

L'inclusion intersectionnelle comme outil vers un musée d'art au service de la société **Investigation de l'intersection que représentent les femmes racisées**

Auteur : Gavage, Maëlle

Promoteur(s) : Duarte Cândido, Manuelina Maria; Morard, Thomas

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie

Année académique : 2023-2024

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/21866>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.



Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

L'inclusion intersectionnelle comme outil vers un musée d'art au service de la société

Investigation de l'intersection que représentent les femmes racisées

Volume 1

Maëlle GAVAGE – 2015118

Étudiante en situation de handicap : dyslexie et dysorthographe mixtes

Mémoire de master présenté sous la direction conjointe de madame Manuelina Maria DUARTE CÂNDIDO et de monsieur Thomas MORARD en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité en muséologie.

Lecteur·trice : Madame Noémie DROUGUET
Monsieur Yves BERGERON

Année académique 2023-2024

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et archéologie

L'inclusion intersectionnelle comme outil vers un musée d'art au service de la société

Investigation de l'intersection que représentent les femmes racisées

Volume 1
Maëlle GAVAGE – 2015118
Étudiante en situation de handicap : dyslexie et dysorthographe mixtes

Mémoire de master présenté sous la direction conjointe de madame Manuelina Maria DUARTE CÂNDIDO et de monsieur Thomas MORARD en vue de l'obtention du diplôme de Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité en muséologie.

Lecteur·trice : Madame Noémie DROUGUET
Monsieur Yves BERGERON

Année académique 2023-2024

Table des matières

REMERCIEMENTS.....	7
INTRODUCTION	8
CHAPITRE I : EXCLUSION ET INCLUSION « LES DEUX FACES INDISSOCIABLES D’UNE MÊME PIÈCE »	14
A. L’EXCLUSION AU TRAVERS DES MYTHES D’ORIGINE DE L’INSTITUTION MUSÉE	15
1. <i>Musée neutre et universel : interroger ces conceptions qui masquent l’exclusion.....</i>	<i>19</i>
2. <i>Les musées d’art ou la conservation des représentations dominantes.....</i>	<i>22</i>
B. LA LENTE PROGRESSION VERS DES MUSÉES AU SERVICE DE LA SOCIÉTÉ.....	24
C. ENVISAGER L’INCLUSION INTERSECTIONNELLE	28
CHAPITRE II : L’INCLUSION INTERSECTIONNELLE EN PRATIQUE DANS LES MUSÉES D’ART	31
A. QUE NOUS DISENT LES PERSONNES CONCERNÉES ?	31
1. <i>Méthodologie des entretiens.....</i>	<i>32</i>
2. <i>Analyse des entretiens.....</i>	<i>35</i>
a. Perception du musée (d’art) vs rôle social du musée (d’art).....	35
b. Le public des musées d’art.....	40
c. Les éléments structurant l’exposition (chronologie, courants).....	42
d. Musée neutre et universel.....	43
e. Diversité et inclusion dans les musées d’art	45
f. L’intersectionnalité	49
g. Définition du musée selon l’ICOM	51
3. <i>Conclusions de l’analyse des entretiens</i>	<i>56</i>
B. DIFFÉRENTES NUANCES DE L’INCLUSION	56
1. <i>Trois expositions représentatives de la « diversité de façade »</i>	<i>57</i>
a. <i>J’ai rendez-vous avec elles</i>	<i>57</i>
b. <i>Collectionneuses Rothschild : Mécènes et donatrices d’exception</i>	<i>60</i>
c. <i>Portrait of a Lady.....</i>	<i>65</i>
2. <i>La Tate Modern Gallery : un lieu dont on peut s’inspirer.....</i>	<i>73</i>
a. Aile Natalie Bell.....	73
b. Liberté d’y entrer et d’y être soi-même.....	74
c. La collection et les expositions	76
d. Recherche et publications	77
e. Communication	78
f. Accueil et boutique.....	79
3. <i>L’inclusion intersectionnelle : d’autres bonnes pratiques.....</i>	<i>79</i>
a. Par les musées <i>intra</i> ou <i>extra muros</i>	79
b. Par le secteur artistique, culturel et associatif.....	82
CHAPITRE III : RECOMMANDATIONS POUR LES MUSÉES D’ART, DONT CELUI D’IXELLES	83

A.	RECOMMANDATIONS GÉNÉRALES	84
B.	CONSEILS SUR MESURE POUR LE MUSÉE D'IXELLES.....	87
1.	<i>Pérenniser le Musée comme chez soi et créer Chez soi au Musée ou Le musée, c'est aussi moi !</i>	87
2.	<i>Créer un parcours de visite sur base de l'accrochage proposé par Lyse Vancampenhoudt</i>	88
3.	<i>Intégrer le vocabulaire inclusif porté par le monde militant.....</i>	88
4.	<i>Déconstruire le discours autour de certaines œuvres : l'exemple de La vierge folle de Rik WOUTERS de 1912.....</i>	89
5.	<i>Constituer une médiathèque en déconstruction (cf. glossaire).....</i>	89
	CONCLUSIONS	96
	GLOSSAIRE.....	99
	BIBLIOGRAPHIE	113

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier ma co-promotrice, madame Manuelina Maria Duarte Cândido, d'avoir accepté de diriger ce mémoire, d'avoir compris mes difficultés et de m'avoir soutenue, encouragée et aiguillée dans ma recherche afin que je puisse mener à bien ce travail. Je la remercie également pour son enseignement riche et pour l'ouverture sur les muséologies du monde qu'elle m'a transmise. Grâce à elle, j'ai appris à toujours envisager le monde de manière plurielle.

Mes remerciements vont aussi à mon co-promoteur, monsieur Thomas Morard, d'avoir accepté de diriger ce mémoire, avoir tout au long de mon parcours de master gardé un œil sur mon dossier d'étudiante ESH et m'avoir rappelé les échéances afin que je puisse rendre mon mémoire dans les conditions initialement prévues.

Je remercie également la lectrice et le lecteur de ce mémoire, madame Noémie Drouguet et monsieur Yves Bergeron, pour les entrevues qu'ils m'ont accordées et leurs conseils méthodologiques et bibliographiques qui m'ont guidée dans ma recherche.

Je remercie chaleureusement madame Stéphanie Masuy et la direction du Musée d'Ixelles d'avoir accepté de participer à ma recherche au travers d'un entretien ainsi que de m'avoir permis d'émettre quelques suggestions à destination du Musée d'Ixelles afin qu'il continue la démarche inclusive qu'il a entamée.

Je souhaite exprimer toute ma gratitude pour leur générosité et leur témoignage aux neuf autres répondantes des entretiens semi-directifs menés dans le cadre de ma recherche, mesdames Simone Leigh (pseudonyme), Mig Quinet (pseudonyme), Simone Guillissen-Hoa (pseudonyme), Georgine Dibua Mbombo, Pélagie Gbaguidi (pseudonyme), Kim Cappart, Véronique Alain alias Esoken, Salomé Ysebaert, Jemima Kulumba.

J'aimerais tout particulièrement remercier trois de mes amies, madame Imane Achouche, madame Camille Ledoux et madame Vandi Bénédicte Makubikua qui ont soit relu et commenté des parties de mon texte, m'ont stimulée intellectuellement grâce à nos conversations et encouragée pendant les moments de doute.

Je remercie enfin de tout cœur mes proches, ma famille et mes amies d'avoir cru en moi et de m'avoir soutenue. Je pense particulièrement à ma maman qui a su épauler avec patience, bienveillance et sans jamais l'abandonner, durant toute sa scolarité et ses études, sa fille dyslexique et dysorthographique que je suis.

"There is no such thing as a single-issue struggle because we do not live single-issue lives"

« Il n'existe pas de lutte à enjeu unique, car nous ne vivons pas des vies à enjeu unique »

(Audre LORDE, 1962)¹

Introduction

Cette phrase d'Audre Lorde résume bien ce que ce mémoire souhaite mettre en lumière, à savoir que notre société mondialisée, postcoloniale et multiculturelle est composée d'individus aux identités complexes. Pour les musées et les musées d'art en particulier, cela signifie que, pour rester pertinents dans cette société, ils doivent prendre conscience de cette diversité (cf. glossaire) et l'intégrer. L'hypothèse de ce mémoire est que l'inclusion intersectionnelle (cf. glossaire), bien que complexe à mettre en œuvre, est un moyen pour les musées d'art non seulement d'interroger leurs origines, mais aussi de prendre conscience de leur rôle social et de mettre en place des démarches pour continuer à faire sens dans cette société.

Dans le choix de ce sujet de mémoire, je dois d'emblée mentionner ma part de subjectivité. En effet, mon histoire est à la fois intimement liée aux musées, mais également au besoin d'inclusion (cf. glossaire) dans et au travers de ceux-ci.

Les musées sont des institutions, parmi les lieux culturels, que j'ai beaucoup fréquentés durant mon enfance et qui m'ont beaucoup apporté. Étant sévèrement affectée par divers troubles de l'apprentissage, grâce aux musées, j'ai eu accès à des connaissances que j'avais beaucoup de difficultés à acquérir par la voie de l'éducation formelle scolaire, puis académique. Par conséquent, j'ai longtemps cru au « musée universel » (cf. glossaire), en ce musée ouvert à tous·tes et qui pouvait offrir à tous·tes le savoir dont il m'avait enrichie. Je n'ai pas immédiatement mis cette conception en doute lorsque j'ai commencé mes études en histoire de l'art puis quand, en deuxième année de bachelier, je me suis progressivement consacrée à la muséologie. Le doute a émergé autour de 2020 après les mouvements #MeToo (cf. glossaire) et #blacklivesmatter (cf. glossaire) qui ont bousculé certains *statu quo* dans la société, y

¹ LORDE, Audre, dans son discours « Learning from the 60's », février 1962, cité dans DIALLO, Rokhaya et LY, Grace, *Kiffe ta race: explorer les questions raciales sans tabou*, Paris, First Editions : Binge audio éditions, 2021, p. 193 (trad. par DIALLO, Rokhaya et LY, Grace).

compris dans les milieux culturels. En nourrissant ma curiosité par des lectures, le visionnage de documentaires et l'écoute de conférences féministes et antiracistes (cf. glossaire : antiracisme politique), l'idée que j'avais du musée « ouvert au public », sous-entendu sans aucune distinction, a laissé place au questionnement que tant d'autres chercheurs-euses partagent.

Si, contrairement à ce qu'en dit sa définition, tout le monde n'était pas encore le bienvenu au musée ? Ou plutôt, si tous les individus dans le sens de personnes singulières à l'histoire et au vécu unique n'étaient pas encore les bienvenus au musée ?

C'est en se posant ce genre de question, dans un monde où les canaux d'acquisition de connaissances sont infinis, et lorsqu'on a, comme moi, une foi inébranlable dans l'importance du rôle social du musée que l'on en vient à s'intéresser à la thématique de l'inclusion et même, pour être plus précise, à la problématique de l'inclusion intersectionnelle comme outil de renouvellement pour le musée. Mais ne brûlons pas les étapes, nous y reviendrons plus tard.

Sans rétrospectivement voir cela comme une tare, j'ai entrepris ce mémoire avec un sérieux déficit méthodologique. Pourtant, j'avais confiance en mes capacités. Aujourd'hui, je vois ma démarche comme une parfaite illustration de l'effet Dunning-Kruger² (fig. 1, vol. 2, p. 265).

Au début de mes recherches, je manifestais une confiance inhabituellement élevée en mes capacités de traiter un sujet aussi vaste et complexe, même si je n'en avais que très peu de connaissances réelles, à peine une vague intuition et le sentiment que le moment était propice à entreprendre un travail académique visant à inclure les questions de genre (cf. glossaire) et de race (cf. glossaire) dans les réflexions vers un musée au service de la société.

En effet, j'avais déjà une certaine conscience féministe, ainsi qu'une vague conscience d'autres injustices sociales dont je n'étais pas forcément victime, mais qui affectent encore un nombre trop important de personnes au sein de la société. Les disciplines qui combinaient la muséologie et la société, telles que la sociomuséologie et la muséologie sociale m'attiraient particulièrement. Ma réflexion autour de mon sujet de recherche est venue premièrement du constat de l'homogénéité des musées d'art en Belgique, mais aussi en France, dans le sens où

² WIKIPEDIA, s.v. *Effet Dunning-Kruger*, disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_Dunning-Kruger, dernière modif. le 19 janvier 2024, consulté le 19 juillet 2024.

ils présentent tous plus ou moins les mêmes grands artistes qui sont en grande majorité blancs, cisgenres et hétérosexuels, et de la même manière très sobre, avec peu de contexte.

De plus, ma sensibilité féministe en cours de développement m'a amenée à remarquer, comme tant d'autres chercheurs·euses, que les femmes (cf. glossaire) n'étaient pas, étaient peu et/ou mal représentées dans nos musées d'art. Or, parallèlement et de manière presque paradoxale, au moment où j'élaborais mon sujet et commençais mes recherches de mémoire, les femmes et l'inclusion étaient les thématiques de premier plan dans les expositions temporaires et les colloques liés au monde culturel et artistique dont je vais donner quelques exemples dans ce travail.

Ces réflexions ont émergé chez moi durant et après le mandat de Donald Trump (2016-2020) qui a marqué l'Occident avec les injustices que ce président assumait, voire encourageait, envers les femmes, les personnes noires et beaucoup d'autres populations déjà minorisées au sein de nos sociétés.

Ces quelques éléments furent déterminants dans le choix de mon sujet de mémoire. J'y voyais un terrain fertile pour cultiver l'idée d'un musée d'art plus équitable de manière intersectionnelle. Bien sûr, c'est comme ça que je le formule aujourd'hui. Au début de mon ascension de la montagne de l'ignorance, je parlais plutôt de rendre le musée inclusif (cf. glossaire) pour toutes les femmes.

La lecture n'étant pas ma principale faculté, j'ai entrepris une longue phase de documentation au travers de différents canaux, tels que des documentaires, des podcasts, des visites d'expositions, mais aussi des visites culturelles guidées par des personnes engagées autour des problématiques décoloniales (cf. glossaire : décolonialisme ou décolonisation) et de genre, en complément de ma recherche bibliographique.

Une citation de Nelson Mandela, « Ce qui est fait pour nous sans nous est fait contre nous », énoncée par le guide, membre du CMCLD - Le Collectif Mémoire Coloniale et Lutte contre les Discriminations³, lors d'une visite à Liège sur les traces du passé colonial belge, m'a encouragée à inclure également dans ma réflexion la parole de personnes concernées. J'ai donc intégré au peu de méthodologie que j'avais, la tâche colossale de réaliser des entretiens semi-directifs

³ LE COLLECTIF MÉMOIRE COLONIALE ET LUTTE CONTRE LES DISCRIMINATIONS, *Accueil*, disponible sur <https://www.memoirecoloniale.be/>, consulté le 2 juin 2024.

avec la participation de femmes que je ne connaissais pas encore, mais dont j'espérais la collaboration. Pour que l'analyse soit plus riche, j'ai aussi prévu un entretien avec Stéphanie Masuy, Responsable des publics au Musée d'Ixelles, pour confronter le point de vue de représentantes des publics avec celui d'une représentante de l'institution. Ma confiance en moi n'avait jamais été aussi haute, j'estimais que même avec les entretiens à ajouter à la masse de travail, j'allais y arriver sur l'année que j'avais choisi de consacrer au mémoire : j'étais enfin arrivée au sommet de la montagne de l'ignorance.

La chute n'en fut que plus douloureuse dans la vallée de l'humilité. Je prenais conscience de l'ampleur ainsi que du caractère épineux du sujet. Durant mon colloquium notamment, j'ai été confrontée à la difficulté de parler de manière critique et intersectionnelle des problématiques liées au genre et à la race. Cette difficulté d'aborder ces sujets qui marquent notre société est très bien exprimée dans l'épisode *Race, le mot qui fâche* avec l'autrice Sarah Mazouz comme invitée du podcast *Kiffe ta race* de Rokhaya Diallo et Grace Ly.⁴ Aborder ces thématiques vis-à-vis des musées, institutions connotées plutôt positivement grâce à leur ambition de dispenser une éducation ouverte à tous, est un exercice d'autant plus périlleux. En effet, si les questions d'égalité (cf. glossaire : équité vs égalité) de genre ont progressivement fait leur entrée dans les musées et la muséologie, les problématiques autour de la race, elles, sont le plus souvent des non-sujets ou, pire, un sujet tabou aussi bien dans les musées qu'en dehors.

La suite de mes recherches, ainsi que la rédaction de mon mémoire, s'inscrit toujours dans la montée de l'apprentissage sur la courbe de Dunning-Kruger. Grâce aux connaissances que j'ai pu acquérir lors de visites, dans ma recherche bibliographique et au travers de la parole des personnes concernées récoltée lors de mes entretiens, j'ai acquis suffisamment de connaissances pour me permettre d'utiliser du vocabulaire et un certain nombre de concepts issus du monde militant (cf. glossaire) pour les intégrer dans ma réflexion en vue de proposer aux musées d'art l'utilisation des outils de l'inclusion intersectionnelle.

Ce n'est pas de manière anodine que j'ai choisi d'exprimer mon errance méthodologique sur base de la courbe de Dunning-Kruger, mais parce que j'ai réalisé au cours de ce travail qu'avant

⁴ DIALLO, Rokhaya et LY, Grace, « Race, le mot qui fâche/avec Sarah Mazouz », n°75 [épisode de podcast audio] dans *Kiffe ta race*, Binge Audio, août 2021, disponible sur <https://www.binge.audio/podcast/kiffetarace/race-le-mot-qui-fache>, consulté le 31 juillet 2024.

de déconstruire n'importe quelle institution, il est primordial de se déconstruire soi-même. Cette courbe illustre de manière percutante l'effort et la lutte contre soi et contre la société dans laquelle nous baignons tous-tes, que représente la déconstruction (cf. glossaire) et la transformation des esprits. J'espère pour autant que ce travail fastidieux ne découragera pas les professionnels du monde muséal, car il est capital si l'on souhaite que le musée de demain intègre et représente la société dans son ensemble et dans toute sa complexité.

Cette méthodologie pour le moins organique m'a permis d'identifier, sans que ce soit mon intention au départ, un facteur qui freine les musées dans leur démarche de représentativité de la société. Les professionnels manquent de temps et de ressources pour produire cette plongée en soi et dans les logiques systémiques (cf. glossaire) de notre société. Il y a peut-être également la peur de faire face à son ignorance. On a donc tendance à déléguer ces responsabilités à ceux qui sont déjà informés, c'est-à-dire aux personnes directement concernées, souvent via le milieu associatif.

Ce mémoire s'inscrit dans une démarche radicale en ce qu'il souhaite retourner aux racines du lien entre musée et exclusion avant d'envisager l'inclusion, puis l'inclusion intersectionnelle. À cette démarche radicale, il faut ajouter la non-orthodoxie de ton qui alterne entre une expression à la première personne du singulier montrant le caractère parfois introspectif et autoréflexif de ma démarche et la première personne du pluriel pour inclure mon lectorat dans la réflexion.

Enfin, il est important que j'aborde le cadrage de ce mémoire. Pourquoi avoir choisi l'intersection du genre et de la race et les musées d'art ?

À plusieurs niveaux, le champ de recherche choisi pour ce mémoire est bien trop vaste, notamment par rapport aux points de l'intersectionnalité (cf. glossaire) qui pousse à envisager toujours davantage les interpénétrations de divers systèmes de domination sociale.

Le choix de l'intersection du genre et de la race vient des constats suivants. Les femmes représentent numériquement la moitié de l'humanité, mais cette représentation numérique n'est pas équitable à différents niveaux dans les musées d'art.⁵ Quant à la question de la race,

⁵ EUROPEAN PARLIAMENT, *Women in arts and culture – Artists, not muses*, disponible sur [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2021/689366/EPRS_ATA\(2021\)689366_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2021/689366/EPRS_ATA(2021)689366_EN.pdf), consulté le 12 août 2024.

elle est encore largement éludée ou tabou alors que la population belge porte les traces d'un passé colonial lourd et d'une histoire riche en migrations dans sa diversité et que le racisme (cf. glossaire) est toujours une réalité.

Le cadrage du musée d'art sera abordé plus en détail dans le premier chapitre. Cependant je peux déjà exprimer ce qui a motivé ce choix. La pratique artistique est une pratique universelle s'il en existe. En effet, peu importe les moyens que vous avez, le support d'expression que vous utilisez, de quelle culture vous venez, peu importe votre genre, votre race ou votre condition physique, vous pouvez vous exprimer par l'art. Cependant, l'appréciation, la reconnaissance et la mise en valeur de ce que vous produirez, votre art, qui est le résultat de cette pratique universelle, dépendent, elles, d'un grand nombre de déterminants sociaux et de rapports de pouvoir corrélés à votre positionnement dans une hiérarchie sociale structurée autour d'une infinité de déterminants sociaux, et qui varie géographiquement et au cours du temps.⁶ Bien qu'il faille beaucoup de créativité et de talent pour être présenté dans les musées d'art, ceux-ci ne présentent pas que des artistes de talent, ils montrent aussi les productions des privilégiés des systèmes sociaux passés et présents.

⁶ ROBERT, Nicole, « Getting Intersectional in Museums », dans *Museums & Social Issues*, vol. 9, avril 2014, n° 1, p. 26-27.

Chapitre I : Exclusion et inclusion « les deux faces indissociables d'une même pièce »⁷

L'utilisation du terme « inclusion » (cf. glossaire), dans le champ de la recherche muséologique, s'est banalisée au cours des dernières décennies. Mais comme le dit Laura-Edythe Coleman, dans son livre *Understanding and implementing inclusion in museums*⁸, « les professionnel·les de musée doivent comprendre que l'inclusion n'est pas un concept autonome ». En effet, si les professionnel·les de musée sont disposé·es à envisager l'inclusion et les démarches inclusives, ils·elles semblent avoir plus de mal à repérer et accepter l'exclusion produite et perpétuée par les musées.

Pourtant Richard Sandell⁹ et plus récemment Anne Barrère et François Mairesse¹⁰, en retraçant l'histoire de ces concepts, montrent bien que celui d'inclusion sociale¹¹ est non seulement corrélé, mais également consécutif à la conceptualisation de l'exclusion sociale. Ils placent l'apparition de ces deux concepts dans le contexte socioéconomique et politique français à la fin de la décennie 1960 et soulignent que ceux-ci seront très rapidement et largement exploités au Royaume-Uni à partir des années 1970. Le concept d'exclusion sociale est formulé pour désigner une conjoncture dans laquelle une petite frange de la population reste en dehors de la société, donc exclue, sans que le facteur économique, autrement dit la pauvreté, puisse entièrement expliquer son exclusion. Bien que divers gouvernements, aussi bien en France qu'au Royaume-Uni, aient tenté par diverses politiques économiques d'endiguer ces inégalités, c'est véritablement à la fin des années 1990 que les problématiques d'exclusion et d'inclusion sociales sont explorées. C'est à la même période que ces problématiques vont entrer progressivement dans le champ culturel et muséal, les musées devant de plus en plus justifier leur financement aux pouvoirs publics¹².

⁷ RAWAL, Nadin, « Social Inclusion and Exclusion: A Review », dans *Dhaulagiri Journal of Sociology and Anthropology*, n°2, 2008, p. 172, cité dans COLEMAN, Laura-Edythe, *Understanding and implementing inclusion in museums*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2018, p. 12.

⁸ «Museum professionals must understand that inclusion is not a stand-alone concept.», dans COLEMAN, Laura-Edythe, *op. cit.*, p. 12.

⁹ SANDELL, Richard, « Museums as Agents of Social Inclusion », in *Museum Management and Curatorship*, vol. 17, n° 4, 1998, p. 401-418.

¹⁰ BARRÈRE, Anne et MAIRESSE, François (dir.), *L'inclusion sociale: les enjeux de la culture et de l'éducation*, Paris, l'Harmattan, 2015, p. 7-27.

¹¹ Dans ce travail on parlera d'inclusion par facilité, mais les sources françaises et anglaises la qualifient souvent de sociale.

¹² BARRÈRE, Anne et MAIRESSE, François (dir.), *op. cit.*, p. 14-20.

Il est parfois encore difficile pour les professionnel·les des musées d'envisager que l'exclusion fasse partie intégrante de l'histoire et de la structure de l'institution muséale. Ce chapitre a donc pour ambition d'étudier le lien entre le musée et l'exclusion, de voir les conceptions qui peuvent entraver cette analyse, le lien plus spécifique du musée d'art à l'exclusion et sur cette base, d'aborder le concept d'inclusion de manière intersectionnelle et en quoi cette approche est nécessaire aux musées du futur.

A. L'exclusion au travers des mythes d'origine de l'institution musée

Concevoir un musée d'art qui s'inscrirait dans une démarche d'inclusion intersectionnelle, c'est en premier lieu interroger le fondement même de l'institution Musée. Pour ce faire, l'analyse ethnographique qu'a produite Yves Bergeron dans son article « Mythes de fondation de la muséologie Europe – Amérique »¹³ est un point de départ intéressant.

Cela peut sembler excessif lorsqu'on souhaite envisager les musées au prisme de l'inclusion intersectionnelle de faire le choix de remonter à l'origine du musée au travers de ses mythes de fondation. Pourtant, pour comprendre d'où provient le manque d'inclusion intersectionnelle dont font montre les musées, d'art notamment, il est fondamental d'analyser certains des mythes identifiés par Y. Bergeron, mais aussi d'en aborder d'autres.

Dans cet article, Y. Bergeron entreprend d'établir et de comparer les fondements de la muséologie entre l'Europe et l'Amérique du Nord. Il considère que la communauté des muséologues s'apparente, au sens anthropologique du terme, à une « tribu »¹⁴, « c'est-à-dire un groupe social et politique composé d'individus qui partagent des valeurs communes et qui "présentent une certaine homogénéité (physique, linguistique, culturelle...)" »¹⁵. Y. Bergeron, montre que la communauté muséale, qui avalise la création de l'institution musée, se rallie à ces « mythes d'origine »¹⁶, ainsi qu'au système de valeurs qu'ils induisent.

Il introduit ici cette notion de mythe fondateur :

Que ce soit dans la culture populaire ou la culture savante, les leaders d'une discipline et notamment ceux qui se définissent comme historiens construisent des récits collectifs qui donnent un sens au groupe. Les mythes sont ici entendus comme des récits (parfois vrais, souvent inventés ou fabulés), mais partagés par l'ensemble de la communauté muséale. Ces

¹³ BERGERON, Yves, « Mythes de fondation de la muséologie Europe – Amérique », dans *L'Atelier. Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie*, vol. VII, 2019, p. 27-56.

¹⁴ *Idem*, p. 31.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Idem*, p. 32.

récits s'apparentent à des sagas dans la mesure où ils ont un fondement historique, mais relèvent davantage de la mythologie en enracinant ces récits dans le système de valeurs du groupe. C'est pourquoi ils sont reconnus par la communauté muséale et les chercheurs qui valident en quelque sorte la création des musées. Ces récits de fondation apparentés à des mythes d'origine s'inscrivent dans la culture du monde muséal en traduisant surtout des valeurs communes qui structurent la pratique muséale.¹⁷

Dans cet extrait, Y. Bergeron pointe également la dimension fantasmée propre aux récits mythologiques. Donc, si l'on suit sa réflexion, bien que basée partiellement sur des faits, des sources ou des éléments historiques, l'histoire mythique de la création de l'institution musée est avant tout une narration construite, avec sa part de fantasme, dans le but de coaliser le groupe social des muséologues.¹⁸

Cette idée est intéressante dans le cadre de ce mémoire parce que, si le récit de fondation du musée a été élaboré pour valoriser et structurer un certain système social, il peut également être déconstruit et interrogé afin de mettre en évidence et questionner les systèmes de valeurs qu'il a soutenus jusqu'alors.

Toujours dans ce passage, Y. Bergeron fait ressortir le caractère structurant pour la pratique muséale qu'ont les valeurs véhiculées par ces mythes au sein du groupe social des muséologues. Il identifie et détaille ensuite quelques-uns des grands mythes validés par les muséologues comme récits de constitution du musée en Europe, le premier étant le mythe du *Mouseion* d'Alexandrie qui entérine l'association à un lieu de culture savante, un dérivé du terme grec *museion* jusqu'alors lié au culte des déesses grecques appelées Muses.¹⁹

Y. Bergeron analyse qu'à travers ce mythe, les muséologues font émerger les valeurs « conservation du savoir universel »²⁰, « financé par le roi »²¹ autrement dit financé par une instance de pouvoir politique en dehors des enjeux capitalistes et de la nécessité d'attirer du public. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est l'idée que le musée serait « au service des savants »²², donc destiné exclusivement à une élite intellectuelle.

Dans la suite de son analyse des grands mythes qui constituent la mythologie muséologique européenne, Y. Bergeron relève différentes valeurs associées au musée et chères à la discipline

¹⁷ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 32.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 33.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

muséologique. Lorsqu'il parle du mythe des « cabinets de curiosités »²³, il fait entre autres ressortir les valeurs de « mise en espace des musées »²⁴ et de « financement »²⁵ de la conservation des collections muséales par des pouvoirs politiques. Par rapport au mythe des « collections royales et princières »²⁶, il souligne la valorisation des « chefs-d'œuvre »²⁷ et rappelle que les premiers musées avaient pour vocation la mise en valeur des « œuvres exceptionnelles et la culture savante »²⁸.

Bien qu'Y. Bergeron ne s'attarde pas particulièrement sur cet aspect, on comprend à travers son analyse que, durant plusieurs siècles, les lieux validés comme étant à l'origine du musée moderne par le mythe sont des sphères réservées à une élite savante, économicopolitique, ecclésiastique ou laïque. Les collections accumulées par les élites intellectuelles et économicopolitiques pour leur jouissance et celle de leurs rares invitées sont à l'origine d'un système de reproduction d'un pouvoir dominant, depuis le « *Mouseion* d'Alexandrie »²⁹, destiné exclusivement aux savants, en passant par « les cabinets de curiosités »³⁰ et « les collections royales et princières »³¹. Si l'on poursuit le raisonnement entamé par Y. Bergeron, on peut considérer que l'exclusion fait partie des valeurs véhiculées par la mythologie de la muséologie européenne. De même, la mise en évidence de ces quelques mythes nous permet d'entrevoir la façon dont a été légitimé, dans la pratique muséale, un certain degré de valorisation de l'élitisme et de l'exclusion sociale.

Le dernier mythe relatif à la muséologie européenne, qu'Y. Bergeron intitule « Révolution et nationalisation des musées »³², de prime abord, semble témoigner d'un changement de paradigme vis-à-vis de cet ancrage de l'exclusion dans l'ADN de l'institution muséale.

Cependant, en s'appuyant sur le raisonnement d'Y. Bergeron, il est nécessaire d'interroger l'épisode de la Révolution française, et consécutivement le 18 novembre 1793 l'ouverture du Louvre au public, qui aux yeux de la communauté des muséologues d'Europe et

²³ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 34.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ *Ibidem.*

²⁶ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 35.

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

²⁹ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 32-33.

³⁰ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 34.

³¹ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 35.

³² *Ibidem.*

particulièrement des muséologues français et belge incarne le moment où le musée se serait « ouvert au public »³³.

Ce chapitre de l'histoire des musées est capital, car il fait entrer les collections royales dans *l'espace public*³⁴ au moment où on voit apparaître une conception du patrimoine national, c'est-à-dire qui appartient symboliquement à *l'ensemble des citoyens*^{35, 36}.

Comme le souligne ici Y. Bergeron, le musée entre dans l'espace public. Cependant, à cette époque, et dans une moindre mesure encore aujourd'hui, l'espace public est structuré autour de nombreuses inégalités et injustices sociales qui affectent différents groupes d'individus, qu'on désigne aujourd'hui comme « des citoyens ».

Comme nous le rappelle Florence Rochefort:

La séparation des qualités et des rôles classe la rationalité du côté masculin, ce qui prédispose les hommes à gérer l'espace public, et assimile les femmes à la sensibilité, les cantonnant dans leur mission familiale, domestique et civique d'épouse et de mère des citoyens.³⁷

De même, les écrits de l'autrice Olympe de Gouges, contemporaine de la Révolution française (qu'il s'agisse de sa pièce *L'esclavage des noirs* publiée en 1783 ou de sa *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* de 1791) nous rappellent qu'à son époque, de multiples groupes sociaux étaient exclus de la notion de citoyenneté et que la France postrévolutionnaire se structurait encore autour d'un grand nombre d'injustices sociales vis-à-vis du genre, de la classe et de la race.³⁸

Dès lors, déterminer que la Révolution française et ses conséquences sont à l'origine de l'ouverture des musées au public, soit à « l'ensemble des citoyens »³⁹, c'est produire un mythe fondé sur une compréhension bien trop moderne de la notion de citoyenneté.

On peut néanmoins, dans ce mythe d'ouverture au public, voir une première étape de démocratisation de l'accès des publics aux musées. Cependant, il faut également accepter que l'histoire du musée occidentale racontée via cette mythologie soit toujours marquée par

³³ GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*, 5e éd., Malakoff, Armand Colin, 2021 p. 28-29.

³⁴ Mise en exergue par l'autrice

³⁵ Mise en exergue par l'autrice

³⁶ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 35.

³⁷ ROCHEFORT, Florence, *Histoire mondiale des féminismes*, 2^e éd., Paris, Que sais-je ?, 2022, p. 14.

³⁸ DUVERGER, Sylvia, « Le combat d'Olympe de Gouges contre l'esclavage », posté sur le blog Médiapart, 19 décembre 2021, disponible sur <https://blogs.mediapart.fr/sylvia-duverger/blog/191221/le-combat-d-olympede-gouges-contre-l-esclavage>, consulté le 27 juillet 2024.

³⁹ BERGERON, Yves, *op. cit.*, p. 35.

diverses formes d'exclusion sociale, tout comme d'autres institutions de la société d'ailleurs. Depuis la Révolution française, dans nos sociétés occidentales comme dans nos musées, ces exclusions se sont déplacées, modifiées ou se sont parfois dissimulées.

1. Musée neutre et universel : interroger ces conceptions qui masquent l'exclusion

Avant de pouvoir envisager une quelconque démarche d'inclusion, il est nécessaire d'identifier pourquoi et où l'exclusion sociale persiste dans les musées européens malgré les nombreuses politiques de démocratisation menées suite à la mise en évidence des déterminants sociaux favorisant ou non leur fréquentation, établie par Pierre Bourdieu et Alain Darbel, dans *L'amour de l'art* en 1969.⁴⁰

Il s'agit notamment d'examiner le rôle que jouent les conceptions d'universalisme (cf. glossaire) et de neutralité dans les musées européens concernant leur ouverture aux publics.

Des chercheur·euses parmi lesquel·les Emily Dawson envisagent également d'autres déterminants sociaux tels que la racialisation (cf. glossaire) des populations :

Partout dans le monde, les visiteurs des musées viennent du groupe ethnique/ « racial » dominant de la société concernée ; ils ont un statut socioéconomique plus élevé et vivent plus souvent dans les centres urbains.⁴¹

Dans cet extrait, Emily Dawson met en avant une dimension primordiale et pourtant sous-estimée, à savoir que les visiteurs qui entrent au musée sont aussi ceux qui peuvent s'identifier à la culture dominante, celle-là même qui y est majoritairement exposée. Ce constat remet déjà en question l'universalisme (cf. glossaire) dont se réclament de nombreux musées.

Dans son ouvrage *Race*, Sarah Mazouz décrit l'importance et le déploiement de la notion d'universalisme dans l'espace français et plus largement européen. Selon elle, « les pays qui se définissent comme non racistes »⁴² valorisent un « universalisme abstrait »⁴³ qui leur permet de « ne pas reconnaître l'expérience de celles et ceux qui sont soumis-es au quotidien aux

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art*, Repr., Paris, Les Éd. de minuit, 2003.

⁴¹ DAWSON, Emily, « Inclusion sociale », dans MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff, Armand Colin, p. 315.

⁴² MAZOUZ, Sarah, *Race*, Paris, Anamosa, 2020, p. 81.

⁴³ *Idem*, p. 82.

assignations et aux discriminations raciales »⁴⁴ et que l'on désigne sous le terme *color-blindness* ou cécité à la couleur (cf. glossaire).

La manière dont les musées envisagent l'universalisme est également représentative de cette cécité à la couleur. Les muséologues et professionnel·les des musées européens ne vivent pas dans un contexte qui les pousse à interroger leur racialisation en tant que blancs (pour la plupart) ni les privilèges que celle-ci leur octroie.

