

Année académique 2024 - 2025

master de spécialisation en études de genre

Suarez Antuña Nancy

**Trajectoires d'artistes plasticiennes, de la vocation à l'émergence.**

**Et après ? Quelles sont les voies de la reconnaissance en seconde partie de carrière ?**

## Déclaration sur l'honneur, mémoires/TFE de la Faculté de philosophie, arts et lettres, UCLouvain

Je déclare qu'il s'agit d'un travail original et personnel, que toutes les sources référencées ont été indiquées dans leur totalité et ce, quelle que soit leur provenance, et que l'utilisation des outils d'intelligence artificielle est conforme aux consignes générales d'utilisation publiées par l'UCLouvain et disponible à cette adresse :

<https://cdn.uclouvain.be/groups/cms-editors-p1/portail/reglement/Consignes-ChatGPT-version-etudiante.pdf?itok=SebXXm87>

Je suis consciente que le fait de ne pas citer une source, de ne pas la citer clairement et complètement, de ne pas annoncer dans une partie spécifique en début du mémoire l'utilisation que j'ai faite des outils d'intelligence artificielle ou de les utiliser de manière contraire à ce qui est prévu dans la note institutionnelle constituent des irrégularités graves au regard du *Règlement des études et des examens de l'Université catholique de Louvain* (Chapitre 4, section 7, article 107 à 114) au sein de l'Université. J'ai notamment pris connaissance des risques de sanctions académiques et disciplinaires encourues.

Au vu de ce qui précède, je déclare sur l'honneur ne pas avoir commis de plagiat ou toute autre forme de fraude et de n'avoir pas utilisé les outils d'intelligences artificielles en dehors de ce qui est accepté à l'UCLouvain.

Nom, Prénom : Suarez Nancy

Date : 30 juillet 2025

Signature de l'étudiant-e :

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Suarez', with a large, stylized flourish underneath.

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier chaleureusement celles qui ont bien voulu me livrer leur histoire : Karine, Sylvie, Isabel, Evelyne, Maude, Éléonore, Léopoldine, Louise, Charlotte, Nadia, Isabelle, Delphine, Marie et Hélène.

Ma gratitude va également à Laurie Hanquinet d'avoir accepté d'être ma promotrice. Ses conseils m'ont guidée vers des chercheuses dont les travaux ont été déterminants pour mettre en perspective mon sujet. Merci aussi à Anaëlle Prêtre, lectrice de ce mémoire, pour ses suggestions éclairantes lors de l'élaboration de ma problématique, et à Christine Jamart pour nos échanges enrichissants autour de la revue *l'art même*.

Je remercie toutes celles et ceux qui ont rendu cette recherche possible. Une pensée particulière pour ma sœur Sandra, ma mère Manuela, ainsi que mes ami·es Mehdi-Georges, Nancy et Louise, pour leur aide et leur soutien. Ma reconnaissance va tout spécialement à Anna-Barbara, pour sa patience et sa bienveillance inégalables.

Je souhaite aussi remercier vivement Iván, mon fils, pour avoir pris en charge la retranscription automatique des entretiens — tâche ardue au vu du volume de données — ainsi que pour son aide précieuse dans les comptages nécessaires à l'analyse exhaustive des artistes présent·es dans la revue.

Enfin, j'exprime toute ma reconnaissance à celles et ceux qui ont contribué à faire naître ce master en études de genre.

## **Avant-propos**

Rédigé avec une narration à la première personne, ce mémoire applique la notion de « savoir situé » définie par Donna Haraway selon laquelle il n'existe pas de regard objectif et neutre. Apport fondamental de l'épistémologie féministe, le savoir situé est un concept puissant qui permet de comprendre que toute production de savoir dépend de la position de celui ou celle qui l'énonce. Il est vain de vouloir prétendre à l'objectivité.

Ma position est celle d'une actrice du monde de l'art contemporain bruxellois francophone, forte d'une expérience de près de vingt ans à la direction de la MAAC, une résidence d'artistes située au cœur de Bruxelles.

Cette proximité avec le milieu étudié rejoint la réflexion d'Alain Quemin sur la « multipositionnalité » du chercheur, que Igor Martinache, dans un article à propos de Quemin (2022), décrit comme un atout méthodologique permettant l'accès à des données ou confidences inaccessibles à un·e observateur·rice extérieur·e. Mathilde Provansal souligne aussi que le milieu de l'art contemporain lui avait semblé assez hermétique. Ma position a donc facilité les retours positifs des artistes femmes contactées pour les entretiens et de la rédactrice en cheffe de la revue *l'art même*.

Par ailleurs, dans un souci d'inclusivité, le texte de ce mémoire sera aligné à gauche et non justifié afin de respecter les conseils d'Unia et d'autres instances en matière d'accessibilité à la lecture. J'ai aussi opté pour le langage inclusif afin de poursuivre le travail contre l'invisibilisation des femmes aussi au niveau du langage.

## Table des matières

<b>1. INTRODUCTION</b> .....	<b>7</b>
<b>2. CARRIÈRE D'ARTISTES PLASTICIENNES : ÉTAT DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE</b> ....	<b>10</b>
<b>3. MÉTHODOLOGIE</b> .....	<b>16</b>
3.1. CHOIX MÉTHODOLOGIQUES, COLLECTE DES DONNÉES .....	16
3.2. CORPUS .....	18
3.3. MÉTHODES D'ANALYSE DE CONTENU : APPROCHE THÉMATIQUE ET PAR CARRIÈRE.....	19
3.4. POSITIONNEMENT DE L'ÉTUDE / DÉLIMITATION DU CHAMP D'ANALYSE .....	19
3.5. POSITIONNEMENT PERSONNEL.....	20
<b>4. ANALYSE ET RÉSULTATS DES DONNÉES COLLECTÉES</b> .....	<b>20</b>
4.1. PORTRAIT EN CHIFFRES DE LA POPULATION ENQUÊTÉE.....	21
4.1.1. <i>Nationalité</i> .....	21
4.1.2. <i>Formation artistique supérieure</i> .....	21
4.1.3. <i>Maternité</i> .....	22
4.1.4. <i>Soutien familial face aux choix de carrière artistique et origine sociale</i> .....	22
4.1.5. <i>Soutien matériel extérieur et logement</i> .....	23
4.1.6. <i>Bourses, prix, résidences et expositions dans des lieux prestigieux ou avec des personnes renommé-es dans l'art contemporain, après leur formation :</i> .....	23
4.1.7. <i>Résidence à l'étranger</i> .....	23
4.1.8. <i>Temps consacré à l'activité artistique dans temps de travail global, actuellement</i> .....	24
4.1.9. <i>Place des revenus par rapport au temps de travail consacré l'activité artistique</i> .....	24
4.1.10. <i>L'enseignement comme activité de revenus</i> .....	24
4.1.11. <i>Situation professionnelle</i> .....	25
4.1.12. <i>Les types de relais sur lesquels elles ont pu compter pour faire progresser leur activité artistique</i> .....	25
4.2. VARIABLES TRANSVERSALES .....	25
4.2.1. <i>Le capital social et soutien familial</i> .....	25
4.2.2. <i>Stéréotypes de genre</i> .....	26
4.2.2.1. <i>Le paradoxe de la séduction</i> .....	27
4.2.2.2. <i>Disqualifications du « féminin »</i> .....	28
4.2.2.2. <i>Âge – le paradoxe de l'âge</i> .....	30
4.3. PHASES DE LA CARRIÈRE ARTISTIQUE.....	31
4.3.1. <i>La phase de lancement : l'entrée dans la carrière (formation, premiers soutiens, premières expos)</i> .....	31
4.3.1.1. <i>La formation</i> .....	31
4.3.1.2. <i>Les premiers intermédiaires : corps professoral et acteurs externes</i> .....	32
4.3.2. <i>La phase d'émergence : premiers signes de reconnaissance ((visibilité, reconnaissance médiatique et institutionnelle, réseau)</i> .....	33

4.3.2.1.	Le paradoxe des soutiens publics .....	34
4.3.2.2.	Les appuis masculins .....	34
4.3.2.3.	Les initiatives collectives et les réseaux d'artistes.....	35
4.3.3.	<i>La phase de maintien et de consolidation (équilibre vie pro/perso, pérennité artistique)</i> 35	
4.3.3.1.	Vocation ou profession : l'impossibilité de vivre de son art ou la précocité du goût pour l'art (la genèse du désir de carrière).....	35
4.3.3.2.	Articulation temporalité artistique et professionnelle : un gage de maintien dans l'activité...	36
4.3.3.3.	La consécration : une nécessité ? .....	37
<b>5.</b>	<b>CONCLUSION .....</b>	<b>39</b>

## 1. Introduction

Dans monde de l'art contemporain, l'écart de revenus entre les artistes hommes et femmes est abyssal. Sur les 196,6 milliards de dollars dépensés lors des ventes aux enchères d'œuvres d'art entre 2008 et 2019, les œuvres produites par des femmes n'ont représenté que 4 milliards de dollars, soit seulement 2 % du total des ventes. Les données chiffrées permettent de saisir la place des femmes sur la scène artistique, de dresser un constat et de rendre immédiatement perceptible une certaine réalité. D'autres statistiques tout aussi stupéfiantes révèlent l'ampleur de la problématique des discriminations dans le monde de l'art :

- Une analyse de 18 grands musées d'art américains a révélé que leurs collections étaient composées à 87 % d'hommes dont 85 % sont blancs.
- L'ouvrage *The Story of Art* de Gombrich, le plus traduit en matière d'histoire de l'art comptant 16 éditions depuis sa parution en 1950, une anthologie souvent utilisée comme manuel pour les étudiant·es en histoire de l'art, ne mentionne aucune artiste féminine sur ses 688 pages dans ses éditions anglaises et françaises et seulement une dans celle en allemand.
- Lors d'une expérience menée par quatre chercheurs consistant à montrer une même œuvre d'art générée par ordinateur à deux groupes de participant·es dont l'un voyait un nom féminin associé à l'œuvre, alors que l'autre voyait un nom masculin. Plus les participant·es étaient intéressé·es par l'art et des musées, plus ils·elles attribuaient des notes élevées à l'œuvre associée à un artiste masculin. Révélant des préjugés sexistes plutôt que des différences de talent, les conclusions venaient soutenir l'hypothèse selon laquelle l'art des femmes se vendrait moins cher pour la seule raison d'être réalisé par des femmes et non pour un quelconque manque de grandeur artistique.
- Louise Bourgeois (1911-2010), artiste française-états-unienne majeure du XX<sup>e</sup> siècle, est âgée de 70 ans lors de sa première rétrospective au Museum of Modern Art (MoMA) à New York en 1981, mais ce n'est qu'en 2008 qu'une institution française d'envergure, le musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou, monte une exposition de ses œuvres.

En 2015, une étude de Maura Reilly, historienne de l'art féministe américaine, relance la controverse. Elle rappelle les disparités frappantes toujours présentes dans le marché de l'art : une œuvre de l'artiste vivante Yayoi Kusama se vend pour 7,1 millions de dollars, tandis qu'une sculpture de Jeff Koons atteint 58,4 millions de dollars, soulignant une différence de

plus de 50 millions de dollars. Peut-on dès lors se réjouir, comme le fait *Artprice* sur sa page consacrée aux meilleures ventes d'artistes femmes en 2023, de voir le top 50 mondial des artistes, sur lequel repose 64% du marché international de l'art contemporain, dénombrer cinq femmes, alors que, dix ans auparavant, ce classement n'en comptait qu'une seule ?

Et que dire à cet égard d'un éditorial du magazine français d'art contemporain *ArtPress*, qui, sous la plume de sa controversée fondatrice Catherine Millet, dénonçait les aspirations du monde de l'art contemporain français à vouloir exposer de plus en plus de jeunes artistes femmes ? Rappelons au passage que « sans être ouvertement anti-féministe, *Art Press* ne soutient pas les plasticiennes » (Dumont, 2008, p. 231).

