

LA FÉMINISATION DES MUSÉES COMME INSTRUMENT DE DIPLOMATIE FÉMINISTE ET DE SOFT POWER CONTEMPORAIN

Sarah D'Anjou

04/09/2026

La culture et en particulier les musées se sont imposés comme un instrument central des politiques de puissance et de stratégies de *soft power*. Dans l'élan de la vague féministe contemporaine, certains musées tendent à redonner et faire davantage de place aux femmes dans les institutions et les expositions. C'est cette histoire de l'effacement des femmes artistes et des initiatives pour y remédier que Sarah D'Anjou, experte des politiques d'égalité et d'éducation à l'Unesco, retrace dans cette note. Selon l'autrice, ce mouvement vers plus d'égalité pourrait s'incarner politiquement au sein du concept de diplomatie féministe.

Si l'histoire de l'art s'est longtemps présentée comme un espace neutre de transmission, fondé sur la reconnaissance du génie individuel, les recherches contemporaines invitent aujourd'hui à en proposer une lecture renouvelée. Le champ artistique occidental apparaît en réalité moins comme le reflet spontané des créations humaines que comme le produit d'une construction historique et institutionnelle, dans laquelle les mécanismes de sélection et de consécration ont durablement contribué à l'effacement des femmes artistes. Présentes dès l'Antiquité, elles ont été progressivement reléguées aux marges des récits dominants, au point que leur contribution demeure aujourd'hui structurellement minorée dans les collections publiques.

Cette invisibilisation ne relève ni du hasard ni d'un accident de transmission ; elle s'inscrit dans la continuité de dispositifs historiques profondément enracinés, des académies d'art aux politiques d'acquisition des musées. Dans le même temps, le musée a connu, au XXI^e siècle, une transformation majeure de ses fonctions. Dépasant son rôle traditionnel de conservation, il s'est imposé comme un instrument central des politiques de puissance, pleinement intégré aux

stratégies de *soft power* théorisées par Joseph Nye. Les politiques muséales chinoises, les projets culturels du Moyen-Orient ou les reconfigurations idéologiques observées aux États-Unis témoignent tous de cette instrumentalisation croissante des institutions culturelles comme vecteurs d'influence et de légitimation symbolique.

Dans ce contexte, la représentation des femmes artistes dépasse le cadre patrimonial pour s'inscrire dans une dimension éminemment diplomatique. Elle s'articule aux logiques de diplomatie féministe, entendue comme une orientation de politique étrangère qui vise à faire de l'égalité de genre un principe structurant l'ensemble des instruments diplomatiques, qu'ils soient bilatéraux, multilatéraux, économiques ou culturels, plutôt qu'un simple domaine sectoriel de l'action extérieure.

La féminisation des institutions muséales, qu'il s'agisse des collections, des expositions ou des directions, ne saurait ainsi être réduite à un simple ajustement interne du champ artistique. Elle s'inscrit dans une logique plus vaste de production de la crédibilité internationale des États, où les institutions culturelles participent à la fabrication d'une cohérence symbolique entre discours diplomatique et réalité institutionnelle. Cette dynamique confère à la féminisation des musées une portée qui excède largement la réparation historique, puisqu'elle agit tout à la fois comme un instrument de diplomatie culturelle et comme un vecteur de *soft power*, dans un espace international structuré par la concurrence des récits autant que par celle des puissances matérielles.

Invisibilisation et marginalisation des femmes artistes, histoire d'un oubli construit

L'exemple français, entre rayonnement culturel mondial et marginalisation des femmes artistes

L'histoire de l'art occidental s'est longtemps construite au sein d'un système de domination symbolique genré, qui a relégué les femmes à la périphérie du champ artistique, et ce dès l'époque paléolithique¹. Leur présence est pourtant attestée de manière précoce, dès le I^{er} siècle, lorsque Pline l'Ancien mentionne l'existence de *pinxere mulieres* dans son *Histoire naturelle*, la *Naturalis Historia*, tandis que l'humaniste Boccaccio confirme cette réalité dans son *De mulieribus claris*, rédigé vers 1361-1362. Ces témoignages établissent que les femmes ont bien participé à la création artistique, sans que cette reconnaissance initiale résiste au processus de marginalisation qui accompagne la structuration des institutions académiques modernes.

Le cas français illustre particulièrement ce phénomène. La marginalisation prend racine dès la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1648, dont les femmes sont exclues². Admises à titre exceptionnel à partir de 1663, elles ne seront que quinze élues en un siècle et demi, sans qu'aucune n'obtienne le titre de « peintre d'histoire », pourtant considéré comme le sommet de la hiérarchie artistique et réservé aux seuls hommes ; elles demeurent cantonnées aux genres dits mineurs. Rosalba Carriera, seule académicienne pendant trente-sept ans, incarne à elle seule cette reconnaissance ambivalente, célèbre et admirée, mais enfermée dans le registre du pastel, jugé « féminin ».

