Artists (1550-1950)*, Los Angeles, LACMA, décembre 1976 – mars 1977, New York, A. Knopf, 1976.

² Elvan Zabunyan, « Pratique, histoire et théorie de l'art féministe aux États-Unis en 2007 : les expositions Wack ! et Global Feminisms », *Perspective. La revue de l'INHA*, 2007-4, p. 733.

d'artistes femmes dans l'exposition inaugurale du Guggenheim dans son bâtiment de Soho la même année³. Comme réponse à ces premières luttes, deux musées particulièrement emblématiques sont fondés : le National Museum of Women in the Arts à Washington en 1981 (le musée sera opérationnel en 1987), et le Women's Museum à Aarhus au Danemark en 1982.

Pourquoi ces protestations prennent-elles pour cible le musée ? Certainement parce qu'il s'agit d'un lieu multifacette très puissant, à la fois institutionnel, social, éducatif, médiatique et culturel, où s'activent des pratiques de collection, de classification et de mises en exposition des histoires à travers des objets sélectionnés. Le musée constitue autant un lieu de production et de légitimation des connaissances qu'un lieu d'affirmation des sensibilités et des identités. Dans *The Birth of the Museum*, Tony Bennett explique qu'autour de 1800 l'implication des femmes est réduite dans les sphères publiques et politiques au profit d'une forte naturalisation de la féminité aliénée à la sphère domestique et aux pratiques de domesticité : les femmes doivent servir, nourrir, faire grandir. Au 19^e siècle, on assiste à une redéfinition des rôles féminins dans la sphère culturelle : les femmes œuvrent pour ne plus apparaître comme des salonniers dominantes, mais plutôt comme d'aimables maîtresses de maison cultivées – même si, nuancions-le, la tradition des Salons de femmes est toujours d'actualité au 19^e siècle. La visite au musée constitue donc, dans ce contexte de réajustement identitaire, un loisir encouragé accroissant la respectabilité des femmes qui s'y investissent massivement⁴. Dès ses origines historiques, le musée s'affirme ainsi comme un lieu de construction identitaire qui est tout sauf éloigné du politique. On pourrait même aller plus loin en proposant de voir dans le musée un lieu qui fixe autant les normes qu'il est capable de les transformer et de les performer.

³ Elvan Zabunyan, art. cité, p. 732.

⁴ Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Londres – New York, Routledge, 2002 [1995], p. 28-29.

À partir de ces premières considérations, cet article propose d'aller plus loin en retraçant un bilan historiographique des recherches croisant muséologie et genre engagées jusqu'à présent. Depuis les années 1990, des travaux ont permis de relire l'histoire des musées, la muséologie et la muséographie au prisme du genre, c'est-à-dire en considérant la construction culturelle et sociale des identités masculines et féminines, et ses multitudes culturelles et sexuelles. Qu'ils adoptent un angle historique ou contemporain, qu'ils s'agissent de cas d'études ou de réflexions globales, qu'ils s'appuient sur des expériences personnelles ou défendent une soi-disant neutralité scientifique, ces travaux expriment une diversité de points de vue méthodologiques et thématiques que cet article propose d'explorer au fil du temps et en faisant émerger les problématiques dominantes.

Le musée, un espace pour la critique féministe ?

Les premiers travaux articulant musées et genre apparaissent autour des années 1990. Ils reposent surtout sur une réévaluation de la part des femmes dans les musées et sur la nécessité d'inclure le féminisme à tous les niveaux (recrutement, acquisition, scénographie...). Le premier ouvrage sur le sujet, *Gender Perspectives. Essays on Women in Museums*, coordonné par Jane R. Glaser et Artemis Zenetou, à la suite d'un séminaire tenu en 1990 à la Smithsonian Institution de Washington, est représentatif de ce double enjeu⁵. Comportant 35 contributions d'auteurs d'horizons très variés – tant des historiens que des personnes travaillant quotidiennement au musée –, ce volume collectif a permis de pointer les défis historiques et actuels à relever au sujet des femmes et des féminismes dans ces milieux institutionnels, approchés là dans toute leur diversité (musées d'histoire, ethniques, régionaux, universitaires et scientifiques). L'ouvrage a notamment montré que si les femmes avaient joué un rôle majeur dans l'émergence et le développement des musées, comme dans les travaux

⁵ Jane R. Glaser, Artemis Zenetou (dir.), *Gender Perspectives. Essays on Women in Museums*, Washington – Londres, Smithsonian Institution Press, 1994.

scientifiques et pédagogiques sur le sujet, leur apport était aujourd'hui peu reconnu. Soulignant également le manque d'initiatives institutionnelles à endiguer les phénomènes de discrimination, sexisme et harcèlement, ce livre a aussi dénoncé le manque de nominations et de titularisations des femmes à des postes importants⁶, ou encore noté l'indifférence des musées vis-à-vis des problématiques féministes. S'il a le mérite de poser un premier bilan alerte, cet ouvrage reste toutefois dispersé dans sa structure et inégal dans ses contributions.