La suprématie blanche prospère dans cette tyrannie de l'universel, du neutre, de l'apolitique, du juste, de l'équilibré et de l'objectif. Reconnaître que « les musées ne sont pas neutres » est une étape importante et urgente vers la prise de conscience du rôle puissant que la suprématie blanche et la culture dominante blanche jouent au sein des institutions muséales. Il s'agit d'une étape cruciale vers la reconnaissance de son propre rôle dans la remise en question, l'interruption et la participation à l'action transformatrice pour la remplacer.⁴⁵

Cet extrait, qui lie les conceptions de neutralité et d'universalisme des musées à la notion de suprématie blanche, peut être jugé hors contexte vis-à-vis des musées européens. Car du point de vue français, belge ou d'autres nations européennes « qui se définissent comme non racistes »⁴⁶, l'idée de suprématie blanche n'évoque que les membres états-unien·nes du Ku Klux Klan et ne s'applique pas à l'hégémonie culturelle blanche exposée dans les musées européens. Cet extrait provient bien de l'ouvrage d'un auteur états-unien, Mike Murawski. Cependant ce plaidoyer pour une prise de conscience du rôle que jouent les conceptions de neutralité, d'universalité, mais également de la dépolitisation des musées est légitimement applicable au contexte des musées européens, même si, dans ces derniers, avoir une approche critique de la race est encore un tabou.

Olga Van Oost, dans sa contribution «*The (ir-)relevance of research in the 'public' museum*»⁴⁷, fait le lien entre la pratique d'un collectionnisme à visée encyclopédique des savoirs par les musées universels (cf. glossaire) et l'idée de neutralité qui proviendrait de leur organisation rationnelle et scientifique des savoirs en opposition avec la dimension émotionnelle.

⁴⁴ MAZOUZ, Sarah, *op. cit.*, p. 80.

⁴⁵ « White supremacy thrives within this tyranny of the universal, the neutral, the apolitical, the fair and balanced and the objective. Acknowledging that "museums are not neutral" is a meaningful and urgent step toward gaining awareness of the powerful role that white supremacy and white dominant culture play within museum institutions. It is a crucial step toward recognizing one's own role in questioning it, interrupting it, and being a part of taking transformative action to replace it. », dans MURAWSKI, Mike, *Museums as agents of change: a guide to becoming a changemaker*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2021 (trad. avec DeepL.com).

⁴⁶ MAZOUZ, Sarah, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁷ VAN OOST, Olga, « The (ir-)relevance of research in the 'public' museum », dans WEISER, M. Elizabeth, BERTIN, Marion et LESHCHENKO, Anna (éds.), *Taboos in museology: Difficult issues for museum theory*, ICOFOM, 2022, p. 116.

Ces deux conceptions qui peuvent sembler nobles de prime abord sont aujourd'hui fréquemment interrogées et désignées comme des sources ou des déguisements de diverses formes d'exclusion sociale. Elles servent aussi parfois de paravent aux institutions muséales pour éviter de s'engager sur des sujets de société jugés trop sensibles ou trop politiques, tels que la restitution d'œuvres spoliées à leur communauté d'origine au cours de guerres impérialistes ou de périodes de domination coloniale.⁴⁸

Françoise Vergès fait de manière très directe ce même lien entre l'universalisme et l'idée de neutralité :

Le musée a accompli un formidable retournement rhétorique en masquant les aspects conflictuels et criminels de son histoire et en se présentant comme un dépôt de l'universel, un gardien du patrimoine de l'humanité toute entière, un espace à chérir, protéger et préserver de toute contestation, un espace sanctuarisé, loin des désordres du monde. Sa neutralité ne doit pas être remise en cause.⁴⁹

[...] le musée n'est pas un espace neutre, mais le terrain de batailles idéologiques, politiques et économiques. Certes, le musée universel se veut refuge et sanctuaire, mais il semble loin de pouvoir endosser ce rôle car, pour le remplir, il lui faudrait reconnaître celui qui a été le sien dans la manière dont l'ordre du monde raciste, patriarcal, extractif s'est institué, et la détermination qu'il faut pour s'élever contre.⁵⁰

Laura Raicovich étudie également la prétendue neutralité des musées et exprime la nécessité pour eux de s'ouvrir à la remise en question de leur modèle réclamée par de nombreuses voix minorisées.

La question de la neutralité des musées est donc au cœur d'une énigme contemporaine concernant la manière dont les histoires ont été racontées, qui les a racontées, pourquoi et comment elles ont été contextualisées et historicisées, et ce que signifie le fait que les histoires fondamentales sont aujourd'hui remises en question par une grande diversité de points de vue. Il convient de noter que les personnes qui défendent ces différents points de vue ont été marginalisées par la société en raison de leur race, de leur identité de genre, de leur classe sociale, de leur niveau d'éducation, de leurs capacités, etc. pendant de nombreuses décennies. Puisque les musées sont le mode occidental de préservation de l'histoire, nous devons nous demander : le musée a-t-il jamais été un espace neutre ?⁵¹

⁴⁸ VERGÈS, Françoise, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023, p. 7-45.

⁴⁹ *Idem*, p. 8.

⁵⁰ *Idem*, p. 9.

⁵¹ « This question of whether museums are neutral, then, is the crux of a contemporary conundrum about how stories have been told, who has told them, why and how they have been framed and historicized, and what it means that foundational stories are being challenged today by whole diversity of perspectives. The people who hold these diverse perspectives, it must be noted, have been marginalized from society for their race, gender identity, class, educational levels, ability, etc., throughout many decades. Since museums are West's mode of preserving history, we then must ask, has the museum ever really been a neutral space ? », dans RAICOVICH, Laura, *Culture strike: art and museums in an age of protest*, London New York, Verso, 2021, p. 12-13 (trad. avec DeepL.com)

[...] je crois que nous devons être capables d'identifier les biais de nos musées, de comprendre les visions du monde qu'ils promeuvent et marginalisent, et d'interroger ces façons d'être, de travailler, d'organiser et de faire de la culture.⁵²

Si, dans les extraits de *Programme de désordre absolu* cités plus haut, l'analyse de Françoise Vergès est tout à fait juste, elle n'octroie que peu de confiance dans la capacité des musées à interroger et déconstruire ces notions d'universalisme et de neutralité. Bien que les institutions muséales doivent pouvoir entendre et comprendre sa position, le présent travail est plus optimiste et rejoint davantage les positions de Murawski et celle de Raicovich. Cet auteur et cette autrice interrogent les conceptions d'universalisme et de neutralité dans l'optique de confronter les musées à l'hégémonie culturelle qu'ils exposent et les enjoignent à une introspection pour construire un nouveau modèle moins excluant.

2. Les musées d'art ou la conservation des représentations dominantes

En 1971 l'autrice états-unienne Linda Nochlin publie un texte, qu'elle intitule *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?* et qui questionne l'histoire de l'art à travers le prisme du féminisme (cf. glossaire). Elle met en lumière dans ce texte, parmi d'autres facteurs déterminants, le rôle qu'ont joué les institutions culturelles et d'éducation artistique telles que les musées d'art ou les académies concernant le manque de représentation et de reconnaissance des artistes femmes (cf. glossaire) dans l'histoire de l'art.⁵³

Toujours outre-Atlantique en 1985, se crée le collectif artistique militant des Guerrilla Girls. Ce groupe de militantes est connu pour ses actions de comptage dans de grands musées d'art et des campagnes militantes d'affichage. Une de leurs affiches est internationalement célèbre, il s'agit de *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* (fig. 2, vol. 2, p. 265), qui présente le résultat d'un de leur comptage effectué au Metropolitan Museum of Art de New York. Cette affiche présente de manière impactante le faible pourcentage d'artistes femmes exposées dans ce musée en l'opposant au pourcentage impressionnant de modèles nus féminins représentés dans les œuvres qui y sont également exposées. Cette affiche sera rééditée plusieurs fois par la suite, avec les chiffres des nouvelles campagnes de comptage et cette action d'affichage épinglera divers musées à travers le monde. Concernant l'exposition

⁵² « [...] I believe we must be able to identify the biases of our museums, to understand the worldviews they both promote and marginalize, and to interrogate these ways of being, working, organizing, and making culture. », dans RAICOVICH, Laura, *op. cit.*, p. 13 (trad. avec DeepL.com).

⁵³ NOCHLIN, Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021 (trad. par RIETSCH, Margot).

d'artistes femmes, les chiffres sont très similaires et toujours en dessous de dix pour cent au travers des différentes campagnes de comptage et d'affichage *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* dans le monde. S'inscrivant dans la démarche de Linda Nochlin, les Guerrilla Girls n'ont de cesse de pointer et de dénoncer l'hégémonie culturelle sexiste (cf. glossaire : sexisme) et raciste qu'exposent encore un trop important nombre de musées d'art⁵⁴ (fig. 3 et 4, vol. 2, p. 266-267). Leur dernier comptage effectué au Met. en 2012 témoigne de l'inaction du musée concernant cette hégémonie culturelle qu'il conserve et présente. Et il ne s'agit pas d'un cas isolé.

Elles et ils sont de plus en plus nombreux-ses dans les milieux militants de lutte contre les injustices sociales, le sexisme (cf. glossaire) et le racisme à aborder le sujet très politique du rôle structurant des musées en matière d'inégalités.

C'est le cas de Katia Mesbah dans son article *Les musées : berceaux de la domination culturelle blanche* :

Les musées ont donc une forte influence sur la façon dont le pouvoir est distribué dans la société, ils font partie du circuit de la culture qui détermine qui appartient à une société et qui n'y appartient pas en définissant les frontières des différentes identités.⁵⁵

Même si, dans leur structure interne, tous les types de musées ont la possibilité d'améliorer leur diversité pour mieux correspondre aux demandes et à la diversité de nos sociétés, les musées d'art, par les collections qu'ils rassemblent et exposent, figurent parmi les quelques institutions culturelles qui ont la possibilité ou l'opportunité de diversifier nos imaginaires grâce au pouvoir de la représentation.

Comme le soulignent les autrices Rokhaya Diallo et Grace Ly :

L'art n'est pas neutre.[...] L'art est le support de nos représentations nourries par des points de vue situés, et l'histoire de l'art est celle de représentations dominantes.⁵⁶

Si le fait de pouvoir se reconnaître dans des représentations n'est pas une condition *sine qua non* pour apprécier des productions culturelles, ne jamais s'identifier pose un réel problème.⁵⁷

⁵⁴ AWARE : ARCHIVES OF WOMEN ARTISTS, RESEARCH & EXHIBITIONS, *Guerrilla Girls*, disponible sur <https://awarewomenartists.com/artiste/guerrilla-girls/>, consulté le 4 juillet 2024.

⁵⁵ MESBAH, Katia, « Les musées :berceaux de la domination culturelle blanche », posté sur le blog de *BePax*, 16 novembre 2021, disponible sur, consulté le <https://bepax.org/les-musees-berceaux-de-la-domination-culturelle-blanche/>, consulté le 7 août 2024.

⁵⁶ DIALLO, Rokhaya et LY, Grace, *op. cit.*,p. 161.

⁵⁷ *Idem, cit.*,p. 173.

En effet, déjà en 1989 Peggy McIntosh remarque qu'il s'agit bien d'un privilège des individus racialisés comme blancs de non seulement pouvoir être représentés par le langage figuratif et l'imagerie des arts, mais également que cette représentation témoigne des expériences qu'éprouvent les blanc·hes.⁵⁸ Ils ne sont pas nombreux les musées d'art qui peuvent, à travers leur structuration interne ou grâce aux œuvres et aux artistes qu'ils exposent dans leur collection, se targuer d'offrir ce privilège à une large diversité de groupes sociaux.

Il est clair aujourd'hui pour tous les professionnels de musées et de musées d'art qu'il est impossible de tout exposer, il est nécessaire de faire des choix. Ceux-ci sont dès lors très révélateurs de l'ordre social que l'on valorise et qu'on reproduit, même de manière non intentionnelle.⁵⁹

Maura Reilly synthétise la pensée de Linda Nochlin comme ceci :

Les arts, comme une centaine d'autres domaines, abrutissent, oppriment et découragent tous ceux, y compris les femmes, qui n'ont pas eu la chance de naître blancs, de préférence dans la classe moyenne et, surtout, hommes. La faute ne réside pas dans nos étoiles, nos hormones, nos cycles menstruels ou nos espaces intérieurs vides, mais dans nos institutions et notre éducation.⁶⁰

Leur positionnement confronte le pouvoir des institutions et de l'éducation vis-à-vis de la place laissée dans l'art à toutes les personnes exclues de l'ordre social hégémonique blanc, financièrement à l'aise et masculin. Les musées d'art font partie de ces institutions culturelles et d'éducation permanente qui ont les moyens de changer la donne sur le plan de la diversification du monde de l'art et de nos représentations. Ceux qui veulent aller vers une telle diversification des représentations qu'ils exposent peuvent désormais s'appuyer sur les réflexions sur l'inclusion émises par des muséologues, des sociologues et des professionnels de musée durant ces dernières décennies.

B. La lente progression vers des musées au service de la société

En août 2022, l'ICOM a ajouté le terme « inclusif »⁶¹ à sa définition du musée. Le musée, au cours du temps et sur base du travail de l'ICOM, a vu sa définition se modifier à de nombreuses

⁵⁸ MCINTOSH, Peggy et CLEVELAND, Caitlin, *White privilege: unpacking the invisible knapsack*, 1990, JSTOR, disponible sur <https://jstor.org/stable/community.30714426>, consulté le 7 septembre 2022.

⁵⁹ VERGÈS, Françoise, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁰ REILLY, Maura, *Women Artistes : The Linda Nochlin Reader*, Thames & Hudson, Londres, 2015, p. 45, cité dans MORRILL, Rebecca (dir.), *400 femmes artistes*, Paris, France, Phaidon, 2019, p. 11.

⁶¹ ICOM, *Définition du musée*, disponible sur <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 24 mars 2023.

reprises. Avant même que les muséologues envisagent l'inclusion comme une des responsabilités du musée, il était nécessaire qu'ils envisagent le rôle du musée dans et pour la société. L'Assemblée générale de l'ICOM de 1971 qui s'est tenue à Grenoble fut marquée, selon Hugues de Varine, par des tensions, voire des crispations, au cours des débats autour de l'identification et de la reconnaissance d'un rôle social du musée entre les membres à la vision traditionaliste et les plus jeunes valorisant des préoccupations plus contemporaines.⁶²

L'année suivante, suite aux débats houleux de l'Assemblée générale de Grenoble, les muséologues d'Amérique latine ont ressenti le besoin de se coaliser en créant la *Latin American Association of Museology (ALAM)* à l'occasion de la Table ronde organisée par l'UNESCO à Santiago du Chili du 20 au 31 mai 1972.⁶³ Les débats s'y sont déroulés sous de meilleurs auspices, les muséologues d'Amérique latine étant fermement décidés à valoriser « de nouvelles façons de conceptualiser, de gérer et de comprendre le musée, ainsi que ses actions et ses liens avec la société et les communautés .»⁶⁴

Comme le montre l'une des résolutions prises lors de la table ronde de Santiago du Chili :

Le musée est une *institution au service de la société dont il est une partie inséparable*⁶⁵ et qui, par sa nature même, contient les éléments qui lui permettent de contribuer à former la conscience des communautés qu'il sert, par lesquels il peut stimuler ces communautés à l'action en projetant ses activités historiques pour qu'elles culminent dans la présentation des problèmes contemporains, c'est-à-dire en reliant le passé et le présent, en mettant en œuvre les changements structurels indispensables et en suscitant d'autres qui soient appropriés à leur contexte national particulier.⁶⁶

La conception du musée comme une « institution au service de la société » qui apparaît parmi les résolutions de la Table ronde de Santiago du Chili va influencer la redéfinition du musée qui sera adoptée par l'ICOM en 1974.

⁶² CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES et CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES (dir.), *De quelle définition les musées ont-ils besoin ?*, actes de la Journée des comités de l'ICOM, Paris, Grande galerie de l'évolution (MNHN), 10 mars 2020, Paris, ICOM France, 2020, p.34-35.

⁶³ Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago, dans UNESCO, «The Role of museums in today's Latin America», vol. XXV, n°3, Chili, *Museum*, 1973, p. 198-200.

⁶⁴ MELLADO, Leonardo et SOARES, Bruno Brulon, « Introduction. 50 years of the Round Table of Santiago de Chile: current key readings », in *ICOFOM Study Series*, le 1 décembre 2022, n° 50-1, p. 26.

⁶⁵ Mise en exergue par l'auteurice

⁶⁶ « That the museum is an institution in the service of society of which it forms an inseparable part and, of its very nature, contains the elements which enable it to help in moulding the consciousness of the communities it serves, through which it can stimulate those communities to action by projecting forward its historical activities so that they culminate in the presentation of contemporary problems; that is to say, by linking together past and present, identifying itself with indispensable structural changes and calling forth others appropriate to its particular national context. », dans les Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago, dans UNESCO, «The Role of museums in today's Latin America», vol. XXV, n°3, Chili, *Museum*, 1973, p. 199 (trad. avec DeepL.com).

Le musée est une institution permanente, sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, et qui fait des recherches concernant les témoins matériels de l'homme et de son environnement, acquiert ceux-là, les conserve, les communique et notamment les expose à des fins d'études, d'éducation et de délectation.⁶⁷

Si elle est la marque d'une prise de conscience du rôle social du musée, cette définition du musée par l'ICOM de 1974 est toutefois très loin des idées sociodécoloniales du « musée intégral ou intégré »⁶⁸ présentées à Santiago du Chili en 1972.

Entre 1974 et 2007, la définition du musée ne subira que des changements mineurs.

Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation.⁶⁹

Tout en conservant beaucoup d'éléments de la définition de 1974, cette définition de 2007 opte pour une syntaxe plus simple et témoigne déjà, dans une certaine mesure, d'un cheminement inclusif encouragé par l'UNESCO, avec le passage de « les témoins matériels de l'homme et de son environnement » en 1974 à « le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement » en 2007. Elle privilégie en effet le terme humanité, plus générique et inclusif, et valorise l'héritage immatériel et environnemental, ce qui légitime et inclut les cultures de davantage de populations à travers le monde.

En 2019, dans une société où les luttes sociales sont de plus en plus audibles, l'ICOM entame à nouveau une démarche de redéfinition du musée.

Une première version de la nouvelle définition est proposée au vote lors de l'assemblée générale de Kyoto :

Les musées sont des lieux de démocratisation inclusifs et polyphoniques, dédiés au dialogue critique sur les passés et les futurs. Reconnaisant et abordant les conflits et les défis du présent, ils sont les dépositaires d'artefacts et de spécimens pour la société. Ils sauvegardent des mémoires pour les générations futures et garantissent l'égalité des droits et l'égalité d'accès au patrimoine pour tous les peuples.

Les musées n'ont pas de but lucratif. Ils sont participatifs et transparents, et travaillent en collaboration active avec et pour diverses communautés afin de collecter, préserver, étudier,

⁶⁷ CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES et CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES (dir.), *De quelle définition les musées ont-ils besoin ?*, actes de la Journée des comités de l'ICOM, Paris, Grande galerie de l'évolution (MNHN), 10 mars 2020, Paris, ICOM France, 2020, p. 35.

⁶⁸ Résolutions adoptées par la Table ronde de Santiago dans UNESCO, *The Role of museums in today's Latin America*, vol. XXV, n°3, Chili, *Museum*, 1973, p. 200.

⁶⁹ CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES et CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES (dir.), *op. cit.*, p.36.

interpréter, exposer, et améliorer les compréhensions du monde, dans le but de contribuer à la dignité humaine et à la justice sociale, à l'égalité mondiale et au bien-être planétaire.⁷⁰

Cette longue définition, qui s'apparentait plus à une description détaillée de la direction à donner à l'institution qu'à une définition du musée, a suscité d'ardents débats et a été vivement critiquée. Dans un mouvement comparable à ce qui s'est produit à l'Assemblée Générale de Grenoble de 1971⁷¹, la crispation s'est articulée autour des termes de cette définition qui visaient à donner un rôle plus social et inclusif au musée. C'est donc sans trop de surprise que cette définition fut refusée lors du vote à Kyoto.

Finalement, après plusieurs consultations et un travail considérable de l'ICOM et de ses différents comités nationaux, une nouvelle définition est votée le 24 août 2022 à l'Assemblée générale extraordinaire de l'ICOM à Prague.

Un musée est une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, la collecte, la conservation, l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances.⁷²

Si diverses parties de la version discutée à Kyoto, notamment celle promouvant une vision radicalement sociale du musée, n'ont pas été conservées, la définition votée à Prague est un compromis en définissant un musée qui conserve pleinement son rôle de gardien de l'héritage culturel et naturel de l'humanité et qui se tourne résolument vers la société qu'il sert. Cette définition affirme aussi l'institutionnalisation de diverses notions liées à l'inclusion et à la justice sociale avec l'apparition des termes et expressions « accessible », « inclusif », « diversité », « durabilité », « participation de diverses communautés » et « partage de connaissances ».

Une remarque peut cependant être émise à propos de la thématique de ce mémoire. Dans sa définition actuelle, le musée est défini comme « accessible et inclusif ». Comme détaillé dans le glossaire de ce travail, l'accessibilité consiste à mettre en place des dispositifs qui permettent aux individus limités dans leur jouissance du musée par des barrières physiques, économiques ou sociales de leur offrir une expérience la plus proche possible de celle des utilisateurs qui

⁷⁰ CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES et CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES (dir.), *op. cit.*, p.38.

⁷¹ *Idem*, p.35.

⁷² ICOM, *Définition du musée*, disponible sur <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 24 mars 2023.

n'ont pas les mêmes limites. Il s'agit donc par exemple d'aménagements pour les personnes porteuses de handicaps variés, d'adaptations pour le confort des personnes âgées ou très jeunes, d'adaptations du niveau de langage et de la manière dont les informations sont rendues disponibles, etc. S'il peut être très compliqué pour les institutions d'être entièrement accessibles, surtout dans les structures avec peu de moyens, les dispositifs et démarches entreprises pour atteindre cet objectif sont tout à fait évaluables et, même si cela n'est pas aisé, on peut établir des niveaux d'accessibilité.

Contrairement à l'accessibilité que l'on va pouvoir quantifier, le caractère inclusif relève d'un idéal à poursuivre, mais qui ne peut jamais être pleinement atteint. L'inclusion est entièrement subjective parce qu'elle est ancrée dans l'expérience sociale des individus et ceux-ci sont complexes, multidimensionnels. Les démarches d'inclusion sont donc un processus visant à tenir compte de la complexité des individus sociaux pour que tous puissent participer et se sentir appartenir de manière équitable au musée. Nous ne pouvons donc pas affirmer que le musée est « inclusif ». Je propose plutôt de dire : le musée est accessible, il s'emploie à être inclusif, il encourage la diversité...

Les musées, et en particulier les musées d'art qui nourrissent nos imaginaires de représentations, peuvent-ils être « au service de la société » s'ils n'envisagent qu'une société abstraite de manière neutre et dans une optique universaliste qui efface toutes les particularités des individus et des communautés qui composent cette société ? Les éléments présentés dans le développement ci-devant nous amènent à penser que non. Il est donc urgent pour les musées, s'ils veulent rester pertinents et continuer à servir la société, comme la définition de l'ICOM les y encourage, d'envisager la complexité des structures et des systèmes qui l'organisent.

C. Envisager l'inclusion intersectionnelle

L'hypothèse de ce mémoire est qu'on peut, en envisageant les démarches d'inclusion de manière intersectionnelle, reconnecter les musées et les musées d'art à la société qu'ils servent. Nous allons maintenant détailler ce que l'on entend par inclusion et plus particulièrement par inclusion intersectionnelle.

Nous avons déjà pu aborder les conditions de création du concept d'inclusion, mais nous n'avons pas encore pris le temps de définir celui-ci notamment parce qu'il y a presque une

définition de l'inclusion pour chaque chercheur-euse. Dans le glossaire de ce mémoire, j'ai compilé trois définitions du terme inclusion et une du terme inclusif afin de baliser dans ce travail les points essentiels qu'englobe ce concept vis-à-vis des musées : l'inclusion n'est nécessaire que parce qu'il y a exclusion, la reconnaissance du fait que les musées sont encore excluants pour de nombreux groupes sociaux, l'importance de la participation dans la prise de décision et de la représentativité des personnes concernées par l'exclusion, ainsi que la nécessité d'une mobilisation, d'un effort pour réduire l'exclusion en profondeur et non pas en façade.

Ces éléments que nous avons mis en avant nous rapprochent de ce qu'Emily Dawson exprime dans son article définissant l'« Inclusion sociale » dans le *Dictionnaire de muséologie*.

L'inclusion sociale demeure un sujet crucial pour les musées, car l'exclusion sociale continue de modeler les institutions culturelles tout autant que nos sociétés. Il est donc essentiel de comprendre et d'aborder les façons spécifiques dont les inégalités structurelles affectent les musées afin d'œuvrer pour l'inclusion sociale dans, et à travers, le travail muséal.[...]

[...] Les musées sont conditionnés par des inégalités structurelles (le racisme, le sexisme, la discrimination de classe entre autres) qui s'expriment de maintes façons.⁷³

L'inclusion est donc l'outil que le musée peut utiliser pour adresser les problèmes d'exclusion dont il est encore un des relais institutionnels. Utiliser l'inclusion consiste à interroger les structures et les systèmes sociaux qui ont ancré l'exclusion dans l'ADN du musée en s'informant et en exploitant les différentes ressources qui peuvent nous guider dans cette démarche de déconstruction. Envisager l'inclusion comme un outil, si l'on poursuit le raisonnement de Mari J. Matsuda⁷⁴, équivaudrait à oser poser la première question, à savoir se demander si une structure ou un système est équitable ou bien si elle ou il bénéficie plus à un groupe social qu'aux autres afin d'éviter de légitimer et de reproduire une structure ou un système social inéquitable. Utiliser l'outil inclusion, c'est donc oser poser à l'institution des questions bien précises pour chaque élément de sa structure. Par exemple, est-ce que les musées d'art sont équitables dans leur politique d'acquisition envers tous les artistes peu importe leur genre ou leur politique favorise-t-elle plus les artistes appartenant à un genre en particulier ? Une fois la première question posée, le plus difficile est de ne pas tomber dans une sorte de fragilité institutionnelle qui serait comparable à la fragilité blanche (cf. glossaire), c'est-à-dire de se

⁷³ DAWSON, Emily, « Inclusion sociale » dans MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff, Armand Colin, p. 314.

⁷⁴ MATSUDA, Mari J., « Beside My Sister, Facing the Enemy: Legal Theory out of Coalition », *Stanford Law Review*, vol. XLIII, n°6, 1991, p. 1189.

défendre par le déni, le sentiment de culpabilité ou l'agressivité face à l'ampleur de la problématique. Cependant, si l'on relève le défi de répondre à cette première question de manière fouillée en se documentant, en étant à l'écoute et en s'engageant, c'est que l'on s'emploie à être inclusif et qu'on a correctement utilisé l'outil inclusion.

L'intersectionnalité, si elle ne vient pas spontanément, doit venir dans un second temps comme un deuxième outil.

En faisant référence à Mari J. Mastuda, Éléonore Lépinard et Sarah Mazouz définissent de manière claire l'outil qu'est l'intersectionnalité et comment l'utiliser :

[...] l'intersectionnalité [...] oblige surtout la chercheuse ou le chercheur à « poser l'autre question », selon les termes de Mari Matsuda [...]. Poser l'autre question, c'est par exemple demander devant un phénomène raciste : en quoi est-ce aussi sexiste ? Devant une manifestation d'homophobie, quelle est la dimension liée à la classe ? Et ainsi de suite.⁷⁵

Envisager l'intersectionnalité, c'est poser la ou les autres questions et, par cet exercice, envisager « la pluralité des expériences de minorités »⁷⁶ afin d'opérer ce que Sarah Mazouz appelle la « transposition minoritaire »⁷⁷ : en se mettant à la place de l'autre, minoritaire ou majoritaire, envisager les structures et les systèmes de la société qui lui garantissent l'équité (cf. glossaire) ou qui, au contraire, l'enferment dans un rôle ou le dévalorise.⁷⁸ Ce concept de Sarah Mazouz offre une manière très sensible d'envisager l'outil qu'est l'intersectionnalité. Cependant, il ne faut pas non plus oublier, comme le décrivait déjà bell hooks dans son livre *Ain't I a Woman?: Black women and feminism* avant même que le terme n'existe, que l'intersectionnalité nous permet aussi de mettre en évidence les situations où un groupe opprimé peut aussi être oppresseur, à l'image du positionnement des femmes blanches, décrites par bell hooks, réclamant le droit de vote mais n'incluant ni les hommes noirs ni les femmes noires dans leur lutte.⁷⁹

Nous concluons donc ce premier chapitre très conceptuel en proposant aux musées d'art de se reconnecter avec la société qu'ils servent. D'abord grâce à l'outil « inclusion » en osant poser la première question qui marque le début d'une démarche inclusive. Puis, dans un

⁷⁵ LÉPINARD, Éléonore et MAZOUZ, Sarah, *Pour l'intersectionnalité*, Paris, Anamosa, 2021, p. 37.

⁷⁶ MAZOUZ, Sarah, *op. cit.*, p. 82.

⁷⁷ *Idem*, p. 83.

⁷⁸ *Idem*, p. 83-85.

⁷⁹ HOOKS, bell, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris, Cambourakis, 2023, p. 48-59 (trad. par POTOT, Olga).

second temps, grâce à l'outil qu'est l'intersectionnalité, en se posant les autres questions et en se glissant dans les souliers des personnes minorisées pour progressivement avancer dans une démarche de déconstruction.

Chapitre II : L'inclusion intersectionnelle en pratique dans les musées d'art

Sans pouvoir être exhaustif, ce deuxième chapitre est un constat concernant de l'inclusion intersectionnelle dans un certain nombre de musées d'art situés en Europe. Grâce à l'analyse des entretiens semi-directifs, nous tenterons de faire ressortir de grandes tendances par rapport à l'inclusion intersectionnelle des femmes, et notamment des femmes racisées (cf. glossaire), dans les musées d'art, en valorisant au maximum l'expérience des répondantes, leur ressenti et leur perception de ces institutions. Pour envisager l'éventuel décalage entre ce que les musées d'art pensent faire en matière d'inclusion et de représentation de la diversité de notre société et la réception de ces actions par des personnes concernées de manière intersectionnelle par les problématiques de genre et de race, il semblait fondamental, même à très petite échelle, de recueillir et d'analyser des témoignages de personnes concernées.

Parallèlement il est important porter un regard critique sur ce que les musées proposent en matière d'inclusion et de représentation de la diversité de notre société. Nous allons donc parcourir ensemble l'exemple d'un musée, la *Tate Modern Gallery*, qui s'est particulièrement adapté pour intégrer ces problématiques et qui peut à différents niveaux servir d'inspiration à d'autres musées d'art. Dans la même dynamique, nous relèverons les bonnes pratiques mises en place dans d'autres musées. Mais nous analyserons également trois expositions qui, en voulant s'inscrire, semble-t-il, dans une dynamique d'inclusion, ont échoué, voire même reproduit des stéréotypes ou de la stigmatisation de genre.

A. Que nous disent les personnes concernées ?

Comme expliqué dans l'introduction, j'ai décidé d'enrichir le traitement de mon sujet qui, par certains aspects, est très conceptuel en organisant des entretiens pour me faire le relais de la parole et des expériences (sensibles) de personnes concernées par mon étude, à savoir des femmes et principalement des femmes racisées, afin de considérer leur perception des musées d'art, la place qui leur y est réservée et les pistes qu'elles envisagent pour une meilleure inclusion.

1. Méthodologie des entretiens

La méthode choisie est celle de l'entretien semi-directif. Le questionnaire reprend systématiquement les mêmes thématiques, mais les femmes interviewées ont l'opportunité de développer leurs réponses selon leurs connaissances dans le domaine, leur expérience ou leur ressenti.

Les entretiens ont eu lieu soit en face à face, soit en ligne et ont tous été enregistrés.

Les questions ont pour objet les musées en général, mais l'attention des répondantes est attirée plus particulièrement sur les musées d'art. Elles portent sur quatre grandes thématiques :

Partie 1 : La perception du musée d'art, en incluant les éléments qui structurent généralement l'exposition (chronologie, courants), le rôle du musée, les concepts ou valeurs associés au musée d'art en s'attardant sur les notions de neutralité et d'universalisme ;

Partie 2 : La personne interviewée en tant que personne sociale, à savoir comment la personne se perçoit et comment elle se sent perçue par la société ;

Partie 3 : L'expérience que la personne a du monde muséal, notamment en matière de diversité et d'inclusion, mais aussi en termes de collaboration ou d'emploi ;

Partie 4 : Les améliorations que la personne interviewée envisage pour plus de diversité et d'inclusion dans les musées d'art.

Les parties 2 et 3 interrogent l'identité sociale des participantes afin de voir si leur positionnement en tant qu'êtres sociaux correspond à la perception d'elles que la société leur renvoie en vue de comprendre si leur positionnement a un impact sur leur pratique culturelle, et en particulier leur pratique du musée d'art, et, par rapport à la manière dont elles se définissent, quelle est leur expérience du musée. L'identité des répondantes et sa perception par la société ne sont pas analysées ici en tant que tel, mais elles ont été très utiles pour avoir compris le lien entre l'identité de chacune et son lien avec l'institution muséale. Avant d'entamer cette partie plus personnelle, pour plus d'équité dans l'exercice, je me suis systématiquement positionnée moi-même en tant qu'être social et ai partagé la perception que la société me renvoie de moi.

Les améliorations proposées par les répondantes seront intégrées aux recommandations dans le chapitre III.

J'ai fait le choix de sélectionner uniquement des femmes. Étant donné ma volonté de travailler sur l'intersection que représentent les femmes racisées, j'ai essayé d'avoir un échantillon composé de femmes d'ascendance européenne, des femmes afrodescendantes (y compris issues de l'immigration de l'Afrique du Nord), ainsi que des femmes asiodescendantes. J'ai donc contacté 18 femmes en vue d'organiser des entretiens.

Parmi les 9 femmes qui ont accepté de participer, deux sont racialisées comme blanches, les autres sont racialisées comme non blanches d'ascendance d'Afrique subsaharienne (5), des Antilles (1) ou d'Asie de l'Est (1).

J'ai choisi de m'adresser autant à des militantes féministes ou décoloniales qu'à des personnes qui avaient un intérêt pour la visibilité des femmes, la visibilité des personnes racisées ou un intérêt pour l'art ou les problématiques sociétales. La raison de ce choix est que ces femmes sont familières des concepts de genre, de race et éventuellement de l'inclusion intersectionnelle.

J'ai contacté chaque répondante par mail en lui indiquant le sujet de mon mémoire, l'objectif et la durée estimée de l'entretien, ainsi que la raison pour laquelle j'estimais que son témoignage allait être utile à ma recherche. Pour certaines d'entre elles, j'avais déjà noué des liens à l'université ou lors d'un événement. Une des répondantes s'est manifestée spontanément, après avoir entendu parler de ma recherche.

Les répondantes qui le souhaitaient ont pu choisir de ne pas révéler leur identité. Je leur ai proposé de choisir comme pseudonyme le nom d'une artiste femme (cf. glossaire) qu'elles apprécient, dans le même esprit que les Guerrilla Girls ont emprunté des noms d'artistes femmes pour les visibiliser et rester anonymes. Quatre répondantes ont choisi d'anonymiser leur entretien, les cinq autres ont choisi de témoigner sous leur nom et une a choisi d'accoler son nom d'artiste à son nom. Pour éviter toute confusion, je précise que les répondantes qui ont pris un pseudonyme sont désignées par celui-ci dans l'analyse des entretiens.

Lorsqu'une répondante parle d'une personne qui pourrait être identifiée de manière négative, le nom de la personne est limité à une initiale.

Lorsqu'une répondante parle d'une institution qui pourrait être identifiée, j'ai généralisé le propos. Cela n'a toutefois pas été possible dans tous les cas, mais j'ai obtenu l'accord de la personne pour que ce soit transcrit de cette manière.

