



Agnès Humbert, historienne de l'art

Charlotte Foucher

► To cite this version:

Charlotte Foucher. Agnès Humbert, historienne de l'art. Revue de l'Art, 2017, N°195 (195), pp.63-69.
10.3917/rda.195.0063 . hal-04575540

HAL Id: hal-04575540

<https://hal.science/hal-04575540v1>

Submitted on 10 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Agnès Humbert, historienne de l'art

Charlotte Foucher Zarmanian

DANS **REVUE DE L'ART** 2017/1 (N° 195), PAGES 63 À 69

ÉDITIONS **ÉDITIONS OPHRYS**

ISSN 0035-1326

DOI 10.3917/rda.195.0063

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://www.cairn.info/revue-de-l-art-2017-1-page-63.htm>



CAIRN.INFO
MATIÈRES À RÉFLEXION

Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...

Flashez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



Distribution électronique Cairn.info pour Éditions Ophrys.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

Agnès Humbert, historienne de l'art

La contribution des femmes à la construction de l'histoire de l'art, en tant que discipline scientifique et académique, a longtemps été ignorée. Mais comment peut-on faire ? Par où commencer ? Sans doute par une figure d'exception, une figure forte, comme il en existe peu. Agnès Humbert¹ pourrait être de celles-là (1894-1963) (fig. 1). Ses partis pris artistiques, idéologiques, son regard critique et passionné sur l'art, font d'elle une historienne de l'art singulière, engagée et humaniste, qui s'est employée à repousser les frontières de la discipline comme à déhiérarchiser ses objets d'études. Son parcours, aussi, reconduit plusieurs symptômes affectant très souvent les carrières de femmes dans ces milieux institutionnels à dominante masculine.

L'histoire de l'art que défend Agnès Humbert est d'obéissance sociale. L'artiste, pour elle, est avant tout un être évoluant dans un contexte social, historique, politique et culturel, se révélant par un ensemble de prédispositions contextuelles qui structurent et nourrissent son art. Si Humbert refuse les concepts roman-

tisés de génie ou de vocation, elle a néanmoins foi en un art et des artistes qui touchent au cœur et remplissent un rôle auprès du peuple. Cette sympathie particulière envers les artistes, qu'elle fréquente tout au long de sa vie, trouve sans nul doute une explication toute personnelle. En effet, avant d'entamer une carrière muséale, Agnès Humbert était d'abord artiste et épouse d'artiste². Formée dans l'atelier du peintre Lucien Lévy-Dhurmer puis à l'Académie Ranson, elle devient, sous le pseudonyme d'Agnès Sabert – un nom fusionnant son nom d'épouse (Sabbagh) avec son nom de jeune fille (Humbert) –, une aquarelliste jouissant d'un petit succès dans les années 1920. Elle expose dans les galeries Druet et Berthe Weill, dessine pour le journal pour enfants *Les Petits Bonshommes* ou illustre encore les poèmes d'Albert Samain dans une réédition luxueuse de 1928³. Loin d'être inintéressant, ce nom d'emprunt lui permet de jouer la carte de la complémentarité avec son époux, également peintre, Georges Hanna Sabbagh⁴ : elle choisit l'aquarelle, quand lui préfère la peinture à l'huile, elle privilégie les

petits formats quand lui opte pour les grandes dimensions et les genres dits nobles : portraits, peinture d'histoire, paysages. Les comptes rendus critiques ne s'y trompent pas. En 1928, Louis Léon-Martin rapporte au sujet de leur exposition conjointe à la galerie Weill que Sabbagh est « un peintre qui ne laisse rien au hasard [...] qu'il médite son effort et [...] ne se permet de repos qu'après l'aboutissement », tandis que Sabert qui « a en elle une gentillesse, une fraîcheur d'impression [...] ne s'encombre pas de soucis techniques⁵ ». Les œuvres qu'elle expose à ce moment-là sont des illustrations de vieilles chansons de France et de proverbes. On parle à leur sujet « d'images pimpantes, drôles, du meilleur ton⁶ », de vignettes ou de « spirituels tableaux pleins de bonne humeur et de gaieté narquoise⁷ » pouvant parfaitement intégrer des livres pour enfants et constituer des « récits colorés⁸ ». Ces œuvres, assez proches des « bretonneries » de l'école de Pont-Aven ou des Nabis – un groupe avec qui elle entretient des relations étroites⁹ –, dévoilent des sujets de vie quotidienne en Bretagne, à

Ploumanac'h principalement, où elle séjourne régulièrement en famille. Ils mêlent le plus souvent mère et enfants dans des activités ordinaires et sont reconnaissables par leurs couleurs vives traitées en aplats et cernées d'un contour noir (fig. 2). De ses premiers travaux artistiques, il convient surtout de retenir deux éléments qui seront reconduits dans ses écrits : l'humour qu'elle s'attachera à garder, et ce même – chose étonnante – dans son récit de déportée *Notre Guerre*¹⁰ – et l'intérêt manifeste pour des médiums, genres et thèmes artistiques dévalués comme l'aquarelle ou l'imagerie folklorique et populaire.

Cet article revient sur le parcours de cette historienne de l'art oubliée, diplômée de l'École du Louvre, assistante au musée des arts et traditions populaires, puis attachée de conservation et conservateur au musée national d'art moderne. Résistante, elle participa activement au réseau du musée de l'Homme. Si cette part héroïque de sa vie est aujourd'hui mieux connue¹¹, sa pratique d'historienne de l'art l'est beaucoup moins alors qu'elle est cruciale pour comprendre sa personnalité, ses choix et ses combats.

