

## « Semer la zizanie et voler dans les plumes du patriarcat » : pour une sociologie de l'art féministe

---

**Christine Détrez**

« Alors que la majorité des étudiants en écoles d'art sont des étudiantes, les stars de l'art contemporain sont en majorité des hommes et ces derniers dominent le marché de l'art contemporain » : tel est le paradoxe auquel s'attaque Mathilde Provansal dans ce livre ambitieux, clair et implacable, consacré aux parcours des diplômé-es depuis le début des années 1990 d'une école des beaux-arts française très prestigieuse, l'École des arts plastiques, une des quarante-quatre écoles supérieures d'art. La question n'est certes pas nouvelle. En 1971, Linda Nochlin interrogeait de façon volontairement provocante : « pourquoi n'y a-t-il pas de grands artistes femmes ? ». Contrairement aux démarches de réhabilitation des artistes oubliées, son propos n'était pas de comprendre comment de grandes artistes avaient été effacées par l'histoire, mais littéralement de saisir pourquoi – structurellement – elles n'avaient pas pu exister, pourquoi, étant donné les conditions sociales, il était fort peu probable que des femmes artistes atteignent le niveau de leurs équivalents masculins. Elle était même catégorique et enfonçait le clou :

Le fait est qu'il n'y a pas eu, à notre connaissance, de femme artiste de grandeur absolue, même s'il y en a eu beaucoup d'intéressantes et de très talentueuses qui ont été injustement méconnues et négligées; de même qu'il n'y a pas eu de grands pianistes de jazz en Lituanie, ni d'Esquimaux joueurs de tennis, même si nous aurions souhaité qu'il en fût autrement. Les choses sont ainsi et c'est évidemment

regrettable, mais nous ne changerons pas cet état de fait en manipulant la vérité historique ou critique, ni en incriminant un biais mâle et phallocrate de l'histoire. Le fait est, mes très chères sœurs, qu'il n'y a pas d'équivalent féminin à Michel-Ange ou Rembrandt, Delacroix ou Cézanne, Picasso ou Matisse, et même, en des temps plus récents, à de Kooning ou Warhol, pas plus que ces deux derniers n'ont d'équivalents afro-américains. [...] Or dans les faits, nous le savons, la situation actuelle et passée dans les arts comme dans bien d'autres domaines est avilissante, oppressante et décourageante pour toutes celles et ceux qui n'ont pas eu la chance de naître blancs, préférablement bourgeois et surtout mâles.<sup>1</sup>

Linda Nochlin elle-même nuance son propos : elle qualifie cette interrogation, dans l'édition originale de l'article dans *ARTnews*<sup>2</sup>, de «question bête» qui n'a d'intérêt que pour les sous-entendus qu'elle met au jour. Elle participera également au projet de réécriture d'une histoire de l'art qui n'exclurait pas le travail des femmes, mais les arguments de la critique d'art sont pertinents : si des femmes artistes ont atteint les plus hauts degrés, et ont été effacées, alors il n'y a aucun problème quant aux conditions sociales d'existence et d'exercice des femmes en art. Au contraire, la critique d'art pointait combien le mythe du Génie, du créateur incréé, est si prégnant que les femmes se trouvent piégées dans ce syllogisme – et Mathilde Provansal le rappelle dans son introduction : «si les femmes avaient en elles la pépite d'or du génie artistique, ce trésor se révélerait de lui-même. Or il ne s'est jamais révélé. Donc les femmes n'ont pas en elles la pépite d'or du génie artistique. CQFD». Il ne s'agit bien évidemment pas d'en conclure à une absence génétique du génie chez les femmes, mais de souligner la différence générée des conditions sociales de possibilité des trajectoires artistiques : dans les traces d'une Virginia Woolf<sup>3</sup> imaginant le destin de Judith, la sœur de William Shakespeare, qui, si elle avait voulu être artiste, se serait vouée à la folie, à la prostitution et à une mort misérable, Linda Nochlin invente une sœur à Pablo Picasso :

- 
1. Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?*, Margot Rietsch trad., Londres, Thames & Hudson, 2021, p. 30-31.
  2. Linda Nochlin, «Why have there been no great women artists?», *ARTnews*, janvier 1974, p. 23.
  3. Virginia Woolf, *Un lieu à soi*, M. Darrieussecq trad., Paris Denoël, 2015. Je me réfère ici à la traduction par Marie Darrieussecq du célèbre *A Room of One's Own*, publié en 1929 : Marie Darrieussecq insiste en effet sur la connotation générée du choix de «chambre» pour «room» et lui préfère le plus neutre «lieu».

