

Historiennes de l'art : Gabrielle Rosenthal (1881-1941), Clotilde Brière-Misme (1889-1970) et Agnès Humbert (1896-1963)

Charlotte Foucher Zarmanian

En 2021, le *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale* mentionnait seulement deux femmes parmi les trois cent seize notices qui y figurent (Sénéchal et Barbillon 2008-) : l'une, consacrée à Jane Magre-Dieulafoy (1851-1916), qui cohabite dans sa notice avec son époux Marcel Dieulafoy, tous deux spécialistes de l'architecture perse (Gran-Eymerich et Gran-Eymerich 1990), l'autre, dévolue à la Britannique Emilia Dilke (1840-1904), historienne de l'art féministe qui travailla sur l'art français du XVI^e au XIX^e siècle (Mansfield 1996). Ébranlant de leur présence la masculinité supposée de l'intellectuel, l'une et l'autre, par leur statut et leur spécialité, posent déjà trois questions significatives : l'historienne de l'art ne vit-elle que dans l'ombre d'un homme ? Doit-elle dresser l'étendard du féminisme pour exister en parallèle, et à distance, de ses collègues masculins dans la discipline ? Est-ce que « l'étranger » (être étrangère ou travailler sur l'art étranger) peut constituer un moyen stratégique pour exister professionnellement ?

Pourquoi, plus globalement, n'y a-t-il pas eu de grandes historiennes de l'art ? S'inspirant de l'interrogation demeurée célèbre de Linda Nochlin sur les femmes artistes (Nochlin 1971), cet essai cherche à battre en brèche l'idée d'une soi-disant absence des femmes à l'intérieur de la discipline en revenant sur les cas significatifs – qui permettront une première réponse à nos questions liminaires – de Gabrielle Rosenthal, Clotilde Brière-Misme et Agnès Humbert, historiennes de l'art actives dans la première moitié du XX^e siècle.

Il faut bien admettre un rendez-vous manqué : celui existant entre les travaux d'histoire de l'histoire de l'art et ceux, publiés depuis trente ans maintenant, qui simultanément ont pourtant reconnu que des femmes ont pu écrire, parler d'art, voire porter un regard critique sur l'art¹ (Foucher Zarmanian 2015b). Il faut pour cela remonter aux XVIII^e et XIX^e siècles, c'est-à-

¹ Des champs proches ont pourtant été explorés, comme celui des intellectuelles et de leur participation au développement des disciplines scientifiques (Schiebinger 1989 ; Smith 1998 ; Dubesset et Rochefort 2001 ; Racine et Trebitsch 2004 ; Pellegrin 2006), ou encore celui des femmes critiques d'art (Fend, Hyde et Lafont 2012). Les discours d'expertise, de théorie et de critique d'art ont souvent, en effet, permis de jeter les fondements d'une histoire de l'art prédisciplinaire, au sein de laquelle les personnalités de Germaine de Staël, qui s'approprie et discute en experte les théories de Lessing, Schlegel et Winckelmann (Staël 1814), et de sa consœur Félicité de Genlis semblent être pionnières (Lafont, Foucher et Gorse 2012, p. 141-175 et 215-295). Dans *l'Essai sur les arts* (Genlis vers 1820), rédigé alors qu'elle est âgée de 74 ans, Genlis s'approprie déjà une histoire de l'art – telle que nous l'entendons aujourd'hui – en inscrivant la production artistique dans le temps – de l'Antiquité à la période contemporaine – et dans l'espace, selon un classement par écoles régionales incluant

dire aux sources d'une histoire de l'art en cours de construction, prédisciplinaire et nourrie par le *connoisseurship*, qui permet de montrer la richesse de l'histoire de l'art sous des aspects inhabituels, et notamment nourris par les femmes. L'essor de savoirs moins disciplinés, pourrait-on dire, favorisa l'émergence de formes plus hétérodoxes et de supports moins convenus. La lettre, le récit de voyage, le guide de Salon, le traité éducatif, le manuel, la traduction, le roman élargissent les contours d'une histoire de l'art que nous avons eu souvent tendance à circonscrire aux seuls catalogues d'exposition, monographies d'artistes, essais critiques et théoriques. Les travaux d'Isabelle Baudino, Hilary Fraser, Amy von Lintel et Francesco Ventrella sont à ce titre particulièrement éclairants car ils jettent le projecteur sur le corpus particulier des historiennes de l'art anglaises qui, à l'époque victorienne, sont plusieurs à écrire sur l'art et même à être reconnues pour cela dans leur pays et à l'étranger (Fraser 2014 ; Lintel 2014 ; Baudino 2019 ; Ventrella 2019). Cette présence significative des femmes s'intègre à un contexte britannique où l'histoire de l'art n'a pas encore de réelle existence institutionnelle, contrairement à ce qui se passe simultanément dans d'autres pays d'Europe. La part des femmes trouve donc à s'affirmer dans les interstices informels d'un champ du savoir qui n'a pas encore trouvé de validité officielle et académique. C'est très différent, un peu plus tard, aux Pays-Bas, en Italie et en France, comme le montrent Yvette Marcus-de Groot, Maria Mignini et Adeline Pavie (Marcus-de Groot 2003 ; Mignini 2009 ; Pavie 2017), où les femmes sont nombreuses à faire carrière, occupent parfois même des postes importants en tant que directrices de musées, conservatrices ou universitaires, mais sont également les victimes d'une situation qui, en apparence idyllique, dissimule bien souvent des railleries, des positions subalternes et des statuts moins prestigieux que ceux de leurs confrères.

En 1910, l'écrivaine M^{me} Daniel Lesueur (*alias* Jeanne Loizeau), épouse du critique d'art et conservateur du Petit Palais, Henry Lapauze, relève dans un article rarement évoqué, paru dans *Femina*, l'absence des femmes en tant qu'enseignantes de la discipline :

Au point où nous en sommes arrivés de l'éducation des jeunes filles, dans l'immense extension de leurs études en tous genres, remarquons un domaine où sévit encore l'ancien préjugé, où s'étale un paradoxe que j'appellerai « le paradoxe masculin ». Croiriez-vous que dans les lycées de filles, comme dans les cours indépendants où elles fréquentent, partout où l'instruction leur est donnée de plus en plus exclusivement par des femmes diplômées, agrégées, pourvues de tous les grades, une seule chaire demeure intraitablement l'apanage des hommes : celle de l'histoire de l'art ? (Lesueur 1910, p. 59.)

les écoles italienne, française, flamande, allemande, anglaise et espagnole. Elle propose, dès le début du XIX^e siècle, une histoire de l'art envisagée dans sa globalité, prenant non seulement en compte sa dimension esthétique, mais cherchant également à se constituer en tant que modèle épistémologique.