Afin de confronter les points de vue de mes répondantes au monde muséal, j'ai également organisé un entretien avec Stéphanie Masuy, Responsable des publics au Musée d'Ixelles. L'intérêt de cet entretien était multiple. Premièrement, Stéphanie Masuy s'est montrée intéressée par mon sujet de mémoire et m'a demandé de réfléchir à des idées pour augmenter les efforts d'inclusion au Musée d'Ixelles. Deuxièmement, alors qu'il était fermé pour travaux, le Musée d'Ixelles a organisé une consultation des publics ainsi que des *focus groups* afin d'améliorer son accueil aux publics lors de la réouverture. Les résultats de cette consultation pouvaient aussi m'apporter des enseignements pour mon travail. Enfin, je souhaitais avoir un effet de miroir entre les femmes qui visitent les musées et une professionnelle. L'entretien avec Stéphanie Masuy, qui représente son institution, a révélé une grande concordance avec les points de vue des autres répondantes. Ses remarques seront analysées séparément seront toutefois analysées séparément pour attirer l'attention sur les réalités auxquelles les musées sont confrontés.

La transcription des entretiens figurant au volume 2 de ce TFE est structurée de la manière suivante :

1. Courte présentation de la répondante incluant quelques éléments biographiques.
2. Introduction reprenant les « règles de fonctionnement » de l'entretien. Pour éviter les répétitions, je n'ai repris cette partie que dans le premier entretien.
3. La transcription de l'entretien dans sa quasi-totalité. Pour faciliter la lecture, j'ai retiré les tics de langage et les répétitions non pertinentes.
4. Certains entretiens ont duré longtemps. Ce fut particulièrement le cas des entretiens en face à face.

Dans la transcription des entretiens, les passages les plus intéressants, pertinents ou critiques sont soulignés afin d'attirer l'attention des lecteurs. Ce sont aussi ces passages qui ont servi à la présente analyse.

Pour éviter toute confusion, je précise que les répondantes qui ont pris un pseudonyme sont désignées par celui-ci dans l'analyse des entretiens.

2. Analyse des entretiens

Vu le nombre réduit de répondantes et le fait qu'il s'agit de questions ouvertes, il n'est pas possible de faire des statistiques par thème. L'analyse qui suit attire donc l'attention sur les tendances qui se dégagent ou parfois simplement sur des points de vue intéressants apportés par les personnes interviewées.

a. Perception du musée (d'art) vs rôle social du musée (d'art)

J'ai demandé aux répondantes quels concepts, termes ou valeurs elles associent aux musées d'art. Les termes employés montrent l'intérêt et le potentiel des musées d'art, mais ils dénotent aussi un regard critique sur l'institution, sa place et le rôle qu'il joue dans la société, ainsi que le manque d'adéquation avec la société actuelle, diverse et multiculturelle. La classification entre les termes positifs et négatifs n'est pas intrinsèque aux termes, mais représente la valeur que leur accordent les répondantes dans leurs réponses. Ainsi, la richesse et le prestige se retrouvent dans les deux catégories.

Les termes positifs sont : créativité, culture, mixité, talent, apprentissage (2 x), émerveillement, richesse, prestige, beauté, découverte, admirer, joie, atmosphère, beauté du bâtiment.

Les termes négatifs sont : élitisme (3 x), entre-soi, hégémonie, reproduction sociale, excluant, architecture dominante, richesse, prestige, eurocentré, concentré sur le passé, mal foutu, (inconsciemment) recroquevillé.

Les musées, et les musées d'art en particulier, ne laissent donc pas les répondantes indifférentes. Concernant leur perception du musée, les répondantes manifestent des sentiments ambivalents, entre plaisir et agacement.

Assez unanimement, les répondantes expriment leur plaisir de visiter les musées d'art. Elles abordent la délectation et l'émotion, mais aussi les opportunités d'apprentissage que ces institutions leur offrent. Elles reconnaissent également d'importance de ces lieux de conservation, de partage des connaissances et de partage autour des œuvres d'art. Selon elles, ils permettent d'avoir une expérience sensible de la vie et on peut y aborder des thèmes de société qui aident les gens à se construire.

Dans le même temps, les répondantes sont très critiques vis-à-vis des musées d'art, particulièrement en Belgique. Selon elles, ils sont figés, vieillots, pas du tout en adéquation avec la société.

Simone Guillissen-Hoa identifie des problématiques profondes dans sa critique des musées d'art :

C'est horrible parce que tous les mots qui me viennent en tête sont super négatifs : « reproduction sociale », « hégémonie » je ne saurais pas dire un seul mot, ça, c'est trop difficile. [...] j'ai aussi envie de dire « excluant », mais j'ai aussi envie de dire « enjeu ». Pour moi, il y a un réel enjeu à se réapproprier ces lieux et les narratifs. Je dirais aussi quand même « dominant », bon, là c'est aussi ma casquette d'architecte qui fait que, ne serait-ce que dans l'architecture de ces lieux, tu as toujours l'impression que ce sont des bâtiments de méchants de Disney. Même la devanture de ton lieu ne donne pas envie de franchir le pas de la porte. Oui, il y a un réel enjeu à revoir le modèle muséal.⁸⁰

Dans cette citation, elle relève à la fois des dynamiques systémiques d'exclusion qui s'expriment au travers du musée et l'importance d'autant plus grande pour le musée d'interroger ces logiques. À d'autres occasions, elle relève que les musées reproduisent les canons de l'art construits par une société patriarcale (cf. glossaire : patriarcat) et raciste.

À propos d'un grand musée qui a rouvert ses portes en 2022, Mig Quinet dit :

[...] on a de nouveau une institution qui accroche comme dans les années 70, majoritairement des hommes blancs. Les femmes sont très clairement minoritaires. Et je n'ose même pas poser la question des femmes racisées parce que je pense que c'est vraiment un impensé dans leur discours et leur perception.⁸¹

En donnant l'exemple d'un musée d'art en Belgique, Mig Quinet déplore que les musées ne profitent pas toujours de leur période de transformation pour envisager une refonte de leur accrochage plus équitable et plus en lien avec les questions de société en y incluant notamment une réflexion sur la racisation (cf. glossaire) et la représentation des personnes racisées qui lui semble encore être un angle mort.

Georgine Dibua Mbombo répond d'emblée que les musées ont été créés pour une classe aisée et que les musées d'art, plus particulièrement, ne sont pas accessibles à tous :

[...] les musées, il faut considérer quand même que c'est au départ des institutions qui ont été créées et tournées vers une certaine classe aisée - ça, il faut le dire - [...] Et c'est progressivement, et encore, que les portes se sont ouvertes. D'ailleurs, en Belgique, je parle du cas de la Belgique, ce n'est pas pour rien qu'on a créé le fameux article 27 [...] pour [...]

⁸⁰ Entretien de l'autrice avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), Architecte et membre fondatrice de l'ASBL l'Architecture qui dégenre, enregistrement retranscrit, Bruxelles, le 13 mars 2023, 00:15:03.670 et 00:15:28.140.

⁸¹ Entretien de l'autrice avec Mig QUINET (pseudo), Doctorante en Histoire de l'art et guide-conférencière, enregistrement retranscrit, Bruxelles, le 1^{er} mars 2023, 00:04:45.980.

permettre à une catégorie de la population d'accéder aussi à tout ce qui était culturel. Les musées, bien sûr, il y a des musées comme le Musée de l'Homme, le Musée des sciences naturelles, où on peut encore amener généralement des programmes scolaires. Mais quand il s'agit des musées d'art, l'art n'a jamais été réellement à la portée de tout un chacun.⁸²

Georgine Dibua Mbombo relève que les musées n'ont pas été créés pour un public large, mais bien pour une élite financièrement aisée et cultivée. Pour elle, même si des efforts sont faits pour une démocratisation intellectuelle et économique des musées, les musées d'art ne semblent pas démocratiser leur discours et restent élitistes.

Les répondantes estiment aussi que les musées d'art en Belgique ne représentent pas la société belge, que leurs discours et leurs expositions manquent de diversité. Parmi les répondantes afrodescendantes, certaines mentionnent qu'il leur arrive d'être heurtées par la manière dont sont présentés les objets africains, notamment à cause de leur mode ou leur contexte d'acquisition par pillage ainsi que par le manque de recherches et de connaissances mobilisées pour leur exposition.

En termes d'accessibilité, les répondantes pointent aussi à de nombreuses reprises le prix élevé des musées et des expositions.

Les répondantes qui ont déjà eu un contact professionnel avec les musées d'art constatent que, souvent, ce ne sont quelques personnes au sein de l'institution qui souhaitent effectuer des démarches pour que le musée soit réellement « au service de la société ». Elles pointent le fait que ces personnes sont parfois confrontées à la frilosité de la direction et qu'elles risquent de se décourager et comme c'est elles qui portent souvent seules les projets d'inclusion et d'ouverture, il arrive que ces projets cessent lorsqu'elles quittent leur poste.⁸³

Le point de vue de Stéphanie Masuy sur le musée d'art est assez similaire à celui des autres répondantes :

[...] son intérêt, c'est qu'il permet d'aborder certains sujets de société et de permettre, par exemple, les échanges, les discussions, les débats autour de ceux-ci. Il permet d'encourager aussi des rencontres autour des sujets de ce type. [...] il a un rôle même, tout simplement, de pouvoir procurer un certain épanouissement ou un plaisir de visite, de susciter de l'émerveillement et donc de permettre aussi à des gens de se développer. C'est cette idée de délectation qu'on évoquait dans la définition de l'ICOM, cette idée de pouvoir avoir un temps

⁸² Entretien de l'autrice avec Georgine DIBUA MBOMBO, Ingénieure en électronique, coordinatrice et cheffe de projet de Bakushinta, enregistrement retranscrit, espace virtuel de visioconférence, le 21 mars 2023, 00:06:29.900.

⁸³ Entretien de l'autrice avec Kim CAPPART, Architecte d'intérieur, scénographe, artiste et cofondatrice de l'ASBL *Renew Art Gallery*, enregistrement retranscrit, Bruxelles, le 19 mai 2023, 00:37:03.040 ; Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:48:40.690.

à soi, que ce soit un temps d'apprentissage, un temps de mise à distance, justement aussi par rapport à ce qu'on peut vivre par ailleurs. [...] c'est aussi [un] espace de rencontres à travers l'art utilisé comme médium, de rencontres humaines et de moyens de susciter des échanges et de tisser des liens entre les gens. Pour moi, vraiment, l'art peut avoir cette vocation-là. On le voit très, très bien, par exemple, avec un projet comme *Musée comme chez soi*.⁸⁴

Elle insiste surtout sur l'aspect esthétique, éducatif des musées et aborde le fait qu'ils permettent de développer des sujets de société. Elle désigne l'art comme un support qui permet de créer des liens entre les individus et d'instaurer un échange avec les publics.

Plus loin dans son entretien, Stéphanie Masuy attire l'attention sur la nécessité pour les musées de se confronter à l'avis du public pour continuer à faire sens et évoluer avec les besoins de la société. À la suite de quoi elle aborde certains éléments qui ressortent de la consultation des publics organisée par le Musée d'Ixelles tels que la fatigue muséale, le besoin d'un musée « lieu de vie » et d'une plus grande proximité avec l'environnement social du musée, qui est très diversifié dans cette commune de Bruxelles. Pour Stéphanie Masuy, le musée d'art peut être un lieu de rencontre, mais la collection doit rester centrale. Cela ne doit toutefois pas l'empêcher d'innover.⁸⁵ Concernant les démarches participatives, Stéphanie Masuy remarque qu'elles prennent beaucoup de temps et que c'est une des difficultés auxquelles les musées d'art sont confrontés. Elle met en exergue que pour changer leur façon de travailler, les musées ont besoin à la fois de temps et de moyens humains.⁸⁶

Ces diverses réflexions de Stéphanie Masuy montrent que certains musées tentent de se mettre à l'écoute des préoccupations des publics et, dans une certaine mesure, de la société même si elle évoque la difficulté de s'atteler à toutes problématiques en même temps.

Ensuite, concernant le rôle des musées dans la société, la plupart des répondantes intègrent dans leur définition du rôle social du musée différents axes de la définition 2022 du musée par l'ICOM : « au service de la société », « l'interprétation et l'exposition du patrimoine matériel et immatériel », « accessible et inclusif », « avec la participation de diverses communautés », « des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissances ».

[...] le but premier du musée, pour moi, c'est construire des imaginaires, développer des discours, montrer des choses au travers de l'art, parce que c'est un musée d'art. [...] Par

84 Entretien de l'autrice avec Stéphanie MASUY, Historienne et responsable des publics au musée d'Ixelles, enregistrement retranscrit, espace virtuel de visioconférence, le 6 septembre 2023, 00:10:16.620.

85 Entretien avec Stéphanie MASUY, 00:10:16.620, 00:22:20.130 et 00:26:10.480.

86 Entretien avec Stéphanie MASUY, 01:26:22.490.

exemple, il y a plein de musées qui se disent : « Pourquoi moi, alors que je suis un musée d'art, pourquoi je devrais parler d'écologie ? Pourquoi je devrais parler de développement durable ou de guerre ou de féminisme ou des identités *queer* ? » Pour eux, ce n'est pas leur place et c'est à ce niveau-là, je pense que c'est à ce moment-là qu'il faut mobiliser l'aspect du rôle social du musée. [...] il y a cet aspect de montrer de belles choses, mais pas pour rien.⁸⁷

Simon Leigh semble dire que le rôle du musée, y compris du musée d'art, est avant tout social. Elle estime que les collections d'art doivent être un support esthétique aux discours du musée concernant les problématiques sociales. Mais elle relève aussi la réticence des musées d'art à s'engager dans le traitement de telle thématique.

On ne peut pas passer à côté du rôle de conservation. Je pense qu'un musée d'art ne peut pas simplement être un lieu dédié au public, il doit pouvoir avoir ses limites par rapport à sa notion de conservation et de recherches. Ça doit être un lieu qui, comme la recherche académique, produit de nouvelles connaissances et doit dès lors aussi prendre conscience de son rôle dans cette production de contenu et de discours au niveau académique. Mais ça doit aussi effectivement être un lieu qui est accessible, qui rend accessibles les récits de l'histoire de l'art à tout un chacun. Ça doit être un lieu où on réfléchit, où on pense, mais aussi où on peut prendre du plaisir. [...] le musée devrait avoir un rôle de mieux intégrer, refléter les publics qui parcourent les salles.⁸⁸

Mig Quinet, voit comme primordiales les missions de conservation de l'héritage et de recherche des musées. Elle dit également que la recherche des musées et musées d'art peut veiller à inclure d'autres récits plus multiculturels. Elle souhaite que le musée soit un lieu de plaisir et de réflexion.

[...] il y a à la fois sensibiliser, éduquer, faire connaître, relater des faits, mais aussi faire voyager dans le sens poétique, fantaisiste du terme et créer des moments suspendus, il y a donc aussi cette recherche un peu plus onirique. Une volonté de susciter des émotions plurielles.⁸⁹

Outre la mission d'éducation du musée, Simone Guillissen-Hoa évoque une dimension plus poétique et sensible que l'expérience du musée peut provoquer. Elle met l'accent sur les émotions « plurielles » que les musées et les musées d'art doivent chercher à susciter.

[...] un musée est là pour éduquer sur les questions artistiques et culturelles à travers les problématiques sociétales également.⁹⁰

Par exemple, la Belgique est multiculturelle et cette multiculturalité, dans les musées, on ne la ressent pas. Les employés du musée sont blancs, les directeurs de musée sont des hommes racisés (*sic*) blancs. [...] il faut pouvoir se dire qu'aujourd'hui, dans le monde et surtout la société actuelle, on veut que le musée représente ce que nous, on est aujourd'hui. C'est ce que j'ai reçu comme retour dans cette enquête que j'avais faite.⁹¹

⁸⁷ Entretien de l'auteurice avec Simone LEIGH (pseudo), Étudiante en master en Histoire de l'art et Archéologie, enregistrement retranscrit, Liège, le 18 février 2023, 1^e partie, 00:12:01.880 et 00:13:17.240.

⁸⁸ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:11:06.120 et 00:26:53.840.

⁸⁹ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:09:45.560.

⁹⁰ Entretien de l'auteurice avec Jemima KULUMBA, Fondatrice et présidente de la *Biennale of Women In Art*, enregistrement retranscrit, Bruxelles, le 2 novembre 2023, 1^e partie, 00:03:57.550.

⁹¹ Entretien avec Jemima KULUMBA, 1^e partie, 00:08:29.900.

Pour Jemima Kulumba, la mission d'éducation est à lier au rôle social du musée. Elle pense que les musées y compris les musées d'art doivent montrer les multiples récits et visions des histoires de notre société multiculturelle.

Le rôle d'éducation du musée est donc très présent dans les entretiens que j'ai menés. Mais il ne s'agit pas de répéter un discours « histoire de l'art » classique. Ces quelques témoignages montrent que les personnes interviewées attendent des musées qu'ils développent de nouvelles connaissances sur leurs collections, de nouveaux discours et que, à l'appui des œuvres qu'ils exposent, développent des discours sur des problématiques sociétales actuelles, qui intéressent les publics, mais aussi intègrent et reflètent les publics s'ils veulent travailler de manière inclusive.

b. Le public des musées d'art

La plupart des répondantes considèrent que, par rapport à l'ensemble de la société belge, le public des musées d'art est assez réduit. Il s'agit de personnes de classe moyenne avec un certain niveau de culture ou des professionnels du secteur.

Pélagie Gbaguidi et Jemima Kulumba signalent que les jeunes ne sont pas intéressés par le musée d'art.⁹²

Plusieurs répondantes soulignent le manque de diversité parmi les publics des musées. Pélagie Gbaguidi précise : « ... des personnes plus âgées, de peau blanche ... »⁹³

Kim Cappart rappelle que, parmi les personnes qui ne viennent pas au musée, il ne faut pas penser seulement aux personnes socioéconomiquement défavorisées. Il y a énormément de gens aisés qui ne fréquentent pas les musées.⁹⁴

Mig Quinet, qui a guidé des groupes, souligne que les groupes guidés sont plus diversifiés. Il s'agit de groupes scolaires de tous âges, de groupes culturels ou de groupes du troisième âge. Alors que les groupes culturels et les groupes du troisième âge font partie de la même catégorie socioéconomique que le public individuel, les groupes scolaires permettent

⁹² Entretien de l'autrice avec Pélagie GBAGUIDI (pseudo), Étudiante en bachelier Assistant.e Social.e, enregistrement retranscrit, espace virtuel de visioconférence, le 15 avril 2023, 00:11:36.970 ; Entretien avec Jemima KULUMBA, 1e partie, 00:09:39.590.

⁹³ Entretien avec Pélagie GBAGUIDI (pseudo), 00:11:36.970.

⁹⁴ Entretien avec Kim CAPPART, 1^e partie, 00:16:33.610.

d'amorcer un lien entre les enfants et le musée. Elle rapporte qu'un musée envisage d'offrir des entrées gratuites aux enfants pour qu'ils puissent revenir en famille.⁹⁵

Simone Leigh et Simone Guillissen-Hoa signalent que le public des musées d'art doit connaître les codes du musée ou avoir les références pour comprendre les œuvres. Et, si l'on veut attirer d'autres publics, il faut expliquer, contextualiser les œuvres, les thématiques, les courants et les techniques.⁹⁶

L'analyse de Stéphanie Masuy concernant les publics confirme les points de vue des autres répondantes. Selon elle, le public du musée d'Ixelles, ce n'est pas la société en général. C'en est un petit segment, d'une tranche d'âge assez élevée, des gens avertis qui visitent en moyenne quatre musées par an. Lors de la consultation des publics, alors que le musée pensait aux publics minorisés ou discriminés ou encore à la communauté d'origine congolaise du quartier de Matonge pour toucher des publics potentiels, une suggestion était de s'adresser aux expatriés, qui travaillent pour l'Union européenne ou d'autres institutions internationales et qui sont nombreux à Ixelles. Cela montre que chaque musée, en fonction de son environnement, fait face à des publics potentiels très diversifiés, avec des références culturelles multiples.⁹⁷

Afin de voir dans quelle mesure le musée (d'art) est « ouvert au public », j'ai demandé aux personnes interviewées si elles ont des appréhensions à entrer dans un musée ou à fréquenter des institutions culturelles. Simone Leigh dit qu'elle ne s'y est pas toujours sentie légitime. Simone Leigh, Pélagie Gbaguidi et Jemima Kulumba disent toutes trois qu'elles ont l'habitude d'être la seule personne noire dans l'espace public où elles évoluent.

Plusieurs répondantes relèvent que, si elles n'ont pas d'appréhension à entrer dans un musée d'art, c'est le cas de beaucoup de gens. Comme dit plus haut, Mig Quinet souligne qu'il est crucial d'accompagner les nouveaux publics dans leur découverte du musée, avec, par exemple, pour les groupes scolaires, une session de préparation de la visite en classe avant de se rendre au musée. Cet accompagnement peut aussi se traduire par le choix d'œuvres,

⁹⁵ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:14:19.940 et 00:43:24.080.

⁹⁶ Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1^e partie, 00:24:07.990 et 00:21:48.000 ; Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:11:41.940.

⁹⁷ Entretien avec Stéphanie MASUY, 00:15:28.900, 00:17:59.530 et 00:20:36.340.

notamment pour répondre à la question d'un petit élève : « Mais, madame, ils sont où, les Noirs dans le musée ? »⁹⁸

c. Les éléments structurant l'exposition (chronologie, courants)

Véronique Alain estime que l'exposition des œuvres de manière chronologique et par courant artistique permet de se situer dans le temps et de connaître les courants. Elle suggère toutefois d'exposer des œuvres anciennes avec des œuvres actuelles pour « rafraîchir » l'image du musée.⁹⁹

Sept autres répondantes critiquent d'emblée ce mode d'exposition. Selon elles, par sa linéarité, il renforce les canons hégémoniques, met en avant le « génie masculin », invisibilise (cf. glossaire) les figures moins connues.

Mig Quinet :

Tu vas peut-être avoir un peu des variantes si tu vas en Flandre ou en Wallonie, puisqu'on n'a pas les mêmes grandes figures constitutives de nos histoires de l'art. Mais ça reste quand même toujours les mêmes mecs. Et donc ça offrirait d'autres possibilités, d'autres récits, de pouvoir sortir de ce schéma-là.¹⁰⁰

Pour les répondantes professionnelles des musées, l'accrochage chronologique et par courant reproduit un narratif connu et empêche tout discours complexe. Il fait oublier que le discours classique de l'histoire de l'art est lui-même une « interprétation » puisqu'il s'agit de choix esthétiques. Nous reviendrons sur ce terme dans l'analyse de la définition du musée par l'ICOM.

Ce schéma d'exposition est également européo-centré. Ce dernier point est notamment relevé par quatre des cinq répondantes afrodescendantes.

Les personnes interviewées plaident donc pour un accrochage thématique permettant d'exposer des artistes moins connus. Simone Guillissen-Hoa souligne toutefois qu'il ne faut pas « perdre » les visiteurs qui apprécient de situer les œuvres dans le temps. Elle propose à cet effet l'utilisation de dispositifs, frise chronologique ou A4 récapitulatif.¹⁰¹ Simone Leigh rappelle que les repères chronologiques ont du sens s'ils permettent de donner du contexte

⁹⁸ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:26:53.840.

⁹⁹ Entretien de l'autrice avec Véronique ALAIN alias Esoken, Artiste, Liège, le 24 mai 2023, 00:10:32.460.

¹⁰⁰ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:17:34.260.

¹⁰¹ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:11:41.940.

aux œuvres exposées, en les reliant à des événements, par exemple politiques ou socioéconomiques, ou à des personnages contemporains.¹⁰²

d. Musée neutre et universel

De grands musées et un certain nombre de professionnels de musée ne voient pas l'utilité d'aborder des problématiques de société dans les musées d'art sous prétexte que les musées doivent être neutres et qu'ils ont été créés pour conserver des œuvres qui ont une valeur universelle.¹⁰³ Mais, comme nous l'avons vu plus haut, il est intéressant de remettre en question cette neutralité et cet universalisme qu'ils considèrent devoir préserver.

J'ai donc recueilli le point de vue de mes répondantes en leur posant la question suivante : « On associe parfois aux musées les notions de neutralité et d'universalisme. Qu'en penses-tu/pensez-vous ? »

Parmi les répondantes, c'est Kim Cappart qui amène le plus de nuances à l'intérêt et à la possibilité d'être neutre dans un musée d'art. Selon elle, si la neutralité, c'est transmettre un savoir sans influencer et permettre à chacun de se faire une idée de ce qu'il apprécie ou pas, la neutralité a un certain intérêt. Mais dans tout ce qui touche les missions du musée qui sont le choix des acquisitions ou des expositions, l'interprétation des œuvres et surtout le positionnement par rapport à des sujets de société, la neutralité est impossible et n'est pas souhaitable. Elle fait d'ailleurs référence à la nouvelle définition du musée qui met l'accent sur le rôle que le musée doit jouer au service de la société.¹⁰⁴ Au contraire, la peur de fâcher ou de trop s'engager affadit l'exposition et en réduit considérablement l'intérêt.¹⁰⁵ Ce dernier point est aussi relevé par Salomé Ysebaert.¹⁰⁶

Le point de vue des autres répondantes est très tranché. La neutralité et l'universalisme des musées d'art ne sont pas une réalité et cette vision de neutralité et d'universalisme est tout à fait obsolète. Pour Simone Guillissen-Hoa, la neutralité et l'universalisme sont des chimères.¹⁰⁷

Le point de vue de Mig Quinet est le suivant :

¹⁰² Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1^e partie, 00:30:22.300.

¹⁰³ LEWIS, Geoffrey, « Le musée universel : un cas à part ? », Les nouvelles de l'ICOM, vol. 57, n°1, 2004, p. 3-4.

¹⁰⁴ Entretien avec Kim CAPPART, 1^e partie, 00:41:57.380, 00:44:20.650 et 00:44:54.040.

¹⁰⁵ Entretien avec Kim CAPPART, 2^e partie, 00:20:51.040.

¹⁰⁶ Entretien de l'autrice avec Salomé YSEBAERT, Master en études africaines et gestionnaire du projet PEM N'Zassa d'Enabel, enregistrement retranscrit, espace virtuel de visioconférence, le 23 juin 2023, 00:09:34.100.

¹⁰⁷ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:17:15.920.

[...] ça nous ramène à cette question de tradition, le fait que ce soit figé, qu'on ait l'impression qu'il n'y a qu'un seul récit unique et que donc, ce récit serait effectivement un récit neutre. Évidemment, l'institution muséale n'est pas neutre du tout, loin de là. [...] ça occulte complètement le fait qu'il s'agit de récits dominants et que ces discours dominants sont considérés comme neutres.¹⁰⁸

Mig Quinet rappelle que ce sont les discours dominants qui sont considérés par certains grands musées comme « neutres et universels ».

Les répondantes afrodescendantes retiennent surtout que toutes les cultures ne sont pas mises sur le même pied dans les musées qui se disent neutres et universels.

Georgine Dibua Mbombo précise : la création artistique est universelle, mais l'exposition des œuvres d'art ne l'est pas. Selon elle, les artistes qui ne sont pas européens soit sont considérés comme « exotiques », soit reçoivent le reproche de ne représenter pas suffisamment leur culture d'origine s'ils créent « à l'occidentale ».¹⁰⁹

Simone Leigh résume son point de vue comme ceci :

Ce n'est pas vrai, mais rien n'est neutre. Tout est politique. [...] L'universalisme, c'est quoi ? Et c'est qui ? Parce qu'en fait, honnêtement, oui, on a [...] une [...] mondialisation, mais sur quel modèle ? Et qui influence qui ? On le sait très bien. On voit bien que c'est l'Occident qui essaie d'imposer son universalisme aux autres. L'universalisme, si je caricature un peu, si on regarde en dehors même de l'histoire de l'art, si on regarde vraiment de manière très terre à terre, c'est un jeans, une paire de baskets Nike, un sweat, une éducation laïque, etc. C'est qui ça ? De manière générale, si vraiment on regarde historiquement, ce n'est pas les pays du Sud, ça. C'est qui ? [...] Ce neutre, c'est qui ? C'est un homme blanc éduqué, peut-être pas éduqué, mais c'est un homme blanc, hétérosexuel. Et cet universel, c'est qui ? Parce qu'au final, moi, si vous me dites que l'universel, ça pourrait être moi. Eh bien, non, ce n'est pas moi, l'universel.¹¹⁰

En tant que femme noire, Simone Leigh ne se sent pas intégrée dans les concepts de neutre et d'universel, ce qui montre que c'est un leurre. Durant son interview, elle décrit comment, consciemment puis inconsciemment, elle a ajusté sa tenue, ses cheveux, ses goûts pour entrer dans le « moule » de la neutralité, sans y parvenir : « Il ne faut pas être trop urbain, pas trop noir, pas trop africain, il ne faut pas être "trop" ». ¹¹¹

Dans un autre passage, elle dit :

Quand on parle de neutralité dans le musée, quand on parle de neutralité à l'université, on ne peut pas parler de X et Y. Une fois qu'on parle de féminisme, c'est fini, là, toute la neutralité est partie. Une fois qu'on est critique, mais qu'on est critique sur des choses qui dérangent, là, la neutralité est partie. Et c'est intéressant parce que oui, clairement, elle citait une

¹⁰⁸ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:25:52.480.

¹⁰⁹ Entretien avec Georgine DIBUA MBOMBO, 00:14:16.450.

¹¹⁰ Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1^e partie, 00:47:14.200.

¹¹¹ Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1^e partie, 01:58:00.940 et 01:58:58.460.

personne qui est arabe et qui disait qu'en gros, si elle parle de quelque chose qui est décolonial, on va lui dire qu'elle n'est pas neutre parce qu'elle a un rapport à cette histoire. Mais un homme blanc, non, lui, il n'a pas le rapport à cette histoire. Les gens ont fait la colonisation tout seuls, entre Arabes, entre Noirs.¹¹²

Elle rappelle ainsi que la neutralité est un paravent utilisé par les institutions pour ne pas avoir à affronter l'altérité, la critique de ce qui est établi.

Stéphanie Masuy rejoint le point de vue des autres répondantes. Pour elle non plus, les musées ne sont pas neutres. Le discours classique de l'histoire de l'art est un discours orienté, qui est celui d'hommes et de femmes pour la plupart occidentaux, socioéconomiquement privilégiés. Elle aborde aussi le fait que ce discours date d'une époque coloniale à tel point que certains musées d'Afrique reprennent le même discours. Selon elle, il faudrait que les musées signalent que ce qui est considéré comme « la vérité en histoire de l'art » est aussi une interprétation car le public n'en est pas toujours conscient.¹¹³

Concernant l'universalisme, sa réponse est également claire :

[...] quand les publics qui ne viennent pas chez nous nous disent qu'ils ne voient pas comment s'approprier les collections, je crois qu'on a la meilleure réponse qui soit.¹¹⁴

e. Diversité et inclusion dans les musées d'art

J'ai aussi interrogé mes interlocutrices sur l'expérience qu'elles avaient de la diversité et de l'inclusion dans les musées. La question était : « Sur le plan de la diversité et de l'inclusion, quels sont les éléments qui rendent ta/votre visite dans un musée d'art agréable ou inconfortable ? »

Elles ont apporté de nombreux éléments, tant sur les aspects positifs que sur les aspects négatifs, et ce, à plusieurs niveaux.

Plusieurs répondantes signalent l'importance d'être attentif·ve aux personnes porteuses de handicap. Il ne s'agit pas seulement des PMR. Selon Simone Guillissen-Hoa, le musée doit être conscient des sens qui vont être activés par l'exposition afin de prévoir des aménagements pour les personnes qui ont des problèmes sensoriels.¹¹⁵ Mig Quinet signale que le musée Art

¹¹² Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1e partie, 00:38:34.030.

¹¹³ Entretien avec Stéphanie MASUY, 00:47:57.500.

¹¹⁴ Entretien avec Stéphanie MASUY, 00:47:57.500.

¹¹⁵ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:42:36.030.

et Marges permet à chacun de venir comme il est, notamment d'être bruyant, ce qui légitime par exemple la présence des personnes autistes.¹¹⁶

Plusieurs répondantes mentionnent comme une bonne pratique les toilettes non genrées, accessibles à tous, avec des stations de change dans toutes les toilettes.

Quatre répondantes, qui travaillent régulièrement dans ou avec des musées, mentionnent des dispositifs qui permettent une meilleure expérience des musées pour un plus grand nombre de visiteurs ou qui tiennent compte de la violence que peuvent représenter des œuvres ou des objets :

- Des cartels avec différents niveaux de langage qui sont lisibles non seulement pour les enfants, mais aussi pour les personnes d'origine étrangère,¹¹⁷
- Des parcours visiteurs sur mesure comme à la KBR où on peut choisir une visite approfondie pour les connaisseur.euses, une visite découverte ou une visite ludique,¹¹⁸
- Des cartels qui contextualisent une œuvre qui peut poser problème en raison de son mode d'acquisition ou par la problématique sociale ou le thème iconographique qu'elle représente,¹¹⁹
- Un avertissement (*trigger warning*), éventuellement par un dispositif architectural, pour avertir de la violence de certaines parties de l'exposition, par exemple à propos de violences coloniales,¹²⁰
- Des endroits de repos pour éviter la fatigue muséale (plusieurs fois),
- Des fontaines donnant accès à de l'eau potable gratuite¹²¹.

La diversité, c'est aussi l'accueil des enfants. Les répondantes mentionnent les dispositifs suivants comme de bonnes pratiques à généraliser :

- Un accrochage à différentes hauteurs,¹²²
- Des activités pour les enfants,

¹¹⁶ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:11:06.120.

¹¹⁷ Entretien avec Salomé YSEBAERT, 00:15:29.430.

¹¹⁸ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 01:30:10.180.

¹¹⁹ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:42:36.030.

¹²⁰ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:42:36.030.

¹²¹ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:42:36.030.

¹²² Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 01:13:23.100.

- Des ateliers où les enfants peuvent appréhender concrètement le travail de l'artiste. La répondante prend pour exemple une exposition Brancusi où les enfants pouvaient sculpter la pierre et comprenaient la tension entre une pierre rugueuse et une sculpture lisse et épurée.¹²³

Mig Quinet admet que les Journées du Matrimoine (cf. glossaire : matrimoine) permettent de faire découvrir les artistes femmes. Ce qui est dommage, c'est que ce type d'événement impose une jauge réduite.¹²⁴ La portée en est donc également réduite.

Ce que ces professionnelles des musées considèrent comme de mauvais exemples de diversité et d'inclusion, ce sont les expositions *token* (cf. glossaire)¹²⁵ et la difficulté de trouver l'équilibre dans les expositions consacrées aux questions de genre¹²⁶.

Simone Guillissen-Hoa relève que la diversité et l'inclusion font rarement partie de la politique générale des musées et qu'on invite des militantes pour des projets ponctuels « parce qu'ils savent très bien que ça fait bien sur le rapport d'activités »¹²⁷. Elle craint donc d'être le *token* d'institutions qui ne sont pas prêtes à évoluer en profondeur.¹²⁸

Mig Quinet souligne que l'appréhension à visiter un musée est aussi causée par des contraintes de sécurité, tels que les portiques à franchir pour entrer au Centre Pompidou ou la manière dont sont briefés les gardien.nes de salle car, selon elle, cela mène à des comportements problématiques avec les publics qui ne correspondent pas au profil du public blanc, bourgeois et habitué des musées.¹²⁹

Salome Ysebaert¹³⁰ et Jemima Kulumba regrettent le manque de diversité dans le personnel des musées, en dehors des services techniques.

Jemima Kulumba dit à ce propos :

Je pense que ce qui me dérange également, c'est la représentativité des citoyens et des citoyennes, particulièrement en Belgique. On est un des pays les plus multiculturels au monde

¹²³ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:42:36.030.

¹²⁴ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 01:14:27.450 et 01:15:47.460.

¹²⁵ Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1^e partie, 00:15:21.940 et 00:17:51.400 ; Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:50:04.470.

¹²⁶ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 01:09:57.630.

¹²⁷ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:48:40.690.

¹²⁸ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:48:40.690.

¹²⁹ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 01:03:22.910.