Il faut attendre le décret du 1^{er} août 1791 pour que les femmes soient enfin autorisées à exposer librement au Salon, alors seule exposition officielle du royaume. D'une unique participante en 1791, Adélaïde Labille-Guiard, elles seront plus d'une trentaine en 1799 et plus de quatre-vingts en 1824. La dissolution des corporations, la même année, leur permet en outre de posséder un atelier et de signer en leur nom propre. Entre 1791 et 1848, le taux de féminisation des peintres atteint ainsi 16%³, quand bien même l'accès à la peinture d'histoire, qui suppose l'étude du nu masculin, leur demeure interdit, perpétuant une hiérarchisation genrée des genres artistiques où reviennent aux hommes les fresques héroïques et aux femmes les scènes intimes et domestiques.

Cette ouverture demeure cependant largement illusoire à mesure que se met en place l'institution muséale moderne. De même que la Révolution proclame l'universalité des droits tout en excluant les femmes du suffrage, le champ artistique maintient les femmes à l'écart des mécanismes de consécration⁴. Le Salon de 1848, exceptionnellement ouvert à toutes les œuvres soumises, puis le Salon des refusés, créé par Napoléon III en 1863, élargissent temporairement les modalités de visibilité sans remettre en cause cette exclusion structurelle. Autour de la sculptrice Hélène Bertaux se constitue en 1881 l'Union des femmes peintres et sculpteurs, qui obtient l'admission des femmes à l'École des beaux-arts en 1897, soit près de deux siècles et demi après leurs homologues masculins, et leur accès aux ateliers techniques en 1900 seulement ; elles représentent aujourd'hui 52% des effectifs de l'école⁵.

Au XX^e siècle, en dépit de leur participation aux grands courants, tels que le cubisme, le dadaïsme ou le surréalisme, les femmes artistes demeurent isolées et largement écartées de la grande peinture historique. Au décès de la sculptrice Germaine Richier en 1959, *L'Express* titrait encore « Sculpture. Une femme peut donc créer⁶ », et en 1972, l'exposition *1960-1972. Douze ans d'art contemporain en France*, présentée au Grand Palais, ne comptait que quatre femmes parmi cent six artistes. Vingt ans plus tard, en 1995, l'exposition *Féminin/Masculin* du Musée national d'art moderne ne présentait encore que 30% d'œuvres de femmes.

Cette trajectoire française illustre la thèse développée par Linda Nochlin dès 1971, selon laquelle la création ne procède jamais de l'émergence spontanée d'un génie individuel, mais bien de cadres de formation, de soutien et de légitimation institutionnelle. Cette logique de marginalisation, loin d'être propre à la France, se retrouve dans l'ensemble de l'espace occidental. Au Royaume-Uni, Angelica Kauffman et Mary Moser figurent certes parmi les fondatrices de la Royal Academy en 1769, mais aucune femme n'y est admise comme membre à part entière avant 1922 ; en Allemagne, l'Académie des beaux-arts de Düsseldorf, fondée en 1773, exclut les femmes de ses cursus jusqu'en 1921.

Les données statistiques des musées en France, au Royaume-Uni et aux États-Unis répondent aux siècles de tenue à distance

Les données confirment avec éloquence cette sous-représentation chronique. En France, la base Joconde recensait, en 2021, 6,6% d'artistes femmes parmi quelque 35 000 référencés⁷ ; le musée d'Orsay ne conserve qu'un seul autoportrait féminin parmi 150 000 œuvres⁸, et le Louvre n'expose pas plus d'une trentaine de peintres femmes, malgré la renommée d'Élisabeth Vigée Le Brun ou de Marie-Guillemine Benoist. Au Royaume-Uni, seulement 4% des œuvres entrées dans les collections de la Tate entre 1823 et 2013 sont signées par des femmes. Aux États-Unis, déjà dénoncée par les Guerrilla Girls en 1985, la faible représentation des femmes persiste. En 2020, les œuvres de femmes ne représentent que 12,6% des collections des grands musées américains⁹. Une étude menée par Julie Halperin et Charlotte Burns entre 2008 et 2018 révèle que seulement 11% des acquisitions et 14% des expositions dans vingt-six grands musées américains concernaient des femmes artistes¹⁰, les artistes afro-américaines ne représentant, quant à elles, que 3,3% des œuvres féminines acquises.

Sur le marché de l'art, les œuvres de femmes ne représentaient que 9,3% des ventes aux enchères en 2022¹¹. L'œuvre la plus chère jamais vendue par une femme, *Jimson Weed/White Flower No. 1* de Georgia O'Keeffe, adjugée 44,4 millions de dollars en 2014, reste ainsi inférieure de plus de 400 millions de dollars au record détenu par un homme, le *Salvator Mundi* de Léonard de Vinci, vendu 450,3 millions de dollars en 2017¹². Sur un échantillon de 1,9 million de transactions réparties dans quarante-neuf pays, les peintures de femmes subissent une décote inconditionnelle de 42,1%¹³.