Et que dire de mes études en histoire de l'art, réalisée à l'ULB entre 1997 et 2001, où pas un mot n'a été communiqué sur ce sujet ? Au terme de celles-ci, j'ignorais tout de l'histoire des artistes femmes. L'histoire de l'art féministe ne m'avait pas été enseigné. La nature du corps professoral y était-elle pour quelque chose ?

Déçue par ce manquement, j'ai toujours eu le sentiment que mes études n'étaient pas complètes. Tout au long de ma carrière professionnelle au sein de l'art contemporain, j'ai tenté de soutenir au maximum les jeunes artistes femmes en veillant à ce qu'elles soient davantage représentées et dans les résidences et dans les expositions.

En entamant le master en études de genre, l'idée d'accomplir mon mémoire sur un sujet en lien avec cette invisibilisation m'a semblé une évidence.

La construction de mon objet de recherche se nourrit d'une volonté de questionner les inégalités de genre dans le domaine des arts contemporains. Loin d'avoir disparu, les discriminations dont les artistes femmes font l'objet se sont déplacées et ne se posent plus dans les mêmes termes. Alors que l'on constate une prédominance des femmes dans les écoles d'art, elles restent sous-représentées dans l'art contemporain.

La première partie de ce travail présentera un état de la recherche avec diverses études empiriques en sociologie de l'art ayant identifié les facteurs sociaux menant à ces inégalités de genre dans les carrières artistiques professionnelles. Je montrerai que certaines recherches démontrent qu'un nombre de femmes plus important accède à la reconnaissance. Ces lectures m'ont amenée à réaliser que peu de travaux se sont intéressés aux parcours de plasticiennes ayant gravi les échelons de la pyramide professionnelle.

C'est pourquoi ma recherche s'intéresse aux parcours d'artistes femmes ayant atteint la phase d'émergence en Fédération Wallonie-Bruxelles il y a 10 à 20 ans. Elle s'appuie

principalement sur une enquête par entretiens approfondis semi-directifs auprès d'un échantillon non-représentatif de la population d'artistes émergentes sur le territoire de FWB entre 2005 et 2014.

Son objectif est de répondre à la question suivante : « Quels sont les leviers activés et les obstacles contournés par les plasticiennes pour parvenir à la reconnaissance de leur pratique artistique en phase d'émergence, et quelles sont les conditions de maintien dans leur activité artistique en deuxième partie de carrière (c'est-à-dire en mi-carrière après 40 ans) ? »

La deuxième partie de ce mémoire détaillera la méthodologie suivie, avant d'exposer les résultats de mon analyse en troisième et dernière partie.

## 2. Carrière d'artistes plasticiennes : état de la recherche scientifique

« On nous demande avec une indulgente ironie combien il y a eu de grandes artistes femmes. Eh ! messieurs, il y en a eu et c'est étonnant, vu les difficultés énormes qu'elles rencontrent. »

Posée dès 1881 par l'intellectuelle et artiste peintre féministe Marie Bashkirtseff dans les pages de *La Citoyenne*, un journal féministe publié à Paris de 1881 à 1891, cette question, à un détail près, deviendra, un siècle plus tard, le titre de l'ouvrage fondateur de l'histoire de l'art vue sous le prisme du genre : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » de Linda Nochlin. Cette dernière décida de ne pas accorder en genre l'adjectif « grand » figurant dans la question initiale adoptant ainsi presque un siècle plus tard la même ironie que son aînée. Il semble légitime de se demander où en est la situation des femmes artistes depuis ces interrogations.

Si ces questions ont depuis trouvé échos dans la littérature de genre ainsi que dans l'histoire de l'art, ont-elles été suivies d'effets pratiques et concrets permettant aux artistes femmes d'être davantage présentes sur la scène artistique ? La situation des artistes femmes ne semble guère avoir progressé depuis 1971. Largement majoritaires dans les écoles d'art depuis les années 80-90, les femmes restent sous-représentées dans l'art contemporain, que ce soit sur le marché du travail, au niveau des fonctions à hautes responsabilités, ou sur le marché de l'art, au niveau des collections privées et publiques, des expositions ou des palmarès d'artistes (Danner & Galodé, 2008). Cette sous-représentation interroge non seulement les processus historiques de construction de la valeur artistique et de la légitimation des artistes, mais aussi les standards actuels.

L'histoire de l'art occidentale s'est construite autour d'une tradition narrative toujours prédominante, structurée par la norme de référence façonnée par des perspectives androcentrées.

En décortiquant les mécanismes sociaux qui entravaient l'accomplissement artistique des femmes, Linda Nochlin a mis en lumière l'importance des facteurs structurels dans la réussite artistique et ce faisant, elle a mené une déconstruction du mythe du grand artiste fondé sur les deux notions prétendument universelles et atemporelles de talent et de génie (Gouma-Peterson & Mathews, 1987). Considéré comme le point de départ de la recherche féministe en histoire de l'art, cet ouvrage contribue à l'essor d'un vaste champ de recherches. Initialement structuré aux États-Unis sous l'impulsion d'historiennes de l'art, il sera suivi, sous l'effervescence du

mouvement féministe et de l'activisme politique, par de nombreuses artistes se saisissant de ces questions pour les traduire dans leurs œuvres (Gouma-Peterson & Mathews, 1987). Mais ces premiers apports scientifiques sont principalement le fait de chercheuses issues de l'histoire de l'art (Gouma-Peterson & Mathews, 1987; Lippard, 1976; Parker & Pollock, 1987) et du monde littéraire (d'Eaubonne, 1978).

Alors qu'en France, les recherches empiriques en sociologie de l'art apparaissent à la même époque, elles « ne s'intéressent guère aux dimensions genrées de l'activité artistique » (Buscatto, 2016, paragr. 0). Raymonde Moulin, pionnière en sociologie de l'art, évoquera brièvement le « handicap des artistes femmes », en observant leur très faible présence parmi les artistes à forte visibilité (Moulin, 1992). L'apport principal de ses travaux est d'avoir envisagé l'art contemporain sous sa dimension économique et d'avoir identifié le rôle de prédominant du marché et du musée dans les mécanismes de légitimation des œuvres et des artistes (Moulin, 1992). Raymonde moulin met en lumière un phénomène nouveau dans la temporalité de la consécration des artistes contemporains. Si auparavant le succès d'un·e artiste était encore longuement différé, le temps s'est raccourci et les artistes acquièrent désormais une notoriété beaucoup plus jeunes. La difficile question de la définition de l'identité professionnelle des artistes apparaît également dans les premiers travaux de la sociologie de l'art (Freidson et al., 1986).

En appliquant les méthodes de la sociologie du travail au champ de la création artistique (Huys & Vernant 2014), le courant interactionniste opère une première rupture théorique en considérant l'art comme un travail à part entière (Becker, 1988). Dans *Les Mondes de l'art*, Howard Becker remet en cause l'idée d'un art autonome et isolé, en montrant que l'art s'inscrit dans un réseau d'interactions multiples. Il met en évidence le rôle des intermédiaires — galeristes, commissaires d'exposition, marchands, professeur·es d'art, critiques, collectionneur·euses — tant dans la production de l'œuvre que dans la construction de sa valeur. Cette nouvelle approche de l'art permet de « penser les métiers artistiques comme des univers de travail avec leurs logiques de reconnaissance et leurs hiérarchies esthétiques et sociales » (Ravet, 2018, p. 169).

Quelques mots sur le concept de carrière mobilisé dans l'analyse

Cette sociologie interactionniste de l'école de Chicago apporte aussi le concept de carrière (Becker, 2002). Selon Muriel Darmon, si ce concept constitue un outil d'objectivation pour l'interprétation des données qualitatives, il devrait surtout servir à « recoder » des parcours qui ne sont pas vus comme des « carrières », voire qui ne sont même pas vus comme des

parcours, mais comme des « états », dans des domaines où la notion « n'existe pas déjà comme terme ou idée indigènes » (Darmon, 2008, p. 166). Malgré qu'il ne fasse pas partie du vocabulaire courant des artistes rencontrés, le terme de « carrière » existe bel et bien « comme terme ou idée indigènes » dans le monde de l'art contemporain.

Dans sa définition classique, la carrière charrie des représentations qui s'opposent à l'identité même d'artiste. Les plasticien·nes faisant rarement « carrière » au sens classique d'ascension professionnelle assortie de revenus grandissants (Dujardin & Rajabaly, 2012; Heinich, 1991), le terme est peu utilisé par les artistes et je verrai que le questionnaire confirme cette affirmation.

Selon Nathalie Heinich dans un article daté de 1991 les connotations du monde de l'entreprise rendraient le terme carrière inopérant pour étudier les artistes car contraire à l'affirmation de leur identité. Pourtant pour Pierre-Michel Menger, « [...] toutes les activités de création s'organisent, pour les individus qui en font métier, en carrières » (Menger 2022, 622). Selon lui, l'étude sociologique des carrières se fonde sur l'idée « que la carrière est une suite d'états [...] définie par l'environnement ou par l'organisation au sein de laquelle elle se déroule » (Menger 2003, 2016). Dans ce mémoire, ce concept sera donc utilisé comme cadre temporel pour définir trois phases correspondant aux réalités sociales des entretiens. Comme outil d'analyse qualitative, il permet de structurer les thématiques issues de l'analyse des entretiens dont les thèmes ont été créés sur base d'un recoupage des similitudes dans les récits biographiques. Selon la littérature consultée, la réussite artistique se construit selon le triptyque « artiste émergent·e, artiste en milieu de carrière, artiste établi·e » (Marguin, 2013, p. 2). Afin de correspondre à une réalité sociologique plus en lien avec les trajectoires de la plus grande partie des artistes, quel que soit leur sexe, la dernière phase de ce triptyque sera quelque peu modifiée dans notre analyse.

L'art comme un travail sera aussi étudié par Pierre-Michel Menger qui, s'inscrivant à la suite des théories de Luc Boltanski et Eve Chiapello (2011) sur « Le nouvel esprit du capitalisme », présente le travail créatif comme emblématique des modes d'organisation du travail dans les sociétés capitalistes (Menger, 2003). Il souligne le caractère irrégulier des trajectoires d'artistes marquées par l'incertitude, l'imprévisibilité, la concurrence et la précarité (Menger, 1989, 1998, 2009). Ces parcours reposent fréquemment sur le cumul ou l'alternance de plusieurs activités, relevant soit de la pluriactivité — exercice de plusieurs métiers au sein d'un même champ — soit de la polyactivité, qui désigne des activités relevant de champs distincts (Bureau et al., 2009). Séverine Marguin nous apprend que l'articulation d'une

activité d'artiste avec un poste d'enseignant·e est l'une des solutions privilégiées par les artistes désireux·euses de poursuivre leur activité créatrice, même lorsque celle-ci ne rapporte pas de revenus directement. Ce type d'activité secondaire leur permet souvent de dégager suffisamment de temps, d'autant plus si elles exercent dans le supérieur. Nous verrons que c'est le cas d'une majorité des artistes rencontrées pour cette enquête.

D'autres recherches pionnières, comme celles de N. Heinich (1993) se penchent sur les conditions d'exercice des métiers artistiques dans le champ particulier de l'art contemporain où, depuis les années 50-60, les intermédiaires se sont multiplié·es de façon vertigineuse, jouant un rôle déterminant dans la construction de la valeur des œuvres et des trajectoires artistiques.

Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox proposent une synthèse particulièrement éclairante du rôle structurant joué par les intermédiaires dans les carrières d'artistes contemporain·es (Moureau & Sagot-Duvaurox, 2010). Ils expliquent que ce sont désormais ces intermédiaires qui déterminent la qualité de l'œuvre et à quel point les différentes phases d'une carrière doivent chacune correspondre à des signes de reconnaissance bien précis. La formation joue le rôle de « droit d'entrée » dans le monde de l'art contemporain, offrant aux étudiant·es les prémices d'un réseau professionnel dont la porte est souvent ouverte par le corps enseignant. Considéré comme le premier groupe d'intermédiaires, ce corps professoral est encore toujours composé en grande majorité d'acteurs masculins. À titre d'exemple, en 2017, l'enseignement artistique supérieur de la FWB ne comptait que 310 femmes contre 660 hommes professeur·es.<sup>1</sup> Cette prolifération d'instances de légitimation accompagne un déplacement de la valeur de l'art. Désormais, le discours se substituent aux « qualités intrinsèques de l'œuvre » (Heinich, 2005; LeCoq, 2004).