«Et si Pablo Picasso était né fille? Señor Ruiz aurait-il stimulé avec autant d'attention les ambitions de réussite de la petite Pablita?»<sup>4</sup>. Si ce n'est la nature, alors c'est la culture? Si tel est le cas, il faut chercher du côté des conditions sociales d'existence et d'exercice, et non pas du miracle du don, qui comme la foudre dans le cas des appariements amoureux ne tombe pas au hasard des berceaux.

C'est bien cette voie qu'emprunte Mathilde Provansal dans sa thèse, dont est tiré cet ouvrage. Si des travaux sociologiques se sont attachés à déboulonner ce mythe du génie et à, bien plus prosaïquement, dévoiler les mécanismes qui, en art comme ailleurs, excluent les femmes, il manquait une étude contemporaine qui en démontrerait finement les rouages. Car Mathilde Provansal, dans l'introduction de cet ouvrage dont l'un des mérites est déjà de faire un bilan des recherches existantes, évite un des écueils, déjà signalés par Michèle Le Doeuff dans *Le sexe du savoir*<sup>5</sup> : attention aux explications par la socialisation, qui renverraient le moindre succès des femmes à l'auto-élimination ou à leur moindre estime de soi. Certes, on peut montrer – à juste titre – combien les hommes sont socialisés, dès l'enfance, à la compétition et aux situations agonistiques, on peut montrer – à juste titre encore – combien les encouragements et les attentions qu'ils reçoivent construisent une assurance qui, souvent, va manquer aux filles, à qui on apprend bien davantage à prendre soin des autres, à ne pas se mettre en avant, à garder leur place. Mathilde Provansal a d'ailleurs recours aux logiques de cette socialisation différenciée pour montrer de façon convaincante comment tel ou tel va oser briguer et obtenir un atelier prestigieux, comment tel ou tel occupe l'espace physique du dit atelier, par des œuvres plus grandes, plus encombrantes, qui vont reléguer les filles aux marges de ces espaces : pour comprendre cette lutte des places, il suffit de regarder ce qui se passe à l'école pendant les récréations, où les filles, dès la maternelle, sont cantonnées aux marges des cours occupées par les matchs de foot.

Mais parler de la socialisation genrée et de ses effets dans le milieu professionnel ne doit pas devenir un paravent qui masquerait le rôle de ces milieux professionnels et des institutions qui repèrent, élisent, forment, propulsent, accompagnent – ou non – un·e aspirant·e. Qui, sous couvert

- 
4. Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?*, ouvr. cité, p. 38.
  5. Dont le hasard du calendrier fait qu'il est réédité cette année également par ENS Éditions, après une édition originale chez Alto Aubier en 1998.