¹³⁰ Entretien avec Salomé YSEBAERT, 00:15:29.430.

et cette diversité ne se ressent aucunement dans un musée. On est accueilli par une personne blanche, on est guidé par une personne blanche. [...] Quand on va faire un panel de conversations, ce seront aussi des personnes blanches, à part quand on va parler de décolonialisme, attention, on met des personnes *Black*.¹³¹

Salomé Ysebaert signale qu'au musée, parce qu'elle est noire, on n'imagine pas qu'elle puisse être coordinatrice de projet.¹³² Mais elle dit aussi qu'il existe à l'étranger de bons exemples dont on peut s'inspirer. Elle parle notamment du Tropenmuseum d'Amsterdam, qui est attentif à la diversité à différents niveaux de l'institution parmi lesquels les expositions.¹³³

Simone Guillissen-Hoa plaide pour une plus grande diversité des représentations. Elle prend pour exemple la classe sociale.¹³⁴ Deux jeunes répondantes afrodescendantes, Simone Leigh et Pélagie Gbaguidi, mentionnent, quant à elles, le manque d'œuvres d'art représentant des personnes noires et le grand plaisir et l'émotion qu'elles ressentent lorsqu'elles en voient.¹³⁵

Véronique Alain est du même avis et remarque que les œuvres non occidentales ne sont pas exposées dans les mêmes musées :

La multiculturalité est assez absente des musées d'art. Sinon elle est typique à l'intitulé du musée, par son thème.¹³⁶

Les personnes racisées doivent aller dans d'autres musées que les musées d'art pour voir des productions artistiques liées à leur ascendance.

Véronique Alain et Pélagie Gbaguidi soulignent la souffrance qu'il y a de voir des œuvres ou des objets liés à l'esclavage ou à la colonisation.¹³⁷

Simone Leigh aborde une autre dimension en parlant du musée :

C'est une institution dans laquelle je ne me suis pas toujours sentie légitime. [...] À la base, je n'ai pas ma place dans ce monde-là et je pense que je l'ai forcée. Je fais tout pour avoir ma place, que les gens le veuillent ou non. [...] Mais maintenant, moi, dans un musée, je me sens à l'aise globalement parce qu'en fait je fais 20 musées l'année minimum. Qui peut me dire que je ne suis pas légitime d'aller [au musée], d'entrer dans un musée ? Personne. Mes études, c'est ça. [...] Je me sens à l'aise, mais juste parce que j'ai travaillé, j'ai fourni des efforts et je peux montrer patte blanche et dire « j'ai la culture pour », tu vois, ce que je n'ai pas avec

¹³¹ Entretien avec Jemima KULUMBA, 2^e partie, 00:29:55.710.

¹³² Entretien avec Salomé YSEBAERT, 00:33:08.180.

¹³³ Entretien avec Salomé YSEBAERT, 00:32:04.640.

¹³⁴ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:47:21.360.

¹³⁵ Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1^e partie, 00:09:07.190 ; Entretien avec Pélagie GBAGUIDI (pseudo), 00:49:34.060.

¹³⁶ Entretien avec Véronique ALAIN, 00:46:47.420.

¹³⁷ Entretien avec Véronique ALAIN, 00:46:47.420 ; Entretien avec Pélagie GBAGUIDI (pseudo), 00:49:34.060.

les autres institutions et ce que je ne me permettrais pas au théâtre, etc. Et donc ça montre bien qu'en fait, cette espèce d'assurance, de légitimité, elle est fragile.¹³⁸

Ce témoignage de Simone Leigh montre que les personnes qui ne font pas (encore) partie des publics des institutions culturelles et des musées en particulier doivent en apprendre les codes, s'informer beaucoup et apprivoiser chaque type d'institution pour s'y sentir à l'aise. Il subsiste toutefois une conscience de la fragilité de cette légitimité et donc de l'éventualité de sa remise en question.

Pour sa part, Stéphanie Masuy a sur plusieurs points un avis proche de celui des autres répondantes. Selon elle, il faut en effet amener de nouveaux discours sur des problématiques sociétales. Elle donne l'exemple de l'exposition *Recaptioning Congo*, très bien documentée, qui a fait une relecture par des Congolais des photos de propagande qui incitaient les Belges à aller au Congo. Elle a découvert un pan de l'Histoire qu'elle ne connaissait pas et a été bouleversée par l'exposition.¹³⁹

Elle ajoute qu'il ne suffit pas de mettre des femmes dans une exposition pour travailler à la diversité de genre et à l'inclusion des femmes. Il faut commencer quelque part, mais pas avoir sans cesse les mêmes discours, les mêmes questionnements, auquel cas l'intérêt s'éteint.¹⁴⁰

Suite à la visite d'une exposition préparée en cocréation avec des femmes et qui traitait de la perte d'un bébé, elle préconise également des expositions qui interrogent des moments de la vie qui peuvent être particuliers ou douloureux pour donner la parole à d'autres voix minorisées.¹⁴¹

Pour la médiation, si le musée n'a pas l'expertise en interne, elle pense utile de faire appel à des relais extérieurs pour augmenter la diversité dans le discours et dans l'approche des collections.¹⁴²

f. L'intersectionnalité

Je n'ai pas interrogé toutes mes répondantes à propos de l'intersectionnalité. Trois d'entre elles n'étaient pas du tout au courant du concept et, durant l'entretien avec Stéphanie Masuy,

¹³⁸ Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1e partie, 00:02:24.100, 02:07:13.560 et 02:23:31.000.

¹³⁹ Entretien avec Stéphanie MASUY, 00:57:44.500.

¹⁴⁰ Entretien avec Stéphanie MASUY, 00:59:16.960 et 00:56:35.670.

¹⁴¹ Entretien avec Stéphanie MASUY, 00:50:39.090 à 00:56:35.670.

¹⁴² Entretien avec Stéphanie MASUY, 01:20:25.730.

dont la durée était limitée, j'ai préféré recueillir davantage d'informations à propos d'autres points.

Les réponses des participantes nous apportent plusieurs éclairages.

En tant que jeunes femmes noires, Simone Leigh et Pélagie Gbaguidi expérimentent la nécessité d'un regard intersectionnel au quotidien.

Simone Leigh l'exprime ainsi :

Je disais, par exemple, que l'universalisme, ce n'est pas moi. Moi, qui je suis ? Moi, je suis une femme, je suis noire, je suis enfant d'immigré, je suis de classe moyenne de base, on va dire plutôt inférieure. Mais je vais à l'université. Et donc, peut-être qu'avec le temps, je bougerai vers une classe qui est autre que celle de mes parents, par exemple. L'intersectionnalité, c'est le fait que moi, j'ai des identités multiples et que je suis une personne complexe et j'ai des identités complexes qui s'enchevêtrent, qui s'entremêlent et qui ont un impact [...]¹⁴³

Et ça peut agacer des gens que j'utilise le terme « racisé » parce que ça renvoie à une réalité. [...] Est-ce que j'ai envie de te parler de moi tous les jours comme d'une personne racisée ? Non. Je te disais même qu'au final, j'aimerais bien qu'on me prenne juste pour une femme. Mais ce n'est pas le cas.¹⁴⁴

Ce témoignage montre que l'inclusion intersectionnelle est importante car elle est attentive à différentes caractéristiques par exemple de genre, de race ou de classe qui ont un impact dans la vie de tous les jours des personnes qui vivent une de ces intersections.

Pour Salomé Ysebaert, travailler à une inclusion intersectionnelle, c'est regarder plusieurs aspects d'une même réalité. Cette approche aide à mieux comprendre la complexité de la société et à ne pas trop généraliser.¹⁴⁵

Mig Quinet, comme, nous l'avons déjà souligné plus haut à propos de la perception du musée, l'intersection « femmes racisées » est un impensé pour les musées. Selon elle, il est déjà très difficile d'intégrer la question du genre dans les musées et que les musées ne sont nulle part dans la pensée intersectionnelle, même si elle voit que cela bouge un peu plus dans les galeries. Malgré son intérêt pour les problématiques liées à la race, elle reconnaît qu'elle n'intègre pas assez l'intersectionnalité dans ses réflexions.¹⁴⁶

Simone Guillissen-Hoa constate que, de manière générale, la réflexion intersectionnelle n'existe pas du tout dans les musées est très mal reçue alors que c'est au cœur des enjeux et

¹⁴³ Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1^e partie, 00:50:29.160.

¹⁴⁴ Entretien avec Simone LEIGH (pseudo), 1^e partie, 01:32:15.380.

¹⁴⁵ Entretien avec Salomé YSEBAERT, 00:12:03.250.

¹⁴⁶ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:47:27.500 et 00:57:50.740.

une nécessité pour la curation actuelle. Elle relève toutefois des avancées dans des musées plus étroitement liés à la question de la race, tels que le Musée de la migration ou le musée Art et Marges.¹⁴⁷

Ces témoignages montrent clairement que l'inclusion intersectionnelle est une nécessité pour les musées parce qu'elle permet d'appréhender la société de manière plus complète, mais c'est aussi un énorme défi parce qu'elle rend le travail plus complexe.

g. Définition du musée selon l'ICOM

Afin de vérifier avec mon échantillon de répondantes dans quelle mesure les musées remplissent leur mission telle que définie actuellement par l'ICOM, j'ai demandé à mes répondantes de souligner dans la définition ce qu'elles considèrent comme important (souligné en bleu) et en leur demandant de préciser ce que les musées font déjà bien ou très bien (souligné en vert), les points sur lesquelles il y a une marge de progression (souligné en orange) et ceux qui sont en régression (souligné en rose). Le détail des critiques est repris aux annexes 11 à 20 du volume 2.

Le tableau repris en annexe 21 du volume 2 détaille les résultats point par point. Parfois, les répondantes ont voulu montrer que le niveau n'était pas uniforme dans tous les musées et ont donc souligné les mêmes mots de deux couleurs. Le total des trois dernières colonnes peut donc être supérieur au nombre de répondantes. J'ai noté en gras le score qui inclut le point de vue de Stéphanie Masuy pour le mettre en évidence sans complexifier le tableau.

Que constatons-nous ?

Les missions traditionnelles du musée sont peu soulignées comme importantes, non que les répondantes ne les trouvent pas importantes, mais parce qu'elles sont l'essence même du musée.

Les répondantes ont davantage souligné comme importants les points qui ancrent le musée dans la société : au service de la société (7 x), inclusif (6 x), accessible (5 x), il encourage la diversité (5 x), il encourage la durabilité (5 x), avec la participation de diverses communautés (5 x), des expériences variées d'éducation (5 x), de réflexion (5 x) et de partage de connaissances (5 x).

¹⁴⁷ Entretien avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), 00:19:26.830 et 00:20:34.020.

Deux points sont souvent considérés comme bien faits. Il s'agit d'abord de l'accessibilité (5 x), même si les répondantes disent que cela doit rester une préoccupation constante. Les participantes relèvent aussi que beaucoup de choses sont faites pour les expériences variées d'éducation (5 x) : visites pour les écoles, activités pour les enfants ou même des événements.

Ce qui est le plus remarquable, c'est que les répondantes ont mentionné que de nombreux points ont une « marge de progression », ce qui montre qu'elles considèrent que plusieurs aspects de la définition du musée ne sont pas encore une réalité.

Le point le plus fréquemment mentionné (8 x) est « avec la participation de diverses communautés ». De l'ensemble des commentaires des répondantes, il ressort que les musées travaillent trop en vase clos. Selon Georgine Dibua Mbombo, ils ne consultent pas les personnes qui pourraient les aider à bien interpréter les objets venant d'une autre culture. Pour elle, un travail inclusif exige du musée d'être malléable aux apports de diverses communautés pour obtenir un résultat ensemble.¹⁴⁸

Tout au long de son interview, Jemima Kulumba pense que le musée doit se réinventer et qu'il y a beaucoup à faire. Elle martèle que la cocréation avec les associations de territoire est indispensable pour que le musée se réinvente et soit davantage en phase avec la société. Elle insiste aussi pour la collaboration avec les artistes. Elle propose que les musées travaillent avec les pouvoirs politiques et les associations de terrain pour créer des ponts. Elle prône la participation citoyenne afin de cocréer des expositions qui répondent aux besoins de la population.¹⁴⁹

Sur la participation avec diverses communautés, une seule répondante, qui n'est pas une professionnelle de musée, a souligné en vert, mais son commentaire est : « "Avec la participation de diverses communautés", là, je ne sais pas trop ce que c'est. C'est bien si ça se fait ainsi, mais est-ce que c'est la réalité ? »¹⁵⁰.

Stéphanie Masuy a également noté ce point en « marge d'amélioration ». Selon elle, les musées ont entamé des démarches participatives, mais celles-ci n'impliquent pas encore

¹⁴⁸ Entretien avec Georgine DIBUA MBOMBO, 00:50:29.480.

¹⁴⁹ Entretien avec Jemima KULUMBA, 1^e partie, 00:09:39.590, 00:20:21.200, de 00:27:29.180 à 00:34:33.260, 01:05:06.270.

¹⁵⁰ Entretien avec Véronique ALAIN, 00:22:41.890.

différentes communautés.¹⁵¹ Elle signale que les démarches participatives prennent beaucoup de temps¹⁵² et, de ce fait, les musées hésitent à changer de mode de fonctionnement et continuent à appliquer leurs « recettes habituelles »¹⁵³.

Le point d'amélioration suivant est « il encourage la diversité » (6 x). L'ensemble de l'analyse montre que ce n'est pas encore une réalité. Non seulement les musées n'encouragent pas encore la diversité, mais ils ne la pratiquent pas encore.

Les répondantes ont aussi évalué sévèrement « inclusif », en marge de progression (5 x) et régression (1 x), sans toutefois de justification pour cette mention. Ce score est en ligne avec les deux précédents points.

De nombreux autres enseignements pourraient encore être tirés de ce petit sondage. Celui qui me paraît le plus important est la recherche, notés 4 x en marge de progression et 4 x en régression.

Simone Leigh :

La recherche, elle peut être bien faite, mais c'est de la recherche sur quoi ? Si vous faites de la recherche sur Picasso et l'abstraction, oui, vous en faites beaucoup. Si vous faites de la recherche sur autre chose, je pense, il y a une marge de progression.¹⁵⁴

Mig Quinet :

[...] en Belgique, [...] la recherche « en train de se faire » a peu de place dans les institutions muséales.¹⁵⁵ J'ai souligné en mode régressif la recherche [...] Tu vois que la fonction de recherche est mise de côté et c'est d'autant plus énervant quand tu vois qu'on met beaucoup de sous dans un musée Magritte ou un musée CoBrA, alors que c'est exactement là qu'il y a déjà de la recherche, déjà plein de publications et que ce n'est pas là qu'on a besoin de plus de connaissances. Mais bon, c'est ça qui ramène du public. Et donc on revient à cette idée du lucratif. Comme l'institution ne s'en sort pas, on ouvre des budgets plus pour amener du public à la place de vraiment mener à bien ce projet plus global de recherche.¹⁵⁶

Simone Leigh et Mig Quinet attirent donc l'attention sur le fait que les budgets de recherche sont principalement consacrés aux grands noms, pour lesquels il y a déjà beaucoup de documentation car c'est ce qui amène le plus de public et de financement.

Kim Cappart ajoute :

¹⁵¹ Entretien avec Stéphanie MASUY, 01:11:28.090.

¹⁵² Entretien avec Stéphanie MASUY, 00:16:41.660, 00:17:59.530, 00:26:10.480, 00:36:41.590.

¹⁵³ Entretien avec Stéphanie MASUY, 01:26:22.490.

¹⁵⁴ Entretien avec Simone LEIGH, 1^e partie, 01:18:39.030.

¹⁵⁵ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:09:14.640.

¹⁵⁶ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:36:53.820.

J'imagine que les recherches actuelles des musées sont bien faites, mais je ne l'ai quand même pas mis comme ça dans le sens où je pense que le département de recherche peut être plus développé que juste centré sur l'unique base de la collection ou de « l'être » du musée. Je pense plutôt à toutes les manières possibles d'être plus en phase avec ce rôle sociétal. [...] Pour moi, les collections devraient pouvoir être presque uniquement des prétextes de recherche sur des thématiques actuelles. [...] la partie recherche, pour moi, c'est la plus importante parce que c'est le département qui peut rassembler des financements publics pour que des gens cherchent, trouvent, étudient des sujets qui nous touchent aujourd'hui et donc qui font avancer la société. Ce département-là est censé accélérer le développement des musées.¹⁵⁷

Kim Cappart insiste ici sur ce rôle moteur du département recherche, elle souhaite que les recherches soient davantage liées au rôle sociétal du musée, que les collections soient aussi le « prétexte » à des recherches sur des thématiques actuelles. Pour elle, c'est le département recherche qui peut rassembler des financements publics.

Stéphanie Masuy note aussi que la recherche est un point d'attention. Selon elle, il faut avoir du personnel pour pouvoir remplir cette mission. Elle mentionne aussi que la qualité de la recherche est déterminante pour l'efficacité de l'exposition, prenant comme exemple à suivre l'exposition *Recapturing Congo*, au FOMU.¹⁵⁸

Un autre point qui a suscité des commentaires intéressants au prisme de l'inclusion intersectionnelle, c'est la notion d'interprétation.

Georgine Dibua Mbombo dit ceci :

J'ai comme l'impression que c'est immense, cette définition. Parce que s'octroyer le droit de l'interprétation du patrimoine, je trouve que c'est trop. C'est un peu ambitieux. C'est s'octroyer un peu trop de droits.¹⁵⁹

Parce que, quand on présente dans les musées des objets et en général le patrimoine matériel et immatériel qui ne vous appartient pas, il faut reconnaître la connaissance de ceux à qui appartient ce matériel-là. Et ce n'est quand même pas le cas. Et même, lorsqu'on a des chercheurs qui ont des connaissances, des chercheurs autochtones ou des lieux d'où provient ce patrimoine matériel et immatériel, on ne prend pas trop en considération non plus leurs connaissances. Ou du moins, ils ne sont pas au même pied d'égalité. Ou lorsqu'on recourt à ces gens, ce qu'ils apportent est juste comme un complément d'information. Un complément d'information, mais pas mis au même pied que le détenteur de la connaissance, qui restera le musée ou les personnes qui travaillent dans ces institutions.¹⁶⁰

Georgine Dibua Mbombo considère donc que les musées s'arrogent trop de pouvoir en se donnant pour mission d'interpréter le patrimoine. Elle en appelle au respect des connaissances des peuples d'où proviennent les objets exposés.

¹⁵⁷ Entretien avec Kim CAPPART, 2^e partie, 00:11:33.520 et 00:13:19.410.

¹⁵⁸ Entretien avec Stéphanie MASUY, 01:05:46.450.

¹⁵⁹ Entretien avec Georgine DIBUA MBOMBO, 00:27:23.020 et 00:23:55.330.

¹⁶⁰ Entretien avec Georgine DIBUA MBOMBO, 00:23:55.330.

Kim Cappart attire l'attention sur le fait qu'il faut être conscient que toute exposition, même classique, est une interprétation.

Kim Cappart, elle, lie l'interprétation à la notion de neutralité :

« Interprétation » : marge de progression parce que ça touche à la fameuse neutralité, dans le sens où justement - ça, c'est un bon mot aussi - parce que qui dit interprétation, dit qu'il faut se mettre d'accord, il faut déjà bien cerner son propre sujet et ensuite pouvoir donner son interprétation et surtout faire savoir que c'est une interprétation, dans le sens où, justement en tant qu'institution, c'est trop important. Si tu dis, par exemple : « Les canards sont bleus », quelqu'un qui n'en sait rien, il prend ça pour argent comptant parce que c'est l'institution qui le dit.¹⁶¹

Ainsi, Kim Cappart attire l'attention sur le fait qu'il faut être conscient que toute exposition, même classique, est une interprétation dont le public n'est pas toujours conscient. Ce travail montre aussi que les musées eux-mêmes n'en sont pas (encore) conscients.

Le point « ouvert au public » amène aussi de nombreux commentaires qui montrent que le fait d'être ouvert au public ne signifie pas que les publics y sont diversifiés.

Kim Cappart dit :

« Ouvert au public » : dans le sens « on peut y aller », ça oui. [...] Le fait que, maintenant, ce soit toujours quelque chose d'assez élitiste, j'imagine que ça découle de cette histoire. C'est pas quelque chose qui, initialement, était proche de tout le monde. Donc je pense que de toute l'histoire des musées, forcément ça a été bâti sur des mauvaises bases.¹⁶²

Elle rappelle ainsi que l'histoire des musées est la cause de l'élitisme qui caractérise les musées.

Salomé Ysebaert cherche des pistes pour une plus grande ouverture :

On sait que c'est un milieu très blanc, que ce soit les visiteurs ou les employés des musées, qu'il faudrait vraiment diversifier. Je pense qu'en diversifiant justement les employés, ça va faire en sorte qu'il y aura des projets plus diversifiés qui vont attirer d'autres publics. Ça, c'est important. Je pense que ça devrait être plus ouvert au public. Il y a toujours des personnes qui ne s'y sentent pas à l'aise ou qui pensent qu'un musée, ce n'est pas pour eux, que c'est pour la classe moyenne, parce que c'est trop difficile à comprendre.¹⁶³

Elle dit pour sa part que le travail sur l'inclusion et la diversité par des équipes plus diversifiées augmentera cette ouverture à tous les publics.

Mig Quinet signale que certains musées privatisent parfois le lieu au détriment de l'accès au public pour avoir un peu plus de ressources, désorganisant les visites d'écoles ou de groupes

¹⁶¹ Entretien avec Kim CAPPART, 2^e partie, 00:20:01.660.

¹⁶² Entretien avec Kim CAPPART, 2^e partie, 00:07:12.730.

¹⁶³ Entretien avec Salomé YSEBAERT, 00:15:29.430.

qui ont prévu cette excursion de longue date. Elle souligne également que les heures d'ouverture des musées sont parfois très limitées.¹⁶⁴

Ce petit échantillon de points de vue sur la définition du musée par l'ICOM montre que les musées font face à de nombreux défis pour jouer l'ensemble de leurs rôles et particulièrement ceux qu'ils peuvent et doivent jouer au service de la société. Les répondantes montrent aussi à quel point, pour elles, des actions d'inclusion et de diversification doivent être entreprises pour y arriver tant en ce qui concerne les œuvres exposées, les discours et réflexions proposés, mais aussi le recrutement du personnel.

3. Conclusions de l'analyse des entretiens

Si on veut résumer en quelques phrases ce que nous ont dit les répondantes, on peut reprendre les points suivants.

- Les musées d'art en Belgique sont très peu connectés avec la société et suscitent peu d'intérêt auprès du public même si les personnes qui les visitent en retirent des expériences très riches.
- Malgré de nombreuses expositions sur « la femme » dans l'art, les femmes ne sont pas encore représentées dans les musées et la diversité culturelle de race est quasi inexistante.
- Les personnes racisées interrogées ressentent encore la domination coloniale dans nos musées.
- La définition de l'ICOM pas encore une réalité pour tout ce qui concerne son rôle au service de la société.
- L'inclusion est un outil pour que le musée soit davantage au service de la société.
- La grille intersectionnelle amène de la complexité, mais est très intéressante pour mieux comprendre la société.

B. Différentes nuances de l'inclusion

Les musées d'art, à l'instar d'un grand nombre d'institutions culturelles, présentent encore très peu d'expositions permanentes ou temporaires ou même des initiatives dont la thématique est pensée pour inclure des personnes à l'intersection du genre et de la race. Je suis donc allée

¹⁶⁴ Entretien avec Mig QUINET (pseudo), 00:33:45.420.

voir un certain nombre de musées d'art et d'espaces culturels et artistiques qui présentaient des expositions ou initiatives dont le titre et la description abordaient les questions de genre et, plus rarement, les questions coloniales ou décoloniales.

Il est intéressant de noter qu'actuellement, si l'on recherche un contenu qui parle ou présente des personnes racisées, l'offre se limite souvent au sujet colonial/décolonial ou aux présentations de cultures étrangères. Les personnes belges racisées ont peu d'espaces culturels où elles peuvent accéder ou présenter leur art et les thématiques qui les mobilisent en dehors de ces deux cadres.

1. Trois expositions représentatives de la « diversité de façade »¹⁶⁵

Parmi les visites effectuées, certaines relèvent du « tokénisme » (cf. glossaire), ce néologisme provenant de l'anglais « *token* » est traduit en français de manière explicite par l'Office québécois de la langue française par « diversité de façade »¹⁶⁶ (cf. glossaire). En effet, certaines initiatives ou expositions analysées ont utilisé les problématiques de genre et les questions féministes, plus rarement les questions de racisation (cf. glossaire), pour tenter d'attirer un nouveau public en recherche de fraîcheur, pour suivre une tendance ou pire pour polir leur image d'un vernis inclusif, sans réellement essayer de faire bouger un tant soit peu les lignes sur ces sujets.

Parmi les expositions et initiatives observées par des visites, trois peuvent clairement relever de la diversité de façade.

a. *J'ai rendez-vous avec elles*

Cette exposition¹⁶⁷ s'est tenue à La Châtaigneraie à Flémalle, près de Liège, du 29 janvier au 13 mars 2022. Il ne fallait pas grand-chose pour que cette exposition, fruit de la collaboration entre la Province de Liège et le Centre wallon d'Art contemporain – La Châtaigneraie sur base de la collection artistique de la Province de Liège, soit un bon exemple d'exposition valorisant les artistes femmes (cf. glossaire).

¹⁶⁵ OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Diversité de façade*, disponible sur <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17486669/diversite-de-facade>, consulté le 12 juin 2024.

¹⁶⁶ OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, *op. cit.*

¹⁶⁷ CWAC, *J'ai rendez-vous avec elles*, disponible sur <https://cwac.be/exposition-jai-rendez-vous-avec-elles/>, consulté le 12 juin 2024.

Comme le disait très justement le descriptif de l'exposition, la sélection d'œuvres était très riche et variée, autant dans les périodes couvertes, que les thématiques et technique présentées. Il faut ajouter que, bien que dans un esprit « white cube » somme toute classique avec les œuvres présentées généralement à hauteur du regard d'un·e adulte valide, l'accrochage était intelligemment conçu. L'impression qui ressortait de cet agencement était que les œuvres interagissaient harmonieusement entre elles, ainsi qu'avec les pièces de la Châtaigneraie. De plus, elles jouissaient de suffisamment d'espace pour pouvoir être appréciées de manière singulière. Bien qu'il y ait peu d'endroits où s'asseoir et malgré les quelques escaliers, l'accrochage était suffisamment bien pensé pour ne causer aucune fatigue muséale supplémentaire.

De plus, lors du week-end de clôture, les visiteurs ont pu assister aux performances de deux artistes femmes, à savoir la violoncelliste Claire Goldfarb le soir du samedi 12 mars et l'artiste Cléo Totti qui a présenté une pièce performative le 13 mars après-midi.

Cependant, quelques points importants vont faire mentir la partie de la description qui affirme la volonté de la Châtaigneraie et de la Province de liège de « mettre à l'honneur une grande partie des artistes femmes et leurs œuvres issues de la Collection artistique de la province ».

Pour l'œil non averti d'une personne en quête de renouveau inclusif dans l'offre culturelle belge, ces quelques phrases de la suite du texte de présentation de l'exposition peuvent éveiller intérêt et curiosité.

En cette période critique, notamment pour l'ensemble du secteur culturel, il nous paraissait intéressant de mettre en avant le travail des femmes artistes de notre région, rendre hommage à leur créativité et à leur pugnacité.

En effet, si leurs homologues masculins doivent aussi se battre pour obtenir visibilité et reconnaissance, c'est encore plus vrai pour les femmes artistes. Le milieu culturel n'étant malheureusement pas une exception à cette problématique.

Une personne qui étudie les questions féministes et d'égalité de genre peut très vite déceler dans ces quelques lignes les lacunes des curateurs·trices sur ces questions. En effet, il demeure dans nos sociétés un sexisme et un racisme systémiques, ainsi que bien d'autres systèmes de discrimination, et le musée et les institutions culturelles n'y échappent pas. Les musées font effectivement face à une crise entre les personnes qui souhaitent sa transformation vers plus de justice sociale et la majorité qui se satisfait d'un statu quo. Mais si on veut être sûr que le message passe et que des initiatives souhaitant valoriser les artistes

femmes aient un impact profond et ne soient pas juste une fine couche de vernis inclusif, il est important de parler sans langue de bois et s'intéresser en profondeur aux problématiques que l'on envisage d'aborder. Cette conviction devient encore plus évidente après la visite de l'exposition.

Je me permets avant tout de pointer le titre de cette exposition qui est somme toute douteux. Certes, il est assez explicite sur le fait que le visiteur va voir le travail d'artistes femmes. Mais il semble évoquer l'idée d'un rendez-vous amoureux. Par ce titre, les artistes sont renvoyées à leur condition de femme et d'objet de désir, plus souvent que sujet, position qui est encore trop d'actualité dans nos sociétés patriarcales. Si cette analyse vous paraît drastique, je vous invite à réfléchir sur cette question : si l'on avait présenté les artistes masculins de la Province de Liège ou exposé les grands maitres impressionnistes, aurait-on intitulé l'exposition « J'ai rendez-vous avec eux » ?

Ce qui était le plus dommage concernant cette exposition et qui dénote cette « diversité de façade », c'était le manque de contexte sur les artistes présentées et leurs œuvres. Les cartels donnaient le minimum d'information, le nom de l'autrice de l'œuvre, le titre de celle-ci, la technique utilisée et parfois une date, cette dernière n'étant pas systématiquement présente. Cela donnait l'impression d'un manque de recherche, voire de considération vis-à-vis des artistes. Aucun guide papier de l'exposition n'était disponible. Il n'y avait ni titre, ni chapeau, ni texte de salle, seulement ces cartels très laconiques. Il n'y a pas eu non plus de publication sur l'exposition a posteriori en dehors d'une entrée dans l'inventaire en ligne des collections de la Province de Liège, qui regroupe les trente-six œuvres exposées durant cette exposition, mais ne comporte pas beaucoup plus d'information et n'apporte aucun contexte sur le travail de ces artistes.

De plus, ce manque de contexte autour des œuvres et des artistes exclut toute intersectionnalité. La seule dimension sociale qui définirait les artistes dans cette exposition, c'est que ce sont des femmes. En dehors de leur genre, rien ne permet d'apprécier la complexité de ces trente-six individualités. À travers cet exemple, on comprend que les musées d'art et les institutions culturelles qui commencent à envisager les questions de genre sont encore malhabiles et bien loin d'envisager les individus de manière intersectionnelle.

C'est ce qui amène à penser que cette exposition, bien qu'intéressante en termes d'œuvres et de programme présentés, n'était qu'une exposition alibi, correspondant à l'air du temps, mais pour laquelle aucune recherche n'a réellement été entreprise, à part peut-être un peu d'archéologie pour exhumer des réserves ces œuvres d'artistes femmes.

Juste un peu plus d'étude des questions féministes et d'égalité de genre aurait sans doute pu éviter les maladresses de communication, qu'il s'agisse du titre ou du texte publicitaire de l'exposition. Un titre plus objectif comme « Artistes femmes de notre Province » par exemple aurait pu éviter l'écueil d'un titre marqué par de malheureux biais (cf. glossaire) patriarcaux. Le texte de présentation qui se voulait consensuel et « neutre » est un parfait exemple de la langue de bois du secteur culturel concernant les sujets dits « engagés » et est très révélateur de la peur institutionnelle du « militantisme ».

Enfin, on connaît les difficultés des musées et institutions culturelles à consacrer une partie de leurs faibles ressources financières, mais également de leurs ressources en personnel et en temps pour la recherche, mais lorsque qu'on entreprend une exposition censée mettre en valeur la création artistique des femmes artistes dont on reconnaît qu'elles manquent cruellement de mise en valeur et de reconnaissance, il est capital de donner du contexte aux visiteurs et de produire un témoignage de cette recherche via une publication même a posteriori.

En tant que visiteuse férue des questions féministes et d'égalité de genre, j'aurais vraiment aimé en apprendre plus sur le parcours artistique de ces femmes. Appartiennent-elles à une école artistique liégeoise ? Quelles sont leurs inspirations ? Comment leurs œuvres sont-elles entrées dans les collections de la Province et où peut-on trouver d'autres œuvres de leur production ? Toutes ces questions auxquelles on prend le temps de répondre pour la création artistique masculine sont ici restées sans réponse. Cela fait penser que les organisateur·trices de l'exposition ont considéré que permettre de se délecter de leurs œuvres était suffisant pour s'inscrire dans la tendance de présenter des artistes femmes.

b. Collectionneuses Rothschild : Mécènes et donatrices d'exception

Cette exposition a pris place à la Boverie du 21 octobre 2022 au 26 février 2023. Son titre donnait l'impression que les femmes de la famille Rothschild seraient valorisées au travers de leur expérience de collectionneuses et reconnues pour leur mécénat. Ce ne fut

malheureusement pas le cas, du moins pour les personnes qui n'ont pas eu d'autres informations que la visite sur place.

Les recherches de qualité produites par une équipe mixte du Louvre et de la Boverie avec la contribution de nombreux·ses spécialistes, en amont de cette exposition et présentées dans le catalogue de l'exposition, *Collectionneuses Rothschild: Mécènes et donatrices d'exception*¹⁶⁸, n'étaient malheureusement pas visibles dans l'exposition.

Cet ouvrage très complet et fouillé s'est réellement penché sur les particularités et la signification du collectionnisme pour les femmes, celles de la famille Rothschild et d'autres grandes collectionneuses. Les articles des divers contributeurs envisagent de façon assez fine certains aspects sociologiques du collectionnisme et de ce que la création et la monstration d'une collection nous révèlent de ses créateurs·rices. De plus, les personnalités des collectionneuses Rothschild sont formidablement mises en valeur dans le catalogue d'exposition. Bien que systématiquement reliées à un ou plusieurs membres masculins de la famille, les collectionneuses Rothschild ont été étudiées et présentées pour elle-même pour leur personnalité de femme mondaine et parfois d'artiste, leur caractère indépendant et entreprenant, leur entreprise de collection ainsi que leur position de mécène ou de donatrice. De plus, les auteurs du catalogue se sont attachés à présenter la complexité de l'individualité de chacune de ces neuf femmes. Il est également très intéressant que, pour chacune des collectionneuses, ils détaillent la composition et les motivations des collections, ainsi que les canaux et les méthodes d'acquisition.

En revanche, le guide du visiteur, intitulé « l'Essentiel de l'exposition »¹⁶⁹ et qui était téléchargeable via un QR code avant de visiter l'exposition est en fait une version du catalogue affadie et presque vidée de sa substance. Dans ce guide, certes les collectionneuses Rothschild sont présentes et décrites de manière très succincte, mais l'accent est beaucoup plus porté sur leur patrimoine mobilier et immobilier et très peu sur le rôle qu'elles ont pris dans la constitution et la transmission des collections. Je me permets une remarque ici, j'utilise le terme patrimoine alors que j'aurais largement préféré parler d'héritage, voire même de matrimoine, mais dans le guide, l'influence de ces neuf femmes est tellement diluée qu'il est

¹⁶⁸ MOENS, Fanny, POMARÈDE, Vincent et PRÉVOST-MARCILHACY, Pauline (dir.), *Collectionneuses Rothschild: mécènes et donatrices d'exception*, cat.exp., Liège, Musée de La Boverie, Artha- art & heritage books, 2022.

¹⁶⁹ *Collectionneuses Rothschild: mécènes et donatrices d'exception*, Liège, Musée de La Boverie, 2022.

très difficile d'apprécier leur large contribution. En effet, si dans le catalogue, la présence masculine n'éclipsait pas l'apport des femmes de la famille Rothschild, celui-ci disparaît presque totalement dans le guide du visiteur et le rapport de dépendance avec les membres masculins de la famille est rendu plus ostensible, le contenu étant considérablement résumé et principalement axé sur les biens mobiliers et immobiliers.

Il faut ajouter que dans le guide, les quelques paragraphes censés resituer l'histoire du collectionnisme ont été synthétisés tellement vulgairement que cela dévoie complètement le sens du texte original. Il semble que des biais inconscients (cf. glossaire) ont participé à cette transformation du contenu apporté par les recherches historiques et sociologiques. Voici un des exemples les plus flagrants :

Publication complète « *Collectionneuses Rothschild : mécènes et donatrices d'exception* » dans le sous-chapitre « *Les enjeux du collectionnisme au féminin* » issu du chapitre « *Ce que collectionner l'art de son temps signifie quand on est une femme* ».

Il faut dire que la législation dérivée du Code civil napoléonien de 1804 en vigueur au 19^e siècle dans la plupart des pays occidentaux assujettissait les femmes à leur père ou à leur mari : elles ne pouvaient exercer aucun droit de propriété et n'avaient aucune capacité civile. Il en ressort que les collections considérées comme étant dignes d'intérêt sont associées à des hommes, les femmes étant davantage en charge de la gestion des bibelots et des objets entrés dans la maison par le jeu des héritages.