Au niveau des expositions, un rapport du Haut Conseil à l'égalité, publié en 2018, confirme la sous-représentation structurelle des artistes femmes dans les programmations muséales. Entre 2012 et 2016, la part des expositions monographiques qui leur sont dédiées oscille entre 0 et 33% selon les institutions considérées, le Louvre n'en consacrant qu'une sur trente-et-une, soit 3%, contre douze sur soixante-trois au Centre Pompidou, soit 19%. À l'échelle européenne, le Centre Pompidou

apparaît d'ailleurs comme l'une des institutions les moins paritaires entre 2007 et 2014, avec seulement 18% de monographies féminines, contre 35% pour le Museo Reina Sofía et 25% pour la Tate Modern.

Ces déséquilibres se révèlent plus marqués encore dans le secteur privé, moins soumis aux obligations de transparence qui encadrent les institutions publiques. Les femmes ne représentent en moyenne que 23% des artistes exposés dans les galeries françaises. À la Bourse de commerce de François Pinault, les expositions personnelles n'ont ainsi présenté que quatre femmes pour seize hommes entre 2021 et 2023. La Fondation Louis Vuitton ne rassemble que trente femmes pour quatre-vingt-dix-neuf hommes dans sa collection, et il faudra attendre 2019 pour qu'une artiste, la designer Charlotte Perriand, y soit enfin exposée seule.

Facteurs structurels et persistances de la domination masculine dans l'art

Plusieurs facteurs structurels expliquent la difficulté persistante des musées à faire évoluer ces chiffres. En France, la constitution des collections permanentes s'est largement appuyée sur les politiques d'acquisition de l'État, sans que la conservation des œuvres de femmes déjà entrées dans les collections bénéficie toujours du même degré d'attention. Le parcours posthume de Rosa Bonheur, acquise par l'État dès 1849 et première femme artiste décorée de la Légion d'honneur en 1865, en est emblématique. Bien que largement célébrée de son vivant, son œuvre n'a pas fait l'objet d'une valorisation durable à la hauteur de son importance. Une rétrospective lui a certes été consacrée au musée d'Orsay en 2022, mais seul *Le labourage nivernais* demeure aujourd'hui exposé, et l'État a laissé entrer dans le domaine privé, en 2014, son château-atelier de By à Thomery¹⁴. Sur le classement Artindex des artistes vivants, seules vingt-quatre femmes figurent parmi le Top 100 entre 2011 et 2020. De ce fait, en France, les femmes artistes perçoivent 43% de revenus en moins que les hommes¹⁵ et leurs œuvres se vendent 30% moins chères aux enchères¹⁶ ; selon le ministère de la Culture, il faudra attendre 2146 pour parvenir à un équilibre femmes-hommes dans les expositions, les revenus et les moyens de production¹⁷.

Aux États-Unis, où les collections dépendent largement des dons privés plutôt que des achats, cette dépendance tend à reproduire les biais de collectionneurs historiquement tournés vers les artistes masculins. En 2023, 63% des œuvres de femmes conservées au musée d'Orsay proviennent ainsi d'un don ou d'un legs¹⁸. Le travail des ayants droit s'avère alors déterminant, Pauline Milani soulignant que la postérité des femmes artistes est plus facilement oubliée sans ce relais¹⁹, comme l'illustre le cas de Josephine Nivison Hopper, dont l'œuvre léguée au Whitney Museum avec celle de son mari Edward Hopper a été en grande partie dispersée ou détruite, certaines pièces n'ayant été conservées que parce qu'elles furent longtemps attribuées à ce

dernier²⁰.

Ces écarts se lisent avec une netteté particulière dans les musées encyclopédiques ou d'art ancien, où l'on pourrait attendre une sous-représentation aggravée par la rareté des sources historiques. Mais la nature de l'institution importe finalement moins, dans la mise en œuvre du changement, que le degré d'engagement politique en faveur de l'égalité. Le Los Angeles County Museum of Art, dont les collections couvrent l'Antiquité à nos jours, a ainsi consacré 16% de ses acquisitions à des femmes au cours de la dernière décennie, un taux supérieur à celui du San Francisco Museum of Modern Art et inférieur de sept points seulement à celui du MoMA (New York). En Europe, le Rijksmuseum d'Amsterdam, dont la collection est structurée autour du Siècle d'or hollandais, a engagé depuis 2021 le projet « Women of the Rijksmuseum », qui a permis l'acquisition de plus de quarante œuvres d'artistes femmes en quelques années, dont certaines ont depuis rejoint la Galerie d'honneur du musée, jusqu'alors réservée aux maîtres masculins. Ces exemples démontrent que la progression de la représentation des femmes artistes relève avant tout de choix stratégiques assumés, plutôt que de contraintes inhérentes à l'ancienneté des collections²¹.

