



HAL
open science

La conquête visuelle d'une autorité. Directrices et conservatrices de musée en images (1945-1970)

Charlotte Foucher Zarmanian

► To cite this version:

Charlotte Foucher Zarmanian. La conquête visuelle d'une autorité. Directrices et conservatrices de musée en images (1945-1970). *Histoire de l'art*, 2024, Art et autoritarismes, 94 (Art et autoritarismes), p. 39-50. hal-04816717

HAL Id: hal-04816717

<https://hal.science/hal-04816717v1>

Submitted on 18 Dec 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Charlotte Foucher Zarmanian

La conquête visuelle d'une autorité

Directrices et conservatrices de musée en images (1945-1970)

Incapacité à faire preuve d'autorité et, plus encore, à soumettre son autorité à un ensemble d'hommes ; manque de force physique et morale, accompagné de faiblesse et de mollesse ; manque de créativité ; inconvenance, voire indécence, de la situation qui met en scène une femme dirigeant des hommes, soit une démonstration de puissance, mais aussi l'exposition d'un corps vers lequel convergent les regards. Aujourd'hui encore, des implicites négatifs sous-tendent les propos portés sur le travail des cheffes : doutes sur leurs choix de programmation et d'interprétation ; présupposés selon lesquels elles seraient faites pour diriger de la « musique de femmes » et / ou de « petites » œuvres ; interrogations sur les potentiels ressorts d'une autorité « féminine » ; commentaires très fréquents sur la tenue et l'apparence physique des cheffes, mais aussi sur le caractère exceptionnel de leur direction « comme un homme »¹.

Les remarques qui ont pu être adressées aux cheffes d'orchestre constituent un florilège exemplaire du sexisme ambiant qu'il est possible de transposer à bien d'autres domaines. Elles révèlent, s'il en était besoin, la mise à l'épreuve qu'ont eu à subir ces femmes de tête pour ensuite être plus facilement acceptées et légitimées en figures d'autorité. S'inscrivant dans cette longue tradition de représentations négatives des femmes au pouvoir, la réponse franche formulée par Magdeleine Hours au cours d'un entretien relaie la répulsion ambiante qui auréole l'exercice de l'autorité par les femmes :

– Madame Hours, est-ce que les hommes vous obéissent ? [...] Est-ce que vos collègues admettent votre autorité ?

Je compris qu'il préparait une enquête précise sur le travail des femmes et je lui expliquais que mes collaborateurs masculins admettaient bien ma direction, mais que mes collègues du corps de la Conservation avaient beaucoup de mal à accepter ma position et que le doute sur mes compétences était latent².

Cette réception s'inscrit dans le contexte de l'après-Seconde Guerre mondiale qui marque une étape nouvelle, déterminante, pour les déploiements de carrières de femmes dans les musées, la reconnaissance d'une légitimité professionnelle se traduisant concrètement sur un plan statutaire³. Habituellement, les sociologues et historiennes du travail situent cette féminisation

¹ Hyacinthe Ravet, « Cheffes d'orchestre, le temps des pionnières n'est pas révolu ! », *Travail, genre et sociétés*, n° 35, 2016, p. 107-125.

² Magdeleine Hours, *Une vie au Louvre*, Paris, R. Laffont, 1987, p. 91.

³ Stipulé par l'arrêté ministériel du 22 octobre 1945, la nomination de Jacqueline Bouchot-Saupique au rang de « conservateur » est à considérer comme un événement. Cette promotion la propulse à 52 ans comme la première

saillante dans le champ professionnel autour des années 1960, avec le développement du salariat⁴ et l'adoption en 1965 d'une loi permettant aux femmes mariées de travailler et d'ouvrir un compte bancaire sans l'autorisation de leur époux. Cette transformation sociale ne se fait pas partout au même rythme ni dans les mêmes conditions. Par comparaison avec d'autres corps de métier, tels l'ingénierie, l'inspection du travail ou même le professorat d'université⁵ – sans parler de l'armée, la police ou le bâtiment qui forment des bastions plus difficilement franchissables –, on s'aperçoit que les conservatrices de musée accèdent à de hautes responsabilités assez tôt, dès 1945. Être diplômée, bénéficier d'un capital social et économique, profiter de facteurs structurels liés à l'évolution du domaine d'activité⁶, garder la motivation, sont autant de critères facilitant un peu plus l'accès des femmes à ces hauts postes⁷. Catherine Marry parle pour les ingénieures d'une « révolution respectueuse⁸ », au sens où ce changement s'opère à bas bruit, à force de constance, de mérite et de persévérance, pour surtout ne pas heurter. Dans les musées, le zèle et le dévouement structurant l'action des premiers temps se couplent bientôt à un goût sûr, à une expertise qui compte par et pour elle-même, et non forcément dans l'ombre ou en collaboration avec. Plusieurs femmes parviennent à des statuts pérennes, marquant parfois d'une empreinte indélébile l'histoire des musées ou des départements où elles travaillent, voire qu'elles dirigent. Toutefois, comme leur présence a longtemps été rare dans le paysage culturel d'avant-guerre, ces femmes ont dû faire avec l'absence de modèles antérieurs et, dès lors, inventer les chemins propres de leur