Il faut en effet reconnaître que les articles forment un support privilégié pour défendre un discours plus militant et percutant que les ouvrages. L'Anglaise Gaby Porter demeure, dans ces années fondatrices, celle qui a sans doute porté le plus haut l'articulation entre musées et genre⁷. Conservatrice au UK National Museum of Photography, Film, and Television, puis au Museum of Science and Industry de Manchester, membre fondatrice du WHAM et présidente du UK Museums Association's Working Party on Equal Opportunities, Porter revendique une recherche située entre la théorie et la pratique. En 1991 paraît l'un de ses articles dans une version bilingue anglais/français. Ce dernier est consacré à la représentation des femmes et de la domesticité dans les musées d'histoire britannique⁸. Partant du simple constat que le musée véhicule des présupposés identitaires et genrés en établissant des sélections, en exposant ces sélections et en créant des interactions, non

⁶ L'Américaine Marcia Tucker a publié un essai assez représentatif de ces discours dénonciateurs. Partant d'une expérience personnelle et vécue, Tucker défend son propre point de vue, celui d'une « femme américaine, directrice d'un musée [New Museum of Contemporary Art de New York], mais qui n'a pas été choisie pour diriger une telle institution » : « En effet, les structures muséales préexistantes ne m'offrant pas les conditions nécessaires à la mise en application de mes idées, j'ai créé mon propre musée afin d'y travailler d'une façon privilégiée, tout en restant marginale. » (p. 27). Dénonçant le manque de femmes aux postes à responsabilité – malgré leur nombre massif dans l'ensemble du personnel –, elle plaide pour que le musée progresse quant à une meilleure considération et visibilité des femmes qui seraient autres que muses ou mises à nu. Cf. Marcia Tucker, « De la muse au musée : féminisme contemporain et pratique artistique aux États-Unis », dans Yves Michaud (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-arts, 1994, p. 27-39.

⁷ Gaby Porter, « Putting your House in Order: Women and Domesticity in Museums », dans Robert Lumley (dir.), *The Museum Time-Machine. Putting Cultures on Display*, Londres, Comedia – Routledge, 1988, p. 11-15 ; Gaby Porter, « Gender Bias. Representations of Work in History Museums », *Continuum. The Australian Journal of Media and Culture*, 3.1, 1990, p. 70-83 ; Gaby Porter, « How are Women Represented in British History Museums/ Comment les femmes sont-elles représentées dans les musées d'histoire britannique », *Museum International*, 1991, vol. XLIII, n° 3, p. 159-162 ; Gaby Porter, « Seeing through Solidity: A Feminist Perspective », dans Sharon Macdonald, Gordon Fyfe (dir.), *Theorizing Museum: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, Oxford, Blackwell Publishers, 1996, p. 105-126.

⁸ Gaby Porter, « How are Women Represented in British History Museums », art. cité.

seulement au sein de ces sélections, mais aussi entre les sélections et les visiteurs, elle définit le musée comme un lieu loin d'être un anonyme, passif et mutique. Au contraire, le musée formule selon elle un discours de vérité et d'autorité univoque, porté par l'homme occidental blanc et bourgeois. Porter prend notamment pour exemple la représentation du travail dans les musées qui décident souvent d'exposer un certain type de travail : industriel, productif, rémunéré, valorisé, et par conséquent d'en évacuer d'autres, généralement portés par les femmes, et par des femmes issues de classes défavorisées. Ainsi, le travail domestique, ménager, manuel, laborieux, est souvent absent des recreations d'intérieurs qui sont majoritairement des pièces de réception, plus rarement des cuisines et des buanderies. Dans un autre article résolument engagé et programmatique de 1996, Porter mobilise plus directement les théories féministes et déconstructionnistes dans le but de suggérer plusieurs pistes pour construire scénographies et accrochages féministes⁹. Elle défend l'interdisciplinarité dans les savoirs et les pratiques muséographiques, et prend notamment en exemple plusieurs expositions du Women's Museum d'Aarhus au Danemark. Créé en 1982, ce musée occupe un positionnement politique spécifique, volontairement critique à l'égard des autres musées et de leur manière de (re)présenter les femmes. Porter l'utilise en contrepoint, comme un modèle qui peut inspirer. Non seulement elle cite le cas de l'exposition *At Night* organisée par Jette Sandahl en 1993 qui explore des expériences et émotions qu'on associerait généralement au féminin, comme la peur d'être attaqué, le désir, le plaisir, le *care*, mais également l'exposition *Housework* dédiée aux évolutions historiques du travail domestique. Cette dernière montrait alors la variété des aptitudes et sensibilités des femmes travaillant à la maison, avant l'ère de la mécanisation et de l'automatisation, à travers une multitude de tâches, pouvant paraître aujourd'hui anodines mais qui étaient à l'époque d'une réelle nécessité, comme préserver la nourriture, chauffer le foyer, reconnaître