Premiers écrits (1934-1936)

Le sujet qu'elle soumet pour son mémoire traite des activités de peintre et de critique d'art de Théophile Gautier¹². Sujet singulier parmi les recherches menées à l'École du Louvre, il peut s'envisager comme un prolongement de son activité picturale, particulièrement apte à dresser des passerelles entre la pratique artistique et le discours critique et scientifique sur l'art qui deviendra ensuite prédominant. Humbert a alors quarante ans, une formation pluridisciplinaire en histoire de l'art et philosophie¹³, et affirme ses prises de position. Elle dénigre ainsi ouvertement la production picturale de Théophile Gautier, marquée selon elle du sceau de « la facilité et [de] l'à peu près¹⁴ », et plaide en faveur d'un critique d'art engagé et visionnaire. Humbert brosse en effet non pas le portrait assez convenu du chantre de l'Art pour l'Art, pour qui elle n'a finalement que peu d'intérêt bien qu'elle voit cette doctrine comme efficiente



1. Agnès Humbert devant sa bibliothèque, vers 1935, Paris, collections A. Sentilhes et A. Sabbagh.

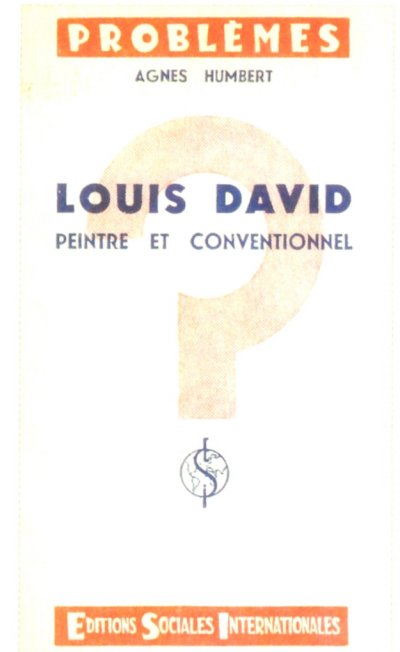
pour l'art contemporain, mais admire plutôt l'un des tout premiers à défendre l'art photographique et l'art décoratif¹⁵, ou encore celui qui a su valoriser des artistes contemporains dont la peinture était alors bafouée comme Delacroix ou Ingres¹⁶. Ce qui l'intéresse également est la manière dont il « fait voir », grâce à un style sensible et empathique, un regard passionné et subjectif. À l'issue de sa soutenance en 1934, Agnès Humbert sort diplômée de l'École du Louvre, deux ans avant la publication d'un ouvrage qui fera plus amplement débat et l'intronisera parmi les historiennes de l'art certainement les plus engagées de sa génération.

Dans cette première publication (fig. 3), Humbert critique ouvertement sa discipline et souhaite avant tout « proposer à l'histoire de l'art une méthode plus vivante, plus vraie

et plus féconde¹⁷ ». Ce livre fait suite à une conférence qu'elle entend à l'École du Louvre où l'œuvre de Jacques-Louis David est envisagée à partir de deux dates correspondant à deux batailles historiques : 1745 (bataille de Fontenoy) et 1827 (bataille de Navarin). Plus que des événements auxquels le peintre aurait directement assisté, il s'agit en réalité pour le conférencier d'enserrer la carrière davidienne entre deux bornes distinctes : un XVIII^e siècle fardé et perruqué, encore marqué du sceau de la royauté, et un XIX^e siècle romantique. Ne se satisfaisant pas de cette vision jugée trop romancée et stéréotypée, Humbert invite dans son livre à réinscrire l'œuvre davidienne dans l'environnement social, économique et culturel où elle a éclos. Pour cela, elle mobilise des outils marxistes et matérialistes.

L'historienne de l'art cite ainsi la « Préface à la Contribution à la critique de l'économie politique » de Karl Marx, accompagne dans sa bibliographie la rubrique « Histoire de l'art » d'une rubrique « Marxisme¹⁸ » et réutilise un vocabulaire symptomatique. Elle parle d'« une vie de travail et de lutte¹⁹ », de l'homme comme étant « le produit d'une lente évolution, le produit d'un milieu historique²⁰ », ou encore de « superstructure²¹ ». Publié en 1936 – date de l'arrivée du Front populaire au gouvernement –, et dans la collection « Problèmes » des Éditions sociales internationales dirigée par son ami, le sociologue Georges Friedmann²², Louis David. *Peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste* est représentatif du nouveau souffle culturel marquant ce moment²³. S'éloignant des récits strictement biographiques, l'ouvrage ne s'encombre pas de détails anecdotiques et relie le parcours de l'artiste à l'existence de faits établis – car son auteur s'appuie sur des travaux de référence –, qui peuvent éclairer sa production, une production conditionnée selon elle par une classe sociale – la bourgeoisie – plutôt fluctuante en ces temps troublés. Né dans une famille parisienne « cossue, cultivée, consciente d'elle-même²⁴ », David peint surtout pour une classe dont il est issu et dont il vit²⁵. L'artiste est ici en quelque sorte banalisé, soumis aux goûts d'une clientèle mondaine et fortunée. Plus loin, Humbert s'emploie à montrer combien la rectitude et l'austérité dominantes dans l'organisation du *Serment des Horaces* s'accordent à l'esprit de rigueur régnant à la même époque dans la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen²⁶. Les interprétations radicales fusent, souvent réductrices diront certains, parfois hasardeuses, comme ce souhait de recourir à l'outil statistique du graphique pour aboutir à la conclusion, on ne peut plus subjective et difficilement quantifiable d'une période davidienne, soi-disant plus féconde, en l'occurrence 1790-1795²⁷. Car, quand Humbert mobilise des faits biographiques, elle les envisage surtout comme vecteurs d'idées et de déterminations esthétiques.

Certains contemporains le reconnaissent : ce travail a surtout pour mérite de montrer le réel engagement de son auteur qui détonne



3. Page de garde, in : Agnès Humbert, *Louis David, peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris, Éditions sociales internationales, 1936.



2. Agnès Sabert, *Aquarelles* [s. d.], Paris, collection A. Sabbagh.

dans un paysage historiographique plutôt marqué par les lectures biographiques et formalistes²⁸. L'historienne de l'art arrive certes trois ans après *Proudhon, Marx, Picasso*

écrit par l'Allemand Max Raphael²⁹, mais reste isolée dans une discipline qui marginalise et dévalue ces approches souvent jugées partiales, radicales et contre-productives³⁰.