de constater la valeur, de fait, la construisent. Et c'est bien en quoi l'enquête réalisée par Mathilde Provansal est remarquable. Le devenir des diplômé-es de cette grande école d'art lui permet en effet de suivre les carrières, depuis l'examen d'entrée jusqu'aux positions les plus élevées et reconnues. Elle s'est glissée, armée de son calepin – et de son stylo à pointe très fine pour qu'on ne puisse pas lire ses notes par-dessus son épaule –, et surtout de son esprit sociologique, dans les espaces où se joue la sélection, avec un défi de taille : comment sociologiser le « flou », dont il n'est pas anodin qu'il soit toujours qualifié d'« artistique », des critères de jugement d'un « examen » d'entrée. Son attention aux postures, aux tours de paroles, aux remarques (« sauver » les filles et « parier sur » les garçons) montre comment, de façon collective, vont être écarté-es surtout des filles et des étrangers. Mais l'élimination ne s'arrête pas là, et le travail de Mathilde Provansal montre comment la métaphore du plafond de verre, si classique en sociologie des carrières féminines, peut là aussi s'avérer trompeuse : elle laisserait supposer en effet que ce serait au plus haut degré des carrières que les femmes seraient empêchées, alors que leur « évaporation » est bien plutôt le fruit d'une accumulation d'évictions successives. Cela commence avec l'examen d'entrée, puis avec l'obtention de tel ou tel atelier plus ou moins reconnu et le soutien de tel ou tel professeur – et de son réseau –, cela continue avec la vie quotidienne – faut-il ou non vivre avec un artiste quand on est une femme ? Faut-il ou non avoir des enfants quand on est une artiste ? – et se traduit très concrètement par le plus ou moins grand soutien des galeries, le nombre d'expositions, leur nature et leur lieu, qui créent la notoriété... et la valeur. Là également, il faut toute l'ingéniosité de la sociologue pour se doter d'instruments permettant d'objectiver ce qui, le plus souvent, est renvoyé au domaine de l'ineffable, car, comme le remarque l'une des artistes rencontrées : « c'est très, très difficile à définir cet ensemble de petites choses positives très difficilement quantifiables qui vont arriver à un artiste homme, et qui ne vont pas arriver à une artiste femme, qui font qu'elle et lui, ils ne vont pas avoir le même type d'encouragement, le même type d'accompagnement, le même type de parcours au final ».

Parce qu'il faut « compter pour que les femmes comptent », comme le préconisait à juste titre Lori Saint-Martin, Mathilde Provansal multiplie les angles d'analyse, fait varier les échelles, les sources et les outils, combine dans son dispositif observations, entretiens et méthodes quantitatives, prenant soin, notamment par le recours à un raisonnement « toutes choses égales par ailleurs », d'écartier les biais et raccourcis.

Les conclusions sont sans appel, et Mathilde Provansal nous livre les divers mécanismes qui aboutissent à cet engrenage, fournissant ainsi un outil qui sera sans nul doute utile à d'autres chercheur-es : les carrières des femmes sont, aujourd'hui encore, freinées par la prégnance de représentations et de stéréotypes sexués, dans des milieux artistiques qui se prétendent plutôt ouverts, tolérants, voire transgressifs. L'hétérosexualisation des femmes menace et freine leur reconnaissance professionnelle, les femmes étant toujours perdantes au jeu de la séduction, quelle que soit leur attitude. Les stéréotypes liés à la maternité et la socialisation de genre, qui dote les hommes de davantage de ressources dans un univers compétitif mais aux règles informelles, sont enfin les deux derniers mécanismes.

Les choses sont-elles alors condamnées à ne jamais changer, et la sociologie à se contenter de dévoiler et déplorer des mécanismes bien rodés? L'ultime mérite de la démarche de Mathilde Provansal est de proposer des pistes : car des femmes, tout de même, parviennent à atteindre les places les plus prestigieuses, sans être réduites aux quelques exceptions qui confirmeraient la règle. Mathilde Provansal montre notamment l'importance de la formation – le passage par l'École, l'obtention des félicitations ont un réel impact –, mais aussi le rôle des politiques culturelles. Même quand celles-ci ne sont pas spécifiquement dirigées vers le soutien des femmes artistes, comme ce fut le cas dans les années 1980, la création de lieux d'exposition a bénéficié – aussi – aux femmes, même si elles sont les plus touchées quand les possibilités se restreignent.

Enfin, l'enquête, réalisée entre 2014 et 2018, se clôt avant le mouvement #MeToo, avant la dénonciation, dans les écoles d'art comme ailleurs, des violences sexistes et sexuelles. Il ne suffit pas, bien évidemment, de deux syllabes, aussi claquantes soient-elles, et d'un hashtag pour bouleverser des états de fait : il est toujours difficile, pour les femmes artistes, de parler, tant le prix à payer peut s'avérer élevé, dans un milieu de « réputations ». Mais on peut espérer qu'avec la mise en place des dispositifs de régulation des violences sexistes et sexuelles dans les écoles d'art, avec également la prise de conscience et la vigilance des jeunes générations, certaines des réflexions que rapporte Mathilde Provansal deviennent impronçables dans un jury d'examen. Que les catégories de jugement, elles aussi, s'en trouvent modifiées. Que les professeur-es, hommes et femmes, soient obligé-es de déconstruire ces façons dont on leur a appris à juger, et à enseigner. La tâche n'est pas simple : lors d'un déjeuner de thèse il y a une dizaine d'années, alors que je m'étonnais qu'aucune réalisatrice

