

Éditorial

Gabrielle HOUBRE,
Christiane KLAPISCH-ZUBER
et Pauline SCHMITT PANTEL

Les femmes mises en images abondent dans les livres d'histoire, de sociologie ou d'esthétique. Peut-être devrait-on plutôt parler, à leur propos, d'un rapport des hommes aux images, car il s'est presque toujours agi de la transcription des images que les hommes se font des femmes, de leur imaginaire de la Femme¹. Ainsi en est-il dans le monde grec ancien². S'il n'est nullement exclu que des femmes aient pu faire partie du personnel des ateliers de fabrication de vases à Athènes par exemple, elles n'ont jamais signé une œuvre de leur nom, aucune image peinte ne peut leur être attribuée. Le décor peint des vases témoigne d'un discours univoque. Produit de l'imaginaire social de la Cité, comme le rappelle Françoise Frontisi-Ducroux, l'analyse des représentations figurées livre une idéologie consensuelle centrée sur la définition du citoyen mâle et adulte. Il ne peut être alors question de trouver et d'interroger un rapport, choisi et voulu par les femmes, aux images. En élargissant le champ documentaire aux mythes livrés par les textes, il est possible, pense Françoise Frontisi, de repérer la voix discrète des femmes : dans son article, l'exemple terrifiant du mythe de Procné sert de fil conducteur à cette enquête mais, même si

1 DUBY et PERROT 1992.

2 LISSARRAGUE 1991 et 1999, BÉRARD 1984, VERNANT 1990, FRONTISI-DUCROUX 1995, FERRARI 2002.

Philomèle muette tisse bien sur son métier des images du viol dont elle a été victime, c'est Sophocle peut-être, et en tout cas Ovide qui en met en scène le récit. Bref la documentation historique, qu'elle soit antique ou plus récente, explique en partie que les analyses des images représentant les femmes soient infiniment plus nombreuses que celles qui se sont intéressées aux femmes dans leurs rapports aux images. C'est pourquoi nous avons pris cet aspect, moins souvent traité, comme fil directeur de ce numéro de *Clio*.

Qu'entendons-nous par « image » ? Le terme ici retenu pour faire vite doit être précisé. Sans entrer dans le long historique du mot et de ses diverses significations, disons après d'autres qu'il s'agit essentiellement de représentations visibles d'une chose ou d'un être réel ou imaginaire³. De fait, nous avons considéré une gamme d'artefacts plus ouverte que ne suggérerait cette définition, et nous n'avons pas exclu des objets travaillés par des artisans ou des artistes⁴ ; des œuvres s'adressant au sens de la vue mais pas forcément figuratives ni confinées dans la représentation de réalités naturelles : bref, des objets qui aujourd'hui sont ou non désignés comme œuvres d'art mais dont leur époque, quant à elle, tirait plaisir esthétique et délectation, considérant la préciosité de leur matériau, la qualité de leur exécution, voire leur fonction.

Parler des rapports des femmes aux images peut s'envisager dans diverses directions : créatrices, commanditaires ou mécènes, utilisatrices, les femmes agissent dans ce champ selon des modes trop souvent méconnus. Cependant, les tentatives de mise au jour de leur présence se sont heurtées à des « évidences » trop bien assises. L'histoire et l'histoire de l'art se sont longtemps peu intéressées aux figures féminines alors même que certaines sortaient de l'anonymat ; de façon péremptoire, les femmes et leurs défenseurs se sont vu signifier que le champ n'était libre que pour de grands « créateurs », des « génies » de l'art, masculins. Même les tâche-

3 C'est la définition retenue par Schmitt 2002 : 22 ; la centralité des images « dans les modes de pensée et d'agir » au Moyen Âge a inspiré de nombreux travaux : voir Belting 1998a et 1998b ; Wirth 1989 ; Baschet et Schmitt 1996.