Humbert le déplore elle-même en 1947 dans son livre réédité et remanié, revenant alors sur cette première édition et l'effet qu'elle produisit sur sa « communauté » :

« C'était alors, à ma connaissance, la première fois qu'on tentait, en France, d'appliquer la méthode marxiste à l'histoire de l'art. Personnellement, il m'était impossible de voir en quoi cette façon d'envisager l'étude de la vie et de l'œuvre d'un grand peintre était scandaleuse ; la réception qu'une certaine critique fit à mon livre ne fut pas sans me surprendre. Il m'était impossible de comprendre en quoi la méthode que j'avais choisie pouvait être pleine de *puérilités, d'énormités et de considérations tendanciennes*³¹. »

La réception contemporaine est effectivement mitigée. Si plusieurs critiques soulignent sa nouveauté méthodologique, le philosophe Roger Labrousse a aussi réagi contre une trop grande simplification des faits, parlant d'« hypertrophie de la superstructure, sans support social suffisant³² ». Un certain G. S.a, pour sa part, rejeté la vision proposée par Humbert de l'art qui serait « insipide dans les temps neutres, riche dans les temps révolutionnaires³³ » et qualifié par la même occasion ce livre de « traité raide, dogmatique, partisan³⁴ ». Son ancien directeur de thèse Louis Hauteccœur a également livré

une critique cinglante reprochant des erreurs historiques ou encore un style digne « d'un roman-feuilleton de 1848³⁵ ». De son côté, le philosophe de l'art Charles Lalo, pourtant défenseur de l'esthétique sociologique, a réaffirmé l'importance d'une lecture formaliste et esthétique qui devrait prédominer avant toute considération économique³⁶.

Malgré ces diatribes, on ne peut pas dire que l'ouvrage n'ait pas remporté de succès. En 1947, il est réédité sous une forme légèrement réécrite aux éditions Hier et aujourd'hui dans la collection « Grandes figures », accompagné de seize illustrations³⁷. La même année, Humbert se voit proposer par les éditions Braun & Cie une nouvelle version, moins méthodologique et problématique, plus courte et vulgarisée : le texte français est alors traduit en anglais et en allemand, et l'ouvrage entre dans la « Collection des maîtres » richement illustré³⁸. 1947 est une date de (re) parution intéressante. Elle est contemporaine du livre de Francis Klingender examinant, dans une perspective marxiste, les effets de la révolution industrielle sur les arts³⁹, et épouse l'actualité française : une rétrospective est consacrée à David au musée de l'Orangerie l'année suivante⁴⁰. Existait dès lors comme spécialiste du peintre, Agnès Humbert est sollicitée en 1954 par Bernard Dorival pour écrire la notice sur David dans son ouvrage panoramique *Les Peintres célèbres*. La variété des supports et des publics auxquels ces publications sont destinées n'empêche pas Humbert de maintenir ses positionnements engagés et de conserver, comme en 1936, une lecture sociopolitique de l'artiste⁴¹.

Autour de la guerre (1937-1946)

La période autour de la guerre ne ralentit pas pour autant son activité et ses combats. En mars 1937, Agnès Humbert entre au musée des arts et traditions populaires en tant qu'attachée de conservation rétribuée. Elle participe activement à ce vaste chantier important pour le renouvellement des conceptions muséales et muséographiques. Il s'agit, comme l'explique Florence Weber, de « l'étude scientifique de la société française contemporaine,

dans ses aspects les moins officiels, les plus populaires, les plus quotidiens⁴² » ; l'un des objectifs étant de faire preuve de clarté et de pédagogie. Aussi, dès 1937, Humbert réalise avec Louis Dumont un travail d'inventaire des objets ayant appartenu à l'ancien musée d'ethnographie du Trocadéro, destiné à constituer les premiers fonds du musée⁴³. Ces collections liminaires sont, ensuite, augmentées par des objets collectés et des donations privées – dont une d'Agnès Humbert elle-même⁴⁴. À côté de cette mission de classement où chaque objet est identifié et référencé, l'attachée de conservation participe au travail d'enquête sur le terrain destiné à documenter les musées de plein air en régions et complétant le musée des arts et traditions populaires installé dans la capitale au Trocadéro. L'un de ces musées de plein air, prévu à Romorantin, favorise la « mission Sologne », première grande enquête collective à laquelle collabore Agnès Humbert en 1938⁴⁵. La mission est rapportée chaque soir dans un journal de route qui permet, comme l'a bien montré Jacqueline Christophe, de repérer les ressources locales, les besoins et goûts des usagers, ou encore de déterminer les aires des styles régionaux⁴⁶. Ce type de support sera une forme réutilisée pour son journal de déportée, régulièrement et scrupuleusement tenu entre 1940 et 1941.

Outre ses missions patrimoniales de recollement et d'enquêtes ethnographiques, Humbert a, semble-t-il, joué un rôle déterminant dans la scénographie et la mise en espace de la galerie d'exposition. Elle en élabore le plan à partir d'une première mouture présentée en 1936 où elle se focalise sur le « peuple de France », ses métiers et ses loisirs⁴⁷. Dans sa version présentée l'année suivante, Humbert défend une meilleure contextualisation géographique et économique de ces vies collectives. Une salle d'introduction situe le folklore français dans son cadre spatial, linguistique, historique et économique. S'en suivent treize sections consacrées respectivement aux forêts, aux champs, à la montagne, à la mine, aux cours d'eau, aux communications, au village et à la ville. Puis, une grande salle est dédiée aux types d'habitat et au mobilier, au commerce, au costume, aux âges de

la vie et au calendrier. Enfin, onze alvéoles complètent le tout avec des reconstitutions d'ateliers ou d'intérieurs faisant la part belle à l'artisanat et à l'art populaire⁴⁸. Avec ce plan, Humbert tente une véritable synthèse visuelle où cohabitent dans un même espace des cadres de vie, des pratiques culturelles, des traditions folkloriques. Toutefois, Georges Henri Rivière, le directeur du musée, modifiera certaines sections du plan, donnant à l'ensemble un caractère – si l'on peut dire – moins militant, car toute présentation est de toute façon issue de choix et donc vectrice d'idéologies. La salle des villes voit, par exemple, disparaître la rétrospective sur l'évolution ouvrière proposée par Humbert au profit d'une présentation plus « neutre » des quartiers populaires et de leurs fêtes, des artisans et de leurs instruments de travail. La section sur la mine est abandonnée, comme celle consacrée spécifiquement aux arts et à l'artisanat populaires. Dans ce nouveau plan, on peut penser que les objets et œuvres d'art, ne bénéficiant pas d'une section à part, auront dès lors une valeur purement illustrative plus que réellement historique et démonstrative comme le souhaitait initialement Agnès Humbert. L'historienne de l'art avait d'ailleurs fait paraître dans la revue antifasciste *Clarté* en mars 1937, deux mois après la création du département de folklore, un article consacré à sa vision à la fois scientifique, patriotique et universaliste du folklore⁴⁹, où elle affirmait le primat de l'objet et de la technique sur des considérations d'ordre plus théorique, historique et sociologique. Elle souhaitait non seulement redonner vie et dignité à des arts oubliés, déclassés, parce que jugés inesthétiques, utiles, et signés de « générations anonymes d'ouvriers et de paysans⁵⁰ », mais également partir de cette culture matérielle pour l'utiliser comme le révélateur d'un contexte culturel.