Jugeant cette discipline « particulièrement accessible à l'esprit féminin » (p. 59), Lesueur reconduit dans son article – qui incarne un féminisme en demi-teintes épousant la ligne éditoriale de *Femina*, un magazine luxueux principalement destiné à un lectorat bourgeois et mondain (Cosnier 2009) – plusieurs clichés conventionnellement associés au féminin, comme l'art de la pédagogie et de la transmission, la sensibilité esthétique, l'élégance ou encore le bon goût. L'ensemble de ces arguments essentialistes lui sert à prouver la capacité des femmes à devenir « historiennes de l'art », c'est-à-dire surtout des enseignantes de la discipline, à une époque où d'ailleurs – comme elle le mentionne lapidairement, sans en dire malheureusement davantage –, deux femmes dispensent des cours indépendants d'histoire de l'art à Paris (Lesueur 1910, p. 59-60)².

L'appréciation de ce contexte plutôt paradoxal, reposant sur un profond déséquilibre des genres entre un public massivement féminin et un professorat à dominante masculine, rejoint les travaux plus récents qui ont analysé la difficile intégration des femmes dans le champ universitaire depuis l'exemple fondateur de Marie Curie, qui remplace en 1906 comme chargée de cours son époux décédé, puis devient, en 1908, la première femme à occuper un poste d'enseignant dans une université française (Embry et Farge 1981). Si Christophe Charle examine dans les années 1930 le machisme en action face aux premières candidatures féminines à la faculté des lettres de Paris (Charle 1994), Marie-Claude Genet-Delacroix note que les premières universitaires historiennes de l'art ne sont accueillies qu'à la fin de la Seconde Guerre mondiale (Genet-Delacroix 1985, p 107)³. Pour accéder aux portes d'une activité intellectuelle jugée comme leur étant plutôt difficile d'accès (Rennes 2007), il semble donc que les femmes doivent déployer des stratégies spécifiques, en faisant parfois preuve d'esprit critique vis-à-vis

² Il serait plus spécifiquement nécessaire d'engager une discussion ciblée sur les structures éducatives favorisant ou frustrant l'accès des femmes aux savoirs artistiques. Cette vaste enquête concernant leur formation permettrait de distinguer celles qui se sont construites en autodidactes, celles qui ont reçu une formation spécifique en art, et pour quel type de formation : une formation commencée dès l'enseignement secondaire dans les maisons d'éducation féminine, une formation universitaire ou une formation théorique dispensée dans les écoles d'art ou les académies. Quelques éléments permettent déjà d'ouvrir le débat à ce sujet sur une possible spécificité du féminin dans l'apprentissage, comme l'existence d'une différence des enseignements instituée, par exemple, à la fin du XIX^e siècle à l'École nationale des arts décoratifs à Paris entre une section « jeunes filles » comprenant des cours d'histoire de l'art et d'histoire des industries, et une section « jeunes gens » proposant des cours d'histoire de l'art et d'histoire (Therrien 1998, p. 472). Cette distinction sexuée semble assez significative d'une certaine volonté d'amener les femmes sur le territoire de la pratique, quand les hommes peuvent, eux, occuper celui du savoir. Comme l'a montré Antoine Prost, l'enseignement secondaire féminin, mis en place en 1887, comporte un bloc littéraire comprenant un programme spécifique en histoire de l'art. Figurant après le programme de dessin, cet enseignement doit surtout être pratique et accompagné de visites dans les musées et les monuments. Sur le principe de ce que l'on qualifia plus tard de « classes promenades », l'objectif semble là encore « de former le goût, d'éduquer le regard, plus que d'inculquer un savoir » (Prost 2007).

³ Un essai de Martine Sonnet, analysant la période plus contemporaine allant de 1960 à 1999, révèle au contraire que la plus féminisée des histoires est celle de l'art (dans Pellegrin 2006, p. 129-130).

de leur propre discipline ou, plus généralement, en se conformant aux étapes d'un cursus précisément balisé, voire en se rapprochant d'historiens de l'art renommés.

Gabrielle Rosenthal, femme d'historien de l'art

Dans la première moitié du XX^e siècle, Gabrielle Rosenthal, épouse de l'historien de l'art Léon Rosenthal, écrit avec ce dernier – et peut-être grâce à lui – plusieurs articles, à l'intérieur d'une relation professionnelle qui peut se penser en termes de séparation des sphères. Si Léon Rosenthal écrit apparemment écrire seul à propos de peinture ou d'architecture (Chambarlhac, Hohl et Tillier 2013), il semble s'arroger la compagnie de son épouse pour intervenir, de manière peut-être plus légitime, sur les arts domestiques, c'est-à-dire les arts produits à la maison (Rosenthal et Rosenthal [1917] 1922)⁴. Soulevant la distinction difficile entre les apports respectifs de l'homme et de la femme dans ces ouvrages collectifs écrits à deux mains, ce couple d'historiens de l'art permet de poser la question de la collaboration et plus précisément celle du rôle que les femmes peuvent jouer. Si la coopération peut fonctionner à travers ce cas sur une instrumentalisation des femmes, à une époque où elles jouent un rôle majeur dans la régénération des arts décoratifs français (Foucher Zarmanian 2015a), elle peut également être entendue par ces femmes comme une stratégie discrète d'entrisme.

Née à Nancy en 1881, nièce du critique d'art Roger Marx, Gabrielle Bernheim est, de fait, issue d'une famille ouverte à l'art. Orpheline à l'âge de sept ans, elle ne se forme pas directement à l'histoire de l'art, mais reçoit plutôt d'abord une éducation bourgeoise dans un pensionnat catholique de Neuilly, avant de suivre en auditrice libre les cours de la faculté des lettres de l'université libre de Nancy et de fréquenter plusieurs artistes et intellectuels lorrains, tels Émile Gallé ou le médecin Hippolyte Bernheim, cousin de la famille (Bremond 2011, p. 31 ; G. Rosenthal 2014). Alors en séjour à Paris, son oncle Roger Marx lui présente Léon Rosenthal, normalien, agrégé d'histoire, historien de l'art et militant socialiste, qu'elle épouse le 2 août 1904.