⁹ Gaby Porter, « Seeing through Solidity: A Feminist Perspective », *Theorizing Museum: Representing Identity and Diversity in a Changing World*, art. cité.

la fièvre avec ses mains... Évacuant *a contrario* le masculin, ces expositions, il faut bien l'admettre, n'évitent pas toujours la reconduction essentialiste des catégories et typologies dites féminines.

Redonner une visibilité aux femmes

Les articles de Gaby Porter le laissent entrevoir. C'est en premier lieu par la voie des musées d'histoire, et plus ponctuellement ceux de société, que l'on s'interroge sur la place et la représentation des femmes dans les musées. Dans un numéro spécial de *Gender & Society*, plusieurs articles ont critiqué l'invisibilité des femmes dans les musées. En France, l'ethnologue et sociologue Martine Segalen remarquait la totale absence de perspectives féministes et de genre dans les musées français d'ethnologie¹⁰. Bastions masculins, ces institutions sont, pour les plus dynamiques d'entre elles en France et en Europe dans les années 1970, dirigées par des hommes, et les folkloristes et autres régionalistes, qui ont fondé ces premiers musées, ne s'intéressaient pas à ces questions. Cela se ressent nettement dans la muséographie où les costumes de femmes sont très souvent collectionnés et conservés (car plus riches en ornements et accessoires) mais où les questions de genre sont évacuées. De son côté, Helen Knibb s'appuie sur les musées d'histoire pour montrer la non prise en considération de l'histoire des femmes¹¹. Elle explique que cela est notamment attribuable à la place subalterne que les femmes ont occupée dans ces musées, et à l'indifférence de leur contribution, ressortant souvent du bénévolat, de la philanthropie ou de l'associatif¹². Dans le contexte spécifique des États-Unis, où plus de 90 musées afro-américains ont émergé entre 1950 et 1990, Fath Davis Ruffins a d'ailleurs montré que les femmes noires ont été

¹⁰ Martine Segalen, « Here but Invisible: The Presentation of Women in French Ethnography Museums », *Gender & History*, vol. VI, n° 3, novembre 1994, p. 334-344.

¹¹ Helen Knibb, « "Present but Not Visible": Searching for Women's History in Museum Collection », *Gender & History*, vol. VI, n° 3, novembre 1994, p. 352-369.

¹² Je renvoie ici à un ouvrage tout à fait connexe sur la part des femmes dans la préservation et la transmission des patrimoines : Gail Lee Dubrow, Jennifer B. Goodman, *Restoring Women's History through Historic Preservation*, Baltimore, John Hopkins University Press, 2003.

nombreuses à œuvrer à la reconsidération de l'histoire des Noirs en jouant un rôle clé dans la création d'institutions muséales spécialement dédiées¹³.

Dans son article, Knibb explique aussi que les collections données par des femmes sont certes nombreuses, mais ne révèlent pas forcément beaucoup de leurs histoires et de leurs vies personnelles. Plutôt significatives du rang social, des traditions, des valeurs et des croyances de leurs donatrices, elles ne disent souvent pas grand-chose du genre. Pourtant, l'invisibilisation par les musées de l'histoire des femmes ne signifie pas que les collections muséales sont pauvres en œuvres ayant appartenu ou informant sur les vies de femmes, mais nécessite de repenser une certaine politique de valorisation ainsi que nos goûts et croyances esthétiques. Le beau, le riche, l'exceptionnel sont rarement associés au féminin et, il faut bien l'avouer, les femmes demeurent plutôt dans les interstices de l'histoire, qui sont plus rarement documentés et donc sous-représentés.