L'exigence didactique d'Agnès Humbert trouve par ailleurs, un prolongement fécond dans d'autres voies. L'enseignement, d'abord, puisque dès 1934 elle donne des cours d'histoire de l'art à l'université de Liévin, et en 1936-1937 à l'université ouvrière⁵¹. Elle est également secrétaire de l'Union des intellectuels français, fondée pour lutter contre

l'esprit de capitulation⁵², et secrétaire scientifique de l'Association pour l'étude de la culture soviétique. Avec son souci de transmission et d'accès au savoir pour le plus grand nombre, elle mène également des visites dans les musées destinés à un public ouvrier et prononce aussi, juste avant que les Allemands ne s'emparent des médias, des conférences artistiques sur Radio-Paris de 1936 à 1939⁵³. En 1937 et 1938, Humbert collabore très régulièrement à la presse révolutionnaire, communiste et ouvrière (*Clarté*; *La Vie ouvrière*; *Commune...*). Là, on retrouve ses préoccupations pour la muséographie – elle rédige notamment un article élogieux sur l'exposition Van Gogh de René Huyghe qui marque selon elle « un point capital dans l'histoire de la Muséographie française⁵⁴ ». Elle rend compte des manifestations artistiques et culturelles du moment⁵⁵ ou propose encore dans *La Vie ouvrière* une visite écrite de lieux culturels. Dans l'ensemble de ses textes dédiés aussi bien à l'art actuel qu'à l'art ancien, à la littérature, au cinéma et même au théâtre, elle souhaite, comme l'indique textuellement sa rubrique dans *Clarté*, réinscrire « l'art dans la vie ». Répudiant l'élitisme et le dogmatisme, elle se préoccupe surtout du public/lecteur, et réaffirme l'importance des lieux du savoir comme les bibliothèques et les musées dans leur rôle éducatif, civique et social; la politique culturelle soviétique constituant pour elle un modèle du genre :

« Avant tout, surtout en France, il ne faut pas prendre les travailleurs de front et leur indiquer brutalement, à l'aide de conférences et de manuels, comment égayer leur vie, comment orner leurs loisirs. Le premier pas à faire est de faciliter réellement, et non théoriquement, l'accès de la culture aux masses laborieuses⁵⁶. »

Car Humbert a bien conscience du pouvoir de l'image sur les foules et des dérives qu'elles peuvent engendrer. En février 1938, elle affirme plus directement son antifascisme, revenant ainsi sur l'exposition « Cinq ans de Régime hitlérien » où le « fascisme y est montré sous son vrai jour de cruauté et de barbarie » à l'appui d'« âneries racistes » et d'« œuvres

d'art "pur aryen 100 p. 100"⁵⁷ », et loue encore une autre exposition dédiée aux livres qui ont servi de fondements à l'idéologie hitlérienne et à ses réalisations. Devant l'horreur des camps de concentration qu'elle dénonce dès avril 1938, elle soutient ces tirages dissidents, ordinaires ou plus clandestins, « dont la diffusion [écrit-elle] est assurée par des hommes et femmes héroïques⁵⁸ ».

Cet héroïsme résolument partisan, Agnès Humbert l'incarne assurément à partir de 1940⁵⁹. Membre active du réseau du musée de l'Homme, elle raconte son expérience de résistante et de déportée dans un journal intitulé *Notre Guerre*, témoignage exceptionnel – l'un des tout premiers du genre – publié en 1946. S'il est exagéré d'écrire que ce récit se fonde sur une méthode redevable à son métier – comme pour Germaine Tillon dans *Ravensbrück*⁶⁰ –, il est néanmoins frappant d'y retrouver l'art, surtout à partir de son arrestation, moment où elle cesse de tenir quotidiennement son journal en 1941. De retour à Paris pour achever le manuscrit, elle laisse alors la place à la reconstitution des souvenirs. L'observation se joint ici à l'action. Les images sont prégnantes, elles cohabitent et s'entrechoquent pour laisser éclater la vérité, la donner à voir au plus grand nombre :

« Beaucoup de femmes, des milliers et des milliers de femmes ont vu les images que je vais décrire. Elles ont été, comme moi, de tous petits personnages qui animaient ces illustrations pour un "à-côté de l'Histoire contemporaine". Mon témoignage sera un témoignage de plus parmi tant d'autres. Il n'aura qu'une qualité : la Vérité, la Vérité absolue. Mes camarades sont là, elles savent que les couleurs dont je me sers pour peindre sont volontairement moins vives que nature. Je l'ai préféré ainsi. Ce sont des images, comme nos images d'autrefois, d'Épinal ou d'Orléans, gravées maladroitement, la couleur bave souvent de-ci de-là. Images sans art, images vraies⁶¹... »

On retrouve ici, tel que l'a bien analysé Julien Blanc⁶², la constante relativisation et dévalorisation du rôle des femmes sous l'Occupation,

comme lorsque Humbert se présente durant son activité de résistance dans son « petit rôle de dactylo, secrétaire, agent de liaison et pour tout dire "lapin de couloir"⁶³ ». Loin d'être affadies ainsi qu'elle le prétend, les images réactivées forment de véritables tableaux vivants. Le trajet en tram vers le camp allemand de Krefeld a curieusement des allures de balades esthétiques. Les maisons, écrit-elle :

« [...] sont harmonieusement cossues. Les fenêtres, très soignées – aux rideaux si bien compris –, sont toutes fleuries. [...] tout ici apparaît rempli d'ordre et d'harmonie ».

Humbert se corrige pourtant quelques pages plus loin afin de ne pas se laisser prendre au piège « par cette mise en scène flattant [s]es goûts de

civilisée, caressant [s]on sens de l'esthétique⁶⁴ ». Dans ce milieu féminin solidaire, les silhouettes et visages de ses codétenues la fascinent, comme lorsqu'elles font la queue pour de la soupe, parlant ainsi de « visions d'art absolument extraordinaires », ou au moment des toilettes :

« Ces jolies filles ne savent pas combien elles sont belles [...] sans qu'elles y pensent, surtout parce qu'elles n'y pensent pas. On dirait *Le Bain turc* d'Ingres⁶⁵... ».