C'est précisément parce que le collectionnisme d'objets artistiques permet de contourner les normes sociales liées au genre qu'il est un enjeu pour une femme active dans la haute bourgeoisie.¹⁷⁰

Comparons cet extrait avec la synthèse qui en est faite dans le guide sous le sous-titre « La collection au féminin » :

Au 19^e siècle, les femmes sont juridiquement assujetties à leur père ou leur mari. Ainsi, elles n'ont pas le droit à la propriété privée. Au sein du foyer, elles ont la charge de la gestion des bibelots reçus pour la plupart en héritage. Cette activité autour de l'objet d'art est alors un moyen de contourner les normes sociales liées à leur genre, devenant un enjeu pour les femmes actives de la haute bourgeoisie.¹⁷¹

On peut déjà remarquer la différence de profondeur entre, d'une part les titres de chapitre et de sous-chapitre du premier extrait qui donne une bonne idée des dimensions sociologiques explorées dans cet ouvrage et, d'autre part, un titre qui exprime le strict minimum.

¹⁷⁰ MOENS, Fanny, POMARÈDE, Vincent et PRÉVOST-MARCILHACY, Pauline (dir.), *op. cit.*, p. 49.

¹⁷¹ *Collectionneuses Rothschild: mécènes et donatrices d'exception*, Liège, Musée de La Boverie, 2022, p. 6.

Ensuite, notons que le premier extrait est très factuel, il nous indique d'où émanaient les limites imposées aux femmes du XIX^e siècle en nous indiquant le Code civil napoléonien de 1804, ainsi qu'une idée de l'ampleur du territoire dans lequel cette législation était en vigueur. La phrase situe les normes genrées de l'époque en matière de gestion des collections d'art et par l'utilisation du mot « bibelots » montre l'exclusion des femmes de la gestion du « patrimoine artistique ». Ces deux phrases situent un contexte sociopolitique intensifiant l'affirmation du paragraphe suivant qui exprime l'enjeu crucial que représente le collectionnisme pour les femmes bourgeoises du XIX^e siècle constamment entravées par le carcan des normes genrées de sa société.

On voit très clairement la ressemblance entre ces deux extraits, que ce soit dans le contenu ou l'utilisation de certains mots tels que « bibelots » ou « femmes actives ». Cependant, si le premier est rédigé dans un français très précis et clair, le second n'en est qu'une médiocre synthèse. Prenons le temps d'analyser la syntaxe du paragraphe tiré de l'essentiel. Le « cette » en début de troisième phrase crée un lien entre « la gestion des bibelots » et « l'activité autour de l'objet d'art » ce qui fait considérablement changer le sens du texte. Ici, le lecteur n'a donc pas le sentiment que « la gestion des bibelots » désigne les bribes de responsabilités accordées aux femmes de la bourgeoisie de XIX^e siècle sous le joug d'une société patriarcale. Le lecteur, par cette formulation, a l'impression que la gestion des bibelots est en fait la gestion d'une collection d'objets d'art. Il y a également dans cet extrait deux très mauvaises paraphrases qui, à nouveau, dévoient le sens du texte initial, en particulier cette paraphrase qui fait passer le texte initial de « un enjeu pour une femme active dans la haute bourgeoisie » à « un enjeu pour les femmes actives de la haute bourgeoisie ». Ici, si le passage du singulier au pluriel n'est pas gênant, le remplacement du « dans » par un « de » transforme la femme bourgeoise qui sait recevoir et tenir son rôle au sein de la société, à une femme de la haute société qui exerce un métier, car une femme active désigne de nos jours une femme qui exerce un métier rémunéré.

Clôturons cette analyse de texte en déplorant que les deux grosses ellipses faites dans le cadre de cette mauvaise synthèse éloignent le lecteur du sujet même de l'exposition, à savoir « Les collectionneuses ».

Malheureusement, ceci n'est pas le seul exemple que nous pourrions détailler de la mauvaise utilisation et de la synthèse tronquée du catalogue de l'exposition vers le guide, mais il en est

un des plus illustratifs. Il est difficile de savoir si les personnes qui ont rédigé le guide ont produit cette mauvaise synthèse des recherches par peur du plagiat, par peur d'être trop spécifiques pour leur audience ou si ce sont des biais inconscients qui ont contribué à cette suppression de fond.

Les biais inconscients sexistes étaient en revanche parfois très perceptibles dans l'exposition. En effet, les textes de salle donnaient encore beaucoup de place aux hommes de la famille Rothschild. Certes, ceux-ci étaient à l'initiative d'un certain nombre de collections reprises par des femmes, mais l'exposition ne mettait finalement que très peu en évidence le rôle des femmes dans les collections.

Le premier paragraphe de présentation de nombre de ces collectionneuses, avant de les présenter pour elles-mêmes, les situait par rapport à un membre masculin de la famille. En effet, le statut juridique de femmes, même de la haute bourgeoisie, les soumettait à l'autorité d'un homme, mais est-ce qu'au XXI^e siècle un chapeau expliquant ce statut n'aurait pas suffi pour ensuite permettre à ces collectionneuses de s'émanciper du patriarcat (cf. glossaire), avec lequel elles ont dû composer toute leur vie, au moins pour le temps de l'exposition. Il aurait été intéressant de retrouver dans l'exposition l'excellent chapitre « *Ce que collectionner l'art de son temps signifie quand on est une femme* » qui investiguait plus généralement ce que la gestion d'une collection pouvait apporter aux femmes dans une société qui ne leur laissait que peu d'espace d'émancipation.

On peut, ici aussi, établir un lien entre les textes du catalogue et les textes de l'exposition. Le fond y est encore une fois dilué ou modifié, ce qui nuit à la présentation des neuf collectionneuses. Comme le catalogue nous l'apprend, toutes ces collectionneuses étaient des femmes érudites avec chacune leur caractère et leur individualité très perceptible dans leur pratique du collectionnisme. Toutes ces femmes d'exception auraient mérité d'être mieux présentées afin que les visiteurs de l'exposition puissent, sans devoir dépenser trente-quatre euros ou devoir faire un tour en bibliothèque pour consulter le catalogue, apprécier toute la complexité de leur personnalité de femme et de collectionneuse.

Le cas d'Alice de Rothschild assez révélateur de la transformation du contenu entre le catalogue complet et l'exposition. Parmi ses collections, deux d'entre elles semblent étonnantes pour une femme de son rang social, à savoir une collection de pipes et de boîtes d'allumettes, ainsi

qu'une collection d'armes et d'armures. Comme le souligne fort bien le catalogue, si une collection n'a pas de genre, « en revanche, il est exact de dire que le collectionnisme est une pratique sociale » et en tant que telle « celle-ci est inévitablement marquée par les normes liées au genre »¹⁷². Il n'est donc pas très surprenant que les pipes ou les armures soient des objets plus généralement associés au masculin. Cependant, au XXI^e siècle, il est difficilement tolérable de lire dans le texte de salle présentant Alice de Rothschild que les pipes sont des objets « typiquement masculins » (fig. 5, vol 2., p. 268). On pourrait penser qu'il s'agit là d'un détail lexical, mais en matière d'inclusion, les mots ont de l'importance. En utilisant ce terme, on exclut l'idée même qu'une femme puisse s'intéresser, voir utiliser ce type d'objet. Il est également regrettable qu'il ne soit pas fait mention dans cette présentation des grandes qualités de gestionnaire de ces collections dont a fait preuve Alice de Rothschild, démontrées par son inventaire manuscrit très complet dans lequel on peut observer l'étendue de son érudition en matière d'histoire de l'art.

On peut aussi citer la collection de *memento mori* de Mathilde de Rothschild également dévaluée à cause d'une mauvaise synthétisation du texte.

Cette exposition a donc été classée dans la catégorie « diversité de façade », car, même si les recherches sur lesquelles elle se basait étaient excellentes en termes d'objectivité, de présentation des collectionneuses Rothschild et du collectionnisme au féminin de manière plus générale, les visiteurs n'ont eu accès qu'à un petit dixième des riches recherches publiées dans le catalogue. Le catalogue traite de manière complète de tous les sujets présentés dans son titre « Collectionneuses Rothschild : mécènes et donatrices d'exception » alors que l'exposition s'est contentée de présenter vaguement neuf femmes de l'exceptionnelle famille Rothschild, ainsi que des objets de collection, et c'est précisément là qu'est tout le problème.

Sur un plan plus personnel, lorsqu'on qu'on considère comme c'est mon cas, que le musée est une alternative plus accessible à l'information que la fastidieuse lecture, il est extrêmement frustrant de découvrir qu'on a tout à apprendre en sortant de l'exposition.

c. *Portrait of a Lady*

Lyse Vancampenhoudt a rédigé un billet intitulé « *Portrait of a lady: un petit vernis de genre tout prêt à s'écailler* » à propos de cette exposition qui s'est tenue du 24 mars au 4 septembre

¹⁷² MOENS, Fanny, POMARÈDE, Vincent et PRÉVOST-MARCILHACY, Pauline (dir.), *op. cit.*, p. 43.

2022 à La Fondation Boghossian – Villa Empain. L'analyse qui suit apporte des arguments qui s'ajoutent à sa critique éclairée et documentée et qui confirment l'inscription de cette exposition dans la « diversité de façade ».

Il est toujours intéressant de se pencher en premier lieu sur le titre d'une exposition, car celui-ci tient une place décisive dans la communication vers les publics. L'exposition prenant place à la Villa Empain dans un quartier chic et international de Bruxelles, jalonné par de nombreuses ambassades, faire le choix d'un titre en anglais est cohérent avec l'ambition d'attirer un large public national et international. Cependant, on peut déjà s'interroger sur l'emploi du singulier dans ce titre. Qui est cette femme ?

Est-il vraiment possible que [...] nous en soyons toujours là, à organiser des expositions fourre-tout, où seule cette fameuse femme essentialisante³ et inexistante, sert de trait d'union entre des artistes aussi varié-e-s que James Ensor, Berthe Morisot, Seydou Keïta et Cindy Sherman?¹⁷³

En effet, l'utilisation du singulier dans le titre, mais également dans l'introduction de l'exposition où l'on parle de la « représentation de la femme »¹⁷⁴ donne cet effet de halo féministe qui ne dupera que celles et ceux qui ne le sont pas réellement. Les personnes s'intéressant aux questions féministes et de genre préfèrent toujours le pluriel pour parler des femmes dans toute leur diversité. Il est regrettable que la commissaire ait créé son exposition autour d'une vision datée de « la femme »¹⁷⁵ comme « motif récurrent »¹⁷⁶ d'œuvres d'art, au lieu de construire son exposition autour de la place des femmes dans l'art au travers de leurs représentations et de leurs œuvres, discours qui aurait été véritablement concordant avec les préoccupations sociétales actuelles¹⁷⁷. Ajoutons que l'utilisation de l'expression « motif récurrent »¹⁷⁸ pour parler de l'apparition fréquente de *sujets*¹⁷⁹ de genre féminin dans l'art, nous transporte à une époque où le statut des femmes avait plus en commun avec un bien meuble qu'avec celui d'un être humain¹⁸⁰.

¹⁷³ VANCAMPENHOUDT, Lyse, « Portrait of a lady: un petit vernis de genre tout prêt à s'écailler », posté sur le blog *L'artbre qui cache la forêt*, 5 septembre 2022, disponible sur <https://artbre.hypotheses.org/175>, consulté le 15 juin 2024.

¹⁷⁴ SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *Portrait of a lady*, Brussels, Boghossian Fondation Villa Empain, 2022, p. 4.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ VANCAMPENHOUDT, Lyse, *op. cit.*

¹⁷⁸ SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *op. cit.*, p. 4.

¹⁷⁹ Mise en exergue par l'auteurice

¹⁸⁰ VANCAMPENHOUDT, Lyse, *op. cit.*

Si l'on pose maintenant un regard intersectionnel sur ce titre, on peut s'interroger sur l'utilisation de « lady » et non « woman » ou encore mieux « women ». Ce terme « lady », plutôt que les deux autres, est loin d'être anodin, car il désigne la dame, une femme issue d'une classe sociale élevée, et non les femmes ordinaires. Il y a donc, dans ce titre, une mise en avant classiste (cf. glossaire : classisme) de certaines femmes. Non seulement on parle d'une seule femme, idéale et désincarnée, mais en plus il ne s'agit pas de n'importe quelle femme, c'est une femme mondaine très éloignée de la majorité des femmes.

Il serait difficile de détailler toutes les approximations présentées dans cette exposition tant celles-ci sont nombreuses et témoignent de la déconnexion entre les conceptions de la commissaire d'exposition et les progrès considérables des recherches vis-à-vis de la place des femmes dans la société au cours de ces cinquante dernières années.

En début d'exposition, une citation de Léonard de Vinci est présentée sans aucune contextualisation. Il en va de même dans le catalogue, avec à peine plus de contexte.

L'ensemble des postures de ces femmes dans ces œuvres *résonnent*¹⁸¹ avec les mots de Léonard de Vinci : « Les femmes doivent laisser paraître des gestes pudiques, les jambes serrées étroitement, les bras rassemblés, la tête basse et inclinée. »¹⁸²

Cette citation vient encore témoigner de la vision poussiéreuse de la place des femmes dans l'art, présentée dans cette exposition. Dans le catalogue, comme dans l'exposition, elle est rattachée à la thématique « Femmes dans un intérieur »¹⁸³. Il est évident que les postures des modèles féminins représentés « résonnent »¹⁸⁴ avec cette phrase de Léonard de Vinci, vu que comme cette dernière, les œuvres présentées dans ces salles résultent du choix, particulièrement orienté, de la commissaire d'exposition.

Entre un appétit de la part des publics et une réaction du monde culturel aux différents mouvements sociaux de notre époque, la place des femmes dans la société ne cesse d'être problématisée par les chercheurs·euses et explorée par les institutions culturelles. Malgré le nombre croissant de ressources facilement accessibles consacrées à la place des femmes dans la société, y compris à travers l'art, cette thématique « Femmes dans un intérieur », montre le choix délétère d'exposer, sans aucune remise en question ni critique, le cliché éculé de « la

¹⁸¹ Mise en exergue par l'autrice

¹⁸² SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *op. cit.*, p. 16.

¹⁸³ *Ibidem.*

¹⁸⁴ *Ibidem.*

femme » confinée dans son domaine, le foyer, en le liant à la citation d'un homme du XV^e siècle qui dicte à la femme la posture de modestie et de soumission qu'elle doit adopter.

Il était tout à fait possible de présenter un discours disruptif appuyé par les ressources et les conceptions sociétales du XXI^e siècle, ne serait-ce déjà qu'en évitant de reprendre les mots d'un homme de l'Europe du XV^e siècle, mais également en exposant plus d'œuvres d'artistes femmes dans cette salle. Car, bien que moins célèbres et de ce fait moins nombreuses que les artistes masculins, il n'y a pas que les « figures d'exception »¹⁸⁵ que sont Mary Cassatt et Berthe Morisot qui auraient pu être exposées dans cette salle.¹⁸⁶ Une rapide recherche sur l'excellente ressource en ligne, élaborée par l'ASBL AWARE : Archives of Women Artists, Research & Exhibitions qui œuvre à la visibilité des artistes femmes¹⁸⁷, nous présente les profils et les œuvres de sept autres artistes femmes impressionnistes¹⁸⁸, qui ont représenté des sujets féminins dans leurs toiles, en plus de Berthe Morisot et Mary Cassatt.

Lyse Vancampenhoudt pointe, quant à elle, quelques noms d'artistes femmes belges afin de contrer ce cliché de l'artiste femme « figure d'exception »¹⁸⁹.

[...] le mythe de l'exception permet de ne pas remettre en question une histoire de l'art androcentrée⁷, ces deux icônes françaises sont les arbres qui cachent la forêt: Catharina Van Hemessen, Michaelina Wautier, Anne Boch, Marthe Donas⁸ ... pour n'en citer que quelques-unes, des artistes belges du XVI^e au début du XX^e siècle qui ont produit des représentations de femmes.¹⁹⁰

La maigre médiation donnée par les textes de salle et les quelques éléments biographiques pour chaque artiste dans le catalogue ne montrent aucune déconstruction des clichés sur la place des femmes dans l'art, ce qui valorise d'autant plus la production artistique majoritaire (et donc masculine). Si l'on souhaitait que cette exposition ne soit pas le modèle type de la « diversité de façade », une plus large représentation d'artistes femmes d'époques antérieures et du XIX^e siècle était nécessaire, accompagnée au minimum d'une médiation scientifiquement plus fouillée avec pour objectif de donner aux visiteurs les clés de compréhension et d'appréciation de chaque œuvre et de chaque artiste afin de leur donner

¹⁸⁵ SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *op. cit.*, p 16.

¹⁸⁶ VANCAMPENHOUDT, Lyse, *op. cit.*

¹⁸⁷ AWARE : ARCHIVES OF WOMEN ARTISTS, RESEARCH & EXHIBITIONS, *À propos : Missions*, disponible sur https://awarewomenartists.com/a_propos/missions/, consulté le 4 juillet 2024.

¹⁸⁸ AWARE : ARCHIVES OF WOMEN ARTISTS, RESEARCH & EXHIBITIONS, *Index : Impressionnisme*, disponible sur https://awarewomenartists.com/?post_type=artiste&mouvements_artistiques%5B%5D=472&s=, consulté le 4 juillet 2024.

¹⁸⁹ SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *op. cit.*, p 16.

¹⁹⁰ VANCAMPENHOUDT, Lyse, *op. cit.*

accès à un contexte multidimensionnel en complément de la seule délectation esthétique qui était proposée ici.¹⁹¹

En parallèle des erreurs et clichés diffusés dans les textes de salle, le manque de médiation relative aux œuvres et artistes exposés opacifiait le peu de références non occidentales présentées. Si les publics se contentaient de visiter l'exposition, ils ne pouvaient rien apprendre de l'œuvre *Harem #18* de Lalla Essaydi (fig. 6, vol. 2, p. 269) dont une partie était pourtant reproduite dans toute la campagne de publicité et la communication, tenant ainsi le rôle de vitrine de l'exposition. On ne peut qu'espérer que ce fût un choix fait de bonne foi et pas un subterfuge capitaliste pour donner à l'exposition une image d'inclusion féministe intersectionnelle afin d'attirer les publics en masse en n'ayant cependant nullement l'intention d'entreprendre de réelle démarche d'inclusion intersectionnelle. Ajoutons que les visiteurs avides de connaissance étaient donc contraints d'acheter le catalogue d'exposition s'ils souhaitaient avoir le strict minimum biographique des artistes exposées.

La salle consacrée à la thématique « Nue, Modèle, Muse ? »¹⁹² nous amène à examiner le mot « muse », extrêmement fréquent dans le vocabulaire des historiens de l'art et qui pourtant, au vu des avancées sur les questions de sexisme, semble désormais obsolète. S'il renvoie étymologiquement à la mythologie grecque et aux neuf déesses qui président aux arts libéraux¹⁹³, il est important, dans une ère post #MeToo, de réfléchir à l'univers sexiste que ce concept charrie.

Il est nécessaire de se pencher sur les textes de cette salle pour découvrir avec effarement le sens attribué aux termes *muse* et *modèle*, utilisés tour à tour comme des synonymes. Cela traduit un manque de recul critique sur le statut de muse est manifeste dans l'extrait suivant tiré du catalogue de l'exposition :

[...] les nus présentés dans cette chambre questionnent entre les lignes le rapport du modèle à l'artiste, démontrant l'inévitable intimité du lien du peintre à son modèle et la dimension affective qui les unit¹⁹⁴. Le peintre apparaît comme celui qui dévoile et formalise la femme dans des postures intimes : dormant, se réveillant ou au bain.¹⁹⁵

¹⁹¹ VANCAMPENHOUDT, Lyse, *op. cit.*

¹⁹² SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *op. cit.*, p 48.

¹⁹³ LE ROBERT, s.v. *Muse*, disponible sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/muse>, consulté le 6 juillet 2024.

¹⁹⁴ Mise en exergue par l'autrice

¹⁹⁵ SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *op. cit.*, p 48.

Cet extrait du catalogue, et en particulier le passage mis en évidence en italique, est révélateur des conceptions nauséabondes concernant les rapports entre l'artiste et le modèle symptomatique d'une *culture du viol* (cf. glossaire), malheureusement encore avalisée par les milieux artistiques. Lorsque qu'on aborde le sujet du nu, ici féminin, s'il est vrai qu'un certain nombre de modèles ont eu des relations intimes ou sexuelles avec les artistes qui les représentaient, il est purement inadmissible d'établir une telle généralisation concernant les rapports entretenus entre un modèle nu à l'artiste en parlant « d'inévitable intimité »¹⁹⁶ ainsi que de « la dimension affective qui les unit »¹⁹⁷. Posons-nous la question : est-ce que cette caractérisation du statut de modèle ou de muse lié par une « inévitable intimité » s'applique lorsque le modèle est masculin et l'artiste, une femme ? Ou les termes de modèle et de muse, dans cet extrait, ne sont que des euphémismes pour décrire avec douceur, ce qui dans bien des cas s'est avéré être un rapport de domination entre un homme dépositaire d'une autorité artistique et ses modèles, majoritairement des femmes.

Pour ajouter encore un argument à l'idée que cette salle « Nue, Modèle, Muse ? » cautionne la culture du viol présente dans le monde de l'art, il faut parler de l'éléphant dans la pièce¹⁹⁸ : Pablo Picasso et Balthus¹⁹⁹. On ne peut plus admettre, surtout lorsqu'il s'agit de représentations de femmes nues, que leurs œuvres soient présentées sans une contextualisation des prédateurs qu'étaient Picasso et Balthus. Grâce au média podcast et notamment à l'épisode « Picasso, séparer l'homme de l'artiste » du podcast « Vénus s'épila-t-elle la chatte ? »²⁰⁰, la personnalité prédatrice d'un certain nombre d'artistes plasticiens est progressivement portée à la connaissance du grand public. Dans une époque post #MeToo, les cas de Picasso et de Balthus posent la question suivante : peut-on encore, en tant qu'institution muséale ou commissaire d'exposition, dissimuler les facettes les plus sombres

¹⁹⁶ SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *op. cit.*, p 48

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ « L'expression « *elephant in the room* » (littéralement « éléphant dans la pièce » est en anglais une expression idiomatique métaphorique désignant un sujet important et manifeste, généralement associé à un problème délicat ou à un risque, dont tout un chacun peut constater l'existence, mais que personne n'ose mentionner ou dont personne ne souhaite discuter ouvertement, du fait que cela suscite de l'embarras, de la controverse ou représente une menace intrinsèque. », dans WIKIPÉDIA, s.v. *Elephant in the room*, disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Elephant_in_the_room, dernière modifi. le 7 juin 2024, consulté le 12 juillet 2024.

¹⁹⁹ VANCAMPENHOUDT, Lyse, *op. cit.*

²⁰⁰ BEAUZAC, Julie, « Picasso, séparer l'homme de l'artiste », n°7 [épisode de podcast audio], dans *Vénus s'épila-t-elle la chatte ?*, autoproduction Julie BEAUZAC, 2019-2023, disponible sur <https://www.venuslepodcast.com/episodes/picasso%2C-s-%C3%A9parer-l'homme-de-l'artiste>, consulté le 31 juillet 2024.

de la vie des artistes sous couvert du mythe du génie ?²⁰¹ Cette question est largement traitée par Helena-Katharine Grimmer, dans son mémoire *Mettre en exposition des connaissances « difficiles »: Examiner comment les musées et galeries devraient procéder concernant l'exposition et l'identification d'œuvre post #MeToo*²⁰². Comme réponse à cette problématique, sa réflexion l'amène à recommander aux musées et commissaires d'exposition de faire le choix de la « transparence radicale »²⁰³, un des trois concepts qui organisent la « nouvelle éthique muséale »²⁰⁴ proposée par Janet Marstine. Présenter les dessins de Picasso avec une contextualisation des comportements déviants et violents qu'il a eus envers diverses femmes qui ont partagé sa vie et ont été représentées dans plusieurs de ses œuvres s'inscrit dans cette idée de « transparence radicale » comme résumée par Grimmer. En procédant de la sorte, la commissaire aurait assumé la responsabilité de présenter Picasso et ses œuvres par une contextualisation complète incluant également les violences envers les femmes, observable dans sa biographie et au travers son œuvre, tout en comprenant les enjeux éthiques qu'implique l'exposition d'un tel travail.²⁰⁵ Cette démarche donne l'opportunité aux publics de choisir comment apprécier ces informations parfois difficiles avec leur propre esprit critique.²⁰⁶ Ainsi, construire les expositions sur ce principe de « transparence radicale » serait pour les musées et commissaires d'exposition une manière intéressante de se dissocier de « la culture du viol », jusqu'ici cautionnée dans les milieux de l'art et de son histoire, tout en permettant de continuer à exposer les œuvres d'artistes au comportement problématique. De plus, cela évite l'infantilisation des publics à qui revient le droit de répondre en toute connaissance de cause et sans aucune censure à la question : doit-on séparer l'œuvre de l'artiste ?

²⁰¹ GRIMMER, Helena, Katharine, *Curating "Difficult" Knowledge : Examining how museums and galleries should operate concerning the display and recognition of work post #MeToo*, mémoire en vue de l'obtention du titre de M.A. Master of Arts par une recherche en Histoire de l'art, Université de Durham, 2021, p. 105 (traduit par Maëlle Gavage).

²⁰² *Idem*, p. 82-120 (traduit par Maëlle Gavage).

²⁰³ MARSTINE, Janet (dir.), *The Routledge companion to museum ethics: redefining ethics for the twenty-first century museum*, London, Routledge, 2011, p. 10, cité dans GRIMMER, Helena, Katharine, *op. cit.*, p. 90 (traduit par Maëlle Gavage).

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ GRIMMER, Helena, Katharine, *op. cit.*, p. 91 (traduit par Maëlle Gavage).

²⁰⁶ *Idem*, p.146 (traduit par Maëlle Gavage).

Si les textes de l'exposition et du catalogue évoquent à plusieurs reprises le « regard masculin » (cf. glossaire), concept traduit de l'anglais « male gaze », comme pour le reste de l'exposition, c'est sans aucun regard critique.

[...] *l'image de la femme est essentiellement le fait d'un produit masculin*²⁰⁷, correspondant à des stéréotypes qui on peut évolué à travers les siècles.²⁰⁸

L'omniprésence des corps féminins dénudés dans la peinture incarne aussi le désir masculin.²⁰⁹

Encore une fois, le discours proposé aurait pu s'ancrer davantage dans les préoccupations actuelles en faisant, par exemple dialoguer ce regard d'artistes masculins essentialisant, objectifiant les femmes pour assouvir leurs fantasmes et leurs désirs, avec des nus féminins peints par des artistes femmes comme *l'Autoportrait au sixième anniversaire de mariage* de Paula Modersohn-Becker (fig. 7, vol. 2, p. 269). Quand les artistes femmes posent leur regard créatif sur des femmes nues, le rendu est généralement tout autre que le « regard masculin » qui transparaît très majoritairement des œuvres validées par l'histoire de l'art qui remplissent dans nos musées. De plus, dans les trois exemples cités, c'est l'artiste elle-même qui représente sa propre nudité. C'est uniquement dans ce genre de cas que l'expression d'« *inévitabile intimité* »²¹⁰ avec l'artiste est valable. Exposer des représentations de nus féminins peints par des artistes femmes parallèlement à la création masculine et avec le soutien d'une médiation de qualité aurait réellement été une démarche d'inclusion.

Lorsqu'on se penche sur le genre des artistes présenté·es dans l'exposition, la parité est presque atteinte, à raison de vingt-trois artistes femmes sur un total de cinquante-neuf artistes. Cependant, les créations des artistes femmes exposées s'échelonnent essentiellement sur les XX^e et XXI^e siècles, à l'exception des œuvres de Berthe Morisot et Mary Cassatt, seules artistes femmes exposées pour le XIX^e siècle. La constitution du corpus d'œuvres se voulant universelle vient en fait invisibiliser les femmes artistes en renforçant la conception erronée que celles-ci n'existent que depuis le XIX^e siècle, époque à laquelle on leur a donné accès aux académies. Si l'on ajoute à cela les idées sexistes présentées dans le catalogue, on peut constater les symptômes d'une ignorance totale des progrès réalisés par

²⁰⁷ Nous soulignons cette syntaxe douteuse.

²⁰⁸ SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *Portrait of a lady, op. cit.*, p 16.

²⁰⁹ *Idem*, p 48.

²¹⁰ *Ibidem*.

diverses disciplines et organisations sur l'enjeu social majeur qu'est la question de la place des femmes dans la société.

En conclusion, si l'objectif poursuivi par cette exposition était de valoriser, à travers le temps et l'espace, les femmes par leurs représentations dans les œuvres en temps que sujet ou dans le monde de l'art en tant qu'artistes, l'objectif n'est pas du tout atteint. Au vu du nombre de points qu'on pourrait encore relever dans cette exposition, il semble assez clair que l'objectif était simplement de surfer sur la vague de « l'inclusion » en parlant de « la femme » sans prendre conscience de la nécessité de repenser le discours et la manière de le présenter.

2. La *Tate Modern Gallery* : un lieu dont on peut s'inspirer

À Londres, la *Tate Modern Gallery* peut constituer un exemple inspirant pour d'autres musées d'art vis-à-vis de la démarche systémique d'inclusion intersectionnelle et de représentation de la diversité de la société que l'institution a progressivement mise en place. De nombreux changements ont été initiés par Frances Morris durant son mandat de directrice de la *Tate Modern Gallery* entre 2016 et 2023.

Dans cette partie, nous allons détailler et analyser brièvement les divers stratégies et dispositifs mis en place par cette institution dans une démarche d'inclusion intersectionnelle qui intègre, entre autres, le genre et la race. Cette analyse se fonde sur une visite effectuée le 7 juillet 2022 et des informations disponibles en ligne.

a. Aile Natalie Bell

Commençons par détailler une démarche participative d'inclusion qui a imprimé sa marque dans l'organisation spatiale du musée. En octobre 2018, pour la troisième édition du *Tate exchange*²¹¹ sur le thème du mouvement, la *Tate Modern* a accueilli en résidence Tania Bruguera comme artiste principale. En collaboration avec des *Tate Neighbours*, vingt-et-une personnes qui vivent ou travaillent autour de la *Tate Modern Gallery*, elle a mené un projet artistique visant à valoriser le mouvement social. Une des premières actions fut la décision de renommer pour un an le bâtiment appelé jusqu'alors *Boiler House* en l'honneur d'une activiste communautaire localement célèbre, Natalie Bell.²¹² Cette dernière est un membre important

²¹¹ TATE, *Tania Bruguera Launches Third Year of Tate*, disponible sur <https://www.tate.org.uk/press/press-releases/tania-bruguera-launches-third-year-tate-exchange>, consulté le 4 juillet 2024.

²¹² TATE, *Community Leadership Workshop With Natalie Bell*, disponible sur <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/our-neighbours/community-leadership-workshop>, consulté le 4 juillet 2024.

pour les communautés vivant à proximité du musée car elle a travaillé pendant plus de vingt ans comme bénévole pour diverses associations d'aide sociale, dont certaines qu'elle a elle-même créées. Ce femmage (cf. glossaire) qui ne devait durer qu'un an a été conservé par les administrateurs de la *Tate Modern Gallery* et l'ancienne *Boiler House* est aujourd'hui de manière permanente le *Natalie Bell Building*. La valorisation de Natalie Bell, célèbre localement pour son engagement envers la société, est une démarche inclusive à plus d'un titre. D'abord sur plan du genre, c'est le nom d'une femme qui est mis en avant, de surcroît de son vivant et pour ses actions sociales et communautaires qui sont rarement source d'une telle reconnaissance. C'est également une personnalité des environs du musée sélectionnée par les voisins et voisines du musée, les *Tate Neighbours*. Cela montre l'importance que le musée accorde au tissu social qui l'environne et cela peut induire parmi ce voisinage un sentiment d'appartenance envers le musée. Enfin, cela montre que nous avons tous et toutes notre place au musée et que celui-ci peut être plus qu'un lieu dédié uniquement aux personnes illustres. Enfin, sur le plan de la race, même si ce n'est pas pour cela que son nom a été repris, Natalie Bell est une personne racisée.²¹³

b. Liberté d'y entrer et d'y être soi-même

Grâce à l'absence de billetterie aux entrées, la *Tate Modern Gallery* donne l'impression d'un lieu très ouvert. En effet, l'exposition de longue durée étant gratuite, il n'est pas nécessaire de prendre un billet pour entrer dans le musée et seules les salles où se déroulent des expositions temporaires payantes ne sont pas en accès libre. Sans billetterie centrale, l'entrée n'est donc pas embouteillée en cas de forte affluence, ce qui assure une circulation fluide des visiteurs et des visiteuses. Excepté une rapide vérification des sacs aux entrées, les visiteur-euses sont complètement libres d'explorer le musée dès qu'ils en ont passé les portes. Si cela peut paraître étrange à plus d'un-e habitué-e des musées, pour les personnes qui ne font pas partie des publics réguliers ou pour les publics potentiels, cela peut contribuer à un sentiment de légitimité. Si c'est une manière intersectionnellement inclusive de concevoir l'entrée des visiteur-euses au musée, le contact humain et les informations généralement données à la billetterie des musées manquent cependant et le public peut donc aussi se sentir livré à lui-même.

²¹³ 1000 LONDONERS, *Who is Natalie Bell, and why is a building at Tate Modern named after her?* Londoner #374, disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=qwY2g-sc5g>, consulté le 4 juillet 2024.

La religion et les convictions philosophiques sont dans certains cas des critères de racisation, notamment quand elles impliquent des pratiques confessionnelles quotidiennes. La *Tate (Modern et Britain)* met à disposition du public et du personnel une salle multiconfessionnelle où chacun peut se retirer un moment pour pratiquer sa foi au cours de sa visite ou durant les heures de présence au travail. Ce dispositif nécessite de dédier une salle possédant les aménagements adéquats dans le respect de multiples confessions. Il démontre de la part du musée une volonté de compréhension et de respect de la culture de chacun. Enfin, il permet d'inclure aussi bien dans le personnel que parmi les visiteurs du musée des personnes qui, dans d'autres contextes, sont peut-être marginalisées et exclues à cause de leur pratique confessionnelle.

Si le sujet des toilettes peut paraître trivial, il n'en est pourtant pas moins un terrain important d'inclusion et d'équité. Dans une société qui évolue vers une définition plus fluide du genre, il est important que chacun puisse avoir sa place dans l'endroit de vulnérabilité que sont les toilettes. Il existe diverses expérimentations qui ont été entreprises dans les musées concernant la manière de signaler les toilettes. La tâche n'est pas forcément aisée même s'il n'est pas toujours utile de faire de grandes transformations du bâtiment. L'option d'aménagement des sanitaires retenue par la *Tate Britain Gallery* et *Modern Gallery* consiste non pas en deux blocs sanitaires genrés, mais en une allée de toilettes individuelles signalées grâce à un pictogramme représentant la cuvette. On peut objecter que les installations sanitaires n'ont pas la même forme dans tous les pays et cultures et que le pictogramme peut ne pas être clair pour tout le monde, mais l'image d'une cuvette semble assez répandue pour être comprise par le plus grand nombre de visiteur-euses séjournant en Grande-Bretagne. Cette manière d'aménager et de signaler les sanitaires retire donc le genre de la question et met en avant la réponse au besoin commun à tout humain. Il faut également souligner que les tables à langer sont à proximité des toilettes, mais indépendantes, ce qui rend la tâche du change des bébés plus inclusive et équitable vis-à-vis des genres et des modèles familiaux. De plus, des langes sont mis à disposition dans toutes les stations de change. Cette disponibilité peut sembler anodine, mais la préparation du sac bébé repose encore trop souvent sur les épaules des femmes dans un couple hétérosexuel. Elle permet donc de diminuer la charge mentale des parents et de contribuer à ce que les familles avec enfants en bas âge visitent plus

sereinement le musée. Des toilettes PMR sont également présentes et signalées de la manière habituelle par un personnage en chaise roulante.

