



ACADÉMIE  
DE NORMANDIE

*Liberté  
Égalité  
Fraternité*

## ŒUVRES D'ARTISTES FEMMES ATTRIBUÉES À DES HOMMES



*Portrait de Charlotte du Val d'Oignes* par Marie-Denise Viller, exposé au Metropolitan Museum of Art de New York, considéré comme plus d'un siècle l'un des plus grands chefs-d'œuvre du peintre Jacques-Louis David.

## Table des matières

<b>Introduction</b> .....	<b>3</b>
<b>REPRÉSENTER</b> .....	<b>4</b>
<i>Peinture</i> .....	4
Artemisia Gentileschi (1593–1656) .....	4
Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842) .....	5
Rosa Bonheur (1822–1899) .....	7
Judith Leyster (1609–1660).....	8
<b>FORMER – TRANSFORMER</b> .....	<b>10</b>
<i>Sculpture</i> .....	10
Camille Claudel (1864–1943) .....	10
Adèle d’Affry (alias Marcello) (1836–1879) .....	11
<i>Photographie</i> .....	13
Gertrude Käsebier (1852–1934) et Frances Benjamin Johnston (1864–1952) .....	13
Anonymes / attributions incertaines .....	15
<b>EXPOSER -RELIER – RECEVOIR</b> .....	<b>15</b>
<i>Autres médiums / cas particuliers</i> .....	15
Hilma af Klint (1862–1944) .....	15
Sofonisba Anguissola (1532–1625).....	17
<i>Pourquoi ces erreurs ou occultations ?</i> .....	18
<i>Comment les réattributions sont-elles possibles ?</i> .....	21
<i>Artistes femmes récemment redécouvertes ou réhabilitées</i> .....	24
<i>Vers une réécriture inclusive de l’histoire de l’art</i> .....	25
<i>Liens utiles</i> .....	26

Les reproductions d’œuvres illustrant ce dossier sont libres de droits.

# Introduction

Il y a eu de nombreux cas, tout au long de l'histoire de l'art, où **des œuvres d'art réalisées par des femmes ont été attribuées à des hommes** - volontairement ou par méconnaissance. Ce phénomène s'explique par les préjugés de genre, les structures patriarcales des institutions artistiques, ou encore la volonté de certaines artistes de se faire accepter dans un milieu exclusivement masculin.

**Il convient toutefois de distinguer plusieurs formes d'effacement** : l'attribution erronée à un homme, la signature par le maître d'atelier, l'usage d'un pseudonyme masculin, l'anonymisation dans les archives, la minoration critique après la mort de l'artiste, ou encore l'exclusion pure et simple des grands récits de l'histoire de l'art. Si ces mécanismes ne produisent pas exactement les mêmes effets, ils participent tous à une même invisibilisation de la création féminine.

Ce dossier s'inscrit dans une approche à la fois :

- Historique,
- Critique,
- Transversale,
- Interdisciplinaire Histoire des arts et arts plastiques,
- En lien avec l'égalité filles-garçons et l'éducation à l'esprit critique

**Il s'articule naturellement au parcours Histoire des arts autour de quatre grandes thématiques :**

- L'artiste et les techniques, technologies et sciences ;
- L'art comme matériau et véhicule d'un imaginaire collectif ;
- L'œuvre et ses contextes, ses finalités ;
- L'artiste et les œuvres dans la société.

# REPRÉSENTER

« **Représenter**, c'est fondamentalement engager un processus et mettre en œuvre des moyens pour donner à voir, principalement par une image fixe ou animée (dessin, peinture, photographie, vidéo, etc.), mais aussi par un volume (sculpture, installation, etc.), des éléments qui relèvent de la réalité ou de la fiction, du monde proche et lointain ou de l'imaginaire. »<sup>1</sup>

## Peinture

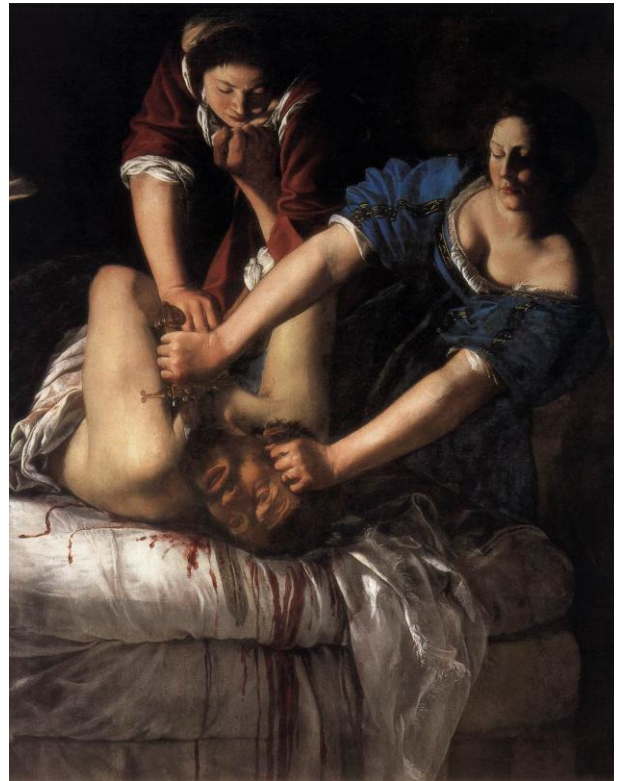
### *Artemisia Gentileschi (1593–1656)*

Bien que son œuvre soit aujourd'hui reconnue, plusieurs de ses tableaux ont longtemps été attribués à son père, Orazio Gentileschi, ou à d'autres peintres masculins du Caravage.