4 Le terme « artiste », on le sait, a durablement désigné autant les premiers que les seconds.

ronnes de la production artistique, même les besognes mineures abandonnées aux femmes dans les ateliers ont été noyées dans la pénombre bienvenue des dépendances familiales : si l'on découvrait que des femmes s'étaient parfois glissées dans les rangs des créateurs, une position subordonnée leur était d'emblée affectée. Ce fut longtemps le cas, par exemple, des nombreuses femmes qui travaillaient à Paris ou Bologne dans les ateliers de libraires et d'enlumineurs de la fin du Moyen Âge, et l'on peut citer, entre d'autres, cette Jeanne de Montbaston, épouse d'un copiste parisien du XIV^e siècle, dont il fallut bien reconnaître qu'elle était l'auteur des miniatures dans les marges de manuscrits où elle manifestait une crudité toute personnelle⁵. La dénégation d'une œuvre au féminin a souvent pris des formes hypocrites, renvoyant son auteur, telle Mme Vigée-Lebrun ou encore Berthe Morisot, au foyer, aux enfants, à la quiétude de l'intimité conjugale ou, comme la fameuse Artemisia Gentileschi popularisée par le cinéma, à l'opprobre d'une histoire de mœurs douteuse. À propos de l'autoportrait de Morisot, Marie-Jo Bonnet évoque ce confinement qui marque encore la condition des femmes-peintres et, plus généralement, des femmes artistes du XIX^e siècle : assez émancipée pour avoir osé braver les interdits et les codes sociaux et artistiques, la sculptrice Camille Claudel demeure l'archétype de l'artiste géniale maudite⁶. Les traces de la relégation des femmes dans certains genres artistiques et hors des institutions officielles se remarquent jusqu'en plein XIX^e siècle, écrit Denise Noël, et les progrès dans ce domaine sont lents depuis l'âge baroque où la femme-peintre était enfermée dans des genres spécifiques : la nature morte, les fleurs, le portrait, tandis que la peinture d'histoire, bref la grande peinture et par conséquent le nu héroïque lui restaient interdits comme la statuaire⁷. Étroitement bridées dans les arts plastiques, les femmes ont

5 Voir Camille 1992 : 147-149.

6 Higonnet 1991 : 274.

7 Voir Natalie Z. Davis, *Juive, catholique, protestante. Trois femmes en marge au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 1997 (1^e éd. angl. 1995), p. 171-172 et bibl. citée p. 329 n. 10. Dans sa seconde édition des *Vies d'artistes célèbres* (1568), Vasari consacre une notice à Properzia dei Rossi (v. 1491-1530), qui sculpta divers bas-reliefs à la cathédrale de Bologne, mais fut surtout louée de son temps pour les noyaux de pêche ou d'abricot qu'elle ciselait ; Vasari 1981-1989 : VI, 95-98.

su profiter de l'effervescence qui accompagne, au XIX^e siècle, la découverte de nouvelles techniques d'expression visuelle pour démontrer de façon spectaculaire leur talent. Il n'est qu'à reconsidérer l'histoire de la photographie et du cinéma, pour se convaincre du rôle et de l'influence des pionnières dans les débuts et dans l'évolution de leur discipline. C'est ainsi que, dès 1840, peu après l'invention de Niepce et de Daguerre, la Suisse Franziska Möllinger s'illustre par ses daguerréotypes tandis qu'à partir de 1842, l'Anglaise Anna Atkins pratique ses premiers cyanotypes, empreintes de plantes sur feuille de papier sensibilisée. Très vite elle compose, avec *British Algae*, le premier ouvrage photographique, ouvrage scientifique de classification dans lequel la photographie vient relayer le dessin⁸. Plus d'un demi-siècle après, alors que les frères Lumière viennent de donner naissance au cinématographe, la Française Alice Guy, première réalisatrice, est aussi l'inventrice, avec Méliès, de la fiction cinématographique (*La Fée aux choux*, 1896). Elle règne sur la production Gaumont comme réalisatrice mais aussi directrice artistique et chef régisseur, enchaînant le tournage de plus de 200 bandes. Après son mariage, elle part aux États-Unis, devient productrice indépendante, fait construire son propre studio, la Solax, réalise encore plus de 200 films en faisant débiter des acteurs que Griffith rendra célèbre comme Bessie Love⁹.