Lors de la visite en 2022, un autre aménagement de l'espace du musée nous a semblé être un dispositif d'inclusion très utile pour les femmes.²¹⁴ Il s'agit d'un espace dédié aux familles dénommé le *Clore Hub*, aménagé avec de nombreux sièges et un espace créatif. Si le musée indique que les femmes sont libres d'allaiter leur enfant partout où elles se sentent à l'aise de le faire, il précise que le *Clore Hub* ou les stations de change peuvent être utilisés pour allaiter avec plus d'intimité. Le *Clore Hub* propose différentes activités imaginées par des artistes ou par le musée pour aborder les collections et la visite de manière ludique et créative en famille. Il permet aux parents de se répartir la charge des enfants et leur donne accès à un endroit où se reposer sans forcément dépenser de l'argent, tout en permettant aux enfants d'exprimer leur créativité dans un cadre approprié. Ce genre d'aménagement nécessite de l'espace et une recherche sur les besoins et les envies des familles, mais offre à celles-ci un espace accueillant qui leur indique que le musée est aussi une activité qui peut être à leur portée de manière accessible et dans des conditions adaptées.

c. La collection et les expositions

La *Tate Modern* a opté pour une présentation thématique de la collection afin d'éviter la présentation chronologique, géographique ou par courant des œuvres d'art qui constitue très souvent un des facteurs d'exclusion pour les artistes femmes, les artistes non occidentaux et d'autres catégories d'artistes marginalisé-es. Les thématiques présentées en 2022 ont été pensées pour être très inclusives, *Performer and Participant*, *In the studio*, *Materials and Objects* et *Media Networks*.

Le musée veille à ce qu'au moins une artiste femme soit présentée par salle dans l'exposition permanente et il organise régulièrement des expositions monographiques sur des artistes femmes ou représentant la diversité de genre. En juillet 2022, deux des trois expositions temporaires étaient des expositions d'artistes femmes et, en décembre 2022, trois sur quatre. La *Tate Modern Gallery* continue de consacrer des expositions à des artistes représentant une diversité de genre puisque, en août 2024, la première exposition temporaire est consacrée à Yoko Ono, la deuxième à des artistes expressionnistes (Kandinsky, Münter et le Cavalier bleu)

²¹⁴ La documentation disponible actuellement sur le site de la Tate n'en fait pas mention. Nous espérons qu'il n'a pas été affecté à un autre usage et nous le mentionnons en raison de son intérêt en matière d'inclusion.

et la troisième à Zanele Muholi, personnalité sud-africaine, photographe et artiste visuel·le non binaire.

Dans le musée même, l'acquisition d'informations repose essentiellement sur l'écrit. Les cartels sont placés de manière visible à proximité des œuvres et leur niveau de langage est assez accessible.

La *Tate Modern Gallery* mène une politique d'acquisition active visant à une parité de genre des artistes exposés. Un travail d'acquisition est également en cours pour les artistes *BAME* (*Black, Asian & other Minority Ethnic*). En juillet 2022, une salle est notamment consacrée aux œuvres de Sammy Baloji.

La *Tate* a également fait un gros effort d'inventaire. Une bonne partie des collections est visible sur le site via la rubrique *Art & Artists*, que ce soit via une recherche par ordre alphabétique dans la rubrique *Artists*, une recherche par *Artworks*, mais aussi via différentes thématiques, incluant notamment des termes en référence aux différents groupes visés par la politique d'inclusion : *Asia and Art, Black Identities and Art, Disability and Art, Migration and Art, Queer Lives and Art, Women and Art*. Cela montre qu'il y a un gros travail d'inventaire en coulisses, qui inclut une définition identitaire des artistes vu la possibilité d'explorer la collection par thématique. Cette classification, qu'on n'ose peut-être pas encore dans d'autres musées, a clairement pour objectif d'augmenter la représentation des groupes que le musée veut davantage inclure.

Une rotation fréquente des collections permet de mettre en valeur des artistes moins connus et offre une représentation plus inclusive et équitable du monde artistique. Elle donne aussi plus de sens aux acquisitions et aux réserves. Elle est en outre visible sur le site internet. En effet, sous la reproduction de l'œuvre, on peut lire si elle est exposée à ce moment-là et en quel lieu.

d. Recherche et publications

La *Tate* a créé un pôle de recherche décoloniale intitulé le *BAME Network*, ou réseau Noirs, Asiatiques et autres Minorités Ethniques, incluant la participation des employés. Sur la page *Black Identity and Art*, se trouve la rubrique *Responses to Tate's collection by our BAME*

*Network*²¹⁵. Dans cette rubrique, la *Tate* reconnaît que les collections comme elles ont été composées à l'origine peuvent résonner différemment selon les individus et notamment pour les personnes non-blanches ou racisées. En plus d'admettre le racisme systémique dont les œuvres peuvent être teintées, le musée y offre une plateforme d'expression à différentes personnes *BAME* de l'équipe de la *Tate* pour délivrer leur ressenti par rapport à leur sous-représentation ou à leur infériorisation dans l'art et à propos d'autres thématiques en lien avec une œuvre de leur choix parmi les collections de la *Tate*. Ces quelques témoignages peuvent être aussi bien une réflexion personnelle, une interrogation lancée aux lecteurs et à la *Tate* ou encore une interpellation visant à interroger notre société. C'est une autre manière d'utiliser la collection hors-les-murs en quelque sorte et d'offrir aux visiteurs du site web et du musée l'opportunité de s'informer sur le débat très actuel de l'importance des représentations diversifiées dans les musées.

L'existence du *BAME Network* démontre que le musée a entamé un processus d'autoréflexion et de déconstruction concernant l'histoire, l'histoire de l'art et la vision coloniale du monde.

e. Communication

La *Tate Gallery* produit de nombreux contenus démontrant qu'elle a entamé une déconstruction depuis plusieurs années et qu'elle s'est à la fois posé la première et les autres questions pour identifier les différents rapports de domination présents dans l'art. Ainsi, elle produit du matériel audiovisuel disponible sur des chaînes YouTube²¹⁶ sur différents thèmes relatifs à l'inclusion intersectionnelle des femmes, ainsi que des vidéos à destination des enfants sur les femmes artistes, les artistes racisé-es et les artistes LGBTQIA+, visibles sur le site, sur la chaîne Youtube *Tate Kids* et diffusées dans le musée. Dans ses *visiting tips*²¹⁷ ou astuces pour la visite, les futurs visiteurs peuvent visionner une vidéo inclusive sur la manière d'aborder un musée pour la première fois, à destination des travailleurs sociaux (éducateurs, animateurs et accompagnateurs). Sur cette page, des activités à destination des nouveaux visiteurs sont aussi proposées en format PDF.

²¹⁵ TATE, *Responses to Tate's Collection BY our BAME NETWORK*, disponible sur <https://www.tate.org.uk/art/responses-tates-collection-our-bame-network>, consulté le 4 juillet 2024.

²¹⁶ TATE, *Accueil*, disponible sur <https://www.youtube.com/@Tate>, consulté le 7 juillet 2024.

²¹⁷ TATE, *Visiting tips for social care professionals*, disponible sur <https://www.tate.org.uk/visit/visiting-tips-social-care-professionals>, consulté le 4 juillet 2024.

f. Accueil et boutique

Les membres du personnel ayant un contact avec le public (accueil, boutique, restauration et sécurité) représentent la diversité de la société anglaise et sont autorisés à porter des signes confessionnels visibles (turban, hidjab).

Dans les différentes boutiques, le musée offre des produits très variés. La sélection de livres pour adultes et pour enfants tient compte des différentes identités intersectionnelles que les individus peuvent porter. De plus, l'agencement des rayonnages est très inclusif. Par exemple, au rayon enfants, on observe la parité des genres des artistes présentés et la présence d'artistes racisé-es. Nous avons eu un coup de cœur dans la section jeunesse pour le livre *It isn't rude to be nude* qui parle très intelligemment de la nudité des différents corps, jeunes, vieux, avec un handicap, avec différentes couleurs et différents aspects, et aborde la notion de consentement. Il est adapté à un jeune public. La sélection jeunesse propose aussi bien des ouvrages liés à l'art que de beaux livres pour nourrir l'imaginaire des enfants et des livres en rapport avec l'identité auxquelles les enfants peuvent éventuellement s'identifier.

3. L'inclusion intersectionnelle : d'autres bonnes pratiques

En dehors de l'exemple inspirant de la *Tate Modern Gallery*, les secteurs muséal, culturel et associatif développent des initiatives intéressantes sur le plan de l'inclusion intersectionnelle, entre autres, du genre et de la race. Ces initiatives ne sont pas encore la marque d'une déconstruction systémique, mais elles témoignent d'un cheminement inclusif progressif dans et autour des musées d'art.

a. Par les musées *intra* ou *extra muros*

Le 10 juillet 2022, j'ai visité l'exposition *Carbon Slowly Turning*, une rétrospective de l'œuvre de l'artiste Ingrid Pollard²¹⁸ au *Turner Contemporary* de Margate (Royaume-Uni). À la recherche de musées « inclusifs », j'ai repéré ce musée qui a pris des engagements clairs en matière d'équité, de diversité et d'inclusion²¹⁹. En Belgique, il est peu fréquent d'avoir accès à une exposition rétrospective d'une artiste femme racisée connue internationalement. Pour cette raison, du point de vue belge, cette exposition constitue déjà un exemple de démarche

²¹⁸ AWARE : ARCHIVES OF WOMEN ARTISTS, RESEARCH & EXHIBITIONS, *Ingrid Pollard*, disponible sur <https://awarewomenartists.com/artiste/ingrid-pollard/>, consulté le 4 juillet 2024. Aware

²¹⁹ TURNERCONTEMPORARY, *Our Commitment to Equity, Diversity and Inclusion*, disponible sur <https://turnercontemporary.org/our-commitment-to-equality-diversity-and-inclusion/>, consulté le 11 juillet 2022.

d'inclusion intersectionnelle. Ajoutons que la boutique du musée, en plus de vendre des ouvrages de référence sur l'artiste exposée, vend également des ouvrages montrant la diversité dans l'art et proposant des réflexions de déconstruction. Pour un musée d'art, travailler à l'inclusion intersectionnelle, c'est à la fois organiser des expositions et traiter des thématiques qui sortent des canons classiques de l'histoire de l'art en abordant des problématiques sociétales et, via le site internet ou en boutique, proposer aux publics des ressources qui encouragent leur déconstruction des systèmes sociaux opérant également dans le monde de l'art.

Le 6 août 2021, j'ai visité *Elles font l'abstraction*, une exposition temporaire qui s'est déroulée du 19 mai au 23 août 2021 au Musée national d'art moderne – Centre Pompidou à Paris. Cette exposition, présentant plus de 500 œuvres de plus de 100 artistes femmes, montre le rôle parfois précurseur que de nombreuses artistes femmes ont eu dans l'art abstrait. Elle aborde les limitations que ces femmes artistes ont dû assumer ou surmonter pour s'exprimer artistiquement : le cantonnement dans les arts textiles au Bauhaus, être la femme d'un grand artiste, etc. C'est la deuxième grande exposition « Elles... » au Centre Pompidou, après la célèbre *elles@centrepompidou* qui a eu lieu en 2009. À l'occasion de ma visite, je remarque que, malgré l'exposition de 2009, les artistes femmes sont encore peu représentées dans l'exposition de longue durée. Ce constat est confirmé par le mémoire de Maëva Régnaud, intitulé *État des lieux de la valorisation des artistes femmes dans les pratiques muséales françaises*. L'autrice relève en effet que, malgré deux grandes expositions consacrées aux artistes femmes, le centre Pompidou n'a pas augmenté de manière notable le pourcentage d'artistes femmes ni dans ses acquisitions ni dans l'accrochage dans son exposition de longue durée.²²⁰ Pour un musée d'art, travailler à l'inclusion ne doit pas se faire uniquement dans le cadre d'expositions temporaires. C'est aussi repenser ses politiques d'acquisition et envisager une plus grande rotation dans l'accrochage de l'exposition de longue durée pour intégrer progressivement des œuvres et des artistes qui permettent d'aborder les problématiques sociétales de manière intersectionnelle.

²²⁰ RÉGNAUD, Maëva, *État des lieux de la valorisation des artistes femmes dans les pratiques muséales françaises*, mémoire en vue de l'obtention du titre Master de Politiques publiques Spécialité Culture, SciencesPo, 2023, p. 40-44.

Entre 2018 et 2023, le Musée d'Ixelles organise dix éditions du *Musée comme chez soi* en partenariat avec l'ASBL Patrimoine à roulettes. Ce projet a vocation de faire vivre le musée pendant les travaux de rénovation de ses bâtiments et en même temps de maintenir son lien avec ses publics. Le musée propose aux habitant-es de la commune d'Ixelles de faire de son foyer un micromusée en y hébergeant une œuvre de sa collection et en y accueillant du public pendant un week-end. Chaque édition est l'occasion de découvrir dix œuvres. En suivant un parcours dans les rues du quartier, les visiteur-euses entrent dans les maisons et découvrent les œuvres. L'hôte-sse a carte blanche pour présenter et mettre en valeur l'œuvre qu'il-elle a choisie. Si le schéma classique de l'histoire de l'art (vie et œuvre de l'artiste) est une possibilité, il est généralement délaissé au profit d'une mise en scène, d'un échange ou d'un débat entre visiteurs, d'un accrochage en miroir avec une œuvre de sa propre collection, de l'organisation d'activités créatives etc. Cet événement *extra muros* participatif crée un lien entre le musée et le tissu social environnant. D'une certaine manière, il contribue à désacraliser le musée en s'invitant dans les intérieurs de particuliers ainsi qu'en valorisant le ressenti et l'interprétation des hôte-sses qui n'ont pas forcément de connexion professionnelle avec le monde muséal ou l'histoire de l'art. Il met l'accent sur la créativité et l'expression des hôte-sses et des publics. Ces moments de partage autour de l'art créent un lien entre les publics. Quant à la mise en place de l'événement, elle met le musée en relation avec les habitant-es de la commune. Le *Musée comme chez soi* est rendu accessible aux personnes atteintes de déficiences auditives grâce à des visites en langue des signes. Des éditions auxquelles j'ai participé, je ne retire que deux points d'attention. Le premier est que les maisons d'Ixelles sont rarement accessibles aux PMR, le second est que les habitant-es d'Ixelles qui ont participé ne représentent pas toute la diversité du quartier. Travailler à l'inclusion, c'est aussi envisager des dispositifs et des projets éloignés des modèles classiques pour renforcer le lien entre le musée et les communautés environnantes dans un double mouvement de valorisation de l'art et des communautés.

La Chine au féminin. Une aventure moderne a eu lieu du 2 avril au 23 octobre 2022 au Musée royal de Mariemont. Je l'ai visitée le 5 juin 2022. Cette exposition aborde la place et le rôle des femmes au cours du XX^e siècle dans une Chine qui va connaître de grands bouleversements politiques, économiques et sociaux. Certains éléments dénotent que l'exposition a été montée par des personnes qui n'ont pas entamé de démarche de déconstruction. Un exemple en est la fréquente utilisation de l'expression « la femme » pour parler des femmes, qui, par

l'utilisation du singulier, les essentialise à leur genre. On peut estimer qu'il s'agit d'une maladresse par ignorance car, dans son ensemble, l'exposition n'est pas dévalorisante pour les femmes chinoises et les objets de la collection sont bien mis en valeur grâce à une recherche de qualité. À l'occasion de l'ouverture gratuite le 1^{er} dimanche du mois, le musée a invité le Centre d'Action Laïque (CAL) Picardie laïque à animer un atelier philosophique en lien avec l'exposition. En utilisant des textes datant de plusieurs périodes du XX^e siècle, l'animateur invite les participant-es à échanger sur la position des femmes chinoises dans la société à ces différentes époques en relation avec la position actuelle des femmes européennes. Cette mise en perspective entre Occident et Orient permet de désarmer certains stéréotypes sur les femmes chinoises en confrontant les participant-es à leurs stéréotypes. Pour le musée d'art, travailler à l'inclusion intersectionnelle, c'est proposer aux visiteur·euses de déconstruire leurs biais inconscients.

b. Par le secteur artistique, culturel et associatif

Apolline Vranken et son ASBL *L'architecture qui dégenre* se sont inspirées d'une initiative française pour proposer les *Journées du Matrimoine* à partir de 2019 à Bruxelles. Si on connaît bien les *Journées du Patrimoine* qui mettent à l'honneur l'héritage culturel le plus souvent créé par des hommes, les *Journées du Matrimoine* ont pour objectif de visibiliser et de valoriser le matrimoine (cf. glossaire) bruxellois. La prochaine édition aura lieu fin septembre à l'initiative de l'ASBL *L'architecture qui dégenre*. Depuis fin 2021, la *Saison Matrimoine* se déroule chaque année de novembre à juin et compte une trentaine d'activités. Ces activités invitent leurs publics à poser un regard féministe intersectionnel sur l'héritage laissé dans la ville de Bruxelles par des architectes femmes, des artistes femmes et d'autres personnes minorisées.

Née sous l'impulsion de Jemima Kulumba, *Women In Art*²²¹ est une association implantée à Bruxelles qui a pour objectif la visibilisation des femmes artistes du passé, mais aussi des artistes contemporaines. Elle travaille à créer du lien entre les artistes femmes dans l'esprit d'une sororité et dans un but d'entraide. Elle est une plateforme de rencontres entre les artistes femmes, le marché de l'art et les institutions muséales. Elle organise des workshops pour aider les artistes femmes à se valoriser, à prendre pleinement conscience de leur statut d'artiste et à se créer des opportunités. Tous ces objectifs sont poursuivis au cours d'activités

²²¹ BIENNALE OF WOMEN, *Accueil*, disponible sur <https://biennaleofwomeninart.com/>, consulté le 4 juillet 2024.

qu'elle organise tout au long de l'année et pendant la *Biennale of Women In Art*. L'édition zéro de cet événement *A Show of Resistance* a eu lieu du 18 au 31 mars 2024 à l'Espace Vanderborcht à Bruxelles. Dans un but de sensibilisation large et d'accessibilité financière, la quasi-totalité des activités de *WIA* est gratuite et ouverte à tous·tes.

Dans le contexte belge, les musées d'art peuvent désormais entamer leur déconstruction en s'appuyant sur des initiatives nées dans le monde associatif et militant lié à l'art et à la culture. Les *Journées du Matrimoine* et *WIA* en sont de bons exemples. Pour un musée d'art, travailler à l'inclusion, c'est se cultiver auprès du monde associatif et envisager des collaborations valorisant toutes les parties.

Chapitre III : Recommandations pour les musées d'art, dont celui d'Ixelles

De manière non exhaustive, ce dernier chapitre est une boîte à outils de l'inclusion intersectionnelle à la disposition des musées pour entamer leur cheminement de déconstruction afin de mieux répondre aux besoins de notre société diversifiée.

Premièrement, il présente des recommandations générales dans lesquelles tous les musées d'art peuvent puiser des idées. Secondement, à la demande du Musée d'Ixelles, il reprend quelques suggestions qui pourraient lui permettre de travailler encore davantage à l'inclusion intersectionnelle en vue de sa réouverture prochaine.

Les personnes travaillant sur l'inclusion intersectionnelle ayant un certain nombre de références en commun, elles cultivent les mêmes idées et les mêmes espérances pour les musées. Il est donc difficile de définir quel·le auteur·trice il faut créditer de chaque recommandation. Pour rédiger ce chapitre, je me suis inspirée de l'article *Getting Intersectional in Museums* de Nicole Robert²²², de l'article *Genre, sexualité et féminismes : des tabous persistants dans les musées* de Julie Botte²²³ et du *Guide pour un musée féministe. Quelle est la place pour le féminisme dans les musées français ?*²²⁴ J'ai aussi synthétisé des

²²² ROBERT, Nicole, « Getting Intersectional in Museums », dans *Museums & Social Issues*, vol. 9, avril 2014, n° 1, p. 24-33.

²²³ BOTTE, Julie, « Genre, sexualité et féminismes : des tabous persistants dans les musées », dans WEISER, M.Elizabeth, BERTIN, Marion et LESHCHENKO, Anna (dir.), *Taboos in museology: Difficult issues for museum theory*, ICOFOM, 2022, p. 16-20.

²²⁴ ASSOCIATION MUSÉ·E·S (dir.), *Guide pour un musée féministe: Quelle place pour le féminisme dans les musées français ?*, Rennes, Association musé·e·s, 2022.

suggestions émanant des personnes que j'ai interviewées. Enfin, je formule certaines suggestions sur base de mes visites et de mon expérience.

A. Recommandations générales

Les musées d'art ne doivent pas confondre accessibilité et démarche d'inclusion intersectionnelle. Cependant, un musée ne peut pas espérer être inclusif s'il n'est pas avant tout accessible. Ce mémoire ne touchant pas directement à l'accessibilité nous recommanderons une ressource visuelle très synthétique produite par le Groupe d'Intérêt Spécial (GIS) Accessibilité universelle, le musée inclusif de l'ICOM CECA qui s'intitule *Un musée pour tous !*²²⁵

En termes d'accessibilité et de diversité au niveau de l'architecture et d'organisation de l'espace, les musées trouveront de nombreux conseils dans l'entretien que m'a accordé la répondante dont le pseudonyme est Simone Guillissen-Hoa (cf. Annexe 3, p. 90-91).

En nous inspirant de la réflexion de Mari J. Matsuda²²⁶, nous avons développé l'idée que, pour entamer une démarche d'inclusion, il faut oser poser la première question, celle qui encourage à détecter un système de domination dans l'institution. Nous avons ensuite examiné les autres questions qui permettent d'identifier d'autres inégalités en lien avec le système de domination initial (cf. *supra*, p. 29-30). Nous conseillons aux musées d'art qui souhaitent travailler à l'inclusion intersectionnelle de commencer par se poser ces questions simples. Il faut toutefois qu'ils soient conscients qu'une fragilité institutionnelle peut émerger, qu'il s'agira de dépasser.

Pour faire progresser l'inclusion intersectionnelle, nous conseillons d'aborder des problématiques sociétales dans des expositions et sur des thématiques qui sortent des canons classiques de l'histoire de l'art. Pour éviter des choix inconscients d'exclusion, il est recommandé de structurer l'exposition autour de thématiques et non sur la chronologie²²⁷, la géographie et/ou les courants de l'histoire de l'art. Un aide-mémoire chronologique peut aider les visiteur·euses qui sont habitués à cette présentation.

²²⁵ ICOM CECA, *Un musée pour tous !*, disponible sur <https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2021/10/SIG-Accessibilite-universelle-le-musee-inclusif-poster-interactif-Fr.pdf>, consulté le 3 août 2022.

²²⁶ MATSUDA, Mari J., *op. cit.*, p. 1189.

²²⁷ ROBERT, Nicole, *op. cit.*, p. 27.

Pour mettre fin à la caution de la culture du viol et des discriminations au sens large dans les musées, nous recommandons une communication claire et transparente, sans langue de bois. Les musées peuvent à cet effet adapter les textes de salle et les cartels pour informer les visiteurs sur les dimensions problématiques des œuvres qui évoquent des violences sexistes et/ou sexuelles, la colonisation, le commerce d'êtres humains, l'esclavage ou toute autre discrimination ou encore qui ont été produites par des artistes qui ont commis des discriminations ou des violences.

Lorsqu'un musée visibilise des personnes minorisées, nous lui recommandons de documenter l'exposition ou l'événement pour pérenniser la visibilisation des personnes concernées et servir de référence pour d'autres musées ou institutions culturelles.

Les expositions temporaires sont de bons « terrains d'entraînement » pour travailler à l'inclusion intersectionnelle. Toutefois, il est encore plus important que les musées d'art incluent cet objectif dans leur politique à long terme. Ils peuvent à cet effet intégrer cette réflexion dans leur politique d'acquisition et organiser une plus grande rotation dans l'accrochage de l'exposition de longue durée pour intégrer progressivement des œuvres et des artistes qui permettent d'aborder les problématiques sociétales de manière intersectionnelle.

Comme le préconise la définition du musée par l'ICOM de 2022, le musée « collabore avec diverses communautés ». Pour travailler à l'inclusion intersectionnelle, les musées d'art peuvent se cultiver auprès du monde associatif et envisager des collaborations valorisant toutes les parties. Dans leurs projets d'inclusion, ils gagneront à s'entourer de personnes concernées par la problématique sociétale traitée. Pour réussir cette collaboration, il est crucial qu'ils acceptent de leur déléguer une partie du pouvoir de décision.

Pour renforcer le lien qu'ils entretiennent avec les communautés environnantes et dans un double mouvement de valorisation de l'art et des communautés, les musées d'art gagneront à envisager des dispositifs et des projets éloignés des modèles classiques qui répondent aux préoccupations des communautés de proximité. Lors de son entretien, Jemima Kulumba donne de nombreuses suggestions dans cette optique (cf. Annexe 9, p. 184-227).

Afin de conscientiser les visiteur·euses sur les rapports de domination présents dans la société, les musées d'art peuvent leur proposer de déconstruire leurs biais inconscients au moyen d'activités telles que des ateliers philosophiques. Ils peuvent aussi, via leur site internet ou en

boutique, proposer aux publics des ressources qui encouragent leur déconstruction des systèmes sociaux opérant également dans le monde de l'art.

Les entretiens repris en annexes montrent que les musées d'art s'interrogent déjà sur la manière de diversifier les profils de recrutement. Nous n'avons pas de théorie clé en main à proposer à ces musées. Leur grande question est de savoir comment diversifier le personnel tout en recrutant les personnes qui ont les bonnes compétences. S'ils souhaitent plus de diversité dans leur équipe, ils doivent donc avant tout identifier les connaissances, les compétences et/ou l'expérience qui manquent dans l'équipe existante pour travailler à l'inclusion intersectionnelle. À partir du constat qu'ils effectueront, ils identifieront quel doit être le profil de la personne recherchée. Ce qui est clair, c'est que, même si la filière universitaire en histoire de l'art diplômée une majorité de femmes, la diversité de race y est très limitée, tant au sein du corps professoral que parmi les étudiants et les diplômés. Les musées devront donc envisager de valoriser également les compétences, les connaissances dans d'autres disciplines et/ou l'expérience pour définir le profil recherché et attirer plus de diversité parmi les candidat-es. Une autre piste est de diversifier les canaux de recrutement en s'adressant notamment à des associations qui promeuvent le recrutement de personnes issues d'autres cultures.

Pour progresser dans la difficile aventure de l'inclusion intersectionnelle, il est important d'ajuster ses actions en fonction du succès des initiatives précédentes. Que ce soit par une auto-évaluation, la consultation du public et/ou l'avis d'une association partenaire, le musée va améliorer sa démarche inclusive en tenant compte des enseignements que chaque projet peut lui apporter. Lors des entretiens, les répondantes mentionnent également le rôle des médiateur-trices pour capter les remarques des publics et se remettre en question. Recevoir des critiques est parfois l'occasion de découvrir qu'on a commis une maladresse par rapport à une communauté, de s'en excuser et d'en tenir compte pour la suite.

La dernière recommandation aux professionnels des musées dans le travail pour plus d'inclusion intersectionnelle, c'est d'oser être créatif-ve, de rester indulgent-e avec soi-même et de s'autoriser l'erreur sans se décourager ni se sentir mis en cause.

B. Conseils sur mesure pour le Musée d'Ixelles

Souhaitant que ce mémoire ait une utilité pratique, j'ai pris contact avec Stéphanie Masuy, responsable du Service des Publics au Musée d'Ixelles. Au nom de la Direction du musée, elle m'a demandé d'émettre quelques suggestions d'initiatives d'inclusion intersectionnelle en vue de la réouverture du musée afin qu'il continue la démarche inclusive qu'il a entamée.

Outre les recommandations générales dont le Musée d'Ixelles peut s'inspirer, je présente ici des idées adaptées à sa collection et aux projets qu'il a déjà menés.

1. Pérenniser le *Musée comme chez soi* et créer *Chez soi au Musée* ou *Le musée, c'est aussi moi !*

Le projet *Musée comme chez soi* (cf. *supra*, p. 80-81) est dans sa configuration actuelle d'une grande qualité en termes d'inclusion intersectionnelle des publics et publics potentiels. Nous sommes consciente que chaque édition est très demandeuse en temps et en ressources pour le Musée d'Ixelles et son partenaire, mais nous recommandons de ne pas suspendre définitivement ce projet après la réouverture du musée. Le musée d'Ixelles pourrait passer à une édition annuelle ou biennale de cet événement afin que perdure le sentiment d'appartenance qu'il a développé au sein de la communauté ixelloise.

En outre, afin d'intégrer les personnes qui travaillent à Ixelles, mais n'y habitent pas et qui sont, entre autres, des personnes racisées, nous souhaitons soumettre au musée d'Ixelles l'idée qu'en suivant le même scénario que pour *Musée comme chez soi*, il propose chaque trimestre à un·e commerçant·e d'Ixelles de venir choisir une œuvre dans sa collection. Cette personne, seule ou avec ses proches, en proposerait une interprétation qui serait intégrée dans le cartel de l'œuvre. Pour montrer sa contribution, sa photographie serait également intégrée au cartel. L'œuvre pourrait être présentée à l'entrée du musée ou de l'exposition de longue durée pendant trois mois. Ce type d'initiative permet, à petite échelle, une rotation des collections et crée des liens avec un autre segment du tissu social d'Ixelles. Elle peut aussi donner envie à des personnes qui ne connaissent pas encore le Musée d'Ixelles d'en franchir les portes. Nous avons envisagé deux titres pour ce projet *Chez soi au Musée* ou *Le musée, c'est aussi moi!*

2. Créer un parcours de visite sur base de l'accrochage proposé par Lyse Vancampenhoudt

Le 22 octobre 2022, dans le cadre de l'événement Matrimoine de l'ULB, Lyse Vancampenhoudt, historienne de l'art, diplômée en master d'études de genre, et doctorante FNRS, a guidé une visite exclusive des artistes femmes présentes dans les collections du Musée d'Ixelles. Ce parcours visibilise des artistes femmes belges telles que Anne Bonnet, Berthe Dubail, Jane Graverol ou Mig Quinet dont les œuvres, qui figurent pourtant à l'inventaire d'institutions culturelles bruxelloises, sont encore souvent inconnues des publics. Pérenniser ce parcours dans l'accrochage de longue durée en l'indiquant grâce à une route visiteur-euses spécifique signalée, par exemple par des cartels de couleur différente, serait une première étape dans la visibilisation des artistes femmes belges et une première étape dans la constitution d'un accrochage de longue durée équitable et représentant la diversité de notre société. Le Musée d'Ixelles pourrait ensuite créer d'autres routes selon cette méthode à propos d'autres artistes minorisé-es ou de thématiques de société.

3. Intégrer le vocabulaire inclusif porté par le monde militant

Le vocabulaire est un élément essentiel dans la déconstruction des systèmes de domination et pour une meilleure représentation de la diversité de notre société. Le vocabulaire inclusif et de déconstruction créé ou repris par les militant-es est un élément primordial à intégrer dans la démarche d'inclusion intersectionnelle des musées d'art, et du Musée d'Ixelles, afin de bien comprendre tous les enjeux des revendications sociales actuelles sur le plan du genre, de la race, du handicap, de la classe, de la sexualité, etc. Nous avons donc compilé diverses définitions qui nous semblaient essentielles pour la bonne compréhension de ce travail, mais également pour proposer un début de glossaire au Musée d'Ixelles. Nous recommandons également le dictionnaire, produit en Belgique, *Les mots du contre-pouvoir : petit dico féministe, antiraciste et militant*.²²⁸

²²⁸ DOGAHE, Maria *et al.*, *Les mots du contre-pouvoir : petit dico féministe, antiraciste et militant*, Édition revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, Académia, 2022.

4. Déconstruire le discours autour de certaines œuvres : l'exemple de *La vierge folle* de Rik WOUTERS de 1912.

Aujourd'hui, certaines œuvres qui jalonnent les couloirs du Musée d'Ixelles peuvent interpeler les visiteur·euses qui ont déjà entamé leur démarche de déconstruction. Un bon exemple est la sculpture *La vierge folle* (fig. 8, vol. 2, p. 270) de Rik WOUTERS de 1912 qui est une des fiertés et une des pièces majeures du musée d'Ixelles. En voyant cette sculpture de femme représentée nue en train de danser dans un mouvement débordant de joie, une personne en cours de déconstruction peut s'interroger en voyant le titre de cette œuvre. Qu'est-ce qui fait que cette femme, représentée exprimant sa joie, complètement libre dans son mouvement, est une « vierge folle » ? Ce titre convoque de nombreux stéréotypes de genre, liés au regard sur le corps et à la place qu'on accorde aux femmes dans l'espace social, que le musée devrait s'employer à déconstruire. De plus, la notice figurant à l'inventaire du patrimoine mobilier de la Région de Bruxelles-Capitale à propos de cette œuvre est également à interroger sur plusieurs points, parmi lesquels le fait que l'artiste ait contraint son épouse, Nel Deurinckx, que l'on présente comme sa « muse » sans donner son nom de famille, à poser durant des heures dans une position inconfortable et sans doute de manière non rémunérée.²²⁹ Cela donnera l'occasion au Musée d'Ixelles d'interroger ce que représente en matière de domination le statut de muse et d'aborder les rapports inégalitaires au sein des couples. Nous recommandons au musée d'Ixelles lorsqu'il appliquera la démarche d'inclusion intersectionnelle et de déconstruction d'effectuer des recherches pour traiter toutes les questions que cette œuvre peut susciter et les aborder de manière détaillée et transparente dans le cartel.

5. Constituer une médiathèque en déconstruction (cf. glossaire)

Lorsqu'ils ont la possibilité d'aménager un espace tampon ou de repos pour les publics, du type cafétéria, espace de pique-nique et de détente ou encore un espace parents – enfants, de plus en plus de musées y installent une petite bibliothèque avec des références générales sur les artistes exposés ou présentent leurs propres publications. Si le musée d'Ixelles souhaite mettre en place ce type de dispositif, il peut, tout en y conservant des ouvrages généraux

²²⁹ Région de Bruxelles-Capitale Inventaire du patrimoine mobilier, *La vierge folle*, disponible sur <https://collections.heritage.brussels/fr/objects/37998>, consulté le 13 août 2024.

d'histoire de l'art, lui donner une vocation intersectionnellement inclusive et participative en y plaçant une « médiathèque en déconstruction ».

De quoi s'agit-il ? Constituer une médiathèque en déconstruction, c'est ajouter dans ses étagères des contenus liés de près ou de loin à l'art et qui permettent d'interroger les canons de l'histoire de l'art, mais également de questionner de manière intersectionnelle, via les questions de genre, de classe, de critique de la race, de vie affective et sexuelle, de handicap etc., les rapports de domination de la société qu'on retrouve dans l'art.

Pour augmenter l'accessibilité de cet espace, il est important de proposer des ressources sur base de différents médias, qu'il s'agisse de livres (du catalogue d'exposition, en passant par la poésie, la BD aux livres pour enfants), de jeux de société ou encore de podcasts, d'émissions de radio, de capsules vidéo ou de dessins animés grâce à la proposition de fiches QR-Code renvoyant vers des ressources déjà existantes. Ces fiches QR-Code pourraient-être de petites plaquettes, de la taille d'un livre de poche, sur lesquelles seraient repris le titre et un bref résumé de la thématique traitée, la durée ainsi que la langue du programme, le type de médias et le QR-code à scanner pour y avoir accès. Même si la fracture numérique est une réalité et que l'hyperconnexion aux smartphones peut amener à des dérives, ces appareils sont de plus en plus répandus et présents dans nos vies. Ils constituent donc pour deux raisons un outil d'apprentissage et d'ouverture sur le monde sur lequel les professionnels des musées peuvent compter. D'abord, parce que de grand musées d'art souvent richement dotés, ainsi que des associations produisent et mettent en ligne d'excellents contenus pouvant servir aux plus petites structures qui n'ont ni le temps ni les ressources financières ou en personnel pour s'atteler à un tel travail. Enfin, parce que tous les individus sont différents et que chaque individu a ses particularités cognitives, il est donc essentiel de proposer un accès à une variété de médias et les téléphones connectés sont les meilleurs outils pour y parvenir.

On peut également rendre cette initiative participative en proposant aux visiteur-trices ainsi qu'aux membres du personnel du musée de l'alimenter grâce à des propositions d'achat d'ouvrages ou d'ajout de médias traitant de thématiques intersectionnellement inclusives et de déconstruction. Cette médiathèque, bien qu'en accès libre pour les visiteurs, doit être consultée par les professionnels du musée.