Dans son article de 1996 réalisé à partir d'entretiens de personnalités gravitant dans et autour des musées, Elizabeth Carnegie militait justement pour une histoire à parts égales entre hommes et femmes¹⁴. Elle explique que l'histoire des femmes, souvent passée sous silence, devrait amener conservateurs et commissaires à créer d'autres histoires, d'autres récits. Chaque objet peut être interprété d'une manière ou d'une autre sous un prisme féministe. Même si ces objets sont inutilisés par les femmes, ils peuvent être éclairants sur ces absences et exclusions. Carnegie prend par exemple le cas de la Torah qui, dans la culture juive, ne peut être ni lue ni étudiée par des femmes. Elle note qu'aucune loi pourtant n'interdit formellement aux femmes de posséder une Torah mais que leur culture religieuse cherche surtout à les cantonner dans un rôle domestique où le livre saint n'a pas sa place. Carnegie

¹³ Fath Ruffins Davis, « "Lifting as We Climb": Black Women and the Preservation of African American History and Culture », *Gender & History*, vol. VI, n° 3, novembre 1994, p. 388. Victor J. Danilov, *Women and Museums. A Comprehensive Guide*, Lanham, Altamira Press, 2005. Cet ouvrage offre un panorama détaillé des actions des femmes dans les musées américains.

¹⁴ Elizabeth Carnegie, « Trying to Be an Honest Women: Making Women's Histories », dans Gaynor Kavanagh (dir.), *Making Histories in Museums*, Londres, Leicester University Press, 1996, p. 54-65.

milite pour que les musées considèrent davantage les préoccupations et expériences relatives aux femmes, d'autant plus que ces dernières les fréquentent en masse. Elle cite pour exemple l'Open Museum de Glasgow qui a aménagé ses espaces et mis en place des groupes de paroles adressés spécifiquement aux femmes. Elizabeth Carnegie le précise : ce projet inclut surtout des femmes issues de classe moyenne qui ont rarement l'occasion de prendre la parole. Le musée constitue donc pour elles un espace de discussion où elles sont encouragées à émettre une opinion qu'elles n'auraient peut-être pas eu la force ni l'occasion de formuler ailleurs.

Si, à ce stade, on peut saluer le dynamisme de certains musées – et des musées de femmes en particulier – à présenter autrement l'histoire et la culture¹⁵, on peut déplorer leur inefficacité à « dérégler les représentations »¹⁶ en s'attaquant peu aux problèmes de la construction sociale du genre, de la sexualité, de la discrimination, de la domination ou de la sous-représentation des multitudes identitaires. La solution pourrait, selon Griselda Pollock, se trouver dans un autre modèle de musée féministe, entendu dans toute sa potentialité, parce qu'il est à venir et qu'il appartient à une culture virtuelle que nous ne connaissons pas encore, située au-delà de la domination masculine¹⁷. Elle pourrait encore, selon Cristina Castellano, résider dans la mobilisation du genre au sein des pratiques de muséographie et de médiation. Cette dernière cite l'initiative du musée Reina Sofia à Madrid où sont proposés des parcours fléchés féministes des collections, et où le visiteur est amené à redécouvrir les œuvres et à poser un regard plus critique sur elles¹⁸.

Genre et muséographie

¹⁵ Je renvoie ici à la thèse en cours de Julie Botte, *Les Women's Museums, art et engagement social*, sous la direction de François Mairesse, Université Paris 3 Sorbonne nouvelle.

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

¹⁷ Griselda Pollock, *Encounters in a Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Londres, Routledge, 2008.

¹⁸ Cristina Castellano, art. cité, p. 127.

Ces dernières perspectives de refonte des pratiques muséographiques et curatoriales ont progressivement été engagées dans les années 2000. Paru en 1994, l'essai d'Irit Rogoff « From Ruins to Debris: the Feminization of Fascism in German-History Museums » tente pourtant déjà de formuler des possibilités de penser autrement les récits institués en montrant combien le musée peut jouer un rôle dynamique dans la mise en place de nouvelles interprétations, et d'interprétations féministes en particulier¹⁹. Cet article, très original du point de vue méthodologique, s'ouvre sur une visite de l'auteure au City Museum d'Osnabrück en Allemagne où sont notamment présentées les cruautés du nazisme. Au sein de cette reconstitution des atrocités et désastres de la guerre, Rogoff tombe nez à nez avec un mannequin en plastique représentant une femme *glamour* des années 1930, les cheveux blonds ondulés, les sourcils délicatement dessinés et arqués, les yeux bleus éclatants, portant un corset ; un mannequin ressemblant à ceux que l'on trouvait alors à l'époque dans les vitrines des magasins de lingerie. Présentée là, dans cet environnement d'horreur si particulier, cette pièce pousse l'auteure à s'interroger sur sa place incongrue, sur la relation entre cet objet – précisons aussi qu'il est fragmenté, qu'il n'a ni bras ni jambe – et la représentation de l'histoire, et sur la possibilité de créer des lectures genrées des modes d'exposition d'une culture passée. Mobilisant d'abord la psychanalyse freudienne dans sa réflexion sur le fétichisme et l'idée que l'objet fétiche agit comme un substitut du pénis impliquant forcément un manque, un complexe, une victimisation et donc une féminisation, Rogoff en appelle ensuite à un film documentaire allemand retraçant une histoire passée sous silence : celle des viols en masse – on parle même de génocide sexuel – des Allemandes par les soldats de l'armée russe dans l'immédiate après-guerre. Ces sources et témoignages lui donnent ensuite l'occasion d'approcher le musée comme le parangon d'un discours critique, qui incarne un amalgame complexe d'intentions idéologiques relevant autant du

