



**HAL**  
open science

# Généalogies perdues, mémoires effacées : féminisme, art et musée en Espagne. L'exemple du programme Museos en Femenino

Camille Lesbros

## ► To cite this version:

Camille Lesbros. Généalogies perdues, mémoires effacées : féminisme, art et musée en Espagne. L'exemple du programme Museos en Femenino. Art et histoire de l'art. 2019. dumas-04498237

**HAL Id: dumas-04498237**

**<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04498237>**

Submitted on 11 Mar 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 - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Camille LESBROS

# Généalogies perdues, mémoires effacées. Féminisme, art et musée en Espagne.

L'exemple du programme *Museos en Femenino*.

Mémoire de recherche  
(2<sup>de</sup> année de 2<sup>e</sup> cycle)  
en muséologie

présenté sous la direction  
de M<sup>me</sup> Claire Merleau-Ponty

Membre du jury : M<sup>me</sup> Marián López Fernández Cao

Septembre 2019

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*

CC BY NC ND



# Sommaire

<b>SOMMAIRE</b> .....	2
<b>REMERCIEMENTS</b> .....	4
<b>AVANT-PROPOS</b> .....	6
<b>AVERTISSEMENTS</b> .....	8
<b>INTRODUCTION</b> .....	9
<b><u>I. LA GENESE DU FEMINISME ESPAGNOL : CONTEXTE HISTORIQUE ET FONDEMENTS THEORIQUES</u></b> .....	16
A- <u>CONTEXTUALISATION : UNE HISTOIRE DES FEMMES ET DES FEMINISMES EN ESPAGNE</u> .....	16
1. <u>Des prémices féministes (XVIII<sup>ème</sup> – début du XX<sup>ème</sup> siècle)</u> .....	18
a. <u>Un processus tardif</u> .....	18
b. <u>Un premier féminisme : les Lumières et le XIX<sup>ème</sup> siècle</u> .....	20
2. <u>Le début du XX<sup>ème</sup> siècle et la Seconde République</u> .....	23
a. <u>Après la Première Guerre mondiale : élan et échec du féminisme</u> .....	23
b. <u>La conquête de l'égalité durant la Seconde République (1931-1936)</u> .....	25
3. <u>La Guerre Civile et le franquisme (1936-1975)</u> .....	28
a. <u>La Guerre Civile (1936-1939) : les femmes au combat</u> .....	28
b. <u>La dictature franquiste : féminisme clandestin (1939-1975)</u> .....	31
4. <u>La transition démocratique : l'institutionnalisation du féminisme</u> .....	34
5. <u>Un renouveau actuel ?</u> .....	38
B- <u>LES THEORIES FEMINISTES ET LEUR APPLICATION A L'HISTOIRE DE L'ART</u> :	41
1. <u>La naissance des études sur les femmes, sur le genre et du mouvement queer dans le contexte anglo-saxon</u> .....	41
a. <u>Women's studies et gender studies</u> .....	41
b. <u>La complexité définitionnelle du terme gender</u> .....	42
c. <u>Le genre comme outil d'analyse critique</u> .....	43
d. <u>Le mouvement queer</u> .....	44
2. <u>La difficile intégration de ces champs d'étude à l'histoire de l'art</u> .....	45
3. <u>Etude comparée de la réception de ces théories dans l'histoire de l'art en France et en Espagne</u> .....	48
C- <u>L'INCORPORATION AU CHAMP MUSEAL FRANÇAIS ET ESPAGNOL</u> :	53
1. <u>Les musées de femmes</u> .....	54
2. <u>Les expositions monographiques et thématiques</u> .....	58
a. <u>Expositions monographiques</u> .....	58
b. <u>Expositions thématiques</u> .....	59
Les expositions d'artistes femmes.....	59
Les expositions d'art féministe .....	60
3. <u>Les « interventions féministes » dans les collections permanentes</u> .....	62
<b><u>II. LE CAS DU PROGRAMME MUSEOS EN FEMENINO : FONDEMENTS, GENESE ET ELABORATION</u></b> .....	67
A- <u>LA GENESE DU PROGRAMME : L'EVALUATION DE L'IMPACT DES POLITIQUES EN FAVEUR DE L'EGALITE ENTRE LES SEXES</u> .....	68
1. <u>Les objectifs du projet</u> .....	68
2. <u>Politiques publiques en faveur de la lutte contre les inégalités entre les sexes : les effets dans le monde de la culture</u> .....	69
a. <u>La loi de 2007 pour l'égalité effective entre les femmes et les hommes</u> .....	70
b. <u>Précédent : le Manifeste ARCO 2005</u> .....	71
c. <u>Décélération dans un contexte de crise économique</u> .....	72

B-	<u>POSITIONNEMENTS ET FONDEMENTS THEORIQUES DU PROGRAMME <i>MUSEOS EN FEMENINO</i> : NOUVELLE MUSEOLOGIE, MUSEOLOGIE CRITIQUE ET THEORIES FEMINISTES.....</u>	73
1.	<u><i>Positionnement du programme : hypothèse, objectifs et méthodologie</i> .....</u>	73
2.	<u><i>Fondements théoriques du programme</i>.....</u>	75
a.	<u><i>La nouvelle muséologie</i>.....</u>	75
b.	<u><i>La muséologie critique</i> .....</u>	76
c.	<u><i>Théories féministes</i> .....</u>	77
C-	<u>RESULTATS DE L'ANALYSE DES FONDS MUSEAUX : L'ANDROCENTRISME DES MUSEES .....</u>	80
1.	<u><i>Le Musée du Prado</i> .....</u>	80
2.	<u><i>Le Musée National Centre d'Art Reina Sofia</i> .....</u>	85
a.	<u><i>La politique d'acquisition</i>.....</u>	85
b.	<u><i>Les expositions temporaires</i> .....</u>	86
c.	<u><i>Le parcours permanent</i>.....</u>	89
3.	<u><i>Le Musée du Costume – CIPE</i>.....</u>	92
a.	<u><i>Les femmes dans l'histoire du musée : Trinidad von Scholtz-Hermensdorff et Carmen Baroja y Nessi</i>.....</u>	92
b.	<u><i>La collection permanente</i> .....</u>	94
4.	<u><i>Le Musée Archéologique National</i>.....</u>	97
D-	<u>PALLIER LES INEGALITES : L'ELABORATION DES PARCOURS DE VISITES DU PROGRAMME <i>MUSEOS EN FEMENINO</i>.....</u>	103
1.	<u><i>Le Musée du Prado :</i> .....</u>	103
a.	<u><i>Premier itinéraire : Las mujeres y el poder</i>.....</u>	104
b.	<u><i>Deuxième itinéraire : Los trabajos de las mujeres</i>.....</u>	106
2.	<u><i>Le Musée Reina Sofia</i>.....</u>	109
3.	<u><i>Le Musée du Costume</i> .....</u>	112
4.	<u><i>Le Musée Archéologique National</i>.....</u>	114
<b>III.</b>	<b><u>LES PARCOURS FEMINISTES : RECEPTION ET LIMITES.....</u></b>	<b>120</b>
A-	<u>RECEPTION PAR LE PUBLIC : LES VISITES <i>LA MUJER IBERA</i> ET <i>LA MUJER EN LA HISTORIA</i> DU MUSEE ARCHEOLOGIQUE NATIONAL.....</u>	120
1.	<u><i>Présentation du cadre d'enquête, de la méthode choisie et de l'échantillon</i> .....</u>	120
a.	<u><i>Présentation des visites et du contexte d'enquête</i> .....</u>	120
	<u><i>La mujer en la Historia</i>.....</u>	121
	<u><i>La mujer ibera</i>.....</u>	124
b.	<u><i>Choix de la méthode et échantillon</i>.....</u>	126
2.	<u><i>Résultats et analyses</i>.....</u>	128
a.	<u><i>Des visites pour les femmes ?</i> .....</u>	128
b.	<u><i>Un public d'âge moyen</i>.....</u>	130
c.	<u><i>Un public local et fidèle</i> .....</u>	132
d.	<u><i>Des visiteurs féministes ?</i>.....</u>	136
e.	<u><i>La satisfaction des visiteurs</i> .....</u>	138
B-	<u>LIMITES : DE VERITABLES CHANGEMENTS STRUCTURELS AU SEIN DES MUSEES ?.....</u>	140
1.	<u><i>Prêcher des converti(e)s</i> .....</u>	140
2.	<u><i>Sauver les apparences</i>.....</u>	142
	<b><u>CONCLUSION</u> .....</b>	<b>145</b>
	<b><u>BIBLIOGRAPHIE</u> .....</b>	<b>149</b>
	<b><u>RESSOURCES EN LIGNE</u> .....</b>	<b>158</b>
	<b><u>NORMES JURIDIQUES</u>.....</b>	<b>160</b>
	<b><u>ENTRETIENS</u>.....</b>	<b>161</b>

## *Remerciements*

Mes remerciements s'adressent tout d'abord à M<sup>me</sup> Claire Merleau-Ponty, ma directrice de recherche qui a accepté de me suivre à distance tout au long de cette année d'Erasmus, pour ses conseils et ses retours sur l'avancée de mes recherches.

Je tiens à remercier également M<sup>me</sup> Marián López Fernández Cao, professeure à l'université Complutense de Madrid, pour avoir bien voulu faire partie de mon jury, que je travaille sur le programme qu'elle a mené et qui m'a également conviée à ses cours au sein de l'*Instituto de Investigaciones Feministas*.

Je remercie vivement le personnel du *Museo Arqueológico Nacional* de Madrid, notamment M<sup>me</sup> Dori Fernández Tapia, chef du *Departamento de Difusión*, M<sup>me</sup> Margarita Moreno Conde, conservatrice des Antiquités grecques et romaines, ainsi que les médiateurs M. Josemi Lorenzo Arribas et M<sup>me</sup> Gema Földessy pour m'avoir reçue en entretien et m'avoir accueillie avec enthousiasme pour réaliser une enquête de public.

Je souhaite également adresser mes remerciements à M<sup>me</sup> Cristina Nualart, qui a accepté de me rencontrer pour approfondir quelques points concernant son travail de thèse portant sur les expositions temporaires au Musée National Centre d'Art Reina Sofia selon une perspective féministe.

De même, mes remerciements vont à M. Alejandro Nuevo Gómez, de la *Subdirección General de Museos Estatales* qui m'a reçue en entretien pour me présenter son travail sur le projet *Patrimonio en Femenino*.

Je souhaite remercier M. Fernando Pérez Suescun, de l'*Área de Educación* du Musée du Prado, pour avoir accepté de parler de son travail sur le programme *Museos en Femenino* et plus généralement de la politique du musée en faveur de l'égalité entre les hommes et les femmes.

Mes remerciements s'adressent ensuite à M<sup>me</sup> Jasmina Stevanovic et à M<sup>me</sup> Anne Jonchery, du ministère de la Culture et de la Communication, pour avoir répondu à mes questions. De même, je remercie M<sup>mes</sup> Elisabeth Caillet et Agnès Parent pour leurs réponses.

Je souhaite également adresser mes remerciements à Justine Bohbote pour avoir partagé ses références bibliographiques et ses réflexions, ainsi que pour nos séances de travail et discussions stimulantes.

Je remercie aussi mes parents, ma sœur et Margaux Ruaud pour l'intérêt qu'ils ont porté à mon étude et pour leurs relectures attentives réalisées lors de la rédaction de ce mémoire.

Je remercie également Williams Onanga-Kangue, aux côtés de qui j'ai rédigé ce travail tout cet été.

Je tiens à remercier plus généralement tous mes amis pour leur soutien et le dynamisme qu'ils ont apporté au sein de notre groupe de travail.

## *Avant-propos*

La présente recherche s'inscrit dans la continuité de réflexions précédemment effectuées lors de mon mémoire d'étude de première année de deuxième cycle à l'École du Louvre. J'avais en effet eu l'occasion de travailler sur les artistes femmes en étudiant la collection de miniatures du musée d'Orsay réalisées par des créatrices<sup>1</sup>. Ce mémoire m'avait permis d'établir un premier contact avec les pensées féministes appliquées à l'histoire de l'art. La lecture de l'article de Linda Nochlin « Why have there been no great Women Artists ?<sup>2</sup> » avait alors marquée mes réflexions. Cette étude avait été particulièrement gratifiante et intéressante car elle a donné lieu à des débuts de reconstitutions biographiques concernant des artistes totalement oubliées et à l'exposition de certaines miniatures dans le parcours « Femme, art et pouvoir » présenté durant l'été 2019 au musée d'Orsay. Ces artistes n'ayant pas été exposées depuis 1981, voire jamais présentées au public, leur inclusion dans le parcours a été assez émouvante.

Suite à ce premier mémoire, j'ai souhaité poursuivre l'exploration des théories féministes. Mon année d'Erasmus à Madrid s'y est d'ailleurs bien prêtée. A peine arrivée, j'ai tout de suite remarqué de grandes différences avec la France. L'écriture inclusive était bien plus largement employée, à l'université mais aussi dans les musées, et j'ai remarqué de nombreuses activités portant sur les femmes dans les institutions culturelles. Mon amie Justine Bohbote m'a alors parlé de la visite féministe du Musée National Centre d'Art Reina Sofía. En approfondissant le sujet, je me suis rendue compte que ce parcours n'était pas isolé, mais faisait partie d'un programme plus large : *Museos en Femenino*. J'ai alors souhaité étudier la stratégie d'inclusion des femmes dans les musées que constituent les parcours féministes dans les collections à partir de cet exemple plus spécifique. Cette recherche m'a permis d'établir une esquisse d'étude comparative avec la France qui m'a paru alors bien peu audacieuse par rapport à l'Espagne.

Cette expérience à l'étranger, bien que très enrichissante, n'a pas été exempte de difficultés concernant la mise en œuvre de ce présent mémoire de recherche. J'ai en effet eu

---

<sup>1</sup> *La création artistique des femmes au musée d'Orsay. Renaissance de la miniature au tournant des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles*, mémoire d'étude de première année de deuxième cycle de l'École du Louvre, sous la direction d'Alice Thomine-Berrada, soutenu en juillet 2018.

<sup>2</sup> Linda Nochlin, « Why have there been no great Women Artists ? », *Art News*, janvier 1971, n° 69, p. 22-39.

très de peu de temps disponible pour mener à bien mon étude, l'emploi du temps de mes cours à l'université n'étant pas propice à la rédaction d'un mémoire, puisque les étudiants espagnols ne réalisaient leur mémoire que l'année suivante. Ma recherche a donc été effectuée de manière quelque peu dispersée pendant le temps libre dont je disposais entre les rendus universitaires. Je n'avais, de plus, que peu accès à des références bibliographiques en français, peu nombreuses dans les bibliothèques espagnoles, ce qui aurait pu me permettre d'approfondir mon étude comparative avec la France. Ce mémoire s'appuie donc essentiellement sur des références en langue espagnole. L'analyse de l'Espagne est ainsi au cœur de ce travail. Par ailleurs, j'aurais souhaité mener à bien une étude de public concernant la visite féministe du Musée National Centre d'Art Reina Sofía. Or cela n'a pas été possible en raison de la refonte de la programmation du musée. Le musée n'a de ce fait pas pu me recevoir. J'ai alors effectué une enquête de public au Musée Archéologique National, mais la planification très lacunaire des visites féministes de ce musée a restreint l'étude car l'échantillon récolté est peu représentatif.

Les diverses difficultés rencontrées ont de la sorte instauré des limites à cette étude. Cette recherche constitue une amorce de réflexions concernant l'inclusion des théories féministes et la visibilisation des femmes dans l'histoire de l'art et les musées et n'apporte en aucun cas des réponses fermes et définitives, ce qu'il serait d'ailleurs impossible de faire. L'objectif de ce mémoire est principalement de faire connaître les pensées espagnoles de l'autre côté des Pyrénées et de souligner la richesse de son histoire et de ses questionnements féministes.

## *Avertissements*

Pour ne pas alourdir le texte, nous avons choisi de traduire les citations non francophones dans le corps de texte. Les traductions ont été réalisées par l'auteurice de ce mémoire, sauf mention spécifique d'un autre traducteur. Les textes en langue originale ont été intégrés dans les notes de bas de page.

Nous avons de même décidé de traduire les noms des musées impliqués dans le programme *Museos en Femenino*. Bien que le *Museo del Prado* ou le *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* soient connus à l'étranger, il nous a semblé que la mention du *Museo del Traje* serait moins évocatrice que la traduction Musée du Costume, qui permet au lecteur ne lisant pas l'espagnol de saisir la typologie du musée et de ses collections.

Pour ne pas appesantir le texte, nous avons également décidé d'abrégé le *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* en Musée Reina Sofía.

## ***Introduction***

« Aspiration généreuse, instinct dépravé, impulsion aveugle, désir raisonnable, rêve fou. Sous toutes ces formes est présentée l'égalité, matrone vénérable à la balance équitable de la justice, furie qui agite entre ses mains de rapace une torche incendiaire<sup>3</sup>. »

Concepción Arenal.

Cette citation de Concepción Arenal, autrice féministe espagnole du XIX<sup>ème</sup> siècle, souligne l'ambivalence inhérente au concept d'égalité, à la fois ambition légitime et idéal inatteignable. Bien qu'ayant plus de cent-vingt ans, ce constat reste toujours d'actualité, les luttes féministes n'ayant pas cessées. Les musées, en tant que lieux de transmission du savoir, de construction des mémoires, de sauvegarde de la culture matérielle, ne sont pas étrangers à ces considérations : « Faut-il que les femmes soient nues pour entrer au Metropolitan Museum ? » demandaient en 1989 les Guerrilla Girls. La surreprésentation des femmes comme objets artistiques face à leur absence en tant que créatrices ou sujets actifs de l'histoire a également été observée par l'*Instituto de Investigaciones Feministas* de l'université Complutense de Madrid dans des recherches menées entre 2009 et 2014.

En 2009, le ministère de la Culture espagnol a signé une convention avec l'*Instituto de Investigaciones Feministas* pour mener à bien un programme de Recherche & Développement dans quatre musées madrilènes : le Musée du Prado, le Musée National Centre d'Art Reina Sofía, le Musée du Costume et le Musée Archéologique National. L'objectif était de vérifier l'application dans ces institutions muséales de l'article 26 de la *Ley de Igualdad* de 2007 qui cherche à promouvoir la présence équilibrée de femmes et d'hommes dans l'offre artistique et culturelle publique. Ce programme a permis d'établir un état des lieux précis de l'absence des femmes dans les musées. A partir de ce constat, des parcours dans les collections des quatre institutions ont été élaborés pour visibiliser les femmes dans l'histoire du patrimoine espagnol. Le présent mémoire rend compte des résultats des recherches menées par l'*Instituto*

---

<sup>3</sup> « Aspiración generosa, instinto depravado, impulso ciego, deseo razonable, sueño loco. Bajo todas estas formas se presenta la igualdad, ya matrona venerable con la balanza equitativa de la justicia, ya furia que agita en sus manos rapaces tea incendiaria » Concepción Arenal, *La igualdad social y política y sus relaciones con la libertad*, Madrid, 1898. Disponible sur la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes* [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-igualdad-social-y-politica-y-sus-relaciones-con-la-libertad--0/html/fe9dfda-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_1.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-igualdad-social-y-politica-y-sus-relaciones-con-la-libertad--0/html/fe9dfda-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html)

de *Investigaciones Feministas*, de l'élaboration des parcours, mais aussi du contexte historique, théorique et institutionnel dans lequel ce programme s'inscrit.

Ce travail s'insère dans divers domaines d'étude, en premier lieu, dans celui des *women's studies*, *feminist studies* et *gender studies*. Ces champs de recherches sont nés aux Etats-Unis à la fin des années 1960 avant de s'institutionnaliser dans les années 1970 en intégrant le monde universitaire. Dans les années 1980, le terme *gender studies* a peu à peu remplacé celui de *women's studies* qui était majoritairement employé jusqu'alors. Il ne s'agissait plus seulement d'étudier les femmes, mais de manière plus générale les relations de pouvoir entre les sexes en montrant que la différence sexuelle était une construction sociale. Ainsi, l'historienne américaine Joan W. Scott à partir de son article « Gender: A Useful Category of Historical Analyses »<sup>4</sup> a montré la pertinence du genre comme un outil d'analyse historique. Selon elle, le genre n'est pas une simple construction sociale d'opposition entre les sexes mais une manière de rendre compte de rapports de pouvoir d'ordre symbolique et des hiérarchies sociales. Le genre ne touche donc pas seulement aux relations entre les sexes mais recouvre également les différences de classe ou de race. Les *gender studies* ne constituent ainsi pas une discipline à part entière mais sont des outils d'analyse critique intégrés à diverses disciplines de recherche dans une perspective transdisciplinaire. De cette manière, elles ont été incorporées à l'histoire notamment par la création d'une *herstory*, c'est-à-dire une histoire décrite non plus du point de vue masculin supposé universel et neutre, mais de celui des femmes. Ce travail de réécriture de l'histoire selon la perspective féminine a été fortement marqué par la publication de l'ouvrage de Michelle Perrot et Georges Duby *Histoire des femmes en Occident de l'Antiquité à nos jours* en 1991<sup>5</sup>.

La perspective féministe a ensuite commencé à se développer dans les champs de l'histoire de l'art à partir de l'article fondateur de Linda Nochlin « Why have there been no great Women Artists ? »<sup>6</sup> publié en 1971 dans la revue *Art News*. L'historienne américaine a montré que la faible part de femmes artistes n'est pas due à un supposé manque de qualités artistiques, mais aux conditions et systèmes de formation artistique qui ont exclu les femmes de l'apprentissage de l'art, des cadres institutionnels d'exposition et du marché de l'art. A partir de ce constat, un premier travail d'excavation a commencé, avec un triple objectif :

---

<sup>4</sup> Joan W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *The American Historical Review*, vol. 91, n°5, 1986, p. 1053-1075.

<sup>5</sup> Georges Duby, Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident. I: L'Antiquité*, Paris, Plon, 1991.

<sup>6</sup> Linda Nochlin, « Why have there been no great Women Artists ? », op. cit., p. 22-39.

montrer que des artistes femmes avaient existé, mettre en avant les limites auxquelles elles se sont confrontées et comment elles les ont contournées.

A partir des années 1980, la critique féministe s'est orientée vers une réflexion concernant l'élaboration et la structure même de l'histoire de l'art notamment à partir des analyses de Griselda Pollock dans *Vision and difference: Feminity, Feminism and the Histories of art* (1988) et *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories* (1999)<sup>7</sup>. L'histoire de l'art est construite à partir d'un canon, c'est-à-dire des objets artistiques établis comme étant les meilleurs, les plus significatifs de l'histoire de l'art, possédant une valeur universelle et transhistorique. Pour cela, ils devraient être étudiés comme modèles, légitimés par les institutions académiques, les musées et les artistes eux-mêmes en s'inspirant de leurs prédécesseurs. Or ce canon, loin d'être universellement valable, reflète des idéologies hégémoniques et des rapports de pouvoir car il a été établi selon la perspective de l'homme blanc occidental hétérosexuel. A partir de cet état de faits, un travail de déconstruction de l'histoire de l'art a commencé à se mettre en œuvre dans l'historiographie féministe. Le musée, espace de légitimation de cette construction de l'histoire de l'art, a donc aussi été questionné en soulignant que ces musées étaient « à moitié vide »<sup>8</sup>.

L'historiographie féministe a ainsi permis de remettre en question diverses notions comme celles du génie artistique ou du caractère supposément universel de l'œuvre de l'art qui serait capable de toucher tout un chacun, en les replaçant dans un contexte sociohistorique de production. Elle a opéré une critique de l'institution muséale en montrant que cette dernière exclut et marginalise certains groupes humains en les effaçant de la mémoire collective.

Les théories féministes et les études de genre appliquées à l'histoire de l'art et à la muséologie se sont développées plus tardivement en Espagne, à partir des années 1990. Il convient de citer les ouvrages précurseurs de Estrella de Diego *La mujer y la pintura del siglo XIX español: cuatro-cientas olvidadas y algunas más* publié en 1987<sup>9</sup> et *El andrógino*

---

<sup>7</sup> Griselda Pollock, *Vision and difference: Feminity, Feminism and the Histories of art*, London, New York, Routledge, 1988 et Griselda Pollock, *Differencing the Canon: Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres / New York, Routledge, 1999.

<sup>8</sup> Griselda Pollock, « Le musée à moitié vide : vision, invisibilité et inscription de la différence parmi les "vieilles maîtresses" de l'art », intervention du 24 janvier 2014 dans le cadre de la conférence Artistes femmes au musée ? Regards actuels, Paris, Musée du Louvre, 24 janvier-9 avril 2014.

<sup>9</sup> Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del siglo XIX español: cuatro-cientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 1987.

*sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género* en 1992<sup>10</sup>. Ces théories ont ensuite connu un plus grand développement à partir des années 2000 avec des autrices comme Bea Porqueres dans *Reconstruir una tradición* (1992)<sup>11</sup>, Patricia Mayayo par son *Historias de mujeres, historias del arte* (2003)<sup>12</sup> ou encore Teresa Alario avec *Arte y feminismo* (2008)<sup>13</sup>.

Le présent mémoire s'appuie également sur les réflexions qui ont été faites sur le rôle éducatif des musées. Les *museum studies* et l'analyse de la valeur éducative des institutions culturelles ont, de même, émergées aux Etats-Unis au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Ainsi, Louise Connolly avec *The Educational Value of Museums* publié en 1914, a présenté une enquête sur l'ensemble des services pédagogiques et sur le travail éducatif des musées américains<sup>14</sup>. Au même moment ont émergé les premières études portant sur les visiteurs avec notamment le travail de Benjamin Ives Gilman en 1916 sur la fatigue muséale, considéré comme l'une des premières enquêtes de public<sup>15</sup>. Dans les années 1920-1930, l'intérêt s'est porté sur l'étude du comportement des visiteurs sous l'influence de la psychologie behavioriste, notamment avec le travail de l'Association américaine des musées ainsi que d'Arthur W. Melton et Edward S. Robinson dans différents musées américains. Les années 1930 ont marqué également l'émergence d'études cherchant à définir les caractéristiques socioprofessionnelles des visiteurs de musée avec, par exemple, la publication de Fiske Kimball concernant le musée d'art de Pennsylvanie<sup>16</sup>. Ces domaines de recherche se sont progressivement développés en France à partir des années 1960. A ce titre, il convient de noter l'ouvrage majeur de Pierre Bourdieu et Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, publié en 1966<sup>17</sup> qui a mis en évidence les inégalités sociales d'accès aux musées et à la culture.

L'objet de notre étude, le programme de Recherche & Développement mis en œuvre par l'*Instituto de Investigaciones Feministas*, s'inscrit dans la continuité des mouvements et champs d'études précédemment cités. Les résultats de ce programme ont donné lieu à des ouvrages, des articles ainsi que des interventions dans divers colloques et conférences. Ils sont trop nombreux pour être mentionnés dans leur intégralité. Cependant, nous pouvons citer quelques exemples, comme la publication en 2012 de l'ouvrage *El protagonismo de las*

<sup>10</sup> Estrella de Diego, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, Visor, 1992.

<sup>11</sup> Bea Porqueres, *Reconstruir una tradición*, Madrid, Horas y Horas, 1992.

<sup>12</sup> Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003.

<sup>13</sup> Teresa Alario, *Arte y feminismo*, Donostia-San Sebastián, Nerea, 2008.

<sup>14</sup> Louise Connolly, *The Educational Value of Museums*, Newark, The Newark Museum Association, 1914.

<sup>15</sup> Benjamin Yves Gilman, « Museum fatigue », *The Scientific Monthly*, n°12, 1916, p. 62-74.

<sup>16</sup> Fiske Kimball, « Musée d'art de Pennsylvanie. Statistique des visiteurs d'après leur profession », *Museion*, n°16, 1930, p. 32-43.

<sup>17</sup> Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'art. Les musées et leur public*, Paris, Editions de Minuit, 1966.

*mujeres en los museos*<sup>18</sup>, l'article « La función de los museos: preservar el patrimonio ¿masculino? »<sup>19</sup> dans la revue *ICOM España*, ou encore la présentation du programme lors de la journée *Museos: ¿dónde están las mujeres?*<sup>20</sup>. Le parcours de visite réalisé au Musée National Centre d'Art Reina Sofía a, de même, été mentionné dans diverses publications, même s'il est parfois évoqué hors de son contexte de réalisation, c'est-à-dire le programme de recherche mené par l'*Instituto de Investigaciones Feministas*. Cristina Castellano en fait ainsi l'éloge dans son article « Genre et musées » mais le présente comme s'il était issu seulement de l'initiative du musée<sup>21</sup>. De la même façon, Olga Fernandez López le mentionne comme une des stratégies possibles de relecture féministe des collections permanentes des musées<sup>22</sup>.

Ce programme mérite toutefois d'être étudié de manière plus approfondie car il a été novateur sur plusieurs aspects. Tout d'abord, il s'agit d'une commande institutionnelle émanant du ministère de la Culture espagnol, or ce genre d'initiatives relève le plus souvent de collectifs militants. Cela témoigne d'un certain intérêt de la part du gouvernement pour un traitement égalitaire des hommes et des femmes dans les musées et la culture. De plus, le programme s'attache à analyser la situation d'institutions culturelles espagnoles de premier plan comme le sont notamment le Musée National Centre d'Art Reina Sofía et le Musée du Prado. Par ailleurs, au moment de la signature de l'accord avec le ministère en 2009, il n'existait pas d'exemples d'étude similaire. En outre, bien qu'il soit connu en Espagne, la renommée du programme ne semble pas avoir franchi les Pyrénées. Mis à part l'article de Cristina Castellano précédemment cité, nous n'avons pas trouvé d'autres mentions françaises de ces parcours de visite et ces derniers n'ont pas fait l'objet d'une analyse précise. De manière plus générale, le féminisme espagnol est peu connu en France. A l'exception de l'*Histoire des femmes en Occident* de Michelle Perrot et Georges Duby, l'histoire française s'est peu intéressée à l'histoire des femmes et du féminisme en Espagne.

De ce fait, pour mener à bien notre étude, il a été nécessaire de se documenter sur l'histoire des femmes et des mouvements féministes en Espagne par la lecture d'ouvrages de

---

<sup>18</sup> Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia, Asunción Bernárdez Rodal (dir.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos, 2012.

<sup>19</sup> Marián López Fernández Cao, « La función de los museos: preservar el patrimonio ¿masculino? », *ICOM España*, 15 juillet 2013, p. 18-23.

<sup>20</sup> Marián López Fernández Cao, Présentation du projet « Museos en femenino » lors de la journée *Museos: ¿dónde están las mujeres?*, Madrid, Musée d'Archéologie National, 17 décembre 2014.

<sup>21</sup> Cristina Castellano, « Genre et musées » dans Aline Cailliet et Christophe Génin (dir.), *Genre, sexe et égalité. Etude critique de nos rôles sociaux*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 115-130.

<sup>22</sup> Olga Fernández López, « El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa » dans Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, p. 116.

synthèse en langue espagnole. L'historiographie féministe anglo-saxonne a également été étudiée. Nous avons mené des recherches sur différentes stratégies de valorisation des femmes dans le champ muséal en s'intéressant aux musées de femmes, aux expositions monographiques, aux expositions collectives de femmes, ainsi qu'à diverses relectures féministes des collections permanentes. Pour contextualiser au mieux le programme de l'*Instituto de Investigaciones Feministas*, il a été nécessaire de consulter des articles traitant des politiques en faveur de l'égalité entre les hommes et les femmes menées en Espagne. Nous avons ensuite procédé à la lecture d'articles et d'ouvrages traitant du projet de l'*Instituto*, ainsi que du compte-rendu élaboré à la fin de la période de recherche. Nous avons également réalisé des entretiens avec différents acteurs du projet, comme Marián López Fernández Cao, chercheuse principale du programme, ou encore avec le personnel des musées impliqués. La participation à des visites guidées abordant la création artistique des femmes ou la place des femmes dans l'histoire a également été utile dans l'élaboration de notre réflexion. Enfin, la réalisation d'une enquête de public a permis d'intégrer une analyse de la réception de ce type de stratégies de visibilité.

Nous étudierons la manière dont la création de parcours dans les collections permanentes peut constituer une stratégie de visibilité des femmes dans l'histoire et la création artistique. Quels sont les précédents du programme de l'*Instituto de Investigaciones Feministas* ? Dans quel contexte et dans quel cadre institutionnel s'inscrit-il ? Jusqu'à quel point est-il novateur ? Quels en sont les apports ? les limites ?

Il s'agit également d'élargir ces questionnements en esquissant une approche comparative des entreprises de visibilité espagnoles et françaises. Les institutions muséales espagnoles ont-elles plus intégrées le féminisme comme outil d'autocritique que les françaises ? Quelles sont les différences existantes entre le cas français et espagnol ?

De manière plus générale, ce type de stratégie est-il efficace et permet-il une remise en question des musées ? Un musée féministe est-il une utopie ?

Pour tenter de répondre à ces interrogations, ce travail commence par contextualiser plus généralement le programme de l'*Instituto de Investigaciones Feministas* en retraçant l'histoire des femmes et du féminisme en Espagne. Le but est alors d'en faire ressortir les spécificités et d'analyser la situation espagnole actuelle à la lumière de cette histoire. Une étude comparative de l'intégration des théories féministes et des études de genre en France et en Espagne souligne les principales différences entre ces pays. Les stratégies possibles de visibilité

des femmes dans les musées sont également mentionnées, pour tenter de montrer les caractéristiques et les apports des parcours dans les collections permanentes. La deuxième partie de notre étude se concentre d'avantage sur le programme de l'*Instituto de Investigaciones Feministas* en lui-même. Il s'agit d'analyser ses objectifs, ses fondements politiques et théoriques, la méthodologie employée, les résultats obtenus suite aux recherches et l'élaboration des parcours de visite. Le mémoire se clôt sur l'étude de la réception par les visiteurs de type de visite et l'évocation de ses limites.

## **I. La genèse du féminisme espagnol : contexte historique et fondements théoriques**

Avant d'étudier l'intégration de méthodologies féministes dans les musées en Espagne en s'intéressant plus spécifiquement à l'exemple du programme de l'*Instituto de Investigaciones Feministas*, il est tout d'abord nécessaire de contextualiser le sujet en retraçant les grandes lignes de l'histoire des femmes et des féminismes en Espagne. Il s'agit d'évoquer les évolutions de ce mouvement pour pouvoir comprendre les tenants et les aboutissants du féminisme espagnol actuel. Replacer le féminisme dans un panorama historique permet d'en saisir les cadres conceptuels, les préoccupations centrales et les stratégies d'action employées en ce début de XXI<sup>ème</sup> siècle. Cela nous amène alors à réfléchir sur leur inclusion au sein des institutions culturelles et muséales.

### **A- Contextualisation : une histoire des femmes et des féminismes en Espagne**

L'histoire du féminisme<sup>23</sup> occidental est traditionnellement divisée en trois « vagues ». Cette métaphore s'est développée dans les années 1970 pour décrire les mouvements d'épanouissement et de reflux du féminisme au cours de l'histoire. Bien que critiqué, l'emploi de ce terme permet de rendre compte de ces différents moments, des continuités et des ruptures entre les générations ainsi que des évolutions théoriques, en montrant donc la diversité des mobilisations féministes. Il met également en avant l'idée d'un déferlement balayant la société et faisant table rase du passé<sup>24</sup>. La première vague aurait été issue de la Révolution française et se serait manifestée du milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle aux années 1930 au travers de la conquête de droits politiques, civiques et à l'éducation, notamment le droit de vote. Une deuxième vague se serait déployée dans les années 1960-1970 en critiquant le patriarcat, la domination masculine et en demandant une libération des femmes. Les revendications portées s'articulaient alors autour de la question du contrôle et de la réglementation du corps des femmes, demandant des réformes politiques pour que les femmes deviennent maîtresses de celui-ci (droit à l'avortement, à la contraception, lois autour du mariage, du viol ou encore des violences sexuelles), traduites dans le slogan « le personnel est

<sup>23</sup> Voir annexe 7 pour quelques définitions conceptuelles.

<sup>24</sup> Bibia Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires* [En ligne] <http://journals.openedition.org/itineraires/3787> (consulté le 19 juillet 2019).

politique ». Une troisième vague se serait ensuite développée dans les années 1990, dont on trouve des prémices dans la décennie précédente. Elle exprimait de nouvelles revendications comme le droit au mariage pour les personnes de même sexe, les droits pour les personnes « trans- »<sup>25</sup> ou encore la parité, dans une volonté d'établir un féminisme plus inclusif : introduction des questions LGBTQIA+, postcoloniales, écologistes ou encore anticapitalistes<sup>26</sup>. Certains parlent également d'une quatrième vague depuis les années 2010 pour désigner le militantisme en ligne sur internet et l'intérêt porté au féminisme dans les médias et la culture de masse<sup>27</sup>.

Quoique commode, cette division du féminisme en vagues nous paraît peu convaincante pour l'historique que nous souhaitons réaliser. En effet, les délimitations établies sont souvent différentes suivant les ouvrages traitant du féminisme et de son histoire et fluctuent suivant les pays puisqu'elles dépendent des réalités sociales, économiques et historiques de ceux-ci. Ces catégorisations ne seront donc pas utilisées ici au profit d'une analyse chronologique suivant les régimes politiques espagnols<sup>28</sup> qui nous semble plus pertinente. Et cela d'autant plus que la pensée féministe espagnole est moins théorique que la pensée féministe française ou étatsunienne. Elle est plus directement liée à l'histoire, la politique et la sociologie du pays<sup>29</sup>. En outre, certaines thématiques abordées par les mouvements féministes reviennent avec quelques modifications au cours de l'histoire espagnole du fait de certaines situations historiques récurrentes en Espagne, comme l'enchaînement dictature, transition et démocratie<sup>30</sup>. Il nous semble que cette chronologie serait donc plus à même de rendre compte des spécificités du féminisme espagnol.

---

<sup>25</sup> Le terme « trans- » permet de parler des personnes transsexuelles, transidentitaires, transgenres, des personnes ayant effectué ou non une transition.

<sup>26</sup> Karine Bergès, « Introduction. Remous autour des vagues féministes » dans Karine Bergès, Florence Binard et Alexandrine Guyard-Nedelec (dir.), *Féminismes du XXI<sup>e</sup> siècle : une troisième vague ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 11-17.

<sup>27</sup> Bibia Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », op. cit.

<sup>28</sup> Comme c'est le cas dans certains ouvrages tels que celui de Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1976 ou encore de Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español: 1726-2011*, Université de Valence, Ediciones Cátedra, 2012.

<sup>29</sup> Voir Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 14-15.

<sup>30</sup> Ibidem, p. 15.

## 1. Des prémices féministes (XVIII<sup>ème</sup> – début du XX<sup>ème</sup> siècle)

### a. Un processus tardif

Même si le féminisme espagnol a suivi approximativement les mêmes grandes lignes que dans les autres pays occidentaux, il s'est développé de manière plus tardive, plus lentement et a engendré, du moins à ses débuts, moins de réformes. Le mouvement féministe commença à prendre de l'ampleur en Grande-Bretagne et aux Etats-Unis dans les années 1840-1850. En 1848 eut lieu la première Convention pour les droits des femmes à Seneca Falls et en 1855 fut créé le premier comité féministe organisé en Angleterre, le *Married Women's Property Committee*, dans le but d'engager une réforme du droit de propriété. Au début du XX<sup>ème</sup> siècle le mouvement féministe était donc bien structuré aux Etats-Unis et en Angleterre. En 1903 fut fondé à Manchester le *Women's Social and Political Union* (Mouvement social et politique des femmes) par Emmeline Pankhurst inaugurant ainsi le mouvement des suffragettes en Grande-Bretagne<sup>31</sup>. En Espagne, la situation « présent[ait] un fort contraste »<sup>32</sup>. Il n'existait pas à cette période de groupes féministes réellement organisés proposant un programme de réformes concrètes. Les préoccupations féministes n'étaient pas prises au sérieux et les politiciens et écrivains ne s'y intéressaient pas. Les manifestations d'une volonté d'améliorer la condition féminine étaient alors peu nombreuses. Il fallut attendre les années 1920-1930 pour que se déploient des groupes féministes espagnols véritablement structurés établissant des projets de réformes cohérentes<sup>33</sup>.

Les raisons de ce « retard » espagnol sont diverses. La première explication qui peut être avancée est le faible épanouissement des Lumières en Espagne dû à la baisse de l'influence espagnole au niveau international au XVIII<sup>ème</sup> siècle, alors en conflit avec la Grande-Bretagne et perdant peu à peu ses colonies, entraînant un repli sur soi du pays. Or, le féminisme est issu de ce contexte de transformations intellectuelles, économiques et sociales. La Révolution française a joué un rôle important dans la naissance du féminisme en ouvrant un débat sur la place des femmes dans la société et en mettant en avant l'idée que les femmes avaient été laissées de côté dans la conquête des droits civils et politiques, comme le souligne la fameuse *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* (1791) d'Olympe de

---

<sup>31</sup> Neil Davie (éd.), « Militantisme, avancées et blocages, 1870-1914 », *L'Evolution de la condition féminine en Grande-Bretagne à travers les textes juridiques fondamentaux de 1830 à 1975*, Lyon, ENS Editions, 2011, p. 53-106.

<sup>32</sup> Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 4.

<sup>33</sup> Ibidem, p. 4 ; Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 12.

Gouges. Cependant, les positions révolutionnaires eurent peu d'écho en Espagne car rejetées par un certain conservatisme catholique. Ainsi, comme l'explique Geraldine M. Scanlon,

« Le féminisme, tout comme d'autres critiques de la tradition, fut immédiatement stigmatisé comme un autre héritage hérétique de la Révolution française : un monstre hybride déchaîné par les ennemis de la foi et de l'Espagne avec l'objectif absolu de détruire la vie familiale, sociale et nationale espagnole »<sup>34</sup>.

De plus, l'Espagne à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et au début du XIX<sup>ème</sup> siècle était un pays majoritairement agricole. Le féminisme a pu se développer dans les pays où avait eu lieu la révolution industrielle car les femmes représentaient alors une part importante de la main d'œuvre et avaient un certain poids économique puisque l'industrie dépendait en partie de leur travail. Or, dans cette Espagne agricole les femmes constituaient un apport insignifiant à la force de travail. La faible pression économique qu'elles pouvaient exercer n'encourageait pas les autorités à procurer aux femmes une éducation ne serait-ce qu'élémentaire. Il n'apparaissait ainsi pas nécessaire de les former et, à l'inverse, leur absence de formation devenait un argument pour ne pas attribuer aux femmes des postes avec un plus haut niveau de responsabilité<sup>35</sup>.

Une autre raison évoquée par les spécialistes qui explique cette mise en place tardive du féminisme est l'organisation de la société espagnole à cette période. Il s'agissait essentiellement d'une société de classes très marquée, où la bourgeoisie était quasiment inexistante. La noblesse constituait un groupe social puissant et la structure de l'Ancien Régime prévalait encore. Or, la bourgeoisie fut une force motrice de la révolution industrielle et de la mise en place du féminisme. La précarité économique du pays, le retard de l'épanouissement de la révolution industrielle, des idées libérales, du développement de la presse et de l'éducation expliquent donc ce décalage<sup>36</sup>.

Enfin, le poids de l'Eglise catholique est une autre explication donnée par les historiens pour éclairer la situation espagnole. L'Eglise exerçait un certain contrôle sur la vie

---

<sup>34</sup> « El feminismo, al igual que otros ataques a la tradición, quedó inmediatamente estigmatizado como otro legado herético más de la Revolución francesa: un monstruo híbrido desatado por los enemigos de la fe y de España con el fin expreso de destruir la vida familiar, social y nacional española » Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 6.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 5-6.

<sup>36</sup> Roberta Johnson et Maïte Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 16-17 et p. 73-74.

des femmes mais comme le soulignent Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, ce sont surtout les pratiques catholiques qui peuvent faire comprendre ce retard par rapport aux pays anglo-saxons. En effet, dans la religion protestante, la connaissance de la Bible est fondamentale et pour cela s'établissaient des groupes de femmes pour débattre et étudier le Texte. Ainsi, l'habitude de se réunir existait déjà ce qui permit le développement de groupes de parole dédiés à d'autres activités, comme le fait de débattre de la condition des femmes et de militer pour l'obtention du droit de vote. Tandis que dans la religion catholique ce type de pratique n'avait pas cours puisque la relation entre le croyant et l'Eglise s'établissait surtout au travers de la figure du prêtre<sup>37</sup>.

#### b. Un premier féminisme : les Lumières et le XIX<sup>ème</sup> siècle

Même si le féminisme, en tant que mouvement social et politique plaidant pour les droits des femmes au travers de groupes organisés et de propositions de réformes légales et politiques concrètes, n'a pas existé en Espagne de cette manière à la fin du XVIII<sup>ème</sup> siècle et au cours du XIX<sup>ème</sup> siècle, il est possible d'en noter quelques prémices durant cette période. En effet, se mirent en place les débuts d'une pensée féministe et d'une réflexion sur la condition des femmes. Sous le règne des Bourbons et notamment de Ferdinand VI (1746-1759) et Charles III (1759-1788), s'instaura un esprit de réforme sociale dont ont bénéficié les femmes, particulièrement par rapport à la question de l'éducation. Charles III initia des réformes pour remédier au manque d'éducation des femmes et demanda en 1768 que s'établissent des maisons d'enseignement pour les filles. En 1776 la *Real Sociedad Económica Matritense*, institution philanthropique créée par Charles III à Madrid pour promouvoir l'éducation pour tous, créa quatre écoles gratuites pour garçons et filles. Mais très rapidement, seuls les garçons allèrent étudier dans ces écoles. De plus, l'instruction des filles et des garçons devait se faire séparément et de manière distincte. L'éducation des filles répondait au travail traditionnel des femmes et aux activités qui étaient attendues de leur part en se centrant autour du catéchisme, de la couture ou encore de l'entretien personnel<sup>38</sup>.

Avec l'accès au trône de Joseph Bonaparte en 1808, les idées libérales développées suite à la Révolution française gagnèrent peu à peu l'Espagne. En 1812, pendant la Guerre

---

<sup>37</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>38</sup> Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, « El primer feminismo ilustrado español (1726-1808) », *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 25-29.

d'indépendance espagnole (1808-1814), les Cortes de Cadix approuvèrent une nouvelle Constitution avec l'objectif de mettre un terme à l'Ancien Régime absolutiste en établissant une séparation des pouvoirs et en octroyant certaines libertés publiques comme la liberté de choix de son travail. Le régime seigneurial fut aboli et un processus de désamortissement des biens de l'Eglise fut entamé. Cependant, en 1814, avec le retour au pouvoir de Ferdinand VII, la Constitution fut abrogée, suspendant ainsi les libertés gagnées par le peuple espagnol et polarisant les tensions entre libéraux et conservateurs. Ferdinand VII partagea le pouvoir avec les libéraux durant le Triennat Libéral (1820-1823) et la *Década Ominosa* (Décennie abominable), dernière phase du règne de Ferdinand VII entre 1822 et 1833, rétablit l'absolutisme et amena de fortes répressions.

Les femmes ne furent pas reconnues comme citoyennes dans la Constitution de 1812. Cependant, elles ne furent pas inactives durant cette période. En effet, elles participèrent à des réunions patriotiques lors de la Guerre d'indépendance et à des rencontres d'orientation libérale pendant le Triennat Libéral, prononçant parfois des discours. A cette période, elles demandèrent à pouvoir être présentes lors des sessions du Parlement. Certaines allèrent même jusqu'à se déguiser en homme pour y assister. Cela entraîna des débats entre les parlementaires pour savoir si les femmes devaient être exclues de la vie politique ou si elles pouvaient être considérées comme des sujets politiques possédant des droits. Le principal argument avancé pour justifier l'exclusion des femmes des sessions du Parlement était qu'elles étaient susceptibles de perturber les parlementaires<sup>39</sup>.

Malgré ces débuts de réflexions, il fallut attendre la Révolution de 1868 pour qu'apparaissent de premières véritables tentatives d'amélioration de la position des femmes. La Révolution donna lieu à un système plus libéral comparé au règne d'Isabelle II, avec l'établissement d'une Constitution garantissant la liberté d'expression, d'association, de religion et le droit à l'éducation. L'Eglise et la monarchie, « les deux symboles traditionnels de l'autorité »<sup>40</sup>, perdirent de leur pouvoir ce qui avantagea la cause des femmes. En effet, en 1870 le droit à l'éducation pour les femmes fut reconnu et les réformes sur le travail mises en place aux alentours de 1883 eurent des implications importantes pour les femmes travailleuses qui commençaient à prendre une place de plus en plus conséquente au sein du monde

---

<sup>39</sup> Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, « El ímpetu liberal y sus consecuencias (1808-1899) », *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 71-78.

<sup>40</sup> « los dos símbolos tradicionales de la autoridad », Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 7.

industriel. Dans les régions les plus industrialisées d'Espagne, comme le Pays basque, les femmes occupaient alors près de 50% de l'activité industrielle. Mais malgré cela leur salaire n'atteignait même pas la moitié de celui des hommes. Elles commençaient à travailler dans les usines très jeunes, entre 9 et 14 ans, puis s'arrêtaient autour de leurs 25 ans pour se marier et avoir des enfants<sup>41</sup>.

Un autre élément qui permit de développer l'éducation des femmes fut l'influence du krausisme en Espagne lors de la seconde moitié du XIX<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit d'un mouvement intellectuel, religieux et politique inspiré du modèle philosophique de Krause introduit en Espagne par Julián Sanz del Río. Le krausisme accordait une place centrale à l'éducation et notamment à celle des femmes. Les krausistes percevaient le manque d'éducation des femmes comme un obstacle au développement du pays. Ainsi, en 1869, le recteur de l'Université de Madrid et krausiste convaincu, Fernando de Castro, commença à organiser une série de conférences dominicales sur l'éducation des femmes auxquelles assistèrent des intellectuels républicains. La même année, il fonda l'*Ateneo Artístico y Literario de Señoras* (Athénée Artistique et Littéraire des Dames). En 1870, dans la continuité de l'*Ateneo*, furent créées la *Escuela de Institutrices* (Ecole d'Institutrices) et la *Asociación para la Enseñanza de la Mujer* (Association pour l'Enseignement de la Femme). En 1876 fut fondée la *Institución Libre de Enseñanza* (Institution Libre d'Enseignement), inspirée du krausisme, qui promouvait une éducation égalitaire et conjointe entre hommes et femmes pour en finir avec l'infériorité féminine. En 1882 commença à paraître la revue *Instrucción para la Mujer* (Instruction pour la Femme) et eut lieu un Congrès Pédagogique National à Madrid. De même, en 1888, se déroula un Congrès Pédagogique à Barcelone qui établit que l'éducation des filles et des garçons devait être la même jusqu'à l'âge de 12 ans. Ainsi, des avancées considérables furent faites dans le dernier quart du XIX<sup>ème</sup> siècle en matière d'éducation des femmes. De plus, à Madrid fut créée une association républicaine de femmes et elles commencèrent à se réunir sous forme de clubs<sup>42</sup>.