Nous allons proposer quelques références pour composer un début de médiathèque, mais la participation des visiteurs et du personnel du musée permettra de combler nos lacunes en termes de références néerlandophones nécessaires au vu de la localisation du musée.

Ouvrages d'histoire de l'art en déconstruction (Fr et En) :

CHADWICK, Whitney et FRIGERI, Flavia, *Women, art, and society*, Sixth edition., London, Thames & Hudson, 2020.

GRANDE, Valentina et ROSSETTI, Eva, *L'art féministe en BD: femmes artistes pionnières dans la lutte pour l'égalité*, Paris, Éditions Eyrolles, 2022.

GUERRILLA GIRLS (dir.), *Guerrilla Girls: the art of behaving badly*, San Francisco, California, Chronicle Books, 2020.

HESSEL, Katy, SOUILLAC, Anna et BLANCHARD, Aurélien, *Histoire de l'art sans les hommes*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2022.

HODGE, Susie, *Petite histoire des artistes femmes: chefs-d'oeuvre, grands tournants, thèmes*, Paris, Flammarion, 2021.

MORRILL, Rebecca (dir.), *400 femmes artistes*, Paris, France, Phaidon, 2019.

VER-NDOYE, Naïl et FAUCONNIER, Grégoire, *Noir: entre peinture et histoire*, Mouans-Sartoux, Omniscience, 2018.

Ouvrage d'histoire et d'histoire de l'art en déconstruction (6-15 ans / Fr et En) :

BRIÈRE-HAQUET, Alice, HAQUET, Appoline et DENTURCK, Mélody, *Les femmes artistes: vues par une ado et par sa soeur*, Paris, Poulpe fictions, 2022.

HERBERT, Kari, *We are Artists Women who made their mark on the world*, 1er éd., THAMES HUDSON, 2019.

JACKSON, Sharma, WHITELY, Zoé et CHI, Marilyn Esther, *Black artists shaping the world*, Picture book edition., New York, Thames & Hudson Inc, 2024.

LANOË, Anne et DUSSUTOUR, Alice, *Femmes artistes: 23 portraits qui nous inspirent*, Paris, Fleurus, 2021.

LECOQ, Titiou, *Les femmes aussi ont fait l'histoire*, Paris, les Arènes jeunesse, 2023.

Ouvrages outils de déconstruction (Fr et En) :

ADICHIE, Chimamanda Ngozi, *Nous sommes tous des féministes suivi de Le danger de l'histoire unique*, Paris, Gallimard, 2020 (trad. par SCHNEITER, Sylvie et Pracontal, Mona de).

CUKIERMAN, Leïla, DAMBURY, Gerty et VERGÈS, Françoise (dir.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, 2018.

DIALLO, Rokhaya et LY, Grace, *Kiffe ta race: explorer les questions raciales sans tabou*, Paris, First Editions : Binge audio éditions, 2021.

LECOQ, Titiou, *Les grandes oubliées: pourquoi l'histoire a effacé les femmes*, nouvelle éd. augmentée, Paris, Proche, 2023.

MANELLI, Florent et SUMMERSKILL, Claire, *50 Lgbtqi+ Who Changed the World*, Supernova Books, 2023.

MAZOUZ, Sarah, *Race*, Paris, Anamosa, 2020.

NOCHLIN, Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021.

PERROT, Michelle et LEBRUN, Jean, *La place des femmes: une difficile conquête de l'espace public*, Paris, Textuel, 2020.

Ouvrages pour questionner le musée en direction de l'équipe du musée d'Ixelles :

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

VERGÈS, Françoise, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.

Les animations et capsules vidéo liées à l'art (à partir de 5 ans / Fr et En) :

Pour les contenus en langue française, l'association AWARE, déjà mentionnée, produit une série animée intitulée *Petites histoires des grandes artistes*²³⁰ présentant, avec un registre de langage accessible, un portrait d'artiste femme par épisode. Le titre de cette série animée établit un lien avec l'ouvrage fondateur en matière de critique féministe de l'histoire de l'art de Linda Nochlin intitulé « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? »²³¹ et propose comme réponse à cette problématique de visibiliser de manière accessible les artistes femmes pour qu'elles soient à l'avenir reconnues comme de grandes artistes. Ces portraits montrent bien la diversité des femmes et de leurs pratiques artistiques et présentent de manière structurée les principaux points importants de la vie et de l'œuvre de chacune de ces personnalités.

Pour les contenus en langue anglaise, la *Tate Britain* et la *Tate Modern* ont une chaîne YouTube et y proposent en accès libre une variété de contenus. Je recommande vivement à tous les professionnels des musées d'art d'aller explorer leur chaîne au complet. Cependant, pour rester en rapport avec la thématique de mon travail, je recommande au musée d'Ixelles de

²³⁰ AWARE : ARCHIVES OF WOMEN ARTISTS, RESEARCH & EXHIBITIONS, *Petites histoires de grandes artistes*, disponible sur <https://awarewomenartists.com/?s=petites+histoires+de+grandes+artistes>, consulté le 4 juillet 2024.

²³¹ NOCHLIN, Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021 (trad. par RIETSCH, Margot).

s'attarder et d'éventuellement mettre à disposition des QR-code renvoyant aux *playlists* : *Women Artists, Black Identities and Art et Art for Kids*²³².

Les podcasts sur l'histoire de l'art (Fr et En) :

En langue française, on trouve trois podcasts de qualité qui analysent l'art et son histoire au prisme des questions féministes, de genre et/ou de critique de la race :

ANDRIANASOLO, Mélissa, *La Couleur de l'Art* [Podcast audio], La Clameur Podcast Social Club, 2021-présent, disponible sur <https://la-couleur-de-lart.lepodcast.fr/>, consulté le 31 juillet 2024.

BEAUZAC, Julie, *Vénus s'épila-t-elle la chatte ?* [Podcast audio], autoproduction BEAUZAC, Julie, 2019-2023, disponible sur <https://www.venuslepodcast.com/>, consulté le 31 juillet 2024.

CROIX, Mathilde de, *Les grandes dames de l'art* [Podcast audio], AWARE : Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, 2021-2022, disponible sur https://awarewomenartists.com/series_podcasts/les-grandes-dames-de-lart/, consulté le 31 juillet 2024.

Les épisodes de cette série produite par AWARE ont une durée variant entre 14 à 22 minutes, ce qui les rend idéales pour une écoute dans un espace de détente du musée. Les visiteur-euses ont ainsi l'opportunité de prolonger leur expérience de visite en s'interrogeant et en apprenant ou, si la curiosité est là, mais que le temps leur manque, ils pourront tout de même entrer en contact avec des ressources qu'ils ne connaissent pas.

En langue anglaise, l'offre est plus large encore, je présenterais deux exemples de podcasts que j'ai déjà pu écouter :

ANDERSON, Suse, and RODLEY, Ed, *Museopunks* [Podcast audio], American Alliance of Museums, 2015-2020, disponible sur <https://www.aam-us.org/programs/about-museums/museopunks/>, consulté le 31 juillet 2024.

HIGGIE, Jennifer, *Bow Down : Women in Art* [Podcast audio], FRIEZE, 2019-2020, disponible sur <https://www.frieze.com/article/bow-down-podcast-women-art-history>, consulté le 31 juillet 2024.

Tous ces podcasts sont disponibles via de nombreuses plateformes d'écoute ou via leur propre site web.

Les podcasts qui interrogent les rapports de domination dans nos sociétés (Fr) :

Avec plus d'une centaine d'épisodes au compteur, le podcast *Kiffe ta race* permet d'entamer en douceur sa déconstruction des multiples rapports de domination et en particulier ceux liés

²³² TATE KIDS, *Accueil*, disponible sur <https://www.youtube.com/@TateKids>, consulté le 15 août 2023.

à la race. L'épisode « #75 · Race, le mot qui fâche/avec Sarah Mazouz »²³³ grâce à la participation de l'autrice Sarah Mazouz, dont les réflexions ont été particulièrement utiles à ce travail, interroge directement ce terme race. En rapport avec l'art l'épisode « #59·L'art peut-il être raciste ?/avec Mame-Fatou Niang »²³⁴ est particulièrement recommandé au musée d'Ixelles, son équipe et ses publics.

DIALLO, Rokhaya, & LY, Grace, *Kiffe ta race* [Podcast audio], Binge Audio, 2018–2023, disponible sur <https://www.binge.audio/podcast/kiffetarace>, consulté le 31 juillet 2024.

DIALLO, Rokhaya, & LY, Grace, *Kiffe ta race* [Podcast audio], Pseudo Radio, 2023-2024, disponible sur <https://open.spotify.com/show/6sGTFhSyhRiRAnryCCv8yX>, consulté le 31 juillet 2024.

DIALLO, Rokhaya, & LY, Grace, *Kiffe ta race* [Podcast vidéo], autoproduction DIALLO, Rokhaya, & LY, Grace, 2024-présent, disponible sur <https://www.youtube.com/@kiffetarace2024>, consulté le 31 juillet 2024.

Les deux podcasts suivants, par Victoire Tuillon, interrogent également les divers rapports de domination en envisageant les intersections, qu'ils s'appliquent pour le premier dans la sphère publique ou pour le second dans les rapports intimes.

TUAILLON, Victoire, *Les couilles sur la table* [Podcast audio], Binge Audio, 2017-présent, disponible sur <https://www.binge.audio/podcast/les-couilles-sur-la-table>, consulté le 31 juillet 2024.

TUAILLON, Victoire, *Le cœur sur la table* [Podcast audio], Binge Audio, 2021-2022, disponible sur <https://www.binge.audio/podcast/le-coeur-sur-la-table>, consulté le 31 juillet 2024.

Se déconstruire grâce aux jeux (Fr et En) :

Les trois jeux que je propose ici présentent quelques artistes femmes même s'ils s'attachent surtout à montrer des profils de femmes, parfois intersectionnels, qui ont marqué l'histoire. Il s'agit des jeux « *Who's She ?* », « *Qui est-elle ? Femmes françaises* ». Ces jeux suivent le principe du « *Qui est-ce ?* » appelé « *Who's who ?* » chez les anglophones. Le premier présente des profils de femmes connues internationalement tandis que le second présente les profils de femmes françaises parfois connues internationalement. Le troisième jeu est la déclinaison en cartes quiz des deux premiers. Ils sont produits par la même firme et, dans sa version modulable, le jeu « *Who's She ?* » est disponible en français, en néerlandais ou en anglais.²³⁵

²³³ DIALLO, Rokhaya, & LY, Grace, « Race, le mot qui fâche/avec Sarah Mazouz », n°75 [épisode de podcast audio] dans *Kiffe ta race*, Binge Audio, août 2021, disponible sur <https://www.binge.audio/podcast/kiffetarace/race-le-mot-qui-fache>, consulté le 31 juillet 2024.

²³⁴ DIALLO, Rokhaya, & LY, Grace, « L'art peut-il être raciste ?/avec Mame-Fatou Niang », n°59 [épisode de podcast audio], dans *Kiffe ta race*, Binge Audio, janvier 2021, disponible sur <https://www.binge.audio/podcast/kiffetarace/lart-peut-il-etre-raciste>, consulté le 31 juillet 2024.

²³⁵

Je ne connais pas encore d'autres jeux permettant de parler d'histoire ou d'histoire de l'art et de simultanément interroger notre société, mais cela doit exister, ce qui rend la dimension participative de cette démarche encore plus importante.

PLAYERESS, *Who's She? mighty women's stories*, disponible sur <https://playeress.com/fr/>, consulté le 2 août 2024.

PLAYERESS, *QUI EST-ELLE ? jeu modulaire en bois*, disponible sur <https://playeress.com/fr/products/qui-est-elle-jeu-en-bois>, consulté le 2 août 2024.

Conclusions

Les musées d'art peuvent être comparés aux cadres des tableaux anciens qu'ils exposent. Dans ces tableaux, l'essentiel, ce à quoi on accorde de l'importance, est au centre et est entouré d'un cadre qui assure à l'œuvre une certaine conservation, une distinction avec ce qui l'environne et qui surtout la met en valeur. De ce fait, on accorde moins d'importance à ce qui est en dehors du cadre. Les musées d'art agissent de la même manière : ils entourent, conservent, concentrent l'attention et mettent en valeur l'essentiel, à savoir les représentations artistiques qu'ils exposent. Dès lors, ce qui n'entre pas dans le cadrage qu'offrent les musées d'art est moins valorisé.

Dans le premier chapitre, nous avons pu voir que cette distinction entre ce qui est valorisé dans les musées et ce qui est laissé en marge s'ancre dans les valeurs du récit mythique, devenu historique, de l'origine des musées. L'histoire mythique des musées européens, dont on estime qu'elle prend un tournant d'ouverture vers le public à la Révolution française, a contribué à occulter pendant près de deux siècles l'exclusion sociale que ces musées répercutent. À cette époque, les musées entrent progressivement dans l'espace public. Celui-ci étant encore exclusivement réservé à la jouissance de certains groupes sociaux n'incluant pas les femmes et les personnes racisées, les musées ne sont de ce fait pas ouverts à tous·tes. Nous avons déterminé ensuite que les valeurs de neutralité et d'universalisme apparues également au XVIII^e siècle ont joué un grand rôle dans la reproduction dans les musées des exclusions présentes dans une société patriarcale, coloniale et profondément hiérarchisée.

Au début des années 1970, à l'occasion d'une redéfinition du musée par l'ICOM, deux visions se sont affrontées, l'une attachée au rôle de conservation et de recherche du musée, l'autre envisageant un plus grand rôle pour le musée dans la société. Sous l'impulsion des muséologues d'Amérique latine, la définition inclut la notion du musée « au service de la société » à partir de 1974. C'est la première étape d'un long cheminement vers l'inclusion destinée à servir ce rôle social du musée. Après d'âpres négociations, en 2022, l'ICOM institutionalise dans sa nouvelle définition du musée des termes tels que « inclusif », « accessible », « diversité », « durabilité » et « participation de diverses communautés ».

Ce mémoire avait pour objectif de donner aux musées d'art des pistes pour travailler à l'inclusion intersectionnelle ciblant l'intersection du genre et de la race afin de répondre le

plus équitablement possible à leur rôle social. Nous avons développé l'idée que, pour utiliser l'outil qu'est l'inclusion intersectionnelle, les musées d'art doivent d'abord oser poser la première question pour identifier un éventuel système de domination dans leur fonctionnement à tous les niveaux. Ils doivent ensuite se poser les autres questions afin d'identifier s'il existe dans leur fonctionnement d'autres systèmes de domination en lien avec le premier. Ils doivent également prendre garde à ce que nous avons appelé la « fragilité institutionnelle » qui peut les faire basculer dans une agressivité défensive.

Pour constater la réalité de terrain, nous avons consulté des femmes concernées par les problématiques de genre et de race et avons mené plusieurs observations dans des musées ou lors d'expositions abordant soit des problématiques de genre, soit des problématiques à l'intersection du genre et de la race.

Les interviews nous ont montré que les répondantes sont touchées et réellement préoccupées par ces problématiques. Elles souhaitent ardemment une évolution des musées d'art vers plus d'inclusion afin qu'ils offrent à une plus grande diversité de publics des discours variés, multiperspectivistes et plus représentatifs de notre société multiculturelle.

Les visites nous ont d'abord appris que les lignes bougent lentement, mais sûrement. Il existe des institutions muséales qui ont entamé une démarche intersectionnellement inclusive dans la totalité de leur fonctionnement. D'autres, par des projets ponctuels, montrent qu'ils entament un trajet prometteur de déconstruction. Nous constatons également que, sans se poser les bonnes questions, certains musées proposent des expositions qui répercutent de manière maladroite, inconsciente et parfois inconsidérée des dynamiques de domination que l'inclusion, elle, s'attache à combattre.

Sur cette base d'analyse théorique et pratique, nous avons constitué de manière non exhaustive une « boîte à outils » de l'inclusion intersectionnelle. Pour tenter que ce mémoire ait une application effective, nous avons proposé à destination du Musée d'Ixelles et à sa demande cinq initiatives sur mesure pour modestement l'aider à continuer sa démarche d'inclusion et son cheminement de déconstruction de manière intersectionnelle.

Lorsqu'on envisage comme dans ce mémoire la recherche avec une perspective intersectionnelle, on peut être tenté de s'éparpiller tellement les problématiques et les disciplines s'interpénètrent. Les questions de genre, les questions de critique de la race, les

questions féministes et les problématiques intersectionnelles sont désormais abordées par des sociologues, des historien·nes de l'art, des archéologues et des muséologues. Cependant, là où nous voyons une opportunité pour continuer la recherche, c'est dans la déconstruction des tabous autour de ces problématiques, aussi bien au niveau académique que muséal.

Dans la courbe de Dunning-Krugen, je pense avoir atteint le plateau de la consolidation. Ce mémoire et le cheminement de déconstruction qui y est lié m'ont profondément changée et ont modifié toute mon approche de ma future position de professionnelle des musées. Je souhaite à l'avenir poursuivre ma démarche de déconstruction et investiguer encore d'autres intersections dans la pratique de mon métier afin de contribuer à développer le rôle social du musée.

Glossaire

Ce glossaire a deux grandes utilités dans ce travail. Premièrement, il facilite l'utilisation de concepts théoriques tout en évitant les interruptions intempestives des réflexions présentées dans le corps de texte. Secondement, il a été pensé comme un des outils d'inclusion intersectionnelle à proposer au musée d'Ixelles. Ce glossaire présente ou met en rapport des définitions de termes issues du monde militant ou institutionnel et proposées par des spécialistes. Il est en grande partie basé sur le très disruptif, mais très pertinent dictionnaire *Les mots du contre-pouvoir: petit dico féministe, antiraciste et militant* qu'on ne peut que recommander à toutes les institutions muséales francophones.

Accessibilité :

- Cecile Shellman définit l'accessibilité comme suit :

« L'accessibilité consiste à satisfaire les besoins de ceux qui souhaitent participer, mais qui ne sont pas pleinement en mesure de le faire par eux-mêmes. »²³⁶

- Les ateliers *Les biais implicites* animés par Dina Bailey donnent pour l'accessibilité la définition suivante :

« L'accessibilité consiste à donner un accès équitable à chacun, tout au long du continuum des différences, des capacités et de l'expérience humaines. »²³⁷

- Le Code Diversité & Inclusion donnent pour l'accessibilité la définition suivante :

« L'utilisation du terme d'accessibilité dans le code couvre une large définition, qui comprend : l'accessibilité physique, l'accessibilité des installations, l'accessibilité à l'information, l'accessibilité digitale, l'accessibilité sociale [et] l'accessibilité financière. »²³⁸

Afroféminisme :

« Courant porté par les féministes des diasporas africaines suite au constat que ni les mouvements féministes « traditionnels » majoritairement blancs, ni les mouvements antiracistes majoritairement masculins ne traitent de l'articulation entre sexisme et négrophobie. Les afroféministes se penchent sur une myriade de sujets, des questions liées aux standards de beauté qui ont des impacts dévastateurs sur la santé et l'estime de soi des

²³⁶ « Accessibility refers to accommodating those who need to participate but are by themselves not fully able to do so. », dans SHELLMAN, Cecile, *Effective diversity, equity, accessibility, inclusion, and anti-racism practices for museums: from the inside out*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2021, p. 21 (trad. Maëlle Gavage).

²³⁷ « Accessibility refers to giving equitable access to everyone, along the continuum of human difference, ability, and experience. », GROHE, Michelle, « Transformative Inclusion In Exhibition Planning », dans LANGER, Adina et American Alliance of Museums (dir.), *Storytelling in museums*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2022, p. 222 (trad. sur www.deepl.com).

²³⁸ « The code's use of accessibility covers a broad definition, consisting of: physical accessibility, accessibility of facilities, accessibility of information, digital accessibility, social accessibility [and] financial accessibility. », dans CODEDI, *Code Diversity & Inclusion*, disponible sur <https://codedi.nl/>, télécharger le 2 juin 2022.

femmes noires aux questions de discrimination à l'emploi ou de violences institutionnelles. [...]»²³⁹

Antiracisme politique :

« Courant antiraciste initié par les victimes de racisme elles-mêmes, qui dénoncent le racisme en tant qu'oppression systémique, construite sur la base implicite d'une hiérarchie raciale héritée du temps des empires et des colonies. Pour les antiracistes politiques, se limiter à dénoncer certains comportements individuels (antiracisme moral) sans prendre en compte les sources ne peut permettre de combattre sérieusement le racisme comme système d'oppression, organisé structurellement dans toutes les sphères d'activités de la société. [...] »²⁴⁰

Art féministe :

L'article suivant, du glossaire présent dans le livre *400 femmes artistes*, offre à la fois une bonne définition de l'« art féministe » ainsi qu'une synthèse efficace des grandes problématiques concernant l'art et son histoire que les chercheurs·euses féministes ont fait émerger. Cependant, comme l'article suivant de ce glossaire (cf. infra) le montre, on préférera parler d'artistes femmes et non de femmes artistes.

« Le féminisme rejette l'idée que la vision que l'homme blanc hétérosexuel a du monde est universelle et recherche l'égalité. Apparue dans les années 1960 dans le cadre de la deuxième vague du féminisme, l'expression « art féministe » trouve son origine dans le combat des femmes artistes pour une plus grande visibilité depuis les débuts du XX^e siècle. Des artistes réalisent encore aujourd'hui des œuvres féministes. Rompant avec les traditions majoritairement masculines de la peinture et de la sculpture classique (marbre sculpté et bronze moulé), les artistes féministes ont souvent utilisé les matériaux et procédés de l'artisanat, ainsi que le film, la vidéo, l'art corporel, la performance, l'installation et l'art conceptuel. En changeant les normes régissant la réalisation et la perception de l'art, le féminisme remet en question la représentation des femmes par les artistes masculins. Les théoriciennes et les historiennes de l'art féministe se sont également attaquées aux conventions du canon de l'histoire de l'art et ont commencé à s'intéresser aux femmes artistes oubliées et à les mettre en lumière. »²⁴¹

Artiste·s femme·s :

Lyse Vancampenhoudt dans son billet intitulé *Portrait of a lady: un petit vernis de genre tout prêt à s'écailler* rappelle pourquoi il est important d'associer ces deux mots dans cet ordre.

« Femmes artistes ou artistes femmes? Pas simple... Mais vous savez la meilleure ? C'est une question qui s'est déjà posée, par Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici entre autres, qui en font même le titre de leur ouvrage de référence⁹. Et il n'est pas question de choix au petit bonheur la chance, comme il semble que cela ait été fait dans la rédaction des textes de salles. La notion de femme artiste qui se cristallise particulièrement à la fin du XIX^e siècle a trait à une série de stratégies qui jouent sur une vision essentialisante d'un art de femmes, particularisme permettant de légitimer leur présence dans le champ de l'art. La notion

²³⁹ DOGAHE, Maria *et al.*, *Les mots du contre-pouvoir: petit dico féministe, antiraciste et militant*, Édition revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, Académia, 2022, p. 13.

²⁴⁰ *Idem*, p.17.

²⁴¹ MORRILL, Rebecca (dir.), *op. cit.*, p. 446.

d'artiste femme renvoie à une volonté de se défaire de cette assignation à une production artistique genrée, revendiquant avant toute chose un statut d'artiste, au même titre que les hommes. Pas question, donc, de les utiliser en alternance, puisqu'il s'agit de savoir laquelle de ces deux notions correspond à la réalité que l'on souhaite décrire.»²⁴²

#BLM ou mouvement Black Lives Matter :

La première définition, donnée ci-après, provenant du glossaire du livre *400 femmes artistes*, est intéressante, car elle aborde l'impact du #BLM sur le monde culturel. Cependant, la seconde définition, dont nous n'avons reproduit que le début, donne plus de précisions sur les circonstances qui entourent la création du mouvement.

« Mouvement militant né dans la communauté afro-américaine pour lutter contre la violence et le racisme dans le monde entier. Il a débuté avec la création du hashtag #BlackLivesMatter sur les réseaux sociaux en 2013, avant de se développer plus largement dans la culture contemporaine, notamment dans l'art visuel. »²⁴³

« Mouvement politique et social lancé en 2013 aux États-Unis pour dénoncer le meurtre policier de l'adolescent Trayvon Martin à Standford, et lutter plus globalement contre le racisme institutionnel et les violences policières qui ciblent les personnes noires au quotidien.[...] »²⁴⁴

Biais inconscient aussi appelé biais implicite ou non intentionnel :

« Le terme *biais* est un terme neutre qui signifie simplement *inclinaison*. Cependant, lorsque cette inclinaison ou cette préférence concerne des individus sur la base de leurs traits immuables, la propension aux préjugés augmente, ce qui amène à porter des jugements irrationnels sur l'intelligence, les capacités et la propension à la réussite d'autrui.»²⁴⁵

« Les biais inconscients font référence à nos conceptions automatiques, souvent inexprimées, concernant divers groupes sociaux. Ces conceptions cachées - également appelées biais implicites ou involontaires - influencent la manière dont nous jugeons les compétences d'autrui. Elles façonnent nos attentes en matière d'interaction humaine et constituent la base des actes de discrimination. »²⁴⁶

Blanchité :

« Condition des personnes blanches qui commence seulement à être étudiée dans ses origines, effets et impacts. La blanchité, ou le fait d'être blanc-he, étant souvent considérée comme la norme (et donc la marque du neutre et de l'universel), elle est rarement nommée.

²⁴² GONNARD, Catherine et LEOVICI, Élisabeth, *Femmes artistes/Artistes femmes: Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, résumé par VANCAMPENHOUDT, Lyse, *op. cit.*

²⁴³ MORRILL, Rebecca (dir.), *op. cit.*, p. 448.

²⁴⁴ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 23.

²⁴⁵ « *Bias* is a value-neutral term simply meaning *slant*. However, when this slant, or preference, is for individuals based on their immutable traits, the propensity for prejudice increases, allowing for irrational judgments of another's intelligence, capacity, and propensity for success. », SHELLMAN, Cecile, *op. cit.*, p.18 (trad. sur <https://www.deepl.com/>).

²⁴⁶ « Unconscious bias refers to our automatic, often-unspoken beliefs about various social groups. These hidden assumptions - also referred to as implicit or unintentional bias - influence how we judge others' competency. They shape our expectations for human interaction and form the basis of prejudicial actions. », SHELLMAN, Cecile, *op. cit.*, p.19 (trad. sur <https://www.deepl.com/>).

On ne décrit presque jamais un personnage comme étant blanc parce que, par défaut, un personnage est blanc. C'est par rapport à sa non-couleur à lui qu'on définit la différence. Même si la blancheur est une identité construite au même titre que les autres.»²⁴⁷

Cécité à la couleur ou *Color-blindness* :

« Concept infusé d'universalisme et hérité des doctrines antiracistes des années 80-90. Indifférence prétendue à la différence. Sous couvert d'un humanisme désincarné – et un peu béat -, ce principe se traduit automatiquement par le refus de prendre en considération et donc de combattre les processus de racialisation qui affectent les "gens de couleur", comme les appellent celles et ceux qui ne la voient pas (sic). "Je ne vois pas les couleurs/les races, mais que les êtres humains", à traduire par : "Je ne veux pas parler de ça, parce que ça me ferait prendre conscience que j'ai des privilèges et je ne veux pas y renoncer." »²⁴⁸

Classisme :

« Le classisme est une discrimination fondée sur l'appartenance ou la non-appartenance à une classe sociale, souvent basée sur des critères économiques ou culturels (codes, capital social, etc.). »²⁴⁹

Colonialité :

Cette définition exprime bien la différence fondamentale entre la colonisation, processus de domination et d'exploitation des peuples et des territoires qui est révolu, et ses conséquences toujours présentes aujourd'hui.

« Postures, comportements et attitudes héritées de la colonisation et de sa propagande qui structurent encore et toujours les relations sociales dans une société capitaliste mondialisée. »²⁵⁰

Culture du viol :

« La culture du viol désigne une culture dans laquelle les violences sexistes et sexuelles sont banalisées, voire encouragées par les normes, les représentations, les attitudes majoritaires et les médias.

L'expression ne dit pas qu'il est bien vu d'agresser sexuellement une inconnue au coin d'une rue sombre - ce type de cas de figure ne représente qu'une infime minorité de cas, la plupart des viols sont commis dans l'entourage de la victime, et sans contrainte physique. La culture du viol, c'est plutôt un continuum d'idées reçues qui, sur fond de sexisme ordinaire, brouillent la notion de consentement et minimisent les abus, notamment en culpabilisant les victimes, en les ridiculisant, en refusant de les entendre... [...]»²⁵¹

Décolonialisme et décolonisation :

²⁴⁷ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 25.

²⁴⁸ *Idem*, p. 32.

²⁴⁹ *Idem*, p. 29-30.

²⁵⁰ *Idem*, p. 30.

²⁵¹ *Idem*, p. 36-37.

Dans le *Dictionnaire de muséologie*, Bruno Brulon Soares, déjà une bonne définition, même si très théorique, du terme « Décolonial »²⁵². Nous proposons donc plutôt la définition du « Décolonialisme », plus concrète, proposée dans *Les mots du contre-pouvoir: petit dico féministe, antiraciste et militant*.

Décolonialisme : « Champ d'études visant à déconstruire les dispositifs idéologiques que la décolonisation administrative et physique a laissés intacts (courant d'origine sud-américaine). Les études décoloniales proposent de penser autrement le phénomène des décolonisations en ne le limitant pas à la libération d'une domination politique, économique et militaire, mais en les appréhendant comme des processus plus longs, nécessitant aussi une décolonisation des esprits - la colonisation ayant toujours impliqué la dévalorisation sinon la démolition des savoirs et des canons de pensée des colonisé-es au profit des savoirs du colonisateur. »²⁵³

Parallèlement nous proposons de retenir quelques éléments provenant de la définition de la « Décolonisation », toujours issue du *Dictionnaire de muséologie* et rédigée par Bruno Brulon Soares, qui intègre les musées au processus de décolonisation décrit.

Décolonisation : « [...] Au sens large employé aujourd'hui, les intellectuels et les mouvements sociaux entendent la décolonisation comme un processus de dénonciation et de démantèlement du pouvoir colonial sous toutes ses formes et expressions. Dans cette dernière perspective, on fait la critique du musée en tant qu'outil colonial en rappelant ses origines historiques et en proposant une relecture du passé à travers ses collections. Dans sa dimension pratique et symbolique, la décolonisation des musées requiert de travailler de concert avec les minorités pour la gestion du patrimoine culturel et la diversification des points de vue présentés, dans le but de démarginaliser le laisser pour compte et d'en faire les artisans de leur passé, leur présent et leur avenir. »²⁵⁴

Déconstruction :

« Mot clé en matière de militance pour l'égalité des droits parce qu'il induit que les attitudes d'hostilité et de dominations sont des constructions sociales que l'on peut combattre en mettant en évidence les ressorts qui les sous-tendent. [...] On est toujours en déconstruction et jamais déconstruit-es. Car les conceptions s'installent plus vite qu'on ne le pense. »²⁵⁵

Discrimination positive :

« Action de favoriser certains groupes habituellement victimes de discriminations systématiques dans le but de rétablir l'égalité des chances. En anglais : *affirmative action* [...] »²⁵⁶

Diversité :

Les trois définitions suivantes se complètent bien, chacune apportant des précisions et de la nuance critique aux autres.

²⁵² SOARES, Bruno Brulon, 2022, « Décolonial », dans MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff, Armand Colin, p.169.

²⁵³ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 39.

²⁵⁴ SOARES, Bruno Brulon, 2022, « Décolonisation », dans MAIRESSE, François (dir.), *op. cit.*, p. 170.

²⁵⁵ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 39.

²⁵⁶ *Idem*, p. 40.

- Fabien Van Geert définit la diversité comme suit :

« Terme synonyme de pluralité. De nos jours, il est surtout utilisé pour caractériser l'hétérogénéité d'une population donnée d'un point de vue social, culturel, sexuel, etc. »²⁵⁷

- Le *Code Diversité & Inclusion* définit la diversité comme suit :

« [...]La diversité est une réalité : les gens sont différents les uns des autres. Ces différences ont une incidence sur la position de chacun dans la société et sur les possibilités qui s'offrent à lui. Même si elles influencent notre comportement et notre façon de penser, tout le monde n'en est pas toujours conscient.

Les différences ne sont jamais absolues ou isolées, elles se produisent dans des combinaisons uniques pour former ce que nous appelons les identités.[...]»²⁵⁸

- Dans *Les mots du contre-pouvoir: petit dico féministe, antiraciste et militant*, la diversité est définie comme suit :

« Terme relatif à l'inclusion et la promotion de l'intégration dans un espace donné (lieu de travail, lieu de vie, lieu culturel, etc.) de personnes qui sortent des normes dominantes. Cet écart des normes touche à l'âge, l'origine ethnique, les croyances religieuses, l'orientation sexuelle, l'identité de genre, l'apparence corporelle, les capacités physiques et mentales...

Quant à la formule « personnes issues de la diversité », c'est un euphémisme qui dit bien ce qu'il veut dire... [...] »²⁵⁹

Diversité de façade²⁶⁰, tokénisme ou « *Tokenism* » :

« Le tokénisme (*tokenism* en anglais) est une pratique consistant à faire des efforts symboliques d'inclusion vis-à-vis de groupes minoritaires^{1,2} dans le but d'échapper aux accusations de discriminations³. Dans le monde du travail, par exemple, il s'agit pour une entreprise de recruter quelques personnes issues de ces groupes⁴ et de le mettre en avant. La pratique est à différencier de la discrimination positive (cf. supra), le tokénisme n'étant pas forcément pratiqué dans l'intention de promotion des individus mis en avant, mais plutôt dans l'intention de cacher la réalité et de produire des " cache-misère " »²⁶¹

Équité vs Égalité :

« Même si ces notions partagent la même étymologie (du latin *aequus*, juste), on oppose souvent égalité et équité. L'égalité (réelle) est un idéal à atteindre, alors que l'équité est le moyen politique de poursuivre cet idéal, en prenant en compte l'inégalité des chances et en s'efforçant de la corriger. Considérer que l'égalité est un fait acquis, par exemple entre les femmes et les hommes dans la société occidentale du XXI^e siècle, c'est aussi refuser de prendre des mesures correctrices pour y parvenir effectivement. C'est le plus souvent la position de ceux (et de celles) qui bénéficient de la situation... »²⁶²

- Cet extrait de l'ouvrage de Cecile Shellman, *Effective diversity, equity, accessibility, inclusion, and anti-racism practices for museums: from the inside out*, développe l'idée présente, dans la définition ci-devant, de reconnaissance de l'inégalité de chance et de correction de celle-ci.

²⁵⁷ VAN GEERT, Fabien, 2022, « Diversité », dans MAIRESSE, François (dir.), *op. cit.*, p. 197.

²⁵⁸ CODEDI, *Code Diversity & Inclusion*, disponible sur <https://codedi.nl/>, téléchargé le 2 juin 2022.

²⁵⁹ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 40-41.

²⁶⁰ OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, *op. cit.*

²⁶¹ WIKIPEDIA, s.v. *Tokénisme*, disponible sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tok%C3%A9nisme>, dernière modif. le 17 mai 2024, consulté le 19 juillet 2024.

²⁶² DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 45.

« [...] l'équité consiste à tirer parti des ressemblances et des différences pour faire en sorte que toutes les personnes concernées disposent des ressources, du pouvoir et de l'espoir dont elles ont besoin pour s'épanouir dans l'environnement. »²⁶³

Études postcoloniales :

« Champ d'études pluri- et interdisciplinaire visant à déconstruire les dispositifs idéologiques que la fin de la colonisation a laissés intacts. Les études postcoloniales ont en commun de questionner les fondements de l'hégémonie culturelle occidentale. Et de déconstruire le sens de l'histoire articulé par le pouvoir colonial autour des idées de modernité et d'universel (par opposition au prémoderne - lire « à l'archaïque » - et au particulier).

Publié à New York en 1978, inspiré par le travail décolonial de Frantz Fanon, *L'Orientalisme – l'Orient créé par l'Occident* du palestinien-américain Edward Saïd est généralement considéré comme le texte fondateur de ce courant d'approche très critique, qui porte d'abord sur les ex-colonies britanniques. »²⁶⁴

Expression de genre :

« Il s'agit des différentes manières dont les personnes expriment leur identité de genre (l'apparence) et la performant socialement. Cela peut être de façon plutôt féminine, plutôt masculine, plutôt androgyne. On parle ici des manières de se vêtir et de se mouvoir, de se maquiller ou ne pas se maquiller, de parler, de porter tel ou tel attribut physique (comme la pilosité, la chevelure...). L'expression de genre varie énormément en fonction des régions du monde et des époques. (*Glossaire pour tou·tes* par la RainbowHouse) »²⁶⁵

Féminisme :

« Ensemble de mouvements et de courants philosophiques revendiquant l'égalité ou l'équité politique, économique, culturelle, sociale et juridique entre les femmes et les hommes et promouvant les droits des femmes tant dans la société civile que dans la sphère privée.