n'ait été nommée pour la Palme d'or de Cannes, un éminent professeur de sociologie m'avait rétorqué que quand même, on ne pouvait pas remettre en question les choix des sélectionneurs, et que cette année-là, peut-être que les films des femmes étaient, tout simplement, moins bons. Il faudra du temps pour déconstruire les canons artistiques.

Trente ans après son article fondateur, Linda Nochlin revenait sur les acquis de l'histoire de l'art féministe et encourageait à poursuivre ce travail «pour semer la zizanie, pour remettre en question, pour voler dans les plumes du patriarcat»<sup>6</sup>. Le livre de Mathilde Provansal, pour cela, fera date : il donne tous les éléments – du constat aux pistes, en passant par la démonstration rigoureuse des mécanismes d'exclusion – pour enfin changer les choses.

---

6. Linda Nochlin, « Trente ans après » [2006], *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?*, ouvr. cité, p.106.

- **Une féminisation de l'art contemporain en trompe-l'œil?**

Entre 2015 et 2020, une exposition monographique sur cinq au Centre Pompidou était consacrée à une artiste femme<sup>1</sup>. Les artistes femmes représentaient moins d'un tiers des artistes exposé-es dans les Fonds régionaux d'art contemporain et 38 % dans les centres d'art en 2019<sup>2</sup>. Si les artistes hommes sont largement minoritaires dans l'édition 2022 de la Biennale de Venise, cela ne doit pas faire oublier que les artistes femmes ont longtemps été peu visibles dans les grandes expositions internationales<sup>3</sup>. Les stars de l'art contemporain sont en majorité des hommes<sup>4</sup> et ces derniers dominent le marché de l'art contemporain. Par exemple, en 2018, les trois quarts des artistes exposé-es dans les foires d'art contemporain les plus prestigieuses étaient des hommes<sup>5</sup>. Les femmes sont aussi

- 
1. Voir les bilans d'activité 2020, 2019, 2018, 2017, 2016 et 2015 du Centre Pompidou. En ligne : [[www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou/bilans-activite](http://www.centrepompidou.fr/fr/le-centre-pompidou/bilans-activite)].
  2. Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication, édition 2022*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, 2022, p. 44.
  3. Fabienne Dumont, « Les limites d'une évaluation chiffrée au regard de la fabrique des valeurs. Exemple de la reconnaissance des plasticiennes des années 1970 en France », *Histoire & Mesure*, vol. 23, n° 2, 2008, p. 219-250. Maura Reilly, « Taking the measure of sexism: Facts, figures, and fixes », *ARTnews*, posté le 26 mai 2015. En ligne : [[www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/](http://www.artnews.com/2015/05/26/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes/)].
  4. Alain Quemin, *Les stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration artistiques dans les arts visuels*, Paris, CNRS Éditions, 2013.
  5. Clare McAndrew, *The Art Market 2018*, Bâle, ArtBasel, UBS, 2018.

sous-représentées parmi les artistes consacré-es par des prix d'art contemporain, et ce à chaque étape de la carrière artistique<sup>6</sup>. Alors que presque la moitié des lauréat-es des prix dédiés aux artistes «émargent-es»<sup>7</sup> sont des femmes, elles représentent moins d'un tiers des artistes «en milieu de carrière» ayant reçu le prix Marcel Duchamp<sup>8</sup>.