femme à occuper ce poste en France, en tant que directrice du Cabinet des dessins du Louvre. Après la guerre, les titularisations et les changements de grade se multiplient dans les musées, et il n'est pas nécessaire d'accumuler les exemples pour constater une accélération des nominations de femmes ; Charlotte Foucher Zarmanian, « Marie-Lucie Cornillot, conservatrice de musée en France après la guerre », dans Julien Cosnuau et Amandine Royer (dir.), *La Grande Mademoiselle. Marie-Lucie Cornillot. Une vie de musées*, cat. exp. (Besançon, musée des Beaux-Arts, 2023-2024), Paris, Silvana, 2023, p. 240-249.

⁴ Sylvie Schweitzer, *Les femmes ont toujours travaillé. Une histoire de leurs métiers, XIX^e et XX^e siècles*, Paris, O. Jacob, 2002 ; Margaret Maruani et Monique Mèron, *Un siècle de travail des femmes en France (1901-2011)*, Paris, La Découverte, 2012 ; Jacqueline Laufer, *L'Égalité professionnelle entre les femmes et les hommes*, Paris, La Découverte, 2014.

⁵ Sylvie Schweitzer, *Les Inspectrices du Travail (1878-1974). Le genre de la fonction publique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016. Les universités accusent un retard certain par rapport aux musées. S'inscrivant dans le sillage de Mai 68, les années 1970 sont catalysatrices : Lygia Clarke et Françoise Saddy enseignent dès 1972 au Centre Saint-Charles de la Sorbonne qui propose une pédagogie décloisonnée alliant théorie et pratique, et la sculptrice Isabelle Walberg enseigne à l'École des beaux-arts de Paris à partir de 1975. Ces quelques noms, dans le périmètre spécifique des écoles d'art et des enseignements d'arts plastiques, sont plus largement à mettre en relation avec le fait que les enseignements d'histoire de l'art sont surtout intégrés aux cursus de lettres ou d'histoire jusqu'aux années 1970, et ne s'autonomisent qu'au niveau de la troisième ou quatrième année.

⁶ Dans les musées, l'ordonnance du 13 juillet 1945 mettant en place une Direction des musées de France, qui place sous sa coupe une « Inspection des musées de province », fonde une véritable politique organisationnelle des musées de France dans laquelle les personnes diplômées de l'École du Louvre deviennent une importante manne pour le recrutement.

⁷ Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbroad (dir.), *L'Inversion du genre. Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin et réciproquement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008, p. 116.

⁸ Catherine Marry, *Les Femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris, Belin, 2004.

accès à la fonction. La montée en expertise des femmes est en effet une course labyrinthique⁹ qui passe autant par leur action concrète au sein des musées que par la construction d'une identité professionnelle, au travers de l'image qu'elles renvoient et qui est aussi renvoyée d'elles dans l'espace public.

Pour qui s'intéresse à une histoire de l'art retravaillée par les études de genre, et reconnaît sa potentialité pour décortiquer le jeu des apparences face aux rôles de composition et aux figures imposées, il est possible d'entrevoir deux régimes de visibilité relatifs à la représentation des femmes dans des positions dominantes : tandis que certaines jouent la carte d'une féminité conforme aux attentes pour rendre viable leur statut, d'autres adoptent les codes masculins propres à la fonction pour naviguer au sein d'un corps professionnel en voie de féminisation¹⁰. Toutefois, il faut se garder de croire naïvement à l'imperméabilité stricte de ces deux manières d'être et de paraître socialement et publiquement. Elles sont très souvent amenées à cohabiter, à se croiser et à interagir au sein de modes ambigus de représentation, une ambiguïté qui les rend absolument passionnants à observer.

Maîtresses de musée

Dans le magazine *Femmes d'aujourd'hui*, Fernande Feron consacre en 1952 aux femmes conservateurs de musée un article transmettant une image appréciable et valorisée. Si ce métier détonne parmi ceux habituellement présentés dans la revue – assistantes médicales, infirmières, aides-radiologistes, autant de professions qui, selon la journaliste, peuvent s'accommoder avec une vie familiale –, il s'intègre aussi aux pages d'un hebdomadaire qui promeut une approche domestique du féminisme où épouses et mères sont rendues responsables de l'ascension sociale de la famille, comme de la refondation de la société française d'après-guerre. L'article que Feron livre sur les femmes de musée est en réalité un entretien avec Suzanne Kahn qui, depuis 1946, officie au Petit Palais à Paris. L'historienne de l'art décrit « un métier dévorant mais passionnant » aux tâches multiples : « “conserver” les objets qui appartiennent au musée, les garder en bel état, les entretenir, les présenter, aider à leur compréhension par le public en préparant des catalogues, en faisant des conférences, en

⁹ Alice H. Eagly et Linda L. Carli (*Through the Labyrinth: The Truth about How Women Become Leaders*, Boston, Harvard Business School Press, 2008) substituent au plafond de verre l'image du labyrinthe, renforçant l'idée d'un chemin plus tortueux, exigeant et épuisant que les femmes, à compétences égales avec les hommes, doivent parcourir pour gravir les échelons.