¹⁹ Irit Rogoff, « From Ruins to Debris: The Feminization of Fascism in German-History Museums », dans Daniel J. Sherman, Irit Rogoff (dir.), *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1994, p. 223-249.

divertissement, du plaisir, que d'une mise en scène d'identités culturelles et sexuelles. Plus que des lieux utopiques dans lesquels les sociétés sont appréhendées dans leur forme la plus idéale, les musées incarnent surtout, d'après elle, le concept foucauldien des lieux hétérotopiques, c'est-à-dire des contre-lieux dans lesquels de vrais lieux sont hébergés mais sont simultanément représentés, inversés et contestés. La scénographie du City Museum d'Osnabrück en est un bel exemple. L'incongruité et le désordre choisis comme principes scénographiques tracent subtilement une alternative aux représentations officielles du nazisme. Et les occurrences féminines, disséminées parcimonieusement, interrogent la possible domestication d'une histoire qui, aujourd'hui, nous dépasse toujours et ne nous a pas encore tout révélé.

En nous démontrant que la muséographie a tout à gagner quand elle s'empare du genre, l'article de Rogoff rejoint celui de Rebecca Machin publié en 2008 à partir des galeries d'histoire naturelle du musée de Manchester où travaille l'auteure²⁰. Dans cette étude particulièrement éclairante et qui a même eu un certain retentissement au sein de ce musée, Machin s'appuie sur un travail d'enquête engagé en novembre 2005 pour critiquer sa politique d'acquisition et de scénographie à partir d'un corpus précisément ciblé constitué de spécimens de mammifères et d'oiseaux. En regardant de très près le mode d'exposition à la fois visuel et textuel, elle a constaté que les spécimens mâles dominaient le plus souvent les spécimens femelles, que les cartels étaient plus loquaces à leurs égards, que ces spécimens mâles étaient plus nombreux et qu'ils étaient en général aussi plus colorés. Se jouaient déjà là tout simplement, du point de vue formel, des disparités qui rendaient plus attractifs les spécimens mâles auprès des chasseurs, des collectionneurs et des visiteurs. Rebecca Machin a également regardé les mises en espace de ces spécimens dans les vitrines qui allaient à l'encontre des nouvelles recherches menées en anthropologie et en biologie. Machin revient en effet sur

²⁰ Rebecca Machin, « Gender Representation in the Natural History Galleries at the Manchester Museum », *Museum & Society*, 6/2008, p. 54-67.

certains travaux qui ont révélé que, si les femelles dans les sociétés primates avaient souvent été catégorisées comme des ressources auxquelles on niait toute *agency*, elles endossaient un rôle de premier ordre dans d'autres sociétés. Or, les galeries du musée de Manchester, comme bien d'autres musées d'histoire naturelle, reconnaît l'auteure, continuent en dépit de ces découvertes à bâtir leur scénographie sur un paradigme résolument patriarcal. L'auteure incrimine donc, dans son article, les acteurs qui véhiculent ce discours androcentré, non seulement les conservateurs qui sont exclusivement des hommes au moment où l'article paraît, mais aussi les taxidermistes. Cruciaux dans le jeu des positions, postures et placements hiérarchiques des spécimens, ces derniers n'hésitent pas à reconduire les stéréotypes et déterminismes biologiques qui dominent les classifications des espèces naturelles.

« Queeriser » le musée

Les années 2008-2010 fondent un tournant historiographique et méthodologique fort dans l'articulation entre genre et musées, étendant et déployant des perspectives autres que celles exclusivement hétéronormées. Dans ce paysage, le numéro spécial de la revue *Museums & Social Issues* intitulé « Where is Queer ? », l'excellente anthologie *Gender, Sexuality and Museums* dirigée par Amy K. Levin, ainsi qu'un article percutant sur le plan méthodologique du Suédois Patrik Steorn offrent d'intéressants moyens de dépasser les muséologies traditionnelles tout en prolongeant les travaux restés jusqu'alors au seuil des féminismes²¹. Partant de l'été 2008, moment de l'Euro Pride à Stockholm, et de la prise en compte par deux musées suédois de cet événement, à la fois dans leurs collections – par des parcours fléchés – et dans deux expositions temporaires, l'historien d'art Patrik Steorn formule une critique *queer* du musée permettant non seulement de considérer une plus grande