Exemple : *Judith décapitant Holopherne* (version de Florence) a d'abord été attribuée à Caravage ou à son cercle avant qu'on ne reconnaisse la paternité d'Artemisia.



Caravage, *Judith et Holopherne*, 1599-1602, huile sur toile, 145X195cm, Galerie nationale d'art ancien, Rome.



Artemisia Gentileschi, *Judith décapitant Holopherne*, entre 1611 et 1612, huile sur toile, 158,8X125,5cm, musée de Capodimonte, Naples.

<sup>1</sup> Extrait des projets de programmes cycle 4, p.7



Liens avec le Parcours Histoire des arts :

**Thématique 1 - *L'artiste et les techniques*** : affirmation et transfert du geste à l'œuvre.

On peut rapprocher la puissance gestuelle d'Artemisia de l'axe consacré au geste pictural, de Le Gréco à Pollock et Fabienne Verdier.

**Thématique 2 - *Élaboration de modèles de référence*** : figures de bravoure

Judith devient ici une figure héroïque féminine, ce qui permet de questionner la place des femmes dans les récits de violence, de pouvoir et de libération.

**Thématique 4 - *Portraits et autoportraits*** : Artemisia peut être mise en relation avec son Autoportrait en allégorie de la peinture

**Question complémentaire HIDA :**

En quoi Artemisia transforme-t-elle un sujet biblique traditionnel en scène de puissance active, là où la tradition picturale représente souvent les femmes comme victimes, allégories ou objets du regard ? Comment la lumière caravagesque, le clair-obscur et le cadrage serré participent-ils à une théâtralisation de la violence ?

**Question complémentaire arts plastiques :**

Comment la composition, le cadrage serré, les contrastes de lumière et la direction des gestes renforcent-ils la violence de la scène ?

*Élisabeth Vigée Le Brun (1755–1842)*

Certaines de ses œuvres ont été attribuées à des maîtres masculins comme **Jean-Baptiste Greuze**, en raison du style considéré comme « trop sensible » ou « trop délicat » pour être celui d'un homme. Paradoxalement, ce même style était célébré quand attribué à un homme. Artiste reconnue et célébrée de son vivant, notamment comme portraitiste de Marie-Antoinette, le problème n'est donc pas seulement l'attribution erronée, mais aussi la manière dont la critique a souvent enfermé son œuvre dans des catégories genrées : grâce, douceur, charme, maternité, élégance.



Elisabeth Vigée Le Brun, Marie Antoinette en chemise, (aussi dit La Reine « en gaule »), 1783, huile sur toile,



Jean-Baptiste Greuze, *La cruche cassée*, 1771, huile sur toile, 109 X 87 cm, musée du Louvre, Paris.

Pourtant, Vigée Le Brun se distingue nettement par son rapport au portrait mondain et aristocratique, par son sens de la mise en scène sociale, par l'élégance du port, par la clarté de l'organisation picturale et par l'importance donnée au costume, à la coiffure et à l'environnement visuel du modèle. Greuze, quant à lui, développe plus fréquemment une intensité dramatique ou sentimentale fondée sur des types expressifs, des figures idéalisées ou des scènes construites autour d'un contenu moral. Là où Greuze tend vers la tension narrative ou l'expression pathétique, Vigée Le Brun travaille plus souvent la vivacité, la grâce et la présence du modèle dans l'espace du portrait.



Lien avec le parcours Histoire des arts :

**Thématique 4 - Portrait statuaire et social :** Élisabeth Vigée Le Brun, *Marie-Antoinette en robe de mousseline*, 1783, fait déjà partie du corpus. Cette œuvre permet d'interroger le portrait comme outil de promotion sociale, politique et symbolique.

**Thématique 3 - L'œuvre et ses contextes :** la réception publique du tableau montre que le Salon, la cour et l'opinion participent à la construction ou à la fragilisation d'une image politique

### Question complémentaire HDA :

Pourquoi le portrait de Marie-Antoinette “en chemise” a-t-il fait scandale ?

Comment un vêtement peut-il devenir un enjeu politique, social et moral ?

En quoi le portrait féminin est-il ici un lieu de tension entre intimité, pouvoir et contrôle du regard public ?

### Question complémentaire arts plastiques :

Comment les choix de costume, de posture, de décor et de lumière construisent-ils une image sociale du modèle ?

### *Rosa Bonheur (1822–1899)*

Elle a dû demander une autorisation spéciale pour porter des vêtements masculins afin de pouvoir étudier les animaux dans les abattoirs, car les femmes n’y étaient pas admises. Bien que célèbre de son vivant, sa postérité a été minimisée, et certaines œuvres ont été réattribuées à des hommes après sa mort. Son cas montre comment une artiste femme a dû adopter des stratégies sociales, vestimentaires et professionnelles pour accéder à des lieux d’observation réservés aux hommes.



Portrait conventionnel de Rosa Bonheur en robe victorienne, années 1840-1850



Portrait de Rosa Bonheur en pantalon, années 1860-1880, avec son « brevet de pantalon » obtenu en 1857 auprès de la préfecture de police, pour « circuler librement dans les abattoirs et chez les maquignons ».



Lien avec le parcours Histoire des arts :

**Thématique 4 - Dialogues artistiques avec la nature, le végétal, l’animal.** Rosa Bonheur peut être mise en relation avec Anna Maria Sibylla Merian, Jacob van Ruisdael ou Van Gogh : elle observe le vivant avec une exigence artistique.