Mais malgré cette suite de réformes et de progressions, les effets furent limités et la condition des femmes ne s'améliora guère. Des intellectuelles féministes de l'époque, comme

---

<sup>41</sup> Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, « El ímpetu liberal y sus consecuencias (1808-1899) », *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 75.

<sup>42</sup> Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, « El ímpetu liberal y sus consecuencias (1808-1899) », *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 71-78 ; Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 8 ; Rocío Charques Gámez, *Los artículos feministas en el Nuevo teatro crítico de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, Cuadernos de Trabajos de Investigación, n°5, 2003, p. 68-87.

Concepción Arenal et Emilia Pardo Bazán soulignèrent l'accès difficile des femmes à l'éducation. Concepción Arenal dut s'habiller en homme pour pouvoir suivre des cours à la Faculté de Droit de l'Université Complutense, l'entrée des femmes à l'université étant interdite à cette époque. Considérée comme une des premières féministes espagnoles, elle écrivit dans les années 1860 *La mujer del porvenir*. Dans cet ouvrage, elle affirma que l'homme ne possédait pas des facultés intellectuelles supérieures à celles de la femme mais que le manque d'éducation empêchait justement celle-ci de développer ses capacités et donc d'exercer des métiers valorisés. Elle souligna également l'injustice des lois en vigueur qui maintenaient les femmes dans la soumission et établissaient son infériorité<sup>43</sup>. De même, Emilia Pardo Bazán intervint lors du Congrès Pédagogique Hispano-Portugo-Américain de 1892 à Madrid pour mettre en avant le manque d'une véritable éducation des femmes. Dans son article « La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias »<sup>44</sup> publié à la suite de ce congrès dans le *NTC*, elle qualifia l'instruction des femmes d'« *instruccioncita* »<sup>45</sup>. De plus, comme l'a souligné Geraldine M. Scanlon, la législation établie pour protéger le travail des femmes visait en réalité à protéger la famille et non pas à permettre l'émancipation des femmes car elle était pensée dans le but de leur permettre de s'occuper de leur foyer<sup>46</sup>.

## 2. Le début du XX<sup>ème</sup> siècle et la Seconde République

### a. Après la Première Guerre mondiale : élan et échec du féminisme

Ce qui donna véritablement un élan au mouvement féministe en Espagne fut l'éclatement de la Première Guerre mondiale. Même si l'Espagne est restée neutre lors de ce conflit, elle a souffert des pénuries de denrées alimentaires et autres matériaux du fait de l'engagement des autres pays. Ainsi, pour augmenter la production, les femmes furent envoyées dans les usines ce qui augmenta leurs opportunités de travailler. Cette plus grande implication des femmes dans le monde industriel leur donna plus de poids économique et permit le développement d'une conscience féministe compte-tenu des différences salariales et des conditions de travail médiocres des femmes. Se créèrent alors les premières véritables

<sup>43</sup> Concepción Arenal, *La mujer del porvenir*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 [1869].

<sup>44</sup> Emilia Pardo Bazán, « La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias », *NTC*, année II, octobre 1892, n°22, p. 14-82.

<sup>45</sup> Littéralement « petite instruction ». Le terme pourrait être traduit comme « ébauche d'instruction », « esquisse d'instruction ».

<sup>46</sup> Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 8.

organisations féministes. En 1918 fut fondée la *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (Association Nationale des Femmes Espagnoles), l'organisation féministe la plus importante de la période précédant la Guerre Civile.

Durant cette période de l'après-guerre, le féminisme s'était déjà bien développé dans les autres pays et avait réussi à obtenir quelques avancées, comme le droit de vote au Royaume-Uni et dans quelques Etats des Etats-Unis par exemple. Le féminisme n'était plus un motif de scandale<sup>47</sup> ce qui permit une bonne intégration en Espagne. C'est ce qu'avança notamment Margarita Nelken dans son ouvrage *La condición social de la mujer en España* publié en 1919 où elle fit preuve d'une démarche comparative en montrant notamment les différences de condition entre les Anglaises et les Espagnoles et affirma que le féminisme avait reçu un bon accueil en Espagne. Mais elle souligna également, en appelant à l'union des femmes pour conquérir leur émancipation, les divisions existantes au sein du féminisme espagnol. Elle établit une division entre un féminisme progressiste de gauche, auquel elle appartenait, et un féminisme catholique, impliqué dans la charité et la bienfaisance, promu par les aristocrates et les bourgeoises. Ce dernier, selon elle, entretenait la passivité et la soumission des ouvrières<sup>48</sup>. La spécialiste Geraldine M. Scanlon mentionne même une troisième forme de féminisme qu'elle désigne comme un « féminisme opportuniste et conservateur » en reprenant les catégories établies par Adolfo González Posada. Ainsi, le féminisme radical, de gauche, croyait en l'égalité totale entre les sexes, exigeant des droits égaux, les mêmes opportunités et une éducation identique, et possédait un versant plus radical encore en promouvant par exemple l'amour libre. Le féminisme « opportuniste et conservateur », apolitique, ne croyait pas toujours en l'égalité complète entre les sexes mais exigeait des droits sociaux, économiques et légaux concrets pour les femmes. Le féminisme catholique se préoccupait quant à lui d'assurer une meilleure éducation aux femmes<sup>49</sup>. De cette manière, à l'image de la société espagnole, se cristallisait au sein du féminisme une opposition entre la gauche et la droite ce qui rendit impossible une union des féministes dans le but de mettre en œuvre de véritables changements. Le féminisme n'a pas su se déployer indépendamment des factions politiques mais a été réutilisé et emporté par les dissensions droite/gauche ce qui explique, selon Geraldine M. Scanlon, l'échec du féminisme espagnol en ce début de XX<sup>ème</sup> siècle. Même le combat pour l'obtention du droit de vote, central dans la

---

<sup>47</sup> Ibidem, p. 196.

<sup>48</sup> Christine Lavail, « Penser le genre en 1919. Margarita Nelken et *La condición social de la mujer en España* », *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n°13, printemps 2018, p. 94.

<sup>49</sup> Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 198-199.

lutte féministe des autres pays occidentaux, était controversé chez les féministes espagnoles. Certaines d'entre elles, comme Margarita Nelken, s'opposèrent à l'instauration du suffrage féminin. En effet, elle pensait que les femmes étaient, du fait de leur manque d'éducation, de leur absence d'indépendance économique et de leur soumission à l'Eglise, incapables de voter de manière éclairée et auraient simplement suivi les indications du clergé, entraînant ainsi un élan de conservatisme dans le pays<sup>50</sup>. En plus de ces insurmontables divisions, cet échec du féminisme fut la conséquence de sa réutilisation politique par la droite. Celle-ci comprit l'intérêt de se réapproprier ce mouvement pour le dépouiller de ses aspects les plus radicaux et le rendre inoffensif, mettant en œuvre ce que Geraldine M. Scanlon décrit comme un « féminisme moral », en réalité une prolongation du rôle traditionnel attribué aux femmes. Les femmes espagnoles « devaient être des femmes au foyer féministes transmettant à leurs enfants le bénéfice de leur meilleure éducation et aux pauvres le bénéfice de leur nouvelle conscience sociale »<sup>51</sup>. Cette récupération politique perdura sous la dictature de Miguel Primo de Rivera (1923-1930) qui réalisa quelques concessions en faveur des femmes sans grande portée réelle dans un but simplement politique : lois de protection au travail, facilités pour accéder aux études universitaires, intégration de quelques femmes à l'Assemblée consultative ou encore un décret de 1924 donnant le droit seulement aux femmes chefs de famille une forme de droit de vote au niveau des municipalités<sup>52</sup>.

#### b. La conquête de l'égalité durant la Seconde République (1931-1936)

L'égalité de droit devint une possibilité réelle avec l'établissement de la Seconde République. Le 12 avril 1931, les élections municipales donnèrent la majorité à la coalition républicaine-socialiste ce qui entraîna l'exil du roi Alphonse XIII face à l'échec de son régime. Le 14 avril 1931, la République fut installée. Fut élaboré un programme cherchant à réformer structurellement l'Espagne en abolissant les privilèges de l'Ancien Régime et en instaurant une séparation entre l'Eglise et l'Etat. Un projet de Constitution fut façonné par Luis Jiménez de Asúa et approuvé avec quelques modifications le 9 décembre 1931. La

---

<sup>50</sup> Christine Lavail, « Penser le genre en 1919. Margarita Nelken et La condición social de la mujer en España », op. cit., p. 93.

<sup>51</sup> « [...] tenían que ser amas de casa feministas que diesen a sus hijos el beneficio de su mejor educación y a los pobres el beneficio de su nueva conciencia social » Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 198.

<sup>52</sup> Ibidem, p. 261 ; Danièle Bussy Genevois, « Femmes d'Espagne. De la République au franquisme » dans Georges Duby, Michelle Perrot, Françoise Thébaud (sous la dir.), *Histoire des femmes en Occident*. V. Le XXe siècle, Paris, Perrin, 2002 [1992], p. 267.

Constitution reconnut l'égalité des sexes en instaurant que le sexe ne pouvait être un fondement de privilège juridique<sup>53</sup>. Elle protégea également la maternité, reconnut les mêmes droits aux enfants illégitimes qu'aux légitimes, établit le mariage civil et le concept d'autorité parentale remplaça celui d'autorité paternelle. Deux éléments furent particulièrement importants pour l'histoire du féminisme, et furent aussi fortement débattus : l'établissement du divorce et le droit de vote des femmes.

En 1931 le divorce était un droit reconnu dans la plupart des pays européens, à quelques exceptions notables telles que l'Espagne et l'Italie. Mais comme l'a fait ressortir Geraldine M. Scanlon, une fois adoptée, la loi sur le divorce fut une des plus progressistes<sup>54</sup>. En effet, le divorce fut instauré par consentement mutuel et une pension alimentaire pouvait être exigée de la part du parti reconnu comme non responsable de la situation entraînant le divorce, que ce soit l'homme ou la femme.

Un décret du 8 mai 1931 octroya le droit de vote à tous les hommes majeurs de 23 ans et déclara que les femmes pouvaient être élues députées. Ainsi, les élections du mois de juin 1931 élurent deux femmes sur un total de 465 députés : Clara Campoamor pour le Parti Radical et Victoria Kent pour la Gauche Républicaine, toutes deux avocates et premières femmes reçues au barreau de Madrid. Clara Campoamor fut aussi membre de la Commission parlementaire chargée de rédiger le projet de la Constitution et représentante de l'Espagne à la Société des Nations. Le débat pour l'obtention du droit de vote féminin se cristallisa autour de l'affrontement de ces deux figures. En effet, Victoria Kent soutenait qu'il fallait retarder la mise en place du suffrage féminin en attendant que les réformes établies par la République portent leurs fruits. Clara Campoamor, quant à elle, appuyait l'égalité des sexes et soutenait l'octroi du droit de vote aux femmes. L'opposition des deux députées fut l'objet de sarcasmes misogynes. Le journal *Informaciones* commenta par exemple « deux femmes seulement dans la Chambre, et elles ne sont même pas d'accord »<sup>55</sup>. Les opposants au droit de vote féminin justifiaient leur position en arguant que la nature hystérique des femmes et leur soumission à l'Eglise les empêchaient de voter de manière raisonnable. Le 1<sup>er</sup> octobre 1931, après des débats houleux, le droit de vote fut finalement accordé aux femmes.

---

<sup>53</sup> « No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, la filiación, el sexo, la clase social, la riqueza, las ideas políticas ni las creencias religiosas », article 25, *Constitution de la République Espagnole*, 9 décembre 1931.

<sup>54</sup> Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 265.

<sup>55</sup> « dos mujeres solamente en la Cámara, y ni por casualidad están de acuerdo » *Informaciones*, 1er octobre 1931, p. 6 cité dans Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 276.

Les femmes espagnoles purent voter pour la première fois aux élections de 1933 et l'on rejeta sur elles la victoire de la droite. Les raisons de cette réussite étaient en réalité autres. En effet, les anarchistes, dont les tentatives révolutionnaires avaient été réprimées, encouragèrent leurs partisans à ne pas voter tandis que les républicains modérés manifestèrent un certain mécontentement face à la politique gouvernementale, notamment anticléricale. Le massacre de Casas Viejas des 10 et 12 janvier 1933 où la police, envoyée par le gouvernement pour faire cesser les révoltes anarcho-syndicalistes en Andalousie, incendia une maison où s'étaient retranchés des militants, tuant au total vingt-deux personnes, ce qui déclencha l'hostilité vis-à-vis du gouvernement. Par ailleurs, les socialistes ne voulurent pas s'unir aux républicains pour former une liste de candidats commune, au contraire de la droite qui s'unit pour former une liste de coalition<sup>56</sup>. Aucune de ces raisons ne fut mentionnée et l'on préféra rejeter la faute sur les femmes. Clara Campoamor analysa très justement dans son ouvrage *El voto femenino y yo. Mi pecado mortal* (1938) le vote des femmes en 1933. Elle affirma que la victoire de la droite était due à une insatisfaction de la politique du gouvernement. Elle souligna également le manque d'intérêt des républicains pour la condition des femmes, les incitant à se tourner vers les extrêmes, où elles étaient prises en considération, que ce soit à droite pour préserver leur rôle traditionnel ou à gauche pour leur proposer l'émancipation<sup>57</sup>. L'octroi du vote aux femmes fut en effet réutilisé aussi bien par les socialistes que par la droite catholique. Les socialistes rappelèrent l'antiféminisme de l'Eglise et déclarèrent que seul le socialisme pouvait libérer les femmes en menant une grande campagne au travers de conférences ou d'articles. De même, les anarchistes incitèrent les femmes à prendre part à la lutte révolutionnaire. La droite catholique redonna vie aux organisations d'Action catholique et encouragea les femmes à protester contre la politique anticléricale du gouvernement et l'instauration d'un Etat laïc<sup>58</sup>. Toutes ces tendances présentes en 1933 annoncèrent les tensions qui se radicalisèrent peu à peu jusqu'à mener à l'éclatement de la Guerre Civile en 1936.

---

<sup>56</sup> Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 279-280 ; Danièle Bussy Genevois, « Femmes d'Espagne. De la République au franquisme » dans Georges Duby, Michelle Perrot, Françoise Thébaud (dir.), *Histoire des femmes en Occident*. V. Le XXe siècle, op. cit., p. 276-277.

<sup>57</sup> Clara Campoamor, *El voto femenino y yo. Mi pecado mortal*, Madrid, 1938 citée dans Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 282.

<sup>58</sup> Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 286-287 ; Danièle Bussy Genevois, « Femmes d'Espagne. De la République au franquisme » dans Georges Duby, Michelle Perrot, Françoise Thébaud (sous la dir.), *Histoire des femmes en Occident*. V. Le XXe siècle, op. cit., p. 274-275.

### 3. La Guerre Civile et le franquisme (1936-1975)

#### a. La Guerre Civile (1936-1939) : les femmes au combat

La Guerre Civile fut le fruit des tensions et de l'instabilité politique qui régna durant la Seconde République. Déjà en 1932 le général Sanjurjo avait fait une tentative de coup d'Etat, sans succès. La droite entra au pouvoir en octobre 1934 après sa victoire aux élections de 1933, ce qui provoqua une révolte anarchiste et socialiste en Asturies, écrasée par le gouvernement. Face à ces répressions, les élections de février 1936 donnèrent la victoire au Front Populaire. Cela déclencha des violences entre socialistes, anarchistes et membres de la Phalange, nouveau parti fasciste fondé par José Antonio Primo de Rivera, fils de l'ancien dictateur. Ce contexte de tension entraîna une insurrection militaire et nationaliste sous la direction de Francisco Franco, le 18 juillet 1936, qui marqua le début de la Guerre Civile<sup>59</sup>.

Les républicains, face à l'urgence de la situation, poursuivirent la mise en œuvre de réformes culturelles et législatives. Ils développèrent la formation professionnelle et l'alphabétisation des femmes, en introduisant celles-ci à l'industrie pour remplacer les hommes au front ou encore en mettant en place l'apprentissage de l'aviation. Par ailleurs, ils légalisèrent l'avortement en novembre 1936, réforme portée par la ministre de la Santé Federica Montseny. En Catalogne l'emploi de méthodes contraceptives fut facilité.

La nécessité de remplacer les hommes dans l'industrie et d'inclure les femmes dans la lutte contre le fascisme obligea à repenser l'idéal de la femme à la maison et l'opposition à l'implication des femmes dans la vie politique. Se développa alors dans la propagande républicaine l'image de la femme active combattant le fascisme. Elle mit en avant les apports de la République dans l'acquisition de droits pour les femmes contrairement à l'asservissement de la femme dans les pays fascistes voisins. La désorganisation générale, de même que la composition de l'armée républicaine, formée de milices organisées par les syndicats, permit aux femmes de s'inclure dans l'action militaire en allant combattre au front aux côtés des hommes. Les journaux de l'époque publièrent des photographies de miliciennes embrassant leurs fusils et faisant la queue pour rejoindre les troupes et mettaient en avant les

---

<sup>59</sup> « Guerre Civile d'Espagne », *Larousse* [en ligne] [https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre\\_civile\\_d\\_Espagne/118441](https://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/guerre_civile_d_Espagne/118441) (consulté le 26 juillet 2019)

figures féminines s'illustrant le plus par leur courage<sup>60</sup>. Mais la volonté d'organiser et de discipliner les troupes rétablit une différenciation des rôles des hommes et des femmes dans la lutte, renvoyant celles-ci à l'arrière-garde. L'image de la femme travaillant durement dans les usines remplaça alors celle de la milicienne au combat.

Le travail des femmes à l'arrière-garde fut organisé par des groupes féminins, généralement dominés par un parti politique. L'organisation féminine la plus importante, d'obédience communiste, fut *Mujeres contra la Guerra y el Fascismo*, ensuite dénommée *Mujeres Antifascistas*, appuyée par la publication d'un journal : *Mujeres*. Elle fut reconnue en septembre 1936 par le gouvernement comme organisation officielle pour porter secours aux combattants et gérer le labeur des femmes à l'arrière-garde. D'autres organisations se développèrent parallèlement, comme la *Unión de Muchachas*, également communiste, créée à Madrid en 1937. Dans une conférence de mai 1937, ce groupe souligna la nécessité d'unifier les mouvements antifascistes et de donner une éducation technique aux femmes pour qu'elles puissent remplacer les hommes dans l'industrie de manière efficace. Elle donna une grande importance à la culture générale et à la formation professionnelle des femmes avec l'idée que celles-ci devaient gagner leur droit à l'égalité en démontrant leur valeur par l'étude, l'éducation et en travaillant ardemment autant aux champs qu'aux usines. Du côté des anarchistes, fut créé en 1936 le groupe *Mujeres Libres* cherchant à éduquer les femmes en leur donnant des cours techniques dans le but de remplacer les hommes pendant la guerre. Il souhaitait aussi doter les femmes d'une formation professionnelle au travers de laquelle elles pourraient obtenir l'émancipation et avec la volonté que les femmes deviennent actives dans la vie politique et sociale espagnole. Cette organisation donna aux femmes une instruction académique en parallèle de conférences et débats sur des problèmes de culture générale et sociaux. Elle s'intéressa également à réformer la sexualité et se targua d'avoir initié la révolution sexuelle en Espagne. La *Casa de Maternidad* à Barcelone dirigée par *Mujeres Libres* mit en place des cours de contraception. Cependant, il s'agissait plus de développer l'amour maternel, le rôle des femmes comme mères étant exalté dans la propagande anarchiste, que de mettre en œuvre une véritable éducation sexuelle et de contrôler les naissances. *Mujeres Libres* s'attacha aussi à combattre la prostitution. Les principales dirigeantes de l'organisation, Lucía Sánchez Saornil, Mercedes Comaposada et Amparo Poch y Gascón affirmaient que l'abolition de la prostitution constituait une tâche encore plus importante que l'éducation des femmes. Elles exhortaient les miliciens anarchistes à arrêter de

---

<sup>60</sup> Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 291-293.

fréquenter les lieux de prostitution avec l'idée qu'abolir la prostitution par un décret obligeant la fermeture des maisons closes ne suffisait pas, mais que « c'[était] dans l'âme de l'homme qu'il fa[llait] détruire la prostitution »<sup>61</sup>. *Mujeres Libres* créa des Libéatoires de la Prostitution, sorte d'asiles où étaient recueillies les femmes souhaitant abandonner la prostitution. Elles pouvaient y recevoir une aide médicale, morale et financière et on leur enseignait un métier pour leur permettre d'obtenir une indépendance économique.

Les organisations féminines jouèrent un grand rôle dans la structuration des femmes à l'arrière-garde et dans la lutte de celles-ci contre le fascisme. Mais il faut souligner que la quête de l'émancipation des femmes fut mise entre parenthèses durant la Guerre Civile où la nécessité de gagner la guerre passa avant les demandes et intérêts des femmes. Même si certaines organisations, notamment anarchistes, cherchèrent à défendre la révolution sociale où l'émancipation des femmes avait une grande part, les tâches effectuées à l'arrière-garde renvoyèrent les femmes à leurs rôles traditionnels : couture, lessive et cuisine. Bien que des femmes aient pris les armes au début du conflit, toutes les Espagnoles ne s'identifièrent pas à ce modèle républicain de femmes indépendantes et actives dans la lutte contre le fascisme. De plus, les femmes furent mises à contribution également du côté nationaliste par la section féminine de la Phalange, sous la direction de Pilar Primo de Rivera, la sœur de José Antonio. Leurs tâches consistaient à gérer l'alimentation, confectionner des uniformes, mettre en place des soins sur le front et réaliser des missions éducatives à travers l'Espagne. Plus unies et structurées par une hiérarchie stricte, les femmes nationalistes furent mieux organisées que les républicaines<sup>62</sup>.

La Guerre Civile supposa donc une suspension du développement des pensées féministes ce qui rend difficile une analyse de l'impact des changements établis sous la Seconde République, comme l'analyse Danièle Bussy Genevois :

« En l'espace de dix ans, les femmes espagnoles semblent avoir parcouru le chemin de plusieurs générations et connu presque coup sur coup les expériences contradictoires que les autres Européennes ont vécues soit séparément, soit sur une durée plus longue ; elles ont, en effet, bénéficié de la

---

<sup>61</sup> « Es en el alma del hombre donde hay que destruir la prostitución », *Tierra y Libertad*, 2 janvier 1937, p. 8, cité par Geraldine M. Scanlon, *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 310.

<sup>62</sup> Pour cette partie sur la Guerre Civile, voir Geraldine M. Scanlon, « La Guerra Civil », *La polémica feminista en la España contemporánea*, op. cit., p. 291-319 ; Danièle Bussy Genevois, « Femmes d'Espagne. De la République au franquisme » dans Georges Duby, Michelle Perrot, Françoise Thébaud (sous la dir.), *Histoire des femmes en Occident. V. Le XXe siècle*, op. cit., p. 279-280 ; María Dolores Ramos, « Identidad de género, feminismo y movimientos sociales en España », *Historia Contemporánea*, n°21, 2000, p. 523-552.

législation la plus avancée imputable à une démocratie parlementaire ; certaines ont fait et vécu la révolution ; toutes ont subi la guerre et le poids du régime national-catholique, à moins d'avoir été condamnées à l'exil.

L'extrême concentration chronologique des événements est indéniable ; la pression de ceux-ci rend donc difficile l'évaluation du rôle réel des femmes elles-mêmes autant que l'impact des mesures juridiques prises par les premiers gouvernements républicains pour modifier les mentalités de la société espagnole. »<sup>63</sup>

#### b. La dictature franquiste : féminisme clandestin (1939-1975)

L'année 1939 signa la fin de la Guerre Civile et l'établissement du franquisme. Le premier gouvernement stable mis en place le 30 janvier 1938 érigea une dictature militaire et autoritaire organisée autour de Franco lui-même et d'un parti unique : la Phalange<sup>64</sup>. Dans ces premiers temps du franquisme, il s'agissait de rompre avec la législation mise en place par la Seconde République et d'en finir ainsi avec les droits qui avaient été concédés aux femmes : suppression de la mixité scolaire (1936), exclusion des femmes du monde du travail (1938), abolition de la loi sur le mariage civil et de la loi sur le divorce (1938), interdiction de l'avortement et de l'emploi de méthodes contraceptives<sup>65</sup>. Le *Fuero del Trabajo* du 9 mars 1938, corpus des droits sociaux et économiques des travailleurs<sup>66</sup>, parlait de « libérer la femme mariée de l'atelier et de l'usine ». Le Code Civil éleva la majorité des femmes à vingt-cinq ans et les obligea à rester au foyer paternel jusqu'au mariage ou à l'entrée au couvent. Tout un arsenal législatif fut ainsi mis en place pour maintenir les femmes dans des rôles traditionnels de femme au foyer, de parfaite épouse et de mère, faisant d'elles des êtres inférieurs dépendantes de leur nature biologique. L'éducation féminine se centrait autour de ces rôles en enseignant la couture, la cuisine, les soins aux enfants et au mari.

La Section Féminine de la Phalange et l'Action Catholique jouèrent un rôle important dans l'endoctrinement et le contrôle des femmes. La Section Féminine était en charge du *Servicio Social*, sorte d'équivalent du service militaire pour les femmes. Le Service Social était obligatoire pour les femmes célibataires, pour passer un concours de la fonction

---

<sup>63</sup> Danièle Bussy Genevois, « Femmes d'Espagne. De la République au franquisme » dans Georges Duby, Michelle Perrot, Françoise Thébaud (sous la dir.), *Histoire des femmes en Occident*. V. Le XXe siècle, op. cit., p. 284.

<sup>64</sup> Cristina Tango, *L'Espagne : Franquisme, transition démocratique et intégration européenne, 1939-2002*, Université de Genève, Maîtrise sous la direction de Jenaro Talens Carmona, 2006, p. 8-9.

<sup>65</sup> Danièle Bussy Genevois, « Femmes d'Espagne. De la République au franquisme » dans Georges Duby, Michelle Perrot, Françoise Thébaud (sous la dir.), *Histoire des femmes en Occident*. V. Le XXe siècle, op. cit., p. 282-283.

<sup>66</sup> Cristina Tango, *L'Espagne : Franquisme, transition démocratique et intégration européenne, 1939-2002*, op. cit., p. 10.

publique, avoir un diplôme, obtenir le permis de conduire ou un passeport. Il s'agissait de cours théoriques sur le national-syndicalisme et la structure de l'Etat, des cours pratiques pour apprendre à devenir de parfaites femmes au foyer en étudiant la cuisine, la couture, comment s'occuper des enfants et de son mari<sup>67</sup>.

L'Etat franquiste développa un fort discours antiféministe considérant les femmes comme des êtres inférieurs. Dans son discours du 28 avril 1935 à Don Benito, José Antonio Primo de Rivera affirma que « le véritable féminisme ne devrait pas consister à vouloir pour les femmes des fonctions considérées aujourd'hui comme supérieures, mais à donner plus de dignité humaine et sociale aux fonctions féminines »<sup>68</sup>. Ainsi, la famille occupa une place centrale dans le discours et dans l'idéologie franquiste qui glorifia le rôle maternel des femmes et fit d'elles des « anges de la maison ». Le régime exaltait la « nature féminine » en valorisant la sensibilité, la dévotion, la soumission et faisant de l'espace domestique l'espace typiquement féminin<sup>69</sup>. Ce modèle fut peu réfuté car il était déjà ancré de manière profonde dans les mentalités puisque défendu par l'Eglise bien avant le franquisme. Les idées féministes d'émancipation étaient circonscrites à une minorité intellectuelle éclairée et la Seconde République, très brève, n'avait guère pu changer les mentalités<sup>70</sup>.

Malgré cela, se développa peu à peu une conscience féministe en Espagne durant la dictature, qui dut alors se manifester clandestinement du fait de l'antiféminisme étatique. Plusieurs facteurs ont conduit à cette prise de conscience. Suite à la victoire des Alliés qui signa la fin de la Seconde Guerre mondiale, l'Espagne commença à être ostracisée au niveau international. L'Espagne fut exclue de l'Organisation des Nations Unies et de la reconstruction de l'Europe par le biais du Plan Marshall. L'Assemblée Générale de l'Organisation des Nations Unies condamna le régime de Franco et la France ferma ses frontières, provoquant l'interruption des échanges commerciaux entre les deux pays. Suite à la Seconde Guerre mondiale, l'Espagne se trouvait dans une situation économique critique renforcée par l'isolationnisme du pays. Franco réorienta alors sa politique à partir des années 1950 vers une ouverture à l'international en modérant l'image fasciste du régime et en le libéralisant peu à peu. La *Ley de Sucesión* fit alors de l'Espagne un royaume monarchique

---

<sup>67</sup> Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 303-304.

<sup>68</sup> « El verdadero feminismo no debiera consistir en querer para las mujeres las funciones que hoy se estiman superiores, sino en rodear cada vez de mayor dignidad humana y social a las funciones femeninas » cité par Carme Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un mundo pequeño », *Historia Social*, n°30, 1998, p. 101.

<sup>69</sup> Carme Molinero, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un mundo pequeño », op. cit., p. 103.

<sup>70</sup> Ibidem, p. 116-117.

dont Franco serait le régent et désigna le successeur du dictateur : Juan Carlos<sup>71</sup>. Dans ce contexte d'ouverture à l'extérieur de nouveaux courants de pensée entrèrent en Espagne notamment ceux de la contre-culture. De plus, du fait de la crise économique, les femmes retournèrent au travail au début des années 1960. Au moment où la répression et la censure étaient fortes, une forme de féminisme était perceptible dans le roman au travers de personnages féminins rebelles, non conformistes, phénomène que Carmen Martín Gaité a nommé « *la chica rara* » (fille étrange), perceptible notamment dans les romans de Carmen Laforet<sup>72</sup>. Dans la période plus libérale du franquisme, le féminisme clandestin se manifesta différemment, au travers des associations de voisins et de femmes au foyer ou du parti communiste, alors interdit officiellement, mais aussi dans les milieux étudiants et universitaires. Ainsi, « malgré la clandestinité politique, la dynamique associative favorisa le développement des mouvements de femmes [...] [et] un apprentissage social qui permit d'avancer dans un processus de prise de conscience féministe »<sup>73</sup>.

Dans ce contexte, des mouvements et organisations de femmes commencèrent à se former, dont le plus important fut sans doute le *Movimiento Democrático de Mujeres* (MDM, Mouvement Démocratique des Femmes), créé en 1965 et impulsé par des femmes membres du *Partido Comunista Español* (PCE, Parti Communiste Espagnol) mais ouvert à différentes idéologies. Il développa un programme qui incluait des revendications féministes (égalité des sexes, contrôle de la natalité, incorporation des femmes dans le travail rémunéré, création de garderies et de cantines dans les entreprises ou encore accès à l'enseignement public à tous les niveaux) mais aussi des revendications politiques plus générales (aides aux prisonniers politiques, droit à l'assistance médicale et lutte contre le coût de la vie)<sup>74</sup>. Dans le contexte universitaire fut créé en 1953 la *Sociedad Española de Mujeres Universitarias* (Société Espagnole des Femmes Universitaires) dans le but de permettre une meilleure insertion professionnelle aux jeunes diplômées et en 1962 se constitua le *Seminario de Estudios Sociológicos de la Mujer* (SESM, Séminaire d'Etudes Sociologiques de la Femme) pour

---

<sup>71</sup> Voir sur ce point Cristina Tango, « Le Moyen Franquisme (1945-1957) : du boycott international à la consolidation du régime », *L'Espagne : Franquisme, transition démocratique et intégration européenne, 1939-2002*, op. cit., p. 29-51.

<sup>72</sup> Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 305.

<sup>73</sup> «A pesar de la clandestinidad política, la dinámica asociativa favoreció el desarrollo del movimiento de mujeres [...] [y] un aprendizaje social que permitió avanzar en un proceso de concienciación feminista » Mary Nash, « La construcción de una cultura política desde la legitimidad feminista durante la Transición política democrática » dans Ana Aguado, Teresa María Ortega, *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Valencia, Universitat de València ; Granada, Universidad de Granada, 2011, p. 289.

<sup>74</sup> María Dolores Ramos, « Identidad de género, feminismo y movimientos sociales en España », op. cit., p. 543.

mettre en œuvre des recherches féministes au travers de réunions et de publications d'ouvrages collectifs de sociologie<sup>75</sup>.

Ces différents groupes de femmes commencèrent à faire germer des revendications féministes en Espagne et servirent de base au féminisme qui se développa avec plus de force lors de la Transition démocratique après la mort de Franco.

#### 4. La Transition démocratique : l'institutionnalisation du féminisme

La mort de Franco, le 20 novembre 1975, permit aux mouvements féministes clandestins d'éclater au grand jour au travers de réunions, de manifestations, d'organisation de congrès ou encore de publications de revues et de livres. La force de ce renouveau féministe résida dans le fait que les féministes surent s'unir et tirer parti du contexte de construction de la démocratie pour y faire intégrer leurs revendications et construire ainsi une nouvelle culture politique égalitaire<sup>76</sup>. Le féminisme devint un véritable sujet politique et s'institutionnalisa en intégrant pleinement cette nouvelle démocratie espagnole.

Les spécialistes établissent une chronologie du féminisme de la Transition qui serait la suivante : de 1975 à 1979, le mouvement féministe s'organisa et se développa ; de 1979 à 1982, il commença à se diviser suivant les différents courants de pensée féministe, provoquant alors des divisions internes ; et de 1982 à 1985 il se fragmenta en une série de micro-organisations et commença à s'institutionnaliser<sup>77</sup>. Le premier moment du féminisme de la Transition fut marqué par un mouvement de rassemblement et une capacité de mobilisation rapide. Les femmes luttèrent aussi bien pour (re)conquérir leurs droits politiques, sociaux, civiques, professionnels et individuels que pour rompre avec l'archétype de féminité établi par le franquisme en proposant de nouveaux modèles<sup>78</sup>. Les féministes profitèrent également du contexte international, puisque 1975 fut déclarée année internationale de la femme par l'Organisation des Nations Unies, ce qui apporta une résonance mondiale aux revendications des femmes espagnoles. Les groupes féministes qui s'étaient développés clandestinement

---

<sup>75</sup> Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 305-306.

<sup>76</sup> L'historienne des femmes et du féminisme Mary Nash parle de « la construcción de una cultura política desde la legitimidad feminista » (la construction d'une culture politique à partir de la légitimité féministe), dans Ana Aguado, Teresa María Ortega, *Feminismos y antifeminismos*, op. cit., p. 283.

<sup>77</sup> Chronologie établie par María Ángeles Durán et María Teresa Gallego, citée dans Roberta Johnson et Maite Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 399.

<sup>78</sup> Mary Nash, « La construcción de una cultura política desde la legitimidad feminista durante la Transición política democrática », op. cit., p. 289.

durant le franquisme avaient élaboré des premières réflexions et actions à mener. Les Espagnoles purent donc participer à cette année internationale de la femme en exposant leurs revendications.

Ce mouvement féministe espagnol fut construit également par le biais de grandes rencontres qui permirent aux féministes d'analyser la situation des Espagnoles et d'organiser leur réflexion et les actions à mettre en œuvre pour ensuite porter leurs demandes auprès du gouvernement et les inclure dans le projet de nouvelle Constitution. La première grande rencontre eut lieu à Madrid du 5 au 8 décembre 1975, intitulée *Jornadas de Liberación de la Mujer* (Journées de Libération de la Femme), à laquelle participèrent plus de cinq cents femmes. Les discours et les débats se centrèrent sur les thèmes suivants : l'éducation, la famille, le divorce, le travail, la femme rurale, la situation dans les quartiers populaires, le mouvement féministe, la sexualité, l'avortement et la discrimination légale, formant les piliers des revendications féministes à partir de ce moment<sup>79</sup>. Ces journées réunirent des femmes provenant de tout le pays et de tendances idéologiques très diverses. De même eurent lieu du 27 au 30 mai 1976 les *Jornades Catalanes de la Dona* (en catalan, journées catalanes de la femme) à Barcelone où s'assemblèrent environ quatre mille participantes. Les débats portèrent sur le rôle des femmes dans le monde politique et cherchèrent à redéfinir le concept du « politique ». Il s'agissait de savoir si les femmes pouvaient être considérées comme une classe sociale à part ou si elles constituaient diverses classes en fonction de leur position socio-économique, cristallisant le débat entre le militantisme unique (*militancia única*) et le double militantisme (*doble militancia*). La question était de savoir s'il fallait créer un parti féministe centré sur les revendications des femmes (*militancia única*) ou s'il fallait inclure ces revendications au sein des partis politiques traditionnels en défendant également des intérêts de classe (*doble militancia*). Ces discussions firent ressortir des dissensions qui peuvent être regroupées, en simplifiant, en trois groupes<sup>80</sup> :

- Le féminisme politique ou socialiste, lié aux mouvements politiques et sociaux de l'époque, prônant la *doble militancia* et s'identifiant aux partis de gauche. Il regroupait ainsi la lutte pour l'acquisition des droits des femmes et pour l'instauration de la démocratie et d'une société socialiste.
- Le féminisme radical, qui était en faveur de la *militancia única* parce qu'il considérait les partis politiques traditionnels comme patriarcaux et androcentrés car

---

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Mónica Moreno Seco, *Manifiestos Feministas. Antología de textos del movimiento feminista español (1965-1985)*, Alicante, Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2005, p. 25-26.

envisageant la politique du point de vue uniquement masculin. Le féminisme radical fut notamment mené par Lidia Falcón et son *Colectivo Feminista* (Collectif Féministe)<sup>81</sup>. Le féminisme était envisagé dans ce groupe comme une alternative globale socio-politique.

- Il existait également une troisième voie intermédiaire, représentée notamment par la *Asociación de Comunicación Humana y Ecología* (A.N.C.H.E., Association de Communication Humaine et Ecologie) et le *Frente de Liberación de la Mujer* (Front de Libération de la Femme), qui n'était pas liée à un parti politique spécifique et recherchait une certaine autonomie vis-à-vis des partis mais en comprenant la nécessité de faire entrer les revendications féministes dans les circuits politiques traditionnels.

Mais malgré ces dissensions, les féministes espagnoles réussirent dans un premier temps à s'unir et s'efforcèrent de créer un front commun et unitaire pour pouvoir peser dans le processus de constitution d'une nouvelle démocratie espagnole, qui devait être fondée, selon elles, sur des valeurs d'égalité et sur la reconnaissance des demandes des féministes<sup>82</sup> et purent de cette façon proposer un programme commun minimal. Ainsi, la nouvelle Constitution espagnole de 1978 ratifia le principe de l'égalité entre hommes et femmes et un travail de réformes se mit en place pour adapter le Code civil et le Code du travail à ce nouveau principe, faisant des femmes de véritables sujets de droit.

Une autre thématique fut soulevée lors des *Jornades Catalanes de la Dona* de 1976 : la sexualité et les droits reproductifs. Elles proposèrent une série de revendications concernant la libération de la sexualité féminine, l'accès aux méthodes de contraception et la dépénalisation de l'avortement ainsi que l'établissement d'une véritable éducation sexuelle. L'idée des féministes était que la domination masculine ne s'exerçait pas seulement dans la vie publique, mais aussi dans la sphère privée au travers des relations intimes et du contrôle des hommes sur le corps des femmes. Elles firent de la vie intime un sujet politique, comme l'exprima le slogan « le personnel est politique ». Elles défendirent le droit à disposer de leur corps, à une maternité désirée et à une sexualité libre. Ainsi, le 7 octobre 1978, les contraceptifs furent légalisés. Les féministes développèrent alors des centres de planification familiale et tentèrent

---

<sup>81</sup> Allison Taillot, *Féminisme et générations en Espagne : le féminisme génétique de Lidia Falcón*, XXXVIIe Congrès de la Société des Hispanistes Français Générations dans le monde ibérique et ibéro-américain, Université Bordeaux Montaigne, juin 2015, p. 186.

<sup>82</sup> Mary Nash, « La construcción de una cultura política desde la legitimidad feminista durante la Transición política democrática », op. cit., p. 293.

d'élaborer une éducation sexuelle au travers, entre autres, de publications d'ouvrages. L'exemple le plus marquant fut le livre *Cuaderno Feminista. Introduccion al Self-Help* (1978) de Leonor Taboada qui eut une forte résonance même en dehors des groupes féministes. Elle y abordait, dans un langage simple et accessible, diverses thématiques comme la contraception, l'avortement, la menstruation, l'autopalpation mammaire, les infections vaginales, les maladies vénériennes ou encore la ménopause<sup>83</sup>. Les Espagnoles manifestèrent également dans la rue pour faire entendre leurs revendications. La dépénalisation de l'avortement fut alors accordée en 1985, mais limitée à trois cas précis : quand la grossesse mettait en danger la santé physique ou psychique de la mère, en cas de viol ou de malformations du fœtus.

Ce premier moment de fédération entre les féministes leur permit donc d'obtenir des réformes légales et d'accéder à de nouveaux droits. Cependant, les *Jornadas de la Mujer* (Journées de la Femme) de Grenade de 1979 marquèrent le début de l'éclatement de cette union féministe qui se désagrégea du fait des dissensions déjà mentionnées précédemment. Mais c'est à ce moment-là également qu'il commença à s'institutionnaliser et à s'intégrer au sein des politiques, notamment des partis de gauche. En effet, les dirigeants cherchèrent la stabilité sociale dans ce processus d'élaboration démocratique. De plus, en 1982, les élections législatives donnèrent la victoire au *Partido Socialista Obrero Español* (PSOE, Parti Socialiste Ouvrier Espagnol). Le groupe *Mujer y Socialismo* (Femme et Socialisme), cellule féministe du PSOE, s'appliqua à élaborer un mécanisme permettant l'application effective du principe constitutionnel d'égalité et la mise en œuvre d'une politique globale en faveur de l'égalité. Ainsi, en 1983 fut créé l'*Instituto de la Mujer* (Institut de la Femme), instance chargée de développer, coordonner et mettre en place la politique d'égalité de l'Etat de manière transversale dans toutes les organisations dépendantes du gouvernement central. Pour accompagner cet Institut, fut également développé un *plan para la igualdad de oportunidades de las mujeres* (PIOM, Plan pour l'égalité d'opportunités des femmes) entre 1988 et 1990 après une grande enquête nationale et des études sur la situation des Espagnoles. Ce « féminisme institutionnel »<sup>84</sup> s'est déployé pour répondre aux revendications nationales des féministes mais également pour concorder avec les attentes de la communauté internationale, aussi bien celles de l'ONU que celles de la Communauté Européenne que l'Espagne

---

<sup>83</sup> Ibidem, p. 298-304.

<sup>84</sup> Terme employé notamment par Juan Sisinio Pérez Garzón dans *Historia del feminismo*, Madrid, La Catarata, 2011, p. 233-234.

souhaitait intégrer. Comme l'a analysé Brigitte Frotiée<sup>85</sup>, la politique espagnole en faveur de l'égalité entre les sexes résulte à la fois de dynamiques nationales propres et d'impulsions internationales dans le contexte de la construction de la démocratie. Le féminisme de la Transition a ainsi permis de poser les jalons d'une politique égalitaire qui s'est prolongée au-delà des années 1980.

## 5. Un renouveau actuel ?

Le PSOE a effectivement été au pouvoir de 1982 à 1996, permettant d'élaborer, de mettre en œuvre et de faire perdurer la politique en faveur de l'égalité des sexes et le féminisme institutionnel issus de la Transition. La création de l'*Instituto de la Mujer*, l'établissement du PIOM ainsi que l'instauration en 1987 d'un quota obligatoire de 25% de femmes dans les listes électorales furent, entre autres, des outils développés pour faire appliquer le principe constitutionnel d'égalité. Le PSOE, revenu au pouvoir entre 2004 et 2011 après huit années de gouvernement du parti conservateur *Partido Popular* (PP, Parti Populaire), continua sa politique en faveur de l'égalité. En effet, en 2004 fut instaurée la *Ley Orgánica de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género* (Loi Organique de Moyens de Protection Intégrale contre la Violence de Genre). Cette loi prévoit tout d'abord des moyens de prévention et de sensibilisation contre la violence de genre au travers de l'éducation secondaire et de la formation des professionnels (juges, policiers, médecins). Elle demande également à la publicité de « respecter la dignité des femmes et leur droit à une image non stéréotypée ni discriminatoire »<sup>86</sup>. Par ailleurs, les femmes victimes de violence ont droit à une assistance juridique, sociale et économique. Furent aussi créés des juges spécialisés dans la violence contre les femmes et un budget propre fut alloué à la lutte contre la violence de genre. De même, en 2007 fut votée la *Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres* (Loi Organique pour l'Égalité Effective entre les Femmes et les Hommes), sur laquelle nous reviendrons ultérieurement, appuyée par la création en 2008 d'un Ministère de l'Égalité. En 2010, la réglementation sur l'avortement fut réformée permettant à toutes les femmes de plus de seize ans d'avorter jusqu'à quatorze semaines de grossesse et après vingt-deux semaines seulement en cas d'anomalies ou de maladie grave et incurable du

---

<sup>85</sup> Brigitte Frotiée, « L'égalité des sexes en Espagne comme enjeu politique dans le processus de démocratisation », *Politique européenne*, n°20, 2006, p. 75-99.

<sup>86</sup> « En el campo de la publicidad, ésta habrá de respetar la dignidad de las mujeres y su derecho a una imagen no estereotipada, ni discriminatoria », *Ley Orgánica 1/2004*, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género, *Boletín Oficial del Estado*, n°313, 29 décembre 2004. Disponible sur <https://www.boe.es/buscar/pdf/2004/BOE-A-2004-21760-consolidado.pdf>

fœtus ou de danger pour la mère<sup>87</sup>. Ces réformes législatives ont montré la continuité du féminisme institutionnel, devenant même un argument politique lors des campagnes électorales espagnoles. Cette récupération politique du féminisme lui a fait perdre son aspect subversif et radical mais c'est aussi peut-être ce qui lui a permis de s'ancrer dans les mentalités. Ainsi, selon une enquête d'Ipsos publiée le 7 mars 2019<sup>88</sup>, l'Espagne serait « le troisième pays le plus féministe à l'échelle mondiale » (étude menée sur 27 pays). 44% de la population espagnole se déclarerait féministe, contre 32% pour la France. Ces chiffres, ainsi que les manifestations massives des 8 mars 2018 et 2019, sans doute les conséquences de l'affaire de « La Meute »<sup>89</sup>, font dire à la presse française que l'Espagne est « une terre féministe »<sup>90</sup> ou encore « un exemple dans la lutte contre les violences machistes »<sup>91</sup>.

Cependant, la crise économique de 2008 et le retour au pouvoir du PP en 2011 ont marqué une décélération du féminisme institutionnel qui s'était rapidement développé à partir de la création de l'*Instituto de la Mujer*. En effet, dans le contexte de la crise économique, la politique en faveur de l'égalité a expérimenté des coupes budgétaires importantes, une baisse dans les moyens humains mis en place ainsi qu'une perte de poids politique, visible notamment au travers de la suppression du Ministère de l'Égalité en 2010, seulement deux ans après sa création. Le gouvernement de Mariano Rajoy a marqué le retour du conservatisme et d'une forme d'antiféminisme dans la vie politique nationale<sup>92</sup>. Le projet de loi de 2013 visant à limiter l'avortement aux seuls cas de viol ou de danger pour la mère, rejeté en 2014, en fut un exemple flagrant. Mais selon María Bustelo<sup>93</sup>, les avancées effectuées en faveur de l'égalité des sexes durant trente ans ne peuvent être balayées aussi rapidement, car elles restent présentes dans les mentalités notamment des professionnels en charge de la politique d'égalité. Selon elle, l'essence du féminisme institutionnel survivra

---

<sup>87</sup> Juan Sisínio Pérez Garzón, *Historia del feminismo*, op. cit., p. 244.

<sup>88</sup> « España, el tercer país más feminista a nivel global », *Ipsos*, 7 mars 2019 [en ligne] <https://www.ipsos.com/es-es/espana-el-tercer-pais-mas-feminista-nivel-global> (consulté le 4 août 2019).

<sup>89</sup> En juillet 2016, un groupe de cinq hommes qui s'étaient attribués le surnom de « La Meute » ont violé collectivement une jeune femme lors des fêtes de la San Firmin et ont filmé les faits. En avril 2018, ils ont été condamnés à neuf ans de prison pour abus sexuel et non pour viol. Leur remise en liberté provisoire avait déclenché un scandale en Espagne et des manifestations de grandes ampleurs avaient été organisées.

<sup>90</sup> François Musseau, « L'Espagne, terre féministe au grand dam des machistes », *Libération*, 23 juin 2019 [en ligne] [https://www.liberation.fr/planete/2019/06/23/l-espagne-terre-feministe-au-grand-dam-des-machistes\\_1735711](https://www.liberation.fr/planete/2019/06/23/l-espagne-terre-feministe-au-grand-dam-des-machistes_1735711) (consulté le 5 juillet 2019).

<sup>91</sup> Lucie Bras, « Comment l'Espagne est devenue un exemple dans la lutte contre les violences "machistes" », *20minutes*, 1er juillet 2019 <https://www.20minutes.fr/societe/2553827-20190701-comment-espagne-devenue-exemple-lutte-contre-violences-machistes> (consulté le 5 juillet 2019).

<sup>92</sup> Voir Eva Alfama, Marta Cruells et María de la Fuente, « ¿Qué ha cambiado con esta crisis? El *mainstreaming* de género en la encrucijada », *Investigaciones Feministas*, vol. 5, 2014, p. 85.

<sup>93</sup> María Bustelo, « Three Decades of State Feminism and Gender Equality Policies in Multi-governed Spain », *Sex Roles*, juin 2014, n. p.

malgré son moindre poids institutionnel et économique, car subsiste un héritage notamment dans les outils normatifs et les structures mises en œuvre ainsi que dans les mentalités des Espagnols. De plus, la forte mobilisation face au projet de réforme de l'avortement ou bien face au jugement rendu dans l'affaire « La Meute », montre que le mouvement féministe est toujours présent en Espagne et capable d'union malgré les divergences de pensée lorsqu'il est attaqué. Il convient alors de se demander si un renouveau du féminisme espagnol ne serait pas à l'œuvre.