Les femmes seraient-elles moins talentueuses que les hommes? Leur travail de moins bonne qualité? La moindre présence des artistes femmes dans les instances de consécration artistique et économique interpelle d'autant plus que les milieux artistiques sont généralement considérés comme ouverts, tolérants et avant-gardistes. Un certain nombre d'artistes, de commissaires d'exposition, de critiques d'art, de galeristes ou encore de collectionneurs et collectionneuses rencontrés au cours de cette recherche soulignent qu'en matière d'évaluation artistique, «c'est le travail qui compte». De même, le commissaire artistique du Salon de Montrouge<sup>9</sup>, interrogé sur le fait que les hommes sont trois fois plus primés que les femmes, expliquait à une journaliste : «Je veille pourtant à ce que le jury soit mixte. Et, lorsque je demande à ses membres pourquoi ils ont distingué surtout des hommes, ils – et elles – me répondent qu'ils n'ont regardé que la qualité des œuvres!»<sup>10</sup>. Une telle explication conduit à naturaliser les différences sexuées de réputation et laisse penser que si les femmes sont minoritaires au sein des diverses instances de légitimation artistique, c'est parce que leur travail serait de moins bonne qualité et qu'elles seraient moins talentueuses que les hommes. Comme l'écrivait, pour le dénoncer, Linda Nochlin, «l'absence de grande réussite artistique chez les femmes peut s'énoncer sous forme de syllogisme : si les femmes

- 
6. La réussite artistique se construit selon le triptyque «artiste émergent-e, artiste en milieu de carrière, artiste établi-e». Le passage à la quarantaine constitue un moment charnière des temporalités de la réussite artistique. Séverine Marguin, «Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain», *SociologieS*, 2013. En ligne : [journals.openedition.org/sociologies/4466].
  7. Samuel Belfond, «De l'école à la galerie, pourquoi les jeunes artistes s'évaporent-elles?», *Manifesto XXI*, 15 décembre 2018. En ligne : [manifesto-21.com/de-lecole-a-la-galerie-pourquoi-les-jeunes-artistes-sevaporent-elles/].
  8. Le prix Marcel Duchamp a été créé en 2000 par l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (ADIAF), qui regroupe près de 400 collectionneurs et collectionneuses d'art contemporain. Voir le site de l'ADIAF : [www.adiaf.com/le-prix-marcel-duchamp/presentation/].
  9. Le Salon de Montrouge expose chaque année environ 70 «jeunes artistes contemporains», c'est-à-dire «en début de carrière» et «n'ayant pas de galerie attirée», sélectionnés sur dossier parmi plus de 2 700 candidatures. Voir les modalités de candidature sur le site du salon : [www.salondemontrouge.com/31-modalites-de-candidature.htm].
  10. Marie Zawisza, «L'art est un bastion sexiste», *Le Monde*, 26 septembre 2013.

avaient en elles la pépite d'or du génie artistique, ce trésor se révélerait de lui-même. Or il ne s'est jamais révélé. Donc les femmes n'ont pas en elles la pépite d'or du génie artistique. CQFD»<sup>11</sup>.

Les femmes sont pourtant majoritaires dans les formations artistiques et représentent presque la moitié des artistes plasticien·nes en France.

S'il n'existe pas de barrière à l'entrée de la profession d'artiste plasticien·ne<sup>12</sup>, le diplôme apparaît comme un droit d'entrée informel<sup>13</sup> et comme un des ressorts de la féminisation de la profession<sup>14</sup>. L'accès à la formation et au diplôme a été un levier majeur de la féminisation des professions prestigieuses et/ou masculines<sup>15</sup>. Pour autant, les femmes n'ont pas attendu que leur soient ouvertes les portes de l'enseignement artistique officiel pour créer<sup>16</sup>, mais «l'exclusion du système scolaire a signifié pour les artistes femmes non seulement l'interdit de certaines pratiques, mais aussi l'impossibilité de se présenter à égalité avec les hommes dans les réseaux de diffusion des œuvres»<sup>17</sup>. Les femmes ont péniblement obtenu le droit de se présenter au concours d'entrée de l'École des beaux-arts de