A partir des années 2005-2010, les questions de genre sont totalement intégrées à la sociologie de l'art. Les travaux visant à comprendre les mécanismes de construction des inégalités entre femmes et hommes artistes se multiplient. Ils démontrent comment les stéréotypes de genre agissent dès le choix d'une carrière artistique, se poursuivent à l'entrée en écoles d'art et durant toute la période d'apprentissage, pour se maintenir ensuite sur le marché du travail (Buscatto, 2007; Ravet, 2013).

---

<sup>1</sup> « [La Fédération Wallonie-Bruxelles en chiffres](#) »

Une riche littérature poursuit cet éclairage sur la question des stéréotypes de genre en s'intéressant à leur impact tant dans les pratiques artistiques (Buscatto & Leontsini, 2011a), que dans les processus de reconnaissance artistique (Buscatto & Leontsini, 2011b), que parmi les intermédiaires (Provansal, 2018) et de la critique d'art (Buscatto et al., 2017), ou au sein des institutions culturelles (Octobre & Patureau, 2018).

Progressivement de nouvelles recherches se sont concentrées sur les processus de discrimination au sein des écoles d'art. Ces études ont mis en lumière des disparités entre les hommes et les femmes tant dans les procédures de sélection (Provansal, 2016, 2020), que dans la composition des jurys ou d'acteurs et actrices clés en matière de reconnaissance (Fournier & Misdrahi, 2015; Misdrahi, 2016). Annie Verger quant à elle montre que le mode de socialisation propre aux écoles d'art tend à valoriser davantage la créativité et la confiance en soi masculines (Verger, 1982).

La question des représentations et stéréotypes sexués débouchant sur une dévalorisation du « féminin » est également étudiée dans plusieurs travaux. Certains analysent précisément « les effets négatifs que jouent les stéréotypes féminins – sentimentalisme, séduction ou maternité par exemple – sur leurs possibilités de carrière » (Buscatto, 2009, p. 278).

Ces enquêtes empiriques débouchent toutes sur le constat d'une prédominance masculine à tous niveaux du monde de l'art contemporain.

Enfin, la recherche de Séverine Marguin concernant « le moment charnière des quarante ans chez les artistes contemporains » (2013) et celle de Zoé Haller questionnant le maintien des plasticien·nes « quand la notoriété ne fait plus partie du champ des possibles », ont piqué ma curiosité et m'ont amenée à préciser ma question de recherche qui vise à identifier les ressources existantes pour atteindre l'émergence.

Mais qu'est-ce que l'émergence ? A quelle catégorie d'artistes renvoie-t-il ?

La notion d'« artiste émergent·e » dans les arts plastiques et visuels est polysémique et ne fait pas consensus parmi les acteurs et actrices du milieu (Patureau et al., 2020). Elle peut renvoyer à des critères variés — âge, nombre d'expositions personnelles, représentation par une galerie, obtention de bourses ou prix, accueil en résidence, couverture médiatique — mais un accord implicite existe sur sa dimension professionnalisante (Tétu, 2017). Si cette catégorie n'est pas, en théorie, strictement liée à l'âge, elle est, en pratique, largement associée à la première phase de la carrière et désigne le plus souvent des artistes de moins de 40 ans (Marguin, 2013).

Dans ce contexte, l'étude de Marguin (2013) ouvre des pistes sur l'âgisme et ses effets sur les temporalités créatives et professionnelles, un sujet encore peu documenté dans l'art contemporain. La question se pose avec acuité pour les artistes femmes ayant franchi la phase d'émergence avant 40 ans — grâce à des soutiens institutionnels, des succès commerciaux ou une reconnaissance internationale — et qui doivent ensuite maintenir leur visibilité et leur légitimité dans un système où l'âge reste un critère implicite d'évaluation.

Cette frontière des 40 ans, analysée dans la sociologie du travail comme une variable discriminante (Guillemard, 2007), fonctionne comme un seuil décisif dans le monde de l'art contemporain : elle marque la sortie des catégories de « jeunes artistes » et « artistes émergents » et conditionne le maintien dans l'activité et la consécration à venir (Haller, 2019). Mais cette phase d'émergence permet-elle réellement aux artistes de poursuivre leur carrière ? Et que signifie poursuivre sa carrière ? Faut-il vivre de son art pour y prétendre ?

C'est également à ces questions que ce mémoire se propose de répondre en sondant les carrières d'artistes femmes ayant franchi cette phase d'émergence il y a plus de 10 ans.

En effet, sachant que certaines femmes artistes, mêmes si elles sont peu nombreuses, sont parvenues au plus haut niveau de la consécration artistique, j'ai voulu vérifier si une fois avoir atteint un certain degré de reconnaissance (phase de l'émergence), elles avaient plus de chances de s'en sortir ou pas.

L'étude des bifurcations professionnelles à la sortie de l'école d'art a montré que de nombreuses femmes ne poursuivent pas de carrière artistique après leur formation (Danner & Galodé, 2006, 2008). Partant de ce constat, j'ai voulu vérifier s'il y avait encore des sorties de carrière une fois atteinte la phase de l'émergence. En effet, très peu se sont intéressées aux leviers activés dans le parcours d'artistes femmes ayant passé les étapes de reconnaissance et ayant aujourd'hui dépassé la frontière temporelle des 40 ans.

### ***Formation artistique et genre : apports et limites approches quantitatives***

Contrairement à plusieurs travaux sociologiques soulignant l'importance de la formation artistique comme levier d'accès à la profession pour les femmes artistes visuelles (Naudier & Rollet, 2007; Patureau & Sinigaglia, 2020), l'étude de Bille (2018) ne fait apparaître aucun effet significatif de la formation dans la stabilité professionnelle des plasticiens et plasticiennes. Biais pour le moins surprenant, le genre n'est pas pris en compte dans la méthodologie, alors même qu'il est mobilisé dans l'interprétation finale. Pas de chiffres désagrégés par sexe, l'article intègre autant d'individus de la catégorie cirque, peinture, etc.

sans différenciation de sexe. Cette contradiction méthodologique affaiblit la portée des conclusions et invite à ne pas tirer de généralisation à partir de ces résultats.

### 3. Méthodologie

#### 3.1. *Choix méthodologiques, collecte des données*

Cette étude porte sur deux aspects : premièrement, déterminer les ressources utilisées par les artistes plasticiennes pour parvenir à la phase d'émergence. Et deuxièmement, vérifier la poursuite de leur carrière artistique. Pour construire ma méthodologie, j'ai retenu le principe de triangulation des données, qui consiste à combiner « plusieurs modes de collecte dans une logique de complémentarité » (Paillé & Mucchielli, 2021, p. 36). Elle s'appuie sur des critères bien définis (âge, reconnaissance critique, moment de carrière). La collecte des données combine des entretiens approfondis semi-directifs, une analyse du cv des artistes, et une enquête par questionnaire.

Mon approche a été de considérer les récits de vie biographiques comme la voie heuristique principale dans l'étude des parcours artistiques professionnels. « Les récits de vie permettent de restituer la profondeur diachronique du sujet narrateur. Ils laissent libre cours à une réflexion fondée sur des expériences suffisamment marquantes pour s'être imprimées dans la mémoire de la personne qui parle ou qui écrit [Traduction libre] »<sup>2</sup> (Pita, 2014, p. 112).

Les entretiens ont été choisis pour leur capacité à faire émerger des récits d'expériences personnelles, tandis que le questionnaire permet de générer des données chiffrées « dont la nature et les modalités de codage sont strictement identiques d'un individu ou d'une situation à l'autre » (Paugam, 2010, p. 26). Le choix des entretiens comme outil principal est soutenu par plusieurs travaux, notamment celui de Marie Buscatto, qui souligne que les récits de vie et les questionnaires biographiques sont particulièrement adaptés pour analyser les socialisations différenciées (2007).

Afin de neutraliser l'incertitude par rapport à la notion d'émergence, je suis partie du postulat qu'avoir obtenu un article individuel dans les pages de la revue d'art contemporain *l'art même* atteste a minima des premiers signes de reconnaissance professionnelle. Chronique des arts

---

<sup>2</sup> Life histories permit a restitution of the diachronic profundity of the narrating subject. They give 'free rein to a reflection based on experiences sufficiently significant to be stamped on the memory of the person speaking or writing. Pour cette traduction de l'anglais vers le français, j'ai mélangé les traductions de DeepL, ChatGPT et Copilot avec les éléments qui me paraissaient les plus appropriés pour la traduction en français.

plastiques en Fédération Wallonie-Bruxelles, *l'art même* est reconnue comme une instance de légitimation de la qualité des démarches artistiques qu'elle présente dans ses pages. La parution d'un article dans la revue *l'art même* constitue un indicateur fort de reconnaissance dans le champ de l'art contemporain. Ce média, reconnu pour ses exigences rédactionnelles élevées, opère une forme de cristallisation de la légitimité en phase d'émergence. Les articles sont par ailleurs toujours concomitants à la tenue d'une exposition dans un lieux d'art contemporain consacré.

J'ai tout d'abord décidé d'une période de parution de la revue à prendre en compte afin de sélectionner des artistes plasticiennes ayant passé la phase d'émergence il y a 10 à 20 ans et pouvoir aborder avec elles la suite de leur parcours. Ensuite, pour affiner les contours de cette population et distinguer les artistes en phase d'émergence au sein de la revue, la variable de l'âge a également été retenue. L'artiste émergente devait avoir moins de 40 ans au moment de la parution de l'article. Pour déterminer leur âge, j'ai donc dû réaliser un croisement entre leurs années de naissance et l'année de parution du numéro de *l'art même* correspondant. Pour les quatre numéros parus en 2005 (à savoir les numéros 26 à 29), les plasticiennes ne pouvaient pas être nées avant 1966 pour avoir maximum 39 ans; pour l'année 2006, elles devaient donc être nées à partir de 1967 ; 2007 à partir de 1968, et ainsi de suite jusqu'à l'année 2014, la dernière prise en compte pour la sélection (en 2014, elles ne devaient pas être nées avant 1975).

Créée en 1998, la revue paraissait de façon trimestrielle jusqu'en 2013, année où elle ne paraîtra plus que 3 fois par an. La période consultée pour la sélection s'étale sur 10 ans, de 2005 à 2014. Cela permettait d'être sûre que plusieurs années s'étaient écoulées depuis la phase d'émergence. Au total, cela faisait 38 numéros où j'ai analysé la table des matières, en ne reprenant que les articles individuels d'artistes femmes et ne tenant pas compte des articles présentant des duos d'artistes, des collectifs ou des événements. Au total, j'ai dénombré 42 plasticiennes correspondant à ces critères de sélection sur 38 numéros parus entre 2005 et 2014. Ces 14 plasticiennes d'entre elles composeront le corpus de cette recherche.

Pour les contacter, j'ai procédé par l'envoi d'un mail auprès de la vingtaine dont j'avais trouvé les coordonnées. 14 artistes ont accepté ma proposition d'entretien dont les résultats sont détaillés dans la section suivante.

Dans un deuxième temps, l'enquête par questionnaire recueillait des données à la fois quantitatives et qualitatives. En effet, le questionnaire comportait une majorité de questions fermées mais aussi quelques questions ouvertes destinées à être recodées par la suite. Il a

permis de compléter les données qualitatives recueillies par l'entretien en identifiant des éléments plus précis des étapes du parcours avec des données communes à l'ensemble de la population. Le questionnaire, reproduit en annexe 1, était divisé en sept parties qui portaient : données socio-démographiques, maternité, activité artistique, ressources financières, insertion professionnelle et carrière/activité professionnelle.