**Thématique 4 - L'artiste et les œuvres dans la société :** son vêtement devient un outil d'émancipation et de légitimation professionnelle.

**Question complémentaire HIDA :**

Le vêtement peut-il être considéré comme une technologie sociale permettant d'accéder à certains espaces interdits ?

Comment Rosa Bonheur transforme-t-elle l'observation animale en affirmation d'un statut d'artiste savante ?

**Question complémentaire arts plastiques :**

Comment l'apparence, la posture et le cadrage photographique participent-ils à la construction d'une identité d'artiste ?

*Judith Leyster (1609–1660)*

Elle était une peintre reconnue dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle, membre de la guilde de Saint-Luc à Haarlem. Après sa mort, la plupart de ses œuvres ont été attribuées à Frans Hals ou à son mari Jan Miense Molenaer. Ce n'est qu'en 1893 qu'un historien d'art a redécouvert sa signature (un monogramme « JL » avec une étoile, jeu de mots sur son nom : *Leyster* signifie « étoile » en néerlandais) et réattribué ses tableaux.



Judith Leyster, *Jolly Toper*, 1629, huile sur toile, 87 X 81,5 cm, musée Frans Hals, Haarlem.



Frans Hals, *Malle Babbe* (« Barbara la folle »), vers 1633-1635, huile sur toile, 75 X 64 cm, Staatliche Museen zu Berlin – Gemäldegalerie, Berlin.



Judith Leyster, *La dernière goutte*, vers 1629, huile sur toile, 89 X 73,5 cm, Museum of Art, Philadelphie.  
En gros plan, signature de l'artiste.

Ce cas est particulièrement intéressant car il permet de montrer concrètement comment une signature, un monogramme ou une expertise matérielle peuvent modifier l'histoire d'une œuvre. L'attribution n'est pas une vérité figée : elle dépend des archives, de la comparaison stylistique, de l'analyse technique et du marché de l'art.



Lien avec le parcours Histoire des arts :

**Thématique 1 - *L'artiste et les techniques*** : la touche, la composition, les effets de matière et le traitement de la lumière permettent de comparer Leyster et Hals.

**Thématique 3 - *Transformation de l'atelier*** : la peinture hollandaise du XVIIe siècle repose sur des ateliers, des guildes, des circuits commerciaux et des signatures.

**Thématique 4 - *Représentations du travail artistique*** : la reconnaissance par la guilde de Saint-Luc montre que le statut professionnel d'une femme artiste était possible mais fragile.

**Question complémentaire HIDA :**

Pourquoi le marché de l'art a-t-il parfois intérêt à attribuer une œuvre à un grand nom masculin plutôt qu'à une artiste femme moins connue ?

Comment la valeur symbolique et financière d'un tableau change-t-elle avec son attribution ?

**Question complémentaire arts plastiques :**

Comment la touche, la lumière et l'organisation de la scène permettent-elles de distinguer deux manières de peindre proches ?

## FORMER – TRANSFORMER

« **Former** et **transformer** désignent deux actions complémentaires qui nourrissent la pratique plastique de l'élève. Si former constitue l'un des premiers gestes quasi spontanés que l'enfant réalise lors du développement de sa motricité, il s'agit au collège d'acquérir les moyens de donner forme à un matériau dans une intention de plus en plus artistique. Transformer consiste à dépasser ou enrichir les données initiales d'un matériau ou d'un médium, la morphologie d'un objet ou d'une structure pour en changer l'apparence, en révéler des propriétés ou des fonctions, lui en apporter de nouvelles. Renvoyant, notamment, au domaine de la **sculpture**, ces opérations concernent aussi l'**architecture**. Elles portent également sur les propriétés et usages de la **matière colorée** en art. »<sup>2</sup>

### Sculpture

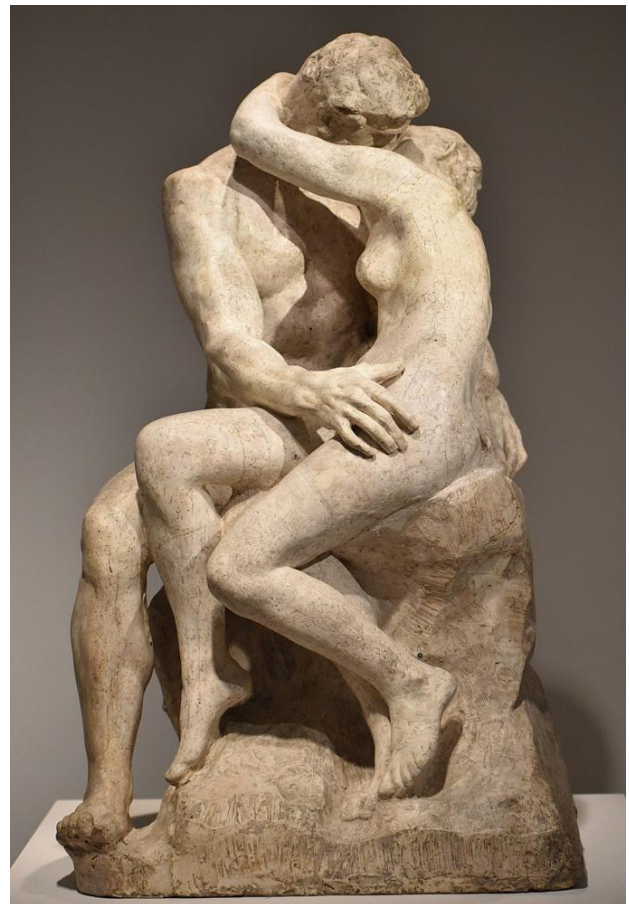
*Camille Claudel (1864–1943)*

Collaboratrice et muse d'Auguste Rodin, plusieurs de ses œuvres ont été confondues avec celles de Rodin, voire attribuées à lui. Certaines sculptures qu'elle a réalisées en grande partie ont été signées par Rodin seul. *La Valse* par exemple, a longtemps été sous-estimée et vue comme une « œuvre inspirée » par Rodin, plutôt que comme une création autonome.