²¹ « Where is Queer? », *Museums & Social Issues. A Journal of Reflective Discourse*, 2008 ; Amy K. Levin, *Gender, Sexuality and Museums. A Routledge Reader*, New York, Routledge, 2010 ; Patrik Steorn, « Queer in the museum. Methodological reflections on doing queer in museum collections », *Lambda Nordica*, 2010, vol. 3-4, p. 119-143.

multitude de sexualités et de genres (homo-, bi-, trans-), mais aussi de dénoncer l'hétéronormativité des regards, des discours et des pratiques en place ; le *queer* relevant autant de l'identité que d'un outil analytique critique de cette même identité. Pour cela, Steorn s'appuie sur les travaux de James H. Sanders III pour préférer au clivage homo/hétéro une circulation plus fluide, moins définitivement configurée, des identités sexuées²². Introduire du *queer* dans les musées revient autant, selon lui, à interpréter différemment les collections, qu'à inaugurer d'autres modes d'appréciation visuels, émotionnels, et même érotisés²³. Au sujet du Nordic Museum, Steorn est parti d'un constat assez simple : celui de la non prise en compte des critères relatifs aux sexualités (hétéro-, homo-, bi-, trans-) dans la base de données des collections. Seul le terme « couple » y figurait mais ne donnait pour résultat que des couples hétérosexuels. À l'évidence, ces critères de recherche reconduisaient les catégories établies et produisaient du sens quant à la manière (partielle et partiale) de voir et de vouloir montrer du musée. L'une des solutions envisagées par ce musée d'histoire culturelle a notamment été de faire participer les visiteurs, grâce à leurs bibliothèques d'images personnelles, à l'enrichissement des collections. On sait que la pratique de collection participe très efficacement à la (re)définition identitaire, et Steorn rejoint là les théories de la féministe *queer* Judith (Jack) Halberstam qui considère les archives comme déterminantes dans la construction des mémoires collectives et comme particulièrement légitimes pour retracer l'activité *queer*²⁴. Halberstam explique ainsi que cette mémoire se constitue surtout dans des objets éphémères caractéristiques des subcultures comme les *flyers* ou la musique, permettant ainsi de repousser les frontières des archives au sens où on les entend habituellement comme

²² James H. Sanders III, « The Museum's Silent Sexual Performance », *Museums & Social Issues*, 2008, I, cité dans : *Ibid.*, p. 124. Sanders analyse le silence des musées concernant la sexualité des artistes et de leurs objets d'étude. Il pointe également l'incapacité des musées d'art à proposer de réelles interprétations socio-politiques des représentations artistiques, alors que plusieurs d'entre elles dévoilent des iconographies homoérotiques et montrent explicitement des relations amoureuses entre personnes de même sexe.

²³ Steorn rejoint sur ce point Paul Gabriel qui prêche pour une approche désublimée, sensible, érotique même, de l'organisation muséale. Paul Gabriel, « Why Grapple with Queer when you can Fondle it? Embracing our Erotic Intelligence », *Gender, Sexuality and Museums*, *op. cit.*, p. 71-79.

²⁴ Judith (Jack) Halberstam, « What's that Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives », *International Journal of Cultural Studies*, 2003 : 3, vol. VI, cité dans Patrik Steorn, art. cité, p. 129-130.

des sources matérielles. Créer des archives *queer* revient aussi à être fier de ses appartenances et à mieux comprendre son histoire, son présent²⁵. Cela active une dynamique positive au sein de « communautés » qui ont souvent dû composer avec le sentiment de honte, de meurtrissure et d'interdit politico-social qui pesaient sur elles. Du point de vue curatorial, l'essai de Michael Petry est éloquent à ce sujet. En revenant sur sa propre expérience de commissaire d'une exposition dédiée aux représentations artistiques de l'homosexualité masculine au 20^e siècle, Petry retrace la controverse dont il a fait l'objet quand une partie du conseil municipal de la ville anglaise où se tenait l'exposition lui a demandé de modifier son vocabulaire dans la scénographie. Pétry montre que cet événement personnel appartient en réalité à une histoire des expositions qui a fait l'objet de manœuvres similaires et qui ont amené consécutivement à l'effacement de détails biographiques relatifs à l'homosexualité des artistes, en remettant à nouveau ces individus au placard et en privant aussi les visiteurs de nouvelles représentations, de possibles identifications, plus authentiques et complexes.