¹⁰ Marlène Benquet et Jacqueline Laufer, « Femmes dirigeantes », *Travail, genre et sociétés*, n° 35, 2016, p. 19-25, ici p. 23.

organisant des expositions¹¹ ». Le musée y est entendu comme le prolongement du foyer à entretenir et offre un modèle acceptable d'identification pour les lectrices :

– À l'occasion, nous devons aussi nous transformer en femmes de ménage, ajoute M^{me} Kahn en souriant. C'est à nous qu'incombe la responsabilité des vitrines ; il nous arrive donc de retrousser nos manches et de nettoyer nous-mêmes vitres et tablettes. C'est ce moment que choisira parfois pour s'annoncer un visiteur officiel. Aussitôt M^{me} « le Conservateur » saura réparer le désordre de sa toilette et s'acquitter de son rôle de maîtresse de maison ! Les dons féminins ont ici leur place ; la présentation de meubles, de tissus, exige un goût sûr, instinctif chez les femmes. Elles introduisent aussi – je m'en suis aperçue au cours de cette visite, et le collègue masculin de M^{me} Kahn me l'a confirmé – dans une atmosphère qui pourrait être uniquement administrative, un sens social, un élément humain qui rendent les rapports agréables et faciles¹².

Même s'il est à dater plus tardivement, un portrait similaire proposé par le journaliste André Cognet s'appuie sur un entretien avec Gilberte Martin-Méry, directrice des musées de Bordeaux, qui, avant d'entrer dans les détails de son activité, renoue avec une certaine féminité pour décrire le métier :

Mon travail consiste d'abord à être une bonne maîtresse de maison : il faut constamment tout vérifier, l'état des toiles et de leurs cadres bien sûr, mais aussi les tentures, l'éclairage, la propreté du sol. Chaque jour je réunis mon équipe, une vingtaine de personnes ; on discute en famille de tous les problèmes et je donne à chacun sa tâche. Et puis il y a les recherches, les conférences à la mairie et à Paris, sans compter les voyages : en 1974 j'ai fait trois aller et retour au Japon pour y présenter les chefs-d'œuvre du musée¹³.

En s'accordant à correspondre aux attentes liées à leur genre, Kahn et Martin-Méry illustrent à travers leurs discours cette « féminité en tant que mascarade¹⁴ » développée en 1929 par Joan Rivière. Dans son analyse qui nuance la théorie freudienne, la psychanalyste s'appuie sur l'expérience de l'une de ses patientes, une jeune intellectuelle répondant à tous les critères d'une femme accomplie (bonne épouse, excellente mère, parfaite maîtresse de maison, brillante professionnelle) qui développe pourtant certaines angoisses dans son travail. Elle affiche une volonté permanente d'être rassurée sur ses capacités, sollicitant souvent l'attention et les compliments de la part des hommes qu'elle côtoie.

¹¹ Fernande Feron, « Des femmes sont conservateurs de musées », *Femmes d'aujourd'hui*, n° 392, 8 novembre 1952, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 10.

¹³ Pierrefitte-sur-Seine, Archives nationales (AN), 19950265/5, dossier de carrière : André Cognet, « À Bordeaux, une femme et un musée. Gilberte Martin-Méry », coupure de presse, s. d.

¹⁴ Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », dans Marie-Christine Hamon (dir.), *Féminité mascarade* (1929), Paris, Seuil, 1994, p. 197-213, trad. fr.

À ce sujet, les clichés montrant ces conservatrices et directrices de musées à l'occasion de vernissages ou de présentations d'expositions sont éloquentes dans leur capacité à signifier une hyperféminité à destination d'un public masculin de hauts-dirigeants. Que ce soient Christiane Desroches-Noblecourt inaugurant l'exposition sur Toutânkhamon auprès du ministre de la Culture, André Malraux, du ministre de l'Éducation nationale, Christian Fouchet, et du vice-premier ministre de la République arabe unie, Saroite Okacha ; Cécile Goldscheider présentant le musée Rodin et ses jardins à une délégation canadienne (**fig. 1**) ; ou Martin-Méry à l'occasion de l'exposition sur Greco et Venise (**fig. 2**) ; chacune semble renouer avec les qualités féminines de médiation, de sociabilité et de mondanité. Pour mieux faire valider leur fonction de prestige, elles développent une capacité à capter des enclaves « féminines » à l'intérieur de fonctions administratives, politiques et intellectuelles où les hommes dominent traditionnellement en nombre. Si, dans une nécrologie dédiée à Goldscheider, Francis Salet n'oublie pas de rendre hommage aux « dons d'animatrice¹⁵ » de la directrice du musée Rodin, Emmanuel de Margerie, alors directeur des musées de France, admire en Hours « un sens aigu des relations publiques¹⁶ », et Cognet reconnaît en Martin-Méry « le don très rare de l'amitié » car, comme il poursuit, « Gilberte connaît tout le monde¹⁷ ». Alors qu'elles ne font que dérouler les mêmes protocoles que les hommes occupant des fonctions identiques, leur féminité doit aussi apparaître là – plus spécifiquement – comme un masque, une parure, un moyen de défense¹⁸. En affichant une féminité qui les rendrait inoffensives aux yeux de leurs collègues hommes, ces femmes continuent d'alimenter le regard fantasmatique traditionnellement posé sur elles pour mieux camoufler leur soi-disant subversion des codes sociaux¹⁹.