María Martínez a analysé ce renouvellement générationnel du féminisme espagnol<sup>94</sup> actuel en indiquant que les années 2000 ont été marquées par une résurgence du féminisme, suite aux années 1990 qui avaient constitué un moment de latence. Ce nouveau mouvement est composé en grande partie de jeunes et s'est formé au travers des mouvements des squats et altermondialistes ainsi que par le biais des études féministes et de genre. Il n'est donc pas en continuité directe avec le féminisme de la génération précédente avec lequel il n'entretient pas de contacts. Cependant, María Martínez n'adhère pas à l'idée selon laquelle ce renouvellement constituerait l'émergence d'une troisième vague du féminisme espagnol, qui serait transféministe et *queer* et marquée par des actions et pratiques plus subversives. Selon elle, bien que le transféminisme se fasse plus visible du fait de ses actions (militants arborant des éléments attribués au sexe opposé comme des moustaches, des barbes ou des godemichés) et par l'intérêt qu'il suscite chez les chercheurs, il ne constitue pas le seul courant féministe existant actuellement. De plus, elle montre qu'une nouvelle génération s'était déjà formée dans la deuxième moitié des années 1980 par rapport à la génération de la fin des années 1970. Celle des années 1980 était formée de jeunes n'ayant pas vraiment connu le franquisme et la Transition démographique et qui avait donc des expériences et des revendications différentes. Il paraît alors difficile de parler de troisième vague pour les années 2000. Nous pouvons aussi ajouter que la génération des années 1970 était également jeune, formée d'universitaires qui ont constitué leur vision du féminisme à partir de leurs expériences et de la lecture de textes féministes étatsuniens et européens. Elle n'avait pas connaissance des luttes et des revendications des féministes républicaines espagnoles des années 1930<sup>95</sup>. Le contexte historique, social et politique espagnol rend ainsi difficile cette division des générations en vagues puisque le féminisme a été mis entre parenthèses durant la Guerre

---

<sup>94</sup> María Martínez, « Troisième vague, transféminismes et la question générationnelle : reconfigurations des féminismes dans l'Espagne contemporaine » dans Karine Bergès, Florence Binard et Alexandrine Guyard-Nedelec (dir.), *Féminismes du XXI<sup>e</sup> siècle : une troisième vague ?*, op. cit., p. 75-85.

<sup>95</sup> Juan Sisinio Pérez Garzón, *Historia del feminismo*, op. cit., p. 237-238.

Civile et le franquisme, avant d'explorer durant la Transition où se sont mêlés féminisme « historique » (quête de droits civils et politiques), féminisme radical (le personnel est politique) et transféminisme. Le féminisme espagnol actuel ne constitue pas un mouvement homogène aux modalités d'action semblables. Les militants plus subversifs peuvent aussi employer des modes d'action plus « traditionnels » comme ce fut le cas pour la manifestation contre la réforme de l'avortement. Le féminisme ne se résume pas au transféminisme mais est constitué de « croisements, superpositions et hybridations »<sup>96</sup> entre passé et présent et entre différents courants de pensée qui peuvent s'avérer plus ou moins subversifs suivant les situations. Il n'existe donc pas un féminisme mais des féminismes, sans cesse mouvants et s'adaptant aux situations et aux nécessités historiques et sociétales. C'est certainement ce qui rend difficile son intégration au sein des institutions culturelles. L'incorporation des études féministes et de genre à l'histoire de l'art a été lente et difficile et a entraîné des débats sur les manières de rendre celle-ci plus inclusive. Il existe ainsi diverses théories et méthodologies pour rendre l'histoire de l'art et les musées plus inclusifs, les unes pouvant entrer en contradiction avec les autres.

## B- Les théories féministes et leur application à l'histoire de l'art :

### 1. La naissance des études sur les femmes, sur le genre et du mouvement *queer* dans le contexte anglo-saxon

#### a. *Women's studies* et *gender studies*

Les études sur les femmes (*women's studies*) et sur le genre (*gender studies*) sont nées aux Etats-Unis à la fin des années 1960 et au début des années 1970 dans un contexte de contestations et de revendications fortes : manifestations contre la guerre du Vietnam, mouvement des droits civiques, contre-culture ou encore revendications féministes. Après un premier moment militant, ces sollicitations ont été institutionnalisées dans les années 1970 en intégrant le champ universitaire. Cette institutionnalisation a été rapide aux Etats-Unis du fait

---

<sup>96</sup> María Martínez, « Troisième vague, transféminismes et la question générationnelle : reconfigurations des féminismes dans l'Espagne contemporaine », op. cit., p. 85.

d'une certaine autonomie de la part des universités et des professeurs<sup>97</sup>. Il s'agissait alors d'étudier les expériences des femmes, jusqu'alors ignorées, pour faire de ces dernières des sujets d'étude véritables et leur donner voix au chapitre. Le terme *gender* n'était initialement pas employé au profit de *women's studies* ou encore *feminist studies*<sup>98</sup>. Dans les années 1980 le terme *gender studies* a remplacé progressivement celui de *women's studies*. En effet, ce dernier fut critiqué car reposant sur un concept, « la femme » ou « les femmes », non uniforme et évolutif.

b. La complexité définitionnelle du terme *gender*

Le terme *gender* permet également d'inclure des recherches sur les masculinités (*men's studies*, terme apparu dans les années 1990) et sur les gays et les lesbiennes (*gay/lesbian studies*). De plus, le genre, défini premièrement comme une construction sociale, fait voler en éclats l'attribution de caractéristiques spécifiquement masculines ou féminines et la vision essentialiste de ce que sont « la femme » et « l'homme ». Les *gender studies* ont permis dans un deuxième temps d'étudier les relations entre les sexes, construits culturellement en opposition, ce qui induit dans un troisième moment de penser ces relations comme des rapports de pouvoir. Dans un quatrième temps, le concept d'intersectionnalité est venu compléter l'approche des *gender studies* en incluant d'autres rapports de pouvoir qui se superposent à ceux des sexes : l'âge, la race<sup>99</sup>, la classe sociale ou l'orientation sexuelle<sup>100</sup>. Cependant, certaines féministes reprochent au terme *gender* d'occulter de nouveau les femmes ainsi que le caractère féministe militant de ces études par une terminologie plus acceptable académiquement. Comme le résume l'historienne Joan W. Scott :

« Dans son usage récent le plus simple, "genre" est synonyme de "femmes". Des livres et articles de toutes sortes qui avaient comme sujet l'histoire des femmes ont, pendant les dernières années, substitué dans leurs titres le terme de "genre" à celui de "femmes". [...] Dans ces circonstances,

---

<sup>97</sup> Pour les raisons de cette institutionnalisation rapide, voir Marilyn Boxer, « *Women's Studies* aux Etats-Unis : trente ans de succès et de contestation », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2001, n°13, p. 211-238 et Paula Schwartz, « Women's studies, gender studies. Le contexte américain », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, n°75, 2002, p. 15-20.

<sup>98</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 13.

<sup>99</sup> Le terme race est plus employé dans le monde anglo-saxon que francophone. De plus, il est également utilisé dans la sociologie pour décrire les groupes ethniques. En effet, même si les races n'ont pas de réalité scientifique, elles continuent de structurer la perception de la réalité et les pensées des groupes sociaux.

<sup>100</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, op. cit., p. 7-10.

l'usage du terme de "genre" vise à indiquer l'érudition et le sérieux d'un travail, car "genre" a une connotation plus objective et neutre que "femmes". Le "genre" semble s'intégrer dans la terminologie scientifique des sciences sociales et, donc, se dissocier de la politique (prétendue tapageuse) du féminisme. Dans cet usage, le terme de "genre" n'implique pas nécessairement une prise de position sur l'inégalité ou le pouvoir, pas plus qu'il ne désigne la partie lésée (et jusqu'à présent invisible). Alors que le terme "histoire des femmes" révèle sa position politique en affirmant (contrairement aux pratiques habituelles) que les femmes sont des sujets historiques valables, le "genre" inclut les femmes, sans les nommer, et paraît ainsi ne pas constituer de menace critique. Cet usage de "genre" est un aspect de ce qu'on pourrait appeler la recherche d'une légitimité institutionnelle par les études féministes, dans les années 1980 »<sup>101</sup>.

Il n'existe néanmoins pas de définition univoque du terme *gender* qui est constamment réactualisée au fil des débats et des évolutions théoriques et politiques. Par exemple, le *Black feminism* a reproché dans les années 1970 aux féministes américaines de mener des études ethnocentrées fondées sur l'analyse des femmes blanches, de classe moyenne et hétérosexuelles ce qui a conduit à intégrer d'autres rapports de pouvoir aux *gender studies*. De même l'approche hétéronormée (où l'hétérosexualité est considérée comme allant de soi et étant la norme) des *gender studies* a fait l'objet de critiques. La définition du genre que nous retiendrons ici est celle établie par Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait et Anne Revillard dans *Introduction aux études sur le genre* : « un système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin) » qui inclut ainsi le genre comme construction sociale, comme approche relationnelle, comme rapport de pouvoir et incorporant l'intersectionnalité<sup>102</sup>.

### c. Le genre comme outil d'analyse critique

L'historienne américaine Joan W. Scott a fait du genre un outil d'analyse historique. Selon elle le genre n'est pas une simple construction sociale d'opposition entre les sexes mais une manière de rendre compte des rapports de pouvoir dans l'analyse d'éléments qui n'ont, *a priori*, pas de lien avec les relations entre les sexes. En effet, la différenciation entre masculin

---

<sup>101</sup> Joan W. Scott, « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, p. 128-129. Traduit de l'anglais par Eléni Varikas.

<sup>102</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, op. cit., p. 10.

et féminin ne se limite pas à la différence des sexes mais est convoquée également pour renvoyer à d'autres formes de hiérarchies sociales (entre classes sociales ou entre maîtres et esclaves) et se retrouve dans des oppositions symboliques entre des valeurs, des caractéristiques ou même des éléments naturels (raison et émotion, force et faiblesse, activité et passivité, lune et soleil, humidité et sécheresse et bien d'autres).

Les *gender studies* ne constituent ainsi pas une discipline à part mais sont des outils d'analyse critique intégrés dans diverses disciplines de recherche comme la philosophie, l'histoire, l'anthropologie ou la sociologie. Elles sont également transdisciplinaires invitant les champs de recherche à se croiser pour mieux analyser les interactions humaines.

#### d. Le mouvement *queer*

Le mouvement *queer* s'est également développé aux Etats-Unis à partir des années 1990. Le terme *queer* est initialement une insulte qui signifie « étrange », « bizarre », « tordu » (par opposition à *straight* qui veut dire droit et hétérosexuel). Il désigne des personnes au sexe indéterminable ou ayant des pratiques considérées comme déviantes (homosexualité, sadomasochisme ou encore transsexualité). Les militants du mouvement *queer* se sont réapproprié cette insulte pour revendiquer leur étrangeté et leur indétermination et critiquer les normes sexuelles et sexuées, refusant les identités et les groupes d'appartenance préconçus et oppresseurs. Ainsi ces identités et normes sont constamment rejouées, déviées et subverties pour les contrecarrer. Il s'agit de dépasser le binarisme féminin/masculin, d'aller au-delà du sexe biologique et du genre qui sont pour eux des constructions sociales fictives issues de l'hétéronormativité. Ils refusent une quelconque identité préétablie et fixe, cherchant à détruire toute forme d'essentialisme.

Le mouvement *queer* s'est inspiré notamment des théories de Judith Butler dans son ouvrage *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* paru en 1990. Elle y montre que le genre, en perdurant dans un binarisme masculin/féminin, reste en réalité attaché à la nature, au biologique et ne s'en défait pas réellement. Cette séparation entre biologique et social laisserait entendre qu'il existerait un sexe biologique purement naturel, antérieur et pré-

social<sup>103</sup>. Le genre est, selon elle, performatif : c'est en attribuant un genre à une personne qu'elle s'identifie à celui-ci et adopte un comportement qui fait exister ce genre, jouant sans cesse ce qu'elle appelle une performance. Elle invite alors à dépasser le binarisme et l'hétéronormativité, à en jouer sur un mode parodique, à faire du genre une variable changeante au cours de la vie d'un individu dans une confusion et une multiplicité des identités. Le mouvement *queer* reprend les idées de Judith Butler en jouant des identités par des performances (*drag queens* et *drag kings* par exemple) et mettant en avant le caractère mouvant et changeant de ces identités.

## 2. La difficile intégration de ces champs d'étude à l'histoire de l'art

Les *gender studies* et les *queer studies* se sont intégrées à des disciplines telles que la sociologie, l'anthropologie, la sociologie, la philosophie ou la psychanalyse. Les relations humaines et les rapports sociaux sont effectivement au cœur de ces sciences humaines. Elles ont également incorporé la littérature et l'histoire. S'est ainsi développé par exemple ce qui a été appelé une « *herstory* » (par opposition à *history*, « his » étant en anglais l'adjectif possessif masculin), c'est-à-dire une histoire écrite du point de vue des femmes cherchant à faire de celles-ci un sujet historique. La *herstory* s'est déployée en parallèle de l'histoire sociale en réutilisant les méthodologies de cette dernière. Elle a effectivement repris l'intérêt de l'histoire sociale pour les détails de la vie quotidienne, pour des thèmes comme la famille ou la sexualité. De même, la transdisciplinarité de l'histoire sociale est présente au sein de la *herstory* et elle s'intéresse aussi à la vie de personnes ou de groupes de personnes qui constituent des preuves historiques à part entière, remettant en cause la vision linéaire de l'histoire politique et des hauts faits<sup>104</sup>. L'ouvrage de Michelle Perrot et Georges Duby *L'Histoire des femmes en Occident de l'Antiquité à nos jours* (1991) a eu une importance considérable dans cette entreprise de réécriture de l'histoire selon la perspective des femmes. Cependant, les *gender* et *queer studies* ont eu plus de difficultés à s'intégrer dans le champ de l'histoire de l'art. Pourquoi cette difficulté alors qu'elles ont été incluses dans l'histoire ?

---

<sup>103</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>104</sup> Voir Joan W. Scott, *Gender and the politics of History*, Columbia University PRESS, 1999 [1988], p. 15-27.

Griselda Pollock alla même jusqu'à affirmer que l'histoire de l'art ne pourrait pas survivre au féminisme<sup>105</sup>. La discipline est formée à partir du canon, c'est-à-dire des objets artistiques établis comme étant les meilleurs, les plus significatifs de l'histoire de l'art, possédant une valeur universelle et transhistorique. Ils devraient alors être étudiés comme modèles, légitimés par les institutions académiques, les musées et les artistes eux-mêmes en s'inspirant de leurs prédécesseurs. Ce canon constitue la base même sur laquelle s'établit l'histoire de l'art. Or ce canon a été remis en cause et critiqué par les mouvements sociaux développés dans les années 1960-1970 en montrant son aspect très partiel puisqu'instauré seulement du point de vue de l'homme blanc occidental hétérosexuel, et servant de fondement au pouvoir des groupes hégémoniques. Le féminisme est ainsi postulé comme contredisant l'incontournable logique de l'histoire de l'art, pour paraphraser Griselda Pollock<sup>106</sup>. Le féminisme remet en cause les fondements mêmes de l'histoire de l'art. Il réfute la vision moderne de l'artiste comme génie créateur détaché du reste de l'humanité en montrant que l'art est une pratique<sup>107</sup> issue d'un apprentissage dans un contexte historique et social. La lecture féministe de l'art est ainsi « démythificatrice »<sup>108</sup>. L'art n'est plus perçu comme universellement valable et détaché de toute forme de contingence. La perspective féministe invite à repenser et à déconstruire l'histoire de l'art et les concepts de valeur et de qualité des œuvres d'art qui, loin d'être universels, légitiment ce canon en adéquation avec les idéologies hégémoniques. Comment le féminisme peut-il intervenir et repenser l'histoire de l'art ?

Le texte qui a marqué l'introduction de perspectives féministes en histoire de l'art est l'article de Linda Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » publié dans la revue *ArtNews* en 1971. Elle y a montré que les conditions et le système de formation artistique empêchaient les femmes de se former au « grand art », notamment parce qu'elles étaient privées de la possibilité de travailler d'après le nu, les écartant de fait du genre de la peinture d'histoire qui était le plus valorisé dans la hiérarchie. De même, le système du marché de l'art, en valorisant ce « grand art » et en dédaignant les arts dits mineurs dans lesquels les créatrices étaient plus nombreuses, excluait encore les femmes de la reconnaissance artistique. Son texte « Femmes, art et pouvoir » (1993) marque une autre application de la théorie féministe à l'art par l'analyse des relations de pouvoir au travers d'œuvres artistiques aussi bien du point de vue sexuel que racial ou des classes. Un autre

---

<sup>105</sup> Griselda Pollock, « Can Feminism Survive the Impact of Feminism? », conférence à la CAA, New York, 1989.

<sup>106</sup> Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, n°43, 2007, p. 52.

<sup>107</sup> Griselda Pollock, *Vision and difference: Feminity, Feminism and the Histories of art*, London, New York, Routledge, 1988, p. 4.

<sup>108</sup> Griselda Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », op. cit., p. 61.

ouvrage fondateur est celui de Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology* (1981). Le titre souligne l'absence d'équivalent féminin à l'expression « vieux maîtres », puisque le terme maîtresse renvoie à une connotation sexuelle et non artistique, soulignant ainsi que le masculin est posé comme universel et neutre en art<sup>109</sup>. Les autrices étudient les stéréotypes qui entourent l'art produit par les femmes ainsi que leur exclusion de l'histoire de l'art et montrent que les femmes artistes ont toujours existé et pratiqué en contournant les normes et les contraintes.

Ce que Griselda Pollock nomme des « interventions féministes en histoire de l'art »<sup>110</sup> peut être analysé selon trois grands axes : l'emploi des outils analytiques du genre dans l'étude des œuvres ou des carrières d'artistes aussi bien féminins que masculins et de toute époque historique ; la déconstruction de la discipline de l'histoire de l'art et de ses fondements sexistes, racistes, homophobes ; et un renouvellement des théories esthétiques à partir des pratiques artistiques des artistes dites « féministes ». Ainsi, il est possible par exemple de réintroduire les femmes au sein de l'histoire de l'art grâce à des recherches, mais ce type d'approche, bien qu'essentiel, est considéré comme insuffisant par les historiennes de l'art féministes car ne remettant aucunement en question les présupposés de l'élaboration de la discipline de l'histoire de l'art ainsi que le canon auquel sont simplement ajoutées des artistes femmes<sup>111</sup>. Il s'agit alors d'étudier les carrières des artistes femmes dans leur contexte sociohistorique et de réfléchir sur les mécanismes de marginalisation de certaines artistes ou pratiques, de leur inscription ou non dans la postérité. Les œuvres artistiques peuvent également être analysées sous le prisme du genre en étudiant les mécanismes de construction des identités et des rapports de pouvoir au travers de l'image, de leur élaboration et leur réception. A ce titre, des historiennes de l'art, à partir des réflexions de Laura Mulvey, se sont attachées à étudier la culture visuelle en travaillant sur le regard (*gaze*) du spectateur sur les œuvres qui les interprète selon ses codes sociaux, ses valeurs, ses croyances. La déconstruction de l'histoire de l'art passe notamment par la remise en cause de la soi-disant universalité de l'art en l'introduisant dans un contexte sociohistorique, en questionnant les hiérarchies entre art et artisanat, arts majeurs et arts mineurs, art populaire et art savant. Est également étudié l'impact des mouvements féministes sur la production artistique en

---

<sup>109</sup> Jacqueline Lichtenstein et Griselda Pollock, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », *Perspective*, n°4, 2007, p. 3.

<sup>110</sup> Griselda Pollock, *Vision and difference*, op. cit., p. 1.

<sup>111</sup> Cf. Griselda Pollock, *Vision and difference*, op. cit., p. 1-2 ; Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993 [1989], traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, p. 7 ; Sandra Harding (dir.), *Feminism and Methodology. Social Science Issues*, Bloomington, Indiana University Press, 1987, p. 4-5.

analysant l'introduction de « problématiques féministes »<sup>112</sup> dans la création. Ainsi Laura Cottingham a établi différents apports féministes : une transformation des représentations de la femme pour dépasser leur fonction patriarcale traditionnelle symbolisant la mère et/ou la putain ; une critique de l'hégémonie de la peinture et de la sculpture par l'emploi de nouveaux médias (spectacle, vidéo) ; l'insertion dans des postulats universalistes de la subjectivité et du vécu au féminin ; brouiller les frontières établies par le modernisme entre l'art et la vie en société avec la réalisation d'œuvres qui reconnaissent les termes politiques où s'inscrivent la vie des individus ; une remise en question de la division traditionnelle entre l'intellectualisme de l'art et la nature prosaïque de l'artisanat avec une réévaluation des arts domestiques (broderie, tissage, couture) ; une mise en avant de l'univers autobiographique comme source appropriée de la culture visuelle ; le développement de nouvelles stratégies de visualisation de la sexualité ; une réfutation du mythe du XIX<sup>ème</sup> siècle du génie individuel en créant des groupes et collaborations artistiques ; l'introduction d'aspects culturellement dégradés du vécu féminin (habillement, menstruation, ménage, beauté, prostitution) comme support et thème de l'art<sup>113</sup>.

### 3. Etude comparée de la réception de ces théories dans l'histoire de l'art en France et en Espagne

L'institutionnalisation en France des *women's studies*, *gender studies* et *queer studies* a été lente et difficile. Ce fut seulement dans les années 1980 que les *women's studies* ont intégré la recherche française avec par exemple le colloque « Femmes, féminisme et recherche » qui s'est déroulé à Toulouse en 1982 poursuivi par une « Action Thématique Programmée » du CNRS qui a normalisé ces champs d'études. De même a été créée en 1989 l'Association Nationale des Etudes Féministes. En 1992 a été publié le fameux ouvrage de Michelle Perrot et Georges Duby *Histoire des femmes en Occident de l'Antiquité à nos jours*. Ce ne fut que dans les années 2000 que les chercheurs français employèrent le terme de « genre »<sup>114</sup>.

---

<sup>112</sup> L'artiste Mary Kelly citée par Griselda Pollock dans Jacqueline Lichtenstein et Griselda Pollock, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art », op. cit., p. 2.

<sup>113</sup> Laura Cottingham, « Vraiment, féminisme et art » dans Françoise Collin, Laura Cottingham et Armelle Leturcq, *Vraiment. Féminisme et art*, catalogue d'exposition, Grenoble, Magasin-Centre national d'art contemporain, 5 avril – 25 mai 1997, p. 57.

<sup>114</sup> Laure Bereni, Sébastien Chauvin, Alexandre Jaunait, Anne Revillard, *Introduction aux études sur le genre*, op. cit., p. 11-12.

Mais l'histoire de l'art en France a été plus réfractaire à l'intégration des études de genre et du féminisme en son sein. Ils provoquent encore aujourd'hui une certaine méfiance dans les universités et les musées. Les réflexions anglo-saxonnes furent introduites notamment grâce au colloque « Féminisme, art et histoire de l'art » organisé en 1990 à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts par Mathilde Ferrer et Yves Michaud où intervint Griselda Pollock. Dans les années 2000 des ouvrages « grand public » sur les artistes femmes parurent comme *Femmes artistes, de la Renaissance au XXI<sup>ème</sup> siècle* de Simona Bartolena en 2003 ou encore *Les femmes dans l'art* de Marie-Jo Bonnet en 2004. Il faut noter l'importance de l'année 2007 où parut un numéro spécial des *Cahiers du genre* intitulé *Genre, féminisme et valeur de l'art*, ainsi que de la revue *Perspective* dénommé *Genre et Histoire de l'art*, issu d'une journée d'étude à l'INHA où était posée la question « Les questions de genre dérangent-elles encore l'histoire de l'art en France ? ». Dans ce dernier, Elisabeth Lebovici parlait d'un retard de l'histoire de l'art en France où « encore aujourd'hui, les questions de genre, les études culturelles, les théories féministes et les "ateliers *queer*" restent, à de rares exceptions, aux portes de l'enseignement universitaire de l'histoire de l'art » et de la nécessité de « montrer qu'un champ de recherche, issu du féminisme, existait en dehors du terrain universitaire français, comme avaient été produits nombre de travaux, plus spécifiques ou plus mondialisés, dans un espace intellectuel validé par des communautés scientifiques partout dans le monde, mais marginalisé en France »<sup>115</sup>.

Quelles sont les raisons de ce « retard » français ? Anne Creissels et Giovanna Zapperi dans leur article « Histoire de l'art en France et *Gender Studies* : un mariage contre nature ? »<sup>116</sup> donnent plusieurs explications. Elles évoquent tout d'abord l'anti-américanisme et l'antiféminisme régnant en France. Le féminisme et, par extension, les *gender studies*, apparaissent comme des importations américaines. Le féminisme à l'américaine est perçu en France comme radical, reposant sur une guerre des sexes, à laquelle s'opposerait la « galanterie à la française » comme l'explique Michelle Perrot :

« Les féministes américaines font aujourd'hui les frais d'un antiféminisme qui se drape volontiers dans les plis de la spécificité française et oppose aux rudesses de la guerre des sexes, inhérente à cette

---

<sup>115</sup> Elisabeth Lebovici, « Pour une histoire de l'art paradoxale », *Perspective*, n°4, 2007, p. 561-563.

<sup>116</sup> Anne Creissels et Giovanna Zapperi, « Histoire de l'art en France et *Gender Studies* : un mariage contre nature ? », *Perspective*, n°4, 2007, p. 710-715.

terre de cow-boys et de saloons, les douceurs de la courtoisie et de la galanterie élevées au rang de vertus nationales, d'exception culturelle à défendre comme un patrimoine »<sup>117</sup>.

Christine Bard décrit la France comme un pays « antiféministe et féminolâtre » où le rejet du féminisme s'appuie sur une identité latine qui s'opposerait au protestantisme anglo-saxon et où est exaltée la fameuse galanterie à la française.

« Si exception française il y a, sans doute est-elle d'abord déni de l'antiféminisme hexagonal. Il prend de multiples formes, dont la sous-estimation du féminisme, difficile à acclimater tant les Françaises chériraient, depuis plusieurs siècles, la condition privilégiée dont elles jouiraient. La France n'est-elle pas le "pays de la Femme", et Paris, "la ville de la Femme" ? La liberté sexuelle n'y est-elle pas exemplaire, et enviée par les pays voisins en proie au puritanisme et à la ségrégation sexuelle la plus stricte ? Les Françaises n'ont-elles pas été les premières au monde à bénéficier de la réduction volontaire des naissances et de l'espérance émancipatrice des Lumières ? [...] Ce qui pourrait n'être qu'un débat (forcément complexe) entre spécialistes de l'histoire atteint la dimension d'un mythe (forcément simpliste) complaisant, et réconfortant pour l'égo national »<sup>118</sup>.

Cet antiféminisme serait également le fruit de l'idéal républicain d'universalisme issu de la Révolution française qui refuse le communautarisme comme le résume Françoise Collin :

« [...] le terme de féministe fait peur là où dans une longue tradition philosophique et politique nationale à prétention universaliste il n'y a que de l'humain, et où une révolution décisive a instauré il y a deux siècles et une fois pour toutes, le règne de l'égal confondu avec celui du même – le règne de la fraternité des frères – de sorte qu'il n'y aurait plus qu'à défendre et à aménager les "acquis" »<sup>119</sup>.

A ces raisons générales, s'ajoutent des explications plus spécifiques à l'histoire de l'art. Anne Creissels et Giovanna Zapperi mentionnent que l'histoire de l'art et les musées en France sont teintés d'élitisme et de conservatisme et sont marqués par une approche formaliste, positiviste et aux découpages historiques rigides. Cela a pour conséquence une imperméabilité aux influences extérieures ainsi qu'un refus de la transdisciplinarité et de la dimension politique inhérentes aux *gender studies*. « Or, l'histoire de l'art en France peine à reconnaître la dimension sociale, culturelle et politique de la production artistique, ainsi que

---

<sup>117</sup> Michelle Perrot, préface de l'ouvrage de Christine Bard (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999, p. 11.

<sup>118</sup> Ibidem, p. 31-32.

<sup>119</sup> Françoise Collin, « Visibilité et représentation », dans Françoise Collin, Laura Cottingham et Armelle Leturcq, *Vraiment. Féminisme et art*, op. cit., p. 26.

les rapports entre les domaines esthétique et politique »<sup>120</sup>. Cet aspect militant et politique est considéré en France comme réducteur et partisan, ne répondant donc pas à l'objectivité et à l'exhaustivité scientifique.

Le cas espagnol est quant à lui un peu différent. L'historiographie de l'histoire de l'art espagnole a commencé à intégrer la perspective de genre dans les années 1990 à partir des réflexions anglo-saxonnes. Mais comme le précise Patricia Mayayo, l'incorporation de ces discours n'a pas suivi le schéma linéaire transatlantique<sup>121</sup>. En effet, elle explique, en simplifiant, que dans le contexte anglo-saxon les féministes dans l'histoire de l'art ont d'abord cherché à faire sortir de l'oubli les artistes femmes du passé. Puis cette approche a été critiquée en affirmant qu'il fallait aller plus loin en rénovant les outils historiographiques et en différenciant l'art produit par les femmes de l'art féministe. Ensuite, la perspective anglo-saxonne de l'art féministe a été enrichie en ajoutant les visions des artistes d'autres pays montrant par là même l'aspect international du féminisme. Au même moment sont apparues les théories *queer* qui ont questionné la définition du sujet « femme » en cherchant à déstabiliser les catégories établies. Patricia Mayayo montre qu'en Espagne ce schéma ne peut pas s'appliquer, d'une part car ces théories sont arrivées plus tardivement, et d'autre part car ces différentes phases qu'elle décrit se sont développées en même temps et de manière désordonnée par rapport au contexte anglo-saxon. Elle explique que la réception des *queer studies* s'est parfois faite avant celle des *women's studies* et ainsi « ont cohabité au même moment dans les salles des musées espagnols des expositions sur les artistes femmes, sur les pratiques féministes et sur les mouvements transféministes »<sup>122</sup>. L'ouvrage majeur qui marque le début de l'introduction de réflexions féministes dans l'histoire de l'art en Espagne est celui de Estrella de Diego *La mujer y la pintura del siglo XIX español: cuatro-cientas olvidadas y algunas más* publié en 1987. Comme le souligne le sous-titre « Quatre-cents oubliées et quelques-unes en plus », il s'inscrit dans la perspective d'ajout des artistes femmes à l'histoire de l'art. Cette même autrice publie quelques années plus tard, en 1992, *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género* où elle étudie la thématique de l'androgynie, de la métamorphose en montrant comment le « je » se construit dans l'opposition à « l'autre », masculin ou féminin, et souligne la multiplicité du « je ». Elle

---

<sup>120</sup> Anne Creissels et Giovanna Zapperi, « Histoire de l'art en France et Gender Studies : un mariage contre nature ? », op. cit., p. 713.

<sup>121</sup> Patricia Mayayo, « Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes », *Investigaciones Feministas*, vol. 4, 2013, p. 35-36.

<sup>122</sup> « [han] convivido al mismo tiempo en las salas de los museos españoles exposiciones sobre mujeres artistas, prácticas feministas y movimientos transfeministas », ibidem, p. 36.

réfléchit dans cet ouvrage à la construction des identités de genre, incluant ainsi la perspective de genre dans son travail. Le catalogue de l'exposition *100%*, connue pour être la première exposition féministe espagnole (1993), élargit la connaissance de la pensée anglo-saxonne en incorporant des traductions en castillan de textes centraux dans la théorie féministe : ceux de Elaine Showalter, Janet Wolff, Amelia Jones ou encore Teresa de Lauretis<sup>123</sup>.

Bien que les études féministes et de genre soient difficiles à intégrer à l'histoire de l'art puisque remettant en question les fondements mêmes de la discipline, il ne semble pas que les théories anglo-saxonnes aient fait l'objet en Espagne d'un rejet comme cela a été le cas en France, en laissant entrevoir un antiaméricanisme latent. Il nous semble que nous pouvons expliquer ce fait par l'hypothèse suivante : le féminisme espagnol s'est construit par la comparaison de la situation espagnole avec les pays étrangers. En effet, déjà en 1919 Margarita Nelken, dans son livre *La condición social de la mujer en España*, établissait sa réflexion sur l'Espagne en regard de la situation des Anglaises pour montrer un retard espagnol. De même, le féminisme clandestin qui s'est mis en place durant le franquisme a été imprégné de pensées étrangères par la circulation d'ouvrages comme *Le Deuxième sexe* de Simone de Beauvoir ou encore *The Feminine Mystique* de Betty Friedan traduit en castillan en 1965. Lors de la Transition démocratique, certaines féministes espagnoles se sont réappropriées les théories des françaises Luce Irigaray et Julia Kristeva ainsi que des italiennes Carla Lonzi et Luisa Muraro<sup>124</sup>. De plus, la démocratie espagnole actuelle s'est construite en cherchant à s'intégrer dans les dynamiques internationales, fait dont ont tiré parti les féministes pour inclure leurs revendications dans la construction de cette nouvelle démocratie<sup>125</sup>. Certains théoriciens espagnols, comme Beatriz/Paul B. Preciado, illustrent ce caractère international dans leurs trajectoires individuelles. En effet, né à Burgos en Espagne, Beatriz/Paul B. Preciado a étudié à la *New School for Social Research* de New York avant de s'installer à Paris en 2000 puis de retourner aux Etats-Unis. Pour autant il ne renie pas son pays d'origine puisqu'il a travaillé avec le Musée d'Art Contemporain de Barcelone notamment. Au contraire de la France, l'Espagne n'a donc pas rejeté les influences et les pensées extérieures, mais les a faites siennes pour les adapter à ses propres spécificités.

---

<sup>123</sup> Patricia Mayayo, « Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo » dans Juan Vicente Aliaga et Patricia Mayayo, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013, p. 37.

<sup>124</sup> Roberta Johnson Johnson et Maite Zubiaurre, *Antología del pensamiento feminista español*, op. cit., p. 307 et p. 402.

<sup>125</sup> Voir Brigitte Frotié, « L'égalité des sexes en Espagne comme enjeu politique dans le processus de démocratisation », op. cit.

## C- L'incorporation au champ muséal français et espagnol :

Les discours féministes et de genre n'en sont pas restés à la théorie de l'histoire de l'art mais des réflexions ont également été élaborées quant à leur application dans le monde des musées. Les questions féministes ont été introduites dans le champ muséal à partir des années 1990, notamment avec l'ouvrage *Gender Perspectives. Essays on Women in Museums* de Jane R. Glaser et Artemis A. Zenetou publié en 1994. Ce livre a montré la méconnaissance de l'apport des femmes dans la construction des musées, de la muséographie et de la muséologie, le manque de femmes à des postes importants dans les institutions culturelles et un certain manque d'intérêt de ces dernières pour corriger les inégalités. Les réflexions *queer* ont quant à elles été plus tardivement introduites dans la muséologie, depuis les années 2008-2010, à partir notamment de l'Euro Pride à Stockholm où deux musées ont intégré cet événement au sein de leurs collections et de leurs expositions temporaires<sup>126</sup>.

Questionner les institutions muséales au prisme du genre fait sens puisque les musées sont conçus au XIX<sup>ème</sup> siècle comme des espaces de représentation et de construction des savoirs et des connaissances. Ils constituent un récit par la classification, l'ordonnancement et l'exposition d'objets dans un but pédagogique et éducatif<sup>127</sup>. De ce fait, les musées, par la préservation d'un patrimoine, sont des lieux de constitution de la mémoire collective ainsi que d'identités. Au travers des interactions entre le public et les contenus qui sont diffusés dans les salles, par les objets ainsi que les discours qui les entourent, s'élabore un processus d'actualisation et de reconfiguration des identités sociales et de genre<sup>128</sup>. Ainsi, les musées ne sont pas des espaces neutres et objectifs, mais bel et bien politiques, partiels et subjectifs, au service de processus hégémoniques. De fait, le masculin sert de référence puisque lorsque l'on cherche à adopter un point de vue universel, on adopte en réalité un point de vue masculin qui est considéré comme neutre. Ce qui est prétendument universel ne l'est en fait pas. Comme l'a souligné Cristina Castellano, « [...] les institutions éducatives, médiatiques et culturelles contribuent, directement ou indirectement, à la construction de la représentation des identités sexuelles, à la création des hiérarchies visuelles et au développement des

---

<sup>126</sup> Pour un état plus précis de la question, voir l'introduction de Charlotte Foucher Zarmanian et Arnaud Bertinet, *Musées au prisme du genre. Culture et Musée*, Arles, Actes Sud, 2017, p. 17-29.

<sup>127</sup> Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Londres, New York, Routledge, 1995, p. 1-2.

<sup>128</sup> Marián López Fernández Cao et Antonia Fernández Valencia, « Museos en Femenino: Un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación », *Storia delle donne*, à paraître, p. 5.

différences »<sup>129</sup>. Hilde Hein<sup>130</sup> montre comment la fonction de représentation des musées, qui est présumée être une entreprise cognitive, leur confère une responsabilité morale. Les musées sont, aux yeux du public, entourés d'une aura d'autorité due à leur caractère scientifique. De ce fait, selon elle, leur responsabilité doit être proportionnelle à leur autorité. La représentation permet de modeler notre vision de la réalité et donc est politique. Or Hilde Hein souligne que les choix muséographiques des musées ont souvent « moins à voir avec la vérité et la précision qu'avec la force émotive et la puissance esthétique » rendant ainsi caduque le caractère objectif et scientifique des musées, ce qui pose des questions du point de vue éthique. Les musées sont ainsi responsables dans les choix qu'ils font de ce qu'ils représentent, des moyens employés pour le faire, de ce que ces représentations excluent et de ce qu'ils choisissent de ne pas représenter. Les musées, au travers de la sélection, offrent une vision partielle de la réalité. Mais ce qui pose problème est que cette vision partielle est posée comme une image objective de la réalité. Les perspectives féministes et de genre permettent ainsi de remettre en cause ce principe d'objectivité en montrant que des relations de pouvoir se jouent au sein des musées au service d'idéologies hégémoniques.

A partir de ces considérations théoriques, diverses entreprises ont été menées pour tenter de redonner une place aux exclus. Nos propos se centrent tout d'abord ici sur l'inclusion des femmes au travers de diverses modalités d'exposition dans les musées, des réflexions sur les manières d'introduire les questions d'identité sexuelle et les théories *queer* seront évoquées en conclusion de ce mémoire.

## 1. Les musées de femmes

Une première approche consiste à élaborer des espaces spécifiquement dédiés aux femmes par la création de musées spécialisés : les musées de femmes. Ils sont un moyen de donner aux femmes un lieu qui leur est propre, de valoriser le matrimoine<sup>131</sup>. Il existe environ

---

<sup>129</sup> Cristina Castellano, « Genre et musées » dans Aline Caillet et Christophe Génin (dir.), *Genre, sexe et égalité. Etude critique de nos rôles sociaux*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 115.

<sup>130</sup> Hilde Hein, « The responsibility of representation. A feminist perspective », dans Janet Marstine, *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum*, New York, Routledge, 2011, p. 112-124.

<sup>131</sup> Sur l'histoire de ce terme qui est loin d'être un néologisme actuel, voir Ellen Hertz, « Le matrimoine » dans Marc-Olivier Gonthier, Jacques Hainard et Roland Kaehr (dir.), *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002, p. 153-168.

quatre-vingt musées de femmes dans le monde, sans compter les musées virtuels<sup>132</sup>. Le premier à avoir fait son apparition en Europe est le *Frauenmuseum* de Bonn créé en 1981. Ce type de musée s'est peu à peu développé à partir des années 1980, en parallèle des mouvements féministes. Comme le montre Julie Botte<sup>133</sup>, autrice d'une thèse intitulée *Les musées de femmes. Entre patrimonialisation et engagement social*, les musées de femmes ne forment pas une catégorie homogène. Il existe des musées *in situ*, des musées virtuels, avec ou sans collection, avec des moyens plus ou moins importants dans des structures plus ou moins grandes. Les thématiques sont également variées. Un réseau professionnel a été créé en 2008, le *Network of Women's Museums*, renommé en 2012 l'*International Association of Women's Museums*, dans le but d'unifier ces différents musées et d'établir un dialogue entre eux. L'*International Association of Women's Museums* a ainsi élaboré la définition suivante :

« Les musées de femmes sont divers ; ils reflètent les rôles et les situations politiques, culturelles, artistiques, économiques et sociales des femmes dans le passé et le présent. Ils préservent et encouragent les pratiques culturelles des femmes, dissipent les préjugés et contribuent au respect des femmes et des droits humains. Ils sont le miroir de la société et aussi du changement du monde. »<sup>134</sup>

Cette définition, comme le souligne Julie Botte, met en avant le rôle social des musées de femmes, leur fonction citoyenne de sensibilisation et d'éducation envers la condition des femmes et sont, par là, porteurs de revendications. Cette typologie de musées s'inscrit dans un contexte plus large de réflexions mises en œuvre par les musées communautaires et la nouvelle muséologie. Julie Botte définit quatre sous-catégories de musées de femmes : ceux cherchant à rendre visible le patrimoine artistique, ceux qui donnent la parole aux femmes sur des thématiques actuelles, ceux qui mettent en avant des femmes appartenant aux minorités (ethniques, de classes défavorisées) et les musées de mémoire en lien avec les droits des femmes.

En France il n'existe pas de musées de femmes. La seule initiative similaire qui peut être mentionnée est le site internet MUSEA, musée virtuel sur l'histoire des femmes et du genre, mis en œuvre par l'université d'Angers en 2004 qui présente des expositions virtuelles

---

<sup>132</sup> Pour une liste complète de ces musées, voir le site internet de l'*International Association of Women's Museums*. <https://iawm.international/about-us/womens-museums/museums-list/> (consulté le 14 août 2019).

<sup>133</sup> Julie Botte, « Les musées de femmes : de nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée » dans Charlotte Foucher Zarmanian et Arnaud Bertinet, *Musées au prisme du genre. Culture et Musée*, op. cit., p. 51-71.

<sup>134</sup> Ibidem.

en cherchant à « déconstruire les représentations stéréotypées du masculin et du féminin »<sup>135</sup>. Selon Christine Bard, historienne directrice du comité scientifique de la page MUSEA, cette inexistence de musée de femmes en France est symptomatique « des difficultés rencontrées pour institutionnaliser les acquis des recherches impulsées par les féministes depuis une trentaine d'années »<sup>136</sup>. Les raisons qui peuvent expliquer cette absence sont diverses : difficultés à analyser les objets dans une perspective féministe, manque d'unité dans le féminisme français, monde des musées très masculin, moindre intérêt en France pour les musées de société ou d'histoire par rapport aux musées d'art ou encore peur du communautarisme<sup>137</sup>. Tandis qu'en Espagne il existe deux musées de femmes : le *Museo Etnológico de la Mujer Gitana* (Musée Ethnologique de la Femme Gitane) à Grenade et le *Museo de la Mujer en el Flamenco* (Musée de la Femme dans le Flamenco) à Séville. Le premier, créé en 2006 à l'initiative de l'Association de Femmes Gitanes ROMI, cherche à transmettre les apports de la femme gitane dans l'histoire et à diffuser la culture gitane, loin des stéréotypes qui l'entourent. Il retrace l'histoire des gitans et de la femme gitane, aborde l'art, la littérature et la musique gitanes, évoque les traditions ésotériques et la médecine traditionnelle des gitans et a recréé une caravane. Le Musée de la Femme dans le Flamenco, créé en 2010, montre les apports des femmes à ce genre artistique comme chanteuses, danseuses et musiciennes et met en avant des grandes figures féminines du flamenco. Ce musée inclut également un centre de recherche sur le flamenco et souhaite devenir un point de référence dans le domaine. Mais comme le soulignent Juan García Sandoval et María Carmen Delia Gregorio Navarro<sup>138</sup>, il n'existe pas de musée national dédié aux femmes, les musées précédemment cités étant des musées locaux.

Certains reprochent aux musées de femmes d'être essentialistes, critique que partage par exemple Cristina Castellano. Selon elle, dans ces musées « la plupart des expositions sont consacrées à célébrer la féminité, sans vraiment s'attaquer au problème de la construction sociale du genre, de la sexualité, de la discrimination, de la domination ou de la sous-représentation hégémonique institutionnelle »<sup>139</sup>, ce que réfute par ailleurs Julie Botte. Celle-

<sup>135</sup> Site internet de MUSEA <http://musea.fr/> (consulté le 14 août 2019).

<sup>136</sup> Christine Bard, « Les musées de femmes à l'étranger », *Bulletin de l'association Archives du féminisme*, n° 3, janvier 2002 [en ligne] <https://www.archivesduféminisme.fr/ressources-en-ligne/articles-et-comptes-rendus/fonds-archives-bibliotheques-musees/bard-c-les-musees-femmes-letranger/> (consulté le 14 août 2019).

<sup>137</sup> Aude Lorriaux, « Pourquoi nous n'avons pas de musée des femmes en France? », *Slate*, 23 mars 2015 [en ligne] <http://www.slate.fr/story/99029/pourquoi-musee-femmes-france> (consulté le 14 août 2019).

<sup>138</sup> Juan García Sandoval et María Carmen Delia Gregorio Navarro, « Mirar con una nueva mirada y retomando las historias del tiempo. Mujer y Museo en España. », *Museos, género y sexualidad. ICOM España*, n°8, 2013, p. 24-37.

<sup>139</sup> Cristina Castellano, « Genre et musées », op. cit., p. 126.

ci explique que lorsqu'on s'attache à regarder de plus près l'organisation des collections et les discours de ces musées, on s'aperçoit qu'ils déconstruisent le masculin et le féminin et mettent en avant des femmes comme sujets dans des rôles actifs qui leur ont parfois été refusés<sup>140</sup>. Par exemple, le Musée de la Femme dans le Flamenco en Espagne fait ressortir la manière dont les femmes se sont peu à peu fait une place dans le flamenco comme chanteuses et musiciennes, domaines plutôt masculins. Ce qui est plus problématique selon la chercheuse, c'est le fait qu'ils existent en parallèle des autres musées et donc aux marges de ceux-ci. Ainsi, ils ne remettent pas en question l'organisation traditionnelle des musées, qu'ils se réapproprient souvent (des collections abritées dans un bâtiment qui reçoit du public), et n'induisent donc pas de changements structurels dans le monde muséal. Le problème est le même avec les musées monographiques consacrés à des grandes figures féminines. Il existe des musées centrés sur les femmes artistes (le musée Camille Claudel à Nogent-sur-Seine ou bien la maison et atelier de Rosa Bonheur à Thomery), sur des figures de la littérature (la maison de Colette à Saint-Sauveur en Puisaye ou encore la maison de la poétesse et écrivaine Rosalía de Castro à Padrón pour l'Espagne), sur des femmes célèbres de l'histoire (la maison de Jeanne d'Arc à Domrémy-la-Pucelle ou la Casa-Museo de María Pita à La Corogne en Espagne, connue pour avoir défendu la ville contre les troupes anglaises en 1589) ou encore dédiés à des religieuses (musée de Sainte Thérèse d'Avila à Avila en Espagne ou encore le musée consacré à sainte Bernadette à Nevers en France) pour n'en citer que quelques-uns. Ce type d'initiatives permet de montrer le rôle que certaines femmes ont pu jouer dans l'histoire, à leur rendre hommage en commémorant leurs actions et à rompre ainsi avec la passivité supposée qui est associée aux femmes. Mais comme l'analyse Julie Botte,

« Un des risques de créer un musée de femmes illustres est toutefois celui de mettre en avant l'idée d'exceptions, de femmes brillantes qui seraient apparues à de rares moments et ne surgiraient que ponctuellement à l'avenir. Une distinction s'instaure implicitement dès lors entre les femmes célèbres et les femmes dans la vie quotidienne qui auraient moins de valeur et dont l'histoire ne serait pas digne d'être préservée »<sup>141</sup>.

---

<sup>140</sup> Entretien avec Julie Botte, propos recueillis par Clément Rodriguez, *20minutes*, 14 mai 2019 [en ligne] <https://www.20minutes.fr/arts-stars/culture/2516999-20190514-museumweek-musees-femmes-interdits-hommes-contre> (consulté le 14 août 2019).

<sup>141</sup> Julie Botte, « Les musées de femmes : de nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », op. cit.

## 2. Les expositions monographiques et thématiques

### a. Expositions monographiques

Une autre approche consiste à tenter de donner une place aux femmes au sein des musées traditionnels déjà existants, cherchant ainsi à combler ces musées « à moitié vides » pour reprendre la formule de Griselda Pollock<sup>142</sup>. Plusieurs méthodes peuvent alors être employées. Nous pouvons citer en premier lieu l'organisation d'expositions temporaires, notamment monographiques. Les expositions temporaires qui ont commencé à se développer à partir des années 1960, moment de tournant dans l'histoire des musées où ils entrent dans l'ère de la communication. Les expositions temporaires permettent de renouveler l'offre culturelle et d'attirer ainsi les visiteurs en proposant de la nouveauté. Les expositions monographiques sont alors un bon moyen d'attirer l'attention sur un artiste et de le mettre sur le devant de la scène dans la programmation muséale. La réalisation de monographies sur des artistes femmes est ainsi une stratégie de visibilité de leur travail et les fait connaître du grand public. Ce phénomène semble être en pleine expansion, comme le témoigne la programmation de l'année 2018-2019 dans les capitales française et espagnole : Dora Maar au Centre Pompidou (5 juin-29 juillet 2019), Berthe Morisot au musée d'Orsay (18 juin-22 septembre 2019), Barbara Hepworth au musée Rodin (5 novembre 2019-22 mars 2020), Beatriz González (22 mars-2 septembre 2018) au Palacio de Velázquez, Dora García (18 avril-3 septembre 2018), Dorothea Tanning (3 octobre 2018-7 janvier 2019) et Miriam Cahn (5 juin-14 octobre 2019) toutes trois au Musée Reina Sofía ou encore *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana* au Musée du Prado (22 octobre 2019-02 février 2020). Cependant, le taux d'expositions monographiques consacrées à des femmes reste bien minoritaire par rapport à celui des hommes<sup>143</sup>. D'autant plus que les expositions monographiques sont majoritaires par rapport aux expositions thématiques, contribuant ainsi à maintenir le mythe de l'artiste génial et donc la canonicité de l'histoire de l'art<sup>144</sup>. Ces monographies permettent de rendre visible la création artistique des femmes et de combler les

---

<sup>142</sup> Griselda Pollock, « Le musée à moitié vide : vision, invisibilité et inscription de la différence parmi les “vieilles maîtresses” de l'art », intervention du 24 janvier 2014 dans le cadre de la conférence *Artistes femmes au musée ? Regards actuels*, Paris, Musée du Louvre, 24 janvier-9 avril 2014.