Réécrire l'histoire des musées

Si les relectures de la muséographie au prisme du genre constituent une perspective de recherche récente, celles visant à reconsidérer l'histoire des musées sous cette même focale en est une autre qui trouve son plein épanouissement dans les années 2010. Beaucoup moins multi-identitaires, elles demeurent entièrement dédiées à la part des femmes dans les musées, prenant en compte leurs rôles socioculturels, leurs représentations²⁶, ou même leur capacité à investir ces milieux à dominante masculine. Les travaux de Leslie Madsen-Brooks, focalisés sur les musées d'histoire naturelle et sur la période fondatrice du passage du 19^e au 20^e siècle,

²⁵ Susan Ferentinos, *Interpreting LGBT History at Museums and Historic Sites*, Londres, Rowman & Littlefield, 2014.

²⁶ Charlotte Foucher Zarmanian, « Le Louvre des femmes. Sur quelques présupposés à l'égard des femmes dans les musées en France au XIX^e siècle », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, n° 173, 3/2016, p. 56-64 ; Lauren Padgett, « Representations of Victorian Women in Contemporary Museums and Heritage Sites in the Yorkshire and the Humber Region », projet de thèse, Leeds Trinity University.

intègrent cette perspective²⁷. L'historienne interroge les moyens stratégiques déployés par les femmes pour se faire une place, une visibilité et une légitimité, et révèle, à l'appui de plusieurs cas concrets, que plusieurs d'entre elles sont parvenues à défier l'androcentrisme en place. Martha Maxwell, taxidermiste autodidacte et indépendante, a su par exemple attirer l'attention de la Smithsonian et fonder son propre musée. Mary Jane Rathburn est parvenue, quant à elle, à combiner rigueur dans le travail et activités bénévoles pour être reconnue de ses pairs. Les cas d'Agnes Chase et d'Alice Eastwood, actives dans la gestion des collections, démontrent aussi que cette époque est tout à fait déterminante pour la professionnalisation des femmes. Dans cette période de mutation dans l'institutionnalisation des sciences, les universités supplantent rapidement les musées en tant que structures de recherche. Profitant de ce tournant institutionnel, les femmes investissent alors en plus grand nombre les musées qui vont être quelque peu délaissés par les hommes. La voie des clubs scientifiques est également, dans ce contexte de redistribution et de diversification des territoires, une plateforme particulièrement stimulante pour l'*empowerment* féminin qui épouse autant des tactiques territoriales que comportementales. Madsen-Brooks analyse ainsi très bien les principes de négociations à l'œuvre dans ces parcours d'intellectuelles qui offrent de beaux exemples de ce qu'elle qualifie alors de « synthèse du musée [museum synthesis]²⁸ ». Cette synthèse, que ces femmes vont s'employer à construire et à diffuser, mêle l'expertise à la vulgarisation des connaissances, les savoirs scientifiques à des savoirs plus tacites et éthiques, la polyvalence des missions à l'assignation à des sphères dédiées, les convenances à des pratiques plus transgressives de contournement des attentes. En s'interrogeant sur la nature des savoirs portés par les femmes, Leslie Madsen-Brooks pose ainsi un autre regard sur leurs actions, en

²⁷ Leslie Madsen-Brooks, « Challenging Science as Usual: Women's Participation in American Natural History Museum Work, 1870-1950 », *Journal of Women's History*, vol. XXI, n° 2, été 2009, p. 11-38 ; « A Synthesis of Expertise and Expectations: Women Museum Scientists, Club Women and Populist Natural Science in the United States, 1890-1950 », *Gender & History*, vol. XXV, n° 1, avril 2013, p. 27-46. Également les travaux de Kate Hill dont *Women and Museums 1850-1914. Modernity and the Gendering of Knowledge*. Manchester, Manchester University Press, 2016.

²⁸ Leslie Madsen-Brooks, art. cité, p. 27.

les valorisant et en montrant à quel point elles ont été dynamiques dans leur capacité à repousser les frontières des espaces savants et à en produire de nouveaux. Cette redéfinition des pratiques intellectuelles des femmes est d'ailleurs l'une des pistes soulevées en France par Bernadette Dufrene quand elle propose, par exemple, d'engager une réflexion sur ce que les patrimoines moins en vue, moins considérés, doivent à l'action des femmes et si, en l'occurrence, il est possible de réfléchir à une articulation entre genre et patrimoines extra-occidentaux, populaires ou locaux²⁹.