Le mot féminisme apparaît dans la seconde partie du XIXe sous la plume d'Alexandre Dumas, puis de Hubertine Auclert, mais le combat pour l'émancipation des femmes date de toujours et s'enracine dans le siècle des Lumières avec, par exemple, Olympe de Gouge et sa Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne (1791). »²⁶⁶

Femmage :

Équivalent féminin d'hommage.²⁶⁷

Femme :

« Personne de genre et/ou de rôle social féminin – indépendamment de son sexe. (*Glossaire pour tou·tes* par la RainbowHouse) »²⁶⁸

Fragilité blanche :

« Mécanisme de défense (colère, indignation, peur, silence...) des personnes blanches lorsqu'elles sont confrontées à une conversation sur le racisme, d'autant plus lorsqu'elles se

²⁶³ « [...] equity is about leveraging similarities and differences to ensure that all concerned have the resources, power, and hope they need to excel in the environment. », SHELLMAN, Cecile, *op. cit.*, p. 26 (trad. sur <https://www.deepl.com/>).

²⁶⁴ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 48.

²⁶⁵ Idem, p. 50.

²⁶⁶ Idem, p. 51-52.

²⁶⁷ Idem, p. 54.

²⁶⁸ Idem, p. 54.

considèrent comme non racistes. Mélange de mauvaise conscience et de résistance au changement, en proportion variable. Le fait de refuser de parler de fragilité blanche est en soi une occurrence de la fragilité blanche. »²⁶⁹

Genre :

Si l'article « Genre et sexualité »²⁷⁰ du *Dictionnaire de muséologie* rédigé par Joan Anim-Addo, Viv Golding et Wayne Modest, propose en quatre pages un excellent résumé des diverses problématiques liées au genre, à la sexualité, mais également au rapport de domination lié à ceux-ci ainsi qu'à d'autres déterminants identitaires comme la race, la classe etc. via l'intersectionnalité, leur définition du genre et de la sexualité est confuse et on préférera utiliser la définition reproduite ci-dessous mise en avant sur le site du MONUSCO (Mission de l'Organisation des Nations Unies pour la Stabilisation en RD Congo).

« Par *genre* on entend la construction socioculturelle des rôles masculins et féminins et des rapports entre les hommes et les femmes.

Alors que « sexe » fait référence aux caractéristiques biologiques, être né(e) homme ou femme, le genre décrit des fonctions sociales assimilées et inculquées culturellement. Le genre est ainsi le résultat des relations de pouvoir présentes dans une société et sa conception est alors dynamique et diffère selon l'évolution du temps, l'environnement, les circonstances particulières et les différences culturelles. »²⁷¹

Identité de genre :

« L'identité de genre renvoie à la manière dont une personne se définit, c'est le genre auquel une personne s'identifie. L'identité de genre peut donc être différente du genre assigné à la naissance par le médecin (= sexe assigné à la naissance) et dans lequel elle a été éduquée. C'est le cas pour les personnes transgenres (agenres, non-binaires...) par exemple. Lorsque l'identité de genre correspond au genre assigné à la naissance, on parle de personnes cisgenres. »²⁷²

Inclusion (sociale) et Inclusif :

Les définitions de l'inclusion sont nombreuses et extensives. De ce fait, les personnes qui travaillent sur le concept d'inclusion ne s'accordent pas toutes autour d'une seule définition. J'ai repris quatre définitions qui se complètent et se renforcent, car elles reprennent les éléments essentiels suivants : le fait que l'inclusion n'est nécessaire que parce qu'il y a exclusion, la reconnaissance du fait que les musées sont encore excluants pour de nombreux groupes sociaux, l'importance de la participation dans la prise de décision et de la

²⁶⁹ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

²⁷⁰ ANIM-ADDO, Joan, GOLDING, Viv et MODEST, Wayne, 2022, « Genre et sexualité », dans MAIRESSE, François (dir.), *op. cit.*, p. 286-290.

²⁷¹ MONUSCO, *Qu'est-ce que le genre ?*, disponible sur <https://monusco.unmissions.org/qu%E2%80%99est-ce-que-le-genre>, consulté le 21 juillet 2024.

²⁷² DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 65.

représentativité des personnes concernées par l'exclusion, ainsi que la nécessité d'une mobilisation, d'un effort pour réduire l'exclusion en profondeur et non pas en façade.

- « Inclusion sociale » par Emily Dawson dans le *Dictionnaire de muséologie*

« L'expression "inclusion sociale" est apparue lors des débats qui examinaient les moyens de réduire l'exclusion sociale. [...] Les questions ayant trait à la justice sociale étant toujours très complexes, indissociables de leur contexte et en constante évolution, la nature de ce qu'englobe l'inclusion sociale est très fluctuante, avec des éclairages distincts selon les époques et les lieux.

Le principe clé du travail autour de l'inclusion sociale reconnaît que les inégalités structurelles (telles que, mais pas exclusivement, le racisme, le sexisme, la discrimination fondée sur la classe, la capacité physique ou sur l'âge, l'homophobie et leurs intersections) créent les conditions selon lesquelles la participation des individus dans la société est valorisée et encouragée (ou non). Le travail sur l'inclusion sociale dans les musées reconnaît par conséquent le fait que les inégalités structurelles influent sur qui peut ou ne peut pas participer aux nombreux projets qu'offrent les musées. Les débats et les pratiques liés à l'inclusion sociale s'attachent habituellement à créer ou favoriser des projets significatifs, accessibles et respectueux permettant à tout un chacun de participer aux expériences muséales et, parfois, au-delà des musées. [...]»²⁷³

- Inclusion sociale par Laura-Edith Colman

«[...] l'inclusion sociale pour les musées : [...] Le processus par lequel les musées combattent l'exclusion sociale par des moyens culturels, sociaux, politiques et économiques. »²⁷⁴

« L'inclusion est plus que « l'acte d'inclure » ; il s'agit des pratiques qui atténuent l'exclusion. En effet, l'inclusion est l'action qui efface, annule ou atténue les effets de l'exclusion.[...] L'inclusion est l'effort consciencieusement déployé pour combattre l'exclusion au sein de notre société. »²⁷⁵

- L'inclusion dans l'ouvrage de Cecile Shellman

« L'inclusion consiste à accepter et à célébrer chaque personne de la manière la plus complète possible, ce qui nécessite un engagement constant avec les parties prenantes internes et externes. »²⁷⁶

- *Les mots du contre-pouvoir : petit dico féministe, antiraciste et militant*

Inclusif : « Qui promeut activement la représentativité, en réservant une place et du pouvoir d'action aux personnes marginalisées plutôt que de les utiliser pour redorer une image et donner une impression d'ouverture d'esprit.[...] »²⁷⁷

Intersectionnalité :

²⁷³ DAWSON, Emily , « Inclusion sociale», dans MAIRESSE, François (dir.), *op. cit.*, p. 313-317.

²⁷⁴ « [...] social inclusion for museums : [...] The process by which museums combat social exclusion through cultural, social, political, and economic means.», COLEMAN, Laura-Edythe, *Understanding and implementing inclusion in museums*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2018, p. 10 (trad. sur <https://www.deepl.com/>).

²⁷⁵ « Inclusion is more than just "the act of including"; it is the practices that mitigate exclusion. In effect, inclusion is the action that cancels out or nullifies or lessens the impacts of exclusion. [...] Inclusion in the conscientiously applied effort to combat exclusion within our society.», COLEMAN, Laura-Edythe, *op. cit.*, p. 17 (trad. sur <https://www.deepl.com/>).

²⁷⁶ « Inclusion is accepting and celebrating everyone as fully and completely as possible, requiring a constant engagement with internal and external constituents. », SHELLMAN, Cecile, *op. cit.*, p. 21 (trad. sur <https://www.deepl.com/>).

²⁷⁷ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 66.

Les deux premiers passages, sélectionnés dans l'ouvrage d'Éléonore Lépinard et Sarah Mazouz, donnent une définition conceptuelle de l'intersectionnalité. Quant à l'extrait de *Kiffe ta race*, il vient articuler l'expérience avec la théorie.

- *Pour l'intersectionnalité*

« Le concept d'intersectionnalité a été élaboré il y a plus de trois décennies par des théoriciennes féministes racisées pour désigner et appréhender les processus d'imbrication et de co-construction de différents rapports de pouvoir – en particulier la classe, la race et le genre. »²⁷⁸

« [...] ce que l'approche intersectionnelle examine, ce sont des processus historiques et sociaux, des logiques de production des hiérarchies et des discriminations. Elle s'intéresse donc aux expériences minoritaires (et non pas identitaires), placées au croisement de plusieurs rapports sociaux de pouvoir. [...] l'intersectionnalité en appelle à sortir d'une lecture strictement arithmétique de la domination pour insister sur les configurations plurielles et toujours contextualisées dans lesquelles les différents rapports sociaux s'articulent. »²⁷⁹

- *Kiffe ta race*

« [...] lorsque des personnes sont confrontées à des discriminations multiples, celles-ci se combinent, se chevauchent et agissent de concert. Leurs effets placent celles et ceux qui les subissent dans une situation qui engendre une expérience spécifique. Et le fait que ces discriminations se chevauchent ne signifie pas qu'elles s'additionnent, mais qu'elles produisent un effet potentiellement multiplicateur. »²⁸⁰

Invisibiliser :

« Effacer au sein des représentations sociales, culturelles ou intellectuelles une catégorie de personnes de manière volontaire ou involontaire. Cela se fait en les oubliant, les ignorant ou les ridiculisant, et donc en soustrayant au regard social leur existence, leurs souffrances, leurs besoins, leurs désirs, leurs droits, leurs choix, etc. »²⁸¹

Matrimoine :

« Le terme patrimoine est communément admis pour qualifier les biens matériels et immatériels hérités du passé dont on estime qu'ils doivent être conservés, maintenus et valorisés pour les générations futures. Faisant explicitement référence à notre société patriarcale, celui-ci a été reformulé en matrimoine pour permettre la visibilité de l'héritage culturel légué par les générations de femmes. Depuis quelques années, sous l'impulsion de l'architecte féministe Apolline Vranken, diverses villes belges organisent des journées du matrimoine en écho aux journées du patrimoine organisées depuis 1989.

Le mot matrimoine n'est pas un néologisme. Il existait déjà au Moyen-Âge, où il désignait les biens hérités de la mère, puis les biens de l'épouse, avant d'être englobé progressivement dans ceux du couple patriarcal et de se voir ainsi effacé... »²⁸²

#MeToo :

²⁷⁸ LÉPINARD, Éléonore et MAZOUZ, Sarah, *op. cit.*, p. 11.

²⁷⁹ *Idem*, p. 26-27.

²⁸⁰ DIALLO, Rokhaya et LY, Grace, *Kiffe ta race: explorer les questions raciales sans tabou*, Paris, First Editions : Binge audio éditions, 2021, p. 194.

²⁸¹ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 69.

²⁸² *Idem*, p. 78.

« Mouvement encourageant, sur les réseaux sociaux, la prise de parole publique et massive sur les violences sexuelles. Créé en 2007 par la militante afro-américaine Tarana Burke pour dénoncer les violences sexuelles subies par les minorités visibles, il se répand massivement dix ans plus tard, à la faveur de l'affaire Weinstein. Les victimes, la plupart du temps des femmes, se retrouvent et se solidarisent via le hashtag, ou mot clé, *Me too* qui signifie « moi aussi (je suis concernée) ».

Dans les milieux féministes, on évite d'utiliser l'expression « libération de la parole » à propos de #MeToo, car on estime que les personnes concernées ont toujours dénoncé les violences subies. Parler plutôt de libération des oreilles... Depuis son apparition, il a été repris en France (#BalanceTonPorc) et au Québec (#MoiAussi) et décliné en #MeTooInceste, #MeTooGay... »²⁸³

Militant·es :

« L'adjectif s'utilise pour une personne ou une initiative qui lutte pour une cause, qui défend une idéologie. Venant du latin *militare* qui signifie « être soldat, faire son service militaire », le terme a longtemps été réservé aux membres de la milice du Christ. On le retrouve aussi dans l'expression « Église militante », qui désignait les fidèles sur terre, par opposition à l'Église triomphante (au ciel) et à l'Église souffrante (au purgatoire). D'origine guerrière et issu de la théologie, le terme est aujourd'hui socialement acquis pour qualifier (ou disqualifier) les luttes syndicales, politiques, sociales, environnementales et associatives. »²⁸⁴

Misogynoir :

« Terme proposé en 2010 par Moya Bailey, une chercheuse afro-américaine, pour décrire le sexisme spécifique que vivent les femmes noires. La misogynoir se traduit soit par la représentation et l'appréhension des femmes noires uniquement par le biais de stéréotypes qui leur sont spécifiquement liés, tels que la femme forte, la femme hypersexuelle et sauvage, ou la femme noire agressive et impertinente, soit par leur invisibilisation complète des avancées sociales et même des mouvements féministes et antiracistes. Qui sait, par exemple, que le mouvement Black Lives Matter a été fondé en 2013 par trois femmes, Alicia Garza, Opal Tometi et Patrisse Cullors ? »²⁸⁵

Multiculturalisme :

« Situation de coexistence de plusieurs cultures dans un contexte donné. Popularisé au cours des années 1970, ce terme est depuis fréquemment utilisé par la presse et les politiciens dans des sens très différents. D'un point de vue heuristique, il renvoie néanmoins à une double réalité. Premièrement, il englobe les réflexions philosophiques développées entre les années 1970 et 1990 arguant du besoin de reconnaissance de la diversité culturelle afin de préserver la justice sociale et l'égalité dans un cadre démocratique libéral. Deuxièmement, il se réfère aux actions politiques concrètes visant à promouvoir cette reconnaissance et la protéger, au travers de lois, de programmes éducatifs ou encore de la création de musées. Depuis la reconnaissance de leur caractère multiculturel, les musées de pays tels que la Nouvelle-Zélande, le Canada ou la Suède ont ainsi intégré cette nouvelle vision du pays en insistant systématiquement sur cette coexistence de cultures dans leurs expositions et leurs activités. »²⁸⁶

Patriarcat :

« Basé sur l'idée du père patriarche comme responsable de sa famille, terme désignant une société dominée par les hommes cisgenres. Le patriarcat, c'est "la manifestation et

²⁸³ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 79.

²⁸⁴ *Idem*, p. 80.

²⁸⁵ *Idem*, p. 80-81.

²⁸⁶ VAN GEERT, Fabien, 2022, « Multiculturalisme », dans MAIRESSE, François (dir.), *op. cit.*, p. 378.

l'institution de la domination masculine sur les femmes et les enfants dans la famille et l'extension de cette dominance sur les femmes dans la société en général" (Gerda Lerner). Il s'agit d'un "système où le masculin incarne à la fois le supérieur et l'universel". (Ivan Jablonka, *Des hommes justes. Du patriarcat aux nouvelles masculinités*). »²⁸⁷

Race :

Les ouvrages *Race* et *Kiffe ta race* nous donnent, à des niveaux de langue différents, deux définitions complètes du concept de race. Celles-ci mettent bien en évidence qu'il est tout à fait correct de parler de la « race », notamment quand il s'agit d'en faire la critique, mais que parler des « races » revient à produire une essentialisation des groupes sociaux sur base d'un phénotype, d'une religion ou de pratiques culturelles.²⁸⁸

- *Race*

« Lorsqu'en sciences sociales on utilise la notion de race, on désigne ainsi un rapport hiérarchique au même titre que la classe ou le genre. Parler de race signifie qu'on pointe la façon dont les membres de certains groupes sont infériorisé-es. [...] Dans le cas de la race, le processus de minorisation puise sa source dans l'assignation des membres de tel ou tel groupe à une origine pensée comme radicalement autre et par là même inférieure. Sans nécessairement prendre systématiquement la forme de l'agressivité verbale ou de la violence physique avec laquelle l'idéologie raciste peut s'exprimer, ce geste d'infériorisation découle toutefois de la manière dont le racisme a organisé les rapports au sein des sociétés et entre elles, notamment à travers les expériences de l'esclavage et de la colonisation.

[...] Utiliser la notion de race, c'est donc pointer le fait que la question du racisme ou de son héritage n'est pas réglée, même dans les sociétés qui se définissent comme non racistes, ce que les mobilisations consécutives à la mort de George Floyd ont mis en lumière de manière flagrante dans plusieurs pays du monde. »²⁸⁹

- *Kiffe ta race*

« Sur le plan biologique, il n'existe qu'une seule race, mais notre histoire a construit des catégories raciales toujours opérantes aujourd'hui. Et c'est l'esclavage transatlantique qui, contrairement à celui qui avait déjà cours sur le continent africain, a théorisé les rapports raciaux et essentialisé les divers groupes ethniques africains comme étant "les Noir-es". C'est le racisme qui fait exister la race, lui conférant une existence non pas biologique, mais sociale.

[...] Les travaux de la sociologue Colette Guillaumin explicitent la dimension psychologique de la structuration des catégories raciales : "Si la race n'existe pas, cela n'en détruit pas pour autant la réalité sociale et psychologique des faits de race." Si le racisme existe, ce n'est pas parce que les races ont une quelconque validité scientifique, mais parce que notre société leur confère valeur de réalité. Pour simplifier, c'est parce que les gens croient "voir" des races qu'ils se comportent comme si elles existaient réellement (en discriminant, par exemple), ce qui finit par leur donner une teneur, certes fabriquée, mais propre à avoir des conséquences. »²⁹⁰

Racialisation vs racisation :

²⁸⁷ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 87.

²⁸⁸ MAZOUZ, Sarah, *Race*, Paris, Anamosa, 2020, p. 18-19.

²⁸⁹ *Idem*, p. 31-33.

²⁹⁰ DIALLO, Rokhaya et LY, Grace, *Kiffe ta race: explorer les questions raciales sans tabou*, Paris, First Editions : Binge audio éditions, 2021, p. 26-27.

« Ces termes servent [...] à nommer des pratiques de pouvoir qui sont socialement construites, processuelles et, par conséquent, relatives à un contexte historique, politique et social. »²⁹¹

« Elle [la notion de racialisation] permet donc de rendre compte de la production des groupes soumis à l'assignation raciale, tout en examinant aussi les mécanismes qui amènent un groupe à tirer profit des logiques de racialisation. C'est pourquoi les études sur la racialisation incluent les études critiques de la blancheur qui interrogent à la fois le caractère impensé chez les personnes blanches de leur autoracialisation comme blanches et la façon dont celles-ci se conçoivent comme la norme invisible incarnant, à ce titre, une forme de supériorité.

En revanche, chez Guillaumin, la racisation désigne le processus par lequel un groupe dominant définit un groupe dominé comme étant une race. On comprend alors pourquoi c'est le terme "racisé" qui a été repris par les militant-es de l'antiracisme politique pour s'auto-désigner comme groupe soumis à un rapport de pouvoir racialisant. La racisation ne désigne donc qu'un aspect des processus de racialisation [...] »²⁹²

Racisé-e-s :

« En sociologie, désigne la condition d'une personne qui a subi un processus de racisation. Passé dans les milieux militants, l'adjectif se rapporte à une personne victime de racisme. Ou, par extension, à toute personne perçue comme non blanche. On souligne ici l'importance de laisser aux personnes concernées le choix des mots de leurs luttes. [...] »²⁹³

Racisme :

« Idéologie reposant sur le postulat d'une inégalité des races ou, aujourd'hui, des cultures. À la différence de la xénophobie, qui exprime simplement la peur ou la haine et le rejet de l'autre, le racisme est une idéologie qui justifie le système de domination d'un groupe sur un autre, et les discriminations qui en découlent. C'est cette place centrale des rapports de domination dans la définition du racisme qui conduit les sciences sociales à rejeter l'idée de racisme anti-blanc, et à laisser le monopole du concept aux courants d'extrême droite. En effet, le racisme est une oppression systémique, qui ne s'applique pas seulement au niveau individuel, mais qui puise ses racines dans l'histoire et fait effet également aux niveaux institutionnels et structurels de la société. »²⁹⁴

Regard masculin ou « Male gaze » :

« Dans la culture dominante (cinéma, publicité, bande dessinée, jeux vidéo, littérature...), fait d'imposer au public une perspective d'homme - c'est-à-dire un regard masculin actif et dominant, où les femmes sont essentiellement objets de désir. Comme le cinéma fonctionne par identification à l'objectif de la caméra, même les spectatrices sont ainsi amenées à vivre le film à travers les yeux d'un homme. Les choix narratifs participent aussi à cette focalisation, évidemment. »²⁹⁵

Sexisme :

« Le sexisme divise les rôles, aptitudes, intérêts et comportements selon le sexe. Les effets principaux sont la discrimination envers les femmes et l'aliénation des sexes. " La critique du sexisme dénonce l'idée selon laquelle les caractéristiques différentes des deux sexes "mâles" et "femelles" impliqueraient l'attribution de rôles, droits et devoirs distincts dans la société. [...] La notion de sexe n'est alors plus une notion de sexe biologique, mais une construction

²⁹¹ MAZOUZ, Sarah, *op. cit.*, p. 36.

²⁹² *Idem*, p. 49.

²⁹³ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 97.

²⁹⁴ *Idem*, p. 97-99.

²⁹⁵ *Idem*, p. 75.

sociale du genre féminin et du genre masculin limitant par là même le développement de l'individu sur les plans personnel, affectif, professionnel et social. " (Genres Pluriels, *Visibilité intersexe*) Le sexisme peut être hostile ou bienveillant, ce qui a conduit Susan Fiske et Peter Glick à développer le concept de sexisme ambivalent. »²⁹⁶

Systemique :

« Qui n'est pas réductible à des égarements individuels. Qui fait partie d'un système (de domination). Pour être systémique, selon Emilia Roig, une discrimination doit être à la fois individuelle, structurelle (par exemple en ce qui concerne l'accès à l'emploi, au logement, etc.), institutionnelle (avoir des effets dans les institutions comme l'école ou la police) et historique. »²⁹⁷

Universalisme et Musée universel :

« Caractère d'une théorie ou d'un système considéré comme s'appliquant (ou devant s'appliquer) à tous les peuples. Les religions universalistes ont pour vocation d'être propagées à travers le monde (par mission ou invasion). Il en va de même de nombreuses doctrines économiques, notamment le communisme ou le capitalisme, mais aussi, en politique, de l'universalisme républicain dont les valeurs (liberté, droit de l'homme, laïcité...) sont proposées comme modèle universel. L'universalisme est partiellement lié à la notion de "musée universel" [...] »²⁹⁸

« Un musée universel est une institution muséale qui vise à collectionner des artefacts et spécimens de tous les pays et de toute nature aux fins de produire une représentation globale du monde, ainsi qu'un modèle articulé des connaissances humaines dans l'espace muséal.

Plus récemment, le terme désigne : [...] Un musée tel qu'il est défini par la Declaration on the Importance and Value of Universal Museums (2002), déclaration militante contre la restitution d'objets possédés par les musées signataires, et dont l'appropriation s'est effectuée dans des conditions illégales. »²⁹⁹

²⁹⁶ DOGAHE, Maria *et al.*, *op. cit.*, p. 103.

²⁹⁷ *Idem*, p. 110-111.

²⁹⁸ MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff, Armand Colin, 2022, p. 634.

²⁹⁹ GRIENER, Pascal et HURLEY, Cecilia, 2022, « Musée universel », dans MAIRESSE, François (dir.), *op. cit.*, p. 313-317.

Bibliographie

Monographies

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

BARRÈRE, Anne et MAIRESSE, François (dir.), *L'inclusion sociale: les enjeux de la culture et de l'éducation*, Paris, l'Harmattan, 2015.

BOURDIEU, Pierre et DARBEL, Alain, *L'amour de l'art*, Repr., Paris, Les Éd. de minuit, 2003.

Collectionneuses Rothschild: mécènes et donatrices d'exception, Liège, Musée de La Boverie, 2022.

COLEMAN, Laura-Edythe, *Understanding and implementing inclusion in museums*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2018.

CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES et CONSEIL INTERNATIONAL DES MUSÉES (dir.), *De quelle définition les musées ont-ils besoin ?*, actes de la Journée des comités de l'ICOM, Paris, Grande galerie de l'évolution (MNHN), 10 mars 2020, Paris, ICOM France, 2020.

CUKIERMAN, Leïla., DAMBURY, Gerty. et VERGÈS, Françoise (dir.), *Décolonisons les arts!*, Paris, L'Arche, 2018. DIALLO, Rokhaya et LY, Grace, *Kiffe ta race: explorer les questions raciales sans tabou*, Paris, First Editions : Binge audio éditions, 2021.

DOGAHE, Maria *et al.*, *Les mots du contre-pouvoir : petit dico féministe, antiraciste et militant*, Éditions revue et augmentée, Louvain-la-Neuve, Académia, 2022.

GOB, André et DROUGUET, Noémie, *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*, 5e éd., Malakoff, Armand Colin, 2021.

GUERRILLA GIRLS (dir.), *Guerrilla Girls: the art of behaving badly*, San Francisco, California, Chronicle Books, 2020.

HOOKS, bell, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Paris, Cambourakis, 2023 (trad. par POTOT, Olga).

LÉPINARD, Éléonore et MAZOUZ, Sarah, *Pour l'intersectionnalité*, Paris, Anamosa, 2021.

MAIRESSE, François (dir.), *Dictionnaire de muséologie*, Malakoff, Armand Colin, 2022.

MAZOUZ, Sarah, *Race*, Paris, Anamosa, 2020.

MCINTOSH, Peggy et CLEVELAND, Caitlin, *White privilege: unpacking the invisible knapsack*, 1990, JSTOR, disponible sur <https://jstor.org/stable/community.30714426>, consulté le 7 septembre 2022.

MOENS, Fanny, POMARÈDE, Vincent et PRÉVOST-MARCIHACY, Pauline (dir.), *Collectionneuses Rothschild: mécènes et donatrices d'exception*, cat.exp., Liège, Musée de La Boverie, Artha- art & heritage books, 2022.

MORRILL, Rebecca (dir.), *400 femmes artistes*, Paris, France, Phaidon, 2019.

MURAWSKI, Mike, *Museums as agents of change: a guide to becoming a changemaker*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield, 2021.

NOCHLIN, Linda, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ?*, Londres, Thames & Hudson, 2021 (trad. par RIETSCH, Margot).

RAICOVICH, Laura, *Culture strike: art and museums in an age of protest*, London New York, Verso, 2021.

ROCHFORT, Florence, *Histoire mondiale des féminismes*, 2^e éd., Paris, Que sais-je ?, 2022.

SALAMÉ, Louma et FONDATION BOGHOSSIAN (dir.), *Portrait of a lady*, Brussels, Boghossian Fondation Villa Empain, 2022.

SHELLMAN, Cecile, *Effective diversity, equity, accessibility, inclusion, and anti-racism practices for museums: from the inside out*, Lanham, Rowman & Littlefield, 2021.

VERGÈS, Françoise, *Programme de désordre absolu: décoloniser le musée*, Paris, La Fabrique éditions, 2023.

VER-NDOYE, Naïl et FAUCONNIER, Grégoire, *Noir: entre peinture et histoire*, Mouans-Sartoux, Omniscience, 2018.

WEISER, M.Elizabeth, BERTIN, Marion et LESHCHENKO, Anna (dir.), *Taboos in museology: Difficult issues for museum theory*, ICOFOM, 2022.

Articles

BERGERON, Yves, « Mythes de fondation de la muséologie Europe – Amérique », dans *L'Atelier. Travaux d'Histoire de l'art et de Muséologie*, vol. VII, 2019, p. 27-56.

BOTTE, Julie, « Les musées de femmes : De nouvelles propositions autour du genre et du rôle social du musée », dans *Culture & musées*, (1er décembre 2017), n° 30, p. 51-71.

LEWIS, Geoffrey, « Le musée universel : un cas à part ? », *Les nouvelles de l'ICOM*, vol. 57, n°1, 2004, p. 3-4.

MATSUDA, Mari J., « Beside My Sister, Facing the Enemy: Legal Theory out of Coalition », *Stanford Law Review*, vol. XLIII, n°6, 1991, p. 1189.

MELLADO, Leonardo et SOARES, Bruno Brulon, « Introduction. 50 years of the Round Table of Santiago de Chile: current key readings », in *ICOFOM Study Series*, le 1 décembre 2022, n° 50-1, p. 25-33.

ROBERT, Nicole, « Getting Intersectional in Museums », dans *Museums & Social Issues*, vol. 9, avril 2014, n° 1, p. 24-33.

SANDELL, Richard, « Museums as Agents of Social Inclusion », in *Museum Management and Curatorship*, vol. 17, n° 4, 1998, p. 401-418.

UNESCO, « The Role of museums in today's Latin America », vol. XXV, n°3, Chili, *Museum*, 1973, p. 127-203.

Entretiens

Entretien de l'autrice avec Simone LEIGH (pseudo), Étudiante en master en Histoire de l'art et Archéologie, enregistrement retranscrit, Liège, le 18 février 2023.

Entretien de l'autrice avec Mig QUINET (pseudo), Doctorante en Histoire de l'art et guide-conférencière, enregistrement retranscrit, Bruxelles, le 1er mars 2023.

Entretien de l'autrice avec Simone GUILLISSEN-HOA (pseudo), Architecte et membre fondatrice de l'ASBL l'Architecture qui dégenre, enregistrement retranscrit, Bruxelles, le 13 mars 2023.

Entretien de l'autrice avec Georgine DIBUA MBOMBO, Ingénieure en électronique, coordinatrice et cheffe de projet de Bakushinta, enregistrement retranscrit, espace virtuel de visioconférence, le 21 mars 2023.

Entretien de l'autrice avec Pélagie GBAGUIDI (pseudo), Étudiante en bachelier Assistant.e Social.e, enregistrement retranscrit, espace virtuel de visioconférence, le 15 avril 2023.

Entretien de l'autrice avec Kim CAPPART, Architecte d'intérieur, scénographe, artiste et cofondatrice de l'ASBL *Renew Art Gallery*, enregistrement retranscrit, Bruxelles, le 19 mai 2023.

Entretien de l'autrice avec Véronique ALAIN alias Esoken, Artiste, Liège, le 24 mai 2023.

Entretien de l'autrice avec Salomé YSEBAERT, Master en études africaines et gestionnaire du projet PEM N'Zassa d'Enabel, enregistrement retranscrit, espace virtuel de visioconférence, le 23 juin 2023.

Entretien de l'autrice avec Jemima KULUMBA, Fondatrice et présidente de la *Biennale of Women In Art*, enregistrement retranscrit, Bruxelles, le 2 novembre 2023.

Entretien de l'autrice avec Stéphanie MASUY, Historienne et responsable des publics au musée d'Ixelles, enregistrement retranscrit, espace virtuel de visioconférence, le 6 septembre 2023.

Mémoires

GRIMMER, Helena, Katharine, *Curating "Difficult" Knowledge : Examining how museums and galleries should operate concerning the display and recognition of work post #MeToo*, mémoire en vue de l'obtention du titre de M.A. Master of Arts par une recherche en Histoire de l'art, Université de Durham, 2021.

RÉGNAUD, Maëva, *État des lieux de la valorisation des artistes femmes dans les pratiques muséales françaises*, mémoire en vue de l'obtention du titre Master de Politiques publiques Spécialité Culture, SciencesPo, 2023.

Articles de blog

DUVERGER, Sylvia, « Le combat d'Olympe de Gouges contre l'esclavage », posté sur le blog *Médiapart*, 19 décembre 2021, disponible sur <https://blogs.mediapart.fr/sylvia-duverger/blog/191221/le-combat-d-olymp-de-gouges-contre-l-esclavage>, consulté le 27 juillet 2024.

VANCAMPENHOUDT, Lyse, « Portrait of a lady: un petit vernis de genre tout prêt à s'écailler », posté sur le blog *L'artbre qui cache la forêt*, 5 septembre 2022, disponible sur <https://artbre.hypotheses.org/175>, consulté le 15 juin 2024.

MESBAH, Katia, « Les musées : berceaux de la domination culturelle blanche », posté sur le blog de *BePax*, 16 novembre 2021, disponible sur, consulté le <https://bepax.org/les-musees-berceaux-de-la-dominacion-culturelle-blanche/>, consulté le 7 août 2024.

Ressources en ligne

1000 LONDONERS, *Accueil*, disponible sur <https://www.youtube.com/@1000Londoners>, consulté le 4 juillet 2024.

AWARE : ARCHIVES OF WOMEN ARTISTS, RESEARCH & EXHIBITIONS, *Accueil*, disponible sur <https://awarewomenartists.com/>, consulté le 4 juillet 2024.

BIENNALE OF WOMEN, *Accueil*, disponible sur <https://biennaleofwomeninart.com/>, consulté le 4 juillet 2024.

CODEDI, *Code Diversity & Inclusion*, disponible sur <https://codedi.nl/>, télécharger le 2 juin 2022.

CWAC, *J'ai rendez-vous avec elles*, disponible sur <https://cwac.be/exposition-jai-rendez-vous-avec-elles/>, consulté le 12 juin 2024.

EUROPEAN PARLIAMENT, *Women in arts and culture – Artists, not muses*, disponible sur [https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2021/689366/EPRS_ATA\(2021\)689366_EN.pdf](https://www.europarl.europa.eu/RegData/etudes/ATAG/2021/689366/EPRS_ATA(2021)689366_EN.pdf), consulté le 12 août 2024.

LE COLLECTIF MÉMOIRE COLONIALE ET LUTTE CONTRE LES DISCRIMINATIONS, *Accueil*, disponible sur <https://www.memoirecoloniale.be/>, consulté le 2 juin 2024.

LE ROBERT, disponible sur <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/muse>, consulté le 6 juillet 2024.

ICOM, *Définition du musée*, disponible sur <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 24 mars 2023.

ICOM CECA, *Un musée pour tous!*, disponible sur <https://ceca.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/5/2021/10/SIG-Accessibilite-universelle-le-musee-inclusif-poster-interactif-Fr.pdf>, consulté le 3 août 2022.

OFFICE QUÉBÉCOIS DE LA LANGUE FRANÇAISE, *Diversité de façade*, disponible sur <https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/17486669/diversite-de-facade>, consulté le 12 juin 2024.

PLAYERESS, *Who's She? mighty women's stories*, disponible sur <https://playeress.com/fr>, consulté le 2 août 2024.

Région de Bruxelles-Capitale Inventaire du patrimoine mobilier, *La vierge folle*, disponible sur <https://collections.heritage.brussels/fr/objects/37998>, consulté le 13 août 2024.

TATE, *Accueil*, disponible sur <https://www.tate.org.uk/>, consulté le 4 juillet 2024.

TATE, *Accueil*, disponible sur <https://www.youtube.com/@Tate>, consulté le 7 juillet 2024.

TATE KIDS, *Accueil*, disponible sur <https://www.youtube.com/@TateKids>, consulté le 15 août 2023.

TURNERCONTEMPORARY, *Accueil*, disponible sur <https://turnercontemporary.org/>, consulté le 11 juillet 2022.

WIKIPEDIA, s.v. *Effet Dunning-Kruger*, disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Effet_Dunning-Kruger, dernière modif. le 19 janvier 2024, consulté le 19 juillet 2024.

WIKIPÉDIA, s.v. *Elephant in the room*, disponible sur https://fr.wikipedia.org/wiki/Elephant_in_the_room, dernière modifi. le 7 juin 2024, consulté le 12 juillet 2024.

WIKIPEDIA, s.v. *Tokénisme*, disponible sur <https://fr.wikipedia.org/wiki/Tok%C3%A9nisme>, dernière modif. le 17 mai 2024, consulté le 19 juillet 2024. MONUSCO, *Qu'est-ce que le genre ?*, disponible sur <https://monusco.unmissions.org>, consulté le 21 juillet 2024.

Podcast

BEAUZAC, Julie, *Vénus s'épilait-elle la chatte ?* [Podcast audio], autoproduction BEAUZAC, Julie, 2019-2023, disponible sur <https://www.venuslepodcast.com/>, consulté le 31 juillet 2024.