Sujettes mineures, les femmes artistes ne traitèrent longtemps que de sujets réputés mineurs ou relevant directement de leur sphère d'influence traditionnelle. Aussi n'est-il pas étonnant de constater avec Hiroko Sato que la première dessinatrice japonaise de bandes dessinées, Machiko Hasegawa, ait rencontré le succès, après la Seconde Guerre mondiale, avec l'histoire d'inspiration largement autobiographique de la famille Sazaesan. Le même thème, décliné chez Kyoko Okazaki, une des plus célèbres représentantes de la génération actuelle des auteur-e-s de manga, nous

8 Heilbrun et Bajac 2000 : 50. Plusieurs expositions récentes ont permis de (re)découvrir les femmes photographes ; voir notamment Bouqueret 1998, Bronfen 2001, *Claude Cabun photographe* 1995, *Femmes. Femmes* 2002 ainsi que Niepce 1993.

9 *Les Cahiers femmes d'Europe*, 1996 : 5 et Breton 1985. À noter qu'Alice Guy ne parviendra pas, de son vivant, à faire éditer le manuscrit de l'histoire de sa vie, *Autobiographie d'une pionnière du cinéma 1873-1968* (Paris, Denoël/Gonthier, 1976).

montre la dislocation brutale de la cellule familiale héritée de l'après-guerre, dans un contexte de mutations économiques et sociales accélérées. En Afrique, les femmes « ont créé leurs propres portraits, des portraits limpides d'elles-mêmes et de leur univers. Elles ont utilisé les tissus, les perles, le cuir et la terre pour exprimer leurs conceptions du monde réel et du monde abstrait »¹⁰. Dans ces œuvres et plus particulièrement dans l'art mural, magnifiquement photographié par Margaret Courtney Clarke¹¹, le privé, loin d'exclure le public, s'en nourrit au quotidien ; ainsi, pour la peintre sud-africaine Esther Mahlangu, « la décoration murale est une prérogative de la femme qui dénote sa relation privilégiée, unique et intime avec la maison et sa réponse au fait d'être exploitée socialement et politiquement »¹². Certaines artistes n'hésitent pas à détourner des interdits ancestraux concernant par exemple la production d'objets cultuels, telle la Sénégalaise Seni Camara qui fabrique des personnages mi-femmes mi-monstres, porteurs d'autres petits monstres rieurs qu'elle vend ensuite sur les marchés de Casamance¹³. Si les femmes réussissent souvent à s'imposer dans le domaine des arts plastiques, ces « grandes absentes de l'arbre à palabres » peignent en revanche, nous explique Penda Mbow, à accéder à la réalisation cinématographique. Quand elles y parviennent, en affrontant les préjugés qui les assimilent irrésistiblement à des hommes, elles se servent volontiers de la caméra pour déconstruire les représentations habituelles — et d'abord masculines — du mariage, de la polygamie ou de la maternité.

En histoire de l'art, un vent salutaire a balayé les effets de ces regards offusqués par les préjugés sur la nature de la femme. Nombre de travaux,

10 Angelou dans Courtney Clarke 1990 : 17.

11 Courtney Clarke 1990 et 2002.

12 Allusion à la déportation des Ndebele par le gouvernement d'Afrique du Sud dans le cadre de sa politique d'*apartheid* : les femmes, qui ont pour rôle traditionnel de peindre les murs de la maison, ont continué leur activité devenue également activité de résistance à l'oppressur blanc, permettant ainsi à leur peuple de conserver son identité culturelle. Voir Jean-Hubert Martin, qui cite également Esther Mahlangu, dans Dumas 2000 : 160 et 161.