Recevez chaque semaine toutes nos analyses dans votre boîte mail

[Abonnez-vous](#)

Le musée, instrument stratégique du *soft power* au XXI^e siècle, la féminisation des récits muséaux comme outil de diplomatie

Le musée, vitrine de puissance, les grands exemples internationaux du *soft power* culturel

Selon le politologue Joseph Nye, le *soft power* désigne la capacité d'un État à influencer et à séduire d'autres pays par l'attrait de ses valeurs et de sa culture, plutôt que par la coercition ou la force militaire. Comme il l'explique lui-même, « d'autres pays qui admirent ses valeurs [...] veulent le suivre²² ». Les musées sont ainsi devenus de véritables instruments de diplomatie culturelle, projetant l'influence des États et façonnant leur image sur la scène internationale.

Le Louvre Abu Dhabi, inauguré en 2017, en constitue l'exemple le plus emblématique. Conclu en 2007, l'accord avec la France a octroyé aux Émirats arabes unis l'usage de la prestigieuse marque Louvre pour 400 millions d'euros sur une période de trente ans, l'expertise et les prêts d'œuvres françaises portant le coût total de l'opération à 974 millions d'euros²³. Lors de l'inauguration, Emmanuel Macron a présenté le musée comme un pont entre les cultures, engagé dans « un combat contre l'obscurantisme²⁴ », allant jusqu'à qualifier le français de « langue de la lumière et de la raison²⁵ ». Ce discours, qui tranche avec le *hard power* caractéristique de la diplomatie américaine sous l'ère Trump, illustre le retour stratégique au *soft power* comme levier d'influence géopolitique. Comme le résume Zaki Anwar Nusseibeh, conseiller émirati du projet, « le *soft power* est aujourd'hui devenu le maître mot de tous les diplomates²⁶ ».

La Chine a, quant à elle, déployé une stratégie d'une tout autre ampleur. Depuis la fin des années 1990, elle a engagé une politique muséale d'une force remarquable, comptant déjà plus de 4000 musées en 2013 et s'enrichissant depuis d'environ 600 ouvertures annuelles²⁷. Cette politique répond à deux logiques étroitement articulées, celle qui vise à affirmer la Chine comme puissance globale en faisant contrepoids à l'hégémonie culturelle occidentale, et celle qui entend accompagner l'urbanisation accélérée du pays, dont la population urbaine, à peine 20% en 1978, devrait atteindre 70% d'ici 2030²⁸.

D'autres puissances émergentes investissent à leur tour ce terrain. Le projet d'Al-Ula, en Arabie saoudite, piloté par l'Agence française pour le développement d'Al-Ula, s'inscrit ainsi dans le plan Vision 2030 porté par le prince héritier Mohammed ben Salmane. Doté d'un budget de 35 milliards de dollars, il vise à transformer un site qui ne comptait que deux hôtels en 2018 en une destination touristique de luxe accueillant, d'ici 2030, un million de visiteurs annuels, à travers festivals culturels, biennales d'art et compétitions sportives de haut niveau. Selon Nicolas Lefebvre, copilote du projet, l'objectif est de « créer trente-huit mille emplois et de doubler la population locale » d'ici 2035. Ces exemples convergents illustrent ainsi comment culture et patrimoine sont devenus des instruments de rééquilibrage des puissances, plaçant des acteurs autrefois périphériques au cœur des circuits d'influence internationale.

Les États-Unis de Donald Trump, quand la politique muséale devient l'instrument d'une diplomatie anti-féministe

À rebours de ces dynamiques, l'administration Trump offre un contre-exemple particulièrement éclairant de ce qu'une politique muséale peut produire lorsqu'elle porte des principes anti-féministes, racistes et xénophobes. Longtemps perçus comme de simples lieux de conservation et d'éducation, les musées étatsuniens se sont transformés, sous l'administration Trump II, en

instruments explicites de mise en récit idéologique de la nation. Le 27 mars 2025, le président a signé le décret *Restoring Truth and Sanity to American History*, visant à restaurer ce qu'il qualifie de « vérité » et de « bon sens » dans l'histoire des États-Unis²⁹, ciblant en particulier la Smithsonian Institution, accusée de « révisionnisme historique » et d'« endoctrinement idéologique » pour avoir accordé, selon la Maison-Blanche, trop d'importance aux injustices historiques et aux luttes des minorités. Dès le 12 août 2025, la Maison-Blanche a exigé du Smithsonian la transmission d'une documentation détaillée sur les collections, catalogues et programmes pédagogiques de huit de ses musées, dans le cadre d'un audit de contenus³⁰. Le 19 août 2025, Donald Trump a franchi une étape supplémentaire en annonçant sur son réseau Truth Social avoir demandé à ses avocats d'enquêter cette fois sur l'ensemble des musées du pays, qualifiant le Smithsonian d'« hors de contrôle » et affirmant vouloir en contrôler l'« alignement » avec sa propre vision de l'histoire³¹.