La passion de son métier lui apporte quelque réconfort et apaise momentanément, et, en août 1943, période où l'angoisse du retour et de la désorientation monte, elle se prend à repenser à son univers d'antan et à ses objets d'art qui agissent finalement sur elle comme des catalyseurs de survie :



4. Agnès Humbert, Paris, INA, fonds Pierre Sabbagh, AR E ORI 00021531 INA 051.

« Lorsque je retournerai chez moi, j'aurai tout à fait désappris à lire, il faudra que je commence comme les enfants, par regarder des livres d'images. J'essaie de revoir les tableaux de ma chambre, le dessin de Renoir au-dessus de mon lit, le petit Fragonard, et cet exquis tableau de Max Lingner, *Jeunesse* ! Je repasse devant tout cela, et je reste longtemps à considérer sur la cheminée le Bouddha de céramique chinoise, le Bouddha si serein, assis sur son socle de livres de théologie, de ces beaux livres du XVIII^e siècle aux ors éteints, et mes petits meubles Louis-Philippe, tiendront-ils le coup ? Oui, voyons, puisque moi, je tiendrai⁶⁶ ! »

L'art au XX^e siècle (1945-1963)

À son retour de détention, l'historienne de l'art refuse de revenir au musée des Arts et Traditions populaires, devenu entre temps un relais actif de Vichy. Le 1^{er} octobre 1945, elle obtient un poste au nouveau musée d'art moderne de Paris, inauguré en 1947, auprès de son ami Jean Cassou⁶⁷. Cette période d'après-guerre est marquée par des publications soutenues qui s'orientent désormais vers les avant-gardes artistiques, des Nabis jusqu'à la sculpture contemporaine en passant par le Fauvisme et Matisse. Humbert intervient là sur tous types de supports, tant sur le livre générique – elle propose une histoire de la peinture traduite en allemand⁶⁸ – ou plus érudite, que sur l'article de revue, le guide de musée, la conférence ou encore le programme audiovisuel⁶⁹. S'éloignant des premières revues politiques, ses articles sont désormais publiés dans des revues scientifiques telles *Arts de France*, *Bulletin des musées de France*, ou encore *Le Jardin des arts*. Sa carrière se développe aussi plus largement à l'international. D'abord en tant qu'assistante de conservation, puis que conservateur adjoint en 1958, auprès de Jean Cassou, conservateur en chef, et de Bernard Dorival, conservateur, elle participe à la construction d'une nouvelle collection, initialement fondée sur celle du musée du Luxembourg, puis enrichie de nouvelles acquisitions⁷⁰. Le musée d'art moderne se focalise sur les arts

de 1890 à nos jours. Dans le guide du musée qu'elle introduit en 1948, comme dans celui spécifiquement dédié à la sculpture contemporaine, Humbert inclut immédiatement les femmes dans cette histoire de l'art actuelle en construction. Sont ainsi citées, à côté d'Édouard Vuillard, Aristide Maillol, Raoul Dufy, Maria Blanchard, Chana Orloff, Séraphine de Senlis et Germaine Richier. Ces dernières sont appréhendées sans commentaire dépréciatif. Ainsi, l'historienne de l'art insiste sur le rendu brut des matériaux des « œuvres hargneuses, revêches et rébarbatives » de Germaine Richier. Elle note que ses personnages « dégagent une puissance évocatrice des pires misères humaines⁷¹ ». Le souvenir de la déportation est latent comme dans la monographie consacrée au peintre Jean-Jacques Morvan qui la touche indéniablement⁷². Né dans un milieu populaire breton, autodidacte, son art se nourrit, selon elle, d'une violence rencontrée dans un camp de réfugiés espagnols ou parmi les survivants des camps hitlériens⁷³. Sans négliger l'étude formelle des œuvres, elle poursuit son travail d'ancrage politique et social. L'exemple le plus éloquent est sans doute, à ce moment, son livre sur les Nabis – le premier sur le groupe – paru en 1954⁷⁴. De ce collectif, Humbert brosse un portrait politico-social très hétérogène, mettant en évidence la diversité des convictions politiques de ses membres et le milieu bourgeois auquel ils appartiennent. Basé sur des sources directes, mêlant témoignages d'artistes et de leurs proches à ses souvenirs personnels d'élève à l'Académie Ranson, l'ouvrage décrit avec précision la situation sociale de leurs parents et s'intéresse encore – ce qui est plus rare – à leurs compagnes et épouses. Ainsi, Georges Lacombe, qualifié par Humbert de « militant dreyfusard⁷⁵ » semble, selon elle, tirer sa personnalité contradictoire de ses parents et être aux confins de « courant patricien, soigneusement entretenu par la mère, et [de] la verve populaire due aux origines plébéiennes du père⁷⁶ ». Gauguin est, de la même façon, renvoyé à ses origines familiales et notamment à sa grand-mère, Flora Tristan, connue pour son libéralisme et ses combats féministes. Humbert pose d'ailleurs de manière inédite la ques-

tion de l'incidence de cette filiation sur son art :

« Pour lui [Gauguin], la femme n'est uniquement que chair à peindre ou chair à plaisir. [...] Mais qui songe à demander à Gauguin ses idées sur l'émancipation des femmes et de la classe ouvrière⁷⁷ ? »

Dans cette analyse sociopolitique, Humbert supplante rapidement l'individu par l'importance du collectif, insistant aussi beaucoup sur les logiques de réseaux dans les ateliers, les élans de camaraderie ou encore les relations nécessaires entretenues avec les marchands, mécènes et critiques d'art. La sphère dans laquelle ils évoluent est constamment pensée en termes d'influence, d'émulation ou d'héritage ; une façon sous-jacente pour elle de reconduire, sans la citer explicitement, la méthodologie marxiste valorisant le travail collectif et solidaire.