Le travail d'atelier de Rodin reposait sur de nombreux collaborateurs, praticiens et assistants. Le cas de Camille Claudel pose donc la question de la frontière entre collaboration, influence, apprentissage, dépendance institutionnelle et autonomie créatrice.



Camille Claudel, *La valse*,



Auguste Rodin, *Le baiser*,

<sup>2</sup> Extrait des projets de programmes cycle 4, p.11



Lien avec le parcours Histoire des arts :

**Thématique 1 - Affirmation, transfert du geste à l'œuvre :** le modelé, la trace de la main et la tension des corps permettent d'interroger le geste sculptural.

**Thématique 3 - Sollicitation des sens :** la sculpture engage le corps du spectateur, le mouvement, le déséquilibre et l'espace.

**Thématique 4 - Représentations du travail artistique :** le mythe du maître masculin peut invisibiliser la contribution de l'élève, de la collaboratrice ou de la compagne.

**Question complémentaire HDA :**

Comment distinguer influence et appropriation ?

Pourquoi l'histoire de l'art a-t-elle longtemps lu Claudel à travers Rodin, plutôt que Rodin et Claudel comme deux artistes en dialogue ?

**Question complémentaire arts plastiques :**

Comment le modelé, les vides, les pleins et le déséquilibre des corps créent-ils une impression de mouvement ?

*Adèle d'Affry (alias Marcello) (1836–1879)*

Cette artiste suisse a utilisé un pseudonyme masculin (*Marcello*) pour être prise au sérieux. Certaines de ses œuvres ont été exposées sous ce nom, et la confusion a perduré longtemps après sa mort. Son cas permet de comprendre que l'usage d'un nom masculin n'est pas seulement une stratégie individuelle : il révèle un système dans lequel l'autorité artistique, la commande publique, le Salon et la sculpture monumentale étaient associés au masculin.



Adolphe Dallemagne, *Marcello*, vers 1866-1867, photographie, 20 x 12,5 cm, Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la Photographie.



Marcello (Adèle d'Affry de Castiglione-Colonna), *Marie-Antoinette au temple en 1793*, 1866, sculpture en marbre, 94 x 65 x 41 cm, © RMN-Grand Palais, musée d'Orsay



Lien avec le parcours Histoire des arts :

**Thématique 3 - Collection, institution, musée :** le Salon et les institutions décident en grande partie de la visibilité des artistes.

**Thématique 4 - Commande à l'artiste, reconnaissance par les pairs ou institutionnelle :** Marcello permet d'interroger les conditions d'accès à la légitimité artistique.

**Question complémentaire HIDA :**

Le pseudonyme masculin protège-t-il l'artiste ou contribue-t-il malgré lui à son effacement ?  
À quel moment le nom de l'artiste devient-il une partie de l'œuvre ?

**Question complémentaire arts plastiques :**

Comment une sculpture construit-elle une image de pouvoir, de dignité ou de tragédie par la posture, le visage et le traitement de la matière ?

## Photographie

*Gertrude Käsebier (1852–1934) et Frances Benjamin Johnston (1864–1952)*

Les œuvres de Gertrude Käsebier, l'une des pionnières de la photographie artistique aux États-Unis, ont parfois été attribuées à des photographes masculins de son cercle, notamment Alfred Stieglitz, qui la soutenait mais dont le nom dominait le mouvement pictorialiste.

Ici, il ne s'agit pas forcément d'attributions erronées documentées, mais d'un déséquilibre de notoriété. Stieglitz a joué un rôle central dans la reconnaissance du pictorialisme, ce qui a pu faire passer au second plan les photographes femmes du mouvement.



Gertrude Käsebier, *Mariage muselé et asservi*,  
photographie, 1915.



Alfred Stieglitz, *Terminus*, 1892.

### Question complémentaire HIDA :

#### Question complémentaire arts plastiques :

Comment le flou, la lumière, le cadrage ou le tirage produisent-ils une atmosphère ?

Quant à Frances Benjamin Johnston, photographe américaine influente, ses portraits et ses reportages ont parfois été intégrés à des collections attribuées à des hommes, en particulier dans les archives gouvernementales ou les expositions collectives où les crédits n'étaient pas toujours précis.



Frances Benjamin Johnston, *New Woman*, autoportrait photographique, 1896.



Frances Benjamin Johnston, *Portrait de Susan B. Anthony*, entre 1890 et 1906.



Lien avec le parcours Histoire des arts :

- **Thématique 1 - Dispositifs de l'image : procédés chimiques, machines pour produire des images.** La photographie permet d'interroger la modernité technique : chambre photographique, tirage, cadrage, diffusion, archives...
- **Thématique 2 - Espaces et mondes inconnus, interprétés, documentés :** Gertrude Käsebier, *Le Chef Iron Tail*, 1898, est déjà présente dans le corpus HIDA.
- **Thématique 4 - Autoportrait comme affirmation ou conquête d'un statut :** Frances Benjamin Johnston, avec son autoportrait *New Woman*, construit une image provocatrice de l'artiste moderne.