Les effets concrets de cette politique se sont rapidement fait sentir, au détriment des droits des femmes, des personnes LGBT+ et des minorités. À la National Portrait Gallery, l'artiste Amy Sherald a elle-même retiré sa rétrospective *American Sublime*, initialement prévue en septembre 2025, après que l'institution eut envisagé d'en retirer *Trans Forming Liberty*, son portrait de la statue de la Liberté sous les traits d'une femme transgenre noire³². Le drapeau de la fierté LGBT affiché à l'entrée du Musée national d'histoire américaine a quant à lui figuré parmi les éléments jugés problématiques par la Maison-Blanche dans la liste des contenus qu'elle réclame voir corrigés³³. Plus significatif encore pour l'objet de cette étude, les projets de National Museum of the American Latino et de Smithsonian American Women's History Museum, engagés depuis 2020, voient leur financement et leur programmation remis en cause, l'administration ayant même envisagé de renoncer purement et simplement au musée consacré aux populations latino-américaines³⁴, révélant une volonté explicite de peser sur les récits liés aux minorités et aux droits des femmes, tandis que le projet de National Garden of American Heroes reflète une approche sélective et idéologiquement orientée de la mémoire nationale.

La suspension d'un musée dédié à l'histoire des femmes, le retrait d'œuvres représentant des minorités de genre, ou encore l'imposition d'une lecture homogénéisée et héroïsée de l'histoire nationale constituent autant de reculs qui vont à l'encontre de l'intégration transversale de l'égalité de genre dans l'action publique et dont la diplomatie féministe serait la traduction en termes de politique étrangère. Le musée s'y trouve ainsi investi d'une double fonction, celle d'un espace de cristallisation des tensions mémorielles nationales, et celle d'un vecteur de *soft power* mobilisé pour projeter, à l'échelle internationale, une image de la nation soigneusement édulcorée selon les orientations de l'exécutif en place.

Ce contre-exemple américain éclaire, par contraste, toute la portée de la promotion des artistes

femmes dans les musées d'autres pays. Loin d'être un simple rééquilibrage statistique, elle manifeste la capacité d'une institution culturelle à s'engager dans une véritable autoréflexivité sur ses propres mécanismes d'exclusion, et d'un État à porter une vision plus égalitaire et inclusive du monde, dans un contexte international marqué par la reconfiguration des hiérarchies de puissance et par la résurgence de dynamiques de repli identitaire.

Féminisation des institutions muséales, la culture comme levier opérationnel de la diplomatie féministe

La diplomatie féministe, un cadre transversal appelé à irriguer l'ensemble de la politique étrangère

La diplomatie féministe constitue aujourd'hui un axe structurant de la politique étrangère française, formalisé en 2019 à la suite de la Suède, pionnière dès 2014, puis du Canada, en 2017. Elle a depuis été réaffirmée par une nouvelle stratégie internationale couvrant la période 2025-2030, lancée le 7 mars 2025 et actualisée en 2026³⁵. Sur le plan budgétaire, elle s'appuie principalement sur l'aide publique au développement. La France s'est ainsi engagée, dans la loi de programmation du 4 août 2021 relative au développement solidaire, à ce qu'au moins 75% de son aide publique au développement intègre un objectif d'égalité de genre, et qu'environ 20% de cette aide soit directement consacrée aux droits des femmes et des filles à l'horizon 2025³⁶. Cet engagement s'inscrit toutefois dans un contexte de recul budgétaire prononcé, le budget de l'aide publique au développement ayant été réduit de 40% entre 2024 et 2026, ramenant la France en deçà de sa propre trajectoire légale, alors que la loi de programmation du 4 août 2021 relative au développement solidaire et à la lutte contre les inégalités mondiales prévoyait pourtant d'atteindre 0,7% du revenu national brut consacré à l'aide au développement dès 2025³⁷.

Sa portée est d'abord conceptuelle, puisque l'égalité de genre n'y est pas conçue comme un domaine sectoriel parmi d'autres, mais bien comme un cadre de cohérence appelé à irriguer l'ensemble des instruments diplomatiques, qu'ils soient bilatéraux, multilatéraux, économiques ou culturels. La stratégie française repose ainsi sur cinq piliers qui traduisent cette intégration transversale, à savoir la défense des droits fondamentaux, la lutte contre les violences fondées sur le genre, la participation politique et économique des femmes, l'intégration du genre dans les politiques de développement et de coopération multilatérale, et sa prise en compte dans les réponses aux crises et aux enjeux globaux que sont le climat, le numérique ou la gouvernance mondiale.