Tout comme son mari, Gabrielle Rosenthal exprime rapidement un fort intérêt pour les idéaux de l'art social, notamment défendus par Roger Marx (Méneux 2008 et 2010). En 1917, elle publie avec Léon Rosenthal un article s'adressant aux femmes intitulé « Le foyer harmonieux », qui paraît dans *Les Arts français*. Les deux auteurs s'y attachent à mettre en

⁴ Notons, néanmoins, pour nuancer ce binarisme un peu simpliste, que Gabrielle Rosenthal a collaboré à la monographie sur Carpaccio (G. Rosenthal 1907) et que Léon Rosenthal a publié – seul – une leçon professée à l'École normale supérieure de jeunes filles (L. Rosenthal 1911), où l'histoire de l'art est surtout dissoute dans une pédagogie domestique qui fait la part belle à la pratique du dessin et à l'éducation du goût.

évidence les principes d'arrangement d'un intérieur agréable et esthétique (Rosenthal et Rosenthal [1917] 1922). Ce chapitre aborde donc les arts décoratifs sous l'angle précis de la domesticité, car si des photographies de chaises d'André Mare ou de Gustave Serrurier-Bovy accompagnent leurs propos, elles sont avant tout là, non pour illustrer un discours sur les arts décoratifs, mais pour subordonner le choix de l'objet – qui va jusqu'au dessus-de-lit, à la toile cirée ou encore aux couverts – aux fins de la vie sociale et à la morale. L'objet doit en effet s'adapter au décor du foyer, pour révéler une certaine harmonie personnelle, rendre compte de l'image que l'on souhaite donner de soi-même, de son mode de vie, de sa région et de l'époque dans laquelle on vit. Persévérant seule dans ces conseils esthétiques, pédagogiques et sociaux, Gabrielle Rosenthal publie l'année suivante un court article dans *La France libre* où elle lance un appel à la création d'un « service obligatoire féminin », afin que « la bourgeoise, l'ouvrière, la paysanne possèdent toutes les notions d'hygiène, d'économie domestique, de puériculture qui seules peuvent harmoniser les obligations du travail avec la préservation de la race » (G. Rosenthal 1918).

Les premiers écrits sur l'art de Gabrielle Rosenthal permettent d'interroger le degré de spécialisation des femmes et la prédilection pour des domaines spécifiques, propres à leur sexe, comme peuvent l'être les « arts domestiques », souvent analysés sous l'angle social et dépassant rarement le seuil peut-être trop élitiste (masculin ?) des arts décoratifs. Le 8 juin 1924, elle déplore dans son compte rendu du Salon des artistes décorateurs que celui-ci soit uniquement dédié au mobilier et aux objets de luxe :

Hé quoi, me disais-je, en parcourant ces salles, est-ce là le Salon d'une démocratie où tant de foyers sont en ruine, et qui est obsédé par le problème de l'habitation exigüe et de la vie chère... [...] L'Art social prôné par Ruskin, William Morris, Roger-Marx, l'art mis au service de la joie de tous est en formation. Pourquoi n'en voit-on ici nulle trace ? (G. Rosenthal 1924, p. 2.)

Il semble que, pour parler seule de Watteau, Rubens, Rembrandt ou Émile Gallé, Gabrielle Rosenthal doive passer par les voies détournées du journal intime et de la poésie⁵. Bien que les quelques pages de son journal consacrées à son ami Gallé soient plutôt de l'ordre du témoignage laudateur que d'un essai objectif d'histoire de l'art (cité dans Bremond 2011, p. 34)⁶, « Au

⁵ Dans son recueil *Trente-cinq poèmes suivis du Voyage d'Italie* (G. Rosenthal 1936), Rosenthal dédie certains de ses poèmes au peintre Edmond Aman-Jean (« Pour le peintre », p. 12-13), à Claudius Linossier (« Le Beau Vase », p. 14-15) et à l'artiste polonaise Mela Muter (« Art de Mela Muter », p. 68-70).

⁶ Elle brosse plutôt le portrait d'un génie tourmenté, maladif, dont l'hypersensibilité transparait dans ses œuvres. Elle a également pour projet, avec Léon Rosenthal, une monographie sur l'artiste verrier, mais qui ne vit jamais le jour. La divergence d'opinions entre les époux au sujet de Gallé est peut-être à l'origine du non-aboutissement de ce projet (Bremond dans G. Rosenthal 2014, p. 433).

Louvre », publié dans le recueil *Par amour* en 1926, révèle au contraire des préoccupations propres à la discipline. Ce poème lui donne effectivement l'occasion de s'intéresser, de manière camouflée, à la fabrique du « maître » et au pouvoir du critique d'art – et de son œil – dans le processus de reconnaissance publique et de canonisation de l'artiste :

O maîtres, vous n'êtes pas encore nés !
Trop de regards n'apportent que l'offrande lamentable
De leurs pupilles aveugles.
Vous naîtrez !
Il vous faut de la lumière,
De la lumière dans tous les yeux, dans toutes les vies,
La large, joyeuse et planante lumière
Des jours sans ombre,
Des hommes délivrés du pesant joug humain (G. Rosenthal 1926, p. 11.)

Clotilde Brière-Misme, la spécialiste

Reconduisant le *topos* du couple, tout en évacuant les soupçons d'invisibilité qui peuvent lui être associés, le cas de Clotilde Brière-Misme permet d'envisager la légitimation comme une autre stratégie possible pour entrer dans la discipline. Fille de la journaliste féministe Jane Misme, l'historienne de l'art débute sa carrière en rédigeant, à partir de 1910, des critiques d'art pour la revue *La Française* (Misme 1910-1913), puis pour *La Chronique des arts et de la curiosité*, le supplément de la *Gazette des beaux-arts* (Misme 1917-1920), qui annonce, en décembre 1919, qu'elle est récompensée du prix Frantz-Jourdain destiné à couronner la critique d'art indépendante (*Chronique des arts* 1919).

À l'École du Louvre, première école spécialisée dans l'enseignement de la discipline, lieu déterminant pour la professionnalisation des historiennes de l'art de la première moitié du XX^e siècle, elle suit les cours d'histoire de la peinture de Gaston Brière, alors attaché au musée de Versailles. En 1925, elle épouse son professeur, mais conserve son nom de jeune fille, sous lequel elle avait déjà publié, en l'accolant à celui de Brière. S'il semble, là encore, que le couple d'intellectuels permet aux femmes une meilleure intégration dans ces milieux académiques, il apparaît que Brière-Misme a voulu très rapidement se détacher du parcours de son mari pour effectuer une carrière autonome. La brève anecdote relatée dans un article retraçant ses années de formation à l'École du Louvre, où l'historienne de l'art explique à son camarade Julien Cain combien le choix de faire une thèse sur la peinture hollandaise avait pu surprendre son époux, qui n'était « pas content [parce que] ce n'[était] pas son domaine » (Brière-Misme 1966,

p. 101), peut être assimilée au souhait de certains historiens de l'art de voir leur épouse comme de potentielles assistantes ou collaboratrices⁷.