Publié en 1955, un article de John K. Sherman sur Roseline Bacou, alors assistante au Cabinet des dessins du musée du Louvre, réitère la vision tout aussi rassurante d'une femme qui sait préserver ses attraits féminins pour se faire accepter dans les mondes masculins de l'érudition et de l'institution. En même temps, précise Sherman, le spectacle de la jeune et jolie femme d'une trentaine d'années qu'elle suscite dépasse l'imagerie galvaudée de

¹⁵ F[rancois] S[alet], « Cécile Goldscheider », *Gazette des beaux-arts*, t. 112, novembre 1988, p. 25.

¹⁶ AN, 20150497/238, dossier de carrière, sous-dossier « notations professionnelles », année 1976.

¹⁷ Cognet, « À Bordeaux, une femme et un musée ».

¹⁸ Rivière, « La féminité en tant que mascarade », p. 198.

¹⁹ Rivière analyse ce besoin obsédant de sécurité comme « une tentative inconsciente pour écarter l'angoisse qui résulterait du fait de représailles qu'elle redout[e] de la part de ces figures paternelles à la suite de ses prouesses intellectuelles » ; *ibid.*, p. 201. Ce que dit Rivière sur un ton psychanalytique, c'est que cette jeune femme exhibe le phallus qu'elle a dérobé à son père et, redoutant des représailles, s'offre à lui sexuellement pour apaiser sa vindicte au travers d'œillades ou autres coquetteries auprès des hommes.

l'« héroïne désuète à binocles, à chignon grisonnant et gantée de mitaines²⁰ » pour s'accorder avec la perception des femmes comme porteuses de « modernité sociale ». Le portrait qui est proposé détonne d'autant plus que la beauté y est conjuguée avec l'exotisme d'un charme supposé « à la française » :

Vous voyez peu d'experts en art comme la charmante M^{lle} Bacou. M^{lle} Bacou bouleverse toutes mes idées sur ce à quoi devraient ressembler les experts en art européens. Jeune, charmante, avec un zeste d'humour dans le regard et un élégant béret posé au sommet de la tête, elle s'est rendue pendant trois semaines à Minneapolis en tant que représentante du prestigieux et célèbre musée du Louvre de Paris, accompagnant la collection des dessins français pour leur exposition au Minneapolis Institute of Arts. Un membre du personnel du Louvre, titulaire de droits, devrait être un homme âgé et pointilleux, aux lunettes épaisses, qui marmonne sous sa longue barbe, et dont la vaste connaissance de l'art déprime tous ceux qui le rencontrent²¹.

Par ce qu'elle projette, en tant que femme et que Française, Bacou renvoie d'elle une image accessible, attractive et moderne de l'érudition dans le domaine de l'art, tout en illustrant la dimension désormais internationale des carrières des historiennes de l'art²².

Féminin-masculin

« C'était une forte carrure [...] une puissante personnalité. Il en fallait car son poste n'était pas facile au départ. Les conditions de vie étaient difficiles. Les élus n'étaient pas convaincus de l'intérêt du musée. Mais elle a tracé son cap. Elle avait une personnalité imposante. Et elle en imposait²³. » « C'était une grande femme imposante, impressionnante, presque masculine²⁴. » « Étant donné la forte personnalité de M^{lle} Martin-Méry [...]»²⁵. » S'imposer

²⁰ Je reprends ces mots d'un homme politique français de l'époque, M. de Saint-Yorre, dans son discours élogieux sur une conservatrice contemporaine de Roseline Bacou, et au profil similaire : Gilberte Martin-Méry. Bordeaux, archives Bordeaux-Métropole, 10 W 96 : anciens dossiers de M. Chabrier, dont dossier relatif au musée des Beaux-Arts et à Gilberte Martin-Méry, 1947-1954, sous-dossier « Montbrison », discours de M. de Saint-Yorre, sous-préfet de Montbrison, 12 octobre 1947.

²¹ Villeneuve-lès-Avignon, Fort Saint-André, fonds Roseline Bacou, dossiers de correspondance : John K. Sherman, « You See Few Art Experts Like Winsome M^{lle} Bacou », journal non identifié, 1955-1956. Je traduis.

²² L'article rend compte d'une exposition de dessins français circulant dans plusieurs villes des États-Unis et pour laquelle Bacou est chargée du convoiement des œuvres ; Roseline Bacou, Jacqueline Bouchot-Saupique et Maurice Sérullaz (dir.), *French Drawings: Masterpieces from Seven Centuries*, The Art Institute of Chicago, Minneapolis Institute of Arts, Detroit Institute of Arts, California Palace of the Legion of Honor, San Francisco, Chicago, R. R. Donnelley, 1955.