À l'échelle internationale, le groupe des politiques étrangères féministes (FFP+) réunit aujourd'hui vingt États. Depuis 2022, plusieurs pays fondateurs y ont toutefois renoncé, à commencer par la Suède, pionnière du modèle dès 2014, suivie des Pays-Bas, de l'Allemagne et de l'Argentine. Ce reflux touche principalement les pays du Nord, tandis que de nouveaux États, souvent situés au Sud et jusqu'alors peu identifiés à la cause des droits des femmes, rejoignent le mouvement, à l'image du Maroc, premier pays arabe à majorité musulmane à y adhérer, de la Mongolie ou du Népal³⁸. Une conférence ministérielle organisée par la France à Paris en octobre 2025 a ainsi rassemblé cinquante-cinq États, dont vingt-sept originaires du Sud, et sa déclaration politique a été adoptée par trente-trois pays. Une cinquième conférence s'est tenue à Madrid les 2 et 3 juin 2026, débouchant sur une déclaration politique commune, la Déclaration de Madrid, signée par vingt-huit pays³⁹. Ces rendez-vous successifs traduisent une diffusion internationale croissante de l'égalité de genre comme principe structurant des relations internationales, quoique selon une géographie recomposée et des degrés d'appropriation hétérogènes.

C'est dans ce cadre transversal que doit se comprendre la place de la culture, et donc des musées, comme l'un des leviers, parmi d'autres, de la diplomatie féministe. En agissant sur la dimension symbolique du pouvoir, c'est-à-dire sur les représentations collectives qui structurent les hiérarchies culturelles, la valorisation des femmes artistes participe d'un processus de reconfiguration des régimes de légitimité culturelle qui ne relève pas seulement d'un geste réparateur, mais s'inscrit pleinement dans les objectifs normatifs que ces stratégies d'État se donnent elles-mêmes.

Des initiatives multiples, entre recomposition muséale et défaut de pilotage étatique

Les transformations contemporaines du champ muséal procèdent d'abord d'une dynamique institutionnelle et associative, largement portée par les musées eux-mêmes plutôt que par une action interministérielle véritablement coordonnée. Le National Museum of Women in the Arts de Washington a ainsi lancé, dès 2016, la campagne #5WomenArtists⁴⁰ ; l'organisation **AWARE** (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions), fondée par Camille Morineau, réunit aujourd'hui plus de 1000 biographies de femmes artistes ; l'association musée·e·s élabore, quant à elle, un guide du musée féministe⁴¹. À l'échelle territoriale, la Réunion des musées métropolitains de Rouen a adopté dès 2018 une charte pour l'égalité femmes-hommes⁴², tandis que le musée d'art de Baltimore, après avoir constaté que 4 % seulement de ses collections étaient constitués d'œuvres de femmes, a décidé de n'acquérir désormais plus que des artistes féminines⁴³. De nombreuses expositions monographiques, consacrées à Berthe Morisot au musée Marmottan Monet en 2023 puis à Orsay en 2024, à Suzanne Valadon et à Germaine Richier au Centre Pompidou, à Artemisia

Gentileschi à Jacquemart-André, ou encore à Leonora Carrington au musée du Luxembourg en 2025 se sont tenues ces dernières années, tandis qu'à l'international la Tate inaugure en 2024 l'exposition *Now You See Us, Women Artists in Britain 1520-1920*, et que l'audioguide *Museums Without Men* de Katy Hessel se déploie dans plusieurs institutions majeures.

La féminisation des directions accompagne également ce mouvement. Laurence des Cars devient en 2021 la première femme à diriger le Louvre depuis sa création en 1793, avant de démissionner en février 2026⁴⁴, après avoir déjà porté, au musée d'Orsay, une politique de revalorisation de Berthe Morisot et de Suzanne Valadon. Aux États-Unis, Kaywin Feldman à la National Gallery of Art, Min Jung Kim au Saint Louis Art Museum, et Asma Naeem au Baltimore Museum of Art depuis 2020 incarnent des gouvernances qui infléchissent directement les politiques d'acquisition en faveur des artistes femmes, racisées ou non binaires.

Ce foisonnement d'initiatives doit toutefois être interrogé avec précision quant à sa portée diplomatique réelle. À la différence de la stratégie française de diplomatie féministe, dotée d'objectifs budgétaires chiffrés, d'une conditionnalité – l'éga-conditionnalité – et d'un suivi institutionnalisé par l'Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication, la plupart des exemples muséaux présentés ici relèvent d'abord d'initiatives curatoriales, associatives ou de gouvernance interne aux établissements, sans qu'elles s'inscrivent nécessairement dans une lecture politique explicite portée par les ministères des Affaires étrangères, ni dans un dispositif de suivi comparable à celui qui encadre l'aide publique au développement. À cet égard, le musée d'art de Baltimore ou le NMWA font presque office de contre-pouvoirs culturels, élaborant de manière relativement autonome des normes qui se déploient à rebours de la politique culturelle fédérale portée par l'administration Trump. Dans d'autres contextes, ces normes demeurent néanmoins susceptibles d'être ultérieurement réinvesties par les États dans leurs propres stratégies d'influence.