13 Jean-Hubert Martin dans Dumas 2000 : 163.

dans les deux dernières décennies, ont résolument contredit la tendance à l'occultation de l'évidence ou, au contraire à l'exaltation de l'exception¹⁴. Ils ont révélé la place que des femmes ont occupée comme créatrices, commanditaires ou collectionneuses, « consommatrices » ou manipulatrices d'images. C'est dans ces trois directions que nous avons souhaité entraîner nos lecteurs. La résurrection de figures féminines d'artistes ne date pas d'hier ; il est vrai qu'elle a plus souvent porté sur les arts de la parole, la littérature, la musique que sur les arts visuels. Néanmoins, dans la « Querelle des femmes », elle fait partie, depuis le XIV^e siècle, de l'argumentaire des louangeurs du sexe qui répondent à ses détracteurs en dressant des catalogues des noms de femmes illustres : Boccace fait entrer la peintre athénienne Tamari au Panthéon des femmes où elle s'est gagné par son art une « gloire spéciale »¹⁵. Mais les connaissances se réduisent bien entendu à des noms, car il ne reste généralement rien des œuvres de ces créatrices fabuleuses. Vasari fait exception en recherchant et analysant les œuvres d'une poignée de femmes ses contemporaines comme il le fait pour les artistes masculins. À propos de Sofonisba Anguissola et de ses sœurs, peintres à Crémone, il s'exclame : « Mais puisque les femmes savent si bien faire les hommes de chair, pourquoi s'étonner que celles qui le désirent sachent également si bien les faire en peinture ? »¹⁶ Pour des périodes plus récentes, Denise Noël enrichit notre mémoire en tirant de l'ombre un nombre saisissant de femmes-peintres exerçant dans les dernières décennies du XIX^e siècle, et en donnant à voir la diversité de leurs œuvres présentées au Salon¹⁷. Les réévaluations d'aujourd'hui se fondent

14 Johnson et Matthews-Grieco 1997.

15 En 1904, plus de mille noms de femmes artistes sont ainsi recensées par Clara Waters dans son ouvrage : *Women in Fine Arts from the Seventh Century to the Twentieth* (New York, Hacker Art Books, reed. 1974).

16 Vasari 1981-1989 : VIII, 294. Vasari cite quatre femmes (et en mentionne plus rapidement trois autres). Sur Sofonisba Anguissola, on dispose de travaux récents et en français, voir Perlingieri 1992.

17 Outre l'article de Denise Noël dans ce numéro, voir sa thèse de doctorat, *Les Femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, soutenue en 1997 sous la direction de Michelle Perrot (Paris 7-Denis Diderot), particulièrement les volumes 2 (dossier iconographique) et 3 (liste des œuvres présentées par les femmes peintres au Salon entre 1863 et 1889).

sur des approches critiques qui travaillent à la reconstitution de catalogues — des catalogues d'œuvres cette fois — et qui ne sous-estiment pas les conditions difficiles de l'émergence de silhouettes féminines, non plus que la spécificité du regard et du travail d'une femme artiste¹⁸. À cet égard, les historiennes de l'art féministes ont apporté, depuis une trentaine d'années, une contribution encore trop méconnue¹⁹.

Toutefois, le renouvellement de la réflexion s'est surtout fait autour d'un second aspect du rapport des femmes aux images. Partant de la notion de patronage, les historiens de l'art anglo-américains ont prolongé la problématique des anthropologues en multipliant les observations, théoriques ou factuelles, sur la commande, le rassemblement et l'ostension d'œuvres artistiques qui sont échus depuis le Moyen Âge non seulement à des « grands hommes », princes ou seigneurs, prélats et communautés religieuses, mais aussi à des femmes. Bref, on a commencé à s'interroger sur l'existence d'une commande, d'un mécénat et d'un collectionnisme proprement féminins. Si l'ouvrage déjà ancien de Francis Haskell sur le patronage des peintres à l'âge baroque ignore les interventions féminines, une douzaine d'années plus tard David Wilkins aborda franchement cet aspect méconnu du sujet²⁰. Depuis, les études ont fleuri, en particulier sur l'Italie de la Renaissance, mais aussi sur l'Angleterre et la France d'époque médiévale ou prémoderne. En effet, avant qu'apparaisse un marché de l'art à partir du XVII^e siècle²¹, l'artiste dépendait étroit-