Juste avant l'inauguration de l'exposition sur Maurice Denis⁷⁸, Agnès Humbert décède en 1963⁷⁹. Cette même année voit la parution en France du célèbre manuel d'Ernst Gombrich *L'art et son histoire, des origines à nos jours*⁸⁰. Figurant toujours dans le palmarès des ventes en art, cette synthèse au succès retentissant est pourtant accusée de produire un récit positiviste, élitiste et antiféministe de l'histoire de l'art⁸¹. Sans opposer l'un à l'autre, il s'agit surtout ici de mettre en lumière la diversité des pratiques et méthodes auxquelles l'histoire de l'art se trouve confrontée au seuil des mutations épistémologiques qui l'attendent, entre – pour aller très vite – les désirs d'ouverture et les tentatives de circonscrire ses frontières. Par les actions qu'elle mena et les ouvrages qu'elle rédigea⁸², Humbert pose de toute évidence un regard critique et humaniste sur une discipline qui n'a pas toujours su se connecter à la vie et à la société.

En mai 2015, les résistants Pierre Brossolette, Geneviève de Gaulle-Anthonioz, Germaine Tillon et Jean Zay entrent au Panthéon. Agnès Humbert aurait pu les rejoindre (fig. 4). Cet article n'a pas le pouvoir de faire entrer Agnès Humbert dans le temple des Grands Hommes mais

il aspire à réévaluer sa place parmi les historiens de l'art. Son cas particulier offre un point de départ intéressant pour une refonte historiographique. Il pose plusieurs questions à une histoire de l'histoire de l'art qui doit désormais penser la part des femmes, qu'il s'agisse d'examiner leur rôle dans la préservation de patrimoines plus ou moins considérés, de considérer leurs écrits, de questionner leurs positionnements hiérarchiques, ou encore d'interroger leur efficacité en des temps bouleversés comme les temps de guerres.

NOTES

* Je remercie tout particulièrement Antoine Sabbagh, Armelle Sentilhes, Olivier Sabbagh, petits-enfants d'Agnès Humbert, pour leur soutien bienveillant, ainsi qu'Anne Lafont, Laurence Bertrand Dorléac, Gwenn Riou, Claire Denis et Fabienne Stahl pour leur intérêt, leur aide et leurs relectures avisées.

1. Née à Dieppe le 12 octobre 1894, Agnès Humbert est la fille de Charles Humbert, lieutenant militaire, journaliste et homme politique controversé de la Troisième République et de Mabel Wells Annie Rooke, une femme cultivée d'origine anglaise. Voir Rouen, archives départementales, commune de Dieppe, acte de naissance ; J. Bitchakdjian, *Charles Humbert sénateur de la Meuse. Presse, affaires, problèmes militaires sous la Troisième République, 1900-1920*, thèse de doctorat, Université Paris IV, 1988 (non publiée).

2. Plusieurs lettres extraites du fonds de la correspondance de Maurice Denis montrent combien Agnès G. H. Sabbagh, comme elle signe alors ses correspondances de 1919 à 1932, défend surtout l'œuvre de son époux avant la sienne propre. Voir Montigny-le Bretonneux, archives départementales des Yvelines, cote 166J 60, carton de Roux – Saint René Taillandier, Ms 9787-Ms 9795.

3. Voir A. Sabert, *Les Petits Bonsbommes*, n° 7, 4 mars 1922, p. 8-9 ; « Histoire d'un orgueilleux grain de café », *Les Petits Bonsbommes*, n° 11, 1^{er} avril 1922, p. 8-9 ; A. Samain, *Au Jardin de l'Enfance augmenté de plusieurs poèmes. Aquarelles de A. Sabert*, Paris, 1928.

4. Elle épouse Sabbagh en 1916 (Paris 16^e) et divorce de lui en 1937. Elle a deux enfants Jean, officier de marine, et Pierre, célèbre journaliste de télévision.

5. L. Léon-Martin, « Coups de bichons. Agnès Sabert et Sabbagh chez Weill », *Paris-Soir*, 29 février 1928, p. 2.

6. P. F., « Les Petites Expositions », *Journal des débats politiques et littéraires*, 10 janvier 1924, p. 4.

7. É. Henriot, « Les Arts. Exposition H. E. Cross, Sabbagh, Altmann... », *L'Europe nouvelle*, 1^{er} mai 1924, p. 21.

8. René-Jean, « Parmi les petites expositions », *Comœdia*, 23 décembre 1923, p. 4.

9. En 1910, Georges Sabbagh se forme à la peinture à l'Académie Ranson auprès

de Maurice Denis, Paul Sérusier et Félix Vallotton. Maurice Denis réalise, en 1917, un portrait d'Agnès Humbert (collection A. Sabbagh). En 1954, Humbert consacre la première monographie sur les Nabis, coorganise en 1955 une exposition sur eux avec Bernard Dorival, puis écrit la préface pour le catalogue de la rétrospective Maurice Denis en 1963.

10. Voir A. Humbert, *Notre Guerre. Journal de Résistance 1940-1945*, Paris, Paris, 2010 [1946 ; rééd. chez Tallandier en 2004].

11. Voir M. Blumenson, *Le réseau du musée de l'Homme. Les débuts de la Résistance en France*, Paris, 1979 [Paris, 1977] ; A. Hogenhuis, *Des savants dans la Résistance. Boris Vildé et le réseau du musée de l'Homme*, Paris, 2009 ; J. Blanc, *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme (1940-1941)*, Paris, 2010 ; A. Monod, *Le réseau du musée de l'Homme. Une résistance pionnière (1940-1942)*, Paris, 2015.

12. Voir A. Sabbagh, *Théophile Gautier peintre et critique d'art*, mémoire de recherches approfondies, École du Louvre, 1934 [mémoire dactylographié, non publié, soutenu le 12 mars 1934]. Voir également la position de thèse résumée et publiée dans le *Bulletin des musées de France*, n° 8, octobre 1934, p. 171-172.

13. Voir Pierrefitte-sur-Seine, AN, F21/4906 (dossier 2 i), lettre de Georges-Henri Rivière à Georges Huisman, 4 mars 1937 ; voir Fontainebleau, AN, dossier de Légion d'honneur HUMBERT Agnès Dorothea n° 19800035/406/54313. En juin 1933, elle obtient un certificat de licence en Histoire de l'art moderne à l'Institut d'Art et d'Archéologie, et l'année suivante un autre d'Histoire de l'art médiéval. Diplômée de l'École du Louvre en 1934, elle est diplômée d'études supérieures de philosophie en 1936.

14. A. Sabbagh, *op. cit.* à la note 12, p. 21.

15. *Ibidem*, p. 43-45.