Cette distinction ne retire rien à la portée symbolique et politique de ces initiatives, mais elle invite à ne pas confondre l'existence d'une dynamique de féminisation muséale avec celle d'un véritable pilotage étatique. Seules des actions relevant directement de la tutelle publique, qu'il s'agisse de la nomination à la tête d'institutions telles que le Louvre, établissement public placé sous la tutelle du ministère de la Culture, ou de dispositifs plus structurels, à l'instar de politiques d'acquisition ciblées, de financements dédiés ou de chartes officielles adoptées par les pouvoirs publics, sont susceptibles de s'analyser véritablement comme un signal porté par l'État lui-même. Pour que la féminisation des musées devienne pleinement un levier de la diplomatie féministe, et non plus seulement un effet performatif juxtaposé à elle, il conviendrait ainsi qu'elle fasse l'objet d'une lecture politique explicite et d'un suivi comparable à celui qui prévaut déjà pour les autres piliers de

cette diplomatie.

Conclusion

L'ensemble de cette note met en évidence un constat central, celui que l'invisibilisation des femmes artistes ne relève ni du hasard ni d'une insuffisance de productions, mais bien d'une construction historique durable, profondément inscrite dans les logiques institutionnelles du monde de l'art occidental. Des académies aux grands musées nationaux, les mécanismes de sélection et les politiques d'acquisition ont produit un système structuré d'exclusion, dont les données contemporaines attestent la persistance, et ce malgré la présence désormais croissante des femmes dans les écoles d'art.

Dans le même temps, les musées sont devenus des acteurs à part entière des relations internationales, fondés sur cette capacité d'attraction culturelle théorisée par Joseph Nye. Le Louvre Abu Dhabi, les politiques muséales chinoises ou le projet d'Al-Ula illustrent cette instrumentalisation de l'institution muséale comme vitrine de puissance, tandis que la politique américaine sous l'administration Trump démontre, à front renversé, comment cette même instrumentalisation peut servir un projet politique nationaliste et xénophobe allant à l'encontre des droits des femmes, des personnes LGBTQ+ et des minorités, dès lors que les récits liés aux femmes et aux minorités s'y trouvent censurés ou suspendus.

Face à ce contraste, les initiatives de féminisation des collections, des expositions et des directions muséales témoignent d'une évolution réelle, mais encore largement portée par les musées eux-mêmes, plus que par un véritable pilotage politique et diplomatique. La diplomatie féministe, conçue comme un cadre transversal appelé à irriguer l'ensemble de la politique étrangère, gagnerait ainsi à intégrer plus explicitement ce levier culturel, en le dotant d'une lecture politique et d'un suivi comparable à ceux qui existent déjà pour l'aide au développement.

La féminisation des musées se situe ainsi à l'intersection de deux logiques complémentaires, celle de la justice culturelle, qui relit l'histoire de l'art à partir de ses mécanismes d'exclusion, et celle de la diplomatie contemporaine, pour laquelle la visibilité des femmes artistes devient un enjeu de compétitivité symbolique. Loin de se réduire à un simple phénomène culturel, elle constitue une question politique à part entière, et un terrain d'affrontements au niveau tant national qu'international.

1. Dean Snow, « [Sexual Dimorphism in European Upper Paleolithic Cave Art](#) », *American Antiquity*, vol. 78, n°4, 2013, pp. 746-761 ; LeRoy McDermott, « [Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines](#) », *Current Anthropology*, vol. 37,