<sup>143</sup> Voir par exemple l'analyse des expositions temporaires du Musée Reina Sofía par Cristina Nualart Lee dans sa thèse *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art sous la direction de Laura Arias Serrano, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

<sup>144</sup> Olga Fernández López, « El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa », *Genealogías feministas en el arte español*, op. cit., p. 116.

manques de l'histoire de l'art. Mais nous pouvons signaler qu'elles sont souvent consacrées à des artistes ayant déjà une certaine renommée, ne faisant donc pas véritablement sortir de l'oubli les artistes femmes, et pouvant, de plus, renforcer l'image de femmes exceptionnelles. Exposer des artistes méconnues ne serait en effet pas rentable économiquement pour les musées, puisque moins susceptible d'attirer du public que des grands noms. Ainsi, la structure muséale et le canon de l'histoire de l'art ne sont pas réellement atteints.

#### b. Expositions thématiques

Autre stratégie mise en œuvre : les expositions thématiques. Il en existe de plusieurs types, plus ou moins critiques : les réunions d'œuvres d'artistes femmes et les expositions d'art féministe, dont les œuvres induisent une critique de l'histoire de l'art.

##### *Les expositions d'artistes femmes*

Le premier type, des expositions réunissant des œuvres de diverses artistes femmes, peut être assez conventionnel, n'induisant pas de critiques fortes de l'institution muséale, et s'approchant ainsi de la démarche des expositions monographiques en ajoutant des artistes femmes au canon, par exemple, l'exposition *Femmes artistes en Bretagne (1850-1950)* qui a eu lieu en 2013 au musée du Faouët. Ce genre d'entreprise, qui cherche à donner une visibilité aux artistes femmes, peut avoir comme effet de les essentialiser, en faisant d'elles une catégorie uniforme à part. Cela peut même avoir tendance à enfermer ces artistes dans un supposé « art féminin » comme ce fut le cas lors de l'exposition *Mujeres en el arte español contemporáneo (1900-1984)* qui a eu lieu au Centre Culturel Conde Duque de Madrid en 1984. Dans le catalogue, le commissaire Raúl Chávarri affirmait exalter les valeurs de cet art féminin en mettant en avant des thématiques « féminines » comme l'intimité ou la représentation de l'enfance, dans une perspective patriarcale mais aussi tardo-franquiste selon Rocío de la Villa<sup>145</sup>. D'autres expositions ont été plus critiques, par exemple *100%* au Musée d'Art Contemporain de Séville (1993) où furent montrées uniquement des œuvres d'artistes andalouses. Il s'agissait de dépasser la logique formaliste, de questionner le paternalisme des

---

<sup>145</sup> Rocío de la Villa, *Crítica feminista y arte de género*, Jaca, Université d'été de Saragosse, intervention du 9 juillet 2003. Disponible en ligne sur <http://rociodelavilla.blogspot.com/search/label/arte%20y%20feminismos%20en%20espa%C3%B1a>

expositions d'artistes femmes organisées chaque année par les Instituts de la Femme espagnols pour le 8 mars, mais aussi la question des quotas, d'où le jeu avec le titre *100%*<sup>146</sup>. Cette exposition a également permis en Espagne une transition des expositions de femmes vers les expositions d'art féministe, bien que toutes les œuvres présentées à *100%* ne fussent pas toutes féministes.

### *Les expositions d'art féministe*

A partir de *100%*, une série d'expositions féministes ont été réalisées en Espagne comme *Territorios Indefinidos. Discursos sobre la construcción de la identidad femenina* (1995) au Musée d'Art Contemporain de Elche. La commissaire Isabel Tejada Martín, dit avoir réalisé un « travail sur le terrain » en étudiant la production de diverses artistes contemporaines, en réalisant des entretiens avec elles sur leur travail, leurs influences, leurs intérêts et leurs engagements. L'exposition s'est construite autour de différentes thématiques (l'enfance, la maison, le corps, le couple, la marginalisation, les relations entre femmes, le voyeurisme, la critique de l'histoire de l'art, de la publicité ou encore les canons de beauté), clichés autour desquels de nombreuses artistes des années 1990 ont composé en les démantelant. L'exposition soulignait ainsi les liens entre la création artistique des femmes et les pensées féministes de l'époque<sup>147</sup>. Une approche similaire fut à l'œuvre dans l'exposition *Vraiment, féminisme et art* dans le Magasin du Centre national d'art contemporain de Grenoble en 1997. L'exposition cherchait à interroger l'influence du féminisme chez les artistes françaises et américaines des années 1970. Dans le catalogue, les organisatrices expliquent avoir également eu besoin d'interroger les artistes et les critiques pour obtenir des informations et élaborer l'exposition. Autre aspect intéressant, elles soulignent également que dans la préparation de *Vraiment*, elles ont remarqué une réception négative du féminisme hérité des années 1970, une crainte de la « ghettoïsation » de la part des artistes ainsi qu'une méfiance à donner un caractère politique à leurs œuvres<sup>148</sup>. Des remarques similaires se retrouvent chez Patricia Mayayo pour le cas espagnol : une peur de

---

<sup>146</sup> Olga Fernández López, « El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa », op. cit., p. 110.

<sup>147</sup> Isabel Tejada Martín, « La exposición Territorios Indefinidos (1995): Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España », *II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*, La Plata, Argentina, 28, 29 et 30 septembre 2011.

<sup>148</sup> Armelle Leturcq, « Transmission, transition, féminisme et art » dans *Vraiment, féminisme et art*, op. cit., p. 40-55.

s'identifier comme féministes dans un contexte tardo-franquiste des années 1970 mais aussi d'être mises aux marges des institutions en se décrivant ainsi<sup>149</sup>.

Ces expositions pionnières ont montré la nécessité de combler un manque et de mettre en œuvre une véritable historiographie de l'art féministe. Ce fut le point de départ de l'exposition *Kiss Kiss Bang Bang. 45 años de arte y feminismo* réalisée au Musée des Beaux-Arts de Bilbao en 2007 qui a donné une visibilité aux artistes se réclamant du féminisme issues de diverses nationalités. L'exposition s'articulait autour de cinq thématiques : la construction culturelle du sexe, du genre et de la sexualité ; la lutte pour les droits civiques et politiques ; la libération du corps des femmes ; la violence contre les femmes ; l'inclusion et la visibilité des femmes dans l'histoire. Le titre évoque les stéréotypes associés aux femmes qui en font un objet de désir (kiss kiss) face à la réalité des femmes luttant pour leurs droits et contre le sexisme (bang bang). Cette exposition a eu lieu en parallèle d'autres grandes expositions féministes aux Etats-Unis : *WACK ! Art and the Feminist Revolution* (Museum of Contemporary Art de Los Angeles) et *Global Feminisms, New Directions in Contemporary Arts* (Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art au Brooklyn Museum) en 2007 également. Une telle rétrospective féministe n'a, semble-t-il, pas été réalisée en France.

Ce type d'expositions rend compte de la manière dont les créatrices se sont réappropriées les luttes féministes pour questionner et critiquer l'histoire de l'art et les institutions muséales (des œuvres des Guerrilla Girls étant, par exemple, montrées lors de l'exposition *Kiss Kiss Bang Bang*), permettant ainsi une déconstruction du canon. Cependant, elles ne concernent *de facto* que l'art contemporain à partir des années 1960 et ne sont donc pas applicables à l'ensemble des musées et des périodes artistiques. De plus, elles ne dépassent pas le binarisme masculin/féminin et restent dans une logique hétéronormative.

La critique que l'on peut adresser à toutes ces expositions, aussi bien monographiques que thématiques, c'est qu'elles ne permettent pas une relecture des collections permanentes et sont alors des programmations ponctuelles et parallèles au discours muséal plus général. Ainsi, « les expositions permanentes, celles qui légitiment le récit muséographique stable et

---

<sup>149</sup> Patricia Mayayo, « Imaginando nuevas genealogías. Una mirada feminista a la historiografía del arte español contemporáneo », op. cit., p. 33-34.

ininterrompu de chaque institution, continuent à sous-représenter les discours des minorités  
»<sup>150</sup>.

### 3. Les « interventions féministes » dans les collections permanentes

Olga Fernández López établit trois stratégies de relecture féministe des collections muséales : un accrochage temporaire d'œuvres de femmes des collections du musée, mettre l'accent sur l'intégration d'œuvres de femmes comme critique au canon et l'élaboration de parcours thématiques qui se superposent à la présentation historique des collections<sup>151</sup>.

La première stratégie est celle qui a été notamment choisie par le Centre Pompidou entre 2009 et 2011 avec *elles@centrepompidou*. Il s'agissait d'un accrochage composé exclusivement d'œuvres de femmes artistes issues de la collection du musée. L'événement a permis de sortir des œuvres peu exposées des réserves, de mettre en avant la nécessité d'incorporer plus de créations de femmes à la collection et donc de développer la politique d'acquisition du musée en faveur des femmes artistes. La même approche a été mise en place un an après *elles@centrepompidou* au Centro Andaluz de Arte Contemporáneo avec l'exposition *Nosotras* (2010). Le dossier de presse de l'exposition affirme d'ailleurs s'inspirer, d'une part de l'exposition *100%* et d'autre part de *elles@centrepompidou*<sup>152</sup>.

Un exemple de la deuxième stratégie est la salle consacrée aux « revendications féministes » au Musée Reina Sofía incluse dans la présentation de la collection « de la révolte à la postmodernité (1962-1982) ». La salle présente l'émergence des mouvements féministes en Espagne ainsi que quelques œuvres d'artistes femmes en lien avec les thématiques abordées par les féministes (mariage, réappropriation des femmes de leur propre corps, sexualisation des femmes, normes de beauté). Autre exemple, la présentation de la collection du Musée d'Art Contemporain de Barcelone réalisée en 2009 intitulée *Tiempo como materia* (le temps comme matière). Elle avait une section *Exceso (de) los medios* (Excès (des) médias) où des œuvres d'artistes femmes tentaient de lier les stéréotypes sur l'image des femmes à la

---

<sup>150</sup> Cristina Castellano, « Genre et musées », op. cit., p. 117.

<sup>151</sup> Olga Fernández López, « El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa », op. cit., p. 117-120.

<sup>152</sup> Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, *Nosotras* [communiqué de presse], 2010. [http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos\\_col\\_nos10.pdf](http://www.caac.es/prensa/dossiers/dos_col_nos10.pdf) (consulté le 15 août 2019).

violence idéologique des moyens de communication en lien avec des œuvres d'artistes hommes<sup>153</sup>.

Concernant la troisième stratégie, nous pouvons citer en premier lieu les parcours de visites élaborés dans le cadre du programme *Museos en Femenino* qui fera l'objet d'une étude approfondie dans un deuxième temps du présent mémoire. Autre exemple, le parcours *Figuras de la exclusión. Una propuesta desde el género* au Musée National de la Sculpture et au Patio Herreriano à Valladolid en 2011-2012. Une sélection d'œuvres de la collection des deux musées était choisie pour illustrer l'exclusion de certains groupes pendant le Siècle d'or et pour mettre en avant des figures artistiques féminines de l'art contemporain réfléchissant aux thématiques liées à l'exclusion et à l'égalité à différents moments de l'histoire. Le parcours était organisé selon cinq axes : les représentation, les identités, l'art politique, les droits de l'homme, espace privé/espace public et nature/raison<sup>154</sup>. En France, le parcours *Femmes, art et pouvoir* au musée d'Orsay présente actuellement des œuvres des artistes femmes du musée incorporées avec les œuvres d'artistes hommes dans les collections permanentes, en parallèle de l'exposition Berthe Morisot. Il met également en avant des figures de critiques d'art féminines ou de collectionneuses et mécènes importantes. Certaines œuvres sont regroupées pour créer des accrochages thématiques (*Femmes photographes/impressionnisme. Dialogue avec Berthe Morisot* ou encore *Espaces au féminin autour de Winnaretta Singer*) et des vitrines servent à recontextualiser l'accès des femmes aux cercles artistiques au XIX<sup>ème</sup> siècle au travers d'objets ou de documents. Cette initiative, bien qu'étant un accrochage, se différencie de *elles@centrepompidou* ou *Nosotras* car les œuvres de femmes sont mêlées aux œuvres d'hommes et un dépliant est distribué aux visiteurs pour réaliser le parcours *Femmes, art et pouvoir*. Nous pouvons aussi citer le parcours *Où sont les femmes ?* destiné aux lycéens au musée d'arts de Nantes abordant les représentations de la femme dans la société et posant la question du regard singulier que peut apporter une femme artiste. Le parcours *L'art au prisme des inégalités femmes-hommes* du musée des Beaux-Arts de Bordeaux questionne la manière dont l'art peut représenter des rapports de pouvoir mais aussi peut inverser les normes. Cette visite, destinée aux groupes scolaires du primaire au secondaire, cherche à déconstruire les stéréotypes. Un itinéraire *Femmes* est également téléchargeable sur le site internet du musée des Beaux-Arts de Lyon

---

<sup>153</sup> Olga Fernández López, « El feminismo en los discursos expositivos y relatos museográficos en España desde los años noventa », op. cit., p. 118-119.

<sup>154</sup> Ibidem.

mettant en avant des personnages historiques féminins, mais ici sujets des œuvres d'art et non pas artistes, collectionneuses ou mécènes.

Les différents exemples précédemment cités montrent que la France et l'Espagne ont adopté des approches similaires dans la valorisation du patrimoine national, à l'exception des musées de femmes. De plus, ces diverses stratégies ont été mises en œuvre environ aux mêmes périodes, à partir des années 1990. Les expériences françaises et espagnoles se sont nourries réciproquement dans un double jeu d'influence. Par exemple, Camille Morineau, commissaire générale de *elles@centrepompidou*, avait comme idée première de réaliser une exposition sur l'art féministe, en s'inspirant des entreprises américaines (*WACK!* et *Global Feminisms*) mais aussi de l'exemple espagnol de *Kiss Kiss Bang Bang*<sup>155</sup>. Et à l'inverse, l'exposition *Nosotras* s'est appuyée sur la démarche de *elles@centrepompidou*. Outre ces contacts, cela souligne également la rapidité avec laquelle l'Espagne s'est appropriée les perspectives féministes et de genre, passant en une quarantaine d'années d'une dictature misogyne à l'inclusion d'un discours féministe au sein de ses institutions culturelles.

Mais les approches française et espagnole semblent différer notamment dans l'affirmation d'une entreprise féministe. Dans le contexte français, les musées restent frileux quant à l'emploi de ce terme. Déjà en 1997, Françoise Collin affirmait dans le catalogue de l'exposition *Vraiment, féminisme et art* « il est exceptionnel et peut-être unique en France que le terme de féministe se trouve associé à celui d'art dans l'intitulé d'une exposition. On y supporterait davantage celui de femme, ou mieux encore de féminin » et ajoutait que « le terme de féministe fait peur »<sup>156</sup>. Le constat fut le même dix ans plus tard dans le cadre de l'accrochage *elles@centrepompidou*. Le comité de programmation du Centre Pompidou avait refusé la proposition de Camille Morineau de réaliser une exposition sur le féminisme, ce que Nathalie Ernoult explique en disant « peut-être le terme de féminisme fait-il encore peur en France »<sup>157</sup>. Cette idée s'est ensuite retrouvée dans l'expression « ni féminin, ni féministe » employée à diverses reprises par les commissaires pour qualifier l'exposition<sup>158</sup>. Malgré ces affirmations, l'accrochage a fait l'objet de polémiques lors de son ouverture en parlant de

---

<sup>155</sup> Nathalie Ernoult et Catherine Gonnard, « Regards croisés sur "elles@centrepompidou" », *Diogène*, n°225, 2009, p. 189-193.

<sup>156</sup> Françoise Collin, « Visibilité et représentation », *Vraiment, féminisme et art*, op. cit., p.26.

<sup>157</sup> Nathalie Ernoult et Catherine Gonnard, « Regards croisés sur "elles@centrepompidou" », op. cit.

<sup>158</sup> Sur l'ambiguïté de la position de *elles@centrepompidou*, voir Justine Bohbote, *Le Centre Pompidou à l'épreuve du genre. Réflexions autour de « Féminin-masculin » et « elles@centrepompidou »*, Mémoire d'étude de Master 1 en Muséologie sous la direction de Michela Passini, Ecole du Louvre, 2018.

ghettoïisation<sup>159</sup>. Mêmes des entreprises plus traditionnelles, comme la monographie consacrée à Berthe Morisot présentée actuellement au musée d'Orsay, sont sujettes à polémique. Ainsi dans *La Tribune des critiques* sur France Inter, François Aubel, rédacteur en chef culture au *Figaro*, et Bernard Genies, journaliste à *L'Obs*, trouvent cette exposition « trop militante »<sup>160</sup>. Ils regrettent que ne soient montrées « que » des œuvres de Berthe Morisot alors qu' « on aurait pu mettre en face Edouard Manet, on aurait pu mettre en face Monet (sic) », semblant oublier qu'il s'agit d'une monographie et non d'une exposition sur l'impressionnisme. Ils évoquent un « complexe d'infériorité » en commentant la phrase de Berthe Morisot « Je ne crois pas qu'il y ait jamais eu un homme traitant une femme d'égale à égal, et c'est tout ce que j'aurais demandé. Car je sais que je les vaux » affichée dans l'exposition, en ne s'interrogeant pas sur le contexte de production des artistes femmes au XIX<sup>ème</sup> siècle. Ils se disent énervés par « ce travail issu des *gender studies* qui aujourd'hui veut réhabiliter à tout prix une artiste femme ». Ces divers exemples dévoilent à quel point la France est réticente à toute entreprise cherchant ne serait-ce qu'à montrer des œuvres de femmes si elles ne sont pas entourées d'hommes.

En Espagne, la logique est différente. Certains musées, notamment les grandes institutions, cherchent à paraître féministes et s'affichent comme tels dans le but de se donner une image de musées modernes, dans l'ère du temps et impliqués dans les demandes sociales. C'est le cas notamment du Musée Reina Sofía. Ainsi dans l'introduction à la programmation éducative du musée pour l'année 2018-2019, le directeur Manuel Borja-Villel affirme que les stratégies éducatives du musée « revendiquent des affects et des émotions politiques ainsi que des perspectives féministes et décoloniales »<sup>161</sup>. Mais plusieurs études ont montré que le musée n'expose que peu d'artistes femmes et que sa politique d'acquisition n'est pas spécialement tournée en faveur des artistes femmes où elles restent minoritaires. Cristina Nualart a montré dans sa thèse<sup>162</sup> la faible proportion d'expositions temporaires consacrées aux artistes féminines entre 2000 et 2016 : 337 expositions auxquelles ont participé presque 5000 hommes contre 700 femmes. Entre 2013 et 2017, le musée a acheté les œuvres de 55

---

<sup>159</sup> Emmanuelle Lequeux, « Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto », *Le Monde*, 28 mai 2009 [en ligne] [https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto\\_1199173\\_3246.html](https://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto_1199173_3246.html) (consulté le 16 août 2019).

<sup>160</sup> François Aubel et Bernard Genies, « Faut-il aller voir l'exposition Berthe Morisot au musée d'Orsay ? », *La Tribune des critiques*, France Inter, 27 juillet 2019.

<sup>161</sup> « reivindicando afectos y emociones políticas, así como perspectivas feministas y decoloniales », Manuel Borja-Villel, « Un museo situado », *Programación educativa del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2018-2019.

<sup>162</sup> Cristina Nualart Lee, *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, op. cit.

hommes contre 11 femmes (16,6%)<sup>163</sup>. Le journal *Eldiario* estime que 14,3% des artistes exposés sont des femmes contre 81,1% pour les hommes<sup>164</sup>. De même, le Musée du Prado, dans un *video mapping* projeté le 24 novembre 2018 sur la façade de l'édifice pour célébrer les deux-cents ans de l'institution, a reconnu la quasi absence d'artistes femmes exposées dans ses collections. Mais plus qu'une véritable autocritique du musée, cette action semble relever plutôt d'une opération de *marketing*, comme nous l'a confié Fernando Pérez Suescun, membre de l'*Área de Educación* du Musée du Prado, lors d'un entretien<sup>165</sup>. Il a également avoué qu'un manque était à combler et que peu de démarches avaient été réalisées pour rétablir un équilibre dans la situation. En Espagne, le féminisme ne paraît pas faire peur comme en France mais être au contraire une vitrine, une image positive cachant une réalité bien différente.

Cette hypothèse nous amène à nous demander si les actions élaborées par les musées espagnols sont véritablement féministes et dans quelle mesure. Quels sont les objectifs poursuivis ? Quels sont les apports de ces interventions ? Quelles en sont les limites ? Les opérations réalisées au sein même des musées en travaillant à partir des collections permanentes paraissent plus pérennes et plus aptes à établir une autocritique et une relecture du musée que les expositions ou accrochages temporaires. Est-ce réellement le cas ? Sont-elles des « interprétation[s] progressiste[s] » qui « renouv[èlent] la vision du patrimoine national de l'Espagne » comme l'affirme Cristina Castellano<sup>166</sup> ? Nous tenterons de répondre à ces questions en analysant le programme fondateur que constitue *Museos en Femenino*.

---

<sup>163</sup> Peio H. Riaño, « El Reina Sofía compró en 2017 un 35% de sus obras a creadoras », *El País*, 21 décembre 2018 [en ligne] [https://elpais.com/cultura/2018/12/19/actualidad/1545203761\\_054549.html](https://elpais.com/cultura/2018/12/19/actualidad/1545203761_054549.html) (consulté le 16 août 2019).

<sup>164</sup> Carmen Sigüenza, « Borja-Villel: La presencia de la mujer en el arte no se soluciona con cuotas », *Eldiario.es*, 26 mai 2019 [en ligne] [https://www.eldiario.es/cultura/Borja-Villel-presencia-mujer-soluciona-cuotas\\_0\\_903259857.html](https://www.eldiario.es/cultura/Borja-Villel-presencia-mujer-soluciona-cuotas_0_903259857.html) (consulté le 16 août 2019).

<sup>165</sup> Entretien avec Fernando Pérez Suescun, chargé des contenus didactiques du Musée du Prado, réalisé le 21 mai 2019.

<sup>166</sup> Cristina Castellano, « Genre et musées », op. cit., p. 127-129.

## II. Le cas du programme *Museos en Femenino* : fondements, genèse et élaboration

Le programme *Museos en Femenino* est issu d'un programme de Recherche & Développement lancé en 2009 et intitulé *Estudio de los fondos museísticos desde la perspectiva de género: Museo del Prado, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje* (Etude des fonds muséaux selon une perspective de genre : Musée du Prado, Musée National Centre d'Art Reina Sofía, Musée Archéologique National et Musée du Costume). La recherche a été élaborée par l'*Instituto de Investigaciones Feministas* (Institut de Recherches Féministes) de l'Université Complutense de Madrid en partenariat avec la *Facultad de Educación* de l'université, la *Subdirección General de Museos Estatales* (Sous-direction générale des musées d'Etat) et le personnel de chacun des musées faisant partie du programme. A partir des études menées sur les fonds de ces musées, des itinéraires de visite ont été échaudés pour « revendiquer la présence des femmes dans les pratiques culturelles en tant que sujets actifs et participants aux processus historiques »<sup>167</sup>. Ces parcours sont tous disponibles en ligne sur le site internet [www.museosenfemenino.es](http://www.museosenfemenino.es) et peuvent également être réalisés à partir de chacun des musées de différentes manières. Le Musée du Prado propose deux itinéraires, *Las mujeres y el poder* (Les femmes et le pouvoir) et *Los trabajos de las mujeres* (Les travaux des femmes), accessibles sur le site internet du musée ou réalisables au sein du musée avec un audioguide. Le Musée Reina Sofía présente un parcours, *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias* (Féminisme. Un regard féministe sur les avant-gardes), qui peut être téléchargé sur la page internet du musée ou effectué sous forme de visite guidée. L'itinéraire du Musée du Costume s'intitule *Cuerpos modelables. La indumentaria como instrumento de control del cuerpo femenino* (Corps modelables. Le vêtement comme instrument de contrôle du corps féminin) accessible seulement sur le site de *Museos en Femenino*. Le Musée Archéologique National intègre deux parcours, *Las mujeres en la sociedad imperial romana* (Les femmes dans la société impériale romaine) et *La construcción del género en la Grecia clásica* (La construction du genre dans la Grèce classique). La page internet du musée renvoie à celle de *Museos en Femenino* pour accéder aux parcours.

---

<sup>167</sup> « reivindicar la presencia de las mujeres en las prácticas culturales en calidad de sujetos activos y participativos en los procesos históricos », *Museos en Femenino*, « Proyecto » <http://www.museosenfemenino.es/proyecto> (consulté le 16 août 2019).

Une fois l'étude des fonds de ces quatre musées madrilènes achevée, il a fallu créer un site internet dans le but de rendre ces parcours accessibles au public. Pour mener à bien ce projet, l'association E-Mujeres est intervenue en 2011 afin de mettre en place la plateforme internet. Cette association créée en 2006 cherche à promouvoir et à faciliter l'intégration des femmes dans le monde professionnel lié aux nouvelles technologies et aux sciences de l'information et de la communication. L'introduction de E-Mujeres, association provenant de Valence, a permis d'élargir le programme au Musée National de Céramique González Martí en créant un parcours *Las mujeres en el Museo González Martí* (Les femmes au Musée González Martí). Nous nous concentrerons néanmoins sur les quatre musées madrilènes dans la mesure où l'itinéraire valencien ne faisait pas partie du projet initial<sup>168</sup>.

## A- La genèse du programme : l'évaluation de l'impact des politiques en faveur de l'égalité entre les sexes

### 1. Les objectifs du projet

Le programme *Museos en Femenino* est le fruit d'une demande institutionnelle émanant du ministère de la Culture espagnol alors dirigé par Ángeles González-Sinde (2009-2011). Cela a abouti en 2009 à la signature d'une convention, *Estudio de los fondos museísticos desde la perspectiva de género*, entre le ministère et l'université Complutense de Madrid au travers de l'*Instituto de Investigaciones Feministas*. Il s'agissait de faire un état des lieux sur l'inclusion des femmes dans les discours des musées et d'évaluer l'impact des politiques en faveur de l'égalité entre les sexes mises en place par le gouvernement. Le ministère souhaitait également que soient réalisées des recommandations de bonnes pratiques afin d'améliorer la situation. Les musées intégrés au programme ont été choisis pour leur diversité et leur poids à l'échelle nationale et internationale. Le Musée du Prado et le Musée Reina Sofía sont des institutions de grande envergure possédant une visibilité transnationale et attirant un grand nombre de visiteurs, le Musée du Prado pour l'art ancien et le Musée Reina Sofía pour l'art moderne et contemporain. Le Musée Archéologique présente l'histoire de l'Espagne avec des collections allant de la préhistoire au Moyen Âge avec également quelques pièces de l'époque moderne du XV<sup>ème</sup> siècle au XIX<sup>ème</sup> siècle et des objets provenant d'autres civilisations

---

<sup>168</sup> De plus, faute de temps et de moyens, il n'a pas été possible de se rendre à Valence pour approfondir ce cas.

(Grèce, Egypte, Nubie et Proche-Orient). Le Musée du Costume abrite aussi un centre de recherche sur le patrimoine ethnologique, ce qui permet d'intégrer ce domaine au programme d'étude. Ces différents musées donnent alors une vision assez complète du panorama culturel espagnol<sup>169</sup>.

Le programme de recherche et d'élaboration des itinéraires a été dirigé par Marián López Fernández Cao, professeure à la *Facultad de Educación* de l'université Complutense de Madrid et alors directrice de l'*Instituto de Investigaciones Feministas*. A ses côtés ont œuvré Antonia Fernández Valencia, professeure au *Departamento de Didáctica de las Ciencias Sociales* de l'université Complutense, et Asunción Bernárdez Rodal, professeure à la *Facultad de Ciencias de la Información* de l'université Complutense également.

## 2. Politiques publiques en faveur de la lutte contre les inégalités entre les sexes : les effets dans le monde de la culture

Le projet *Museos en Femenino* s'inscrit dans un contexte politique plus large de développement de la lutte contre les inégalités entre les sexes. Le féminisme institutionnel, qui avait commencé à se déployer durant la Transition démocratique, trouva son point d'apogée dans le gouvernement du premier ministre José Luis Rodríguez Zapatero, entre 2004 et 2011. Le PSOE qui avait impulsé une politique en faveur de l'égalité à partir des années 1980, chercha à poursuivre cette ligne directrice après les huit années de gouvernement du PP entre 1996 et 2004. La première mesure forte de José Luis Rodríguez Zapatero fut d'établir un gouvernement totalement paritaire, et ce pour la première fois dans l'histoire de l'Espagne. Il mit en place des organismes dédiés à la lutte pour l'égalité : un Secrétariat Général des Politiques d'Égalité en 2004 et un Ministère de l'Égalité en 2008. Il développa également tout un arsenal législatif incluant la *Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*, déjà mentionnée précédemment, la reconnaissance en 2005 du mariage homosexuel et en 2007 l'approbation de la *Ley Orgánica para la Igualdad Efectiva de Mujeres y Hombres*. Cette dernière identifie trois domaines principaux d'intervention : l'emploi, l'amélioration des congés parentaux et la parité dans les partis politiques et comités exécutifs des entreprises. De plus, est fixé le principe de

---

<sup>169</sup> Informations issues d'un entretien avec Marián López Fernández Cao réalisé le 05 décembre 2018.

transversalité des politiques publiques et des services consacrés spécifiquement à la lutte contre l'inégalité sont établis au sein de chaque ministère<sup>170</sup>. Ainsi, l'égalité était au cœur du gouvernement de José Luis Rodríguez Zapatero et au cœur de l'image politique qu'il cherchait à donner aux Espagnols. Le PSOE employait l'expression de « violencia de género » (violence de genre), alors que le PP parlait quant à lui de « violencia doméstica » (violence domestique). Les discours du PSOE considéraient la violence de genre comme un problème d'ordre public provenant du système patriarcal de domination des femmes par les hommes<sup>171</sup>, renouant avec les déclarations féministes. L'établissement d'un gouvernement paritaire a également joué un rôle dans la construction de l'image et du discours du PSOE.

a. La loi de 2007 pour l'égalité effective entre les femmes et les hommes

Ces politiques publiques ont également pris en compte le champ de la culture, notamment avec la loi de 2007 pour l'égalité. En effet, l'article 26 de ce texte législatif est spécialement consacré à « l'égalité dans le domaine de la création et production artistique et intellectuelle »<sup>172</sup> (Annexe 1). Certains points touchent particulièrement les musées : égalité de traitement dans la diffusion de la création artistique féminine, favorisation de la promotion spécifique des femmes dans la culture, présence équilibrée entre hommes et femmes dans l'offre culturelle et artistique publique. Cet article met en œuvre une politique de « discrimination positive ». La discrimination positive, ou *affirmative action* aux Etats-Unis, est un principe qui vise à « instituer des inégalités pour promouvoir l'égalité, en accordant à certains un traitement préférentiel »<sup>173</sup>. Il existe deux formes de discrimination positive : une première cherchant à contrer des pratiques racistes ou sexistes, et une deuxième s'attachant à réduire les inégalités socio-économiques. C'est le premier cas de figure qui est établi dans la loi espagnole. Il s'agit ainsi de remettre en cause l'indifférenciation du corps politique pour réaliser une égalité, non pas de droits, mais de faits. Pour cela, des mesures compensatoires sont introduites pour induire des changements dans les mentalités. En effet, « la discrimination positive a pour caractéristique fondamentale d'être temporaire »<sup>174</sup>. Ainsi, la

---

<sup>170</sup> Emanuela Lombardo, Margarita León, « Políticas de igualdad de género y sociales en España: origen, desarrollo y desmantelamiento en un contexto de crisis económica », *Investigaciones Feministas*, vol. 5, 2014, p. 13-35.

<sup>171</sup> Ibidem.

<sup>172</sup> Article 26 de la *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, Boletín Oficial del Estado, n°71, 23 mars 2007, p. 17. Disponible sur <https://www.boe.es/buscar/pdf/2007/BOE-A-2007-6115-consolidado.pdf>. Voir Annexe 1 pour la traduction de cet article de loi.

<sup>173</sup> Baptiste Villenave, « La discrimination positive : une présentation », *Vie Sociale*, n°3, 2006, p. 39-48.

<sup>174</sup> Ibidem.

loi espagnole cherche à obliger dans un premier temps les musées à mettre en place une discrimination favorable aux femmes pour que l'égalité réelle se réalise dans un second temps.

b. Précédent : le Manifeste ARCO 2005

Cette loi répond à des revendications antérieures portées par des professionnels des musées, des universitaires et des artistes au travers du Manifeste ARCO 2005. Ce texte est issu de réflexions menées lors des journées « Arte y Feminismo » réalisées dans le cadre de la foire espagnole d'art contemporain ARCO en 2005. Xabier Arakistain, en charge de l'organisation, avait invité des personnalités de diverses nationalités et issues de différentes générations pour délibérer autour du thème suivant : Les politiques d'égalité entre hommes et femmes dans le monde de l'art, élaborer des stratégies. La mise en place de politiques de discrimination positive fut l'objet de débats houleux et un compromis fut trouvé, qui aboutit à la publication du Manifeste ARCO 2005 (Annexe 2). Ce manifeste souligne le manque d'égalité dans le monde artistique, particulièrement de l'art contemporain et demande aux pouvoirs publics de prendre des mesures pour corriger la situation, notamment en établissant des quotas. Il réclame également aux musées de se tourner vers les artistes femmes dans leur politique d'acquisition et dans l'organisation des expositions. Quelques mois plus tard, le manifeste fut étudié par le PSOE qui était alors en train de réfléchir à la loi de 2007 pour l'égalité. Il fut inclus en grande partie dans l'article 26<sup>175</sup>.

Cette contextualisation politique est éclairante à deux égards. Tout d'abord car elle permet de comprendre les enjeux et les objectifs du programme *Museos en Femenino*. En effet, le ministère de la Culture cherchait alors à évaluer l'impact de la loi de 2007 dans les institutions culturelles et voir à quel point elle a été, ou non, appliquée. Pour cela, il a demandé à l'*Instituto de Investigaciones Feministas* d'établir un état des lieux de la question au sein des musées. Le projet s'inscrit donc dans la continuité de la politique en faveur de l'égalité du PSOE. De plus, elle rend plus compréhensive l'attitude des musées espagnols par rapport au féminisme et à l'égalité. Effectivement, la communication du PSOE identifiait la structure patriarcale de la société espagnole comme source des inégalités. Le féminisme a ainsi été

---

<sup>175</sup> Xabier Arakistain, « Reflections on a Feminist Model for the Field of Art: Montehermoso, 2008–2011 » dans Zoe Bray (dir.), *Beyond Guernica and the Guggenheim. Art and Politics from a Comparative Perspective*, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2014, p. 253-264.

fortement intégré au discours officiel. Par ailleurs, la loi de 2007 oblige à mettre en place une politique de discrimination positive et rend donc illégale l'infra-représentation des femmes au sein des institutions muséales. Les musées avaient donc tout intérêt à incorporer ce discours féministe, pour se doter d'une image moderne en adéquation avec la politique officielle du gouvernement mais aussi pour donner l'apparence de respecter la loi par des coups de communication.

### c. Décélération dans un contexte de crise économique

Cependant, ces éléments sont à nuancer du fait du changement de couleur politique intervenu entre 2011 et 2018, période où le PP a été au pouvoir. L'idéologie conservatrice du parti a évincé le féminisme de son discours, bien que María Bustelo considère qu'il soit resté ancré dans les mentalités<sup>176</sup>. Mais surtout, la crise économique de 2008 a freiné considérablement la politique en faveur de l'égalité du PSOE dans un contexte d'austérité économique. Les budgets alloués à la lutte contre les inégalités ont fortement baissé et les musées ont également été très touchés par cette crise. L'intégration des femmes à l'histoire de l'art et aux musées est donc passée au second plan.

Ce contexte économique a aussi eu un impact au sein même du programme *Museos en Femenino*. En effet, il n'a bénéficié que de très peu de financements, 18 150 € pour quatre ans de travail<sup>177</sup>. Un autre projet mis en place par le ministère de la Culture, *Patrimonio en Femenino*, n'a également pas été très soutenu financièrement par l'Etat. *Patrimonio en Femenino* est un programme d'expositions virtuelles mises en ligne sur le site internet du ministère chaque année entre 2011 et 2016 à l'occasion du 8 mars. Les expositions analysent la place et le rôle des femmes dans l'histoire au travers d'objets appartenant aux musées présents sur CER.es, la plateforme de digitalisation des collections des musées d'Espagne. Chaque année une thématique différente était abordée. Ce projet impliquait la participation du personnel de différents musées, de la *Subdirección General de Museos Estatales*, et aussi celle de l'*Instituto de Investigaciones Feministas* lors de la première édition. Le coordinateur du projet, Alejandro Nuevo Gómez, nous a confié lors d'un entretien qu'il n'avait pas

---

<sup>176</sup> María Bustelo, « Three Decades of State Feminism and Gender Equality Policies in Multi-governed Spain », op. cit.

<sup>177</sup> Compte-rendu du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*, financé par le Ministère de la Science et de l'Innovation et dirigé par Marian López Fernández Cao, 2010-2014, p. 1.

bénéficié d'un budget propre<sup>178</sup>. Les initiatives cherchant à donner de la visibilité aux femmes dans le monde culturel dépendent donc du bon vouloir et de l'intérêt de personnes impliquées dans la lutte contre les inégalités.

Le programme *Museos en Femenino* s'inscrit donc dans une situation ambivalente où les actions en faveur d'une meilleure intégration des femmes dans la culture sont promues mais ne sont pas financées. Ce manque de moyens économiques n'a cependant pas entaché le sérieux des recherches effectuées minutieusement sur des bases théoriques solides.

## B- Positionnements et fondements théoriques du programme *Museos en Femenino* : nouvelle muséologie, muséologie critique et théories féministes

### 1. Positionnement du programme : hypothèse, objectifs et méthodologie

Le projet *Museos en Femenino* ne se limite pas à l'élaboration des parcours de visite. Il s'appuie sur un programme de Recherche & Développement qui, dans un premier temps, a analysé les quatre musées madrilènes sous différents aspects. Tout d'abord, les chercheuses ont étudié les fonds de ces musées en inventoriant les œuvres d'artistes femmes présentes dans les collections, quelles sont celles qui ont été intégrées à l'exposition permanente et la part de femmes incluse dans les expositions temporaires. À partir de ces éléments quantitatifs, elles ont ensuite analysé le discours produit par chacun des musées dans le parcours permanent (contenu de l'exposition, médiation écrite et médiation orale des guides), dans les expositions temporaires, dans les publications des musées ou encore sur les sites internet. Il s'agissait de voir si le discours transmis au public ne diffusait pas des stéréotypes, quelle place y occupaient les femmes et si le langage employé était sexiste. Elles ont également étudié le système de catalogage et la documentation des œuvres. Les modes d'entrée des œuvres de femmes dans les collections ainsi que la politique d'acquisition des musées ont aussi été examinés. Dans un deuxième temps, les itinéraires ont été réalisés à partir des

---

<sup>178</sup> Entretien avec Alejandro Nuevo Gómez, membre du département des collections de la *Subdirección General de Museos Estatales*, réalisé le 25 avril 2019.

conclusions tirées de cette recherche. Dans un dernier moment, des recommandations ont été données aux différents musées pour améliorer la situation<sup>179</sup>.

L'hypothèse de départ était la suivante : « la perspective de genre, qui implique l'égalité de participation des femmes dans la construction de la culture et de la mémoire historique, est absente des musées espagnols. Une restructuration des fonds, des discours d'exposition et muséographiques est possible, qui permettent l'inclusion du point de vue des femmes et de leur place comme actrices de l'histoire et de la culture<sup>180</sup>. » Nous pouvons souligner que ce point de départ est biaisé puisqu'il annonce la réponse avant même le début de la recherche. Cependant, le manque de représentations des femmes dans le monde muséal est connu et souligné depuis les années 1970 par les critiques des féministes américaines, ce qui rend cette supposition plausible et peu étonnante. Il s'agissait, plutôt que de vérifier la véracité de l'hypothèse, de faire un état des lieux précis pour ainsi proposer des solutions adéquates et adaptées aux musées.

A partir de ce point de départ, plusieurs objectifs généraux ont été établis : identifier le possible caractère androcentrique des musées ; déterminer les éléments et contenus des musées qui, explicitement ou implicitement, font allusion à l'ordre symbolique et social genré ; analyser comment le genre influe dans l'approche du public au musée, définit ses intérêts, ses interprétations et ses manières d'établir un lien entre l'exposition et lui-même ; étudier de façon approfondie comment s'exprime le rapport entre genre et musée comme lieu de mémoire. A partir de cela, il s'agissait de rendre aux femmes leur place dans l'histoire de la production artistique, de promouvoir la présence équilibrée entre hommes et femmes dans l'offre artistique et culturelle, de relire les fonds des musées pour prendre les mesures nécessaires et d'offrir aux visiteurs des guides, des itinéraires, du matériel éducatif et des services pédagogiques mettant en avant le rôle actif des femmes<sup>181</sup>. L'intention était de convertir les quatre musées madrilènes impliqués dans le programme en modèles de référence, en exemples à suivre pour les autres musées espagnols.

Concernant la méthodologie mise en œuvre, les chercheuses ont d'abord commencé par un travail de documentation préalable sur chacun des musées pour avoir une idée générale de

---

<sup>179</sup> Cette sous-partie s'appuie sur le compte-rendu du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*, op. cit.

<sup>180</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>181</sup> Marián López Fernández Cao, Présentation du projet *Museos en Femenino* lors de la journée *Museos: ¿dónde están las mujeres?*, Madrid, Musée d'Archéologie National, 17 décembre 2014.

l'ampleur et de la composition des collections. Elles ont ensuite réalisé des entretiens avec le personnel des musées pour connaître les critères adoptés dans la prise de décision concernant les œuvres, les choix d'exposition ou encore l'organisation du parcours permanent. Puis une étude sur le terrain a été effectuée au sein des musées. Ces différentes étapes ont mené à l'élaboration d'un premier rapport. Une réunion de groupe a permis d'analyser les résultats et de constituer des propositions d'itinéraires et recommandations<sup>182</sup>.

## 2. Fondements théoriques du programme

Pour mener à bien ce projet, la recherche s'appuie sur des bases théoriques qui s'inscrivent dans la continuité de la critique des musées et du tournant qui s'est opéré dans le domaine muséal à partir des années 1970. Le compte-rendu du projet R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género* établit comme antécédents sur lesquels s'appuie le programme la nouvelle muséologie, la muséologie critique ainsi que les théories féministes.

### a. La nouvelle muséologie

Le compte-rendu commence par mentionner les changements qui se sont opérés dans les années 1960 où la culture devint alors un droit social. Il s'appuie notamment sur le texte de María Morente del Monte *Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica*<sup>183</sup> qui souligne les transformations mises en œuvre dans la conception du patrimoine et des musées. D'un trésor artistique hérité de nos ancêtres qu'il est nécessaire de transmettre, le patrimoine est devenu un ensemble d'éléments du passé et du présent auxquels la société attribue une valeur comme expression de son identité. Le musée, quant à lui, n'est plus perçu comme une institution de sauvegarde, conservation et exposition de collections d'objets mais comme un lieu de rencontre où les objets sont des moyens de création de récits. Le musée est devenu un service public dans un contexte de consolidation de l'Etat-providence. María Morente del Monte souligne ce qu'André Desvallées et François Mairesse<sup>184</sup> ont montré

---

<sup>182</sup> Compte-rendu du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*, op. cit.

<sup>183</sup> María Morente del Monte, « Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica », *Museos.es*, n°3, 2007, p. 16-29.

<sup>184</sup> André Desvallées et François Mairesse, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris Armand Colin, 2011, p. 635-636.

comme le passage d'une muséologie de l'objet à une muséologie de l'idée dans les années 1960<sup>185</sup>, puis à une muséologie de point de vue dans les années 1980<sup>186</sup>. Tout cela coïncide avec les rénovations théoriques que connaissent les sciences humaines et le contexte de revendication et d'affirmation de nouvelles identités culturelles variées. Le patrimoine s'ouvre alors à de nouveaux champs et prend des formes variées : patrimoine immatériel, ethnologique, naturel, industriel ou encore intégration de la création contemporaine. Le musée devient alors un outil permettant de réfléchir sur l'identité d'une communauté liée à un territoire. Tous ces éléments constituent le cœur de la nouvelle muséologie développée dans les années 1980.

André Desvallées et François Mairesse définissent la nouvelle muséologie comme un

« [...] mouvement de pensée [qui] met l'accent sur la vocation sociale du musée et sur son caractère interdisciplinaire, en même temps que sur ses modes d'expression et de communication renouvelés. Son intérêt va surtout vers les nouveaux types de musées conçus en opposition au modèle classique et à la position centrale qu'occupent les collections dans ces derniers : il s'agit des écomusées, des musées de société, des centres de culture scientifique et technique et, de manière générale, de la plupart des nouvelles propositions visant à l'utilisation du patrimoine en faveur du développement local<sup>187</sup>. »

Le programme *Museos en Femenino* s'appuie ainsi sur des références françaises en citant des personnalités comme André Desvallées ou Georges Henri Rivière et en se plaçant dans la continuité de la nouvelle muséologie.

#### b. La muséologie critique

Le compte-rendu du projet de recherche évoque dans un deuxième temps les apports de la muséologie critique que María Morente del Monte mentionne ensuite dans son article. Ce courant de pensée cherche à instaurer une participation active de la part du public, en le questionnant et en l'incluant dans les pratiques muséographiques. La muséologie critique souligne les limites du musée et favorise une approche « subjective, interactive et

---

<sup>185</sup> Duncan Cameron, « A Viewpoint : the Museum as a Communication System and Implications for Museum Education », *Curator*, n°11, 1968, p. 33-40.

<sup>186</sup> Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Cultures et Musées*, n°2, 1992, p. 99-123.

<sup>187</sup> André Desvallées et François Mairesse, *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010, p. 57.

participative »<sup>188</sup> des objets exposés en incorporant des discours pluriels et critiques. Dans cette perspective, le musée doit établir un lien avec les débats d'actualité, « s'engager dans une confrontation constante avec l'environnement extérieur et sa communauté, en instaurant un dialogue critique avec ses publics » et « mettre en discussion la signification même de ses collections ainsi que de l'autorité de ceux qui les gèrent et fabriquent »<sup>189</sup>.

Comme le souligne María Morente del Monte, la muséologie critique déplace son intérêt de l'objet vers le discours, dynamique, pluriel et changeant, autour de l'objet au moyen de nouveaux procédés didactiques. Il s'agit d'établir un dialogue entre le musée et les visiteurs au travers de l'exposition où les objets apportent des éléments de réflexion au public qui lui-même les dote de nouvelles significations. Ainsi, « le musée prétend dire ou expliquer bien plus qu'un récit sur l'histoire d'un objet et d'un lieu. Le patrimoine et le musée se convertissent avant tout en un moyen, un intermédiaire pour transmettre et générer de l'empathie par des messages qui ont à voir avec les préoccupations et les aspirations les plus hautes de nos intérêts vitaux : l'égalité, la paix, l'éducation, la durabilité, le développement, la solidarité ... »<sup>190</sup>.

Cette vision du musée s'est plutôt développée tout d'abord dans le monde anglo-saxon à partir des années 1980 suivant les réflexions de Peter Vergo et ce qu'il a appelé *new museology*. Le programme *Museos en Femenino* s'ancre ainsi dans un contexte international en incorporant des bases théoriques anglo-saxonnes qui s'ajoutent aux discours français.

### c. Théories féministes

En s'appuyant sur ces fondements théoriques, les chercheuses du programme *Museos en Femenino* soulignent un point intéressant. Elles montrent à quel point ils ont beaucoup à voir avec les discours féministes. Les approches de la nouvelle muséologie et de la muséologie critique ont intégré dans les champs muséal et patrimonial les discours des « autres ». En effet, des perspectives écologiques (au travers des écomusées notamment) et décoloniales (valorisation du patrimoine immatériel et ethnologique) ont été incorporés dans ces courants

---

<sup>188</sup> Jesús Pedro Lorente, Nicole Moolhuijsen, « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », *La Lettre de l'OCIM*, n°158, mars-avril 2015.

<sup>189</sup> Ibidem.

<sup>190</sup> María Morente del Monte, « Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica », op. cit., p. 27.

de pensée. De même, les réflexions sur le patrimoine comme expression des identités, la remise en question de l'autorité des musées, la vision critique et l'attribution de significations variées aux objets muséaux coïncident avec les pensées féministes. Or, comme l'indiquent les chercheuses, la perspective féministe a été éludée de la nouvelle muséologie et de la muséologie critique<sup>191</sup>. Ainsi, ces courants de pensée, bien qu'ayant renouvelé la conception du musée, ne sont pas allés jusqu'au bout et ont écarté tout un pan de réflexion critique qui, pourtant, allait dans son sens et incluait une part significative de la population. De cette façon, les femmes ont été évincées de ces lieux de mémoire que constituent les musées entraînant de la sorte une perte de légitimité des actions et de la mémoire féminine. Comme l'expriment les autrices, la mémoire des femmes est pourtant tout aussi importante que celle des communautés qui ont été intégrées à la nouvelle muséologie. Le récit de l'histoire produit par les institutions culturelles est alors biaisé, partiel, manipulé et faux<sup>192</sup>.

Les chercheuses du programme évoquent alors les apports de la perspective féministe dans l'analyse de l'histoire de l'art et de la culture. Elles mentionnent les recherches réalisées pour faire sortir de l'oubli les femmes ainsi que celles qui ont étudié les circonstances qui expliquent cette absence de femmes. Elles citent alors les pionnières anglo-saxonnes Linda Nochlin et Griselda Pollock en rappelant le fameux article « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » et l'ouvrage *Old Mistresses*. D'autres références anglo-saxonnes sont convoquées : Marina Warner avec *Monuments and Maidens : The Allegory of the Female Form* (1985), l'ouvrage de Christine Battersby *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics* (1989) et celui de Whitney Chadwick *Women, Art and Society* (1992). Elles mentionnent également les contributions espagnoles avec l'ouvrage fondateur de Estrella de Diego *Las mujeres en el arte español del XIX* mais aussi les livres de Bea Porqueres *Reconstruir una tradición* (1992), Patricia Mayayo *Historias de mujeres, historias del arte* (2003), Teresa Alario *Arte y feminismo* (2008) et Victoria Combalía *Amazonas con pincel* (2006).

Elles abordent ensuite les études qui dénoncent les fondements élitistes, sexistes, racistes et homophobes de l'histoire de l'art et de la culture visuelle qui ont été analysés en Espagne par des autrices comme Pilar Aguilar dans *Mujer, amor y sexo en el cine español de los noventa* (1998) ou plus récemment Asun Bernárdez avec *Mujeres en medio(s): propuestas para*

---

<sup>191</sup> Marián López Fernández Cao et Antonia Fernández Valencia, « Museos en Femenino: Un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación », op. cit., p. 3.