18 Par exemple *Romaine Brooks* 1987 et Bernadac et Marcadé 1995.

19 Pollock 2003, Dumas 2000, Nochlin 1993. À noter qu'une partie des féministes souhaitent aujourd'hui promouvoir les œuvres des artistes femmes à travers des musées ou des sites webs qui leur sont ou seraient entièrement consacrés (après le *National Museum of Women in the Arts*, fondé à Washington en 1981, ce sera le cas de l'*International Museum of Women*, qui doit ouvrir ses portes à San Francisco en 2006-2008 — www.imow.org — et du *Musée virtuel du genre*, dont le site web doit ouvrir en 2004 — www.univ-angers.fr/musea ; signalons également le site pionnier de Studio XX — www.studioxx.org).

20 Haskell 1963 ; Wilkins 1975.

21 Citons seulement, sur les possibilités d'un marché de l'art dans l'Italie de la Renaissance, Fantoni *et al.* 2002, et pour l'époque moderne, Alpers 1991 et Montias 1990 sur l'apparition d'un marché libre de la peinture dans la Hollande du XVII^e siècle ; pour l'époque contemporaine, Moulin 1967.

tement des commandes que lui passaient de grands personnages et des subsides qu'ils lui allouaient²². Or reines et princesses figurent en bon nombre parmi les mécènes²³. Mais on trouve également dans les rangs de ces derniers, à des niveaux moins élevés de la société, couvents de femmes, confréries et congrégations²⁴ ; des veuves aussi, fort nombreuses, qui, par la construction de chapelles, de sépultures ou d'établissements charitables, et par la commande de peintures pour orner ces lieux, ont l'initiative ou prennent en charge la menée de travaux enrichissant le patrimoine visuel de leur environnement²⁵. Que par là elles aient exécuté les volontés d'un défunt mari ou qu'elles aient agi de leur propre mouvement, il reste que ces veuves apparaissent dans la documentation au premier rang des commanditaires féminines²⁶. La marge d'autonomie laissée au peintre ou au sculpteur dans la représentation de leur mécène n'est pas toujours facile à déterminer, comme dans le cycle de Rubens consacré à Marie de Médicis qu'étudie ici Fanny Cosandey ; mais, bien évidemment, ces femmes commanditaires influent plus sur leur image propre lorsqu'elles chargent personnellement un artiste de présenter celle-ci que lorsque leur mari ou leur père en prend la responsabilité.

Il serait intéressant de suivre l'essor et d'étudier les particularités des collections rassemblées ou gérées par des femmes²⁷. Depuis le XIV^e siècle, l'idée même de collection, dans les plus hautes strates de la société, se dégage à grand peine de celle de trésor ; dans celui du roi Charles V, par exemple, la plupart des objets conservés ont un usage, cérémoniel, religieux ou profane, et ne sont pas destinés à la simple monstration du pouvoir²⁸. Les femmes collectionneuses ont-elles une approche des objets et images qu'elles rassemblent différente de celle des hommes ? C'est une question que l'on peut poser autant pour les époques anciennes que