Se déployant dans plusieurs directions, ces travaux invitent depuis une trentaine d'années maintenant à déplacer la focale, à renouveler notre regard sur une muséologie restée longtemps androcentrée et hétéronormée. Interrogeant les modes de discrimination, les tactiques d'entrisme et de négociation identitaire, les actes de résistance dans/contre le musée, ou encore les discours hégémoniques, ces études ont aussi bénéficié d'une forte pluridisciplinarité et d'un dialogue avec des concepts théoriques féconds. Interdisciplinaire par essence, le genre a de ce point de vue une valeur heuristique indéniable pour parvenir à une vision plus juste et nuancée du patrimoine/matrimoine³⁰.

Pourtant, il faut bien l'avouer, au sein de ces recherches, les ouvrages sont très peu nombreux par rapport aux articles et essais, et les considérations féministes prédominent sur les lectures *queer*. Au sein de ces lectures *queer*, là aussi, des disparités demeurent, comme le relève Robert Mills dans un essai envisageant le *queer* sous un angle intersectionnel³¹. Mills revient alors sur ses limites au sein des pratiques muséales en expliquant que les modes

²⁹ Bernadette Dufrene, « La place des femmes dans le patrimoine », dans *Revue française des sciences de l'information et de la communication* [revue en ligne], 4, publié le 1^{er} janvier 2014, <http://rfsic.revues.org/977> (consulté le 7 avril 2017).

³⁰ Ellen Hertz, « Le matrimoine », Marc-Olivier Gonseth, Jacques Hainard, Roland Kaehr (dir.), dans *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 2002, p. 153-168.

³¹ Robert Mills, « Queer is Here? Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Histories and Public Culture », *Gender, Sexuality and Museums, op. cit.*, p. 80-87.

d'exposition tendent notamment à effacer du circuit *queer* des populations marginalisées, telles les transgenres ou les gays appartenant aux minorités raciales et aux classes défavorisées de la société. Il est clair que, pour le moment, les relectures *queer* du musée sont majoritairement consacrées aux homosexualités masculines, au détriment des lesbiennes et transgenres laissés à la périphérie³². Sans parler plus largement des masculinités qui sont encore trop rarement évoquées.

D'autres absences sont également à souligner, comme le peu d'études croisant genre et études postcoloniales et subalternes. Il manque d'autres récits que ceux qui sont pour le moment quasi exclusivement occidentaux, et principalement circonscrits au périmètre anglo-américain. De ce point de vue, l'ouvrage de Carol Malt sur le rôle des femmes dans les musées du Moyen-Orient, et plus précisément en Jordanie, fait un pas de côté bienvenu³³. Malt remet ainsi en cause un certain nombre d'idées préconçues en expliquant par exemple que les femmes sont plus nombreuses à occuper un poste de conservateur dans les musées au Moyen-Orient que dans les musées européens et américains confondus³⁴. Dans cette étude, mêlant visites actives dans les musées, entretiens avec le personnel et recherches adjacentes, elle interroge les modes de conciliation entre la carrière professionnelle et la vie familiale au sein de ces sociétés musulmanes. Pour cela, elle examine une grande variété de musées, allant du Circassian Museum au Amman Museum of Political History en passant par le Dead Sea Museum ou le Police Museum. Ce corpus nous interpelle aussi ici, au regard du bilan historiographique que nous venons de dresser, puisque dans la « grande famille des musées », on peut déplorer que peu de travaux aient jusqu'à présent visé les écomusées, les musées d'anthropologie et d'ethnologie, les musées de sciences, de techniques et d'industrie ou même les maisons-musées sous l'angle du genre. Enfin, on peut regretter que, tant du point de vue

³² Néanmoins (mais là encore dans une perspective mixte) Angela Vanegas, « Representing Lesbians and Gay Men in British Social History Museum », *Gender, Sexuality and Museums, op. cit.*, p. 163-171.

³³ Carol Malt, *Women's Voices in Middle East Museums: Case Studies in Jordan*, Syracuse – New York, Syracuse University Press, 2005.

³⁴ *Ibid.*, p. VII-VIII.

des représentations historiques et contemporaines que de l'expérience muséale et de l'action culturelle, peu de travaux s'intéressent sous ce prisme aux publics qui sont loin eux aussi de former une population monolithique³⁵.

³⁵ Néanmoins Sylvain Antichan, Sarah Gensburger, Jeanne Teboul, Gwendoline Torterat, « Transmettre la Grande Guerre ou éviter la confusion des genres ? Médiation du passé et usages sexués », *Visites scolaires, histoire et citoyenneté. Les expositions du centenaire de la Première Guerre mondiale*, Paris, La documentation française, 2016, ou même, sur la féminisation de la profession de médiateur culturel, Aurélie Peyrin, *Être médiateur au musée. Sociologie d'un métier en trompe-l'oeil*, Paris, La documentation française, 2010.