16. *Ibidem*, p. 2.

17. A. Humbert, *Louis David. Peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste*, Paris, 1936, p. 8. Humbert parle aussi d'un « enseignement officiel [...] périmé et stérile » (p. 9).

18. *Ibidem*, p. 177-179.

19. *Ibidem*, 8.

20. *Ibidem*, p. 10.

21. *Ibidem*, p. 11.

22. Les deux amis sont très proches. Alors que Friedmann est à Toulouse, il se tient au courant des activités clandestines de ses compatriotes parisiens grâce à Humbert qui lui écrit régulièrement. Elle se charge même de sauver sa bibliothèque dans son appartement parisien. Voir N. Racine, « L'Heure du choix », *Georges Friedmann. Un sociologue dans le siècle (1902-1977)*, P. Grémion, F. Piotet (éd.), Paris, 2004, p. 56-60.

23. Voir P. Ory, *La Belle Illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire (1935-1938)*, Paris, 1994, p. 791.

24. A. Humbert, *Louis David, op. cit.* à la note 17, p. 16.

25. *Ibidem*, p. 18.

26. *Ibidem*, p. 45-46.

27. Voir *ibidem*, p. 168.

28. Voir par exemple J. L. J. David, *Le Peintre Louis David (1748-1825)*, Paris, 1880-1882 ;

- C. Saunier, *Les Grands Artistes. Leur vie – leur œuvre. Louis David. Biographie critique*, Paris, 1903; L. Rosenthal, *Louis David*, Paris, 1904.
29. Voir M. Raphael, *Proudhon, Marx, Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art*, Paris, 1933.
30. Voir W. Carter, B. Haran, E. J. Schwartz (dir.), *ReNew Marxist Art History*, Londres, 2013.
31. A. Humbert, *Louis David. Peintre et conventionnel illustré de 16 reproductions*, Paris, 1947, p. 7-8.
32. R. Labrousse, « Agnès Humbert : Louis David, peintre et conventionnel. Essai de critique marxiste », *Esprit. Revue internationale*, n° 54, 1^{er} mars 1937, p. 968.
33. G. S., « Le long des étalages. Le cœur et la révolution », *Marianne. Grand Hebdomadaire littéraire illustré*, n° 229, 10 mars 1937, p. 19. C'est également, plus tard, la critique reconduite par N. Hadjinicolaou, *Histoire de l'art et lutte des classes*, Paris, 1973, p. 128, parlant de « surpolitisation ».
34. G. S., *art. cit.* à la note 33, p. 19.
35. L. Hauteceur, « Histoire de l'art. Du XV^e siècle à nos jours », *Revue historique*, t. 187, 1939, p. 162.
36. Voir C. Lalo, recension parue dans *Les Annales sociologiques*, 1942, p. 119.
37. Voir A. Humbert, *Louis David. Peintre et conventionnel illustré de 16 reproductions, op. cit.* à la note 31.
38. Voir A. Humbert, *Louis David*, Paris, 1947.
39. Voir F. D. Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, Londres, 1947.
40. Voir David, *Exposition en l'honneur du deuxième centenaire de sa naissance*, M. Florisoone (éd.), Paris, Orangerie des Tuileries, juin – septembre 1948, Paris, 1948.
41. Voir A. Humbert, « Louis David (1748-1825) », *Les Peintres célèbres*, B. Dorival (dir.), II, Paris – Genève, 1954, p. 72-73.
42. F. Weber, « Politiques du folklore en France (1930-1960) », *Pour une histoire des politiques du patrimoine*, P. Poirrier, L. Vadelorge (dir.), Paris, 2003, p. 272.
43. Voir N. Gorgus, *Le magicien des vitrines. Le muséologue Georges Henri Rivière*, Paris, 2003 [Münster, 1999], traduction française, p. 113; M. Segalen, *Vie d'un musée (1937-2006)*, Paris, 2005, p. 46.
44. *Ibidem*, p. 49.
45. Voir J. Christophe, « Les Journaux de route du musée national des Arts et Traditions populaires », *Ethnologie française*, XXX, n° 1, 2000, p. 139.
46. *Ibidem*, p. 141.
47. Voir C. Velay-Vallantin, « Le Congrès international de folklore de 1937 », *Annales. Histoire, Sciences sociales*, n° 2, mars-avril 1999, p. 497.
48. Voir P. Ory, *op. cit.* à la note 23, p. 507.
49. Voir A. Humbert, « L'art dans la vie. Folklore et musée », *Clarté. Revue mensuelle d'information et de documentation politiques*, n° 8, 8 mars 1937, p. 143-144.
50. *Ibidem*, p. 144.
51. Voir Fontainebleau, AN, dossier de Légion d'honneur, *op. cit.* à la note 13, p. 2.
52. Voir Pierrefitte-sur-Seine, AN, 72AJ/66 dossier n° 2, « Groupe du Musée de l'Homme. Renseignements donnés à madame Merlat par madame Agnès Humbert ».
53. *Ibidem*.
54. A. Humbert, « L'art dans la vie. Nouveaux musées du Quai de Tokio », *Clarté*, n° 10, mai 1937, p. 238.
55. Voir A. Humbert, « L'art dans la vie. Avant l'exposition des chefs d'œuvre de l'art français », *Clarté*, n° 11, juin 1937, p. 287-289; « À propos de trois expositions trop peu visitées », *Clarté*, n° 13, septembre 1937, p. 384-386; « Salon d'Automne 1937 », *Clarté*, n° 16, décembre 1937, p. 528-530.
56. A. Humbert, « L'art dans la vie. À propos de l'art populaire », *Clarté*, n° 22, juin 1938, p. 811.
57. A. Humbert, « 5 ans de dictature hitlérienne », *La Vie ouvrière*, 17 février 1938, p. 6.
58. A. Humbert, « Expositions », *La Vie ouvrière*, 28 avril 1938, p. 6.
59. Agnès Humbert présente Jean et Colette Duval, ou encore l'égyptologue Christiane Desroches au premier noyau du groupe. Elle contacte Paul Rivet pour faire le lien avec le musée de l'Homme puis introduit Boris Vildé. Claude Aveline rencontre Vildé par son intermédiaire. Avec Jean Cassou, elle propose à Pierre Brossolette de devenir rédacteur en chef de leur journal clandestin *Résistance*. Elle participe à l'édition et à l'écriture du journal. Elle rédige et distribue des tracts. Elle héberge aussi un Polonais recommandé par Vildé. À la fin de la guerre, elle aide enfin les Américains à trouver les Nazis pour les identifier. Voir notamment Vincennes, Service historique de la Défense, fonds relatifs à la Résistance, dossier Agnès Humbert, GR P16299020.
60. Voir C. Lacoste-Dujardin, « Une ethnologue à Ravensbrück ou l'apport de la méthode dans le premier Ravensbrück de Germaine Tillion (1946) », *Histoire@politique* [revue en ligne], 2008/2, n° 5, https://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=HP_005_0006
61. A. Humbert, *Notre Guerre, op. cit.* à la note 10, p. 80.
62. Voir J. Blanc, *op. cit.* à la note 11, p. 317-330.
63. A. Humbert, *Notre Guerre, op. cit.* à la note 10, p. 69.
64. *Ibidem*, p. 173.
65. *Ibidem*, p. 216.
66. *Ibidem*, p. 265.
67. Voir Pierrefitte-sur-Seine, AN, archives des musées nationaux, dossier de personnel n° 490, « Madame Agnès Humbert », conservateur du Musée d'art moderne, cote 20150497/228.
68. Voir A. Humbert, N. Ferber, *Die französische Malerei von den Anfängen zum Impressionismus*, Berlin, 1949.
69. Voir « French Civilization as Reflected in the Arts, written by Agnès Humbert, produced by Arthur S. Alberts », *College Art Journal*, XIX, n° 2, hiver 1959-1960. Voir à ce sujet, Boulogne-Billancourt, musée des années trente, documentation, sept boîtes d'archives Agnès Humbert déposées par son fils Jean Sabbagh, chemise orange « Hommes et arts de France à travers les siècles – Projections (de I à 30) »; chemise marron « Correspondance,