- 
11. Linda Nochlin, «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?», *Femmes, art et pouvoir. Et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon (Rayon art), 1993 [1989], p. 215.
  12. Célia Bense Ferreira Alves et Frédéric Poulard dir., *L'art d'être artiste*, n° 23-24 de *Sociologie de l'art*, 2015.
  13. Gérard Mauger dir., *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2006.
  14. Marie Gouyon, Frédérique Patureau et Gwendoline Volat, *La lente féminisation des professions culturelles*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS (Culture études, n°2), 2016.
  15. Voir par exemple : Catherine Marry, *Les femmes ingénieurs. Une révolution respectueuse*, Paris, Belin, 2004; Marie Buscatto, *Femmes du jazz. Musicalités, féminités, marginalités*, Paris, CNRS Éditions, 2007; Marlaine Cacouault-Bitaud, *Professeuses... mais femmes. Carrières et vies privées des enseignantes du secondaire au xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, La Découverte, 2007; Yvonne Guichard-Claudic, Danièle Kergoat et Alain Vilbrod dir., *L'inversion du genre. Quand les métiers masculins se conjuguent au féminin... et réciproquement*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008; Sylvie Schweitzer, «Du vent dans le ciel de plomb? L'accès des femmes aux professions supérieures, xix<sup>e</sup>-xx<sup>e</sup> siècles», *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 2, 2009, p. 183-198; Hyacinthe Ravet, *Musiciennes. Enquête sur les femmes et la musique*, Paris, Autrement, 2011; Emmanuelle Zolesio, *Chirurgiens au féminin? Des femmes dans un métier d'hommes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.
  16. Denise Noël, «Les femmes peintres dans la seconde moitié du xix<sup>e</sup> siècle», *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 19, 2004. En ligne : [journals.openedition.org/clio/646]. Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, xviii<sup>e</sup>-xix<sup>e</sup> siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
  17. Dominique Pasquier, «Carrières de femmes : l'art et la manière», *Sociologie du travail*, vol. 25, n° 4, 1983, p. 424.

Paris en 1897<sup>18</sup> grâce à la mobilisation de l'Union des femmes peintres et sculpteurs<sup>19</sup>. Mais cette ouverture n'a pas levé tous les obstacles, comme en témoigne, par exemple, la «question du caleçon»<sup>20</sup>.

L'accroissement de la fréquentation de l'enseignement supérieur par les femmes s'est accompagné d'une féminisation des formations artistiques, y compris les plus réputées. Jusque dans les années 1980, les femmes poursuivaient leurs études d'art dans des filières moins prestigieuses que les hommes (écoles ou ateliers privés, cours du soir)<sup>21</sup>. Elles sont majoritaires dans les filières artistiques à l'université à partir des années 1980 et dans les écoles nationales et régionales des beaux-arts après 1990<sup>22</sup>. Elles représentaient 61 % des étudiant·es en arts plastiques en 2002<sup>23</sup> et les deux tiers des effectifs en 2020<sup>24</sup>. Les écoles supérieures d'art publiques constituent l'une des filières de l'enseignement supérieur Culture les plus féminisées, loin devant celles du spectacle vivant (49 % d'étudiantes), du cinéma et de l'audiovisuel (50 %) ou encore d'architecture (58 %).

La féminisation des formations artistiques s'est accompagnée de celle de la population des artistes plasticien·nes. Dans la première grande

- 
18. Les femmes obtiennent en 1896 la permission de fréquenter la bibliothèque, d'assister à quelques cours magistraux de perspective et d'histoire de l'art, de suivre des cours de dessin et de modelage, et de participer deux fois par semaine à des cours d'anatomie non mixtes. Un décret ministériel leur ouvre l'accès au concours d'entrée et à des cours non mixtes de peinture et de sculpture en 1897. Le premier atelier destiné aux femmes est créé en 1900, mais celui-ci est rapidement saturé. En 1903, les femmes sont autorisées à se présenter au prix de Rome qui permet d'être pensionnaire de l'Académie de France à Rome. En 1911, la sculptrice Lucienne Antoinette Heuvelmans est la première femme à obtenir cette distinction. Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1991.
  19. L'Union a été créée par Hélène Bertaux en 1881 et tient son premier salon en 1882. Elle défend l'accès des femmes à la formation et à la profession d'artiste. Catherine Gonnard, «Les femmes artistes et les institutions avant 1950», *Elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du Musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, C. Morineau dir., Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 286-289.
  20. Lors des concours mixtes d'études du nu organisés par l'école, les modèles masculins portaient un caleçon en présence des élèves féminines pour préserver la bienséance, ce qui permettait de deviner le sexe des candidat·es. Séverine Sofio, «Former les jeunes filles à la peinture dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle», *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, F. Nerlich et A. Bonnet dir., Tours, Presses universitaires François-Rabelais (Perspectives historiques), 2013, p. 71-84.
  21. D. Pasquier, «Carrières de femmes : l'art et la manière», art. cité.
  22. Gilles Galodé, «Les écoles d'art en France. Évolution des structures d'offres et des effectifs», *Les Notes de l'Irédu*, vol. 95, n° 2, 1995. En ligne : [\[iredu.u-bourgogne.fr/wp-content/uploads/2010/03/note952.pdf\]](http://iredu.u-bourgogne.fr/wp-content/uploads/2010/03/note952.pdf).
  23. Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication, édition 2014*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, 2014, p. 40.
  24. Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication, édition 2021*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, 2021, p. 56.