Lors de l'entretien, après avoir rappelé aux participantes l'objet de ma recherche, j'ai expliqué l'importance de leurs récits de vie pour mon enquête, en précisant que tant les faits que leurs vécus subjectifs m'intéressaient. J'ai ensuite précisé qu'elles pouvaient faire la genèse de leur parcours depuis le désir de faire de l'art jusqu'au choix d'une formation artistique, sans oublier leur expérience au sein de l'école, et les souvenirs en lien avec leur féminité et tout autre évènement marquant. La maternité sera bien évidemment abordée de façon spontanée par les plasticiennes concernées. Pour finir, je leur ai demandé d'insister sur les personnes relais et les institutions, qui tout au long du parcours, ont favorisé l'enchaînement des expos, et conduit jusqu'à l'article de *l'art même*. Ainsi, il y avait pour elles deux temporalités distinctes, celle qui conduit jusqu'à la phase d'émergence et celle qui a suivi jusqu'au moment de notre rencontre. J'ai également demandé leur accord pour enregistrer l'entretien, tout en précisant que cela servirait exclusivement au traitement des données contenues dans leur récit. Pour finir, j'ai demandé aux enquêtées si elles acceptaient de répondre à un questionnaire qui leur serait envoyé par la suite.

Enfin, pour combler les trous ou réduire les erreurs de mémoire, caractéristiques de récits de vie rétrospectifs, les conseils méthodologiques de Demazière renseignent l'utilité d'un calendrier chronologique agissant comme une « grille qui force à ordonner les événements dans le temps » et qui soutient « [...] les mécanismes de remémoration par l'imposition d'un cadre temporel [...] » (Demazière, 2007, p. 3). Pour les entretiens de cette recherche, je me suis appuyée sur le CV des artistes comme calendrier chronologique.

### **3.2. Corpus**

#### **Âges lors de la parution de l'article dans *l'art même***

Seules 4 artistes avaient entre 28 et 30 ans ;

- 6 d'entre elles avaient entre 31 et 35 ans ;

- 4 d'entre elles avaient entre 36 et 39 ans.

En comparant l'âge des artistes lors de la parution dans la revue *l'art même* et la date de la fin

de leur formation sur leur CV, on constate qu'elles ne venaient pas tout droit de leur formation, ce qui démontre que la revue vient confirmer une certaine notoriété déjà établie.

Les 14 plasticiennes interviewées sont nées entre 1968 et 1985, dont la majorité entre 1974 et 1980 (10 sur 14). Les plus âgées, nées en 1968, avaient 55 et 56 ans, tandis que la plus jeune, née en 1985, venait d'avoir 40 ans. Du fait de mon critère principal de sélection, la population étudiée est relativement homogène en termes d'âge : l'ensemble des enquêtées ont certes entre 40 et 56 ans au moment de l'entretien, mais 71 % d'entre elles ont entre 45 et 51 ans lors des entretiens tenus en 2024.

### ***3.3. Méthodes d'analyse de contenu : approche thématique et par carrière***

Les méthodes d'analyse qualitative utilisées dans cette recherche s'appliquent à l'ensemble du matériau discursif récolté à travers les récits et le questionnaire. Les récits seront mis en perspective avec les données démographiques et le décorticage par phases sera opéré pour permettre une analyse sur une dimension diachronique qui tient compte de l'entièreté du parcours.

Comme le souligne Muriel Darmon, la notion de carrière doit être considérée comme un outil critique d'analyse qualitative qui permet un mode d'objectivation des informations recueillies lors des entretiens. On peut distinguer quatre grandes opérations de pensée ou « ficelles » dans la réalisation d'une analyse par carrière : 1. identifier les phases de la carrière considérée, 2. caractériser les propriétés (thèmes) de chacune des phases. Ces propriétés seront définies, non pas de façon générale pour l'entièreté des carrières d'artistes, mais bien sur base des similitudes recoupées dans les récits de la population étudiée. Et c'est donc ici qu'interviennent les outils de l'analyse thématique pour définir des thèmes communs à une majorité d'entre elles 3. décrire les moments de bascule d'une phase à l'autre et 4. identifier les différentes trajectoires possibles au sein de la carrière étudiée. Ces quatre opérations sont évidemment liées les unes aux autres, et ne sont pas nécessairement menées de manière successive. Elles forment ensemble une « manière de penser » la réalité étudiée, qui repose sur une agrégation qualitative et une comparaison de cas collectés par l'analyste » (Lannoy, 202324, p. 5).

### ***3.4. Positionnement de l'étude / Délimitation du champ d'analyse***

Cette recherche ne porte pas sur les œuvres en tant qu'objets artistiques, mais bien sur les expériences vécues qui ont façonné la trajectoire professionnelle des artistes rencontrées.

Dans le cadre de cette recherche fondée sur des entretiens biographiques rétrospectifs, il est essentiel de reconnaître les limites inhérentes à ce type de méthode. Comme l'a souligné Bourdieu (1986a), « l'illusion biographique » peut conduire à une reconstruction du passé selon une logique narrative influencée par le présent. Goffman (1974), quant à lui, met en lumière le rôle des cadres d'interprétation dans la mise en récit de soi.

Ces biais méthodologiques ne sont pas nécessairement des obstacles, mais deviennent des éléments constitutifs du matériau biographique. Ils permettent d'accéder à la manière dont les individus donnent sens à leur parcours, à la lumière de leur situation actuelle. « La vue d'ensemble que chaque individu se construit lorsqu'il regarde rétrospectivement son évolution est un des aspects importants de toute carrière. [...] » (Goffman, 1968).

Enfin, je voudrais partager une réflexion personnelle sur le mode de sélection des interviewées. Reconnue pour son niveau d'exigence élevé, la revue d'art contemporain *l'art même* joue comme un filtre, qui bien que pertinent pour identifier des artistes en phase d'émergence légitimée, peut introduire un biais important en favorisant certains profils artistiques (et sociaux) déjà alignés avec les critères de reconnaissance dominants dans le champ de l'art contemporain. Cette observation pourrait nourrir une approche intersectionnelle, en s'intéressant aux réseaux alternatifs, aux circuits situés en marge des instances les plus visibles de l'art contemporain, pour lesquels je me garde d'une quelconque énumération tant les frontières sont floues, cela permettrait de mieux saisir la diversité des trajectoires sous le prisme du genre, de la classe et de la race.

### ***3.5. Positionnement personnel***

Une autre limite de cette recherche : pour pouvoir évaluer réellement les effets du genre dans la construction des carrières, il semblerait pertinent de faire une comparaison avec des hommes sélectionnés selon les mêmes critères, cela permettrait par exemple de voir si la formation en école d'art joue un rôle équivalent pour les hommes et les femmes dans l'accès à la phase d'émergence et de vérifier l'hypothèse selon laquelle les femmes ont besoin d'une légitimation formelle plus forte que les hommes pour atteindre le même seuil de reconnaissance. Cela soulève une limite dans cette recherche : en ne s'intéressant qu'aux artistes femmes, on ne peut pas tirer de conclusions définitives ni conclure que le rôle central de la formation est un effet de genre discriminatoire pour les femmes.

## **4. Analyse et résultats des données collectées**

Les entretiens se sont tenus entre avril et juillet 2024. Les résultats de cette enquête convergent en grande partie avec les éléments identifiés par Mathilde Provansal comme étant des ressources pour la carrière des artistes plasticiennes.

#### *4.1. Portrait en chiffres de la population enquêtée*

Les chiffres qui suivent proviennent de l'enquête par questionnaire envoyée à 14 artistes après leur entretien..

Une seule artiste a cessé sa pratique après la naissance de son premier enfant à la différence de toutes les autres. Tandis qu'une autre artiste, unique elle aussi, a connu un succès très limité.

Actuellement, les 12 restantes continuent d'être exposées, de vendre des œuvres et de participer à des projets publics. Quatre d'entre elles sont représentées par une galerie.

Seules trois plasticiennes sur 14 ont obtenu le statut d'artiste<sup>3</sup>.

##### 4.1.1. Nationalité

- 10 artistes sur 14 sont belges (dont une d'origine libanaise et née au Liban) ;
- 1 est de nationalité portugaise ;
- 3 sont de nationalité française.

##### 4.1.2. Formation artistique supérieure

13 sur 14 ont suivi une formation artistique supérieure dont la plupart dans des écoles de niveaux de prestige différents :

- 6 sont diplômées de ENSAV<sup>4</sup> La Cambre (Bruxelles) ;
- 2 sont diplômées d'ARTS2 (Mons) dont l'une n'a pas senti d'infériorisation due à l'école (moins prestigieuse), alors que l'autre artiste a ressenti très fortement une dévalorisation due à l'école et surtout à l'atelier suivi ;
- 1 est diplômée du Fresnoy, Studio national des arts contemporains (Tourcoing, France). Cette école d'art est reconnue pour son excellence. Elle attire des étudiant·es du monde entier.

---

<sup>3</sup> Pour plus d'informations sur le statut d'artiste en Belgique, voir : <https://aide-sociale.be/statut-artiste/>

<sup>4</sup> ENSAV = École Nationale Supérieure des Arts Visuels de La Cambre

- 1 a étudié à l'ERG<sup>5</sup> et à l'INSAS<sup>6</sup> (Bruxelles) ;
- 1 à St-Luc (Bruxelles)
- 1 à l'école des Beaux-Arts de Lyon et à l'Arba ESA<sup>7</sup>

- 1 d'entre elles est autodidacte. Son travail est celui qui a gravi les plus hauts échelons de la pyramide professionnelle. Elle a été représentée par Alice Gallery, une galerie bruxelloise de réputation internationale. Son œuvre est aujourd'hui intégrée à des collections privées et publiques dans divers pays européens. Pourtant, comme on peut le lire sur le site de l'artiste, « Son travail interroge principalement les relations entre la féminité et sa représentation [...] et renouvelle les possibilités de la peinture figurative [...] une œuvre cohérente et farouchement indépendante qui dresse le portrait subtil et brut de la féminité contemporaine ». (((Nous aborderons cet aspect du travail des artistes femmes dans la prochaine section))).

#### 4.1.3. Maternité

- 8 mères sur 14 (donc un peu plus de la moitié) dont 2 vivent seules avec leur enfant (l'une en garde partagée, et l'autre élève seule son enfant) ;
- 5 mères vivent avec le père de leur(s) enfant·s ;
- 1 est séparée du père mais elle vit en couple avec un autre partenaire masculin.

Seulement 2 mères sur 9 identifient qu'être devenues mères comme l'élément le plus préjudiciable à leur carrière. Néanmoins, malgré que les autres mères aient sélectionné d'autres éléments comme davantage préjudiciable à leur carrière, toutes les mères ont partagé, lors des entretiens, de grandes difficultés causées par leur maternité dans l'avancement de leur parcours artistique (que ce soit leur sentiment de culpabilité, leurs obligations professionnelles, le sentiment d'ostracisme ou de perte du réseau vécus après la grossesse).

#### 4.1.4. Soutien familial face aux choix de carrière artistique et origine sociale

- 5 répondent avoir une famille ouvrière. Parmi lesquelles, on trouve 3 soutiens familiaux modérés face au choix de carrière artistique, 1 soutien fort et 1 hostilité ;
- 4 ont des parents artistes, dont 1 soutien fort, 2 soutiens modérés et 1 soutien inexistant ;

---

<sup>5</sup> ERG = École de recherche graphique

<sup>6</sup> INSAS = Institut National Supérieur des Arts du Spectacle et des Techniques de Diffusion

<sup>7</sup> Arba ESA = Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles - École supérieure des Arts

- 3 ont des parents cadres, professions libérales ou chef·fes d'entreprise dont 1 soutien fort, 1 soutien modéré et 1 soutien inexistant ;
- 1 a des parents agents de la fonction publiques et son choix de carrière artistique a été accueilli avec hostilité.

>> 5 déclarent avoir reçu un soutien familial fort face au choix de carrière artistique.

#### 4.1.5. Soutien matériel extérieur et logement

- 10 sur 14 avaient déjà un capital propre à la sortie de l'école, ou pouvaient compter sur l'aide financière d'un·e membre de votre famille (parents ou autres).
- Actuellement, 9 d'entre elles sont propriétaires de leur lieu de résidence et deux d'entre elles, ont également pu acquérir un lieu d'atelier.

#### 4.1.6. Bourses, prix, résidences et expositions dans des lieux prestigieux ou avec des personnes renommé·es dans l'art contemporain, après leur formation :

Au total, il y a 13 artistes sur 14 qui déclarent avoir reçu des bourses, prix et résidences ainsi que des expositions dans des lieux prestigieux ou avec des personnes renommé·es dans l'art contemporain.