#### Question complémentaire HIDA :

En quoi l'autoportrait photographique devient-il un outil d'émancipation sociale ?

Comment la photographie, parce qu'elle est reproductible et diffusable, transforme-t-elle la visibilité des femmes artistes ?

#### Question complémentaire arts plastiques :

Comment l'autoportrait photographique permet-il de fabriquer une image de soi volontairement provocatrice ou contradictoire ?

### Anonymes / attributions incertaines

Au XIXe siècle, de nombreuses photographies produites dans des ateliers commerciaux (comme ceux de Nadar ou Disdéri) étaient signées au nom du maître de l'atelier, alors que c'étaient souvent des femmes qui opéraient les appareils ou retouchaient les plaques. Leur contribution a été effacée.



Lien avec le parcours Histoire des arts :

- **Thématique 1 - Dispositifs de l'image** : Élisabeth Geneviève Disdéri, *Petite paysanne au bord d'une mare*, vers 1855, permet d'introduire la photographie en extérieur et la question des premières femmes photographes.
- **Thématique 3 - Transformation de l'atelier** : l'atelier photographique est un lieu collectif où la signature commerciale peut masquer la multiplicité des opérateurs et opératrices.

#### Question complémentaire HIDA :

Dans un atelier, qui est véritablement l'auteur : celui qui possède le nom, celui qui conçoit l'image, celui qui déclenche, celui qui tire, celui qui retouche ?

Comment la photographie oblige-t-elle à repenser la notion traditionnelle d'auteur ?

#### Question complémentaire arts plastiques :

Quand une image est produite collectivement, comment peut-on identifier la part de création de chacun ou chacune ?

## EXPOSER -RELIER – RECEVOIR

« **Exposer sa pratique** suppose d'expliquer sa démarche, d'écouter et d'accepter l'avis de ses pairs, mais aussi d'apprendre à regarder la production des autres. Ces contributions sont essentielles à l'éducation de la sensibilité des élèves. Sur ces différents plans, la pratique régulière de l'exposition représente une situation pédagogique particulièrement fructueuse. Inscrite dans une dynamique de projet, elle permet d'installer collectivement les élèves dans une expérience complète de création, de l'idée première jusqu'à la monstration de la réalisation aboutie puis sa réception. Prenant en compte les modalités perceptives de la production plastique, dans un contexte spécifique, l'exposition propose une expérience commune et socialisée à un public, reliant différentes personnes et sensibilités autour du partage de cette expérience sensible »<sup>3</sup>

### Autres médiums / cas particuliers

#### *Hilma af Klint (1862–1944)*

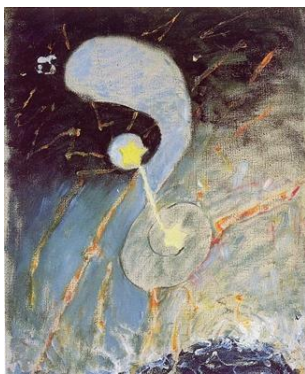
Cette artiste suédoise a produit des peintures abstraites avant Kandinsky, mais a demandé que ses œuvres ne soient pas exposées avant 20 ans après sa mort. Quand elles ont été redécouvertes,

<sup>3</sup> Extrait des projets de programmes cycle 4, p.13

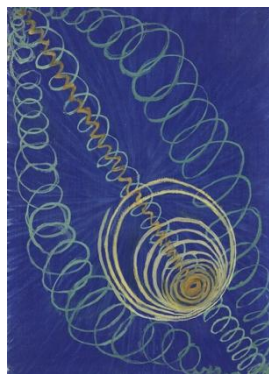
beaucoup ont refusé de croire qu'une femme avait pu créer une abstraction aussi radicale si tôt. Pendant longtemps, Kandinsky a été crédité comme « père de l'abstraction ».

Il est important de préciser que Kandinsky est longtemps resté considéré comme le “père de l'abstraction” parce que son œuvre a été exposée, théorisée et intégrée très tôt aux récits modernistes. Hilma af Klint, au contraire, a volontairement retardé la diffusion de son œuvre, en raison de sa dimension spirituelle et ésotérique. La question n'est donc pas seulement “qui a commencé ?”, mais aussi : qui est exposé, commenté, publié, conservé et enseigné ?

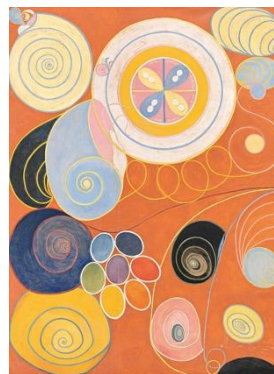
### Hilma af Klint



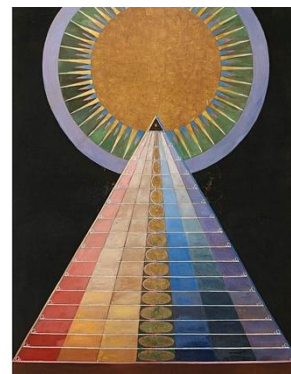
**Chaos Primordial n°2, 1906**



**Chaos primordial, n°16, Groupe 1, 1906-1907.**



**Les dix plus grands n°3, La jeunesse, Groupe 4, 1907.**



**Retable n°1, Groupe 10, 1915**

### Kandinsky



**Avec l'arc noir, 1912**



**Carrés et cercles concentriques, 1913**



**Composition VI, 1913**



Lien avec le parcours Histoire des arts :

**Thématique 1 - L'espace et ses conceptions :** ses compositions interrogent la géométrie, le cercle, la spirale, la symétrie mais aussi l'organisation cosmique de l'espace.