<sup>192</sup> Ibidem, p. 5.

*analizar la comunicación masiva con perspectiva de género* (2015) dans le domaine du cinéma. Le travail de Helena Cabello et Ana Carceller, *El arte de ser pareja* (2006), est aussi cité.

A partir de ces ouvrages généraux, elles évoquent ensuite des exemples d'études appliquées au champ muséal qui analysent plus concrètement un musée spécifique. Tout d'abord, elles mentionnent le travail de Rebecca Machin à propos des galeries d'histoire naturelle du musée de Manchester. Rebecca Machin a réalisé une enquête de terrain qui a montré l'androcentrisme qui régnait dans les modes d'exposition du musée. Elle a montré que les spécimens mâles étaient plus présents que les spécimens femelles et que leurs dispositions traduisaient une hiérarchie entre mâles et femelles (mâles présentés plus hauts que les femelles, femelles installées dans des postures de soumission). Elle a également étudié les explications données aux visiteurs et a fait ressortir que les femelles étaient décrites par rapport aux mâles (plus grandes, plus foncées, plus petites ...), faisant des mâles la norme et des femelles une déviance. De même, le discours muséal transmettait une vision genrée des rôles attribués aux femelles et aux mâles (mâles absents des mentions sur la reproduction ou encore femelles non évoquées dans la chasse)<sup>193</sup>. L'enquête de Rebecca Machin présente une certaine similarité avec le programme *Museos en Femenino* dans la volonté d'étudier de manière globale un musée concret en analysant non seulement la proportion de mâles/hommes et de femelles/femmes mais aussi les discours transmis aux visiteurs de diverses façons (disposition, textes ...).

Les chercheuses du projet *Museos en Femenino* citent dans un deuxième temps le travail de Luz Maceira Ochoa qui a fait des constatations similaires dans son étude du Musée National d'Histoire et du Musée d'Anthropologie de Mexico.

Les fondements sur lesquels s'appuie le programme *Museos en Femenino* montrent tout d'abord la volonté de s'inscrire dans la continuité de courants de pensée plus anciens et possédant déjà un bagage théorique conséquent, ce qui légitime et justifie l'approche des chercheuses ainsi que leur conception du musée et de ses devoirs. Ces appuis théoriques soulignent également le regard critique qu'elles posent sur les institutions culturelles. En effet, la nouvelle muséologie, la muséologie critique et les discours féministes ont fortement attaqué les assises traditionnelles du musée. De plus, par les références citées, elles affirment la

---

<sup>193</sup> Rebecca Machin, « Gender representation in the natural history galleries at the Manchester Museum », *Museum and Society*, vol. 6, n°1, 2008, p. 54-67.

vocation féministe de leur entreprise. Cette prétention est d'ailleurs affichée sur le site internet : « *Didáctica 2.0 Museos en Femenino* est l'application d'une méthodologie féministe »<sup>194</sup>. Par ces références, elles montrent que leur recherche s'inscrit dans une continuité qui fait sens, mais il leur paraît aussi important de mettre en avant le caractère novateur de leur travail. Faisant le bilan des contributions de leurs prédécesseurs, elles expliquent : « Au sein des recherches récentes sur les femmes et les musées, il nous semble que nous nous trouvons face à un domaine novateur et extrêmement nécessaire sur lequel travailler.<sup>195</sup> » De même, dans une note de l'article réalisé pour la revue italienne *Storia delle donne*, elles affirment que « [l]orsque le projet a été initié en 2009, il n'existait pas d'exemples d'études ou de recherches similaires<sup>196</sup> ». Les recherches ont en effet abouti à un état des lieux assez précis de l'infra-représentation des femmes dans les musées espagnols en s'appuyant sur les cas de musées madrilènes centraux dans le panorama muséal espagnol. Il s'agit maintenant de présenter précisément les résultats de ces recherches.

### C- Résultats de l'analyse des fonds muséaux : l'androcentrisme des musées

Les recherches ont d'abord commencé en 2011 et 2012 par l'analyse du Musée du Prado et du Musée Reina Sofia, les années 2012 et 2013 ont ensuite été consacrées à l'étude du Musée du Costume, pour finir en 2014 avec le cas du Musée Archéologique National.

#### 1. Le Musée du Prado

Le compte-rendu du projet de R&D concernant le Musée du Prado commence par évoquer la place importante que les femmes ont occupée dans l'histoire du musée, que ce soit en tant que membres de la famille royale, le musée du Prado ayant pour origine les collections royales, ou comme professionnelles de musée ou encore en tant que donatrices et mécènes. La reine Marie-Isabelle de Portugal a effectivement joué un rôle fondamental dans la fondation

---

<sup>194</sup> « Didáctica 2.0 Museos en Femenino es una aplicación de una metodología feminista », *Museos en Femenino*, « Proyecto » <http://www.museosenfemenino.es/proyecto> (consulté le 16 août 2019).

<sup>195</sup> « Dentro de las investigaciones recientes sobre mujeres y museos, creemos que nos encontramos ante un ámbito de trabajo novedoso y sumamente necesario », Marián López Fernández Cao et Antonia Fernández Valencia, « Museos en Femenino: Un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación », op. cit., p. 7.

<sup>196</sup> « Cuando se inició este proyecto, en 2009, no existían referentes de estudios o investigaciones similares », *ibidem*, p. 8.

du Musée du Prado puisqu'elle a incité Ferdinand VII à créer un musée de peinture et de sculpture. Des personnalités telles qu'Elisabeth Farnèse ou Consuelo González Bravo, entre autres, ont contribué à agrandir la collection du musée par leurs donations. Or les femmes n'apparaissent que peu dans l'historique du musée retracée sur le site internet du Musée du Prado<sup>197</sup>.

Concernant la part des artistes femmes dans les collections, les études ont montré que sur les 7 600 peintures, les 1000 sculptures, les 4 800 gravures et les 8 200 dessins du musée, seulement 83 œuvres ont été réalisées par 36 femmes, soit 0,3% de la collection<sup>198</sup>. De plus, au moment de la recherche, aucune œuvre de femme n'était exposée dans le parcours permanent composé d'environ 1000 œuvres<sup>199</sup>.

Les recherches ont ensuite porté sur l'analyse du discours produit par le musée autour de ces œuvres de création féminine : description des œuvres, fiches biographiques des artistes, cartels de salle et sur le site internet. Les résultats ont signalé que seules quatre œuvres (de Clara Peeters et Sofonisba Anguissola) avaient des cartels de salle prêts à être installés et sept avaient des cartels sur le site internet. Les chercheuses expliquent cela par le fait que le musée ne réalisait des cartels que depuis peu de temps et aussi par le fait que la majorité des œuvres de femmes n'ont jamais été exposées dans les collections permanentes du musée du Prado. Elles recommandent alors au musée d'effectuer des cartels, au moins en ligne, pour compenser l'absence des femmes *in situ* dans les salles et aussi pour aider les chercheurs à avoir accès à des informations.

Puis c'est le langage du musée qui a été l'objet d'une étude. Il a tout d'abord été constaté que le masculin était employé comme neutre et universel. Par exemple, le terme « auteur » (*autor*) prévalait, contribuant ainsi à la dissimulation des femmes et entraînant parfois des ambiguïtés concernant le sexe de l'artiste. Les chercheuses ont ensuite relevé des stéréotypes dans la description du travail des artistes féminines avec l'usage de termes tels que « délicatesse », « élégance », « souplesse » ou encore « faiblesse ». Ces formulations contribuent à créer un imaginaire autour d'un « art féminin » qui aurait des caractéristiques

---

<sup>197</sup> Compte-rendu du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*, op. cit.,

<sup>198</sup> Marián López Fernández Cao et Antonia Fernández Valencia, « Museos en Femenino: Un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación », op. cit., p. 9.

<sup>199</sup> Lors de notre dernière visite en mai 2019 le musée exposait huit œuvres d'artistes femmes : quatre natures mortes de Clara Peeters (salle 82), *La Naissance de saint Jean Baptiste* d'Artemisia Gentileschi (salle 7) et trois portraits réalisés par Sofonisba Anguissola (salle 55).

stylistiques ou des sujets communs à toutes les femmes. Or, comme le soulignait déjà Linda Nochlin en 1971, les artistes femmes sont plus proches de l'esprit de leurs contemporains qu'elles ne le sont les unes avec les autres au travers des époques. Ainsi « la "féminité" ne possède *a priori* pas de qualités susceptibles de relier entre eux les styles des artistes femmes en général [...] on conviendra qu'il n'y a assurément rien de fragile dans le *Marché aux chevaux* de Rosa Bonheur, rien de suave ni d'introverti dans les formats géants d'Helen Frankenthaler. Les femmes se sont tournées vers les scènes de la vie domestique ou vers les enfants, mais Jan Steen aussi, et Chardin, et les impressionnistes – Renoir ou Monet tout comme Morisot et Cassatt »<sup>200</sup>. De plus, les chercheuses ont également détecté des références à l'aspect physique ou au caractère des artistes dans leurs fiches biographiques, n'ayant pas particulièrement de rapport avec leur production artistique. Par exemple, l'artiste Giulia Lama est décrite ainsi : « De personnalité farouche et distante, laide de visage, mais d'une grande spiritualité ». Cette description est d'ailleurs toujours visible sur le site internet du musée du Prado et n'a pas été modifiée depuis la recherche effectuée par l'*Instituto de Investigaciones Feministas*<sup>201</sup>. Les femmes sont également souvent décrites comme « mères de », « épouses de » ou « filles de » avant d'être décrites comme artistes, comme si elles ne pouvaient pas avoir de trajectoire artistique propre mais toujours en rapport avec celle d'un homme. De plus, cela renvoie encore les femmes au domaine du privé, du domestique, comme si c'était cet aspect de leur vie qui était le plus pertinent. C'est le cas notamment d'Anna Maria Mengs qui est d'abord décrite comme la fille d'Anton Raphael Mengs et mariée au graveur Manuel Salvador Carmona avec qui elle a eu sept enfants et s'est installée à Madrid. C'est seulement dans un deuxième temps qu'est mentionnée sa carrière de pastelliste et le fait qu'elle fut membre de l'Académie royale des Beaux-Arts de San Fernando<sup>202</sup>. Dans le même ton, les artistes sont aussi beaucoup décrites comme « disciples de ». Bien que la formation artistique soit un fait important qu'il convient de signaler, cette mention tend parfois à dévaloriser la carrière artistique des femmes qui sont présentées comme de simples suiveuses sans que ne soient montrés leurs apports. Le commentaire du dessin *Buste de femme* de Giulia Lama en est un bon exemple. Il est mentionné que l'œuvre a d'abord été attribuée à Giovanni Battista Piazzetta du fait de la ressemblance avec ses modèles et sa technique. « Cependant, un

<sup>200</sup> Linda Nochlin « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, 1993 [1989], Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, p. 205-206.

<sup>201</sup> « De personalidad esquiva y retirada, fea de rostro, pero de una gran espiritualidad », Museo del Prado, « Lama, Giulia », *Autores* [en ligne] <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/lama-giulia/9a5ee500-d5b2-4e83-9fcc-5841bfc747f8> (consulté le 21 août 2019).

<sup>202</sup> Museo del Prado, « Mengs, Anna María Teresa », *Autores* [en ligne] <https://www.museodelprado.es/coleccion/artista/mengs-anna-maria-teresa/a84d5642-e872-41f1-8992-7e91e651883b> (consulté le 21 août 2019).

modelé plus gracieux et une certaine délicatesse fragile dans les tissus ainsi que le traitement de la lumière font penser à une autre main ». L'œuvre est ensuite rapprochée à un dessin de Giovanni Battista Piazzetta et décrite comme « dériv[ant] directement des modèles créés par Piazzetta »<sup>203</sup>. À part dans les stéréotypes de gracieuseté et de délicatesse, le style personnel de l'artiste n'est pas analysé.

En étudiant les fiches biographiques des artistes, les chercheuses ont noté de manière générale une grande absence de données biographiques et relatives à la carrière des artistes femmes. Les fiches sont souvent très courtes et parfois inexistantes. Ce manque d'information n'est parfois pas justifié, car les chercheuses soulignent que c'est souvent le cas pour des artistes importantes qui ont largement été sorties de l'oubli par l'historiographie féministe et pour lesquelles des renseignements très développés sont disponibles dans diverses sources. Or cela contribue à invisibiliser les artistes femmes dans l'élaboration de l'histoire de l'art.

Pour terminer sur l'analyse du Musée du Prado, il faut souligner que les chercheuses n'ont pas pu étudier les expositions temporaires consacrées à des artistes femmes car aucune monographie n'avait alors été réalisée au musée au moment de la recherche. La première exposition monographique sur une artiste femme fut celle de Clara Peeters en 2016-2017 et c'est à l'heure actuelle la seule qui ait été présentée. Mais une exposition sur Sofonisba Anguissola et Lavinia Fontana est prévue pour le mois d'octobre 2019, ce qui montre l'émergence d'une incorporation des créatrices dans la programmation du musée.

Mais les femmes sont très sous-représentées dans les collections du Musée du Prado ainsi que dans les expositions temporaires et le discours émanant du musée ne leur rend pas plus justice. Lors d'un entretien, Fernando Pérez Suescun<sup>204</sup>, de l'*Área de Educación* du Musée du Prado, nous a donné plusieurs explications à cette faible proportion de femmes. Le premier argument avancé est celui de la qualité artistique des œuvres et du manque d'espace d'exposition dans les salles du musée. En effet, seulement 1000 œuvres environ sont exposées ce qui représente à peu près 4,63% du total des collections du musée. Fernando Pérez Suescun affirme que seules des œuvres de grande qualité sont choisies pour faire partie du parcours permanent et que des artistes de premier plan comme Rubens, Titien ou le Greco n'ont pas

---

<sup>203</sup> Museo del Prado, « Busto de mujer », *Colección* [en ligne] <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/busto-de-mujer/5d7aefe5-f00f-455b-af6e-7150a1863c26> (consulté le 21 août 2019).

<sup>204</sup> Entretien avec Fernando Pérez Suescun, chargé des contenus didactiques du Musée du Prado, réalisé le 21 mai 2019.

toutes leurs œuvres exposées. De plus, beaucoup de pièces sont envoyées en dépôt du fait du manque de place disponible au Musée du Prado. Fernando Pérez Suescun explique alors que les artistes femmes atteignant le niveau d'artistes comme Van Dyck ou Velázquez sont peu nombreuses d'où le choix du musée. Et selon lui, inclure des productions de moindre qualité risquerait de les faire disparaître au milieu d'œuvres plus importantes. Cette dernière remarque est compréhensible dans la mesure où le public du Musée du Prado est majoritairement un public touristique venant une seule fois au musée. En effet, seulement 17,73% des visiteurs étaient des madrilènes en 2018<sup>205</sup>. De ce fait, un grand nombre de visiteurs cherchent avant tout à voir les œuvres les plus connues du musée. Mais Fernando Pérez Suescun avoue également que ne pas montrer les artistes femmes contribue à les invisibiliser et qu'elles seraient peut-être plus connues si elles étaient exposées. Les raisons données par Fernando Pérez Suescun soulignent plusieurs points. Tout d'abord la place encore centrale qu'occupe le canon dans la construction de l'histoire de l'art et donc par extension dans l'organisation des musées et le discours qu'ils élaborent. Mais de manière implicite, cela montre également à quel point les musées, notamment ceux de grande envergure comme le Musée du Prado, sont soumis à des impératifs de rentabilité. Il s'agit en effet d'être le plus attractif possible pour ce public touristique en lui proposant les grands noms qu'il attend, notamment dans un contexte de crise économique et de désinvestissement des pouvoirs publics dans la culture. Cependant, il est étonnant que suite aux recherches réalisées par l'*Instituto de Investigaciones Feministas*, le musée n'ait pas cherché ne serait-ce qu'à modifier les fiches biographiques ou les cartels développés des œuvres sur internet pour avoir un langage moins sexiste.

Les recherches effectuées ont dénoté le faible impact que les politiques en faveur de l'égalité des sexes ont eu sur le Musée du Prado. On pourrait argumenter que les femmes avaient moins de place dans la production artistique aux époques traitées par le Musée du Prado, ce qui expliquerait leur sous-représentation. Or la situation s'améliore-t-elle au Musée Reina Sofía centré sur les périodes moderne et contemporaine ?

---

<sup>205</sup> Museo del Prado, *El Museo del Prado atrae a más de 3.600.000 visitantes en 2018*, 10 janvier 2019 [en ligne] <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-atrae-a-mas-de-3600000/e141f71d-3638-ebdd-9606-9dc428483acd> (consulté le 21 août 2019).

## 2. Le Musée National Centre d'Art Reina Sofía

### a. La politique d'acquisition

Les études menées au Musée Reina Sofía<sup>206</sup> se sont tout d'abord attachées à analyser la politique d'acquisition du musée entre 2000 et 2010. Sur cette période, le musée a acquis 3117 œuvres dont 2701 réalisées par des hommes et 416 par des femmes (13,35%). Les chercheuses ont noté une légère augmentation des acquisitions de créations de femmes depuis 2006, mais n'ont pas pu affirmer que cela était dû à un impact des politiques en faveur de l'égalité des sexes par manque de recul sur ces données très récentes au moment de l'étude. Les 416 œuvres ont été réalisées par 154 femmes, ce qui constitue 14,54% du total des artistes dont les œuvres sont entrées dans les collections du musée entre 2000 et 2010. Elles ont été à 89,66% achetées par le musée. Bien que les productions masculines reproduisent un schéma à peu près similaire, les œuvres de femmes présentent un pourcentage moindre de donations et dations. Les chercheuses expliquent cela par la faible reconnaissance et visibilité dont jouissent les créatrices ce qui suscite un moindre intérêt chez les collectionneurs, susceptibles de faire des dons aux musées.

Concernant la période chronologique, 34,86% des œuvres acquises (145 œuvres) ont été produites entre 2000 et 2010, ce qui montre un intérêt de la part du musée pour la création récente. Les chercheuses soulignent qu'il est possible que les politiques en faveur de l'égalité aient favorisé l'achat d'œuvres de femmes à ce moment-là, puisque la période correspond à peu près à celle du retour au pouvoir du PSOE et l'élaboration de sa politique égalitaire. De plus, le développement des nouvelles technologies a permis de donner une meilleure visibilité aux artistes féminines en leur permettant d'élaborer leurs propres plateformes de diffusion de leur production. Le Musée Reina Sofía a aussi manifesté un intérêt pour les années 1960 (17,79% des acquisitions) et 1970 (19,71%), ce que les chercheuses attribuent à l'attention portée aux tendances artistiques liées aux revendications féministes de ces années qu'elles nomment « féminisme historique ».

---

<sup>206</sup> Voir les graphiques résumant les recherches menées au Musée Reina Sofía en annexe 3.

L'analyse de l'iconographie des œuvres acquises fait ressortir que seulement 14,66% des œuvres réalisées par des artistes féminines font des femmes leur sujet artistique, tandis qu'elles représentent 40% des sujets des œuvres masculines. Mais sur la totalité des œuvres acquises représentant explicitement des corps féminins 36,45% ont des connotations clairement féministes. Certaines artistes de ces œuvres sont d'ailleurs reconnues comme féministes. Par exemple, le musée a acheté quatre œuvres d'Ana Mendieta où l'artiste travaille avec son propre corps dans des mises en scène violentes ou rapprochant le corps féminin de la nature, en écho aux discours féministes de l'époque. Des œuvres de Carole Scheeman, Esther Ferrer, Ouka Leele, Eugenia Balcells, Martha Rosler, Nan Goldin, Marina Abramovic, Ana Laura Aláez ou encore Sanja Ivekovic sont également remarquables par leur caractère féministe. 80,55% de ces œuvres à l'iconographie féministe ont été créées dans les années 1970 ce qui met en avant l'intérêt du musée pour ce « féminisme historique ». C'est dans ce contexte qu'on peut comprendre la grande part de photographies (30,53%) dans les œuvres acquises réalisées par des femmes. En effet, les artistes féministes des années 1970 se sont fortement tournées vers l'emploi de nouveaux médias tels que la photographie, la vidéo ou la performance critiquant ainsi l'hégémonie de la peinture et de la sculpture<sup>207</sup>, ce qui peut expliquer également la faible part de sculptures (6,01%) et de peintures (5,53%) dans les œuvres d'artistes femmes acquises. Mais malgré l'attention portée au féminisme par le musée, les créations d'artistes femmes restent minoritaires par rapport à celles des hommes dans la politique d'acquisition du musée.

#### b. Les expositions temporaires

Après l'étude de la politique d'acquisition, la recherche s'est attachée à analyser les expositions temporaires du Musée Reina Sofía. Les chercheuses soulignent dans le compte-rendu du projet de R&D que les expositions temporaires permettent de rompre avec la rigidité parfois imposée par l'organisation de la collection permanente et sont également l'occasion de montrer des œuvres habituellement en réserves. Elles peuvent ainsi « tracer de nouveaux itinéraires qui favorisent une vision transgressive de l'art que ce soit dans une perspective artistique, discursive ou de genre »<sup>208</sup>. De ce fait, elles pourraient être une manière pour les

---

<sup>207</sup> Laura Cottingham, « Vraiment, féminisme et art » dans Françoise Collin, Laura Cottingham et Armelle Leturcq, *Vraiment. Féminisme et art*, op. cit., p. 57.

<sup>208</sup> Compte-rendu du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*, op. cit., p. 75.

musées de visibiliser les œuvres de femmes et de présenter une vision critique de l'histoire de l'art et des institutions culturelles. D'autant plus que le Musée Reina Sofía présente un grand nombre d'expositions. Le musée a-t-il alors tiré parti de la souplesse offerte par les expositions temporaires ? Pour étudier cela, les chercheuses se sont appliquées non seulement à quantifier la proportion de femmes exposées par rapport aux hommes, mais aussi à investiguer sur les supports employés par les artistes, les lieux d'exposition dans les locaux appartenant au musée, la durée des expositions, leur itinérance ainsi que le discours des dossiers de presse et des livrets d'exposition.

Dans la période comprise entre 2000 et 2010 le Musée Reina Sofía a organisé 238 expositions temporaires au total. 33 expositions ont été consacrées à des artistes femmes (13,87%), 156 à des artistes hommes (65,55%) et 49 étaient des expositions thématiques (20,59%). Si l'on enlève les expositions thématiques, les expositions dédiées à des femmes représentent 17,46% du total des expositions contre 82,54% pour les hommes. Dans le meilleur des cas (l'année 2009), les expositions d'hommes ont doublé celles des femmes. Les expositions d'hommes sont allées jusqu'à quintupler celles des femmes certaines années, par exemple en 2004.

Si l'on se penche sur les médiums artistiques employés par les artistes femmes dans les 33 expositions qui leur ont été consacrées, le plus utilisé a été celui de l'installation (36,36%), suivi de supports audiovisuels (15,15%), la peinture (18,18%) et la photographie (12,12%). Les médiums artistiques adoptés par les hommes sont plus divers. Cela peut indiquer l'existence de conditions économiques, sociales ou artistiques qui facilitent l'accès des femmes à certaines techniques ou au contraire d'autres leur sont plus difficiles à intégrer dans leur production. Ou encore, certaines artistes revendiquent l'emploi de nouveaux médiums pour contester l'hégémonie d'autres techniques, comme nous l'avons vu avec les artistes féministes des années 1970.

Concernant les espaces d'exposition, le Musée Reina Sofía a divers lieux pour installer ses expositions temporaires : l'édifice Sabatini, l'édifice Nouvel, le Palais de Cristal, le Palais de Velázquez et l'abbaye Saint-Dominique de Silos. La majorité des expositions réalisées sur des artistes femmes ont été installées dans l'édifice Sabatini (63,63%). Cet espace est également le plus utilisé pour les expositions dédiées à des hommes, ce qui ne montre donc pas de discrimination quant aux espaces d'exposition dans le musée.

De même, l'étude de l'itinérance des expositions ne souligne pas de pratique discriminatoire. En effet, sur les 33 expositions d'artistes femmes seulement deux ont été présentées également dans d'autres institutions. Mais cela correspond à la tendance générale du musée qui ne fait que peu voyager les expositions qu'il organise.

A propos de la durée des expositions, on remarque un déséquilibre entre les hommes et les femmes. Sur les 33 expositions dédiées à des femmes, deux ont été exposées pendant quatre mois, onze pendant trois mois, dix-neuf pendant deux mois et une pendant un mois. La durée d'exposition la plus fréquente est donc trois mois (61,22%) contre quatre mois pour les hommes. Certaines expositions consacrées à des hommes ont même duré cinq mois pour un maximum de quatre mois concernant les femmes. Ainsi, non seulement les femmes sont moins exposées que les hommes mais lorsqu'elles le sont c'est pour une durée moins importante, ce qui a une incidence sur la diffusion de leur travail. De plus, cette moindre longévité contribue à donner le sentiment aux visiteurs que leur production a moins d'intérêt que celle des hommes.

Les recherches se sont ensuite penchées sur la participation des créatrices dans les expositions thématiques. Le taux de femmes dans les expositions thématiques est très inférieur à celui des hommes. Sur les 45 expositions thématiques seulement une a eu une répartition paritaire avec 25 artistes de chacun des sexes : *Ramingining. Arte aborigen australiano de la Tierra de Arnhem* présentée en 2002. Cette exposition, organisée en collaboration avec le Musée d'Art Contemporain de Sydney, montrait des œuvres d'art aborigène. Les chercheuses soulignent qu'il est intéressant de constater que la seule exposition paritaire s'appuie sur des productions qui ne répondent pas aux canons artistiques occidentaux. En majorité, les expositions thématiques ont un pourcentage d'artistes femmes inférieur à 25%. Sur les 45 expositions, 11 n'ont aucune œuvre de créatrices. Les expositions qui n'intègrent pas d'artistes femmes ont en commun d'être généralement des rétrospectives consacrées à des mouvements, courants ou écoles artistiques. Cela démontre l'exclusion des femmes de la construction même de l'histoire de l'art articulée autour de grands mouvements artistiques. Cette invisibilité dans les rétrospectives historiques intériorise l'idée chez les visiteurs que les femmes n'ont pas participé à l'élaboration des avant-gardes artistiques. Ainsi, l'exposition *La invención del siglo XX: Carl Einstein y las vanguardias* en 2009 a présenté les artistes les plus significatifs des avant-gardes en réunissant des œuvres de

Georges Braque, Salvador Dalí, George Grosz, Fernand Léger, Joan Miró, Pablo Picasso, Otto Dix ou encore Paul Klee mais n'a présenté aucune œuvre de femme.

L'analyse du discours du musée dans les livrets d'exposition et dans les dossiers de presse montre un traitement inégal des femmes dans les diverses expositions ayant montré des plasticiennes. Certains emploient le masculin universel tandis que d'autres utilisent le genre féminin. De même, certains recontextualisent la production des créatrices et soulignent leurs apports à l'histoire de l'art, alors que d'autres les décontextualisent et les invisibilisent. Par exemple, le dossier de presse de l'exposition *Joëlle Tuerlinckx. Crystal Times. Reflexión sin sol* (2009-2010) utilise le genre féminin dans son texte et met en avant l'importance de la plasticienne dans l'art contemporain. Mais la commissaire décrit les installations de Joëlle Tuerlinckx comme « évatives, fades et modestes »<sup>209</sup> ce qui dévalorise les œuvres de l'artiste.

En conclusion, les recherches démontrent une inégalité de traitement entre les créateurs et les créatrices dans les expositions temporaires du musée entre 2000 et 2010. Le Musée Reina Sofía n'a donc pas saisi les opportunités offertes par les expositions temporaires pour introduire des plasticiennes et mettre en œuvre des présentations plus critiques et novatrices.

### c. Le parcours permanent

La recherche s'est poursuivie par l'analyse de l'organisation de la collection permanente du musée. Les études s'appuient sur le parcours qui était en place en février 2012 dans les espaces du musée. Les chercheuses se sont centrées sur trois éléments : la présence d'œuvres réalisées par des artistes femmes, le traitement des femmes dans le discours de présentation et la représentation des femmes comme sujet artistique dans les œuvres.

Le Musée Reina Sofía a été profondément réorganisé avec l'arrivée en 2008 de Manuel Borja-Villel à la direction. Il a décidé de repenser la collection permanente avec l'idée de faire éclater la narration canonique de l'histoire de l'art en composant des « micro-récits ». Il a souhaité tirer profit de l'architecture du musée, originellement un hôpital, peu propice à

---

<sup>209</sup> « Tan evasivas, insustanciales y modestas son las intervenciones de Tuerlinckx que, a primera vista, parece que el lugar está vacío » Lynne Cooke, dossier de presse de l'exposition *Joëlle Tuerlinckx. Crystal Times. Reflexión sin sol / Proyecciones sin objeto*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, du 9 octobre 2009 au 22 février 2010.

l'élaboration d'un parcours chronologique. L'édifice s'organise en fonction d'un patio central autour duquel s'articule un grand couloir distribuant des petites salles sur les côtés qui ne communiquent pas toutes entre elles. Manuel Borja-Villiel a souhaité s'éloigner de l'exposé linéaire de la modernité en laissant la possibilité au visiteur d'organiser sa visite comme il le souhaite, établissant sa propre lecture des collections. L'idée est également de faire dialoguer les médiums et les mouvements artistiques. L'organisation est aussi souvent modifiée, tout en gardant une structure identique, pour permettre une rotation des collections, comme cela se fait dans d'autres musées comme le Centre Pompidou, et donner du dynamisme au parcours permanent. Le musée s'organise autour de trois sections selon des séquences historiques globales qui n'imposent pas un ordre chronologique strict pour autant : *Colección 1. La irrupción del siglo XX: utopías y conflictos (1900-1945)* ; *Colección 2. ¿La guerra ha terminado? Arte para un mundo dividido (1945-1968)* ; *Colección 3. De la revuelta a la posmodernidad (1962-1982)* / Collection 1. L'irruption du XX<sup>ème</sup> siècle : utopies et conflits (1900-1945) ; Collection 2. La guerre est terminée ? Art pour un monde divisé (1945-1968) et Collection 3. De la révolte à la postmodernité (1968-1982).

L'étude de la collection permanente en février 2012 s'est faite en suivant l'ordre des salles avec une attention spécialement portée à la Collection 1, qui est la section dans laquelle a été élaboré le parcours de visite du Musée Reina Sofia du programme *Museos en Femenino*. Dans cette première partie de la collection, très peu d'œuvres d'artistes femmes étaient exposées : un film de Germaine Dulac, trois photographies de Dora Maar, deux tableaux de Maruja Mallo, une photographie de Denise Bellon, deux peintures d'Ángeles Santos et des œuvres de Sonia Delaunay et Loïe Fuller. Les créatrices étaient largement sous-représentées dans cette section et également peu mentionnées dans les cartels et textes de salles. Hannah Höch, Remedios Varó, Maruja Mallo, Dora Maar, María Teresa León, Gerda Taro et Ángeles Santos étaient simplement évoquées en citant leur nom mais sans aucune explication sur leur carrière, leur production ou cherchant à les contextualiser. Elles étaient simplement listées, ce qui ne leur donnait pas de visibilité et ne permettait pas de les faire véritablement connaître aux visiteurs. Les seules artistes pour lesquelles il y avait des informations plus détaillées étaient Sonia Delaunay et Loïe Fuller, mais qui servaient surtout à montrer l'influence qu'elles ont eu chez des hommes : Guillaume Apollinaire pour Sonia Delaunay et Stéphane Mallarmé pour Loïe Fuller. Cependant, les femmes étaient très présentes dans les œuvres des hommes en tant qu'objets de représentation artistique. Les œuvres se concentraient notamment sur le corps des femmes et la sensualité qui s'en dégage. Les femmes étaient surtout représentées comme des

objets du désir et des fantasmes masculins notamment dans les photographies de Man Ray ou encore *La Poupée* de Hans Bellmer. Les femmes dépeintes dans les œuvres étaient dans d'autres cas transformées en icônes de la souffrance, de la douleur et des horreurs de la guerre spécialement dans *Guernica* et ses travaux préparatoires. Les images féminines ont aussi été utilisées dans la propagande, par exemple durant la Guerre civile espagnole en exaltant les femmes résistantes au fascisme ou bien comme une personnification de la moralité du nouvel Etat espagnol national-catholique.

La Collection 2 n'a pas été pas analysée en intégralité et la Collection 3 a été laissée de côté dans l'étude réalisée par les chercheuses du programme *Museos en Femenino*. Le choix de s'être concentré sur la Collection 1 n'est pas justifié dans le compte-rendu du projet de R&D. Peut-être avaient-elles déjà l'idée de mettre en place l'itinéraire de visite du Musée Reina Sofia dans cette section du parcours permanent, qui est la plus visitée notamment du fait de la présence de *Guernica*, l'œuvre phare du musée. Cet espace a peut-être aussi été choisi car il permettait d'articuler la place des femmes en tant que créatrices avec la représentation qui était faite du corps des femmes dans les œuvres d'hommes, les réduisant à des objets sexuels. Cela est une possibilité étant donné que la visite du programme *Museos en Femenino* élaborée pour le Musée Reina Sofia se centre sur cet aspect.

Pour conclure cette partie sur le Musée Reina Sofia, il convient de mettre en perspective les résultats de ces recherches avec le discours et les intentions avancées par Manuel Borja-Villel. En effet, dans la rénovation du parcours permanent, il affirmait vouloir rompre avec la construction canonique de l'histoire de l'art pour introduire des « narrations minoritaires ou méconnues »<sup>210</sup>. Or comme l'a souligné Cristina Nualart Lee dans sa thèse, la déconstruction d'une histoire de l'art canonique ne peut pas se faire sans mettre en œuvre une véritable intervention féministe au sein du musée<sup>211</sup>. Les féministes ayant été, entre autres, celles qui ont revendiqué cette rupture avec la canonicité, il paraît importun de ne pas inclure leurs perspectives.

---

<sup>210</sup> Cité dans Cristina Nualart Lee, *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofia, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, op. cit., p. 131.

<sup>211</sup> Ibidem, p. 133.

### 3. Le Musée du Costume – CIPE

#### a. Les femmes dans l’histoire du musée : Trinidad von Scholtz-Hermensdorff et Carmen Baroja y Nessi

La recherche du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género* s’est portée en 2012-2013 sur le Musée du Costume<sup>212</sup>. Dans un premier temps, les chercheuses ont retracé l’histoire complexe du musée pour tenter de voir quelle place ont occupée les femmes dans son élaboration. L’investigation a mis en avant deux personnalités féminines importantes pour la création du musée : Trinidad von Scholtz-Hermensdorff et Carmen Baroja y Nessi.

Le Musée du Costume est le fruit de l’évolution et de la fusion de nombreux musées qui l’ont précédé. Sa mission actuelle est de promouvoir la connaissance de l’évolution historique du costume et des témoignages du patrimoine ethnologique représentatifs des cultures des peuples d’Espagne<sup>213</sup>. Le Musée n’est en effet pas seulement dédié au vêtement mais inclut un Centre de Recherche sur le Patrimoine Ethnologique (*Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico*, CIPE). Cette association entre patrimoine ethnologique et vêtement est compréhensible à l’aune de l’histoire du musée. L’Exposition du Costume Régional de 1925 a constitué un des prémices du Musée du Costume. Ce fut un événement important qui réunit une grande partie de l’intelligentsia espagnole et attira les foules. La muséographie avait été réalisée par des artistes de l’époque tels que Vázquez Díaz, Benlliure, Álvarez de Sotomayor, Planes, Benedito ou encore Alvear. 348 costumes complets furent présentés, avec 3 914 autres éléments textiles, 668 photographies et 237 aquarelles. L’idée émergea à partir de cette exposition d’ouvrir un musée dédié au costume. Ainsi, en 1928 un Musée du Costume fut créé intégrant à ses fonds des vêtements traditionnels et des costumes de cour. Le musée fut ensuite réorganisé en 1932 et ses collections furent intégrées au Musée du Peuple Espagnol. Ce dernier, mis en place par Luis de Hoyos Sainz, a été créé dans le but de documenter les traditions populaires espagnoles alors en voie de disparition suite à l’industrialisation et à l’exil des habitants des campagnes vers les villes. Des objets furent alors récoltés dans le pays pour sauvegarder la mémoire des peuples espagnols. En 1993 le

---

<sup>212</sup> Voir les graphiques résumant les recherches menées au Musée du Costume en annexe 4.

<sup>213</sup> Compte-rendu du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*, op. cit., p. 111.

Musée du Peuple Espagnol fusionna avec le Musée National d'Ethnologie pour fonder un grand Musée National d'Anthropologie. Cependant, les deux institutions continuèrent à fonctionner de manière indépendante, sans véritablement unir leurs moyens et ressources malgré de nombreux projets qui ne virent pas le jour, ce qui amena à une redéfinition du musée en 2002. Ainsi en 2004 fut créé le Musée du Costume – CIPE, installé dans les bâtiments anciennement réalisés pour abriter un musée d'art contemporain.

Dans cette histoire mouvementée, la personnalité de Trinidad von Scholtz-Hermensdorff joua un rôle fondamental. L'Exposition du Costume Régional de 1925 fut en effet le fruit de son initiative. Elle fit également partie du comité de direction du Musée du Peuple Espagnol en 1932. Trinidad von Scholtz-Hermensdorff fut une aristocrate, mécène et collectionneuse espagnole de premier plan. Elle collectionna un grand nombre d'objets artistiques et créa des cercles d'intellectuels dans ses diverses demeures. Elle fut aussi à l'origine de la Sociedad Española de Amigos del Arte (Société Espagnole des Amis de l'Art) fondée dans le but de promouvoir les industries artisanales espagnoles, organiser des expositions et favoriser les donations aux musées. Elle avait constaté que les industries artistiques espagnoles étaient alors en perte de vitesse et chercha à leur redonner une impulsion. Elle acheta également de nombreux objets d'art espagnols qu'elle trouvait lors de ses voyages en Europe dans l'idée de les ramener sur le territoire. Elle réunit également une documentation importante pour mettre en exergue la valeur des pièces d'art ancien espagnol qui étaient alors peu considérées par les Espagnols eux-mêmes au profit d'œuvres italiennes ou françaises. Ce fut en 1903 qu'elle proposa de créer une société pour protéger l'art espagnol, organiser des expositions, favoriser les dons aux musées et encourager la création artistique.

Carmen Baroja y Nessi fut une autre figure féminine importante de l'histoire du musée. Elle fut membre du comité de direction du premier Musée du Costume créé en 1927 ainsi que du Musée du Peuple Espagnol en 1932. Carmen Baroja y Nessi fut une écrivaine et ethnologue qui se consacra à l'orfèvrerie, l'ethnographie et le folklore. Elle écrivit de nombreux ouvrages et articles sur ces sujets. Elle fut également membre du *Lyceum Club Femenino* présidé par María de Maeztu et auquel ont participé des personnalités fortes comme Victoria Kent par exemple.

Les recherches ont montré la présence de femmes au sein des institutions du musée à ses débuts, mais au fur et à mesure que s'est renforcée la structure interne du musée et notamment

à partir de la création du Musée du Peuple Espagnol, la présence de femmes dans le musée fut moins importante. Paradoxalement, la plus grande partie de la collection du musée depuis ses origines est occupée par les vêtements et accessoires féminins. Le Musée du Costume dénote un intérêt pour l'étude de l'évolution de la silhouette féminine mais les femmes sont exclues des organes de prise de décision du musée où il s'agit de documenter et exposer ces pièces féminines. Cependant, les chercheuses soulignent l'arrivée de Helena López del Hierro à la direction du musée en 2011, réintroduisant ainsi une figure féminine qui renoue avec les origines féminines de l'institution.

b. La collection permanente

L'analyse de la collection permanente du Musée du Costume a été réalisée en novembre 2012. Il est important de le signaler car s'agissant de textiles, les pièces exposées sont en constante rotation pour les maintenir dans des conditions de conservation adéquates. Les textiles étant très fragiles, les pièces ne peuvent pas être exposées en continu à la lumière notamment. La collection permanente change ainsi tous les ans, bien que suivant toujours le même parcours général. L'étude de la collection a été réalisée en suivant l'ordre chronologique établi par le musée et s'est portée sur l'analyse de la présence de vêtements féminins (catalogage et emplacement dans les salles), de la présentation de femmes créatrices (stylistes, modistes, couturières, commerçantes de textiles), du discours transmis par le musée au travers des cartels et postes audiovisuels interactifs et enfin des femmes comme sujets de la représentation dans des œuvres. Les ensembles ont été comptabilisés comme une seule et même pièce bien qu'ils soient composés de divers éléments.

Les chercheuses ont commencé leur étude en soulignant que le vêtement est un indicateur des changements historiques aussi bien dans le goût esthétique que dans les mentalités. La silhouette féminine évolue en fonction du contexte historique, économique et social et constitue un indicateur du contrôle exercé sur le corps féminin. Elles ont ainsi mis en parallèle la montée des mouvements des suffragettes et les revendications féministes du XIX<sup>ème</sup> siècle avec le retour au port du corset qui enferme les corps des femmes, limite leur mobilité et met en valeur leur taille et leur poitrine faisant d'elles des individus érotisés. Les chercheuses ont également mis en avant le fait que le vêtement est révélateur du statut social, du métier, du niveau économique ou encore de la religion des personnes qui le portent.

Une fois cela précisé, elles se sont attachées à quantifier le nombre de pièces d'usage féminin exposées dans les salles en regard du nombre de créatrices présentes. La collection permanente était composée en novembre 2012 de 415 pièces de nature diverse (vêtements, accessoires, chaussures, jeux pour enfants ou encore photographies). Sur ces 415 objets, 347 sont d'usage féminin (83,61%) et 68 d'usage masculin (16,38%). Ceux dont l'usage était indéterminé n'ont pas été inclus dans l'analyse mais les photographies représentant des femmes comme thème central ont été ajoutées. Cependant, malgré cette abondance de pièces féminines, peu d'œuvres sont cataloguées comme ayant été créées par des femmes. Sur les 415 objets, seulement 21 sont répertoriés comme créations féminines soit 5,06%. Les 394 autres ont été réalisés par des hommes ou sont anonymes. La majorité des pièces sont en réalité de création anonyme et la couture étant traditionnellement considérée comme un domaine féminin, il est fort probable que beaucoup d'entre elles aient été effectuées par des femmes. Les 21 pièces créées par des femmes se situaient dans six espaces qui correspondent aux salles « Romantisme », « Avant-gardes et Mode », « La mode renouvelée », « Temps actuels » et « Créateurs actuels ». Aucune œuvre datant d'avant le milieu du XIX<sup>ème</sup> siècle n'était répertoriée comme création féminine. Au fur et à mesure que l'on avance vers le XXI<sup>ème</sup> siècle, le nombre de pièces réalisées par des femmes augmente mais reste inférieur aux créations masculines.

Les chercheuses ont ensuite analysé chacune des quinze salles du musée qui montrent l'évolution de la silhouette féminine et masculine du XVII<sup>ème</sup> siècle aux années 1990. Le musée explore les diverses modes esthétiques en les contextualisant par l'évocation des transformations politiques et socioéconomiques, des festivités religieuses, de l'exhibition de la richesse aux différentes époques, des évolutions du monde du travail, de l'apparition des revues de mode et du concept de créateur de mode.

La caractéristique la plus frappante du parcours permanent était la surreprésentation des costumes féminins face à la sous-représentation de créatrices, modistes, ou encore couturières. D'autant plus que les informations transmises aux visiteurs ne cherchaient pas à combler ce manque en mentionnant la trajectoire de femmes créatrices. À côté de cela, les femmes étaient très présentes dans des reproductions de photographies ou peintures incorporées dans les cartels. Sur ces images, elles étaient présentées posant et portant certains des vêtements exposés dans les salles du musée, dans des attitudes passives. Elles étaient alors transformées en objets d'exposition pour les vêtements. Ces représentations pouvaient donner le sentiment

au public que les femmes n'ont pas joué de rôle actif dans la création et production de textiles, image totalement erronée puisque la couture était au contraire un domaine majoritairement féminin.

Les chercheuses ont également constaté que le musée transmettait un discours homogène sur les femmes sans établir de différenciation sociale, économique, géographique ou religieuse. Or une bourgeoise du XIX<sup>ème</sup> siècle ne s'habillait pas de la même façon qu'une commerçante des zones urbaines ou qu'une paysanne. Le manque de costumes populaires pourrait être pallié par des informations complémentaires dans les cartels sous la forme de croquis, de photographies ou encore de texte.

De plus, aucune information n'est donnée au public concernant les effets du vêtement sur le corps des femmes que ce soit pour les déformations ou la réduction du mouvement qu'ils entraînaient, ou bien au contraire l'élaboration de nouvelles formes qui ont libéré les femmes. Or le port de la crinoline, de la tournure ou du corset a eu des effets considérables sur les corps féminins mais aussi dans la relation des femmes à l'espace en leur donnant une silhouette très ample. Les cartels du musée se cantonnaient à des analyses stylistiques des différentes pièces.

Par ailleurs, certaines pièces étaient cataloguées comme masculines alors qu'elles étaient en réalité unisexes, par exemple une blouse chirurgicale ou encore un costume de *nazareno* (pénitent de la Semaine Sainte)<sup>214</sup>. Ces vêtements sont datés de 2003 et 2000, il n'est pas donc possible de prétexter que les femmes n'avaient pas accès à ces activités au moment de la réalisation des pièces.

Les chercheuses ont aussi considéré que les informations fournies par le musée n'allaient pas assez loin dans la contextualisation des costumes. Selon elles, le musée ne montrait les évolutions des modes que sous le prisme des goûts stylistiques et ne les reliaient pas suffisamment avec le contexte historique.

Concernant le langage employé dans les cartels et fiches muséographiques, le masculin était utilisé comme universel et neutre pour faire référence à la fois aux hommes et aux femmes. Par exemple les termes « auteur » (*autor*) et « créateur » (*diseñador*) désignaient aussi bien des hommes que des femmes mais étaient au masculin.

---

<sup>214</sup> La Semaine Sainte est une des fêtes les plus importantes en Espagne. Des processions et célébrations religieuses ont lieu dans tout le pays. Les pénitents portent durant les processions un costume particulier composé d'une longue tunique, d'une cape et d'un capirote, haut chapeau pointu en forme de cône.

En conclusion, le Musée du Costume présentait, tout comme le Musée du Prado ou le Musée Reina Sofia, des pratiques discriminatoires. La forte présence de costumes féminins n'a pas été mise à profit pour établir un discours complet sur la place des femmes dans la création textile ou encore pour analyser les vêtements sous un angle sociologique en montrant ce que les silhouettes disent des mentalités de chacune des époques. Bien que la couture et la production textile aient été des domaines majoritairement féminins, les femmes ne sont que peu présentes en tant que créatrices dans les salles du musée.

#### 4. Le Musée Archéologique National

Le cas du Musée Archéologique National est particulier car la recherche du programme de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género* a été réalisée à un moment de restructuration du musée. La muséographie du musée, datée, avait besoin d'être réactualisée et le discours repensé. Entre 2008 et 2013 a été mené un projet de réforme complète du musée qui a abouti à sa réouverture en 2014.

Le Musée Archéologique National est une institution ancienne, fondée en 1867 par Isabelle II suivant la tendance européenne de création de grands musées nationaux destinés à abriter les vestiges de la nation. Le Musée Archéologique National devait illustrer l'histoire de l'Espagne, de ses origines au XIX<sup>ème</sup> siècle. Les collections archéologiques étaient à l'époque dispersées dans divers établissements. La création de ce musée national devait permettre de les réunir pour que les citoyens espagnols puissent les admirer. A cette période, les Espagnols avaient aussi pris conscience de la nécessité de protéger leur patrimoine dans un contexte de guerres, de désamortissement des biens de l'Eglise et de vente de nombreux biens patrimoniaux qui sortaient alors du territoire. Le musée a fait l'objet de nombreuses rénovations au cours de son existence. La dernière remontait aux années 1970 d'où la nécessité de revoir les installations du musée qui ne répondaient pas aux normes notamment d'accessibilité. La rénovation de 2008-2013 a permis de repenser la distribution des salles pour qu'elle soit plus rationnelle et plus accessible. L'entrée du musée ne se fait plus par les escaliers historiques du XIX<sup>ème</sup> siècle mais a été déviée pour permettre de construire une rampe d'accès. La cour centrale a été fermée pour y installer des espaces d'exposition ainsi qu'un ascenseur qui distribue les différents étages du musée. L'espace d'accueil a également

été repensé pour pouvoir y installer des vestiaires, un point d'information, des caisses, une boutique, une cafétéria et un auditorium en sous-sol.

Le programme de recherche de l'*Instituto de Investigaciones Feministas* a ainsi été perturbé par les travaux de rénovation. Mais cela a aussi été l'occasion pour le musée d'inclure une perspective féministe dans ses salles et sa programmation. Comme l'a expliqué en 2012 Margarita Moreno Conde, conservatrice du Département des Antiquités grecques et romaines :

« Cette réforme a conduit le personnel des différents départements à se demander comment raconter les choses dans une perspective plus inclusive en abandonnant définitivement cet esprit de collectionneur qui se dégageait de beaucoup de nos vitrines et c'est là que le discours sur le genre prend une valeur très importante au point de devenir une des lignes transversales qui doit être reflétée dans le futur discours d'exposition. [...] La signature de cet accord (n.d.l.r. l'accord avec l'*Instituto de Investigaciones Feministas*) est une magnifique opportunité de collaboration interinstitutionnelle et cherche à devenir une référence dans la construction d'une citoyenneté égalitaire aussi bien dans notre pays qu'en Europe »<sup>215</sup>.

Le partenariat avec l'*Instituto de Investigaciones Feministas* a permis dans un premier temps de mettre en œuvre des *Itinerarios en femenino* (Itinéraires au féminin) au sein de l'exposition *Tesoros del MAN* qui rendait accessible au public quelques pièces du musée pendant la durée des travaux, avant de fermer totalement ses portes en 2012. La restructuration a aussi donné la possibilité au musée d'analyser le langage qui était employé dans ses publications, livrets, guides pédagogiques pour les enfants ou dans les fiches muséographiques. Les emplois sexistes de la langue qui ont été notés ont servis à repenser le langage utilisé suite à la rénovation. Margarita Moreno Conde a souligné que ces réflexions sur la langue, loin d'être anecdotiques ou des « tics féministes », sont en réalité nécessaires,

---

<sup>215</sup> « Esta reforma ha conducido a los Técnicos de los distintos Departamentos a plantearse cómo contar las cosas desde una perspectiva más integradora abandonando definitivamente ese espíritu coleccionista que seguían rezumando muchas de nuestras vitrinas y es aquí donde el discurso de género cobra un valor importantísimo hasta el punto de convertirse en una de las líneas transversales que ha de reflejar el futuro discurso expositivo. [...] La firma de este Convenio supone una magnífica oportunidad de colaboración interinstitucional y persigue convertirse en un referente en la construcción de una ciudadanía en igualdad tanto en nuestro país como en Europa » Margarita Moreno Conde, « La ausencia o presencia de las mujeres en los museos de historia. El caso del Museo Arqueológico Nacional » dans Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia, Asunción Bernáñez Rodal, *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012, p. 116.

d'autant plus que 80% des équipes des musées sont des femmes<sup>216</sup>. Ainsi l' « auteur » d'une fiche technique d'une œuvre a plus de probabilité d'être en réalité une « autrice ».