²³ Marie-Françoise Poiret, citée dans « Françoise Baudson. Elle fut l'âme du musée de Brou », *Le Progrès*, 25 février 1992, p. 9.

²⁴ Propos de M. et M^{me} Vuillermez recueillis par Françoise Flamant, cités par Corinne Bouchoux, « Rose Valland, sur "le front de l'Art" », *Musea. Musée virtuel sur l'histoire des femmes et du genre*, novembre 2004 [<https://musea-archive.univ-angers.fr/exhibits/show/rose-valland-sur-le-front/presentation>].

physiquement devient utile pour s'imposer socialement dans un milieu encore très peu féminisé au sortir de la guerre, comme le laissent penser ces commentaires au sujet des statures charpentées et charismatiques de Rose Valland, Françoise Baudson et Gilberte Martin-Méry.

L'exercice d'une activité que l'on place conventionnellement dans le registre du masculin – même s'il « n'existe aucun argument défendable pour dire que les hommes sont naturellement, inévitablement, ou réellement plus faits pour diriger que les femmes²⁶ » – pousse aussi ces dernières à adopter des comportements mettant à distance le féminin. Dans la gamme goffmanienne des présentations de soi où hommes et femmes en viennent à partager une façon de se tenir, d'occuper l'espace, de parler à autrui²⁷, il s'agit pour elles d'épouser de manière plus ambiguë l'éthos d'une profession en revêtant les habits de l'autorité au sein de postes de direction qui sont nécessairement à conjuguer au masculin, notamment parce que les femmes en étaient absentes au moment où la profession s'est structurée.

Un exemple significatif transparaît dans l'iconographie foisonnante des conservatrices et directrices de musées montrées seules à leur bureau (**fig. 3-5**). Quelles que soient leurs destinations, ces images agissent avant tout pour promouvoir les qualités de conviction, de compétence, de détermination, d'intelligence et de force de caractère qui doivent coller à leurs sujets. Puisant à l'imagerie du patronat et du leadership intellectuel, ces représentations de directrices « mâles » confirment, s'il en était besoin, que, même si ces femmes gardent leurs habits de femmes, elles doivent épouser une virilité d'attitude pour rendre crédible leur position. Montrées le plus souvent les mains occupées, se saisissant d'un crayon ou d'une liasse de papiers, vêtues de tenues sobres et affichant des attitudes déterminées, leurs images s'accompagnent le plus souvent d'une bibliothèque fournie à l'arrière-plan, d'une pile de dossiers, de crayons, de lunettes et de tout un amas d'accessoires renseignant métonymiquement sur leur statut de femmes de l'art. Deux petits bronzes d'Auguste Rodin et un portrait du sculpteur pour Goldscheider, une commode de style agrémentée d'objets en céramique pour Martin-Méry, des sculptures khmères pour Gilberte de Coral-Rémusat (**fig. 3**), une statuette en bronze du XVI^e siècle attribuée à Johann Schardt²⁸ pour Jacqueline Auzas (**fig. 4**) et encore une vue radiographiée de la *Bethsabée au bain* de Rembrandt pour

²⁵ AN, 19950265/5 : dossier de carrière, lettre de Jean Boyer, inspecteur principal des musées de Province, au directeur des musées de France, 22 septembre 1959.

²⁶ Eagly et Carli, *Through the Labyrinth*, p. 188.

²⁷ Erving Goffman, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, t. I : *La Présentation de soi* (1956), Paris, Minuit, 1987, trad. fr.

²⁸ Attribué à Johann Schardt (ou Jan Gregor von der ou Sart), *Jeune femme*, 1500-1599, bronze, 30,5 × 4,4 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts, fonds ancien. Merci à Nelly Matras, documentaliste des musées d'Orléans, pour cette indication.

Hours (**fig. 5**). S'ils pouvaient parler pour elles, ces objets renseigneraient peut-être autant sur leur besoin d'apparaître comme des professionnelles qualifiées qu'ils renverraient – à y regarder de très près – au registre féminin du petit, du décoratif, du multiple et de la copie. C'est ce langage typé qui est d'ailleurs précisément mobilisé par Cognet pour rendre compte du cadre chaleureux dans lequel Martin-Méry officie au quotidien, afin d'édulcorer au passage la complexité d'une mission qui peut parfois s'avérer hautement diplomatique :

Allô Cracovie ? Gilberte Martin-Méry à l'appareil. Allô Toronto... Zurich... Budapest... Stockholm... Non, nous ne sommes pas dans une gigantesque banque d'affaires de New York, mais à Bordeaux dans un joli bureau ancien, éclairé à contre-jour. Sur la table, un ravissant bouquet de fleurs fraîches ; de toute part des tableaux et des livres d'art, et, là-bas sur le mur de droite, une élégante tapisserie moderne. Au téléphone : la conservatrice du musée. Petite, vive, élégante, l'œil malicieux parfois plissé par un sourire, elle griffonne sur ses dossiers d'une main nerveuse. Dans la voix perce une pointe d'accent du midi²⁹.