Cultural History Alberts Edit. 1958-1960 » où l'on retrouve très bien son souhait de réinsérer la production artistique dans des époques et des contextes donnés. Ces boîtes d'archives détaillent son implication et le vaste travail qu'elle accomplit en tant que « directrice artistique » pour la firme Cultural History Research basée à New York, et dans le cadre spécifique de la série documentaire de disques éducatifs bilingue « Hommes et arts de France à travers les siècles »/ French Civilization as Reflected in the Arts. Agnès Humbert est l'auteur des textes, choisit les illustrations, l'accompagnement musical, et coordonne la présentation pédagogique et artistique.

70. Voir A. Humbert, « À propos d'une nouvelle acquisition », *Revue des arts*, septembre 1955, p. 184-185; « Musée national d'art moderne. Deux "testaments picturaux" », *Revue des arts*, janvier 1957, vol. VII, p. 37-38.

71. A. Humbert, *La Sculpture contemporaine au Musée national d'art moderne de Paris*, Paris, 1954, p. 6.

72. A. Humbert, *Jean-Jacques Morvan*, Genève, 1961.

73. *Ibidem*, p. 10-12.

74. Voir A. Humbert, *Les Nabis et leur époque (1888-1900)*, Genève, 1954.

75. *Ibidem*, p. 79.

76. *Ibidem*, p. 70.

77. *Ibidem*, p. 26.

78. Voir A. Humbert, « [Préface] », *Exposition Maurice Denis. Peintures, aquarelles, dessins, lithographies. Du 28 juin au 29 septembre 1963*, E. Julien (dir.), Albi, musée Toulouse-Lautrec, 1963, p. 13-18.

79. Voir Paris XV^e arrondissement, acte de décès, 19 septembre 1963.

80. Voir E. H. Gombrich, *L'Art et son histoire, des origines à nos jours*, Paris, 1963 [Londres, 1950], traduction française.

81. Gombrich écrit lui-même dans sa préface : « J'ai essayé de raconter une fois de plus la vieille histoire dans un langage des plus simples, tout en la rendant bien cohérente à l'esprit du lecteur. [...] Chaque génération est dans une certaine mesure en révolte contre les critères de la génération précédente. » (*ibidem*, p. 2)

82. *L'Art populaire en Bretagne, L'Histoire de l'art de France racontée aux enfants, Le Folklore et le pain, Hans Holbein et son temps, Quelques aspects des rapports entre l'Art et la Bourgeoisie en France* ou encore l'étude des conceptions de Jaurès sur les rapports du socialisme et de l'art, étaient en projets mais ne furent jamais publiés. Voir Fontainebleau, AN, dossier de Légion d'honneur, *op. cit.* à la note 13; « Nos morts. Agnès Humbert », *Bulletin de la Société d'études jaurésiennes*, 1963-1964, p. 14.

ABSTRACT

Charlotte Foucher Zarmanian: Agnès Humbert, Art Historian

The contribution of women to the construction of art history, understood here as a scientific and aca-

demic discipline, has been ignored for much too long. It constitutes a vast field of research to be reintroduced into the historiographic canon. In this regard, Agnès Humbert's career can offer a solid starting point. After a thesis about the art critic, Théophile Gautier, presented at the École du Louvre, she proposed, in 1936, a Marxist interpretation of the career of the painter Jacques-Louis David. She played an important role in the preservation and transmission of the resources of popular culture, as well as publishing the very first work on the Nabis. Through the stands she took – artistic, ideological, and methodological – her critical and impassioned regard on art, she imposed herself as an art historian who was singular, committed and humanist, who sought to push back the frontiers of the discipline and to undo the idea of a hierarchy of the objects of its study. At the same time, her trajectory was accompanied by several symptoms often affecting the careers of women in these institutional surroundings dominated by men, and obviously poses several questions for a history of art history that has for a long time thought without them. This article examines the itinerary of this forgotten intellectual, from her beginnings as an artist to her statue as art historian, graduate of the École du Louvre, assistant in the Musée des Arts et Traditions Populaires, then curatorial attachée and curator at the Musée National d'Art Moderne. As a resistant, she actively participated in the Réseau of the Musée de l'Homme. If this heroic part of her life is better known today, her experience as art historian is much less known even though it is crucial for an understanding of her personality, her choices and her combats.

Charlotte Foucher Zarmanian, docteur en histoire de l'art, chargée de recherches au CNRS, Laboratoire d'études de genre et de sexualité (UMR 8238), 27, rue Paul Bert, 94204 Ivry-sur-Seine