De plus, les cartels, panneaux de salles et supports audiovisuels qui ont été installés dans le musée suite à la rénovation ont incorporé des images de femmes dans des attitudes actives, en train de chasser ou encore de fabriquer des objets, notamment dans les salles de Préhistoire où ce genre de supports visuels permettent de mieux contextualiser les pièces. Cela rompt avec l'idée préconçue selon laquelle seuls les hommes allaient chasser pendant que les femmes restaient à s'occuper des enfants. De même, une vitrine expose une reconstitution d'une femme néandertalienne dans la salle 5. Comme l'a expliqué Margarita Moreno Conde, il s'agit de rendre visibles les femmes dans l'histoire.

« En réalité, le grand renversement qui est proposé est de passer du fait de *visualiser* la femme, c'est-à-dire de “diriger le regard”, de la reconnaître en passant dans les diverses salles, à la *visibiliser*, à la rendre “visible” et par conséquent à la contextualiser et à lui donner un poids spécifique dans l'évolution des différents moments historiques. Ce sont deux pans de réflexion intimement liés mais d'importance différente. Si nous réussissons à rendre dans le musée et à faire parvenir au public ce passage de *voir* à *regarder* et à *comprendre*, nous aurons atteint notre objectif. »<sup>217</sup>

La réorganisation des salles consacrées à la Grèce antique est celle où l'inclusion d'une perspective de genre est la plus marquée<sup>218</sup>. Cette partie est isolée du parcours chronologique du reste du musée, centré sur l'histoire de l'Espagne. Il n'a donc pas été nécessaire de se placer dans la continuité des autres départements, ce qui a laissé une plus grande liberté dans la conception de cet espace. Les conservatrices, Paloma Cabrera Bonet, Ángeles Castellano Hernández et Margarita Moreno Conde, ont voulu rompre avec le discours chronologico-stylistique qui avait jusqu'à présent été utilisé dans cette section. La collection étant composée majoritairement de vases, elles ont voulu présenter la culture grecque de manière plus dynamique et attractive qu'en reproduisant une muséographie montrant les évolutions de la peinture sur céramique. Une seule vitrine à l'entrée présente les pièces dans un ordre chronologique, servant de vitrine introductive pour contextualiser les périodes de la

---

<sup>216</sup> Ibidem, p. 120.

<sup>217</sup> « En realidad el gran salto que se propone es pasar de visualizar a la mujer, es decir de “enfocar la mirada”, de reconocerla al pasear por las distintas salas a visibilizarla, a hacerla “visible” y por lo tanto a contextualizarla y darle su peso específico en el devenir de los distintos momentos históricos. Son dos planos de pensamiento, íntimamente asociados pero de distinta trascendencia. Si conseguimos dar desde el museo y hacer llegar al público ese paso del *ver* al *mirar* y al *comprender*, habremos alcanzado nuestro reto. », ibidem, p. 123-124.

<sup>218</sup> Cette étude du département des antiquités grecques s'appuie sur un entretien et une visite réalisés avec Margarita Moreno Conde le 5 juin 2019.

civilisation grecque<sup>219</sup>. La problématique principale qui a servi à élaborer le discours autour duquel se déploie toute la section est celle de la construction de l'identité grecque. Cette question rend compte de l'essence même du système idéologique, éthique, social et politique de la culture grecque. L'identité des Grecs s'établissait sur un système d'opposition : le Grec face au barbare, l'homme face à la femme, l'humain face à l'animal. Cette bicatégorisation est mise en exergue par une citation attribuée à Thalès et rapportée par Diogène Laërce, inscrite sur un socle au début du parcours : « Je remercie la fortune de trois choses : d'être membre de l'espèce humaine plutôt que bête ; d'être homme plutôt que femme ; d'être Grec et non barbare ». Sur le même socle, est installée une statue d'Apollon, symbolisant le modèle grec par excellence, avec à ses côtés des vases représentant l'altérité : un satyre, par opposition à la nature ; une femme ; un guerrier thrace et enfin des Amazones, qui réunissent tous les aspects négatifs des précédents.

A partir de là, le parcours se divise en deux parties parallèles mises face à face : *Polis. La cité* à gauche et *Oikos. La maison* à droite. Cette organisation cherche à rendre visible la séparation qui existait entre la vie publique, réservée aux hommes, et la vie domestique, affectée aux femmes. Il s'agit de souligner la construction d'un système social et politique établi sur l'inégalité et l'exclusion<sup>220</sup>. Ces deux espaces sont présidés par une œuvre qui résume le discours de chacun : Aphrodite pour le domaine féminin et Hercule pour celui des hommes. La partie consacrée aux femmes est délimitée par des cimaises dans le but de recréer l'espace clos d'une maison.

Celle-ci aborde diverses thématiques en lien avec l'identité féminine grecque. Les différentes étapes du mariage sont d'abord mentionnées en présentant un trousseau, signe de prestige et de la condition sociale féminine. Une autre vitrine s'intéresse au foyer en montrant les activités quotidiennes de la vie domestique par un ensemble de vaisselle qui fait référence à la préparation et à la consommation des aliments, ainsi que par des objets issus du gynécée (vases contenant des parfums, bijoux, ornements ...). Enfin, les âges de la vie sont évoqués en présentant le cycle vital, de l'accouchement à la vieillesse et la mort. Les diverses étapes sont marquées par des rites de passage différents suivant l'âge et le sexe. Chacune des thématiques de la partie consacrée à l'*oikos* est illustrée par des citations d'auteurs grecs. Par exemple, une citation de Xénophon est inscrite dans la vitrine sur le mariage, résumant la situation féminine

---

<sup>219</sup> Voir Annexe 5 pour des images des salles.

<sup>220</sup> Paloma Cabrera Bonet, « Identidad y género, modelos y contramodelos. El nuevo discurso expositivo de Grecia en el Museo Arqueológico Nacional », *ICOM Digital España. Museos, Arqueología y Género. Relatos, recursos y experiencias*, n°9, septembre 2014, p. 105.

après s'être mariée : « [...] tu devras rester à la maison [...] tu veilleras à ce que l'on ne consomme pas en un mois les provisions suffisantes pour toute une année »<sup>221</sup>.

En face, la section consacrée à la *polis* met en avant les activités masculines : la gestion de l'économie, de la vie politique et sociale, la guerre, la formation intellectuelle et physique, les *symposium* et le théâtre. La vie publique est ainsi mise en opposition à la vie recluse des femmes dans le foyer. La vitrine consacrée à la guerre sert de transition avec la partie suivante dédiée à la mort et aux mythes qui réunit les espaces féminins et masculins. Une stèle funéraire est reconstituée et entourée de lécythes ce qui permet d'aborder les rites mortuaires. Une vitrine est consacrée à la tombe féminine et une autre à la tombe masculine, soulignant la perpétuation de la division sexuée dans l'au-delà, où sont reproduites les activités terrestres attribuées à chacun des sexes. Une vitrine expose ensuite différents mythes liés à la mort. La mort en Grèce est l'illustration par excellence de l'altérité et, pour cela, a un visage féminin dans l'imaginaire grec. La partie suivante montre comment la mythologie, par les actions des dieux et déesses ainsi que des héros et héroïnes, est un instrument qui légitime l'ordre social en servant de modèle à la construction de l'identité grecque et à l'attribution de valeurs masculines et féminines. Le département des antiquités grecques se clôt ensuite avec une station tactile intitulée *Invisibilidad femenina/visibilidad masculina* (Invisibilité féminine/visibilité masculine). Un texte en braille résume ce qui a été expliqué dans les salles et des reproductions d'objets permettent de l'illustrer.

Dans ces salles consacrées à la Grèce, les objets servent ainsi à documenter le rôle social des femmes et des hommes dans la société patriarcale grecque. Les conservatrices expliquent que « l'objectif a été de montrer une réalité historique et de susciter la réflexion sur ce modèle identitaire, sur ses valeurs, et les mettre en perspective de manière critique avec les modèles et valeurs actuelles, vraiment si éloignés des premiers ? »<sup>222</sup>.

Contrairement aux autres musées, le Musée Archéologique National, grâce aux travaux de rénovation, a intégré une perspective féministe en cherchant à rendre les femmes visibles au sein de la collection permanente. Le musée a été réhabilité pour le rendre plus inclusif, physiquement, par de nouvelles installations, intellectuellement, par la refonte des moyens d'informations, mais aussi en donnant une vision plus juste de l'histoire en incorporant la mémoire des femmes.

---

<sup>221</sup> Xénophon, *L'Économique, extraits présentés, traduits et annotés par François Ollier*, Paris-Clermont, F. Sorlot, 1941, p. 35.

<sup>222</sup> Paloma Cabrera Bonet, « Identidad y género, modelos y contramodelos. El nuevo discurso expositivo de Grecia en el Museo Arqueológico Nacional », op. cit., p. 113.

Cependant, les recherches effectuées au sein des autres institutions, Musée du Prado, Musée Reina Sofia et Musée du Costume, ont rendu compte de pratiques sexistes aussi bien dans la présence quantitative de femmes dans les collections, que de l'image donnée de celles-ci ou encore dans le langage employé dans les divers supports d'information.

Les chercheuses ont établi les conclusions générales suivantes. Tout d'abord, l'usage du masculin universel qui invisibilise les femmes, rend la connaissance des protagonistes féminines imprécise, suppose une présence masculine continue et fait de l'homme le représentant du genre humain. Le masculin apparaît alors comme nécessaire tandis que le féminin est lié au contingent, à l'accessoire. Elles ont aussi relevé une absence de séparation selon le sexe dans le catalogage des œuvres ou des artistes, ce qui a rendu les recherches difficiles. Les analyses ont confirmé l'existence d'un canon défini en fonction de l'homme occidental urbain de classe moyenne ou de l'élite, ce qui entraîne une minimisation voire une inexistence de la plupart des créations féminines. Les activités masculines sont valorisées tandis que celles des femmes sont minimisées. Le rôle actif des femmes dans l'histoire est estompé au profit de l'attribution de tâches considérées comme subalternes ou subsidiaires. Les femmes sont ainsi associées à la passivité en opposition aux hommes actifs. Les réalisations féminines semblent relever du domaine du périssable puisqu'elles sont effacées de la mémoire collective. Les créations masculines, à l'inverse, apparaissent comme durables et possédant de la valeur. Les femmes sont décrites à partir du point de vue des hommes et selon leur imaginaire (érotisation du corps féminin par exemple). L'imaginaire féminin est quant à lui absent. Un système de bicatégorisation demeure, liant les femmes au corps, à l'espace privé et domestique au contraire des hommes associés à l'intellect et à l'espace public. Les créations féminines, en plus d'être moins présentes dans les collections muséales, se trouvent en majorité dans les réserves, sont décrites selon des stéréotypes et sont moins bien documentées<sup>223</sup>. Ces conclusions ont ainsi démontré le caractère androcentré des institutions muséales, supposées être des lieux d'apprentissage et de connaissance scientifique objective.

---

<sup>223</sup> Compte-rendu du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*, op. cit., p. 3-4.

## D- Pallier les inégalités : l'élaboration des parcours de visites du programme *Museos en Femenino*

Face aux constats établis par les chercheuses du programme de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género*, le Ministère de la Culture espagnol a reconnu l'androcentrisme des musées. Pour pallier ces inégalités de représentation, il a été décidé de mettre en œuvre des parcours de visite dans chacun des musées analysés ainsi que des guides de bonnes pratiques<sup>224</sup>. Ces derniers n'ont finalement pas été réalisés du fait du changement de gouvernement en faveur du PP qui n'a pas donné suite. Une liste de recommandations a tout de même été dressée. Les chercheuses ont conseillé d'établir un système de catalogage par sexe pour faire émerger la présence des femmes. Elles ont proposé une relecture des pièces des musées sous un angle plus sociologique, sans que ne soit donnée plus d'importance à certaines activités humaines par rapport à d'autre. De même, le concept de l'artiste comme génie créateur doit être révisé. Elles ont recommandé d'inclure la présence de collectifs divers et d'intégrer l'expérience des femmes et leurs œuvres dans les discours muséaux pour proposer une pédagogie plus critique. Selon elles, le rôle éducatif des musées ainsi que leur fonction et responsabilité sociale doivent être renforcées pour qu'ils deviennent des agents de changement et de réflexion grâce à une présentation plus dynamique de l'histoire. Les parcours de visite sont un moyen de mettre en œuvre ces recommandations et sont également les résultats les plus visibles du programme de recherche. Ils ont été élaborés différemment en fonction de chacun des musées, de l'organisation des salles, des œuvres exposées ou encore du type de collection.

### 1. Le Musée du Prado :

Deux itinéraires ont été réalisés pour le Musée du Prado : *Las mujeres y el poder* (Les femmes et le pouvoir) et *Los trabajos de las mujeres* (Les métiers des femmes). Chacun est introduit par un texte court qui explique les grandes thématiques et objectifs du parcours. Ils incluent ensuite différentes œuvres, majoritairement des tableaux, qui font l'objet d'une analyse spécifique au travers d'un texte plus ou moins long. Les cartels sont indiqués sur le site internet et il est également possible d'agrandir les images pour admirer plus de détails.

---

<sup>224</sup> Ces différentes étapes ont été expliquées par Marián López Fernández Cao lors d'un entretien réalisé le 5 décembre 2018.

Les parcours, disponibles sur les sites internet de *Museos en Femenino* et du Musée du Prado, ont également été intégrés aux audioguides du musée pour que les visiteurs puissent le réaliser directement dans les salles face aux œuvres. Un plan du musée a aussi été incorporé dans le parcours en ligne en signalant l'emplacement de chacune des œuvres de l'itinéraire, permettant aux personnes qui le souhaitent de l'imprimer pour se rendre ensuite sur place.

a. Premier itinéraire : *Las mujeres y el poder*

Le premier parcours de visite finalisé a été celui du Musée du Prado intitulé *Las mujeres y el poder*. Il a été mis en ligne à l'occasion de la Journée internationale des droits des femmes du 8 mars 2011. Les autrices de l'itinéraire donnèrent également une conférence au sein du musée le 9 mars : *Género y museos: el protagonismo social de las mujeres a través del arte* (Genre et musée : l'importance sociale des femmes au travers de l'art)<sup>225</sup>.

L'objectif de *Las mujeres y el poder* est de mettre en avant le rôle politique des femmes de la famille royale qui ont gouverné l'Espagne en s'appuyant sur les portraits exposés au musée. Il commence par étudier la figure d'Isabelle la Catholique (1451-1504) et s'achève avec celle de la reine Marie-Christine d'Autriche (1858-1929). Certaines femmes issues de la noblesse qui ont lutté pour la conquête de leurs droits sont aussi incluses dans le parcours. Leurs biographies sont également utilisées pour rendre compte des limites et obstacles qu'elles ont rencontrés en tant que femmes dans l'exercice de leur pouvoir. Certaines d'entre elles ont été de grandes collectionneuses et mécènes d'art et sont ainsi très liées à l'histoire du Musée du Prado. Le parcours suit un ordre chronologique du XVI<sup>ème</sup> siècle au XIX<sup>ème</sup> siècle.

Il commence donc avec la reine Isabelle la Catholique et la mention de son mariage avec Ferdinand II d'Aragon qu'elle a contracté contre l'avis de son demi-frère Henri IV. Après la mort de ce dernier, elle s'est auto-proclamée reine de Castille-et-León, royaume qu'elle a gouverné indépendamment de son époux. Le parcours continue avec la figure de Catherine de Castille où est mis en avant son travail en tant que régente ainsi que ses nombreuses grossesses, soulignant ainsi le devoir qui incombait aux reines : assurer la descendance de la

---

<sup>225</sup> Fernando Pérez Suescun, « Hacia una visibilización de las mujeres en el Museo del Prado. La colaboración entre el Área de Educación del Museo y el Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM », *Mirando a Europa: Estado de la Cuestión y Perspectivas de Futuro*, actes du congrès international sur l'Education Patrimoniale, Madrid, 15-18 octobre 2012, p. 122.

famille. Elisabeth de France est ensuite mise en avant pour son rôle de protectrice des arts. Elle a soutenu des artistes comme Alonso Sánchez Coello ou encore Sofonisba Anguissola. Elle a appris la peinture avec cette dernière, qui a peint son portrait exposé au Musée du Prado. Elle est morte très jeune, enceinte de son quatrième enfant. Isabelle Claire Eugénie d'Autriche, infante d'Espagne, fut portraiturée par Alonso Sánchez Coello. Ce portrait permet d'aborder la place centrale qu'a occupée Isabelle Claire Eugénie d'Autriche à la cour après le décès de sa mère, Anne d'Autriche, en collaborant avec son père, le roi Philippe II. Il lui a d'ailleurs confié le poste de gouverneuse des Pays-Bas avant son mariage avec l'archiduc Albert d'Autriche. Le portrait d'Anne d'Autriche, réalisé par Sofonisba Anguissola, permet d'évoquer la vie de la reine. Le parcours continue ensuite par l'introduction de quatre portraits de famille : *Les Ménines* de Velázquez, *La Famille de Philippe V* de Louis-Michel van Loo et deux tableaux de Goya : *La Famille du duc d'Osuna* et *La Famille de Charles IV*.

*Les Ménines* est un tableau qui met en avant l'infante Marguerite, alors âgée de cinq ans et la seule successeuse possible au trône, montrant ainsi que les femmes pouvaient régner en l'absence de descendant masculin. De même, il souligne la complexité des rapports au sein de la cour, espace de pouvoir et d'influence par la présence des dames de cour de l'infante. L'œuvre de van Loo présente la famille de Philippe V, le roi qui inaugure la dynastie des Bourbons en Espagne. Deux femmes de grande importance sont présentes dans le portrait : Elisabeth Farnèse et Marie-Barbara de Portugal. Elisabeth Farnèse a été très critiquée pour ses interventions dans le pouvoir politique et son influence sur son époux. Elle s'est aussi beaucoup impliquée dans le monde artistique et le Musée du Prado conserve sa riche collection de peintures et de sculptures. Marie-Barbara de Portugal était aussi une femme très cultivée. Elle a même été citée par Jerónimo Feijoo dans sa *Défense des femmes* comme exemple pour démonter la prétendue infériorité intellectuelle des femmes. *La Famille du duc d'Osuna* de Goya permet d'étudier la personnalité de María Josefa Pimentel qui a été une des créatrices et présidente de la *Junta de Damas de Honor y Mérito* (Comité des Dames d'Honneur et de Mérite) qui a œuvré pour développer l'éducation féminine, améliorer les conditions de vie dans les centres d'accueil pour enfants et dans les prisons pour femmes et a également mis en place une grande campagne de vaccination en Espagne et dans les colonies américaines. Dans *La Famille de Charles IV*, la reine Marie-Louise de Bourbon-Parme occupe le centre de la composition. Elle a eu une grande influence dans la gestion de l'État, son époux étant peu impliqué dans la politique, et notamment dans le choix du premier ministre ce qui l'a amenée à entrer en conflit avec son fils Ferdinand VII. Elle a été décrite au

XIX<sup>ème</sup> siècle comme une mère indigne et son implication dans la politique du pays a été fortement critiquée.

Le parcours se poursuit avec un autre portrait de la comtesse de Chinchón réalisé par Goya alors qu'elle était enceinte de sa fille Carlota. Son frère l'a fait se marier avec le premier ministre Manuel Godoy dans le but de faire réintégrer la famille à la cour d'où elle avait été exclue suite au mariage du père, réalisé sans l'autorisation du roi. Malgré ses désaccords avec son mari, elle ne s'est jamais soumise à lui et l'a même quitté en 1808. Elle a également eu une influence dans la mise en place de la Constitution libérale de 1812 adoptée par son frère.

Concernant le XIX<sup>ème</sup> siècle, l'itinéraire s'achève avec les portraits de quatre reines. Tout d'abord avec Isabelle de Bragance, qui est à l'origine de la création du Musée du Prado, comme le souligne son portrait réalisé par Bernardo López où on la voit désignant le Musée du Prado à l'arrière plan et appuyée sur les plans de construction du musée. Est ensuite évoquée Marie-Christine de Bourbon-Siciles qui a été la régente de sa fille, Isabelle II qui put régner du fait de l'abolition de la loi salique par Ferdinand VII, ce qui déclencha les guerres carlistes. Isabelle II a été fortement attaquée suite à cela et aussi car elle avait une vie sentimentale en dehors de son mariage. La séparation qui était faite pour les rois entre vie intime et vie publique n'était pas appliquée aux femmes. Elle a eu une importance capitale pour le Musée du Prado car sous son règne les biens de la Couronne sont devenus patrimoine de la nation. Le parcours se clôt par la mention de Marie-Christine d'Autriche qui a été régente d'Espagne pendant dix-sept ans. Elle a également eu une grande importance pour la vie des femmes en établissant la première Ecole Officielle de Sages-Femmes pour mieux accompagner les femmes dans leurs grossesses et accouchements, consciente de l'enjeu que cela pouvait représenter pour leur santé<sup>226</sup>.

b. Deuxième itinéraire : *Los trabajos de las mujeres*

Le deuxième parcours proposé, publié en mars 2012, est également chronologique en commençant par le XVI<sup>ème</sup> siècle pour s'achever au début du XX<sup>ème</sup> siècle. Il s'agit de montrer que les femmes n'ont pas toujours été actives seulement dans la sphère privée mais qu'elles ont aussi travaillé aux côtés des hommes, même si des lois ont limité leur formation et l'exercice de certains métiers. La différenciation et la hiérarchie entre travail rémunéré et

---

<sup>226</sup> Cette description s'appuie sur la présentation réalisée par Fernando Pérez Suescun, « Hacia una visibilización de las mujeres en el Museo del Prado. La colaboración entre el Área de Educación del Museo y el Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM », op. cit., p. 122-126.

travail domestique sont également questionnées. L'itinéraire montre comment cela a conduit à rendre invisible la place des femmes dans la production, transformation et distribution de biens et de services et les a associées à la passivité par une dévalorisation des activités féminines. Les œuvres du Musée du Prado servent alors de documents historiques pour étudier la vie des femmes de diverses conditions.

*Sainte Anne, la Vierge, sainte Elisabeth, saint Jean Baptiste et l'enfant Jésus* de Fernando Yáñez de la Almedina retrace la généalogie féminine de Jésus Christ et offre des modèles féminins aux croyants. Cependant, ce qui est mis en avant est le rôle reproducteur des femmes et le rejet de la stérilité avec la présence de sainte Elisabeth. La scène reflète aussi des pratiques quotidiennes : des femmes se réunissant pour élever ensemble leurs enfants. De même, *La Naissance de la Vierge* de Luis de Morales rappelle les risques de l'accouchement et le fort taux de mortalité des enfants comme des mères au XVI<sup>ème</sup> siècle. *Le Portrait de Camille Gonzague avec ses enfants* réalisé par le Parmesan souligne également le rôle des mères dans l'éducation des enfants.

Mais les femmes ne se sont pas cantonnées à la sphère privée et domestique. Le portrait de l'infante Isabelle Claire Eugénie d'Autriche par Alonso Sánchez Coello, également présenté dans l'itinéraire *Las mujeres y el poder*, souligne la place que certaines femmes ont occupée dans la vie politique de leur pays. Par ailleurs, le portrait du roi Philippe II peint par Sofonisba Anguissola montre que, pendant la Renaissance, les artistes femmes pouvaient exercer leur activité de manière professionnelle en ayant le soutien des aristocrates et familles royales.

Cependant, l'itinéraire ne cherche pas à analyser seulement les trajectoires de femmes puissantes mais s'attache aussi à présenter des femmes de diverses conditions et leurs implications dans la sphère publique. Ainsi *Le Marché* de Joachim Beuckelaer montre la place des femmes dans les activités agricoles et l'élevage, la transformation des produits et la vente de ceux-ci. De même, *Le Changeur et sa femme* de Marinus van Reymerswale dépeint une femme attentive, appuyée sur un livre de comptes soulignant ainsi la collaboration entre les époux dans la gestion du commerce. En effet, dans la bourgeoisie émergente, les femmes ont participé à la conduite du négoce notamment par la comptabilité. Les natures mortes de Clara Peeters, artiste féminine du XVII<sup>ème</sup> siècle, met en avant la richesse de cette classe bourgeoise par la représentation d'objets somptueux et de plats riches. Ces œuvres permettent d'évoquer la carrière artistique de Clara Peeters ainsi que le travail de maintenance des domestiques qui devaient préparer le repas et faire briller la précieuse vaisselle.

*La Vénérable Mère Jerónima de la Fuente* de Velázquez sert à mentionner le lien entre les femmes et la religion. De nombreuses jeunes filles ont dû entrer au couvent faute d'une dot suffisante pour pouvoir se marier. Mais la vie religieuse pouvait également être une alternative au mariage et à la maternité. Elles apprenaient à lire et à écrire et en développaient des aptitudes qui étaient souvent proscrites aux femmes de l'époque.

Autre œuvre de Velázquez, *Les Fileuses* les représente en train de travailler dans la manufacture de tapisseries de Santa Isabel à Madrid. Mais à cette période les fileuses n'exerçaient pas au sein de la manufacture car elles avaient été exclues des corporations, les obligeant à travailler à la maison. De cette façon, elles ne pouvaient pas progresser et acquérir de l'indépendance dans leur métier ni même se réunir dans des confréries. La même thématique est traitée par Goya dans son *Allégorie de l'industrie*. Dans cette œuvre, le contexte a changé car la famille des Bourbons a fait réintégrer les femmes dans les corporations. Cependant, les femmes travaillaient entre douze et quatorze heures par jour dans de très mauvaises conditions sanitaires. D'autres œuvres de Goya abordent des métiers féminins comme *Les Lavandières* ou encore *Les Vendanges*, travaux tous deux difficiles et épuisants physiquement.

Le parcours de visite se conclue avec l'évocation de trois femmes qui se sont illustrées dans divers domaines de création artistique. Tout d'abord, María Tomasa Palafox y Portocarrero portraiturée par Goya, qui a été peintre et membre de l'Académie des Beaux-Arts à une période où la formation artistique était limitée, notamment par l'impossibilité d'étudier d'après modèle vivant nu. María Tomasa Palafox a également fait partie d'associations de femmes aristocrates qui revendiquaient l'égalité de droits pour les femmes. De même, Carolina Coronado, peinte par Federico de Madrazo, a été une poétesse romantique importante et a écrit de nombreuses biographies de femmes de la Renaissance, consciente de la nécessité de faire sortir de l'oubli les généalogies de femmes qui l'avaient précédée. Enfin est évoquée l'actrice María Guerrero, représentée par Sorolla comme personnage principal de *La dama boba* de Lope de Vega. En plus d'interpréter les classiques espagnols et les œuvres à la mode à l'époque, elle a dirigé le Teatro de la Princesa qui porte aujourd'hui son nom.

Ces deux itinéraires ont ensuite été inclus dans les audioguides du musée. Le visiteur peut ainsi choisir d'effectuer ces parcours au lieu de la visite générale traditionnelle du musée. Les

audioguides peuvent être récupérés à l'entrée du musée pour le prix de 4€. Un plan identifiant l'emplacement des œuvres est également donné au visiteur<sup>227</sup>.

## 2. Le Musée Reina Sofía

L'itinéraire élaboré pour le Musée Reina Sofía s'intitule *Feminismo, Una mirada feminista sobre las vanguardias* (Féminisme. Un regard féministe sur les avant-gardes) et se déroule dans la *Collection 1. L'irruption du XX<sup>ème</sup> siècle : utopies et conflits (1900-1945)* au deuxième étage du musée. Le parcours est structuré différemment par rapport à ceux du Musée du Prado. Un premier texte introductif signale les apports du féminisme à l'histoire de l'art et à la création artistique. Il souligne comment l'art, en tant que production humaine, est le reflet de systèmes de valeurs hégémoniques qui passent sous silence d'autres voix alternatives. Mais la création artistique a également permis de contester ces systèmes de valeurs dominants. Ainsi l'itinéraire « prétend faire naître un nouveau regard chez le public en l'incitant à considérer de manière critique les images de la domination masculine et à se rendre compte de l'absence de certains récits dans l'histoire de l'art. Mais surtout, il invite à reconnaître le travail des femmes dans le dépassement de ces modèles<sup>228</sup>. » Le parcours s'organise ensuite en différentes thématiques. Chacune d'entre elle est introduite par un texte explicatif assez développé. Les œuvres servent alors d'exemples au propos et ne font pas l'objet d'une analyse en profondeur contrairement au musée du Prado.

L'itinéraire est disponible en ligne sur le site internet de *Museos en Femenino* et également sur celui du Musée Reina Sofía. Mais le musée a également décidé d'inclure ce parcours de visite dans sa programmation. La visite est proposée aux adultes individuels et donnée en castillan par un médiateur du musée. Les horaires varient en fonction des événements et expositions du musée. Pour le mois d'août 2019, elle avait lieu les mercredis et vendredis à 19h15 pour une capacité de 15 personnes. La visite est gratuite après achat du ticket d'entrée du musée et dure environ une heure et quart. Des visites en langue des signes espagnole sont également proposées régulièrement. Le parcours reprend les grandes lignes de

---

<sup>227</sup> Fernando Pérez Suescun, « Hacia una visibilización de las mujeres en el Museo del Prado. La colaboración entre el Área de Educación del Museo y el Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM », op. cit., p. 130.

<sup>228</sup> Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia, Asunción Bernardez Rodal, « Itinerario. Feminismo, una mirada feminista sobre las vanguardias », *Museos en Femenino* [en ligne] [http://www.museosenfemenino.es/museo\\_reina\\_sofia](http://www.museosenfemenino.es/museo_reina_sofia) (consulté le 25 août 2019).

celui élaboré par les chercheuses de *Museos en Femenino*, en s'adaptant suivant les rotations d'œuvres et sorties dues aux expositions ou aux restaurations.

Le parcours commence dans les salles 201 et 201bis avec la thématique intitulée *Cambios sociales: acciones y reacciones* (Changements sociaux : actions et réactions). Cette partie évoque le contexte du début du XX<sup>ème</sup> siècle, plein de promesses d'égalité pour les femmes, notamment au travers de la *Institución Libre de Enseñanza* (Institution Libre d'Enseignement) qui avait fait siennes les thèses développées par les krausistes. Elle défendait la liberté d'enseigner et refusait de suivre les dogmes religieux ou politiques dans le but de faire entrer l'Espagne dans la modernité en suivant le modèle d'autres pays européens. L'institution promouvait l'égalité d'accès des femmes à la formation. Des exemplaires de publications de la *Institución Libre de Enseñanza* conservés dans les vitrines du musée illustrent le propos. La projection de films des frères Lumière montre les transformations de la société suite à l'industrialisation, par exemple avec la *Sortie de l'usine* où hommes et femmes sortent du travail. Les reportages photographiques soulignent la perpétuation de schémas traditionnels par des images de femmes effectuant des tâches considérées comme féminines (repasseuses, lavandières ou encore couturières) en opposition à des photographies de suffragettes dans la rue. Ces illustrations de la réalité sociale des femmes du début du XX<sup>ème</sup> siècle contrastent avec les femmes fatales, peintes par des artistes comme Pablo Picasso, Hermenegildo Anglada Camarasa ou encore Julio Romero de Torres, selon les désirs et projections masculines dans des représentations stéréotypées. Les artistes femmes ont parfois elles-mêmes reproduit ces clichés comme nous pouvons le remarquer dans les photographies de Julia Margaret Cameron ou Gertrude Käsebier où les femmes sont associées à la maternité et à l'espace domestique.

La visite continue dans les salles 202-204 par le thème *Ausencias* (Absences). En effet, dans cet espace consacré au surréalisme, les créatrices brillent par leur absence. Le parcours souligne alors la sous-représentation des artistes femmes dans le canon traditionnel de l'histoire de l'art et dans les grands musées alors qu'elles participèrent aux débats intellectuels et artistiques de leur époque. Les rares plasticiennes présentes dans ces salles sont alors mises en avant : Dora Maar et ses photographies documentant la vie sociale de son temps ainsi que les différentes phases d'élaboration de *Guernica* ; Germaine Dulac, réalisatrice du premier film surréaliste, un an avant *Un chien andalou* ; et Maruja Mallo avec *La verbena*, tableau aux couleurs vives associant des éléments des fêtes populaires madrilènes avec des

personnages fantastiques. La faible place occupée par les créatrices contraste avec la surreprésentation de corps féminins objectifiés et sexualisés dans les œuvres surréalistes de Man Ray, Brassai ou Benjamín Palencia.

Cette idée se poursuit dans la salle 205 avec la thématique intitulée *Constrúyala usted mismo: maniqués, muñecas, fragmentos de mujer* (Construisez-la vous-même : marionnettes, poupées, fragments de femme) qui étudie d'autres œuvres surréalistes. Les œuvres de Denise Bellon, Man Ray, Hans Bellmer, Salvador Dalí et Óscar Domínguez représentent des femmes inanimées, converties en poupées, fragmentées en divers morceaux et soumises à la violence et aux désirs masculins. L'imaginaire et l'éros féminins ne sont quant à eux pas représentés.

D'autres images des femmes sont introduites avec le sujet *Mujeres de la guerra: de la miliciana a la madre que sufre* (Femmes de la guerre : de la milicienne à la mère qui souffre) abordé dans la salle 206. Cet espace, articulé autour de *Guernica*, se centre sur la période de la Guerre civile espagnole qui a généré des représentations contradictoires des femmes, mélangeant mythe, réalité et propagande. Ainsi, les reportages photographiques présentent des miliciennes, armes à la main, loin de l'image de la mère explorée développée par la propagande et réutilisée par Pablo Picasso dans *Guernica*.

Le thème suivant, *Permanencias y transgresiones* (Permanences et transgressions) prolonge cette réflexion dans la salle 207. Les œuvres d'Ángeles Santos proposent d'autres représentations surréalistes, notamment dans *Tertulia* qui dépeint des femmes en train de lire, fumer et discuter, soulignant ainsi l'implication des femmes dans la vie intellectuelle de l'époque. Mais la présence de nombreux tableaux de nus, comme celui de Roberto Fernández Balbuena, ainsi que les mannequins féminins enfermés dans une vitrine dans *Las vitrinas* de José Gutiérrez Solana rappellent la permanence de l'imaginaire sexuel masculin dans l'art des années 1920-1930. De même, *La Jeune fille à la fenêtre* de Salvador Dalí convertit le spectateur en voyeur.

Le parcours s'achève sur la thématique intitulée *El desbordamiento de la mirada masculina* (Le débordement du regard masculin) dans la salle 210 en évoquant des artistes femmes qui ont porté un nouveau regard sur la création artistique : María Blanchard avec ses œuvres cubistes, l'orphisme développé par Sonia Delaunay ou encore les chorégraphies novatrices de Loïe Fuller. Un épilogue mentionne l'impact des mouvements féministes sur la

production artistique et invite le public à poursuivre sa visite dans les autres étages du musée pour aller voir l'art féministe de créatrices comme Nancy Spero, Eulàlia Grau ou Cindy Sherman.

### 3. Le Musée du Costume

L'itinéraire réalisé pour le Musée du Costume offre une approche plus sociologique, en adéquation avec les objectifs et collections du musée. La structure choisie s'approche plus de celle élaborée au Musée du Prado que de celle du Musée Reina Sofia. En effet, un texte introductif présente les réflexions principales du parcours et les pièces sont ensuite commentées une par une de manière approfondie. Mais, les analyses des vêtements incorporent aussi des photographies, des images de tableaux servant à montrer la manière dont ils étaient portés, des schémas avec du vocabulaire spécifique ainsi que des citations d'écrivains, d'historiens ou encore d'articles de revues de mode ou de journaux. Ces éléments permettent de mieux contextualiser les tenues. Etant donné que les textiles sont très fragiles et sensibles à la lumière, les pièces exposées changent très régulièrement pour assurer une conservation optimale. Pour cette raison, l'itinéraire tel qu'il a été conçu n'a pas été pas intégré dans les audioguides ni adapté sous forme de visite guidée.

Le parcours dénommé *Cuerpos modelables. La indumentaria como instrumento de control del cuerpo femenino* (Corps modelables. Le vêtement comme instrument de contrôle du corps féminin) étudie la manière dont le vêtement a transformé la silhouette et le corps des femmes au gré des canons esthétiques et moraux. Les changements de goûts esthétiques ont eu plusieurs motivations. Tout d'abord, l'élaboration des modèles de féminité répondait à des critères de désirabilité pour rendre les femmes plus attractives aux hommes. Ensuite, à des questions d'ordre moral avec l'objectif d'adapter le vêtement des femmes à ses rôles d'épouses et de mères respectables. Le statut social et le pouvoir économique ont également influencé la manière de se vêtir. La tenue servait alors aux femmes à exhiber leur rang et à se positionner dans la société. Les pièces sélectionnées dans ce parcours montrent ainsi les effets du vêtement sur le corps féminin et soulignent les connotations sociales, économiques et religieuses qu'ils ont pu avoir.

L'itinéraire analyse les évolutions de la mode au travers de pièces très diverses, en commençant par un corset datant des années 1750-1760. Du Moyen Âge au XVIII<sup>ème</sup> siècle, la mode cherchait à occulter le corps, perçu comme une source de péché. Mais le XVIII<sup>ème</sup> siècle fut marqué par le développement de la coquetterie et d'une mode nouvelle, provenant de France : celle du corset. Le corset avait des effets notables sur le corps des femmes : difficultés respiratoires, limitation des mouvements et déformations. De plus, son système de fermeture requérait l'aide d'une seconde personne et empêchait les femmes de se vêtir seules.

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, les goûts de l'aristocratie évoluèrent et en Espagne la mode de la robe à la française du XVIII<sup>ème</sup> siècle céda la place à un intérêt pour les vêtements, danses et coutumes populaires : le *majismo*. C'était également une façon d'affirmer le rejet de la mode française dans le contexte de la guerre d'indépendance espagnole. Une robe de Maja, femme populaire, illustre ce changement esthétique. Le corps féminin était aussi libéré des paniers de la robe à la française. Cependant, l'époque romantique a marquée le retour à la mode du corset, à un moment où les premières revendications féministes des suffragettes ont commencé à se développer en Angleterre. A la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle, ce fut la partie arrière du corps féminin qui a été mise en avant avec la mode des tournures ou « faux-culs ».

Le développement des avant-gardes au début du XX<sup>ème</sup> siècle n'a pas pour autant entraîné une libération du corps des femmes. Le corset était toujours à la mode et la minceur de la taille était exaltée. Un corset de mariée datant de 1900-1908 illustre la persistance de cette pièce au XX<sup>ème</sup> siècle. Les femmes commencèrent cependant à s'insurger contre ses effets sur la santé et lancèrent des campagnes contre le port du corset. L'incorporation des femmes au marché du travail suite à la Première Guerre Mondiale a révolutionné la mode féminine en éliminant le corset et en favorisant des vêtements plus confortables. La robe Delphos du couturier Mariano Fortuny est l'illustration de cette libération du mouvement du corps féminin.

En 1947, Christian Dior présenta sa nouvelle collection Corolle, rebaptisée postérieurement « New Look », dont le Musée du Costume conserve un exemplaire avec le tailleur Bar. L'inspiration de la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle est visible dans la taille marquée, s'évasant ensuite dans une jupe ample, montrant la rupture qu'il a effectué avec la mode confortable et commode issue des deux guerres.

La *Beatles Dress*, datant de 1963-1964 illustre les changements opérés dans la mode féminine dans un contexte de revendications féministes, mais aussi l'influence de la culture pop dans l'usage des imprimés, représentant ici les Beatles. Elle est un exemple de la mode de la mini-jupe, popularisée par la créatrice Mary Quant.

Une robe réalisée par Andrés Sardá datant de 2002 clôt le parcours chronologique en évoquant le développement de l'industrie textile et de la figure du créateur de mode.

Le parcours, en dehors de son évolution chronologique, mentionne aussi des costumes de fêtes comme celui de La Alberca. Il s'agissait originellement d'une robe de mariée mais s'est peu à peu convertie en costume de fêtes associé à des processions, notamment dans le cadre de l'Assomption. Ils ont également un rôle ostentatoire car ils sont composés d'un grand nombre de bijoux qui servent aussi à protéger du malheur et de la maladie. Une robe de bal du XIX<sup>ème</sup> siècle montre également comment le vêtement peut se convertir en un symbole du statut social. Les événements publics étaient l'occasion de se faire remarquer et d'afficher son rang. Les femmes arboraient de larges décolletés et découvraient leur bras dans ces tenues du soir, ce qui était par ailleurs très mal vu durant la journée.

La lingerie est également intégrée dans l'itinéraire avec un ensemble des années 1900-1910, qui permet de retracer l'histoire des sous-vêtements. De même, une robe de mariée réalisée par la couturière Julia Herce en 1902 est l'occasion de mentionner l'évolution de ce vêtement au cours de l'histoire. Par ailleurs, des accessoires sont aussi incorporés dans le parcours, par exemple avec une paire de chaussures de la styliste britannique Vivienne Westwood datant de 1990, qui donne lieu à un historique sur les talons et le caractère fétichiste qu'ils ont pu acquérir.

A la fois chronologique et thématique, l'itinéraire permet d'avoir une vision générale des changements esthétiques qui sont survenus au cours de l'histoire et des implications qu'ils ont eu sur les corps de femmes. Les pièces sont placées dans un contexte historique plus large qui, de ce fait, ne limite pas l'analyse à une simple étude stylistique et esthétique. Le parcours comble donc les manques qui avaient été relevés par les chercheuses lors de leurs recherches au Musée du Costume.

#### 4. Le Musée Archéologique National

Les deux parcours réalisés au Musée Archéologique National s'appuient sur le nouveau discours et l'organisation des salles du musée suite à la rénovation. Le premier itinéraire prend place dans la partie consacrée à la Grèce antique et le second dans les salles qui abordent l'Hispanie romaine. Etant donné qu'ils s'appuient sur la disposition permanente des

espaces d'exposition, ces parcours n'ont pas été adaptés en visite guidée ni inclus tels quels dans l'audioguide du musée.

L'itinéraire sur la Grèce antique, intitulé *La construcción del género en la Grecia clásica* (La construction du genre dans la Grèce classique), commence par un texte introductif général qui souligne que le discours du musée permet de mettre au jour la mémoire des femmes et à comprendre la construction de l'identité féminine grecque. Il met également en avant le fait que la dissymétrie de l'organisation sociale grecque peut faire réfléchir à la structure de notre société actuelle. Le parcours aborde ensuite quatre grands thèmes : l'espace de la cité, les espaces domestiques (*oikos*), le cimetière (*nekropolis*) et l'imaginaire (les mythes). Chaque thème est ensuite divisé en différentes sous-thématiques qui reprennent les vitrines du musée : l'éducation, le banquet, le théâtre, la politique, la religion, la guerre, le mariage, le foyer, les âges de la vie, tombe féminine, tombe masculine, l'au-delà, le héros et le paradis. Des exemples de céramiques servent à illustrer le discours. Il est possible de zoomer pour voir les détails des peintures. Comme nous avons déjà abordé l'organisation de l'espace dédié à la Grèce antique précédemment, nous centrons ici notre réflexion sur l'itinéraire romain.

Les salles consacrées à l'Hispanie romaine ne sont pas organisées selon une opposition homme/femme comme c'est le cas pour la Grèce antique. La problématique centrale n'est pas la construction de l'identité romaine, mais la conquête de l'Hispanie et le processus de romanisation du territoire. Ce sujet est traité selon différents angles, en abordant des thèmes comme la loi, l'armée, les infrastructures, la langue, la religion, la monnaie, l'organisation des villes romaines, le commerce, les spectacles et les jeux, le foyer, les nécropoles et les villas romaines. Mais la perspective féministe n'a pas pour autant été écartée dans ces salles. En effet, les conservatrices ont cherché à exposer des objets aussi bien féminins que masculins, à montrer des portraits d'hommes et de femmes, des jouets de petits garçons comme de petites filles pour mentionner l'éducation ou encore des tombes, urnes et inscriptions mortuaires d'hommes et de femmes. Elles ont cherché à donner une vision d'ensemble de la société hispanique romaine en incluant donc aussi bien des points de vue masculins que féminins<sup>229</sup>. Ainsi, l'itinéraire réalisé par l'*Instituto de Investigaciones Feministas, Las mujeres en la sociedad imperial romana* (Les femmes dans la société impériale romaine), s'appuie sur le discours du musée.

---

<sup>229</sup> Informations issues d'un entretien et d'une visite réalisés avec Margarita Moreno Conde le 5 juin 2019.

Il commence par un texte introductif qui explicite les objectifs du parcours : « mettre en avant les aspects de la position juridico-sociale des femmes qui contribuent à cristalliser la société patriarcale romaine, visibiliser les femmes qui ont bénéficié d'une reconnaissance publique pour leur activité politique, économique-sociale, religieuse ou culturelle, et mettre en valeur les savoirs et travaux des femmes dans le domaine domestique<sup>230</sup> ». L'itinéraire est ensuite divisé en quatre thématiques : la situation juridico-sociale des femmes dans l'Hispanie romaine, des modèles de pouvoir féminin, les espaces de la vie quotidienne et les femmes dans les espaces de divertissement, de jeu et de représentation. Chacune fait ensuite l'objet d'une analyse développée et des images de pièces du musée illustrent le propos.

La situation juridico-sociale des femmes dans l'Hispanie romaine (salles 18 et 19) est expliquée notamment au travers des textes de loi exposés dans le musée. La société romaine, qui était patriarcale, accordait des droits et imposait des devoirs différents aux hommes et aux femmes. Les individus étaient divisés en quatre grands groupes : les citoyens, les esclaves, les affranchis et les étrangers. Au sein de ces catégories, le sexe était également un élément différenciateur, hommes et femmes ne partageant pas les mêmes droits et devoirs. Les femmes étaient confinées dans l'espace domestique, n'avaient pas de nom propre et étaient soumises à la tutelle masculine, tandis que les hommes étaient individualisés par leur nom, exerçaient un pouvoir politique et avaient le contrôle de la famille en tant que *pater familias*. Les lois romaines cherchaient à contrôler le corps des femmes en pénalisant la perte de la virginité, l'adultère ou encore l'avortement. Bien que la citoyenneté des femmes soit limitée, elle était nécessaire pour que leurs enfants puissent être considérés comme des citoyens. Sous Auguste, les femmes ont pu disposer librement de leur patrimoine et de leur dot, renforçant ainsi la position sociale des femmes des élites. La société romaine était également esclavagiste. Des textes et stèles funéraires du musée permettent d'aborder la condition des femmes esclaves.

La deuxième thématique, *Rompiendo esquemas: las mujeres, referentes de poder en el ámbito público* (Rompre les schémas : les femmes, modèles de pouvoir dans la sphère publique), inclue des œuvres de la salle 20 du musée. Elle mentionne des exemples de

---

<sup>230</sup> Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia, Asunción Bernardez Rodal, « Itinerario 1. Las mujeres en la sociedad imperial romana », *Museos en Femenino* [en ligne] [http://www.museosenfemenino.es/museo\\_arqueologico\\_nacional/mujeres-sociedad-imperial-romana](http://www.museosenfemenino.es/museo_arqueologico_nacional/mujeres-sociedad-imperial-romana) (consulté le 26 août 2019).

femmes ayant joué un rôle politique en tant qu'impératrices, prêtresses ou comme mécènes ainsi que la place occupée par les déesses et les muses dans la religion.

La partie consacrée aux impératrices met en avant des figures comme Livie, épouse d'Auguste, Agrippine, femme de Claude, Poppée, mariée à Néron, Faustine l'Ancienne, femme d'Antonin le Pieux et Faustine la Jeune, épouse de Marc Aurèle, dont le musée conserve des portraits. Elle souligne l'influence qu'elles ont pu avoir sur leurs époux, les stratégies qu'elles ont pu adopter pour atteindre leurs objectifs, allant parfois se mêler à des intrigues et des assassinats, ou au contraire le dévouement dont elles ont fait preuve envers leurs maris. La divinisation et le culte impérial offraient aux femmes une nouvelle voie d'ascension sociale et de participation à la vie publique.

Le texte montre également le rôle qu'ont eu certaines femmes en faisant profiter la ville de leurs richesses par le financement de banquets, spectacles, de constructions d'infrastructures ou en créant des fondations. Des statues ou des stèles commémorent ainsi les actions de ces femmes.

La troisième thématique aborde la place des femmes dans l'espace domestique et leurs rôles de filles, épouses ou encore de mères (salle 21). Le texte commence d'abord par souligner que la sphère privée pouvait obtenir un caractère public lors de réceptions, réunions ou banquets, dont l'organisation incombait aux femmes, puisqu'ils permettaient de renforcer l'image de la famille et son prestige. Une vitrine consacrée à la famille permet d'aborder la place qu'elle occupait dans la structuration de la société romaine et les rôles attribués à chacun de ses membres. L'homme, le *pater familias*, avait l'autorité et la responsabilité de la famille : enfants, épouse et esclaves. La femme s'occupait des tâches domestiques, de la gestion des denrées, de l'éducation des enfants. Les filles et les garçons recevaient la même éducation jusqu'à leurs douze ans, apprenant à lire, écrire et compter. L'évocation de la vie quotidienne romaine se clôt en mentionnant l'omniprésence de la mort. Les stèles, les sarcophages et les urnes montrent le désir de conserver la mémoire des défunts, hommes et femmes.

Le parcours s'achève par la mention rapide du rôle que les femmes ont pu jouer dans les espaces de divertissement, de jeu et de représentation. Peu de restes matériels permettent de documenter cet aspect. Des masques de théâtre et des effigies d'acteurs exposés dans la salle 19 illustrent tout de même la place occupée par le monde du spectacle dans la société romaine. Dans les théâtres, les femmes étaient reléguées aux derniers rangs en tant que

spectatrices et ne pouvaient pas être actrices. Les rôles féminins étaient alors joués par des hommes.