« [...] le système d'évaluation par les pairs, avec la participation d'artistes et de spécialistes en art aux comités d'évaluation ou à des jurys. [...] Les bourses ou les subventions accordées par de tels organismes donnent en effet à des artistes l'accès à des ressources nécessaires pour accomplir leur projet de création, en plus de leur fournir une reconnaissance de leurs pairs, ce qui légitime leur pratique et leur statut d'artiste » (Goffman, 1974)

#### 4.1.7. Résidence à l'étranger

- 9 artistes sur 13 déclarent avoir postulé pour une ou des résidences à l'étranger.
- En m'attardant sur leur CV, j'ai pu constater la diversité et les nombreuses résidences dans des pays hors UE pour 4 d'entre elles (Chicago, San Francisco, Palestine, et Benin, Corée, Afrique du Sud, Japon, Liban (Beirut), China (Beijing), et 4 d'entre elles, uniquement au sein de l'UE (surtout France, mais aussi Portugal, Espagne, Allemagne, Finlande et Suède).
- 1 seule n'a pas obtenu de résidence après avoir posé sa candidature > celle qui a le moins percé.

#### 4.1.8. Temps consacré à l'activité artistique dans temps de travail global, actuellement

- 1 seule consacre moins de 25% à sa pratique, celle qui n'a pas poursuivi ;
- 3 sur 14 consacrent en moyenne 50% de leur temps de travail à leur activité artistique ;
- 10 sur 14 y consacrent entre 75 et 100%.

90% des artistes [13 sur 14] rencontrées affirment que leur activité artistique constitue leur occupation principale en termes d'investissement temporel (entre 50 et 100% de leur temps de travail est consacré à leur pratique artistique).

#### 4.1.9. Place des revenus par rapport au temps de travail consacré l'activité artistique

- 10 sur 14 moins de 25% de leur activité artistique
- Pour 2 sur 14, l'activité artistique représente +/- 50 % de la totalité de leurs revenus. L'une poursuit activement sa carrière, bénéficié de l'appui de deux galeries (France et Liban), continue de faire des résidences à l'étranger et même d'être choisie pour des projets pérenne d'art public. La deuxième a le statut d'artiste.
- 2 sur 14 déclarent que leur activité artistique représente la majorité de leur revenus avec 75 à 100% de la totalité. L'une a le statut d'artiste, et l'autre le statut d'indépendante.

8 disent se sentir précaires contre 6 qui se sentent confortables.

#### 4.1.10. L'enseignement comme activité de revenus

- 9 sur 14 sont professeures dans les arts plastiques dont 7 dans le supérieur ;
- 2 sont dans médiation/guide/conférence ;
- 1 activité compl. dans Edition/graphisme ;
- 1 activité compl. dans Design/scéno.

En plus de la photo, on retrouve en activités complémentaires, modèle dans une école d'art, caissière à la cinémathèque, pub en tant qu'actrice, la Mise en place de Losange asbl, des expositions d'art contemporain dans sa maison, et une d'entr elles a déclaré exercé des activités complémentaires dans « autre domaine sans rapport avec l'art ni la créativité » sans en préciser la nature exacte.

#### 4.1.11. Situation professionnelle

- 1 sur 14 est au chômage > 16,6%
- 1 est au CPAS
- 3 sur 14 sont au chômage avec le statut d'artiste > 21,4%
- 2 sur 14 sont indépendantes pour leurs activités artistiques
- 4 sur 14 sont indépendantes complémentaires pour leurs activités artistiques

Ce sont principalement les activités complémentaires qui financent l'activité artistique même si 6 d'entre elles déclarent également payer sa production avec la vente d'œuvres d'art dont 3 d'entre elles par l'intermédiaire de galeries qui les représentent actuellement.

#### 4.1.12. Les types de relais sur lesquels elles ont pu compter pour faire progresser leur activité artistique

Ce sont les réseaux constitués d'autres artistes (8 sur 14) mais encore davantage les lieux culturels et les services publics (10 sur 14) qui ont le plus compté dans la progression de leur activité artistique. Le soutien des professeurs est également mentionné par 6 d'entre elles. 6 également considèrent les critiques, les journalistes ainsi que les galeristes comme des relais importants. Les collectionneur·euses sont mentionné·es par 5 d'entre elles, même si au total 8 d'entre elles disent avoir reçu du soutien de la sphère marchande. Et enfin, 5 disent avoir pu compter sur leur famille et leurs proches [ou partenaires (artistes et non-artistes)].

### ***4.2. Variables transversales***

Avant d'entrer dans l'analyse des différentes phases du parcours artistique, il m'a semblé important de mettre en lumière un ensemble de variables transversales qui influencent de manière continue les trajectoires artistiques. Ces éléments ne s'inscrivent pas dans une temporalité linéaire, mais traversent les différentes étapes de la carrière, agissant comme des ressources, des freins ou des tensions persistantes.

Parmi les ressources, le soutien familial et le capital social jouent un rôle fondamental dans l'accès aux opportunités, l'assimilation des codes, et les conditions d'exercice et de maintien d'une pratique artistique dans la durée. Parallèlement, les stéréotypes de genre, qu'ils concernent la féminité, la maternité ou l'âge, constituent des obstacles structurels qui façonnent les expériences des artistes femmes, bien au-delà de la formation en école d'art.

#### 4.2.1. Le capital social et soutien familial

Il est apparu que le capital social (Bourdieu, 1986b) favorise l'éclosion d'une vocation et son maintien dans le temps. En effet, derrière celui-ci se manifeste un réseau relationnel entretenu tout au long de la carrière. Il peut transmettre un rapport à l'art et une vision de celui-ci qui offre un terrain social favorable au sentiment de légitimité de la future artiste. On verra néanmoins que le poids de la socialisation primaire perdure et plusieurs artistes interviewées ont parlé de culpabilité et du fait qu'elle ne se sentaient toujours pas légitimes en tant qu'artistes professionnelles.

Des recherches empiriques ont démontré à quel point les dotations initiales des artistes en capital social conditionnent fortement les étapes d'une carrière. Dans le cas des artistes enquêtées, le capital social conditionne l'accès aux écoles d'art les plus prestigieuses, la capacité à décoder les normes implicites du monde de l'art, et à s'insérer dans les réseaux de sociabilité artistique, largement dominé par des logiques masculines.

Les profs, non... Non, franchement... Les jurys ? Non, je ne sais pas. C'est une école méga bourgeoise, moi je ne viens pas du tout du milieu bourgeois. À l'époque, je ne me rendais pas compte, en fait. Pas vraiment, tu vois. Si je voyais bien qu'il y avait des gens qui avaient des voitures ou qui avaient des laptops portables, moi, j'avais pas tout ça. Mais je me rends... enfin... Je ne pensais pas que ça allait être un facteur de réussite, tu vois, ou de... Enfin que la classe sociale, en fait, ça te mette ou des barrières, ou ça t'offre déjà un réseau à la base, tu vois, tout ça, je ne me rendais pas du tout compte. Moi, je me disais, je finis mes études, ça va aller super, je vais faire plein d'expos. Et j'en ai eu, tu vois. (Delphine, 43 ans, plasticienne)

Le soutien familial, essentiellement financier mais aussi émotionnel, joue également un rôle structurant dans la construction et la pérennisation d'une carrière artistique.

Les soutiens financiers familiaux ont été identifiés par Danner & Galodé comme « essentiel non seulement pour démarrer l'activité (achat de matériel, location d'atelier...) » (2008, 46).

#### 4.2.2. Stéréotypes de genre

Les stéréotypes de genre se manifestent s'inscrivent dans une continuité, depuis les socialisations antérieures à l'entrée en formation jusqu'aux étapes les plus avancées de la carrière. Ces stéréotypes agissent comme des mécanismes de disqualification symbolique du féminin et influencent la manière dont les artistes sont perçues, et évoluent dans le champ artistique.

La féminité, la maternité, l'âge, ou encore les attentes liées à la séduction sont autant de dimensions où les normes de genre s'expriment, et influencent les jugements critiques ainsi que les opportunités professionnelles. Mais ces normes ne sont pas seulement des obstacles :

elles donnent lieu à des stratégies de détournement qui témoignent de la capacité des artistes à négocier leur place dans un champ encore.

#### 4.2.2.1. *Le paradoxe de la séduction*

Plusieurs interviewées ont senti qu'il y avait une certaine forme de séduction dans les relations prof-élèves ou avec d'autres individus masculins renommés dans l'art contemporain. Elles avouent à demi-mots avoir profiter de leur physique agréable. D'un côté par leur atout plastique, elles ont peut-être pu réussir certaines choses mais paradoxalement

Plusieurs d'entre elles m'ont confié que l'attitude des professeurs entretenaient de façon générale des rapports limites avec les étudiantes et que ça les mettaient très mal à l'aise.

Certaines expliquent comment elles ont réussi à « jouer avec leur pouvoir de séduction » tout en mettant des limites claires dans le type de relation qu'elles entretenaient avec leurs professeurs. Certains se permettaient des familiarités dû à leur position

J'en avais marre des blagues. Sexistes, quoi. Des blagues qui ont vraiment d'un mauvais goût. Tu sais, je vais te dire un exemple. À l'époque, j'ai même pas très bien compris. On est en train de voir le travail en groupe et j'ai ce prof qui dit « Ah, on dirait qu'en premier semestre tu étais très active sexuellement et que maintenant t'es frigide. » Et je me rappelle que je l'ai regardée et je lui ai dit « Je ne comprends pas ce que ça a à voir avec mon travail et qu'est-ce que ça apporte à la discussion. » Et tout le monde a rigolé. J'ai été vachement vexée.

Les personnes interrogées ont constaté que leurs œuvres étaient parfois accueillies d'une façon étrange, notamment parce que le public ne concevait pas que celles-ci pouvaient être réalisées par elle. Soit celui-ci se basait sur l'image, parfois lisse, parfois de gentille petite fille sage renvoyée par l'artiste, soit sur la brutalité, la noirceur de leurs œuvres ou de la sexualité qui s'en dégageait.

[...] et j'avais l'air comme ça, plutôt calme. Et puis les dessins étaient d'une violence incroyable. Je sentais qu'il y avait des gens qui se sursautaient parce que ça ne collait pas avec l'image que je donnais. La petite fille gentille, alors. Et les gens, je ne sais pas s'ils attendaient des fleurs, en tout cas. Parce qu'au fond, mes personnages, il y avait un érotisme très fort aussi, il y avait une sexualité latente. Et... Et je dessinais des corps avec des seins et des pénis, ou des corps masculins avec des hauts talons, des très très hauts talons. Vraiment, ces questions de genre, de qu'est-ce que c'est masculin, qu'est-ce que c'est féminin étaient là depuis le tout début. (Marie, 47 ans, plasticienne)

J'ai toujours été une grande bosseuse et franchement ce travail là, il était très fort et c'était très sombre aussi. J'ai un travail artistique très sombre. D'ailleurs, comment dire ?

C'est ce qui a posé problème de toute façon, mais allez. Qui colle pas en tous les. À l'image que je dégage. [•••]

#### 4.2.2.2. *Disqualifications du « féminin »*

En effet, une stratégie identifiée par M. Provansal est celle qui se joue des représentations et des assignations liées au genre. Les jeunes artistes femmes craignent que leur travail ne soit dévalorisé par la qualification péjorative du qualificatif « féminin » ou si elles impliquent un savoir-faire dit féminin pourraient être considérées comme relevant des arts appliqués et de l'artisanat. D'autres études témoignent de ces positions par des témoignages d'artistes femmes exprimant une réticence à inscrire leur pratique artistique sur le terrain de la lutte pour l'égalité des genres, parfois par crainte de voir leur travail ostracisé, stigmatisé comme œuvre féministe et dès lors se voir fermer des portes. Il y a aussi les témoignages de celles qui disent qu'il vaut mieux ne pas trop insister sur les inégalités car cela reviendrait à les mettre en avant et donc à les renforcer (voir le rapport de Reine Prat ou les 1ers rapports lus)

Aujourd'hui, ayant gagné en maturité personnelle et assumant pleinement leur engagement politique, certaines artistes interviewées sont pleinement disposées « à assumer les éventuelles répercussions de cet engagement sur leur trajectoire » (Lizé, 2015, p. 12).