Il faut garder à l'esprit que l'ambiance chargée des bureaux des conservateurs anime les premiers temps de la fonction, comme en témoigne celui de Georges Grappe, agrémenté de fleurs et de petits objets. L'excès décoratif est plus marquant encore dans le spectaculaire bureau du conservateur des objets d'art du Louvre, Jean-Joseph Marquet de Vasselot, peuplé de meubles de style et d'objets d'art prenant une place immense (**fig. 6**). Ce portrait transmet un prestige de la fonction, renvoyant davantage au cadre ostentatoire des cabinets de curiosité d'amateurs et de collectionneurs de l'Ancien Régime qu'à une incarnation de la profession qui exige, après la guerre, une modestie d'essence plus républicaine. C'est donc indépendamment du sexe des conservateurs et conservatrices de musée qu'un changement de régime apparaît. Nourrissant un imaginaire corporatiste du métier, ces clichés traduisent, dans l'écrin simpliste et organisé des rayonnages de livres et autres boîtes d'archives, la discrétion, la modestie, le dévouement qui doivent uniformément caractériser ces figures intellectuelles de l'art.

L'iconographie des femmes au travail trouve un complément d'analyse dans des représentations les montrant également à l'intérieur d'un cadre plus collectif et collégial. Le regard est par exemple chargé de symbolique dans un cliché représentant Jacqueline Bouchot-Saupique en salle de consultation des dessins, entourée de ses élèves femmes de l'École du Louvre (**fig. 7**). Si ce cliché résulte d'une mise en scène destinée à un reportage pour la BBC, il insiste sur l'autorité morale et intellectuelle d'une cheffe d'équipe qui n'est

²⁹ Cognet, « À Bordeaux, une femme et un musée », p. 20.

pas feinte. Les sourires approbateurs, les regards attentifs, les attitudes d'écoute active ou d'observation admirative en disent long sur ce qu'elle a le pouvoir d'incarner auprès des jeunes femmes. Postée debout, les mains appuyées sur la table, la conservatrice regarde dans une autre direction, comme pour montrer la voie à suivre. La composition, régie par une certaine isocéphalie, est intéressante à observer : elle enferme toutes ces femmes dans un seul et même espace circonscrit autour d'une table en bois, avec à gauche, des dossiers, le portrait de Louis XV par Maurice Quentin de La Tour et, à droite, les montants d'une fenêtre, sans compter les cartons à dessins – certains posés sur un chevalet, d'autres détenus par des élèves. Il pourrait bien s'agir ici symboliquement d'une zone à protéger et à prolonger, celle de l'action d'une femme – nommée première conservatrice du musée du Louvre – qui va alors bientôt prendre sa retraite, en 1963. Il transparait de ce cliché la volonté manifeste de poursuivre l'entreprise, à la fois intellectuelle et sociale, auprès des nouvelles générations. D'ailleurs, en y regardant de plus près, si les classeurs archivés et le portrait du souverain Louis XV (le Bien-Aimé, représenté ici à l'apogée de son règne) peuvent être synonymes d'un passé triomphant, la fenêtre au store ajouré par laquelle entrent quelques rais de lumière laisse transparaitre la possibilité d'un avenir radieux où les femmes d'aujourd'hui n'auraient plus à négocier avec les conventions sociales pour occuper plus naturellement des fonctions pilotes.

Je terminerai par l'étude d'un cliché montrant Rose Valland assise à son bureau. Vêtue d'une veste et d'un chemisier boutonné jusqu'au cou, portant lunettes rondes et cheveux courts, l'historienne de l'art nous regarde en fumant une cigarette. Son allure vestimentaire y est des plus sobres à l'aube de la cinquantaine, elle a bien changé au regard de la robe fleurie et du chapeau à larges bords qu'elle pouvait arborer avant la guerre. La silhouette n'est plus aussi gracile, le corps est devenu plus massif³⁰.

L'iconographie patronale reconduite par ce cliché de Valland à son bureau – assez singulière dans les images conservées d'elle, tant elle préférait le terrain à une bureaucratie qu'elle jugeait inefficace (« Il suffit de quelqu'un de borné et prétentieux qui bloque tout... pour que rien ne se passe³¹ ! ») – se combine dans ces années d'après-guerre avec celle du capitaine d'infanterie. Habillée dorénavant d'une veste militaire, d'une cravate nouée et d'un béret, Valland adopte un vestiaire sobre et pratique pour personnifier son action décisive dans

³⁰ Le conservateur du Metropolitan Museum of Art de New York et médiéviste, James Rorimer, emploie le terme « *rugged* » (robuste), qui peut autant s'appliquer à sa force de caractère qu'à sa physiologie ; James J. Rorimer, *Survival. The Salvage and Protection of Art in War*, New York, Abelard Press, 1950, p. 108.