**Thématique 2 - Créations du monde :** Hilma af Klint, *Groupe 1, Primordial Chaos*, 1906-1907, est directement présente dans le corpus.

**Thématique 3 - Musée, transmission publique, écriture muséographique :** son œuvre pose la question du rôle des expositions rétrospectives dans la réécriture de l'histoire de l'abstraction

### Question complémentaire HIDA :

Une œuvre non exposée peut-elle transformer l'histoire de l'art ?

Le musée révèle-t-il les artistes ou fabrique-t-il aussi leur importance historique ?

### Question complémentaire arts plastiques :

Comment la couleur, la géométrie, le format et la répétition peuvent-ils suggérer un monde invisible ou spirituel ?

#### *Sofonisba Anguissola (1532–1625)*

Elle est l'une des premières femmes peintres reconnues de la Renaissance, mais plusieurs de ses œuvres ont été attribuées à Titien ou à d'autres maîtres, car on peinait à croire qu'une femme puisse atteindre un tel niveau technique. Pourtant, Si Sofonisba Anguissola a été admirée de son vivant, notamment par Michel-Ange et à la cour d'Espagne, son effacement ultérieur montre que la reconnaissance contemporaine d'une artiste ne garantit pas sa place durable dans l'histoire de l'art.



Sofonisba Anguissola, *Autoportrait avec sa nourrice*, vers 1554, huile sur toile, 66 X 57 cm environ, collection privée.



Titien, *Femme au miroir*, vers 1515, huile sur toile, 96 X 76 cm, musée du Louvre, Paris.



Lien avec le parcours Histoire des arts :

**Thématique 3 - Transformation de l'atelier :** son parcours interroge l'accès des femmes à la formation artistique, alors qu'elles sont souvent exclues de l'étude du nu et des académies.

**Thématique 4 - Portraits et autoportraits :** Sofonisba Anguissola permet de travailler l'autoportrait comme affirmation d'un statut d'artiste à la Renaissance.

**Thématique 4 - Représentations du travail artistique :** elle construit une image d'artiste cultivée, instruite et socialement légitime

#### **Question complémentaire HIDA :**

Pourquoi les sujets domestiques, familiaux ou intimes ont-ils longtemps été considérés comme moins nobles que les grands sujets mythologiques ou historiques ?

Comment Sofonisba Anguissola transforme-t-elle l'espace privé en lieu de légitimation artistique ?

#### **Question complémentaire arts plastiques :**

Comment l'autoportrait peut-il affirmer une identité d'artiste par la posture, le regard, les objets et la composition ?

## Pourquoi ces erreurs ou occultations ?

Les erreurs d'attribution et les occultations des artistes femmes ne relèvent pas seulement d'oublis individuels. Elles s'expliquent par plusieurs mécanismes historiques :

### **1. L'exclusion de la formation officielle**

Pendant longtemps, les femmes ont eu un accès limité aux académies, aux ateliers prestigieux, aux cours d'anatomie et à l'étude du modèle nu. Or ces lieux étaient essentiels pour accéder aux genres considérés comme nobles : peinture d'histoire, sculpture monumentale, grandes commandes publiques.

### **2. La domination masculine des institutions**

Académies, Salons, musées, jurys, critiques, collectionneurs et historiens de l'art ont longtemps été majoritairement masculins. Ils ont donc contribué à construire un récit de l'art centré sur des figures d'hommes : maîtres, génies, fondateurs, inventeurs.

### **3. Le fonctionnement des ateliers**

Dans de nombreux ateliers, les œuvres étaient produites collectivement mais signées par le maître. Les femmes - épouses, filles, élèves, collaboratrices - pouvaient participer à la création sans être nommées.

### **4. La valeur économique du nom masculin**

Une œuvre attribuée à un grand maître masculin pouvait avoir une valeur financière beaucoup plus élevée. Le marché de l'art a parfois entretenu des attributions masculines, même fragiles, parce qu'elles étaient plus rentables.

### **5. Les stéréotypes de genre**

La puissance, l'invention, la monumentalité ou la virtuosité technique ont souvent été associées au masculin ; la délicatesse, l'intimité ou la sensibilité au féminin. Ces catégories ont orienté le regard des experts et parfois faussé les attributions.

### **6. Le mythe du génie individuel**

L'histoire de l'art a longtemps privilégié l'idée d'un génie solitaire et exceptionnel, souvent masculin.

Ce modèle efface les pratiques collectives, les collaborations, les transmissions familiales et les réseaux d'artistes.

### **7. La fragilité des archives**

Les noms des femmes disparaissent plus facilement des inventaires, correspondances, catalogues de vente ou archives d'atelier. Les œuvres peuvent alors devenir anonymes ou être rattachées à un artiste masculin plus connu.

# Les 7 mécanismes d'occultation

Structures systémiques qui ont invisibilisé la création féminine

## 1 Exclusion des formations officielles

Les femmes avaient un accès limité aux académies, ateliers prestigieux et cours d'anatomie. Ces lieux étaient essentiels pour accéder aux genres nobles.

## 2 Domination masculine des institutions

Académies, Salons, musées, jurys et critiques ont longtemps été masculins, construisant un récit centré sur des figures d'hommes.