- n°2, 1996, pp. 227-275.
2. « [Les femmes artistes sortent de leur réserve](#) », site Internet du ministère de la Culture.
3. Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée. XVII^e-XIX^e siècles*, Paris, Éditions du CNRS, 2016, pp. 184-186.
4. Anne Bourrassé, *Les refusées. Les artistes femmes n'existent pas*, Paris, Seuil, 2026.
5. Anne Bourrassé, *op. cit.*
6. AWARE, Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, « [Sculpture. Une femme peut donc créer. Parcours, pratiques, visibilité et réception des sculptrices, XIX^e-XXI^e siècle](#) », 2023.
7. Ministère de la Culture, *op. cit.*
8. Joséphine Bindé, « [Quand les musées exhument leurs artistes femmes](#) », *Beaux Arts Magazine*, 17 novembre 2023.
9. Chadd Scott, « [Add To Your List Of '5 Women Artists' At These Museums Around The United States](#) », *Forbes*, 12 mars 2020.
10. Charlotte Burns et Julia Halperin, « [Museums Claim They're Paying More Attention to Female Artists. That's an Illusion.](#) », *Artnet News*, 19 septembre 2019.
11. Artsy Editorial, « [The State of the Market for Women Artists' Work](#) », *Artsy*, 2023.
12. Reuters, « [Leonardo da Vinci's 'Salvator Mundi' Has Been Sold for a Record-Breaking \\$450 Million](#) », *Fortune*, 15 novembre 2017.
13. Renée B. Adams, Roman Kräussl, Marco A. Navone et Patrick Verwijmeren, « [Gendered Prices](#) », *The Review of Financial Studies*, vol. 34, n°8, 2021, pp. 3789-3839.
14. Élisabeth Lebovici, « [Rosa Bonheur, mouton noir \(musée d'Orsay, Paris\)](#) », *Le beau vice* (blog), 28 octobre 2022.
15. Insee, 2023.
16. Renée B. Adams, Roman Kräussl, Marco A. Navone et Patrick Verwijmeren, « [Is Gender in the Eye of the Beholder? Identifying Cultural Attitudes with Art Auction Prices](#) », SSRN, 2017.
17. Ministère de la Culture, Département des études, de la prospective, des statistiques et de la documentation, *op. cit.*
18. Maëva Regnaud, *État des lieux de la valorisation des artistes femmes dans les pratiques muséales françaises*, Sciences Po, École des affaires publiques, 2023.
19. Pauline Milani, *Profession sculptrice, performance et transgression du genre sous le Second Empire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022.
20. Inès Boittiaux, « [Où sont passées les œuvres de Jo Hopper ?](#) », *Beaux Arts Magazine*, 20 janvier 2021.
21. « [Women of the Rijksmuseum](#) », Rijksmuseum, 2021.
22. Joseph S. Nye, *Soft Power: The Means to Success in World Politics*, New York, PublicAffairs, 2004.
23. Coline Milliard, « [After Years of Controversy, the Louvre Abu Dhabi's Grand Ambitions Fall Short](#) », Artsy Editorial, Artsy, 13 novembre 2017.
24. Élysée, *Discours du Président de la République, Emmanuel Macron, lors de l'inauguration du Louvre Abu Dhabi, Émirats arabes unis*, 9 novembre 2017.
25. Élysée, *op. cit.*
26. « [Louvre Abu Dhabi Bridges Civilizations](#) », *Der Standard*, 4 décembre 2017.
27. Jonathan Paquette, « [Les musées, instruments des pouvoirs](#) », *Nectart*, vol. 1, n°1, 2015, pp. 41-46.
28. Jonathan Paquette, *op. cit.*
29. The White House, *Fact Sheet, President Donald J. Trump Restores Truth and Sanity to American History*, 27 mars 2025.
30. Neda Ulaby, « [Trump expands 'woke' criticism from Smithsonian to other museums](#) », *NPR*, 19 août 2025.
31. Neda Ulaby, *op. cit.*
32. Helen Stoilas, « [Amy Sberalid cancels Smithsonian show over censorship claim](#) », *The Art Newspaper*, 24 juillet 2025.
33. Mey Rude, « [White House targets Smithsonian's Pride flags, LGBTQ history](#) », *Out.com*, 22 août 2025.

34. Sarah Cascone, « [Smithsonian at Crossroads as White House Compliance Deadline Looms](#) », Artnet News, 13 janvier 2026.
35. Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, [Stratégie internationale de la France pour une diplomatie féministe \(2025-2030\)](#), 7 mars 2025.
36. [Loi n° 2021-1031 du 4 août 2021 de programmation relative au développement solidaire et à la lutte contre les inégalités mondiales](#), article 2.
37. Tom Janvier, « [Aide publique au développement : la trajectoire des coupes budgétaires en France](#) », Focus 2030, 12²² juillet 2026.
38. Cristina Asensi-Rodriguez, « [Delphine O : porter la diplomatie féministe sur la scène internationale](#) », Fondation RAJA-Danièle Marcovici, 24 juin 2026.
39. 5th Ministerial Conference on Feminist Foreign Policy, [Madrid Joint Political Declaration on Building Peaceful and Democratic Societies through Gender Equality, Human Rights and Feminist Foreign Policy](#), Madrid, 2-3 juin 2026.
40. National Museum of Women in the Arts, « [About #5WomenArtists](#) ».
41. Association musé.e.s, [Guide pour un musée féministe, quelle place pour le féminisme dans les musées français ?](#), Rennes, Association musé.e.s, 2022.
42. Aurélie Dunouau, « [Les musées à l'heure du féminisme](#) », *Le Journal des Arts*, n°594, 9 septembre 2022.
43. Artnet News, « [The Baltimore Museum Will Exclusively Acquire Work by Women Artists in 2020](#) », 18 novembre 2019.
44. Elaine Sciolino et Alex Marshall, « [Louvre Gets Its First Female Leader in 228 Years](#) », *The New York Times*, 26 mai 2021.