³¹ Citée d'après Ophélie Jouan, *Rose Valland. Une vie à l'œuvre*, Grenoble, Patrimoine en Isère, 2019, p. 44-45.

la Commission de récupération artistique, créée en 1944 à l'initiative de Jacques Jaujard, et pour laquelle elle occupe la fonction décisive de secrétaire générale. Restée quelque temps à Paris, elle intègre ensuite en mai 1945 la 1^{re} Armée française qui l'autorise à sillonner l'Allemagne à la recherche des œuvres d'art spoliées, pillées ou perdues. Promue directrice de la section Beaux-Arts au gouvernement du Conseil de contrôle, elle obtient en mars 1946 le titre de capitaine – « capitaine Beaux-Arts » est-elle précisément surnommée.

La guerre, à laquelle son action a tant été associée, la conduit logiquement à prendre les habits qui vont avec. Et si elle garde la jupe – qu'elle se confectionne elle-même à partir du *battle dress* d'un ami³² –, sa manière d'apparaître aux autres la plonge clairement dans un monde guerrier et autoritaire résolument masculin (l'adjonction à son uniforme d'un bouton provenant de la redingote de Goering a même des allures de butin de guerre). Toutefois, résumer ces représentations de Valland à une stricte appropriation des signes masculins du pouvoir militaire serait bien réducteur, surtout si l'on garde en tête la complexité avec laquelle le sociologue Erving Goffman réfléchit à la manière d'être et de paraître au monde, qui impose au spectateur ou à la spectatrice – s'il ou elle se prête au jeu – de se plier à un détricotage du langage des apparences : « Quoi qu'il en soit par ailleurs, nos actes doivent prendre en compte l'esprit d'autrui, c'est-à-dire sa capacité à lire dans nos mots et nos gestes les signes de nos sentiments, de nos pensées et de nos intentions. Voilà qui limite ce que nous pouvons dire ou faire ; mais voilà aussi qui nous permet de faire autant d'allusions au monde qu'autrui peut en saisir³³. »

Derrière l'attirail de l'uniforme militaire et l'exagération d'une posture masculine – cigarette allumée³⁴, cheveux courts et lunettes rondes – apparaît en creux une autre imagerie, celle relative à la culture visuelle lesbienne, qui cristallise aussi le désir et la conscience d'appartenir à un groupe social particulier. On ne peut négliger que revêtir l'habit militaire se transforme pour Valland en une parade où, comme le devine son camarade James Rorimer, elle se joue des codes hétérosexuels de la séduction féminine : « Elle voulait apparaître comme une femme aux humeurs changeantes ; à un moment difficile, complotant, faisant bon usage de toutes les ruses et subterfuges féminins – mais à tout moment son intégrité absolue et son dévouement à la France n'étaient que trop évidents³⁵. »

³² *Ibid.*, p. 45.

³³ Erving Goffman, *Façons de parler* (1981), Paris, Minuit, 1987, p. 270, trad. fr.

³⁴ Rorimer évoque une « fumeuse invétérée depuis l'Occupation » (Rorimer, *Survival*, p. 111) et elle-même déclarait : « Je n'eus aucun scrupule à fumer. Ce n'est pas bon pour moi, et cela me fait tousser. Je sais, c'est un vice, mais si je peux fumer, rien d'autre que mon travail ne compte. » (citée dans Jouan, *Rose Valland*, p. 61).

³⁵ Rorimer, *Survival*, p. 110. Je traduis.

Cette image de façade lui permet de construire tacitement, pour reprendre la formulation de Catherine Gonnard et Tirza True Latimer, « un langage corporel, visuel, social, transgressif, construit par le secret, dans le but d’attirer les regards des femmes³⁶ ». Dans un contexte trouble où l’homosexualité a puissamment été réprimée durant la guerre, Valland ne veut plus taire, sans pour autant la dire explicitement, la relation nouée avec l’Anglaise Joyce Heer, qui partage sa vie depuis son retour d’Allemagne³⁷. Au décès de son amie en 1977, Valland choisit de l’enterrer dans la tombe familiale de Saint-Étienne-de-Saint-Geoirs, en prenant le soin d’y inscrire le titre de « docteur », avant de travailler à publier à ses propres frais la thèse de sa compagne³⁸. S’inscrivant dans les pratiques mémorielles qui pouvaient être en usage chez les couples, et les couples de femmes en particulier (Rosa Bonheur et Anna Klumpke, Gertrude Stein et Alice Toklas, Natalie Clifford Barney et Romaine Brooks...), le travail de publication qu’accomplit Valland révèle au grand jour – par l’entremise de l’helléniste Fernand Robert, qui édite le texte après en avoir rédigé l’avant-propos – le lien puissant qui unissait alors les deux femmes :