## 3 Fonctionnement des ateliers

Dans les ateliers, les œuvres étaient produites collectivement mais signées par le maître. Les femmes participaient sans être nommées.

## 4 Valeur économique du nom masculin

Une œuvre attribuée à un grand maître masculin pouvait avoir une valeur financière bien plus élevée. Le marché entretenait des attributions masculines.

## 5 Stéréotypes de genre

La puissance, l'invention et la virtuosité étaient associées au masculin ; la délicatesse et la sensibilité au féminin.

## 6 Mythe du génie individuel

L'histoire de l'art a privilégié l'idée d'un génie solitaire, souvent masculin, effaçant les pratiques collectives et l'influence des collaboratrices.

## 7 Fragilité des archives

Les noms des femmes disparaissent plus facilement des inventaires, correspondances et archives d'atelier au fil des siècles.

## + Impact systémique

**Effet cumulé :** Ces mécanismes ne sont pas des oublis isolés mais le symptôme d'une structure systémique d'invisibilisation active de la création féminine.



**Enjeu pédagogique :** Comprendre que l'histoire de l'art n'est pas neutre — elle sélectionne, hiérarchise, oublie et transmet selon des valeurs culturelles dominantes.

## Redressement progressif

Depuis les années 1970, grâce aux mouvements féministes et à des historiennes de l'art, de nombreuses œuvres ont été réattribuées, et des expositions rétrospectives ont remis en lumière ces artistes. Ce redressement s'inscrit dans le prolongement de travaux fondateurs, comme ceux de Linda Nochlin, Griselda Pollock ou Rozsika Parker, qui ont montré que l'histoire de l'art n'est pas neutre : elle sélectionne, hiérarchise, oublie et transmet selon des valeurs culturelles et sociales.



Lien avec le parcours Histoire des arts :

**Thématique 3 - Musée, institution, écriture muséographique** : les musées ne sont pas seulement des lieux de conservation, mais aussi des lieux qui fabriquent un récit.

**Thématique 4 - L'artiste dans la société** : reconnaître une artiste, c'est aussi reconnaître sa place dans les réseaux, les institutions, les commandes et les mémoires collectives.

## Comment les réattributions sont-elles possibles ?

Les réattributions reposent sur une enquête croisant plusieurs méthodes :

### 1. L'étude des signatures et monogrammes

Comme dans le cas de Judith Leyster, une signature retrouvée ou correctement interprétée peut modifier l'attribution d'une œuvre.

### 2. L'analyse stylistique comparative

Les historiens de l'art comparent la touche, la composition, les couleurs, les gestes, les motifs récurrents, les visages, les drapés ou le traitement de la lumière.

### 3. L'étude des archives

Correspondances, inventaires après décès, contrats, catalogues de Salons, registres de guildes, livres de comptes et catalogues de ventes permettent de retrouver le parcours d'une œuvre.

### 4. La provenance

L'histoire des propriétaires successifs d'une œuvre permet parfois de comprendre comment une attribution s'est transformée au fil du temps.

### 5. Les analyses scientifiques

Radiographie, infrarouge, ultraviolet, analyses de pigments, datation des supports, étude des repentirs ou des couches picturales peuvent confirmer ou infirmer une attribution.

### 6. La restauration

Une restauration peut révéler une signature masquée, une composition sous-jacente, un repentir ou un détail déterminant.

### 7. Les bases de données numériques

La numérisation des collections, des archives et des catalogues permet aujourd'hui de croiser plus facilement les informations dispersées.

### 8. L'esprit critique face aux récits établis

Réattribuer une œuvre, ce n'est pas seulement corriger une étiquette : c'est aussi interroger les critères qui ont rendu l'erreur possible.

**Question complémentaire HIDA :**

Comment les expositions, les musées, les publications et les programmes scolaires participent-ils à la redécouverte des artistes femmes et à la transformation du récit de l'histoire de l'art ?

**Question complémentaire arts plastiques :**

Comment une image peut-elle rendre visible une personne ou, au contraire, contribuer à son effacement ?

## Processus d'enquête et méthodologie de réattributions des œuvres d'art

Voici une sélection d'artistes femmes redécouvertes ou réévaluées récemment, ainsi que des ressources et institutions dédiées à la valorisation des femmes dans l'histoire de l'art



## Artistes femmes récemment redécouvertes ou réhabilitées

**Michaelina Wautier  
(1604–1689)  
Peintre flamande**



*Autoportrait*, vers 1649, huile sur toile, 120 X 102 cm, collection privée.

**Marie-Denise Villers  
(1774–1821)  
Peintre française**



*Jeune femme dessinant*, 1801, huile sur toile, 161,3 X 128,6 cm, Metropolitan Museum Art, New York.

**Fede Galizia  
(Vers 1578–vers 1630)  
Peintre italienne**



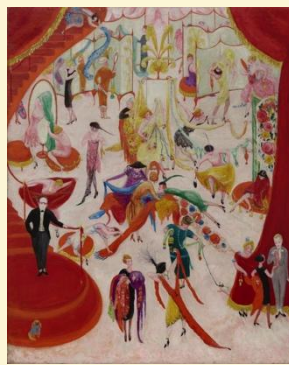
*Judith et la tête d'Holophernes*, 1596, huile sur toile, 121 X 94 cm, John et Mable Ringling Museum of Art, Sarazota, Floride.