Les démarches de 3 d'entre elles affirment aujourd'hui des questionnements féministes « Mais comme le souligne Marie Buscatto, « l'intérêt renouvelé d'une approche ethnographique pour saisir au plus près les formes que prennent les féminités dans les mondes professionnels et, surtout, dont les femmes s'en saisissent pour tenter d'en limiter les effets négatifs sur leur réputation professionnelle.

Lors de nos entretiens, j'ai pu constater que cette insistance sur l'incompatibilité entre maternité et carrière artistique intervient dès l'école et se poursuit dans la sphère marchande.

Les professeurs sont Conscients de ces stéréotypes, certains professeurs mettent en garde, cherchent à avertir les étudiantes, dans un souci de bienveillance, quant à un potentiel retrait professionnel consécutif à la maternité, d'autres au contraire peuvent les traiter avec mépris : .

Oui, j'ai eu un prof qui m'a dit que la maternité n'aidait pas les carrières des artistes femmes, mais c'était pas méchant, c'était plutôt dans un but bienveillant

L'une d'elles raconte :

Avant de sortir de St luc peinture, un professeur s'est adressé aux jeunes filles et nous a dit d'un air de mépris : « Alors, vous allez faire des gosses maintenant ? ».

Comme s'il était impossible d'être artiste et mère en même temps, comme s'il fallait choisir. Cette injonction m'a affectée pendant ma vie de mère. La peur d'avoir mal fait. (Evelyne, plasticienne, 49 ans)

Comme Provansal disait : « [...] la maternité est un moment révélateur de ces représentations [sexuées] qui, en rendant les femmes artistes peu employables, pèsent sur leur **devenir professionnel** » (Provansal, 2018, p. 72).

Un galeriste n'a pas voulu offrir une expo individuelle dans sa galerie car il craignait la maternité de l'artiste :

Après quelques années, j'ai demandé au galeriste car j'avais fait plusieurs expos collectives, et je voulais une individuelle. Un jour, je l'ai confronté. J'ai dit, écoutez, j'ai 30 ans, j'ai envie d'avoir une exposition individuelle. J'en ai eu à Bruxelles, je ne comprends pas pourquoi, je n'en ai pas ici avec vous. Et bien, je te jure qu'il m'a répondu très sérieusement : « Tu es une femme de 30 ans, bientôt tu seras maman et tu vas abandonner les arts visuels ». Et j'étais tellement choquée et je lui ai dit, écoutez, vous ne connaissez pas ma vie privée, je ne souhaite pas être maman. C'est une décision que j'ai prise il y a très longtemps, donc, si c'est ça votre peur, ne vous inquiétez pas. Il ne m'a jamais fait une exposition personnelle. (Isabel, plasticienne, 50 ans)

« Le vieux cliché selon lequel on ne peut pas être à la fois artiste et mère s'est avéré remarquablement durable. Elle s'est prolongée dans l'avant-garde féministe des années 1970 et 1980. Dans les années 90, certains de mes contemporains artistes ont décidé de ne pas fonder de famille parce qu'ils craignaient de ne pas être pris au sérieux en tant que mères. Ce cliché est encore un fardeau pour les artistes d'aujourd'hui [Traduction libre] »<sup>8</sup> (Judah, 2022, p. 9).

Une artiste mère rencontrée explique son ressenti lors des vernissages :

Par exemple, un mec artiste qui est là à son vernissage avec son enfant. C'est une plus-value, ça amène de la sagesse tu vois. C'est un truc, heu... C'est même carrément bien considérée. Alors qu'une meuf, ça va être « ou là, elle va en chier, parce que là elle doit tout se taper. Elle va être submergée ! » C'est dans les discussions avec les gens. Quand je vais au vernissage de Boris avec Marcelle... Je vois bien la manière dont ils

---

<sup>8</sup> « The old cliché that one cannot be both an artist and a mother has proved remarkably durable. It lingered on through the feminist avant-garde of the 1970s and 1980s. In the 90s, some of my artist contemporaries decided not to start families because they feared that as mothers they would not be taken Seriously. The cliché still bedevils artists today. »

réagissent par rapport à lui, c'est : ah mais c'est merveilleux, c'est votre enfant, c'est nanana.... On va pas lui poser : alors comment vous vous en sortez avec votre vie pratique et tout, votre atelier ? C'est ça, à une femme on va lui poser plus la question. (Hélène, 40 ans, plasticienne, maman d'une petite fille de 3 ans)

Dans mon échantillon, 8 sur 14 sont mères à l'heure actuelle, accomplissant leur désir d'avoir un enfant, désir qui selon Camille Froidevaux-Metterie avait été ignoré voir dénié, au nom du rejet de tout essentialisme, par les féministes matérialistes des années 1970 (2021).

« Bien qu'il existe dans le monde de l'entreprise des structures qui protègent les femmes enceintes contre les traitements discriminatoires, aucune protection de ce type n'existe pour les travailleurs indépendants dans les industries créatives [Traduction libre] »<sup>9</sup> (Judah, 2022, p. 17).

« Unlike the world of salaried employment, the art world has no HR department » (Judah 2022, 20).

#### 4.2.2.2. Âge – le paradoxe de l'âge

L'art contemporain (renforcé par le manque d'action des pouvoirs publics) ce sont surtout des jeunes qui sont exposé·es. Combien de femmes artistes de renommées internationales n'ont pas attendu toute leur carrière pour se voir enfin mises à l'honneur par les institutions muséales Louise Bourgeois (1911-2010), artiste française-états-unienne majeure du XX<sup>e</sup> siècle, est âgée de 70 ans lors de sa première rétrospective au Museum of Modern Art (MoMA) à New York en 1981, et ce n'est qu'en 2008 qu'une institution française d'envergure, le musée national d'Art moderne – Centre Georges Pompidou, monte une exposition de ses œuvres.

Selon Séverine Marguin, la frontière des quarante ans, qui peut pour certains artistes prendre une allure d'échéance, est largement visible dans le champ de l'art contemporain (2013 :n.p.). » dans lequel une attention grandissante est accordée aux plus jeunes artistes (Haller 2019, 150).

---

<sup>9</sup> « While there are structures in place in the corporate world that defend pregnant woman against prejudicial treatment, no such protection exists for self-employed people in creative industries. »

« Alain Quemin a également souligné la rigidité de certaines barrières temporelles et la dimension structurante du critère de l'âge des artistes dans les processus d'évaluation au sein du marché de l'art » (Quemin, 2013 cité dans Haller 2019, 150).

Bien sûr l'âge est à prendre en compte pour l'entrée dans la 3eme phase du parcours mais cette variable discriminatoire, présente dans tous les aspects sociaux, se maintient et s'aggrave avec l'avancée en âge. Notons toutefois que la vieillesse, si elle n'aide en rien l'évolution des carrières artistiques féminines, joue un rôle discriminatoire bien plus conséquent dans les milieux des arts de la scène, cinéma, danse et théâtre sont particulièrement fragiles à cette donnée.

### ***4.3. Phases de la carrière artistique***

Si la littérature fait démarrer la carrière artistique à la phase d'émergence, il m'a semblé plus logique, au vu de mes lectures, dans lesquelles la formation est identifiée comme une étape incontournable à l'entrée dans une carrière d'artiste plasticien·nes, d'identifier la première phase comme une phase de lancement c'est-à-dire à l'entrée dans l'école d'art.

Fabienne Dumont analyse les différentes étapes de construction d'une carrière et l'importance de trouver sa place dans « les circuits de diffusion et de monstration des œuvres. Les étapes suivantes d'un parcours d'artiste passent par les mentions dans des revues et les expositions à faible visibilité » (Dumont 2008, 228). « La monstration dans des expositions à forte visibilité et l'achat puis la conservation dans les collections nationales [...] sont les étapes suivantes sur l'échelle de la reconnaissance (Dumont 2008, 235).

#### **4.3.1. La phase de lancement : l'entrée dans la carrière (formation, premiers soutiens, premières expos)**

##### ***4.3.1.1. La formation***

« L'ouverture des écoles d'art à tous les artistes sans distinction de sexe peut être considérée comme une étape décisive pour les femmes artistes [...] » (Pasquier, 1983, p. 425). Bien qu'insuffisante pour garantir l'égalité, cette mesure a favorisé leur accès au monde professionnel des arts plastiques. Une autre explication de l'impact de l'école sur les carrières féminines réside dans sa capacité à créer des liens sociaux durables (Buscatto, 2016, paragr. 24).

Parmi celles rencontrées, 13 sur 14 ont suivi une formation dans une école d'art prestigieuse et ont obtenu des mentions, paramètre identifié comme une ressource par Mathilde Provansal.

Malgré les discours d'égalité et d'ouverture des professionnel·les du monde de l'art contemporain « souvent enclins à penser l'art comme une activité affranchie de toute détermination sociale » (Buscatto, Cordier & Laillier 2021, 7), la formation joue un rôle déterminant en début de parcours des artistes et dans la perpétuation des inégalités de genre, mais aussi de race et de classe. « Les écoles d'art sont aujourd'hui largement orientées vers cette culture professionnelle qui requiert de la part des étudiants la production d'un discours intégrant les habitus et les codes de leur milieu. » (Delory-Momberger, année, p. 76)

La cambre a été un passage extrêmement important. Ça a défini beaucoup de choses dans ma vie professionnelle et intellectuelle, dans mes recherches et dans la façon dont j'ai travaillé, dans mon éthique de travail. Et puis, le fait d'avoir des jurys qui sont extérieurs, d'avoir des commissaires, des critiques, des artistes plus âgés, pour moi, ça a été aussi la façon dont j'ai commencé à exposer. Jean-Marie Stroobants [galeriste reconnu] est venu lors d'une journée porte ouverte. Il a aimé mon travail et c'était aussi simple que ça. je n'avais même pas terminé l'école. J'étais encore en troisième année. (Isabel, plasticienne, 50 ans)

Comme le soulignent Patureau et Sinigaglia dans leur étude consacrée aux artistes plasticien·nes, de l'école au marché : « le niveau et le type de formation [...] apparaissent comme des critères déterminants pour comprendre la diversité des trajectoires au sein de ces espaces professionnels » (Buscatto, 2016, paragr. 24).

Cette caractéristique au sein de la population d'artistes plasticiennes tend à confirmer que la formation facilite l'accès et le maintien de certaines artistes dans l'art contemporain.

#### 4.3.1.2. *Le corps professoral*

A l'époque où les enquêtées de ce mémoire suivaient leur formation, le corps professoral était composé exclusivement d'hommes. La situation n'a que peu évolué. Dans un rapport chiffré de la FWB de 2017, il est indiqué : « Les femmes sont largement majoritaires au sein du corps enseignant [72,1%, en 2016], quel que soit le niveau ou genre d'enseignement, à l'exception toutefois des Écoles supérieures des Arts. » C'est le moins que l'on puisse dire avec 335 femmes et 610 hommes.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> « La Fédération Wallonie-Bruxelles en chiffres »

#### 4.3.2. La phase d'émergence : premiers signes de reconnaissance ((visibilité, reconnaissance médiatique et institutionnelle, réseau)

Les années qui suivent la sortie de l'école d'art sont fondamentales dans la construction d'une carrière artistique. Éléments identifiés comme permettant la validation dans la phase d'émergence :

1. Exposer rapidement dès la sortie de l'école. Toutes ont eu des projets d'exposition en sortant de leur formation. Et quatre d'entre elles ont même entamé leurs parcours d'expositions avant d'avoir fini leur formation. La plupart ont engrangé des ventes dès les 1eres années de leur parcours.
2. Les prix, bourses et résidences artistiques sont aussi un élément important marquant l'entrée dans la phase d'émergence, ce que j'ai pu vérifier auprès de chacune des plasticiennes rencontrées. Donc au total, il y a 13 artistes sur 14 qui déclarent avoir reçu des bourses, prix et résidences ainsi que des expositions dans des lieux prestigieux ou avec des personnes renommées dans l'art contemporain.