Elle [Joyce Heer] habitait à Paris chez une amie qui lui avait appris le français et qui depuis très longtemps l’aimait comme une très proche parente. Bien des personnes vont deviner qui est cette amie avant que je ne dise son nom, si j’indique que, conservateur du musée du Jeu de paume pendant la guerre, elle eut à affronter la rapacité de Goering et du service de Rosenberg, qu’elle fit campagne comme engagée volontaire dans l’armée de Lattre, et que, l’armée américaine lui ayant donné les moyens nécessaires pour mener à bien sa tâche de récupération, elle parvint à retrouver un très grand nombre de tableaux volés. Les Américains lui ont donné d’emblée le grade de lieutenant-colonel. Son livre *Le Front de l’art dans la Seconde Guerre mondiale* (chez Plon), dont fut tiré un film, a fait connaître son nom du grand public, et sa thèse du Louvre, *Aquilée, les Origines byzantines de la Renaissance* (chez E. de Boccard), atteste la compétence sur laquelle fut fondée sa carrière dans les Musées nationaux. Lorsque Madame R. Valland est venue me dire qu’elle désirait faire imprimer à ses frais la thèse de J. Heer si je n’y voyais aucune objection, je n’ai pu hésiter sur la réponse, à la fois parce

³⁶ Catherine Gonnard et Tirza True Latimer, « Portraits singuliers de la modernité : regards croisés des “lesbiennes” des années 1920 », dans Camille Morineau et Lucia Pesapane (dir.), *Pionnières. Artistes dans le Paris des années folles*, Paris, RMN / Musée du Luxembourg, 2022, p. 119.

³⁷ La proximité affective des deux femmes ne fait aucun doute, même si leur correspondance privée a disparu. Jouan, *Rose Valland*, p. 83 : « Cette Anglaise de dix-neuf ans sa cadette ne vient qu’une seule fois à Saint-Étienne-de-Saint-Geoirs et souffre d’être ainsi cachée. Elle s’exécute pourtant chaque fois que Rose lui demande de simuler un appel urgent du Louvre la sommant de revenir immédiatement à Paris lorsqu’elle est à Saint-Étienne. Une passion commune pour l’art et la culture unit les deux femmes. Retraitée, Joyce entreprend de suivre des cours de grec et de civilisation hellénique et soutient même une thèse intitulée *La personnalité de Pausanias*. Elle décède cependant le 28 août 1977 d’un cancer du sein, laissant Rose effondrée “Tu devines ce que je suis devenue depuis le départ de Joyce. Je ne sais plus vivre. Il y a aussi ici beaucoup de sympathie autour de nous, mais cela ne remplace pas sa chère présence”, écrit-elle à sa cousine Marguerite. » Léon Christophe, un ami proche de Rose Valland, confirme que Rose est très affectée par la mort de son amie en 1977. Elle ne téléphone plus, et c’est lui qui l’appelle pour prendre de ses nouvelles.

³⁸ Joyce Heer, *La Personnalité de Pausanias*, Paris, Les Belles Lettres, 1979.

que nous étions trois à avoir jugé la thèse bonne et parce que je savais combien passionnée avait été la volonté de l'auteur de laisser après elle une œuvre en quittant cette vie : or, il n'est d'œuvres qu'imprimées³⁹.

L'analyse de ce portrait de Valland s'associe plus largement aux représentations de « patronnes » qui peuvent éveiller les soupçons sur la possibilité d'une sexualité sans homme, qu'elles rompent avec l'hétéronormativité ou ne répondent pas à l'idéal conjugal et reproductif. Les « mademoiselle » vont effectivement bon train à l'époque pour qualifier ces historiennes de l'art : mademoiselle Baticle, mademoiselle Bacou, mademoiselle Berhaut, mademoiselle Beaulieu, mademoiselle Hulftegger, mademoiselle Martin-Méry, et on peut raisonnablement penser que Baudson et Marie-Lucie Cornillot ont respectivement porté le surnom de « Grande Mademoiselle » en raison, bien sûr, de leur taille (cela se justifie pour Baudson), de l'importance de leur action dans les institutions qu'elles dirigèrent, mais aussi, pour certaines, de leur célibat. Ce supposé célibat – peu importe qu'il soit réel, volontaire ou subi – s'accorde avec l'idée longtemps acceptée que de hautes responsabilités professionnelles peuvent difficilement s'accorder avec une vie personnelle. Plus la position est élevée, plus la professionnelle est identifiée à une femme seule qui doit travailler. L'ambition a un prix, la vie maritale et familiale en est parfois le coût, et la solitude la rançon du succès. Elles sont mariées à leur musée, peut-on lire occasionnellement, et, pour certaines, se vouent à leur musée comme on se voue à Dieu, le métier s'apparentant – pour filer la métaphore religieuse – à une vocation et un sacerdoce.

Charlotte Foucher Zarmanian est chargée de recherche habilitée à diriger des recherches au CNRS, affiliée au Centre de recherches sur les arts et le langage. Elle s'intéresse aux femmes dans les mondes de l'art depuis une quinzaine d'années. Elle a notamment publié *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes* (2015, réimprimé en 2024) et le catalogue d'exposition du musée de Pont-Aven *Femmes chez les Nabis. De fil en aiguille* (2024) ; elle a codirigé les ouvrages collectifs *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes* (2022) et *En couple. Historiennes et historiens de l'art au travail* (2024).

³⁹ Fernand Robert, « Avant-propos », *ibid.*, p. 5.