Les apports des parcours créés pour le Musée Archéologique National sont peut-être moins flagrants en comparaison des autres institutions analysées, puisque le musée a eu à cœur d'intégrer de manière visible la mémoire des femmes dans son discours. Mais le travail réalisé par l'*Instituto de Investigaciones Feministas* n'en est pas moindre pour autant. Le personnel du musée a collaboré activement avec les chercheuses, notamment avec l'objectif d'adopter un langage moins sexiste. La rénovation du musée a été l'occasion de mettre en œuvre une réflexion conjointe pour mieux inclure les femmes dans l'histoire.

De manière plus générale, le programme *Museos en Femenino* a été novateur sur différents aspects. Tout d'abord parce qu'au moment de la signature de l'accord avec le ministère de la Culture, aucune entreprise de ce type n'avait été menée à bien. Il a ensuite démontré l'androcentrisme des musées en effectuant une recherche poussée qui a donné lieu à un bilan précis de la question de la sous-représentation des femmes dans les institutions muséales. La typologie variée des musées sélectionnés a permis de réaliser une analyse globale en étudiant aussi bien des musées d'art que d'histoire et d'ethnologie, dans un panorama chronologique large allant de l'Antiquité à nos jours. Le programme a également fait collaborer des institutions très diverses : administration publique centrale (ministère), université, musées publics et l'association E-Mujeres. Par ailleurs, il a donné lieu à de nombreuses publications et conférences<sup>231</sup>. De plus, l'élaboration des parcours de visite a permis de combler les manques repérés lors de la première étape de recherche. D'autre part, ont également été rédigés des guides didactiques à destination des professeurs dirigés vers l'enseignement de l'histoire et de l'histoire de l'art. Ils sont téléchargeables en ligne sur le site internet de *Museos en Femenino*.

---

<sup>231</sup> Nous pouvons citer par exemple Marián López Fernández Cao, « Aplicando metodologías feministas para analizar la creación: Propuestas en educación artística desde la experiencia de las mujeres », *Dossiers Feministes*, n°19, 2014, p. 31-55 ; Marián López Fernández Cao, Yolanda Beteta Martín, dossier monographique « Las mujeres en el sistema del arte », *Investigaciones Feministas*, n°4, 2013 ; Marián López Fernández Cao, « La función de los museos: preservar el patrimonio ¿masculino? », *ICOM España*, 15 juillet 2013, p. 18-23 ; Marián López Fernández Cao, Antonia Fernández Valencia, Asunción Bernárdez Rodal (dir.), *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Fundamentos, 2012 ; Marián López Fernández Cao, Présentation du projet « Museos en femenino » lors de la journée *Museos: ¿dónde están las mujeres?*, Madrid, Musée d'Archéologie National, 17 décembre 2014 ; Marián López Fernández Cao, conférence « Where are Women in European Heritage? », dans l'Europaeum Course *Women in Europe: the unfinished revolution?*, El Escorial, juillet 2014 ; Marián López Fernández Cao, conférence « Feminist methodology as a contribution for reflexive research: Situated biographies as a medium for empowerment in art therapy », *European conference on Art therapy ECARTE*, Paris, du 11 au 13 septembre 2013 ; Marián López Fernández Cao, Asunción Bernárdez Rodal, Gender and Museums, VIII Feminist conference, Budapest, Hongrie, 2012 ; Antonia Fernández Valencia, conférence au séminaire *La importancia de las mujeres en el Patrimonio Cultural. Aspectos para la educación en los Museos* organisé par l'Instituto de Investigaciones Feministas, Madrid, Museo del Romanticismo, 9 mai 2011 et bien d'autres encore.

Mais nous pouvons cependant nous demander si ce type d'initiative a réellement un impact chez les visiteurs. Répond-il à leurs attentes ? Satisfait-il une demande du public ? Leur permet-il véritablement de développer un point de vue plus critique sur ce qui leur est montré dans les musées ? Questionnent-ils ensuite leurs propres pratiques personnelles par rapport au sexisme ?

### **III. Les parcours féministes : réception et limites**

#### **A- Réception par le public : les visites *La mujer ibera* et *La mujer en la Historia* du Musée Archéologique National**

Pour répondre à ces interrogations, nous avons mené à bien une étude de public au Musée Archéologique National dans le cadre de deux visites guidées : *La mujer en la Historia* (La femme dans l'Histoire) et *La mujer ibera* (La femme ibérique).

##### **1. Présentation du cadre d'enquête, de la méthode choisie et de l'échantillon**

###### **a. Présentation des visites et du contexte d'enquête**

Le cadre qui a été choisi pour dérouler l'enquête est donc le Musée Archéologique National. Il aurait été par ailleurs intéressant de réaliser une étude de public au Musée Reina Sofía pour analyser la réception de la visite *Feminismo, Una mirada feminista sobre las vanguardias* élaborée par l'*Instituto de Investigaciones Feministas*. Cela n'a pas été possible du fait d'une rénovation de la programmation de l'*Área de Educación* du musée. Cependant, la réalisation d'une étude de public au Musée Archéologique National est tout aussi enrichissante, puisque c'est le musée qui a le mieux intégré une perspective féministe parmi ceux analysés par l'*Instituto de Investigaciones Feministas*. En effet, en plus de la volonté de visibiliser les femmes dans ses collections, comme nous l'avons mentionné précédemment, le musée a également élaboré d'autres visites guidées en dehors du programme *Museos en Femenino* : *La mujer en la Historia* et *La mujer ibera*. Etant un musée d'histoire, il est aussi plus à même de présenter une vision critique de l'histoire et des institutions muséales en présentant les objets comme des documents<sup>232</sup> qui se prêtent à l'élaboration d'une *herstory*.

---

<sup>232</sup> Lors de notre entretien du 5 juin 2019, Margarita Moreno Conde a mentionné cette volonté de présenter les objets archéologiques comme des documents historiques et de mettre en avant les différents niveaux de lecture qu'il est possible d'en faire.

## *La mujer en la Historia*

La visite *La mujer en la Historia* a été créée à l'occasion de la Journée Internationale des droits des femmes du 8 mars 2015. Elle a ensuite été maintenue et intégrée dans la programmation ainsi que dans l'application mobile du musée. Elle a été élaborée par le *Departamento de Difusión* en collaboration avec Josemi Lorenzo Arribas, docteur spécialisé en histoire médiévale et en histoire des femmes. Le parcours, chronologique, couvre la quasi totalité du musée en commençant par la Préhistoire pour terminer au XVII<sup>ème</sup> siècle.

La visite guidée, effectuée dans les salles par Josemi Lorenzo Arribas, commence par une explication des objectifs du parcours et une contextualisation. Le médiateur fait un point sur l'émergence de l'histoire des femmes et de l'archéologie féministe en précisant que ce sont des champs d'étude très récents. Il explique également qu'il ne s'agit pas de plaquer sur les objets des concepts anachroniques issus de notre vision actuelle, mais d'effectuer une relecture des pièces archéologiques en cherchant à voir ce qu'elles disent sur les femmes et la société de l'époque. Il est question d'adopter une nouvelle vision sur le passé.

La première pièce du musée qui est abordée est la reconstitution d'une femme néandertalienne. Josemi Lorenzo Arribas évoque alors le concept d'uchronie archéologique utilisé par les préhistoriennes féministes, c'est-à-dire l'assignation au passé de nos systèmes de valeurs et des rôles attribués à chaque sexe dans notre société actuelle. Il mentionne également les apports du féminisme qui a montré que la différence sexuelle est issue d'une construction sociale et n'est pas une essence biologique. Il rappelle cependant que ces constructions sociales sont anciennes, puisque les dernières études réalisées sur les néandertaliens ont montré qu'ils appliquaient déjà une division sexuelle du travail avec une hiérarchisation des tâches.

La visite se poursuit avec l'analyse d'une vitrine consacrée à la grotte de los Murciélagos à Albuñol (Andalousie), datant du Néolithique final. Dans cette grotte ont été retrouvés des restes humains dans un état exceptionnel de conservation. Les corps étaient disposés en cercle autour d'un squelette qui portait un diadème. Les analyses ont montré qu'il s'agissait du corps d'une femme, soulignant ainsi le rôle que certains personnages féminins ont pu exercer dans les sociétés anciennes pour faire l'objet d'une sépulture individualisée.

Des idoles féminines exposées dans les vitrines 6 et 7 du musée servent de support à la mention des Vénus préhistoriques. Ces Vénus, premières représentations humaines, sont des femmes, comme l'indique notamment la présence de seins. Le médiateur, en s'appuyant sur le

texte de María Encarna Sanahuja Yll<sup>233</sup>, montre comment ces Vénus ont été analysées selon nos valeurs actuelles. Elles ont été associées à la fertilité et à la beauté, comme le souligne le terme « Vénus », alors que nous ne savons pas s'il s'agissait d'objets de culte. De plus, la fécondité n'était pas nécessairement recherchée, notamment chez les peuples nomades car un grand nombre d'enfants pouvaient rendre les déplacements difficiles.

Le médiateur emmène ensuite les visiteurs au premier étage, dans les salles consacrées au monde ibérique pour voir la Dame de Baza qui date environ du IV<sup>ème</sup> siècle avant J.-C. Il s'agit d'un ensemble funéraire composé de céramiques contenant des offrandes, d'armes ainsi que d'une statue représentant une femme en trône, qui conservait les cendres du défunt. La tombe a été découverte en 1971 et a tout de suite été attribuée à un homme, du fait de la présence d'armes. Mais des analyses plus récentes réalisées sur les restes retrouvés dans les cendres ont montré qu'il s'agissait en fait d'une tombe de femme. Cette pièce souligne ainsi la façon dont les archéologues analysent leurs trouvailles selon leur propre système de valeurs.

La visite continue ensuite dans la partie consacrée à l'Hispanie romaine par la présentation d'une stèle funéraire féminine (salle 21) qui permet d'évoquer l'organisation patriarcale de la société romaine. Le médiateur mentionne également le fait que des textes antiques attestent de l'existence de mouvements de femmes à la période romaine qui ont dénoncé les attitudes des hommes. Seulement, les témoignages qui nous sont parvenus sont uniquement ceux des hommes, et donc des réactions patriarcales face à ces femmes qui sont moquées dans les textes. Dans la salle 23, un sarcophage romain représentant Adam et Eve rend compte de la christianisation progressive de l'Hispanie romaine. Cette iconographie permet au médiateur d'évoquer les différentes interprétations qui ont été faites de cet épisode biblique au Moyen Âge. Alors que la majorité des théologiens ont affirmé l'infériorité de la femme par rapport à l'homme en s'appuyant sur le fait qu'Eve soit issue de la côte d'Adam, Fray Martín Alonso de Córdoba a donné une interprétation différente. Selon lui, puisque Dieu a créé le monde en partant des êtres les moins parfaits pour terminer avec l'être humain, réalisé à son image, Eve ayant été créée en dernier serait la plus parfaite. De plus, elle est issue de la chair humaine, création divine faite à l'image de Dieu, tandis qu'Adam provient de la terre. Ce sarcophage sert aussi de transition pour poursuivre le parcours à l'époque médiévale avec l'analyse d'une fibule wisigothique représentant les rois mages. Cette pièce porte une inscription : « Que sainte Marie vienne en aide à celle qui la porte. Amen ». Or ce type de fibule provenait soit de la partie orientale de l'Ibérie soit de Jérusalem. Elle avait un

---

<sup>233</sup> María Encarna Sanahuja Yll, *Cuerpos sexuados, objetos y prehistoria*, Valence, Cátedra, 2002.

rôle de protection dans le contexte des pèlerinages effectués en Terre Sainte. La mention du féminin dans l'inscription atteste que des femmes réalisaient aussi ces longs périple.

La pyxide de Zamora qui est ensuite mentionnée, permet au médiateur de faire ressortir deux figures féminines. En effet, elle a été découverte en 1903 par l'épouse de l'archéologue Manuel Gómez Moreno dans la cathédrale de Zamora, où ils étaient de passage dans le cadre de l'élaboration de leur *Catálogo Monumental de España*. Par ailleurs, une inscription en arabe indique que la pyxide a été offerte par Al-Hakam II, calife de Cordoue entre 961 et 976, à sa favorite Subh.

La période médiévale se poursuit au deuxième étage. Une série de cinq sculptures féminines en bois polychrome donnent lieu à une réflexion sur la périodisation de l'histoire. Josemi Lorenzo Arribas souligne que le Moyen Âge est traditionnellement considéré comme une période sombre dans l'histoire de l'Europe, avant la Renaissance des XV<sup>ème</sup> et XVI<sup>ème</sup> siècles. Or, au Moyen Âge les femmes jouissaient de beaucoup plus de libertés qu'à la Renaissance ou à l'époque moderne. Une des sculptures représente d'ailleurs sainte Catherine en train de lire. Les femmes de haute condition se réunissaient et discutaient de politique. Les historiennes féministes ont ainsi souligné la nécessité de repenser les périodisations historiques, établies selon l'expérience masculine. Josemi Lorenzo Arribas mentionne alors l'article de Joan Kelly Gadol « Did women have a Renaissance ? » (1977) qui a questionné la pertinence de ce terme en prenant en compte le point de vue de l'histoire des femmes.

Le médiateur termine le parcours chronologique en s'arrêtant devant deux boucaros du XVII<sup>ème</sup> siècle provenant du Mexique. Ils étaient très appréciés car ils permettaient de maintenir l'eau fraîche et ils émettaient un bruit semblable à celui d'une cloche lorsqu'on donnait un léger coup dessus. Les femmes de l'aristocratie avaient pour habitude d'ingérer des morceaux de boucaros car ils avaient la réputation de rendre la peau blanche. Bien que cette pratique ait des effets néfastes sur la santé, les femmes continuaient d'en prendre pour correspondre aux canons de beauté.

En fonction de la durée de la visite, Josemi Lorenzo Arribas propose d'évoquer rapidement deux autres civilisations, l'Égypte et la Grèce antiques. Il s'intéresse tout d'abord à une statuette en argent représentant Cheredou-ânkh, la mère d'Imhotep. Son fils ayant été divinisé, elle a été considérée comme descendante d'une divinité. Elle a fait l'objet d'un culte très populaire ce qui explique la datation de cette œuvre, réalisée à l'époque ptolémaïque, soit 2000 ans après la mort de Cheredou-ânkh. Cette pièce est aussi l'occasion de rappeler les noms de femmes politiques égyptiennes comme Cléopâtre, Néfertiti ou Hatchepsout. Le médiateur amène ensuite les visiteurs dans les salles consacrées à la Grèce antique où il

mentionne l'organisation des salles selon une perspective féministe et s'arrête sur la citation de Diogène Laërce.

Ce parcours propose aux visiteurs un autre point de vue sur les pièces du musée en les analysant sous le prisme de l'expérience féminine et de la *herstory*. Il cherche également à développer un discours critique sur les institutions muséales et la structuration des disciplines historiques en mettant en avant des concepts comme l'uchronie archéologique ou en discutant les périodisations historiques existantes. De cette manière, il montre que les historiens et archéologues sont des hommes et des femmes de leur temps, qui étudient parfois les témoignages historiques selon leurs propres systèmes de valeurs. De plus, en évoquant les dernières découvertes sur certains objets, il souligne la réactualisation perpétuelle des connaissances scientifiques. Par ailleurs, le parcours de visite permet aussi de constituer une mémoire collective au féminin en nommant des femmes et en explicitant la place qu'elles ont pu avoir dans l'histoire.

### *La mujer ibera*

La deuxième visite guidée, *La mujer ibera*, est plus récente. Elle a été intégrée à la programmation du musée pour la première fois en septembre 2018. Elle a été élaborée par Gema Földessy, médiatrice et spécialiste de la protohistoire. Le parcours est ici moins large car il est axé sur la protohistoire dans le monde ibérique, sur une période chronologique allant des débuts de l'âge du fer au premier millénaire avant J.-C., soit le début de la romanisation de la péninsule ibérique. La visite se déroule au premier étage, des salles 10 à 14.

La médiatrice, Gema Földessy, commence la visite par une contextualisation générale. Elle évoque tout d'abord les changements de paradigmes archéologiques qui ont été induits par l'introduction de perspectives féministes dans cette discipline. Elle mentionne les différentes vagues du féminisme et les apports de chacune. L'archéologie a évolué en fonction des développements du féminisme et de ses courants. La médiatrice résume cela en évoquant l'évolution des objets de recherche de l'archéologie féministe, qui a commencé par montrer qu'il avait existé des femmes de haut rang et de pouvoir, tout comme les hommes, avant de s'intéresser à l'ensemble de la société (les différentes classes sociales, la vie quotidienne ainsi que l'étude de l'enfance). Elle poursuit en définissant le sujet de la visite : les ibériques. A l'aide d'une carte installée dans la première salle (salle 10), elle délimite l'espace géographique et montre la diversité des peuples ibériques. Elle précise également que les

ibériques possédaient une écriture mais que nous n'arrivons pas à déchiffrer. De ce fait, la principale source d'informations sur ces peuples provient en réalité des textes grecs, notamment ceux de Strabon. Il s'agit donc d'une vision extérieure et partielle.

Le groupe est ensuite emmené devant une vitrine contenant des armes. Cela permet d'évoquer le développement de l'usage du fer ainsi que l'élaboration de différentes techniques de mise en forme comme la damasquinure par exemple. D'après Strabon, les femmes ibériques savaient manier les armes. Elles n'allaient pas à la guerre, qui était réservée aux hommes, mais devaient être capables de défendre la ville en leur absence. La médiatrice aborde également l'organisation des sociétés ibériques, régies par des élites guerrières. Elle mentionne aussi le rituel qui consistait à tordre l'arme d'un guerrier à sa mort avant de l'intégrer à sa tombe, avec l'idée que personne ne puisse l'utiliser par la suite.

Elle s'arrête ensuite devant une vitrine exposant divers bijoux en or, ce qui lui permet d'expliquer certaines techniques de réalisation comme la granulation, ainsi que d'évoquer l'importance qu'avaient les vêtements et accessoires chez les ibériques. L'accoutrement permettait en effet d'identifier la position sociale de la personne. Les femmes portaient des vêtements aux couleurs vives, des bijoux très travaillés et arboraient des coiffures extravagantes qui étonnaient les Grecs. A partir de là, la médiatrice mentionne les différentes manières de se vêtir qu'adoptaient les femmes selon leur âge et les rites de passage qui étaient matérialisés dans ces changements vestimentaires.

Une autre vitrine présentant des jouets d'enfants permet d'aborder l'éducation et la vie domestique. Dans les cultures ibériques, les femmes choisissaient elles-mêmes leurs maris. La transmission des biens et des droits s'effectuait par la femme et non par l'homme. La médiatrice énumère ensuite les différents rituels qui entouraient le mariage.

La visite se poursuit par l'évocation des sanctuaires ibériques. Une vitrine contenant des ex-voto sert de support au discours de la médiatrice ainsi qu'un ensemble de sculptures féminines provenant du sanctuaire de Cerro de los Santos (Albacete). Ces statues servent aussi de transition pour s'intéresser ensuite à la Dame d'Elche, l'œuvre phare du Musée Archéologique. Gema Földessy met alors en avant la singularité de cette sculpture et aborde son histoire mouvementée : sa découverte par un jeune garçon de 14 ans, son achat par le Musée du Louvre, son échange en 1941 contre des tableaux de Velázquez.

Le parcours s'achève par la présentation de la Dame de Baza. La médiatrice évoque, comme dans la visite *La mujer en la historia*, l'attribution de la tombe à un homme et les découvertes récentes qui ont montré qu'il s'agissait d'une tombe féminine.

Cette visite a une portée moins revendicative que la précédente. Elle permet cependant de mettre en avant l'importance qu'ont eue les femmes dans les sociétés ibériques où elles choisissaient leur mari, étaient en charge de la transmission des connaissances par l'éducation des enfants, possédaient des biens et pouvaient appartenir à l'élite, comme le montrent la composition de certaines tombes féminines ainsi que les sculptures présentant les femmes en trône.

Les deux visites ont été réalisées à destination d'un public adulte individuel. Elles sont toutes les deux totalement gratuites. Il suffit simplement au visiteur de demander en caisse à participer à l'une des deux visites et il reçoit alors un ticket spécial. Il se rend ensuite au point de rencontre, dans le hall d'entrée du musée où le médiateur vient chercher le groupe pour l'emmener dans les salles. La capacité est limitée à une vingtaine de personnes et la durée est d'une heure environ. La gratuité est sûrement un critère d'attractivité pour les visiteurs, bien que les résultats de notre enquête nous poussent à penser que le thème de la visite constitue la motivation principale.

L'inconvénient majeur de ces visites est le caractère aléatoire de leur programmation. Elles ne sont en effet pas établies à une date fixe et récurrente, que ce soit mensuellement ou hebdomadairement. Par exemple, *La mujer ibera* a été proposée le 9 mars 2019, dans le cadre de la Journée internationale des droits des femmes. Sa programmation n'a pas été reconduite en avril, mais elle a été réalisée deux fois au mois de juin : le 5 et le 12 juin. De plus, les horaires sont également aléatoires. La visite du 9 mars a eu lieu à 12h30 tandis que celles du mois de juin ont commencé à 17h30. Il nous semblerait plus profitable de planifier ces visites à des dates et horaires plus ou moins fixes, comme c'est le cas de la visite *Feminismo, Una mirada feminista sobre las vanguardias* au Musée Reina Sofía. Les proposer le soir et/ou le week-end permettrait également à plus de visiteurs d'y participer.

#### b. Choix de la méthode et échantillon

Après avoir présenté les itinéraires, il convient d'expliquer le choix de la méthode utilisée pour mener à bien l'enquête de public. Il était question d'étudier les motivations qui ont conduit les visiteurs à s'inscrire à ces visites, leur satisfaction à la sortie du parcours ainsi que leur profil général. Pour cela, nous avons procédé à une évaluation sommative, c'est-à-dire

réalisée à la fin de l'activité. La sélection de la méthode employée a été limitée par le fait qu'il s'agisse de visites guidées. En effet, des méthodes telles que celle du *thinking aloud* ne fonctionnaient pas dans ce cadre-là. L'observation du comportement des visiteurs durant le parcours n'aurait pas été le plus adéquat pour répondre aux questions que nous nous posions concernant les motivations de la visite. De plus, les visites guidées induisent, par la position d'écoute du visiteur, une attitude peu expressive et en quelque sorte passive puisqu'il reçoit les informations et ne choisit pas les objets qu'il souhaite regarder. La méthode qui a été finalement adoptée est celle du questionnaire avec des questions fermées. Cette forme d'étude quantitative permettait d'établir le profil général des visiteurs et était également plus facile à administrer. Nous avons pensé que les questions fermées étaient préférables aux questions ouvertes, étant donné qu'après plus d'une heure de visite, le public risquait d'être soumis à la fatigue muséale. Nous avons tout de même inclus une question ouverte à la fin du questionnaire pour permettre aux visiteurs de s'exprimer plus librement. Le traitement des données et des résultats obtenus était de même plus aisé avec cette méthode.

Pour mener à bien l'enquête, nous avons au préalable informé le département des publics du musée ainsi que les médiateurs en charge des visites, Josemi Lorenzo Arribas et Gema Földessy. Les médiateurs ont mentionné l'enquête aux visiteurs soit au début de la visite soit à la fin, en fonction de leur préférence. Nous avons expliqué que cette étude était réalisée dans le cadre d'un mémoire de Master pour travailler sur les visites mettant en avant le rôle des femmes dans l'histoire et avoir l'opinion des visiteurs sur celles-ci. Les médiateurs ont aussi précisé l'intérêt de ces enquêtes de public pour le musée. La majorité des visiteurs ont accepté de remplir le questionnaire. Cependant, les groupes ont parfois été assez réduits, sans doute du fait des horaires de visite. Par exemple, le 8 mai 2019 seulement sept personnes étaient présentes à la visite *La mujer en la Historia*, à la surprise du médiateur qui a expliqué que cette visite accueillait généralement plus de public.

L'enquête a été réalisée lors de quatre sessions de visite : deux concernant *La mujer en la Historia* (le 6 avril et le 8 mai 2019) et deux également sur *La mujer ibera* (le 5 et le 12 juin 2019). Nous avons récolté 42 participations au total<sup>234</sup>. L'échantillon, assez réduit, n'est donc pas très représentatif. L'enquête a été limitée par le caractère aléatoire de la programmation des visites, précédemment mentionné. Une planification hebdomadaire aurait permis d'obtenir plus de réponses. D'autant plus que les heures et les jours de visite, 17h30 les

---

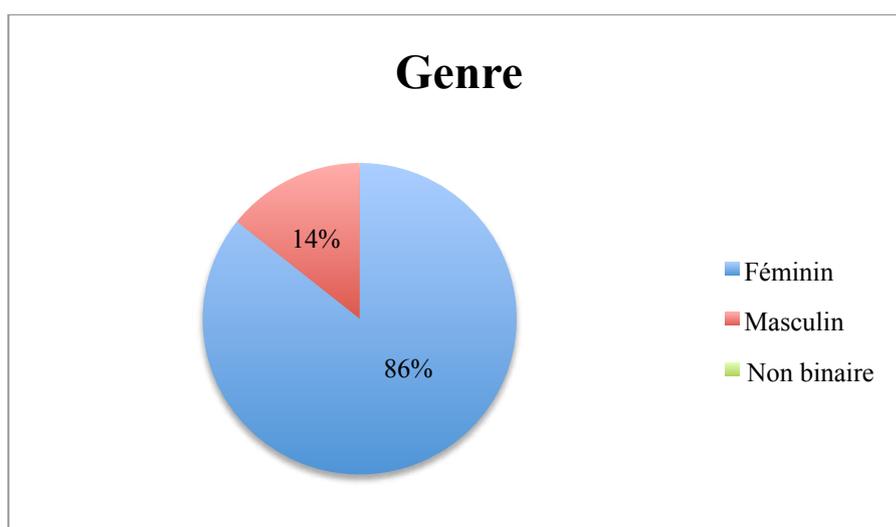
<sup>234</sup> La totalité des graphiques résumant les résultats obtenus sont disponibles en Annexe 6.

mercredis, n'étaient pas favorables à une affluence importante de visiteurs, correspondant aux horaires de travail. Cela a d'ailleurs été souligné par un visiteur qui a demandé « *Más recorridos temáticos y en horarios compatibles con las personas que trabajan* / Plus de visites thématiques et à des horaires adaptés aux personnes qui travaillent ». Les conclusions que nous avons tiré de cette étude sont ainsi partielles mais peuvent servir de point de départ à des réflexions qui pourront être ensuite approfondies par le musée.

## 2. Résultats et analyses

### a. Des visites pour les femmes ?

Le questionnaire élaboré commençait par demander au visiteur s'il s'identifiait au genre « masculin », « féminin » ou s'il se considérait comme « non binaire ». Etant donné le cadre théorique de notre recherche, il nous semblait pertinent de ne pas limiter le visiteur au binarisme masculin/féminin. Mais aucun visiteur ne s'est cependant identifié à cette dernière catégorie. Par cette question, nous cherchions à savoir si le public intéressé par ce type de visite, centrée sur les femmes, était plutôt féminin ou si les hommes se sentaient également concernés. Les résultats de l'enquête ont montré que les visiteurs étaient en majorité des visiteuses. En effet, il y avait 86% de femmes et 14% d'hommes.



Six hommes ont participé à la visite sur le total des 42 visiteurs. Quatre ont assisté aux visites concernant le parcours *La mujer ibera* et deux à celles de *La mujer en la Historia*. Peut-être que le caractère plus revendicatif de la visite *La mujer en la Historia* attire moins les hommes, mais l'échantillon étant peu représentatif, il est difficile de l'affirmer. D'autant plus que la présentation du parcours sur le site internet du musée n'est pas particulièrement militante. Elle indique qu'il s'agit de passer « des femmes sans histoire à l'histoire des femmes ». Dori Fernández Tapia, la chef du *Departamento de Difusión* du musée nous a confié<sup>235</sup> qu'il était déjà arrivé que des visiteurs quittent le groupe au début de la visite lorsque Josemi Lorenzo Arribas présentait les objectifs du parcours et l'émergence de l'histoire des femmes et de l'archéologie féministe. Ce n'est pas arrivé au moment de notre enquête, les hommes présents ont assisté à la visite jusqu'à la fin. Dori Fernández Tapia a également souligné la difficulté du musée à attirer des hommes à ces visites. La présence de Josemi Lorenzo Arribas a été pensée comme un moyen d'essayer de capter un public masculin, qui aurait pu se reconnaître davantage dans le discours d'un médiateur homme. Mais cette stratégie semble avoir peu d'effets.

Cette majorité féminine correspond-elle au profil des visiteurs du Musée Archéologique en général ? Pas nécessairement. Une enquête de public réalisée par le *Laboratorio Permanente de Público de Museos* (Laboratoire Permanent des Publics de Musées) au Musée Archéologique National entre avril 2008 et mars 2009 a montré que le public masculin était légèrement supérieur au public féminin avec 55% d'hommes contre 44% de femmes<sup>236</sup>. Cette différence était plus importante que celle qui existait dans la population espagnole à cette période où la proportion des deux sexes était à peu près équilibrée. Ces chiffres nous laissent ainsi penser que la faible participation des hommes aux visites guidées *La mujer en la Historia* et *La mujer ibera* n'est pas due à une moindre présence masculine en général, mais plutôt à un manque d'intérêt des hommes pour ces visites. Cette idée est cependant à nuancer car l'enquête du Laboratoire Permanent des Publics n'est pas récente et surtout, elle a été réalisée avant les travaux de rénovation du musée. Or Dori Fernández Tapia nous avait précisé que le nombre de visiteurs a presque triplé suite à la réhabilitation. Une nouvelle enquête permettrait de voir si la situation a évolué depuis.

---

<sup>235</sup> Entretien avec Dori Fernández Tapia, chef du *Departamento de Difusión*, réalisé le 4 juin 2019.

<sup>236</sup> Laboratorio Permanente de Público de Museos, *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011, p. 19.

Etant donné que les résultats de notre enquête sont ceux des hommes ayant assisté aux visites, il est difficile d'affirmer les raisons de la non-participation des autres. Nous pouvons cependant faire l'hypothèse que les hommes ne se sentent pas concernés par ce genre de visite et/ou qu'ils craignent de ne pas s'y sentir à leur place. Peut-être perçoivent-ils ces visites comme étant spécialement réalisées pour les femmes. C'est ce qu'explique Beatriz Martins, médiatrice qui a fait partie pendant sept ans de l'équipe chargée des visites *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias* au Musée Reina Sofia, dans un entretien avec Cristina Nualart<sup>237</sup>. Elle parle d'un « *síndrome del marido arrastrado* » (syndrome du mari traîné [par sa femme]) pour décrire le comportement de certains hommes venant accompagner une femme, qui semble trahir un manque d'implication. Mais les résultats de notre enquête viennent tempérer les observations de Beatriz Martins. Sur les six hommes ayant participé à notre étude, un est venu seul, deux avec des amis et trois en couple. Ils sont donc venus plutôt avec des femmes, car les amis se trouvaient souvent être des amies, étant donné la grande majorité de femmes ayant assisté aux visites. Cependant, dans les raisons de leur participation aux visites, tous ont indiqué avoir été intéressés par le thème de la visite et aucun n'a choisi la mention « pour accompagner une autre personne » (les visiteurs pouvaient choisir plusieurs réponses pour cette question). Un des six hommes a aussi dit être venu pour « apprendre » et « voir les pièces selon une autre perspective ». De plus, quatre d'entre eux ont affirmé avoir un intérêt particulier pour le thème de la femme dans l'histoire et/ou pour le féminisme. Les résultats de l'enquête sont évidemment très partiels, mais ils soulignent tout de même que la motivation de visite principale de ces hommes n'est pas tellement d'accompagner quelqu'un (une femme) mais bel et bien la thématique du parcours, ce qui peut permettre de nuancer les propos de Beatriz Martins. Ils ont d'ailleurs été satisfaits de leur visite en lui attribuant des notes comprises entre 4/5 et 5/5 (un homme a donné la note de 4/5 et les autres celle de 5/5).

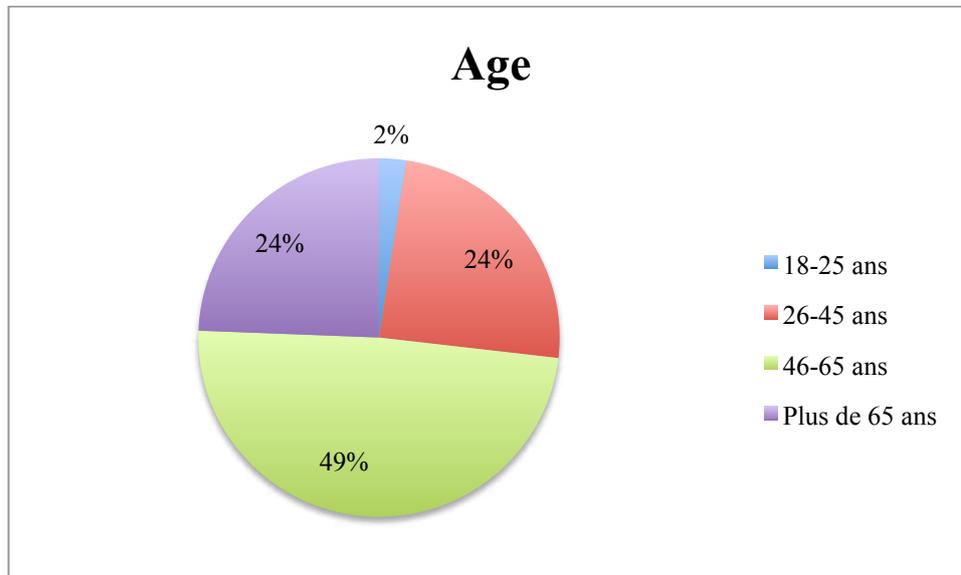
#### b. Un public d'âge moyen

Les résultats de l'enquête ont montré que le public qui a participé à ces visites était plutôt un public d'âge moyen. La moyenne d'âge des visiteurs était en effet de 52 ans. Les jeunes constituent une minorité parmi les visiteurs. En effet, 25% environ des visiteurs avaient moins de 42 ans. La personne la plus jeune avait 18 ans et la plus âgée avait 74 ans. Les visiteurs

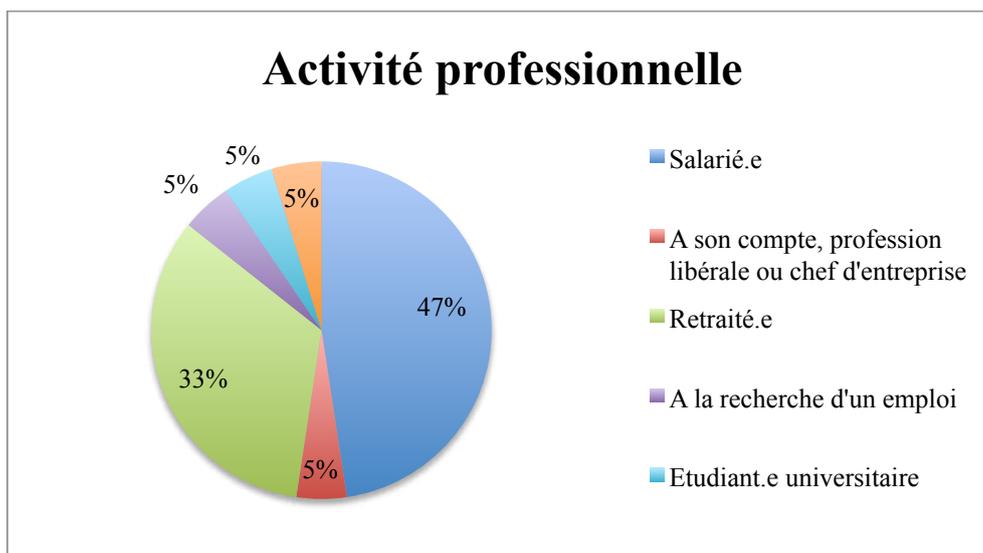
---

<sup>237</sup> Entretien cité par Cristina Nualart dans sa thèse, *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofia, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, op. cit., p. 226-230.

étaient donc tous des personnes majeures d'au moins 18 ans. La répartition par tranches d'âge a également souligné la faible part de jeunes. Seulement un visiteur avait entre 18 et 25 ans, soit environ 2% du public. Presque la moitié (49%) des visiteurs avaient entre 46 et 65 ans et 24% avaient plus de 65 ans.



Cette moyenne d'âge peut s'expliquer par l'horaire et le jour de visites (17h30 les mercredis). En effet, 33% des visiteurs étaient des retraités et 5% étaient à la recherche d'un emploi. 47% étaient des salariés. 20% des salariés ont précisé être professeur. Les cours terminant généralement vers 16h dans l'enseignement primaire et secondaire, l'horaire de la visite n'était ainsi pas un problème pour ces professeurs. Les cours à l'université terminent plus tard, ce qui peut expliquer la faible part de jeunes entre 18 et 25 ans. De plus, les visites sont destinées à un public adulte individuel, ce qui peut expliquer l'absence de mineurs de moins de 18 ans. Les publics enfants et adolescents se tournent sans doute plutôt vers des visites organisées spécialement pour leur tranche d'âge ou encore des visites organisées dans le cadre scolaire.

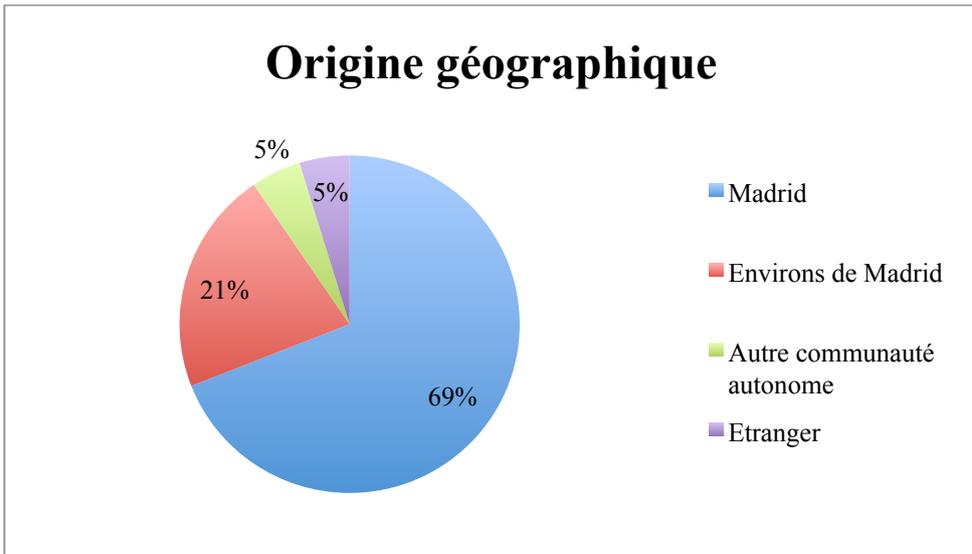


Les analyses du *Laboratorio de Público de Museos* confirment notre hypothèse concernant l'influence de l'horaire de la visite. En effet, dans son étude réalisée en 2008-2009<sup>238</sup>, la moyenne d'âge des visiteurs était de 39 ans, contre 52 ans pour notre enquête. La tranche d'âge la plus présente était celle comprise entre 26 et 45 ans qui représentait 47% des visiteurs et non pas celle comprise entre 46 et 65 ans comme nous l'avons relevé pour les visites *La mujer en la Historia* et *La mujer ibera*. Proposer ces visites le week-end ou plus tard dans la soirée (le musée ferme ses portes à 20h) permettrait sûrement d'attirer un public plus nombreux et plus jeune.

#### c. Un public local et fidèle

Notre enquête a souligné une troisième caractéristique générale : il s'agissait d'un public local et fidèle. Sur les 42 visiteurs interrogés, deux seulement résidaient à l'étranger, au Brésil et au Canada. Parmi les 40 personnes habitant en Espagne, une importante majorité était madrilène (69%) ou issue d'autres villes appartenant à la Communauté Autonome de Madrid (21%). 5% des visiteurs provenaient d'autres Communautés Autonomes espagnoles : un de Castille-La Manche et un autre de Castille-et-León. La personne résidant en Castille-La Manche était de Tolède, ville située à environ une heure de voiture de Madrid.

<sup>238</sup> Laboratorio Permanente de Público de Museos, *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Arqueológico Nacional*, op. cit., p. 19.



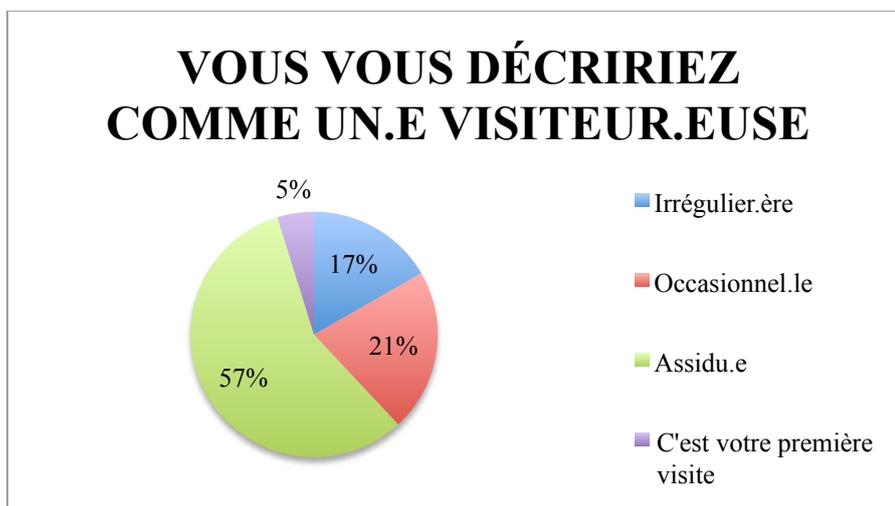
Ce profil concorde avec celui du public général du Musée Archéologique National composé à 69% de personnes résidant en Espagne. 62% des résidents espagnols sont issus de la Communauté Autonome de Madrid. Les touristes étrangers représentent 31% des visiteurs<sup>239</sup>. Les touristes concentrent très sûrement leurs visites muséales sur le « triangle d'or » composé par le Musée du Prado, le Musée Reina Sofia et le Musée Thyssen-Bornemisza ce qui peut expliquer la plus faible part de touristes au Musée Archéologique.

Le public des parcours *La mujer en la Historia* et *La mujer ibera* était composé de visiteurs fidèles. Une très faible part était des primo visiteurs (5%), qui correspond aux deux résidents étrangers. Tous les visiteurs vivant en Espagne étaient donc déjà venus auparavant.

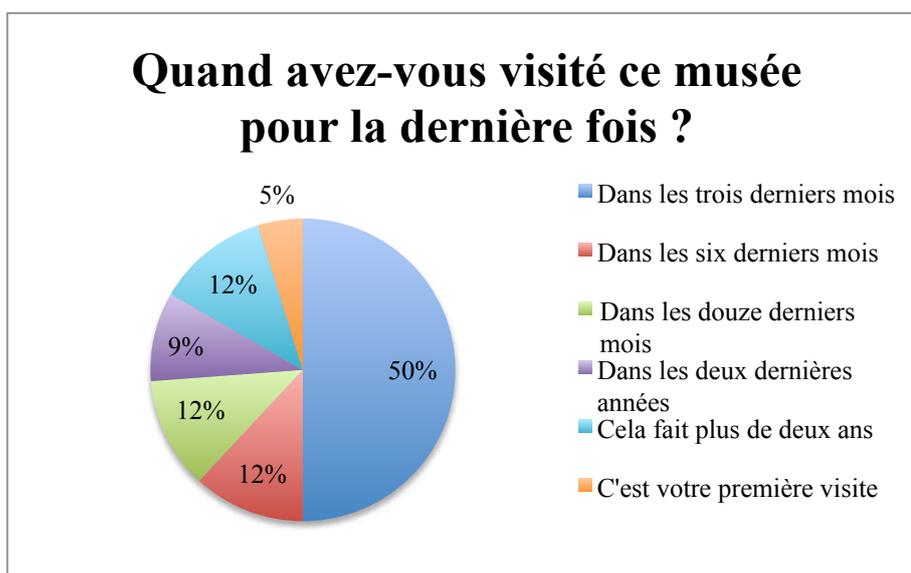


<sup>239</sup> Ibidem, p. 22.

La majorité des participants se sont d'ailleurs décrits comme des visiteurs assidus (57%), c'est-à-dire venant au musée plus de deux fois par an. 21% se sont ensuite identifiés comme des visiteurs occasionnels, c'est-à-dire allant au musée environ deux fois par an. Les personnes se décrivant des visiteurs comme irréguliers ont constitué la minorité (17%).



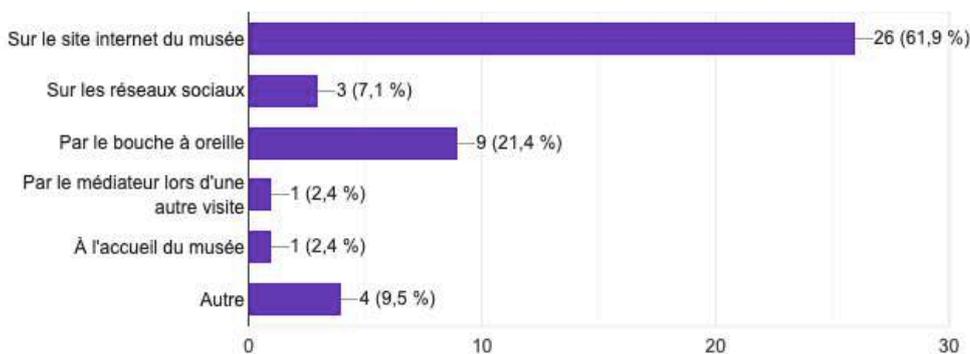
La moitié des visiteurs avait de fait effectué leur dernière visite dans les trois derniers mois et 12% dans les six derniers mois. Ainsi, 74% des visiteurs s'étaient déjà rendus au musée dans l'année précédant leur visite dans le cadre des parcours *La mujer en la Historia* et *La mujer ibera*. Les résultats ont donc montré qu'il s'agissait de visiteurs fidèles, globalement intéressés par le musée et les activités qu'il propose.



Cet intérêt est visible également dans les réponses données à la question « Comment avez-vous pris connaissance de l'existence de cette visite guidée ? ». Effectivement, 62% des visiteurs ont dit avoir été informés par le site internet du musée. Ils ont ainsi fait la démarche active de se renseigner en consultant les différentes activités proposées par le musée sur sa page internet. La variété de la programmation constitue sans doute un facteur attractif. Le musée propose aussi bien des visites guidées sur une période spécifique de la collection, que des visites thématiques ou des visites-ateliers et ce pour les adultes, les groupes scolaires mais aussi les familles. Des visites contées sont également réalisées pour les familles ainsi que des ateliers pour enfants. Des monologues théâtralisés sont aussi organisés sur différentes périodes historiques. De même, des concerts, des présentations de livres, des congrès, des conférences et séminaires sont donnés régulièrement. Ces activités, ajoutées aux expositions temporaires et à la visite de la collection permanente, permettent ainsi de fidéliser le public, de même que des « activités extraordinaires » comme la Nuit des musées, les Journées européennes de l'archéologie, la Journée internationale des droits des femmes et bien d'autres encore<sup>240</sup>. De plus, 21% des visiteurs ont dit avoir eu connaissance de l'existence des visites *La mujer en la Historia* et *La mujer ibera* par le bouche à oreille, ce qui laisse penser que le public est plutôt satisfait des activités proposées par le musée, lui donnant ainsi envie d'en parler autour de lui. Mais, l'échantillon de l'enquête étant réduit, ces résultats sont à prendre, rappelons-le, avec circonspection.

### Comment avez-vous pris connaissance de l'existence de cette visite guidée ?

42 réponses

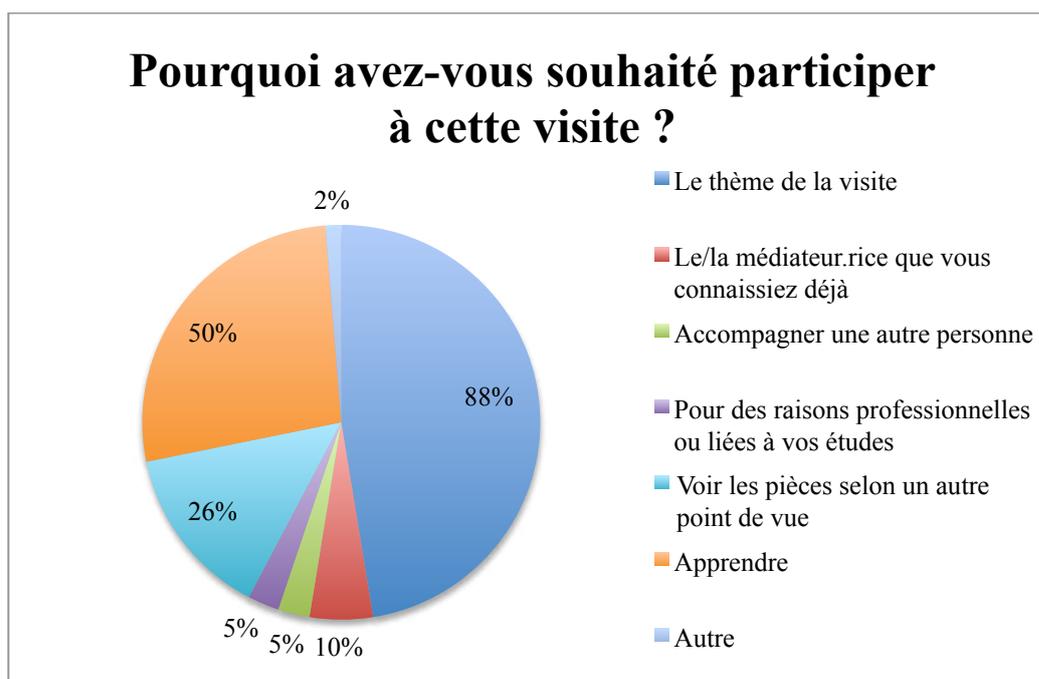


<sup>240</sup> Voir le site internet du Musée Archéologique National <http://www.man.es/man/home.html>

Les résultats nous poussent à nous demander si les visiteurs ont assisté aux parcours sur les femmes parce qu'ils étaient attirés par le thème ou parce qu'ils apprécient plus généralement les activités proposées par le musée.