enquête nationale sur les plasticien·nes, réalisée au début des années 1980, Raymonde Moulin, Jean-Claude Passeron, Dominique Pasquier et Fernando Porto-Vasquez ont défini cette population en tenant compte de la «visibilité sociale» de l'artiste<sup>25</sup>. Les sociologues ont procédé au dépouillement de nombreuses publications professionnelles et ont relevé les noms d'artistes y figurant. Ils-elles ont ensuite dénombré les occurrences des artistes dans ces listes pour stratifier la population selon différents niveaux de réputation et ont tiré de ce fichier un échantillon comprenant environ 18 000 noms. Les femmes représentent 37 % de leur échantillon, un taux de féminisation équivalent à celui de la population active de l'époque, mais seulement 4 % des artistes les plus visibles. Ces trente dernières années, les effectifs des artistes plasticien·nes ont connu une forte croissance, passant de 24 700 en 1991<sup>26</sup> à 44 010 en 2018<sup>27</sup>. La profession s'est progressivement féminisée, la part des femmes passant de 33 % en 1991 à 42 % en 2018. Bien que le taux de féminisation des plasticien·nes soit inférieur à celui de l'ensemble des professions culturelles (46 %) et de la population active (48 %), la part des femmes est plus importante parmi les plasticien·nes que parmi les photographes, les artistes des spectacles et les architectes<sup>28</sup> (entre 35 % et 37 %). De même, la population des plasticien·nes cotisant à la Maison des artistes<sup>29</sup> est devenue paritaire dans son ensemble, y compris au sein des catégories historiquement les plus «masculines», comme la sculpture, l'illustration ou la peinture<sup>30</sup>.

---

25. Raymonde Moulin et al., *Les artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985.

26. Marie Gouyon et Frédérique Patureau, *Vingt ans d'évolution de l'emploi dans les professions culturelles (1991-2011)*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS (Culture chiffres, n° 6), 2014.

27. Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication*, édition 2021, ouvr. cité, p. 58.

28. *Ibid.*

29. La Maison des artistes (MDA) est l'organisme agréé par l'État qui gère la branche des arts graphiques et plastiques du régime obligatoire de sécurité sociale des artistes auteur·es. La réforme du régime de protection sociale des artistes-auteur·es engagée depuis le 1<sup>er</sup> janvier 2019 a toutefois conduit au transfert de la gestion du recouvrement des cotisations à l'Agence centrale des organismes de sécurité sociale. Voir Ministère de la Culture, «Réforme du régime de protection sociale des artistes auteurs». En ligne : [www.culture.gouv.fr/Thematiques/Arts-plastiques/Actualites-du-reseau/Reforme-du-regime-de-protection-sociale-des-artistes-auteurs].