« C'est généralement pendant les années qui suivent l'obtention d'un diplôme d'une école des beaux-arts que les artistes sont les plus susceptibles d'attirer l'attention d'une galerie ou de bénéficier des aides allouées par l'État sous forme de bourses, d'allocations, de résidences ou de commandes publiques. [...] Ces aides constituent autant de marques de reconnaissance identifiables par les professionnels de l'art (Martin, 2005 :148) et participent du phénomène de labélisation décrit par Raymonde Moulin et Alain Quemin (2001). (Haller 2019, 150) ».

Les entretiens réalisés pour ce mémoire confirment les analyses de Nathalie Moureau et Dominique Sagot-Duvaurox sur l'importance du soutien institutionnel en début de carrière artistique, suivi idéalement par l'intervention du secteur marchand pour les étapes ultérieures (2010). Ces chercheur·euses mettent également en évidence le rôle essentiel de la reconnaissance locale dans la phase d'émergence d'un·e artiste, à travers les expositions dans des lieux d'art contemporain et les collaborations avec la presse et les commissaires d'exposition (Moureau et Sagot-Duvaurox 2010).

10 artistes rencontrées sur 14 ont correspondent à cette description. La plupart ont exposé dès la sortie de l'école dans a minima une expo collective. 8 d' entre elles, ont eu le soutien d'une galerie à un moment donné de métier parcours. Et 4 sont encore représentées actuellement par des galeries.

« La réputation des artistes se mesure également à la quantité de collaborations réussies et à la qualité des projets auxquels ils ont contribué » (Dujardin & Rajabaly, 2012, p. 7). Une exposition dans un lieu prestigieux d'art contemporain apporte une reconnaissance à l'artiste et contribue à confirmer la valeur du travail à l'ensemble du secteur.

Dans la population étudiée, 13 artistes sur 14 ont exposé dans un lieu prestigieux de la capitale bruxelloise (Bozar, Wiels, Centrale, etc.) mais aussi, pour plusieurs d'entre elles dans un espace d'art contemporain de renom à l'étranger.

Ces faits confirment l'accès des 14 artistes interviewées à la phase d'émergence.

#### *4.3.2.1. Le paradoxe des soutiens publics*

L'enquête par questionnaire révèle un fort soutien en début de carrière des pouvoirs publics pour bon nombre des enquêtées. Ceci rejoint l'affirmation de Mathilde Provansal selon laquelle les politiques culturelles publiques jouent un rôle important dans l'évolution des carrières artistiques. Cependant, le manque de soutien des politiques publiques après 40 ans se fait cruellement ressentir.

Dans l'étude de Marguin , « il apparaît clairement que les politiques culturelles sont des agents actifs d'organisation sociale du parcours de vie en strates d'âges (Guillemard 2007) et qu'elles ont largement contribué à fixer cette borne supérieure maximale des quarante ans » (2013, p. 4-5).

#### *4.3.2.2. Les appuis masculins*

Maintenant, la question de comment gérer le masculin, comment se comporter face à un homme qui détient l'autorité sur moi, là je vais travailler avec un producteur par exemple, c'est grâce à lui que j'ai accédé à la comédie, mais voilà c'est un producteur et ça va être une expérience intéressante parce que c'est peut-être l'occasion pour moi de m'affirmer enfin, et finalement qu'on soit complices et pas dans une relation de pouvoir, qu'on soit à égalité. Je me suis retrouvée quand même 2-3 fois où je me suis dit : « mon dieu mais est-ce que je l'ai invité à me caresser la joue ou c'est écrit sur mon front ou... ! » (Maude, 47 ans, comédienne, réalisatrice).

Mathilde Provansal affirme que la formation mais aussi le soutien moral et financier d'un conjoint non artiste sont identifiées comme deux ressources permettant aux artistes d'entrer et de se maintenir dans la carrière artistique. Dans nos entretiens, cela fut confirmé par 3 artistes en couple avec un partenaire masculin non artiste.

#### 4.3.2.3. *Les initiatives collectives et les réseaux d'artistes*

L'élargissement du réseau relationnel de départ constituant un seuil particulièrement critique à franchir pour la phase de consolidation (Moureau et Sagot-Duvauroux 2010; Moureau & Zenou 2016).

L'une des interviewées explique avoir mis en place une plateforme d'artistes femmes, appelée FRAP (Femmes Résistantes Artistes Professionnelles), regroupant désormais environ 80 artistes. Cette plateforme permet à ses membres de s'entraider, de se soutenir, de renforcer leur visibilité et par effet de ricochet, de contribuer à l'élargissement de leur réseau. Une autre de mes participantes a confirmé l'importance de ce réseau.

#### 4.3.3. La phase de maintien et de consolidation (équilibre vie pro/perso, pérennité artistique)

Si la logique « standard » appliquée aux carrières des artistes contemporain·es voudrait que « les principaux moments d'une vie professionnelle réussie » se mesure « à travers l'intégration progressive au marché de l'art » (Moulin), en réalité, plus de 95% d'entre elles n'atteignent pas la consécration sur le marché international (Judah, 2020).

Et si l'on pousse jusqu'à l'absurde cette logique de linéarité, on pourrait même soutenir « qu'une carrière d'artiste ne trouve son achèvement qu'avec sa mort » (Heinich, 1991, p. 45-46).

Le fait de pouvoir ou non vivre de son art a ici peu d'impact sur le maintien de l'activité artistique qui est davantage déterminée « par la conservation de l'appartenance à l'avant-garde artistique » (Haller 2019, 153).

Pour les enquêtées, quel que soit le temps consacré à la création ou malgré l'exercice d'activités parallèles, la pratique artistique n'est jamais assimilée à un loisir mais demeure constitutive d'une identité professionnelle (Haller 2019, 148). »

#### 4.3.3.1. *Vocation ou profession : l'impossibilité de vivre de son art ou la précocité du goût pour l'art (la genèse du désir de carrière)*

« Leur éthique est celle de la vocation et non de la profession – [ici comme ailleurs] on vit pour l'art et non de l'art [...] (Moulin 1983, 393) ».

La vocation est un élément essentiel pour comprendre le rapport au travail dans les mondes de l'art et celui qui m'intéresse ici, celui de l'art contemporain. La vocation est définie comme le fait de « se sentir appelé à exercer une activité, vécue dès lors non comme calcul d'intérêt ou comme obéissance à des convenances ou des obligations, mais comme un désir personnel, intérieur, d'embrasser une carrière pour laquelle on se sent fait, à laquelle on se sent destiné » (Heinich 2012, 38).

Les témoignages récoltés à l'occasion des entretiens attestent de cette « orientation précoce » ou de cette « révélation » (Buscatto 2015, 36). En effet, cette vocation se réalise, selon les artistes elles-mêmes, sous l'élan « d'une nécessité absolue », d'un « désir de créer depuis toute petite » pour reprendre des termes issus des récits récoltés lors des entretiens.

8 des artistes rencontrées m'ont fait part d'un désir artistique précoce qui remonte à l'enfance.

Je ne me suis pas trompée de chemin parce que je pense que je suis née artiste, quand j'étais petite, je peignais énormément, je dessinais et je jouais beaucoup, je rêvais d'être comédienne. (Maude, 47 ans, comédienne, réalistarice)

Quelques-unes ont rompu avec l'idée d'un succès commercial qui leur permettrait de vivre exclusivement de leur art parce que leur emploi d'enseignante en art leur permet de vivre leur vocation. À l'exception de celle qui n'a pas poursuivi sa pratique artistique, toutes ont affirmé ne jamais vouloir arrêter leur travail de création.

Les entretiens menés dans cette recherche montrent que la « vocation », ce besoin incompressible de faire de l'art (Buscatto 2019) guide non seulement les premiers temps de la carrière artistique mais aussi les temporalités suivantes.

#### *4.3.3.2. Articulation temporalité artistique et professionnelle : un gage de maintien dans l'activité*

Enseigner l'art est-il une manière, pour reprendre Marc Perrenoud, « de vivre grâce à son art » ? (introduction, Perrenoud 2019).

« Il a alors fallu trouver un emploi qui, tout en n'empiétant pas trop sur l'activité artistique et ne conduisant pas à une remise en question de leur identité d'artistes, constitue une source de revenus suffisante pour financer l'activité artistique et offrir des conditions de vie stables.

L'enseignement est souvent envisagé comme une solution à même de répondre à ces différentes attentes [...] » (Haller 159-160).

9 artistes rencontrées sur 14 exercent comme enseignantes dans des écoles d'art dont 7 en supérieur. Si plusieurs d'entre elles furent un temps représentées par une galerie d'art et que le sont encore, actuellement aucune des artistes rencontrées ne vit exclusivement de son art.

Au niveau intellectuel, je suis bien heureuse d'être professeure. Je suis nommée, j'ai une position complètement stable, j'ai un projet de recherche sur les livres d'artistes qui est payé par l'unité de recherche. Et le travail artistique, en quelque sorte, parfois aussi, ça se nourrit de ça, parce que toute lecture, toute rencontre, tout ça nourrit aussi le travail artistique. (Elisabeth, plasticienne, 50 ans)

11 sur 14 des artistes rencontrées consacrent actuellement entre 75 et 100% de leur temps de travail à leur activité artistique. Ces chiffres sont inversement proportionnels sur la question des revenus artistiques avec 75% des répondantes dont la part des revenus artistique est inférieure à 25%.

« Pour la plupart des enquêtés, l'articulation des temps de vie et des identités professionnelles a longtemps été un sujet de préoccupation. Dans ce cadre la question des revenus et de l'équilibre entre emploi alimentaire et activité artistique est déterminante. La résolution de cette difficulté, qui garantit la possibilité d'exercer son art dans des conditions sereines, autorise le maintien de l'activité artistique sur le long terme. [...] (Haller 159-160).

#### 4.3.3.3. *La consécration : une nécessité ?*

« Enfin, au sommet de la carrière, on notera la présence de l'artiste dans les grandes institutions : musées, commissions officielles, académies » (Heinich, 1991, 45).

Contrairement à ce qu'affirme Nathalie Heinich, une artiste peut avoir une œuvre dans une institution muséale de renom et ne pas considérer comme étant au sommet de la pyramide professionnelle. La vie des artistes est bien moins linéaire et les incertitudes et changements d'état sont légion dans un parcours.

La plupart des artistes rencontrées ne regardent plus en direction de l'inatteignable marché international de l'art. Elles adoptent un discours proactif même si certaines ne cachent pas une certaine amertume de ne pas avoir atteint une réussite internationale.



## 5. Conclusion

Toutes les artistes plasticiennes rencontrées pour ce mémoire ont bénéficié d'une reconnaissance institutionnelle et marchande dans les meilleurs circuits du monde de l'art contemporain. Des marques de reconnaissance qui constituent des signaux forts d'appartenance à la sphère de l'art contemporain. Mais que se passe-t-il après l'engouement des premières années ? Ces années où elles sont labellisées dans la catégorie « jeunes artistes » et « artistes émergentes », où elles remportent toutes de nombreux prix, bourses et résidences et enchaînent les projets dans des institutions locales mais aussi d'envergure internationale. La participation à des résidences et à des expositions à divers endroits du globe témoigne du degré de professionnalisation des artistes femmes rencontrées.

Pour reprendre un terme de Marie Buscatto, on peut dire que la plupart d'entre elles sont « sursocialisées » : elles cumulaient plusieurs ressources identifiées comme favorables à la carrière des artistes femmes. Chacune a bénéficié d'un capital social moyen ou élevé lui permettant d'évoluer dans le parcours incertain, précaire et concurrentiel qu'est celui du monde de l'art contemporain.

Mis à part une autodidacte, chacune a suivi une formation dans une école d'art prestigieuse, défi qu'elles ont relevé avec brio. Ayant reçu les félicitations des jurys, plusieurs d'entre elles se sont vu proposer des expositions, des projets artistiques et même un poste de professeure dans une école d'art alors qu'elles n'avaient pas encore terminé leur cursus.