À partir de 1918, Brière-Misme dirige donc le service de la photothèque et du cabinet des estampes de la bibliothèque d'Art et d'Archéologie de Jacques Doucet (Delatour 2019) et devient l'une des grandes spécialistes de l'époque en art hollandais du XVII^e siècle. Elle allie ainsi recherche et travail d'archiviste puisque, en tant qu'hollandiste reconnue, elle est nommée secrétaire du Comité d'union artistique franco-hollandaise, fondé à Paris en 1918, qui se propose de mieux faire connaître et apprécier les arts français en Hollande et les arts hollandais en France, grâce à des expositions, concerts et conférences (*Journal des débats* 1918). En 1930, elle est aussi, auprès de Gaston Brière, Louis Hauteœur, Marcel Nicolle, Paul-André Lemoisne, Louis Réau, Pierre Marcel, Louis Gillet, Paul Jamot et Gabriel Rouchès, la seule femme à participer au catalogue des peintures du Louvre (Brière-Misme 1930). Avant cette parution, qui peut sonner comme une consécration, Brière-Misme œuvre pour être reconnue comme spécialiste de peinture hollandaise en faisant paraître un ouvrage (Brière-Misme 1927) et plusieurs articles scientifiques dans la *Gazette des beaux-arts*, *La Revue d'art ancien et moderne*, *Musées de France* ou encore *Oud Holland*, revue internationale sur l'art hollandais (Misme 1921-1925 ; Brière-Misme 1927-1954). Dans ses articles, essentiellement consacrés à la peinture intimiste et de genre, elle contribue à la réhabilitation de peintres du Siècle d'or injustement oubliés (Esaias Boursse, Jan Steen, Jacob Vrel, Emmanuel de Witte, entre autres), et analyse l'intérêt des critiques et historiens de l'art français pour l'art hollandais, tels Roger de Piles, grand défenseur de l'art de Rubens, et Théophile Thoré-Bürger.

Maîtrisant parfaitement le néerlandais, comme en témoignent plusieurs documents inventoriés dans le fonds d'archives du couple conservé à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art (Bonnotte 2005), Brière-Misme accorde autant d'importance aux recherches de sources, pour retracer les parcours d'artistes souvent oubliés de l'histoire de l'art et peu connus en France, qu'à une analyse précise des œuvres et des procédés techniques (Misme 1925). Aussi, souvent n'hésite-t-elle pas à se positionner contre les erreurs historiographiques de signatures, comme quand elle justifie de l'attribution à Pieter de Hooch de la *Conversation*, tableau tardif de l'artiste conservé au musée de Lisbonne (Misme 1921b), ou lorsqu'elle revient sur le détail d'une œuvre de Vrel que Thoré-Bürger avait injustement attribuée à Vermeer.

⁷ Après le décès de Gaston Brière en 1962, l'historienne de l'art achève certains travaux entrepris par son époux, publiant notamment dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* une communication en 1966 – sous le nom de M^{me} Gaston Brière – sur le tombeau de Diane de Poitiers dans la chapelle d'Anet (Brière 1966) et une autre, en 1967, sur la salle à manger de Louis XV à Versailles (Brière-Misme 1967).

L'historienne de l'art sourit ainsi des inexactitudes formulées à l'égard de ce dernier tableau, montrant une jeune béguine à la fenêtre, en se mettant dans la peau de la femme représentée que l'histoire a gratifiée d'un « père » qui n'était pas le sien : « Souhaitons que derrière sa coiffe elle ait dissimulé de l'indulgence et non de l'ironie envers une de ces erreurs d'état-civil qui guettent tout historien d'art ! » (Brière-Misme 1935, p. 114.) Le cas significatif de Brière-Misme, emblématique de ces années 1920-1930, où commencent à proliférer les ouvrages sur l'art écrits par les femmes⁸, témoigne d'un goût certain pour la recherche et révèle une nouvelle légitimité de ces historiennes de l'art, devenues désormais des spécialistes et qui, pour certaines, n'hésitent pas à intervenir sur des territoires plus subversifs, dans lesquels on les attend peut-être moins, comme la méthodologie.

Agnès Humbert, marxiste et féministe

En 1929, Agnès Humbert suit des études d'histoire de l'art à la Sorbonne et à l'École du Louvre, en parallèle de cours de philosophie (Foucher Zarmanian 2017a). Commissaire d'exposition, ethnologue et résistante, seule femme membre active du « réseau du musée de l'Homme », attachée de conservation au musée des Arts et traditions populaires, puis assistante de conservation au musée d'Art moderne de la ville de Paris, Humbert pense précocement – dès les années 1930 – l'art en termes de réalités sociales et idéologiques, proposant notamment, en 1936, une interprétation marxiste de la carrière du peintre Jacques-Louis David (Humbert 1936)⁹, ou encore publiant en 1954 un essai politico-social sur les Nabis (Humbert 1954b).

⁸ La première thèse soutenue par une femme à l'École du Louvre date de 1901 (Paschould 1901) et forme un point de départ symbolique à une plus grande légitimité des femmes en histoire de l'art. Dans les années 1920-1930, elles écrivent aussi bien sur la cathédrale d'Amiens (Lefrançois-Pillon 1937) que sur l'art normand (Jalabert 1931) ou encore sur les arts décoratifs d'Extrême-Orient (Ballot 1927). Dans leur quête de scientificité, elles interviennent également régulièrement dans des domaines inhérents à la discipline comme la monographie (Bouchot-Saupique 1935 ; Lebaudy 1933), la traduction d'ouvrages sur l'art (M^{me} Jean Loquin pour Codrington 1928 ; Geneviève Levallet pour Percival 1926) ou encore l'édition de guides iconographiques (Jalabert 1924). L'ensemble de ces activités, parmi lesquelles la traduction, l'exercice du catalogue ou le travail d'archives, sont d'ailleurs loin d'être exemptes de connotations féminines (reproduction, utilité, invisibilité, travail chez soi) et questionnent à nouveau la place qui pourrait être réservée aux femmes en histoire de l'art.