22 Lyttle et Orgel, 1981 ; Haskell 1963.

23 Reiss et Wilkins 2002.

24 Hamburger 1990 et 2000 ; Monson 1992.

25 Carolyn Valone, «Roman Matrons as Patrons : Various Views of the Cloister Wall», in Monson 1992 : 49-72 ; King, 1998.

26 Matthews-Grieco et Zarri, 2001.

27 Lawrence 1997.

28 K. Pomian 1987 : 27-30. Pour le Moyen Âge, voir en particulier Belting 1998b.

contemporaines. Blanche de Navarre qui a accumulé au cours de sa vie un ensemble qu'elle va éparpiller par son testament, ne cherche guère à conforter l'idée d'un tout, d'une collection dont la cohérence mériterait, après sa mort, le maintien en l'état et éventuellement l'exposition ; selon Brigitte Buettner, la reine s'attache plutôt à mettre en acte, par ses legs et donations, l'histoire particulière de chacun des objets dont la redistribution se soumet à des critères liés au sexe, à la proximité dans la parenté, à la position sociale et politique des propriétaires antérieurs et des destinataires. Les reines de France Catherine puis Marie de Médicis ont une idée beaucoup plus articulée de la collection et de leur rôle de mécènes ; la série des grandes peintures à sa propre gloire qu'à un moment délicat de sa carrière de reine, la seconde commanda à Rubens fait partie d'un ensemble sciemment constitué²⁹.

Étudiant les collections d'art aux États-Unis entre 1870 et 1930, Krzysztof Pomian remarque la proportion exceptionnellement élevée de femmes parmi les collectionneurs et il se demande «s'il y avait une différence significative entre les collections d'art féminines et les collections masculines»³⁰. Nous souhaitons trouver des éléments de réponse en allant interroger Denyse Durand-Ruel, une des grandes collectionneuses actuelles d'art contemporain. Cette collection ne lui est pas personnelle, elle l'a constituée avec son mari, mais la manière dont elle la gère, dont elle en parle et les prolongements qu'elle a donnés à son activité en s'occupant des archives de quatre artistes contemporains et en publiant des catalogues de leurs œuvres, nous mettent au cœur de la relation entre les femmes et les images. L'entretien avec cette mathématicienne de formation, ingénieur en machines-outils de profession, devenue une collectionneuse avertie de César, Christo, Arman, Basquiat et de bien d'autres, et en même temps une référence scientifique pour l'œuvre de plusieurs artistes, permet de sourire de la manière un peu naïve dont nous cherchions à repérer le genre dans l'acte de collectionner — l'humour de notre inter-

29 Une exposition à Blois présente actuellement la collection de Marie de Médicis, une autre il y a quatre ans l'avait fait de celle de Catherine de Médicis.

30 Pomian, 2003, en particulier : « Les femmes pendant l'âge d'or des collections américaines », p. 313-332, cit. p. 326.

locutrice nous y invite ; elle permet aussi de comprendre, à partir d'un itinéraire qui reste bien évidemment singulier, l'importance prise aujourd'hui par les femmes dans la constitution de nos « musées » futurs.

Une testatrice et femme de pouvoir pouvait ainsi utiliser les « images » qu'elle commandait et dont elle disposait pour asseoir sa propre image, servir de médiatrice, renforcer son autorité. Dans un ordre d'idées voisin, l'actrice et comédienne Jeanne Balibar, après nous avoir rappelé comment Marlène Dietrich savait tirer parti de la lumière ou du cadrage pour imposer un personnage, nous donne à comprendre, à partir de sa propre expérience, l'économie subtile de la créativité qui régit les rapports entre celle/celui qui est sujet de l'image et celle/celui qui la fabrique. Le terrain moins étudié des usages, manipulations, appropriations d'images par les femmes est abordé par Richard C. Trexler dans son commentaire du beau livre de Marlène Albert Llorca sur *Les Vierges miraculeuses* : il insiste notamment sur l'identification des communautés espagnoles à « leur » Vierge locale, une identification ritualisée par les femmes chargées de vêtir l'effigie. Les moyens modernes de diffusion de l'image permettent des utilisations politiques d'une toute autre ampleur. Le contrôle des femmes sur leur image est particulièrement important dans un contexte de lutte et de résistance, comme c'est le cas en ce moment au Mexique pour les femmes indigènes du Chiapas. Rocío Martínez en explique les enjeux en faisant le commentaire de quatre photos : il s'agit d'abord pour cette communauté de femmes de faire passer dans le monde extérieur un témoignage du lien étroit entre leur vie quotidienne et leur lutte, mais ces images ont en retour un effet sur la prise de conscience par les femmes du Chiapas de l'importance de leur action et elles sont en train de susciter la prise en charge par les femmes elles-mêmes de la constitution matérielle de leur propre mémoire imagée : les femmes se font photographes. Le rapport des femmes à l'image peut donc être dynamique et polysémique et jouer un rôle crucial dans l'affirmation d'une autonomie féminine.