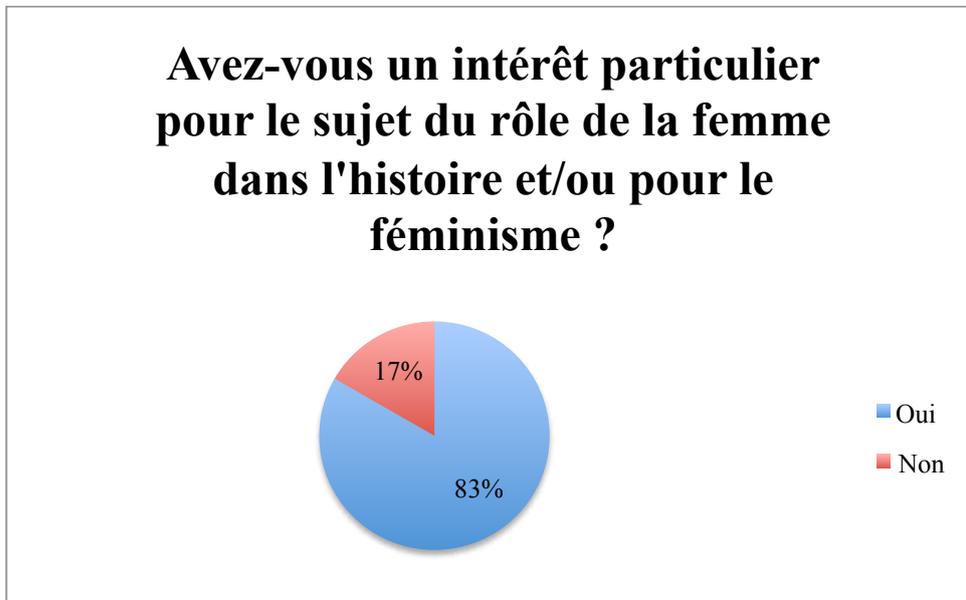
d. Des visiteurs féministes ?

La principale motivation des visiteurs pour participer aux itinéraires *La mujer en la Historia* et *La mujer ibera* a été la thématique. 88% du public a dit avoir souhaité assister à ces visites pour le sujet qu'elles abordaient. La deuxième raison évoquée a été la volonté d'apprendre quelque chose de nouveau (50%) et la troisième celle de pouvoir analyser les objets selon une autre perspective, donc dans le cas présent, selon le point de vue de l'histoire des femmes (26%).



De plus, 83% des visiteurs ont affirmé avoir un intérêt particulier pour le sujet de la femme dans l'histoire et/ou pour le féminisme. Cependant, il convient de souligner que les goûts des visiteurs ne sont pas cloisonnés et hermétiques. L'attrait général pour le musée s'est donc sans doute superposé à un intérêt pour le thème plus spécifique de ces visites. Par ailleurs, nous pouvons émettre l'hypothèse que la visibilité des femmes dans les collections permanentes du musée a peut-être emmené les visiteurs à s'intéresser à ce sujet. D'autant plus

que l'orientation féministe du département des antiquités grecques est assez claire. Affirmer que cela a fait naître une conscience féministe chez les visiteurs est exagéré, mais peut-être que cela les a amené à *remarquer* les femmes et ensuite à développer sa curiosité en voyant que des visites guidées leur étaient consacrées.



L'attrait des visiteurs pour la thématique a également pu être noté dans les remarques qu'ils ont faites à la fin du questionnaire où une question ouverte leur demandait s'ils avaient des remarques ou des suggestions. En effet, plusieurs visiteurs ont dit souhaiter plus de visites abordant la thématique des femmes dans l'histoire : « *Realizar más visitas enfocadas al papel de las mujeres y feminismo* (Réaliser plus de visites centrées sur le rôle des femmes et le féminisme) », « *Me gustaría que hubiera más visitas de este tipo. ¡¡¡Gracias!!!* (J'aimerais qu'il y ait plus de visites de ce type. Merci !!!) », « *Me gustaría una visita similar sobre el papel de la mujer en otras épocas de la Historia, por ej. el Neolítico* (J'aimerais une visite similaire sur le rôle de la femme dans d'autres époques de l'Histoire, par exemple le Néolithique) », « *Debería haber más visitas sobre el tema de la mujer/feminista* (Il devrait y avoir plus de visites sur le thème de la femme/féministe) ». Une personne a même souligné le caractère essentiel de ce genre d'approche : « *Creo que este tipo de visitas en las que cambiamos la perspectiva en el modo de ver la historia es fundamental y me encanta, gracias* (Je pense que ce type de visites dans lesquelles nous changeons de perspective dans notre manière de voir l'histoire est fondamental et me plaît beaucoup, merci) ».

Ces remarques ont été faites par des femmes, ce qui met en avant le besoin qu'elles peuvent peut-être éprouver à se voir représentées dans ces lieux de culture et de savoir que représentent les musées. Cela souligne la nécessité de rétablir des généalogies de femmes et une mémoire collective au féminin pour que le public féminin n'ait pas le sentiment d'être inexistant dans le récit de l'histoire qui lui est proposé. Marián López Fernández Cao a souligné l'aspect vital de la construction de la mémoire mais aussi le caractère douloureux que l'absence de mémoire peut entraîner.

« L'exclusion de certaines personnes de la mémoire de la culture à laquelle elles appartiennent non seulement est un fait injuste, mais aussi douloureux. [...] Et c'est un fait douloureux car, lié à la nécessité de transcendance de l'être humain, que cet être humain soit un homme ou une femme, pauvre ou riche, le fait de se savoir sans transcendance dans une culture et dans l'histoire même, que cette histoire soit avec ou sans majuscule, provoque chez cet être une vie sans avenir, consacrée uniquement et exclusivement à sa propre mort<sup>241</sup>. »

#### e. La satisfaction des visiteurs

Ces visites répondent à une demande, comme nous l'avons vu avec les commentaires faits par quelques visiteurs. Mais conviennent-elles à leurs attentes ? Ont-ils eu le sentiment d'avoir appris quelque chose ? Ont-ils été satisfaits ou déçus ?

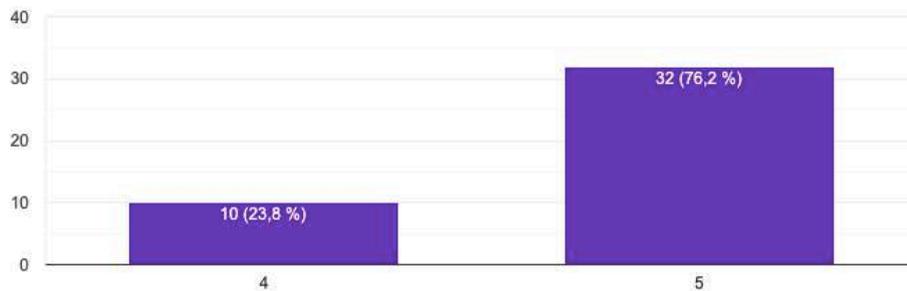
Les résultats de notre enquête ont montré une satisfaction générale de la part des visiteurs. Nous leur avons demandé d'attribuer une note à la visite, comprise entre 1 et 5, 1 étant la plus basse et 5 le maximum. Les notes qui ont été données par les visiteurs ont été comprises entre 4 et 5. La majorité a accordé la note maximum (76% des visiteurs).

---

<sup>241</sup> « La exclusión de personas de la memoria de la cultura a la que se pertenece no sólo es un hecho injusto sino doloroso. [...] Y es un hecho doloroso porque, unido a la necesidad de trascendencia del ser humano -sea este ser humano hombre o mujer, pobre o rico- el hecho de saberse sin trascendencia en la cultura y en la propia historia, sea esta historia con mayúsculas o con minúsculas, convoca al ser a un vivir sin futuro, abocado única y exclusivamente a su propia muerte » Marián López Fernández Cao et Antonia Fernández Valencia, « Museos en Femenino: Un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación », op. cit., p. 5.

Que pensez-vous de cette visite ? Êtes-vous satisfait.e ? Évaluez votre visite de 1 (note la plus faible) à 5 (note la plus élevée)

42 réponses



De plus, la totalité des visiteurs ont dit avoir approfondi leurs connaissances et ont déclaré qu'ils recommanderaient la visite à d'autres personnes. Ils ont également été le plus souvent satisfaits de la durée du parcours (88%). Aucun visiteur n'a trouvé la visite trop longue et quelques-uns ont été un peu frustrés en la trouvant trop courte (12%).



Dans leurs remarques finales, les visiteurs ont généralement manifesté leur enthousiasme suite à la visite en employant parfois des qualificatifs assez forts : « *genial* (génial) », « *una visita estupenda* (une visite formidable), « *magnificas* (magnifiques) », « *¡¡¡es fantástico!!!* (c'est fantastique !!!) », « *¡excelente labor de la educadora!* (excellent travail de la médiatrice) », « *ha sido espectacular* (ça a été spectaculaire) ».

Des visiteurs ont exprimé une certaine frustration, notamment concernant la durée de la visite, trop courte à leur avis : « *Más tiempo para ver los objetos* (Plus de temps pour voir les

objets) » ou encore « *Al tener tan poco tiempo, nos vemos obligados a renunciar a mucha información. Podrían ser un poco más largas las visitas para poder cubrir algo más* (En ayant si peu de temps, nous nous voyons obligés à renoncer à beaucoup d'information. Les visites pourraient être un peu plus longues pour pouvoir couvrir plus de choses) ». Une personne précise aussi que la visite (*La mujer ibera*) manquait d'une véritable conclusion en bonne et due forme : « *No había una conclusión explícita, era un poco abrupto* (Il n'y avait pas de conclusion explicite, c'était un peu abrupt) ».

Cette enquête de public, bien que partielle, a apporté quelques éléments de réponses à nos interrogations en établissant le profil général des visiteurs, en mettant en évidence leurs motivations de visite et en rendant compte de leur satisfaction. Cependant, les résultats obtenus permettent aussi d'analyser les limites de ce genre de visites, puisque le public qui y assiste est majoritairement féminin et déjà intéressé par le sujet.

## B- Limites : de véritables changements structurels au sein des musées ?

### 1. Prêcher des converti(e)s

La première limite qui peut être notée est donc celle du profil des visiteurs qui participent à cette typologie de visites guidées. L'enquête de public précédemment analysée a ainsi permis de montrer que le public était très majoritairement féminin, intéressé non seulement par la thématique des visites mais aussi par la valorisation des femmes dans l'histoire et par le féminisme. En plus de cela, il s'agissait d'un public local et fidèle, participant assez régulièrement aux activités du musée ou du moins le visitant dans le cours de l'année. Par ailleurs, ces visites guidées nécessitent une démarche active de la part du visiteur. Il doit en effet se renseigner au préalable en consultant les différentes activités proposées par le musée, avant de faire le déplacement jusqu'au musée. Cela s'applique pour les visites du Musée Archéologique mais aussi pour les parcours élaborés par l'*Instituto de Investigaciones Feministas*. Bien que les parcours publiés sur le site internet [museosenfemenino.es](http://museosenfemenino.es) soient parfois présents sur les pages internet des musées, comme c'est le cas au Musée du Prado, ou que ces dernières renvoient au premier par un lien, comme au Musée Archéologique, ils sont souvent immergés dans la quantité d'informations disponibles. Les musées proposent en effet

de nombreuses activités, des colloques, présentent les expositions temporaires, les collections, l'histoire du musée, des informations pratiques et bien d'autres choses encore. Cela nécessite donc une recherche active de la part du visiteur et limite ainsi la visibilité de ces parcours. Le constat est le même quant à leur insertion dans les audioguides. Fernando Pérez Suescun nous disait dans un entretien<sup>242</sup> que les itinéraires *La mujer y el poder* et *Los trabajos de las mujeres* étaient très peu choisis par les visiteurs. Il admettait que le musée du Prado ne faisait sûrement pas assez de publicité autour de ces parcours et que les agents d'accueil chargés de distribuer les audioguides, souvent débordés, ne mentionnaient sans doute pas l'existence de ces itinéraires. D'autant plus que le public du Musée du Prado est avant tout un public touristique<sup>243</sup>, très probablement plus intéressé par le fait de voir de ses yeux les œuvres les plus connues du musée comme *Les Ménines* ou le *Dos et le Tres de mayo* de Goya, que de réaliser des itinéraires parallèles.

Il pourrait être rétorqué que ce n'est pas le cas au Musée Reina Sofía où la visite *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias* est, selon l'équipe de médiation du musée, la plus demandée par le public avec celle sur *Guernica*<sup>244</sup>. Il semblerait donc qu'elle atteigne le niveau de popularité de l'œuvre la plus connue du musée. Mais le type de visiteurs reste le même que celui des visites du Musée Archéologique : majoritairement des femmes intéressées par ces thématiques et qui ont fait la démarche d'assister aux visites. Comme le résumait très justement Cristina Nualart et Patricia Mayayo, avec ces parcours il s'agit de « prêcher des converti(e)s »<sup>245</sup>. Le caractère critique et la déconstruction de l'histoire de l'art qui en découlent sont ainsi déjoués puisque le visiteur est déjà sensibilisé à ces questions. Sans doute aura-t-il approfondi ses connaissances dans ce domaine, mais l'impact de la visite aura été limité. Il sortira du musée satisfait d'avoir entendu ce qu'il souhaitait entendre et conforté dans ses idées.

---

<sup>242</sup> Entretien avec Fernando Pérez Suescun, chargé des contenus didactiques du Musée du Prado, réalisé le 21 mai 2019.

<sup>243</sup> 59,39% des visiteurs en 2018 ne résidaient pas en Espagne. *Museo del Prado*, « El Museo del Prado atrae a más de 3.600.000 visitantes en 2018 », 10 janvier 2019 [en ligne] <https://www.museodelprado.es/actualidad/noticia/el-museo-del-prado-atrae-a-mas-de-3600000/e141f71d-3638-ebdd-9606-9dc428483acd> (consulté le 27 août 2019).

<sup>244</sup> Selon Beatriz Martins citée par Cristina Nualart, *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, op. cit., p. 229.

<sup>245</sup> Cristina Nualart, ibidem, p. 229 et Patricia Mayayo, « Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes », op. cit., p. 28.

## 2. Sauver les apparences

A cette inefficacité sur le public se superpose une inefficacité sur la structure muséale qui reste inchangée. En effet, ces visites sont optionnelles et dépendent du bon vouloir du visiteur qui fait le choix de s'y inscrire. La critique du musée se fait donc à huit clos et ne s'affiche pas sur ses cimaises. En effet, les changements opérés dans les musées suite au programme *Museos en Femenino* sont minimes. Le Musée du Prado expose maintenant huit œuvres d'artistes femmes alors qu'il n'en présentait auparavant aucune. De même, il a réalisé une exposition monographique sur l'œuvre de Clara Peeters en 2016-2017 et une autre exposition consacrée à Sofonisba Anguissola et Lavinia Fontana va avoir lieu en 2019-2020. Fernando Pérez Suescun nous a également confié le projet du musée de faire une grande exposition sur les femmes au Musée du Prado, aussi bien artistes que collectionneuses, mécènes ou femmes de pouvoir<sup>246</sup>. Cependant, ces événements restent très restreints. Les femmes apparaissent alors dans la programmation muséales comme des éléments ponctuels, pour le 8 mars ou lors d'expositions temporaires, et/ou parallèles avec les visites guidées.

Les quelques actions mises en place par les musées servent plutôt à donner l'illusion qu'ils prennent des initiatives, tout en maintenant un canon patriarcal et un discours reflétant des idéologies hégémoniques. Comme l'explique Patricia Mayayo,

« [...] [cela] peut servir aux institutions artistiques ou éducatives d'alibi idéologique pour ne pas réaliser de changements plus profonds : elles sauvent les apparences et désactivent les aspects les plus subversifs ou révolutionnaires du féminisme, aspects qui, nécessairement, supposeraient de chambouler l'institution dans sa totalité<sup>247</sup>. »

Les mêmes observations peuvent être faites dans les collections permanentes du Reina Sofía. Le musée a introduit une salle intitulée « *Vindicaciones feministas* » (Revendications féministes) dans la Collection 3. Or, comme l'ont relevé Patricia Mayayo et Sara Rivera

---

<sup>246</sup> Entretien avec Fernando Pérez Suescun, chargé des contenus didactiques du Musée du Prado, réalisé le 21 mai 2019.

<sup>247</sup> « [...] puede servir de coartada ideológica a las instituciones artísticas o educativas para no hacer cambios más profundos: se cumple con las apariencias y se desactivan los aspectos más subversivos o revolucionarios del feminismo, aspectos que necesariamente supondrían poner patas arriba la institución en su totalidad » Patricia Mayayo, « Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes », op. cit., p. 33.

Martorell<sup>248</sup>, elle pose plusieurs problèmes. Il s'agit d'un espace de transition, de faible dimension, contrairement aux autres salles qui l'entourent. De plus, des œuvres d'artistes espagnoles ont été mêlées avec des productions d'artistes étrangères, alors que le contexte espagnol du développement du féminisme n'a rien à voir avec le contexte anglo-saxon ou latino-américain par exemple. Ces différences ne sont pas expliquées dans la salle qui présente seulement la naissance du féminisme en Espagne au travers de photographies des *Jornades Catalanes de la Dona* de 1976. Il aurait pu être intéressant de mettre en perspective ces divergences. Par ailleurs, la sélection des œuvres exposées pose question. Le musée possède dans ses collections des œuvres majeures de l'art féministe des années 1970 comme *Semiotics of the kitchen* (1975) de Martha Rosler ou encore *Body Tracks* (1974) d'Ana Mendieta. Cependant, elles ne sont pas exposées. De la même façon, le musée présente une salle intitulée « *Fuera del canon. Las artistas Pop en España* » (Hors du canon. Les artistes (femmes) Pop en Espagne). Or aucun texte de salle, ni cartel développé ni feuillet de salle n'explique ce qu'est le canon, la résonance féministe de ce concept et en quoi les artistes exposées sont « hors » de ce canon. Ainsi, pour reprendre l'idée de Patricia Mayayo, ces salles servent d'« alibi » au musée pour ne pas pousser plus loin la réflexion.

A partir de ces constatations, nous pouvons affirmer que les parcours du programme *Museos en Femenino*, bien que relevant d'une entreprise louable, ne sont pas suffisants. Marián López Fernández Cao l'a d'ailleurs elle-même souligné dans un entretien que nous avons réalisé avec elle<sup>249</sup> : ces visites constituent des fenêtres ouvertes vers plus de changements et de réflexions. Cependant, à l'exception du Musée Archéologique National, les musées impliqués n'ont pas poursuivi le travail initié et la situation en est restée là. Fernando Pérez Suescun avouait que les parcours du Musée du Prado n'avaient pas été réactualisés depuis leur création, il y a de cela sept et huit ans, alors que le parcours permanent des collections a fait l'objet de changements depuis<sup>250</sup>. Nous sommes alors bien loin de l'« interprétation progressiste » et du « renouvelle[ment de] la vision du patrimoine national de l'Espagne »<sup>251</sup> promis par Cristina Castellano dans sa présentation du parcours *Feminismo. Una mirada feminista sobre las vanguardias* du Musée Reina Sofía.

---

<sup>248</sup> Patricia Mayayo, *ibidem*, p. 33-34 et Sara Rivera Martorell, « El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía », *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, n°3, 2012, p. 106-120.

<sup>249</sup> Entretien avec Marián López Fernández Cao réalisé le 05 décembre 2018.

<sup>250</sup> Entretien avec Fernando Pérez Suescun, chargé des contenus didactiques du Musée du Prado, réalisé le 21 mai 2019.

<sup>251</sup> Cristina Castellano, « Genre et musées », *op. cit.*, p. 127-129.

Le développement d'un musée féministe est-il alors impossible et voué à l'utopie comme l'affirme Griselda Pollock dans *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*<sup>252</sup> ?

---

<sup>252</sup> Griselda Pollock, *Encounters in a Virtual Feminist Museum: Time, Space and the Archive*, Londres, Routledge, 2008.

## Conclusion

« Un musée féministe virtuel n'est pas un musée cybernétique sur internet. Il ne peut pour l'instant pas être réalisé. Virtuel est ici utilisé comme un terme ironique. Il renvoie à un musée qui ne pourrait jamais exister. Les relations du pouvoir social et économique dominant qui gouvernent le musée rendent l'analyse féministe impossible. Quelle société sponsoriserait une intervention féministe qui défie les suppositions de classe, de race et de genre qui soutiennent le système social actuel, malgré des geste d'inclusion et des corrections mineures à ses histoires de la discrimination ? Le musée dans la société contemporaine est de plus en plus lié aux circuits des capitaux parmi le divertissement, le tourisme, le patrimoine, le mécénat commercial et les investissements<sup>253</sup>. »

Pour Griselda Pollock, un musée féministe est virtuel, c'est-à-dire relevant de l'ordre de l'imaginaire, de l'utopie. Cependant, nous pouvons nuancer ce propos peu optimiste. Les observations qu'elle établit concernent plutôt les grands musées, ceux que Bruno S. Frey décrit comme des « superstar museums »<sup>254</sup>, qui sont en réalité minoritaires bien qu'ils captent la plus grande partie des visiteurs et des revenus. Or si l'on se penche sur des musées de moindre ampleur et plus périphériques, le constat est moins catégorique. Certains musées vont plus loin qu'un simple « maquillage » féministe, comme le dit Griselda Pollock, en programmant quelques expositions temporaires ou événements ponctuels et parallèles. Il convient par exemple de citer le travail du *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León* (MUSAC) qui a montré un intérêt féministe dès ses origines et qui a d'ailleurs été primé par l'association *Mujeres en las Artes Visuales* (Femmes dans les Arts Visuels, MAV) pour son engagement en faveur de l'égalité homme/femme.

Nous pouvons également nous demander si, pour opérer une véritable déconstruction des systèmes hégémoniques inhérents à l'histoire de l'art et à l'organisation des musées, il ne faudrait pas pousser la réflexion et dépasser le binarisme masculin/féminin. Ce qu'affirme Cristina Castellano :

---

<sup>253</sup> « This is not a cybernetic museum on the internet, a feminist virtual museum. Yet it cannot be realised. Virtual is used here first as an ironic term. It signals a museum that could never be actual. The dominant social and economic power relations that govern the museum make feminist analysis impossible. What corporation would sponsor a feminist intervention which challenges the assumption of class, race and gender that underpin the current social system despite gestures of inclusiveness and minor corrections to its histories of discrimination? The museum in contemporary society is increasingly bonded into the circuits of capital between entertainment, tourism, heritage, commercial sponsorship and investment » Ibidem, p. 9-10.

<sup>254</sup> Bruno S. Frey, « Superstar Museums: An Economic Analysis », *Journal of Cultural Economics*, vol. 22, N°2/3, 1998, p. 113-125.

« Il ne suffi[t] pas d'opposer les catégories du masculin et du féminin pour interroger les hégémonies. Vouloir exposer "le féminin", ou souligner l'importance de "la femme", conduirait à rester dans la logique du binarisme ; c'est ignorer les débats féministes qui se sont posés dans le passé et ne pas accepter que la construction des identités sexuelles est une affaire sociale en transformation constante<sup>255</sup>. »

L'incorporation des théories *queer* et d'une logique intersectionnelle dans les musées ne permettrait-elle pas de dépasser ce binarisme et d'établir une réflexion réelle sur la construction du genre et des identités ? C'est notamment le travail que mène le *Centro de Arte Dos de Mayo* (Centre d'Art du Deux Mai, CA2M) depuis sa création en 2008. Situé dans la ville de Móstoles, aux abords de Madrid, ce musée public, qui dépend de la Communauté Autonome de Madrid, est spécifiquement dédié à l'art contemporain. Il convient de souligner que l'entrée y est totalement gratuite, de même que la participation aux activités proposées. Le musée se veut être un centre ouvert sur la ville et sur la société, d'autant plus que Móstoles est une ville populaire. Cette gratuité induit une utilisation parfois détournée du lieu. Ainsi, certaines personnes entrent dans le centre simplement pour utiliser les toilettes<sup>256</sup>. Ce détail, qui peut paraître trivial, a son importance car l'accès aux toilettes confronte le visiteur à une œuvre du musée. En effet, elles ont été élaborées par un artiste et les performances présentées dans le musée investissent parfois cet espace<sup>257</sup>. L'exposition des œuvres n'est d'ailleurs pas circonscrite à des salles bien délimitées mais envahit tous les espaces du musée, du hall d'accueil aux ascenseurs, en mêlant divers médiums artistiques. La terrasse située sur le toit du musée est également conçue comme un lieu de performances. Par ailleurs, les toilettes du musée sont non genrées. De la sorte, la pédagogie intersectionnelle du musée s'affiche même dans ses lieux d'aisance.

En outre, les collections du CA2M, formées à partir des années 1980 et incluant également des dépôts de la collection de la Fondation ARCO, témoignent d'un intérêt pour l'art féministe. Le musée indique qu'il ne s'agit plus de « collectionner, conserver, montrer et interpréter, mais [qu']il est nécessaire de cadrer et contextualiser les œuvres de la collection à la lumière de nouvelles pratiques artistiques actuelles et de la relation entre le musée même et ses publics [...] Face à la temporalité téléologique de l'Histoire conventionnelle, face au

---

<sup>255</sup> Cristina Castellano, « Genre et musées », op. cit., p. 123.

<sup>256</sup> Ce que nous a expliqué le directeur du musée, Manuel Segade, lors d'une visite le 27 novembre 2018.

<sup>257</sup> Par exemple, l'installation sonore *Los Recuerdos* en 2014.

temps ordinaire de la productivité, existent d'autres modalités temporelles subalternes, comme celle des travailleurs culturels, des flux coloniaux, des lectures de genre »<sup>258</sup>.

Toutefois, les théories *queer* sont plus particulièrement visibles dans les activités du CA2M. Le musée réalise notamment des ateliers *queer* pour des élèves du collège et du lycée. La publication *No sabíamos lo que hacíamos* du CA2M<sup>259</sup> présente ces ateliers *queer* et les bases théoriques sur lesquelles ils reposent. Ils se composent de différentes étapes et activités. Un premier moment a lieu dans les salles de classe où, deux intervenantes du CA2M, portant des barbes factices, se présentent comme Carlos et Luis. Un atelier intitulé *Pintarse las uñas* (Se mettre du vernis à ongles) est ensuite mis en place. Enfin, les intervenantes distribuent des cartes aux élèves et leur demandent de « performer » une attitude en rapport avec les comportements de genre : « soy muy masculino » (je suis très masculin), « no sé si soy chico o chica » (je ne sais pas si je suis une fille ou un garçon), « soy muy femenina pero no quiero que se me note » (je suis très féminine mais je ne veux pas qu'on me remarque) et bien d'autres. A partir des différentes réactions des élèves, il s'agit de questionner les attitudes attribuées à un genre ou à un autre, de se demander qui se met du vernis à ongles, ce que cela signifie d'en mettre ou de refuser d'en mettre, pourquoi les intervenantes qui portent une fausse barbe ne peuvent pas s'appeler Luis ou Carlos. Ces ateliers reprennent les idées de Judith Butler dans *Gender Trouble*<sup>260</sup> du genre comme une performance qu'il convient de déjouer sur le mode parodique. Un deuxième temps a ensuite lieu dans le musée où les élèves sont amenés à regarder des œuvres et à élaborer un projet photographique sur la thématique des sexualités. Les médiateurs du musée leur demandent notamment de mettre en scène l'hétérosexualité, ce qui pose des difficultés aux élèves : l'hétérosexualité étant considérée comme la norme, ils n'en possèdent pas de représentations spécifiques. Il s'agit alors de :

« questionner ce qui est naturalisé, comme nous l'avons vu dans le texte de Preciado, quand il parle de l'importance de l'émergence des Drag King, parce que se moquer de la féminité et la parodier est très facile et ça a été fait tout au long de l'histoire du cinéma mais quand a été parodiée la masculinité ? Avec l'hétérosexualité c'est la même chose. Quand tu leur disais qu'ils devaient faire

---

<sup>258</sup> « ya no sólo es necesario coleccionar, conservar, mostrar e interpretar, sino que es necesario encuadrar y contextualizar las obras de una colección a la luz de las nuevas prácticas artísticas del presente y de la relación entre el museo mismo y sus públicos [...] Frente a la temporalidad teleológica de la Historia convencional, frente al tiempo ordinario de la productividad, existen otras modalidades temporales subalternas, como la de los trabajadores culturales, los flujos coloniales, las lecturas de género » CA2M, « Colección » [en ligne] <http://ca2m.org/es/coleccion-6> (consulté le 30 août 2019).

<sup>259</sup> Pablo Martínez, *No sabíamos lo que hacíamos. Lecturas sobre una educación situada*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017.

<sup>260</sup> Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

une image de l'hétérosexualité pour eux c'était ... en fait ils nous demandaient : mais alors ... c'est faire ce qui est *normal* ? Ils voyaient ça comme une absurdité parce qu'ils supposaient que toute la classe était hétéro et il s'agissait alors de poser comme ils posent toujours sur les photo »<sup>261</sup>.

Au travers de ces ateliers *queer*, il n'est pas seulement question de donner à voir toutes les sexualités et identités de genre, mais surtout de mettre en œuvre un travail de déconstruction des normes en interrogeant l'hétéronormativité.

Il pourrait être intéressant dans une future recherche d'approfondir la question de l'intégration des théories *queer* dans le champ muséal, notamment en Espagne où ces réflexions se sont développées parallèlement aux discours féministes. Selon Aude Lorriaux<sup>262</sup>, la première exposition portant réellement sur le genre en France a été celle du MuCEM en 2013 *Au Bazar du genre : Féminin/masculin en Méditerranée*. En Espagne, en revanche, ces questionnements sont présents dans le domaine des expositions temporaires depuis les années 1990, avec notamment l'exposition *Transgeneric@s. Representaciones y experiencias sobre la sociedad, la sexualidad y los géneros en el arte español contemporáneo* menée par Juan Vicente Aliaga en 1998 au Centro Koldo Mitxelena de Saint-Sébastien. Ces stratégies, qu'il s'agisse d'expositions ou d'activités *queer*, permettent-elles une réelle déconstruction des normes ? Remettent-elles en question l'hétéronormativité ? N'occultent-elles pas encore les femmes derrière le concept de genre ?

---

<sup>261</sup> Pablo Martínez, *No sabemos lo que hacemos*, op. cit., p. 108-109.

<sup>262</sup> Aude Lorriaux, « Pourquoi nous n'avons pas de musée des femmes en France? », op. cit.

## ***Bibliographie***

AGUADO Ana, ORTEGA Teresa María, *Feminismos y antifeminismos. Culturas políticas e identidades de género en la España del siglo XX*, Valencia, Universitat de València, Granada, Universidad de Granada, 2011.

ALBERO VERDÚ Sofía Ángela, ARRIAGA Amaia, « Educación con Perspectiva de Género en Museos Españoles. Enfoques y Discursos », *Multidisciplinary Journal of Gender Studies*, vol. 7, n°1, 2018, p. 1531-1555.

ALFAMA, Eva, CRUELLES Marta et DE LA FUENTE María, « ¿Qué ha cambiado con esta crisis? El *mainstreaming* de género en la encrucijada », *Investigaciones Feministas*, vol. 5, 2014, p. 69-95.

ALIAGA Juan Vicente, MAYAYO Patricia, *Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, Madrid, This Side Up, 2013.

ARAKISTAIN Xabier, « Reflections on a Feminist Model for the Field of Art: Montehermoso, 2008–2011 » dans BRAY Zoe (dir.), *Beyond Guernica and the Guggenheim. Art and Politics from a Comparative Perspective*, Center for Basque Studies, University of Nevada, 2014, p. 253-264.

ARENAL Concepción, *La mujer del porvenir*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010 [1869]. Disponible sur <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-del-porvenir--2/html/feec0b8a-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>

AUSLANDER Leor, ZANCARINI-FOURNEL Michelle, « À propos du bazar du genre... », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n°40, 2014, p. 219-223.

BARD Christine (dir.), *Un siècle d'antiféminisme*, Paris, Fayard, 1999.

BERENI Laure, CHAUVIN Sébastien, JAUNAIT Alexandre, REVILLARD Anne, *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2008.

BERGÈS Karine, BINARD Florence et GUYARD-NEDELEC Alexandrine (dir.), *Féminismes du XXI<sup>e</sup> siècle : une troisième vague ?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017.

BOHBOTE Justine, *Le Centre Pompidou à l'épreuve du genre. Réflexions autour de « Féminin-masculin » et « elles@centrepompidou »*, Mémoire d'étude de Master 1 en Muséologie sous la direction de Michela Passini, Ecole du Louvre, 2018.

BOXER Marilyn, « *Women's Studies* aux Etats-Unis : trente ans de succès et de contestation », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2001, n°13, p. 211-238.

BUSTELO María, « Three Decades of State Feminism and Gender Equality Policies in Multi-governed Spain », *Sex Roles*, juin 2014, n. p.

CABRERA BONET Paloma, « Identidad y género, modelos y contramodelos. El nuevo discurso expositivo de Grecia en el Museo Arqueológico Nacional », *ICOM Digital España. Museos, Arqueología y Género. Relatos, recursos y experiencias*, n°9, septembre 2014, p. 102-114.

CABRERA BONET Paloma, CASTELLANO HERNÁNDEZ Ángeles, MORENO CONDE Margarita, *Hispania Romana*, Madrid, Editorial Palacios y Museos, Cuadernos del MAN, 2018.

CABRERA BONET Paloma, CASTELLANO HERNÁNDEZ Ángeles, MORENO CONDE Margarita, *Grecia*, Madrid, Editorial Palacios y Museos, Cuadernos del MAN, 2019.

CASTELLANO Cristina, « Genre et musées » dans CAILLET Aline et GENIN Christophe (dir.), *Genre, sexe et égalité. Etude critique de nos rôles sociaux*, Paris, L'Harmattan, 2014.

CHARQUES GÁMEZ Rocío, *Los artículos feministas en el Nuevo teatro crítico de Emilia Pardo Bazán*, Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, Cuadernos de Trabajos de Investigación, n°5, 2003.

CHAUMIER Serge, « Les méthodes de l'évaluation muséale. Quelques repères au sujet des formes et des techniques », *La Lettre de l'OCIM*, n°65, 1999, p. 13-21.

COLLECTIF, *Cahiers du Genre. Genre, féminisme et valeur de l'art*, n°43, 2007.

COLLECTIF, *Perspective. Genre et Histoire de l'art*, n°4, 2007.

COLLIN Françoise, COTTINGHAM Laura, LETURCQ Armelle, *Vraiment. Féminisme et art*, catalogue d'exposition, Grenoble, Magasin-Centre national d'art contemporain, 5 avril – 25 mai 1997.

COLLIN Françoise, « Féminisme. Les théories », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <http://www.universalis.fr/encyclopedie/feminisme-les-theories/> (consulté le 13 juillet 2019)

DAVIE Neil (éd.), *L'Evolution de la condition féminine en Grande-Bretagne à travers les textes juridiques fondamentaux de 1830 à 1975*, Lyon, ENS Editions, 2011.

DEEPWELL Katy, « Feminist Curatorial Strategies and Practices Since the 1970S » dans MARSTINE Janet (dir.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction*, Oxford, Blackwell, 2006, p. 64-84.

DE LA VILLA ARDURA Rocío, *Crítica feminista y arte de género*, Jaca, Université d'été de Saragosse, intervention du 9 juillet 2003.

DE LA VILLA ARDURA Rocío, « Crítica de arte desde la perspectiva de género », *Investigaciones Feministas*, vol. 4, 2013, p. 10-23.

DESVALLEES André, MAIRESSE François (dir.), *Concepts clés de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2010.

DESVALLEES André, MAIRESSE François (dir.), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris Armand Colin, 2011.

DUBY Georges, PERROT Michelle, THÉBAUD Françoise (dir.), *Histoire des femmes en Occident. V. Le XXe siècle*, Paris, Perrin, 2002 [1992].

ERNOULT Nathalie, GONNARD Catherine, « Regards croisés sur elles@centrepompidou », *Diogène*, n°225, 2009, p. 189-193.

FOUCHER ZARMANIAN Charlotte, BERTINET Arnaud, *Musées au prisme du genre. Culture et Musée*, Arles, Actes Sud, 2017.

FRAISSE Geneviève, « Féminisme. Histoire du féminisme », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/feminisme-histoire-du-feminisme/> (consulté le 2 juillet 2019).

FROTIÉE Brigitte, « L'égalité des sexes en Espagne comme enjeu politique dans le processus de démocratisation », *Politique européenne*, n°20, 2006, p. 75-99.

GARCÍA LERMA Ángela, « II Seminario Internacional "Femenino singular: las mujeres y las artes en la corte española de la Edad Moderna". 20, 21 y 22 de febrero de 2019, Madrid », *Revista Historia Autónoma*, n°14, 2019.

GARCÍA SANDOVAL Juan, GREGORIO NAVARRO María Carmen Delia, « Mirar con una nueva mirada y retomando las historias del tiempo. Mujer y Museo en España. », *Museos, género y sexualidad. ICOM España*, n°8, 2013, p. 24-37.

GONNARD Catherine, LÉBOVICI Elisabeth, *Femmes artistes / artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

GUTIÉRREZ María Laura, « Entre las intervenciones feministas y el arte de mujeres. Aportes, rupturas y derivas contemporáneas de los cruces entre arte y feminismos », *Asparkía*, n°27, 2015, p. 65-78.

HARDING Sandra (dir.), *Feminism and Methodology. Social Science Issues*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

HEIN Hilde, « The Responsibility of Representation. A Feminist Perspective » dans MARSTINE Janet, *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First Century Museum*, New York, Routledge, 2011, p. 112-126.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ Francisca, « El Museo Arqueológico Nacional: ¿Un museo para los nuevos tiempos ? », *ArqueoWeb*, n°16, 2015, p. 255-276.

HERTZ Ellen, « Le matrimoine » dans GONSETH Marc-Olivier, HAINARD Jacques, KAEHR Roland (dir.), *Le Musée cannibale*, Neuchâtel, Musée d'Ethnographie de Neuchâtel, 2002, p. 153-168.

JACOBI Daniel, « Exposition temporaire et accélération : la fin d'un paradigme ? », *La Lettre de l'OCIM*, n°150, 2013 [en ligne] <https://journals.openedition.org/ocim/1295> (consulté le 15 août 2019).

JOHNSON Roberta Johnson, ZUBIAURRE Maite, *Antología del pensamiento feminista español: 1726-2011*, Université de Valence, Ediciones Cátedra, 2012.

LABORATORIO PERMANENTE DE PÚBLICO DE MUSEOS, *Conociendo a nuestros visitantes. Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2011.

LAVAIL Christine, « Penser le genre en 1919. Margarita Nelken et *La condición social de la mujer en España* », *Iberic@l, Revue d'études ibériques et ibéro-américaines*, n°13, printemps 2018, p. 85-97.

LOMBARDO Emanuela, LEÓN Margarita, « Políticas de igualdad de género y sociales en España: origen, desarrollo y desmantelamiento en un contexto de crisis económica », *Investigaciones Feministas*, vol. 5, 2014, p. 13-35.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO Marián (dir.), *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Madrid, Narcea, 2000.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO Marián, Compte-rendu du projet de R&D *Estudio de fondos museísticos desde la perspectiva de género. Los casos del Museo del Prado, Reina Sofía, Museo Arqueológico Nacional y Museo del Traje*, financé par le Ministère de la Science et de l'Innovation et dirigé par Marian López Fernández Cao, 2010-2014.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO Marián, FERNÁNDEZ VALENCIA Antonia, BERNÁNDEZ RODAL Asunción, *El protagonismo de las mujeres en los museos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2012.

LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO Marián, Présentation du projet « Museos en femenino » lors de la journée *Museos: ¿dónde están las mujeres?*, Madrid, Musée d'Archéologie National, 17 décembre 2014.

LÓPEZ FERNÁNDEZ CAO Marián, FERNÁNDEZ VALENCIA Antonia, « Museos en femenino. Un proyecto sobre igualdad, empoderamiento femenino y educación », *Storia delle Donne*, à paraître.

LORENTE Jesús Pedro, MOOLHUIJSEN Nicole, « La muséologie critique : entre ruptures et réinterprétations », *La Lettre de l'OCIM*, n°158, mars-avril 2015.

MACARY-GARIPUY Pascale, « Le mouvement "queer" : des sexualités mutantes ? », *Psychanalyse*, n°7, 2006, p. 43-52.

MACHIN Rebecca, « Gender representation in the natural history galleries at the Manchester Museum », *Museum and Society*, vol. 6, n°1, 2008, p. 54-67.

MAIRESSE François, « Evaluer ou justifier les musées ? », *La Lettre de l'OCIM*, n°130, 2010, p. 12-18.

MARTÍNEZ Pablo, *No sabíamos lo que hacíamos. Lecturas sobre una educación situada*, Madrid, Comunidad de Madrid, 2017.

MAYAYO Patricia, « Después de Genealogías feministas. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes », *Investigaciones Feministas*, vol. 4, 2013, p. 25-37.

MOLINERO Carme, « Mujer, franquismo, fascismo. La clausura forzada en un mundo pequeño », *Historia Social*, nº30, 1998, p. 97-117.

MORENO SECO Mónica, *Manifiestos Feministas. Antología de textos del movimiento feminista español (1965-1985)*, Alicante, Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer, 2005.

MORENTE DEL MONTE María, « Museo y patrimonio. Del objeto a la planificación estratégica », *Museos.es*, nº3, 2007, p. 16-29.

NOCHLIN Linda, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, [1989], Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1993, version française, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis.

NUALART LEE Cristina, *Análisis de las exposiciones temporales del Museo Reina Sofía, 2000-2016, desde una perspectiva feminista*, thèse de doctorat en Histoire de l'Art sous la direction de Laura Arias Serrano, Universidad Complutense de Madrid, 2018.

PAOLI Naïs, *Quel genre pour l'art ? Valoriser des collections d'artistes femmes dans un musée des Beaux-Arts*, Mémoire de Master 2 réalisé dans le cadre du Master Expographie – Muséographie de l'Université d'Artois sous la direction de Serge Chaumier, 2016 [inédit].

PAVARD Bibia, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Itinéraires* [En ligne] <http://journals.openedition.org/itineraires/3787> (consulté le 19 juillet 2019).

PÉREZ GARZÓN Juan Sisinio, *Historia del feminismo*, Madrid, La Catarata, 2011.

PÉREZ SUESCUN Fernando, « Hacia una visibilización de las mujeres en el Museo del Prado. La colaboración entre el Área de Educación del Museo y el Instituto de Investigaciones Feministas de la UCM », *Mirando a Europa: Estado de la Cuestión y*

*Perspectivas de Futuro*, actes du congrès international sur l'Education Patrimoniale, Madrid, 15-18 octobre 2012, p. 120-131.

POLLOCK Griselda, *Vision and difference: Femininity, Feminism and the Histories of art*, London, New York, Routledge, 1988.

POLLOCK Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Cahiers du genre*, n°43, 2007, p. 45-69.

QUEROL María Ángeles, HORNOS Francisca, « La representación de las mujeres en el nuevo Museo Arqueológico Nacional: comenzando por la Prehistoria », *Complutum*, vol. 26, n°2, 2015, p. 231-238.

RAMOS María Dolores, « Identidad de género, feminismo y movimientos sociales en España », *Historia Contemporánea*, n°21, 2000, p. 523-552.

RIVERA MARTORELL Sara, « El arte feminista y su exhibición: la musealización de un conflicto. El caso del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía », *Encrucijadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales*, n°3, 2012, p. 106-120.

RIVIÈRE Georges-Henri, WEIS Hélène, Association des Amis de Georges Henri Rivière, *La Muséologie selon Georges Henri Rivière. Cours de muséologie, textes et témoignages*, Paris, Dunod, 1989.

SÁNCHEZ ROMERO Margarita (ed.), *Arqueología y Género*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2005.

SCANLON Geraldine M., *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Siglo XXI de España, 1976, traduit de l'anglais par Rafael Mazarrasa.

SCHWARTZ Paula, « Women's studies, gender studies. Le contexte américain », *Vingtième siècle. Revue d'Histoire*, n°75, 2002, p. 15-20.

SCOTT Joan W., « Genre : une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, 1988, p. 125-153. Traduit de l'anglais par Eléni Varikas.

SCOTT Joan W., *Gender and the politics of History*, Columbia University PRESS, 1999 [1988].

SEGURA GRAINO Cristina, « L'histoire des femmes en Espagne », *Genre & Histoire*, n°3, décembre 2008 [En ligne] <http://journals.openedition.org/genrehistoire/355> (consulté le 30 juin 2019).

TAILLOT Allison, *Féminisme et générations en Espagne : le féminisme génétique de Lidia Falcón*, XXXVII<sup>e</sup> Congrès de la Société des Hispanistes Français *Générations dans le monde ibérique et ibéro-américain*, Université Bordeaux Montaigne, juin 2015.

TANGO Cristina, *L'Espagne : Franquisme, transition démocratique et intégration européenne, 1939-2002*, Université de Genève, Maîtrise sous la direction de Jenaro Talens Carmona, 2006.

TEJEDA MARTÍN Isabel, « La exposición Territorios Indefinidos (1995): Una mirada sobre el arte hecho por mujeres durante la década de los años 90 en España », *II Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género*, La Plata, Argentina, 28, 29 et 30 septembre 2011.

TOBOS-VERGARA Adriana Renné, OCHOA Ángela Paola, MARTÍNEZ-BAQUERO Lizeth Cristina, MUÑOZ-GÓMEZ Liliana Paola, VIANCHÁ PINZÓN Mildred Alexandra, « El feminismo y los estudios de género », *Enfoques*, vol. 1, n°1, 2014, p. 58-70.

URGELL PLAZA Ferran, *Manual de estudios de público de museos*, Gijón, Ediciones Trea, 2014.

VILLENAVE Baptiste, « La discrimination positive : une présentation », *Vie Sociale*, n°3, 2006, p. 39-48.

## *Ressources en ligne*

BARD Christine, « Les musées de femmes à l'étranger », *Bulletin de l'association Archives du féminisme*, n° 3, janvier 2002 [en ligne] <https://www.archivesdufeminisme.fr/ressources-en-ligne/articles-et-comptes-rendus/fonds-archives-bibliotheques-musees/bard-c-les-musees-femmes-letranger/> (consulté le 14 août 2019).

BRAS Lucie, « Comment l'Espagne est devenue un exemple dans la lutte contre les violences "machistes" », *20minutes*, 1<sup>er</sup> juillet 2019 [en ligne] <https://www.20minutes.fr/societe/2553827-20190701-comment-espagne-devenue-exemple-lutte-contre-violences-machistes> (consulté le 5 juillet 2019).

« Día de la Mujer 2019 », *Museo del Prado*, 2019 [en ligne] <https://www.museodelprado.es/recurso/dia-de-la-mujer-2019/cc900889-40db-62b3-941d-a2408f22aeec> (consulté le 6 mars 2019).

« España, el tercer país más feminista a nivel global », *Ipsos*, 7 mars 2019 [en ligne] <https://www.ipsos.com/es-es/espana-el-tercer-pais-mas-feminista-nivel-global> (consulté le 4 août 2019).

« Las mujeres y el poder en el Museo del Prado », *Museo del Prado* [en ligne] <https://www.museodelprado.es/recorrido/las-mujeres-y-el-poder-en-el-museo-del-prado/3aed8a06-2b2c-407a-9e89-64ca4205a42d> (consulté le 10 décembre 2018).

LORRIAUX Aude, « Pourquoi nous n'avons pas de musée des femmes en France? », *Slate*, 23 mars 2015 [en ligne] <http://www.slate.fr/story/99029/pourquoi-musee-femmes-france> (consulté le 14 août 2019).

« Los trabajos de las mujeres », *Museo del Prado*, [en ligne] <https://www.museodelprado.es/recorrido/los-trabajos-de-las-mujeres/fc7d815d-56dc-4f06-87b7-daeef88176aa1> (consulté le 10 décembre 2018).

*Museos en Femenino* [en ligne] <http://www.museosenfemenino.es/> (dernière consultation le 29 août 2019)

MUSSEAU François, « L'Espagne, terre féministe au grand dam des machistes », *Libération*, 23 juin 2019 [en ligne] [https://www.liberation.fr/planete/2019/06/23/l-espagne-terre-feministe-au-grand-dam-des-machistes\\_1735711](https://www.liberation.fr/planete/2019/06/23/l-espagne-terre-feministe-au-grand-dam-des-machistes_1735711) (consulté le 5 juillet 2019).

RIAÑO Peio H., « El Reina Sofía compró en 2017 un 35% de sus obras a creadoras », *El País*, 21 décembre 2018 [en ligne] [https://elpais.com/cultura/2018/12/19/actualidad/1545203761\\_054549.html](https://elpais.com/cultura/2018/12/19/actualidad/1545203761_054549.html) (consulté le 16 août 2019).

SIGÜENZA Carmen, « Borja-Villel: La presencia de la mujer en el arte no se soluciona con cuotas », *Eldiario.es*, 26 mai 2019 [en ligne] [https://www.eldiario.es/cultura/Borja-Villel-presencia-mujer-solucion-a-cuotas\\_0\\_903259857.html](https://www.eldiario.es/cultura/Borja-Villel-presencia-mujer-solucion-a-cuotas_0_903259857.html) (consulté le 16 août 2019).

VELASCO Marina, « El Museo del Prado sólo expone seis obras de mujeres. Son estas », *Huffington Post*, 06 mars 2018 [en ligne] [https://www.huffingtonpost.es/2018/03/06/el-museo-del-prado-solo-expone-seis-obras-de-mujeres-son-estas\\_a\\_23375343/](https://www.huffingtonpost.es/2018/03/06/el-museo-del-prado-solo-expone-seis-obras-de-mujeres-son-estas_a_23375343/) (consulté le 10 décembre 2018).

## *Normes juridiques*

ESPAGNE, *Ley Orgánica 1/2004, de 28 de diciembre, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género*, Bulletin Officiel de l'Etat, n°313, 29 décembre 2004, BOE-A-2004-21760.

ESPAGNE, *Ley Orgánica 3/2007, de 22 de marzo, para la igualdad efectiva de mujeres y hombres*, Bulletin Officiel de l'Etat, n°71, 23 mars 2007, BOE-A-2007-6115.

## ***Entretiens***

Entretien avec Marián López Fernández Cao, professeure à l'université Complutense de Madrid, réalisé le 05 décembre 2018.

Entretien avec Cristina Nualart Lee, docteure en Histoire de l'Art, réalisé le 04 avril 2019.

Entretien avec Alejandro Nuevo Gómez, membre du département des collections de la *Subdirección General de Museos Estatales*, réalisé le 25 avril 2019.

Entretien avec Fernando Pérez Suescun, chargé des contenus didactiques du *Museo del Prado*, réalisé le 21 mai 2019.

Entretien avec Dori Fernández Tapia, chef du *Departamento de Difusión* au *Museo Arqueológico Nacional*, réalisé le 4 juin 2019.

Entretien avec Margarita Moreno Conde, conservatrices des Antiquités grecques et romaines au *Museo Arqueológico Nacional*, le 5 juin 2019.