**Loïs Mailou Jones  
(1905–1998) Peintre afro-américaine**



*Autoportrait*, 1940, caséine sur bois, 44,5 X 36,7 cm, Smithsonian American Art Museum

**Florine Stettheimer  
(1871–1944)  
Peintre américaine**



Florine Stettheimer, *Spring Sale at Bendel's*, 1921, huile sur toile, 127 x 101,6 cm, Philadelphia Museum of Art

**Annie Dixon  
(1815–1901)  
Miniaturiste britannique**



*Portrait de la Princesse Beatrice*, 1861, aquarelle sur ivoire, collection royale, Londres.

## Vers une réécriture inclusive de l'histoire de l'art

En conclusion, le phénomène d'attribution erronée des œuvres d'artistes femmes à leurs homologues masculins n'est pas une simple série d'anecdotes isolées, mais le symptôme d'une structure systémique qui a longtemps invisibilisé la création féminine. Cette occultation s'est opérée à travers trois mécanismes principaux : le pillage intellectuel ou commercial (signature par un mari ou un maître), la censure institutionnelle (limitation de l'accès aux académies) et le biais historique (l'idée préconçue que le « génie » artistique était une propriété exclusivement masculine). A cet égard, le terme d'« auctorialité » est parfois préféré à ceux de « paternité » ou de « maternité » des œuvres. L'enjeu est de reconnaître qui conçoit, réalise, signe, transmet et assume une œuvre dans l'histoire.

Cette révision historique, portée aujourd'hui par les historiennes et historiens de l'art, s'articule autour de trois axes fondamentaux :

<b>Travail de réattribution</b>	<b>Déconstruction du mythe du génie</b>	<b>Mémoire et transmission</b>
Identifier et corriger des attributions erronées, restauration de la mémoire artistique	Remettre en question l'idée que le « génie » artistique était une propriété exclusivement masculine.	Assurer la pérennité de la reconnaissance des artistes femmes dans l'histoire de l'art.
<b>Ce travail permet de comprendre que l'histoire de l'art est une enquête : elle se construit à partir de preuves, d'hypothèses, de comparaisons et de débats.</b>	<b>Ce mythe doit aussi être interrogé dans le parcours HDA à travers la transformation de l'atelier, la commande, la collaboration, la technique et la reconnaissance institutionnelle.</b>	<b>La transmission passe par les programmes scolaires, les musées, les cartels, les expositions, les manuels, les ressources numériques et les pratiques pédagogiques.</b>

Redonner à ces artistes la paternité — ou plutôt la maternité — de leurs créations est un acte de justice historique nécessaire. On peut reformuler ainsi : « Redonner à ces artistes leur pleine autorité d'autrices et de créatrices est un acte de justice historique. » C'est une étape indispensable pour passer d'une histoire de l'art « universelle » (qui était en réalité une histoire masculine) à une histoire de l'art véritablement complète, plurielle et représentative de la réalité de la création humaine.



Articulation synthétique avec le parcours Histoire des arts

### **Thématique 1 - L'artiste et les techniques, technologies et sciences.**

Le dossier aborde la peinture à l'huile, la touche, le modelé sculptural, la photographie, la reproductibilité, les dispositifs optiques et les signatures matérielles. Judith Leyster, Artemisia Gentileschi, Camille Claudel, Gertrude Käsebier, Frances Benjamin Johnston et Élisabeth Geneviève Disdéri peuvent être reliées à cette thématique.

## Thématique 2 - L'art comme matériau et véhicule d'un imaginaire collectif

Hilma af Klint s'articule directement au corpus sur le chaos primordial. Artemisia Gentileschi, Fede Galizia et Sofonisba Anguissola permettent d'interroger les récits bibliques, mythologiques et héroïques du point de vue des femmes artistes.

## Thématique 3 - L'œuvre et ses contextes, ses finalités

Le dossier est très fortement lié à la question de l'atelier, du musée, de l'institution, du Salon, de la collection et de la mémoire. Marcello, Camille Claudel, Marie-Denise Villers, Judith Leyster et Hilma af Klint permettent de montrer que l'histoire d'une œuvre dépend de ses conditions de production, de conservation et d'exposition.

## Thématique 4 — L'artiste et les œuvres dans la société

C'est la thématique la plus directement mobilisée : portrait, autoportrait, statut de l'artiste, reconnaissance, genre, identité sociale, travail, nature et inscription dans la société. Vigée Le Brun, Artemisia Gentileschi, Frances Benjamin Johnston, Rosa Bonheur, Sofonisba Anguissola et Loïs Mailou Jones sont particulièrement pertinentes.

### Jalons chronologiques

Essai de Linda Nochlin

**1893 Redécouverte de Judith Leyster**

Un historien d'art identifie sa signature étoilée et réattribue ses tableaux

**1970s Réattributions féministes**

Le féminisme et les historiennes remettent en lumière les artistes

**1971 Essai de Linda Nochlin**

*Why have there been no great Women artists ?* bouscule les canons

**2010s Outils scientifiques et IA**

Analyse stylistique assistée par Intelligence artificielle

### Effet systémique

L'erreur d'attribution n'est pas anecdotique : elle révèle une **structure de légitimation masculine** qui a longtemps invisibilisé la création féminine. Cette occultation s'est opérée à travers trois mécanismes principaux : le pillage intellectuel, la censure institutionnelle et le biais historiographique.

## Liens utiles

### Association

<https://awarewomenartists.com/>

### Institution

<https://www.education.gouv.fr/egalite-entre-les-filles-et-les-garcons-9047>

<https://www.ac-normandie.fr/egalite-fillesgarcons-127568>

### Sites pédagogiques académiques

[Histoire des arts](#)

[Arts plastiques](#)