Bibliographie

- ALPERS Svetlana, 1991 (1988), *L'Entreprise de Rembrandt*, Paris, Gallimard.
- BASCHET Jérôme et SCHMITT Jean-Claude (dir.), 1996, *L'Image. Usages et fonctions des images dans l'Occident médiéval*, Paris, Le Léopard d'Or.
- BELTING Hans, 1998a (1^e éd. angl. 1981), *L'Image et son public au Moyen Age*, Paris, Monfort.
- 1998b (1^e éd. all. 1990), *Image et culte. Une histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Cerf.
- BERARD Claude *et alii*, 1984, *La Cité des images*, Lausanne/Paris, LEP-Nathan.
- BERNADAC Marie-Laure et MARCADÉ Bernard, 1995, *Fémininmasculin : le sexe de l'art*, catalogue de l'exposition du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, octobre 1995-février 1996, Paris, Gallimard/Electa.
- BOUQUERET Christian, 1998, *Les Femmes photographes de la nouvelle vision en France 1920-1940*, catalogue de l'exposition à l'Hôtel de Sully de Paris, avril-juin 1998, Paris, Marval.
- BRETON Émile, 1985, *Femmes d'images*, Paris, Messidor.
- BRONFEN Élisabeth, 2001, «Des femmes regardent des femmes», *Photos de femmes, de Julia Margaret Cameron à Bettina Rheims*, Paris, Plume, pp. 9-34.
- Les Cahiers femmes d'Europe*, 1996 mars, «Le centenaire du cinéma. L'épopée des femmes dans le septième art, en Europe», n° 43.
- CAMILLE Michael, 1997 (1^e éd. angl. 1992), *Images dans les marges : aux limbes de l'art médiéval*, Paris, Gallimard.
- CHADWICK Whitney, 2002 (1985), *Les Femmes dans le mouvement surréaliste*, Paris, Thames et Hudson.
- Claude Cahun photographe*, 1995, catalogue de l'exposition au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, juin-septembre 1995, Paris, MARMAC.
- COURTNEY CLARKE Margaret, 2002 (1986), *Ndebele. L'art d'une tribu d'Afrique du Sud*, Paris, Arthaud.
- 1990, *Tableaux d'Afrique. L'art mural des femmes de l'ouest*, Paris, Arthaud.
- DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), 1992, *Images de femmes*, Paris, Plon.
- DUMAS Marie-Hélène (dir.), 2000, *Femmes et Art au XX^e siècle : le temps des défis*, Paris, Lunes.
- FANTONI Marcello, MATTHEW Louisa C., MATTHEWS-GRIECO Sara F. (dir.), 2002, *The Art Market in Italy, 15th-17th centuries*, Modène, Franco Cosimo Panini Editore.