⁹ Cet ouvrage fait suite à une conférence qu'Humbert écouta à l'École du Louvre sur David, mais dont l'approche ne l'a pas convaincue. Prenant le contre-pied de cette « juxtaposition de noms propres évocateurs, souvenirs pittoresques souvent hasardeux », Humbert privilégie l'analyse des conditions sociales, politiques et économiques qui ont vu naître et ont façonné l'art de David : « Étudier un artiste impartialement en constatant simplement les faits, voir comment les événements ont aidé à construire une œuvre, ou l'ont au contraire fait dévier, chercher à comprendre jusqu'à quel point l'action des choses conditionne l'action de l'esprit, semble aux marxistes une méthode plus sûre que celle qui se laisse entraîner à chaque pas à des considérations sentimentales et littéraires et aboutit à des spéculations candides du genre de celles-ci : que serait l'art d'un Rembrandt mondain, d'un Fragonard dévot, d'un Philippe de Champaigne égrillard ? Un David s'entend toujours reprocher d'avoir osé participer activement et effectivement à la vie de son temps. On ne songe guère à chercher de quelle façon son activité sociale et les événements ont transformé sa manière de peindre. » (Humbert 1936, p. 170-171.)

Après la publication de son journal, en 1946 (Humbert 1946), à son retour de détention en Allemagne, où elle se trouve en captivité d'avril 1942 à avril 1945, Humbert obtient un poste d'assistante au musée national d'Art moderne de Paris qui ouvre l'année suivante, le 9 juin 1947 (Cassou 1947). Cette période d'après-guerre est marquée par une intensification de sa production scientifique qui s'oriente désormais vers les avant-gardes artistiques, des Nabis à l'art graphique d'Henri Matisse en passant par la sculpture contemporaine et le Fauvisme (Humbert 1954a, 1954b, 1955 et 1956). La publication de trois ouvrages, dont deux catalogues d'expositions consacrés au groupe des Nabis (Humbert 1954b et 1963 ; Humbert et Dorival 1955), forme le point de départ de cet intérêt porté à l'art moderne, et qui n'est pas totalement dû au hasard.

Avant d'étudier l'histoire de l'art et la philosophie, Humbert pratique effectivement l'art à l'académie Ranson où elle rencontre le peintre Georges Sabbagh, qu'elle épouse en 1916. Là, elle fait aussi la connaissance de France Ranson qui dirige l'académie familiale fondée par son époux, Paul Ranson, mort prématurément en 1909 et auprès de qui elle recueille de nombreuses informations nourrissant sa connaissance profonde et précise du groupe. Le premier ouvrage paru aux éditions genevoises Pierre Cailler en 1954, puis, comme gage d'un certain succès, réédité et traduit en Allemagne en 1967 (Humbert 1967), est considéré par beaucoup comme l'un des premiers travaux scientifiques sur les Nabis. Loin de consister en une analyse plastique d'œuvres, il se révèle surtout comme un essai sociologique clairement engagé. Ainsi, l'artiste Georges Lacombe, véritablement exhumé dans cette étude, est qualifié par l'historienne de l'art de « militant dreyfusard » (Humbert 1954b, p. 79) et semble, selon cette dernière, hériter sa personnalité contradictoire de ses parents se situant aux confins du « courant patricien, soigneusement entretenu par la mère, et [de] la verve populaire due aux origines plébéiennes du père » (p. 70). Paul Gauguin est, de la même façon, renvoyé à ses origines familiales et notamment à sa grand-mère, Flora Tristan, connue pour son libertarisme et ses combats féministes. Humbert pose d'ailleurs de manière assez inédite la question de l'incidence de cette filiation sur son art : « Pour [Gauguin], la femme n'est uniquement que chair à peindre ou chair à plaisir. Ne dit-il pas quelque part qu'il n'aime que les femmes grosses et vicieuses ? Mais qui songe à demander à Gauguin ses idées sur l'émancipation des femmes et de la classe ouvrière ? » (P. 26.)

Dans cette analyse sociopolitique plutôt nouvelle en histoire de l'art, l'individu est rapidement remplacé par le collectif, car si l'historienne de l'art s'intéresse dans un premier temps à l'environnement familial et conjugal de ces Nabis, souvent assimilés à des ouvriers ou à des compagnons, elle insiste aussi beaucoup sur les logiques de réseaux dans les ateliers, les

élans de camaraderie qui nourrissent leurs créations ou encore les relations nécessaires entretenues avec les marchands, les mécènes et les critiques d'art. Dans l'analyse de ce cadre structurel constamment pensé en termes d'influence, d'émulation ou d'héritage, Humbert se concentre logiquement sur les productions collectives valorisées par le groupe, connu pour défendre le décroisement disciplinaire et la déhiérarchisation des arts.

En défendant un usage politique du savoir, Humbert participe de ce point de vue à une histoire de l'art d'obédience marxiste (Hemingway 2006) et invite, par ce statut pionnier et marginal dans l'histoire de l'art de son temps, à envisager cette méthode, puisée sans doute dans ses combats de féministe et communiste puis de résistante, comme une stratégie singulière et novatrice pour penser une autre histoire de l'art : une histoire de l'art non seulement hétérogène, allant du maître davidien à la sculpture moderne (Humbert 1936 et 1954a) en passant par les arts folkloriques et populaires (Humbert 1937 et 1938 ; Foucher Zarmanian 2017b), mais également nourrie d'autres disciplines et élargie à de nouveaux questionnements d'ordre politique, économique, social, anthropologique, ethnologique ou encore psychologique.

Une histoire de l'art portée par les femmes

S'intéresser aux historiennes de l'art, en plus de faire (re)découvrir des personnalités et des discours sur l'art écrits par les femmes, peu connus et le plus souvent oubliés, engage à reconsidérer l'histoire de l'histoire de l'art. Il faut pour cela repenser ses acteurs et donc ses logiques de structures, en intégrant ces discours de femmes exhumés au sein des débats artistiques et esthétiques contemporains, mais aussi en analysant plus précisément les poncifs générés par l'histoire de l'art même, comme celui d'une discipline plutôt élitiste, soi-disant constituée par les hommes, relevant principalement d'un savoir académique et donc postulant *a priori* une incompatibilité avec le « féminin » à propos duquel on nie très souvent, à l'époque, les capacités d'expertise et de scientificité.

Prenant en compte une dimension très actuelle au regard du nombre massif d'étudiantes en histoire de l'art, comme de la persistance d'un certain plafond de verre dans la profession (beaucoup de femmes maîtresses de conférences et peu de professeures), cet essai souhaite simplement poser les jalons d'un vaste champ de recherches qui reste véritablement à construire : celui d'une histoire de l'art portée par les femmes. En remettant non seulement en question la masculinité supposée de l'intellectuel, il s'agit également de reconsidérer plus amplement les procédés d'occultation et de minoration des historiennes de l'art dans la discipline. Proposer une relecture féministe de l'histoire de l'histoire de l'art en France n'invite-t-il pas, avant tout, à poser plusieurs questions relatives à la domination du masculin dans les

travaux historiographiques, à la lente intégration des études de genre dans la discipline, qui se sont pour le moment surtout intéressées au sort des créatrices plutôt qu'à celui des théoriciennes et productrices de savoirs artistiques, ou encore à la revendication chez plusieurs historien(ne)s de l'art d'un certain conservatisme qui évite de parler de ce qui peut être qualifié de marginalités ou de minorités ?