C'est le temps de l'émergence : celui de la parution dans les pages de l'art même, marque de reconnaissance que chacune a ressentie comme un signe important de légitimation.

Et aujourd'hui, dix ans après cette période, le rythme s'est ralenti. Des galeries qui les soutenaient ont parfois fermé, mais les projets se poursuivent pour plusieurs d'entre elles ; il y a encore des initiatives de grande envergure, comme les images du tunnel Annie Cordy ou l'aménagement de la Grand-Place de Brugelette, pour ne citer que ces deux exemples. Chacune a aménagé sa vie pour pouvoir continuer à créer. Neuf des quatorze artistes rencontrées ont trouvé cet équilibre dans l'enseignement artistique. Ce qui montre qu'arriver à ce niveau de professionnalisation, elles ont déjà assez de ressources pour la majorité pour parvenir à se maintenir, même si ça n'est pas dans des niveaux d'envergure internationale, elles sont plus épanouies. L'équilibre est trouvé et l'art est omniprésent.

Bien sûr, celles qui ont traversé une ou plusieurs grossesses ont forcément levé le pied quelque temps. Cela n'aide pas la carrière, elles l'avouent, mais le désir est accompli malgré les injonctions et les nombreux stéréotypes entourant la maternité dans le monde des arts plastiques. De plus, cela remplit une vie de créativité, pour le bien-être de toutes et de tous.

## Bibliographie

- Becker, H. S. (1988). *Les mondes de l'art*. Flammarion.
- Becker, H. S. (2002). *Les ficelles du métier : Comment conduire sa recherche en sciences sociales*. La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.becke.2002.01>
- Bille, T., & Jensen, S. (2018). Artistic education matters : Survival in the arts occupations. *Journal of Cultural Economics*, 42(1), 23-43. <https://doi.org/10.1007/s10824-016-9278-5>
- Boltanski, L., & Chiapello, È. (2011). *Le nouvel esprit du capitalisme* (Nouvelle éd.). Gallimard.
- Bourdieu, P. (1986a). *L'illusion biographique*. <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2317>
- Bourdieu, P. (1986b). The Forms of Capital. In J. G. Richardson (Éd.), *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education* (p. 241-258). New York: Greenwood Press. <https://doi.org/10.1002/9780470755679.ch15>
- Bureau, M.-C., Perrenoud, M., & Shapiro, R. (Éds.). (2009). *L'artiste pluriel : Démultiplier l'activité pour vivre de son art*. Presses universitaires du Septentrion. <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.40328>
- Buscatto, M. (2007). Women in Artistic Professions. An Emblematic Paradigm for Gender Studies. *Social Cohesion and Development*, 2(1), 69-77. <https://doi.org/10.12681/scad.9040>
- Buscatto, M. (2009). 14. Femme et artiste : (Dé) jouer les pièges des « féminités ». In *Politiques de l'intime* (p. 265-280). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.berr.2009.01.0265>

- Buscatto, M. (2016). L'art sous l'angle du genre : Ou révéler la normativité des mondes de l'art. In A. Quemin & G. Villas Bôas (Éds.), *Art et société*. OpenEdition Press.  
<https://doi.org/10.4000/books.oep.475>
- Buscatto, M., & Leontsini, M. (2011b). La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre. *Sociologie de l'Art, OPuS 18(3)*, 7-13.  
<https://doi.org/10.3917/soart.018.0007>
- Buscatto, M., & Leontsini, M. (2011a). Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes du genre. *Sociologie de l'Art, OPuS 17(2)*, 7-13. <https://doi.org/10.3917/soart.017.0007>
- Buscatto, M., Leontsini, M., & Naudier, D. (Éds.). (2017). *Du genre dans la critique d'art = : Gender in art criticism*. Éditions des archives contemporaines.
- Danner, M., & Galodé, G. (2006). L'orientation professionnelle des diplômés des beaux-arts : Étude des stratégies de positionnement. *L'orientation scolaire et professionnelle, 35/1*, Article 35/1. <https://doi.org/10.4000/osp.906>
- Danner, M., & Galodé, G. (2008). L'insertion des femmes artistes : Entre obstacles culturels et choix rationnels. *Formation emploi. Revue française de sciences sociales, 104*, Article 104. <https://doi.org/10.4000/formationemploi.1346>
- Darmon, M. (2008). La notion de carrière : Un instrument interactionniste d'objectivation: *Politix, 82(2)*, 149-167. <https://doi.org/10.3917/pox.082.0149>
- d'Eaubonne, F. (1978). *Histoire de l'art et lutte des sexes*. Éditions de la différence.
- Demazière, D. (2007). Quelles temporalités travaillent les entretiens biographiques retrospectifs ? *Bulletin of Sociological Methodology/Bulletin de Méthodologie Sociologique, 93(1)*, 5-27. <https://doi.org/10.1177/075910630709300103>

- Dujardin, A., & Rajabaly, H. (2012). *Les modes de reconnaissance des artistes ordinaires—Smart*. <https://smartbe.be/fr/comprendre/publications/education-permanente/les-modes-de-reconnaissance-des-artistes-ordinaires/>
- Dumont, F. (2008). Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. *Histoire & mesure, XXIII(2)*, Article 2. <https://doi.org/10.4000/histoiremesure.3733>
- Fournier, M., & Misdrahi, M. (2015). Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du CALQ. *Globe, 17(1)*, 85-107. <https://doi.org/10.7202/1028634ar>
- Freidson, E., Chamboredon, J.-C., & Menger, P.-M. (1986). Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique. *Revue française de sociologie, 27(3)*, 431-443. Persée <https://www.persee.fr>. <https://doi.org/10.2307/3321317>
- Froidevaux-Metterie, C. (2021). *Un corps à soi*. Éditions du Seuil.
- Goffman, E. (1968). *Asiles. Étude sur la condition sociale des malades mentaux*. (Minit).
- Goffman, E. (1974). *Les rites d'interaction*. Ed. de Minit. (Ouvrage original publié en 1968).
- Gouma-Peterson, T., & Mathews, P. (1987). The Feminist Critique of Art History. *The Art Bulletin, 69(3)*, 326-357. <https://doi.org/10.2307/3051059>
- Haller, Z. (2019). Rester plasticien quand la notoriété ne fait plus partie du champ des possibles. *Recherches sociologiques et anthropologiques, 50(2)*, 147-165. <https://doi.org/10.4000/rsa.3569>
- Heinich, N. (1991). Peut-on parler de carrières d'artistes? Un bref historique des formes de la réussite artistique. *Cahiers de recherche sociologique, 16*, 43-54. <https://doi.org/10.7202/1002127ar>

- Heinich, N. (2005). *L'élite artiste : Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard.
- Judah, H. (2022). *How not to exclude artist mothers (and other parents)*. Lund Humphries.
- Lannoy, P. (202324). *SOCA-D-467 Analyse qualitative en sciences sociales*. La « carrière » comme outil d'analyse qualitative, Université Libre de Bruxelles.
- LeCoq, S. (2004). Le travail artistique : Effritement du modèle de l'artiste créateur ? : *Sociologie de l'Art, OPuS* 5(3), 111-131. <https://doi.org/10.3917/soart.005.0111>
- Lippard, L. R. (1976). *From the center : Feminist essays on women's art*. Dutton.
- Lizé, W. (2015). Présentation : Trajectoires de consécration et transformations des champs artistiques. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 5-16. <https://doi.org/10.7202/1036337ar>
- Marguin, S. (2013). Les temporalités de la réussite : Le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain. *SociologieS*, 10. <https://doi.org/10.4000/sociologies.4466>
- Martinache, I. (2022). Alain Quemin, Le monde des galeries. *Lectures*. <https://doi.org/10.4000/lectures.57150>
- Menger, P.-M. (1989). Rationalité Et Incertitude De La Vie D'artiste. *L'Année sociologique (1940/1948-)*, 39, 111-151.
- Menger, P.-M. (1998). Le travail et l'invention artistiques : Les figures de l'incertitude. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap*, 52, 165-174. <https://doi.org/10.2307/3686922>
- Menger, P.-M. (2003). *Portrait de l'artiste en travailleur : Métamorphoses du capitalisme*. Le Seuil.
- Menger, P.-M. (2009). *Le travail créateur : S'accomplir dans l'incertain*. Seuil : Gallimard.

- Misdrahi, M. (2016). Être « découvert » ou se faire « reconnaître » ? : Le processus de détermination de la valeur artistique dans l'attribution de bourses en arts visuels. *Sociologie et sociétés*, 47(2), 65-83. <https://doi.org/10.7202/1036340ar>
- Moulin, R. (1992). *L'Artiste, l'institution et le marché*. Flammarion.
- Moureau, N., & Sagot-Duvaurox, D. (2010). La nébuleuse des intermédiaires de l'art actuel. In *Smartbe, L'artiste et ses intermédiaires* (p. 55-67). Mardaga. <https://hal.science/hal-00532820>
- Naudier, D., & Rollet, B. (avec Séminaire de recherches Représentations des rapports sociaux de sexe dans le champ culturel). (2007). *Genre et légitimité culturelle : Quelle reconnaissance pour les femmes ?* l'Harmattan.
- Octobre, S., & Patureau, F. (avec France). (2018). *Normes de genre dans les institutions culturelles*. Ministère de la culture et de la communication, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques, DEPS Sciences po, les presses.
- Paillé, P., & Mucchielli, A. (2021). Chapitre 1. Choisir une approche d'analyse qualitative. In *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales: Vol. 5e éd.* (p. 13-36). Armand Colin. <https://www.cairn.info/l-analyse-qualitative-en-sciences-humaines--9782200624019-p-13.htm>
- Parker, R., & Pollock, G. (1987). *Old mistresses : Women, art, and ideology*. Pandora Press (Unwin Hyman).
- Pasquier, D. (1983). Carrières de femmes : L'art et la manière. *Sociologie du travail*, 25(4), 418-431. <https://doi.org/10.3406/sotra.1983.1946>

- Patureau, F., & Sinigaglia, J. (2020). *Artistes plasticiens—De l'école au marché*. Ministère de la culture, Secrétariat général, Département des études, de la prospective et des statistiques (DEPS) : Sciences Po, Les presses.
- Paugam, S. (2010). *Les 100 mots de la sociologie* (Numéro 3870). Presses Universitaires de France; Cairn.info. <https://www.cairn.info/les-100-mots-de-la-sociologie--9782130574057.htm>
- Pita, J. C. (2014). The transition from initial vocational training to the world of work : The case of art school students. *European Journal for Research on the Education and Learning of Adults*, 5, 111-126. <https://doi.org/10.3384/rela.2000-7426.rela0107>
- Provansal, M. (2016). Au-delà de la vocation artistique : Un recrutement sexuellement différencié des candidat-e-s à une carrière de plasticien-ne ? *Éducation et socialisation*, 42, Article 42. <https://doi.org/10.4000/edso.1821>
- Provansal, M. (2018). Carrières des plasticiennes sous contrainte des normes de genre des intermédiaires. In S. Octobre & F. Patureau, *Normes de genre dans les institutions culturelles* (Ministère de la Culture. DEPS, p. 61-74). Les Presses de Sciences Po.
- Provansal, M. (2020). Comment « faire la différence » ? La fabrique des inégalités de sexe, de classe et de race à l'entrée des beaux-arts. *Agone - Histoire, Politique et Sociologie*, 65, 105-127.
- Ravet, H. (2013). 38. Genre et travail artistique. In *Travail et genre dans le monde* (p. 399-408). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.marua.2013.01.0399>
- Ravet, H. (2018). 12 - Le sexe des arts : De la méfiance à l'effervescence. In *Je travaille, donc je suis* (p. 165-176). La Découverte. <https://doi.org/10.3917/dec.marua.2018.01.0165>
- Tétu, M. (2017). Les artistes émergents et l'autonomie de soi par la « gestion de carrière ». *Nouvelles pratiques sociales*, 29(1-2), 52-71. <https://doi.org/10.7202/1043392ar>

Verger, A. (1982). L'artiste saisi par l'Ecole—Persée. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 42, 19-32. <https://doi.org/10.3406/arss.1982.2149>