- Femmes. Femmes. Regards de femmes. Femmes regardées*, 2002, catalogue de l'exposition d'Aix-en-Provence, juillet-septembre 2002, Actes Sud.
- FERRARI Gloria, 2002, *Figures of Speech. Men and Maidens in Ancient Greece*, Chicago, The University of Chicago Press.
- FRONTISI-DUCROUX Françoise, 1995, *Du masque au visage. Aspects de l'identité en Grèce ancienne*, Paris, Flammarion.
- FRUGONI Chiara, 1991, «La femme imaginée», dans *Histoire des femmes en Occident*, t. 2 : *Le Moyen Âge*, Paris, Plon, pp. 357-437.
- HAMBURGER Jeffrey, 1990, *The Rothschild Canticles. Art and Mysticism in Flanders and the Rheinland ca. 1300*, New Haven, Yale University Press.
- 2000 (1^{er} éd. angl. 1997), *Peindre au couvent. La culture visuelle d'un couvent médiéval*, New York, Gérard Monfort.
- HASKELL Francis, 1991 (1^{er} éd. angl. 1963), *Mécènes et peintres : l'art et la société au temps du baroque italien*, Paris, Gallimard.
- HEILBRUN Françoise et BAJAC Quentin, 2000, *La Photographie*, Paris, Scala.
- HIGONNET Anne, 1991, «Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance», *Histoire des femmes en Occident*, t. 4 : *Le XIX^e siècle*, Paris, Plon, pp. 249-275.
- JOHNSON Geraldine A. et MATTHEWS-GRIECO Sara F. (dir.), 1997, *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, New York, Melbourne, Cambridge University Press.
- KING Catherine, 1998, *Renaissance Women Patrons. Wives and Widows in Italy c. 1300-1550*, Manchester, New York, Manchester University Press.
- KINSELLA Sharon, 2000, *Adult manga. Culture and Power in Contemporary Japanese Society*, Honolulu, University of Hawai'i press.
- LAWRENCE Cynthia (dir.), 1997, *Women and Art in Early Modern Europe : Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, University Park, Pennsylvania State University Press.
- LISSARRAGUE François, 1991, «Femmes au figuré», dans *Histoire des femmes en Occident*, t. 1 : *Antiquité*, Paris, Plon, pp. 159-250.
- 1999, *Vases grecs : Les Athéniens et leurs images*, Paris, Hazan.
- LYTLE Guy Fitch et ORGEL Stephen (dir.), 1981, *Patronage in the Renaissance*, Princeton.
- MATTHEWS-GRIECO Sara F. et ZARRI Gabriella (dir.), 2000, *Committenza artistica femminile, Quaderni storici*, n° 104, 2, p. 283-422.
- MONSON C. A. (dir.), 1992, *The Crannied Wall : Women, Religion, and the Arts in Early Modern Europe*, Ann Arbor (Studies in Medieval and Early Modern Civilization).

- MONTIAS John Michael, 1990 (1^e éd. angl. 1989), *Vermeer, une biographie. Le peintre et son milieu*, Paris, Adam Biro.
- MOULIN Raymonde, 1967, *Le Marché de la peinture en France*, Paris, Minuit.
- NIEPCE Janine, 1993, *Les Années femmes. 45 ans d'images*, Paris, La Martinière.
- NOCHLIN Linda, 1993 (1989), *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, Paris, Chambon.
- PERLINGIERI Ilya, 1992, *Sofonisba Anguissola, femme peintre de la Renaissance* (trad. de l'angl.), Paris, Levi.
- POLLOCK Griselda, 2003 (1988), *Vision and difference : feminism, femininity and histories of art*, London, Routledge.
- POMIAN Krzysztof, 1987 (1978), *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise, XVI-XVIII^e siècle*, Paris, Gallimard.
- 2003, *Des saintes reliques à l'art moderne*, Paris, Gallimard.
- REISS Sheryl E. et WILKINS David G. (dir.), 2001, *Beyond Isabella [d'Este] : Secular Women Patrons of Art in Renaissance Italy*, Kirksville, MO, Truman State University Press.
- Romaine Brooks : 1874-1970*, 1987, catalogue de l'exposition de Poitiers, juin-septembre 1987, Poitiers, Musée Sainte-Croix.
- SCHMITT Jean-Claude, 2002, *Le Corps des images. Essais sur la culture visuelle au Moyen Âge*, Gallimard, coll. «Le temps des images».
- VASARI Giorgio, 1981-1989, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. fr. s.l.d. d'André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 12 vol.
- VERNANT Jean-Pierre, 1990, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard.
- WILKINS David G., 1975, «Woman as Artist and Patron in the Middle Ages and Renaissance», in D. Radcliff-Umstead (dir.), *The Roles and Images of Women in the Middle Ages and Renaissance*, Pittsburgh, p. 115 et suiv.
- WIRTH Jean, 1989, *L'Image médiévale. Naissance et développements (VI^e-XV^e siècle)*, Paris, Méridiens Klincksieck.