Archives

Genlis vers 1820 – Nancy, bibliothèque municipale, ms 765 : Félicité de Genlis, « Essai sur les arts », vers 1820.

Misme 1910-1913 – Paris, bibliothèque de l'INHA, fonds Clotilde et Gaston Brière, archives 025, 10 : articles de Clotilde Misme pour *La Française*, 1910-1913.

Bibliographie

Ballot 1927 – Marie-Juliette Ballot, *La Céramique japonaise*, Paris, A. Morancé, 1927.

Baudino 2019 – Isabelle Baudino, « “Nothing seems to have escaped her”. British Women Travellers as Art Critics and Connoisseurs (1775–1825) », *19. Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century*, 28, 2019 [DOI : 10.16995/ntn.820].

Bonnotte 2005 – Claire Bonnotte, « Un fonds d'archives inconnu à la bibliothèque de l'INHA. Les papiers de Clotilde et Gaston Brière », *Nouvelles de l'INHA*, 23, nov. 2005, p. 8-10.

Bouchot-Saupique 1935 – Jacqueline Bouchot-Saupique, *Watteau*, Paris, Braun, 1935.

Bremond 2011 – Claude Bremond, « Le journal d'une jeune Nancéienne vers 1900 », *Le Pays lorrain*, mars 2011, p. 31-36.

Brière, Brière-Misme *et al.* 1930 – Gaston Brière, Clotilde Brière-Misme *et al.*, *Musée national du Louvre. Histoire des collections de peintures au musée du Louvre*, Paris, Musées nationaux, 1930.

Brière-Misme 1927 – Clotilde Brière-Misme, « Tableaux inédits ou peu connus de Pieter de Hooch », *Gazette des beaux-arts*, 69/778, juin 1927, p. 361-380 ; 779, juill.-août 1927, p. 51-79 ; 781, nov. 1927, p. 258-286.

Brière-Misme 1927 – Clotilde Brière-Misme, *La Peinture hollandaise*, Paris / Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire / G. van Oest, 1927.

Brière-Misme 1928 – Clotilde Brière-Misme, « Jan Steen. À propos d'un livre récent », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 53, 1928, p. 281-290.

Brière-Misme 1928 – Clotilde Brière-Misme, « Overzicht der Literatuur betreffende Nederlandsche Kunst », *Oud Holland*, 45, 1928, p. 90-96.

- Brière-Misme 1935 – Clotilde Brière-Misme, « Un “intimiste” hollandais. Jacob Vrel », *La Revue de l'art ancien et moderne*, 68, juin-déc. 1935, p. 97-114 et 157-172.
- Brière-Misme 1936 – Clotilde Brière-Misme, « Un portrait retrouvé de Constantin Huygens », *Oud Holland*, 53, 1936, p. 193-201.
- Brière-Misme 1949 – Clotilde Brière-Misme, « Autour de Rembrandt », *Musées de France*, 5, juin 1949, p. 122-128.
- Brière-Misme 1950 – Clotilde Brière-Misme, « Un petit maître hollandais. Cornelis Bisschop (1630-1674) », *Oud Holland*, 65, 1950, p. 24-40, 104-116, 139-151, 178-192 et 227-240.
- Brière-Misme 1953 – Clotilde Brière-Misme, « Notes complémentaires sur Cornelis Bisschop », *Oud Holland*, 67, 1952, p. 181-182 ; 68, 1953, p. 184-186.
- Brière-Misme 1954 – Clotilde Brière-Misme, « Un “intimiste” hollandais. Esaias Bourse (1631-1672) », *Oud Holland*, 69, 1954, p. 18-30, 72-91, 150-166 et 213-221.
- Brière-Misme 1966 – Clotilde Brière-Misme, « Julien Cain élève à l'École du Louvre et sa “camarade” au cours de Gaston Brière », *Gazette des beaux-arts*, 68, juill. 1966, p. 99-103.
- Brière-Misme 1966 – Clotilde Brière-Misme, « Le tombeau de Diane de Poitiers et sa restitution au château d'Anet », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1966, p. 23-47.
- Brière-Misme 1967 – Clotilde Brière-Misme, « La résurrection de la salle à manger de Louis XV au Petit Trianon », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1967, p. 217-240.
- Cassou 1947 – Jean Cassou, « L'ouverture du musée d'art moderne », *Bulletin des musées de France*, 12/6, juill. 1947, p. 10-13.
- Chambarlhac, Hohl et Tillier 2013 – Vincent Chambarlhac, Thierry Hohl et Bertrand Tillier (dir.), *Léon Rosenthal. Militant, critique et historien de l'art*, Paris, Hermann, 2013.
- Charle 1994 – Christophe Charle, *La République des universitaires (1870-1940)*, Paris, Seuil, 1994, p. 217-222.
- Chronique des arts* 1919 – [Anonyme], « Nouvelles », *La Chronique des arts et de la curiosité*, déc. 1919, p. 255.
- Codrington 1928 – Kenneth de Burgh Codrington, *L'Inde ancienne à l'époque Gupta [Ancient India. From the Earliest Times to the Guptas, with Notes on the Architecture and Sculpture of the Medieval Period]*, Londres, E. Benn, 1926], Paris, Dorbon aîné, 1928.

- Cosnier 2009 – Colette Cosnier, *Les Dames de Femina. Un féminisme mystifié*, Rennes, PUR, 2009.
- Delatour 2019 – Jérôme Delatour, « Clotilde Brière-Misme (1889-1970). Une femme à la Bibliothèque d'art et d'archéologie (1/2 et 2/2) », *Sous les coupoles*, 3 oct. 2019 [URL : blog.bibliotheque.inha.fr/fr/posts/clotilde-briere-misme-1889-1970-2.html].
- Dubesset et Rochefort 2001 – *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 13 : Mathilde Dubesset et Florence Rochefort (dir.), *Intellectuelles*, 2001.
- Embry et Farge 1981 – Mathilde Embry et Marie Farge, « Marie Curie. Grande “première” à la Sorbonne », dans Marguerite Andoux, Péra Aisse *et al.*, *Femmes et Travail*, Romorantin, Martinsart, 1981, p. 111-114.
- Fend, Hyde et Lafont 2012 – Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux. Discours des femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, t. I, Paris / Dijon, INHA / Les Presses du réel, 2012.
- Foucher Zarmanian 2015a – Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015.
- Foucher Zarmanian 2015b – Charlotte Foucher Zarmanian, « Les femmes artistes sous presse. Les créatrices vues par les femmes critiques d'art dans la presse féminine et féministe en France autour de 1900 », *Sociétés et Représentations*, 40, 2015, p. 111-127.
- Foucher Zarmanian 2017a – Charlotte Foucher Zarmanian, « Agnès Humbert, historienne de l'art », *Revue de l'art*, 195, 2017, p. 63-69.
- Foucher Zarmanian 2017b – Charlotte Foucher Zarmanian, « Agnès Humbert, Suzanne Tardieu et les choses ethnographiques », *La Lettre du séminaire Arts et Sociétés*, 98, déc. 2017 [URL : sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/3241].
- Fraser 2014 – Hilary Fraser, *Women Writing Art History in the Nineteenth Century. Looking Like a Woman*, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Genet-Delacroix 1985 – Marie-Claude Genet-Delacroix, « L'enseignement supérieur de l'histoire de l'art », dans Christophe Charle et Régine Ferré (dir.), *Le Personnel de l'enseignement supérieur en France aux XIX^e et XX^e siècles*, actes de colloque (Paris, 1984), Paris, CNRS éditions, 1985, p. 79-107.
- Gran-Eymerich et Gran-Eymerich 1990 – Ève Gran-Eymerich et José-Maria Gran-Eymerich, *Jane Dieulafoy. Une vie d'homme*, Paris, Perrin, 1990.
- Hemingway 2006 – Andrew Hemingway (dir.), *Marxism and the History of Art. From William Morris to the New Left*, Londres, Pluto Press, 2006.

- Humbert 1936 – Agnès Humbert, *Louis David, peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936.
- Humbert 1937 – Agnès Humbert, « L'art dans la vie. Folklore et musée », *Clarté*, 8, 8 mars 1937, p. 143-144.
- Humbert 1938 – Agnès Humbert, « L'art dans la vie. À propos de l'art populaire », *Clarté*, 22, juin 1938, p. 809-811.
- Humbert 1946 – Agnès Humbert, *Notre guerre. Journal de résistance (1940-1945)*, Paris, Émile-Paul frères, 1946.
- Humbert 1954a – Agnès Humbert, *La Sculpture contemporaine au musée national d'Art moderne de Paris*, Paris, A. Morancé, 1954.
- Humbert 1954b – Agnès Humbert, *Les Nabis et leur époque (1888-1900)*, Genève, P. Cailler, 1954.
- Humbert 1955 – Agnès Humbert, « Les fauves et le fauvisme », *Le Jardin des arts*, 12, oct. 1955, p. 713-721.
- Humbert 1956 – Agnès Humbert, *Henri Matisse. Dessins*, Paris, Hazan, 1956.
- Humbert 1963 – Agnès Humbert (dir.), *Exposition Maurice Denis. Peintures, aquarelles, dessins, lithographies*, cat. exp. (Albi, musée Toulouse-Lautrec, 8 juin-29 sept. 1963), Albi, Musée Toulouse-Lautrec, 1963.
- Humbert 1967 – Agnès Humbert, *Die Nabis und ihre Epoche (1888-1900)*, trad. Katharina Scheinfuß, Dresde, Verlag der Kunst, 1967.
- Humbert et Dorival 1955 – Agnès Humbert et Bernard Dorival, *Bonnard, Vuillard et les Nabis (1888-1903)*, cat. exp. (Paris, musée d'Art moderne, 8 juin-2 oct. 1955), Paris, Musées nationaux, 1955.
- Jalabert 1924 – Denise Jalabert, *Répertoire des catalogues des musées de province*, Paris, A. Colin, 1924.
- Jalabert 1931 – Denise Jalabert, *L'Art normand au Moyen Âge*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.
- Journal des débats* 1918 – [Anonyme], « Échos », *Le Journal des débats politiques et littéraires*, 18 févr. 1918, p. 2.
- Lebaudy 1933 – Marthe Lebaudy, *Vauban*, Abbeville / Paris, F. Paillart / Gallimard, 1933.
- Lefrançois-Pillon 1937 – Louise Lefrançois-Pillon, *La Cathédrale d'Amiens*, Paris, Plon, 1937.
- Lesueur 1910 – Daniel Lesueur, « Les historiennes d'art », *Femina*, 1910, p. 59-60.
- Lintel 2014 – Amy von Lintel, « "Excessive Industry". Female Art Historians, Popular Publishing, and Professional Access », dans Temma Balducci et Heather Jensen Belnap

- (dir.), *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture (1789–1914)*, Burlington, Ashgate, 2014, p. 115-129.
- Mansfield 1996 – Elizabeth Mansfield, « Art, History, and Authorship. The Critical Writings of Emilia Dilke (1840-1904) », thèse de doctorat, Cambridge, Harvard University, 1996.
- Marcus-De Groot 2003 – Yvette Marcus-De Groot, *Kunsthistorische vrouwen van weleer. De eerste generatie in Nederland vóór 1921*, Hilversum, Verloren, 2003.
- Méneux 2008 – Catherine Méneux (dir.), *Regards de critiques d'art. Autour de Roger Marx (1859-1913)*, Paris / Rennes, INHA / PUR, 2008.
- Méneux 2010 – Catherine Méneux, « L'art social au tournant du siècle », *Arts et Sociétés*, 12/1, 23 oct. 2010 [URL : sciencespo.fr/artsetsocietes/fr/archives/2504].
- Mignini 2009 – Maria Mignini, *Diventare storiche dell'arte. Una storia di formazione e professionalizzazione in Italia e in Francia (1900-1940)*, Rome, Carocci, 2009.
- Misme 1910a – Clotilde Misme, « Beaux-arts. Les femmes au Salon de la Société nationale des beaux-arts. La sculpture et l'art décoratif », *La Française*, 8 mai 1910, p. 2.
- Misme 1910b – Clotilde Misme, « Beaux-arts. Exposition de M^{lle} Suzanne de Callias », *La Française*, 24 avr. 1910, p. 2.
- Misme 1910c – Clotilde Misme, « Beaux-arts. Les œuvres de femmes au Salon de la Société nationale des beaux-arts », *La Française*, 1^{er} mai 1910, p. 2.
- Misme 1911a – Clotilde Misme, « Beaux-arts. L'exposition des femmes peintres et sculpteurs. La peinture », *La Française*, 19 févr. 1911, p. 2.
- Misme 1911b – Clotilde Misme, « Les œuvres de femmes au Salon d'automne », *La Française*, 15 oct. 1911, p. 1.
- Misme 1912 – Clotilde Misme, « Les arts. Exposition des Unes (Lyceum Club) », *La Française*, 1^{er} févr. 1912.
- Misme 1913 – Clotilde Misme, « L'art social », *La Française*, 22 févr. 1913, p. 2.
- Misme 1917 – Clotilde Misme, « Petites expositions. Le dessin dans les écoles primaires municipales depuis la guerre (musée Galliera) », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 3, juill.-sept. 1917, p. 40-41.
- Misme 1919 – Clotilde Misme, « Petites expositions », *La Chronique des arts et de la curiosité*, juill. 1919, p. 215 ; oct.-nov. 1919, p. 242.
- Misme 1920 – Clotilde Misme, « Les salons du Grand Palais », *La Chronique des arts et de la curiosité*, 15 févr. 1920, p. 18-19.
- Misme 1921a – Clotilde Misme, « L'exposition hollandaise des Tuileries », *Gazette des beaux-arts*, janv.-juin 1921, p. 261-276.

- Misme 1921b – Clotilde Misme, « Un Pieter de Hooch inconnu au musée de Lisbonne », *Gazette des beaux-arts*, juill.-déc. 1921, p. 340-344.
- Misme 1923 – Clotilde Misme, « Un petit maître hollandais. Emmanuel de Witte », *Gazette des beaux-arts*, janv.-juin 1923, p. 137-156.
- Misme 1925 – Clotilde Misme, « Deux “boîtes-à-perspective” hollandaises du XVII^e siècle », *Gazette des beaux-arts*, janv.-juin 1925, p. 156-166.
- Nochlin 1971 – Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Artnews*, janv. 1971, p. 22-39 et 67-71 ; en français : « Pourquoi n’y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », dans *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, trad. Oristelle Bonis, Nîmes, J. Chambon, 1993.
- Paschould 1901 – Louise Paschould, « L’influence de Schongauer et de Dürer sur les artistes suisses, peintres et graveurs à la fin du XV^e siècle et au commencement du XVI^e siècle », thèse de troisième cycle, Paris, École du Louvre, 1901.
- Pavie 2017 – Adeline Pavie, « Des professionnelles au musée du Louvre. Le personnel scientifique féminin dans les départements des peintures, sculptures et objets d’art (1915-1963) », mémoire de recherche, Paris, École du Louvre, 2017.
- Pellegrin 2006 – Nicole Pellegrin (dir.), *Histoires d’historiennes. Nouvelles recherches*, Saint-Étienne, Publications de l’université de Saint-Étienne, 2006.
- Percival 1926 – Mac Iver Percival, *Décor intérieur et meubles de la maison anglaise (1660-1800)* [*Old English furniture and its surroundings, from the restoration to the regency*, 1920], Paris / Londres, The Westminster Press, 1926.
- Prost 2007 – Antoine Prost, « Inférieur ou novateur ? L’enseignement secondaire des jeunes filles (1880-1887) », *Histoire de l’éducation*, 115-116, 2007 [DOI : 10.4000/histoire-education.1424].
- Racine et Trebitsch 2004 – Nicole Racine et Michel Trebitsch (dir.), *Intellectuelles. Du genre en histoire des intellectuels*, Paris / Bruxelles, CNRS éditions / Institut d’histoire du temps présent, 2004.
- Rennes 2007 – Juliette Rennes, *Le Mérite et la Nature. Une controverse républicaine : l’accès des femmes aux professions de prestige (1880-1940)*, Paris, Fayard, 2007.
- G. Rosenthal 1907 – Gabrielle Rosenthal, *Carpaccio*, Paris, H. Laurens, 1907.
- G. Rosenthal 1918 – Gabrielle Rosenthal, « Pour demain », *La France libre*, 24 nov. 1918, p. 2.
- G. Rosenthal 1924 – Gabrielle Rosenthal, « Au Salon des artistes décorateurs », *La France libre*, 8 juin 1924, p. 2.

- G. Rosenthal 1926 – Gabrielle Rosenthal, « Au Louvre », dans *Avec amour*, Paris, s. n., 1926, p. 10-11.
- G. Rosenthal 1936 – Gabrielle Rosenthal, *Trente-cinq poèmes suivis du Voyage d'Italie*, Paris, C. Bloch, 1936.
- G. Rosenthal 2014 – Gabrielle Bernheim Rosenthal, *Journal (1897-1932)*, éd. Claude Bremond et Bertrand Tillier, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2014.
- L. Rosenthal 1911 – Léon Rosenthal, « L'histoire de l'art et la culture esthétique », *Revue internationale de l'enseignement*, 62, 1911, p. 481-486.
- Rosenthal et Rosenthal 1907 – Léon Rosenthal et Gabrielle Rosenthal, *Carpaccio. Biographie critique*, Paris, Renouard, 1907.
- Rosenthal et Rosenthal [1917] 1922 – Léon Rosenthal et Gabrielle Rosenthal, *Le Livre de la jeune fille. Mémento des connaissances pratiques nécessaires dans la vie* [« Le foyer harmonieux », *Les Arts français*, 1917, p. 201-209], Paris, Larousse, 1922, p. 166-218.
- Schiebinger 1989 – Londa Schiebinger, *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science*, Cambridge, Harvard University Press, 1989.
- Sénéchal et Barbillon 2008- – Philippe Sénéchal et Claire Barbillon (dir.), *Dictionnaire critique des historiens de l'art actifs en France de la Révolution à la Première Guerre mondiale*, Paris, INHA, 2008- [URL : www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-numeriques/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art.html].
- Smith 1988 – Bonnie Smith, *The Gender of History. Men, Women, and Historical Practice*, Cambridge, Harvard University Press, 1998.
- Staël [1814] 1968 – Germaine de Staël, *De l'Allemagne* [1814], Paris, Garnier Flammarion, 1968.
- Therrien 1998 – Lyne Therrien, *L'Histoire de l'art en France. Genèse d'une discipline universitaire*, Paris, CTHS, 1998.
- Ventrella 2019 – Francesco Ventrella, « Encountering the Niobe's Children. Vernon Lee's Queer Formalism and the Empathy of Sculpture », dans Jana Funke et Jen Grove (dir.), *Sculpture, Sexuality and History. Encounters in Literature, Culture and the Arts from the Eighteenth Century to the Present*, Londres, Palgrave MacMillan, 2019, p. 195-219.