30. L'étude de Frédérique Patureau et Jérémy Sinigaglia s'intéresse aux «artistes affilié·es» et aux «artistes assujetti·es» se déclarant à la MDA dans la branche des arts graphiques et plastiques, hors artistes-auteur·es des créations graphiques. Pour être affilié·e, l'artiste doit avoir perçu l'année civile qui précède des revenus d'auteur·e supérieurs au seuil d'affiliation, soit 900 fois la valeur du SMIC horaire. Les artistes auteur·es dit·es «assujetti·es» cotisent à la MDA, mais n'atteignent pas le seuil d'affiliation et

Cela constitue «une quasi-exception au sein des métiers de la création qui tient sans doute largement au mouvement de féminisation de la population étudiante au sein des écoles d'art»<sup>31</sup>.

Cette enquête dans l'art contemporain part d'un paradoxe. Les artistes femmes sont minoritaires aux plus hauts niveaux de la réputation artistique et économique, et ce dès le début de la carrière artistique, alors même qu'elles sont majoritaires dans les formations artistiques et que la profession est plutôt mixte. Ce paradoxe a nourri les questions qui ont guidé cet ouvrage.

### • **Dépasser le «plafond de verre» : le cumul de processus défavorables aux carrières féminines**

La question de l'accès des femmes aux plus hautes positions des hiérarchies professionnelles a fait l'objet de nombreuses recherches en sociologie. Celles-ci se sont d'abord attachées à mettre en évidence les obstacles auxquels les femmes se heurtent, malgré leurs qualifications, pour accéder aux positions professionnelles les plus prestigieuses et les plus rémunératrices, aux postes de pouvoir et de décision. La métaphore du «*glass ceiling*»<sup>32</sup> a nourri beaucoup de travaux dans la sociologie française et anglo-saxonne. Elle désigne «l'ensemble des obstacles visibles et invisibles qui séparent les femmes du sommet des hiérarchies professionnelles et organisationnelles»<sup>33</sup>. Elle présente toutefois des limites, car elle laisse penser que les barrières qui freinent, voire bloquent, l'accès des femmes au sommet des organisations se concentrent aux plus hauts niveaux de la hiérarchie professionnelle. Dès lors, de nombreuses recherches ont porté sur «un moment particulier de la carrière – l'accès aux positions les plus élevées»<sup>34</sup>. Or, dans l'art contemporain, les différents indicateurs

---

ne bénéficient pas du régime de sécurité sociale des artistes auteur-es. Les artistes graphistes ont été exclu-es en raison des modes de production et de diffusion de leur travail. Frédérique Patureau et Jérémy Sinigaglia, *Artistes plasticiens : de l'école au marché*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, Les Presses de Sciences Po, 2020.

31. *Ibid.*, p. 33.

32. Ann M. Morrison et al., *Breaking the Glass Ceiling: Can Women Reach the Top of America's Largest Corporations?*, Reading, Addison-Wesley, 1987.

33. Jacqueline Laufer, «Femmes et carrières : la question du plafond de verre», *Revue française de gestion*, n° 151, 2004, p. 118.

34. Marie Buscatto et Catherine Marry, «"Le plafond de verre dans tous ses éclats". La féminisation des professions supérieures au xx<sup>e</sup> siècle», *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 2, 2009, p. 174.

de consécration révèlent que ces inégalités d'accès apparaissent dès la phase d'émergence de la carrière artistique. La métaphore du «plafond de verre» est donc peu appropriée pour rendre compte de la construction genrée des carrières artistiques. Comme l'écrivent Marie Buscatto et Catherine Marry, «l'image d'un plafond auquel se heurtent les femmes pour accéder à certaines positions ne permet guère de saisir la dynamique de construction des inégalités sexuées aux différents moments des carrières professionnelles»<sup>35</sup>. Cette métaphore ne permet pas non plus de mettre en évidence le caractère dynamique de la construction du genre, c'est-à-dire du «système de bicatégorisation hiérarchisé entre les sexes (hommes/femmes) et entre les valeurs et représentations qui leur sont associées (masculin/féminin)»<sup>36</sup>.

Par ailleurs, les explications avancées pour rendre compte de la féminisation inachevée des professions supérieures et des obstacles rencontrés par les femmes pour parvenir aux échelons les plus élevés des organisations ont mis l'accent sur les inégalités constituées dans d'autres sphères que celle du travail, en particulier dans les sphères domestique et privée. Les inégalités d'accès aux positions professionnelles les plus prestigieuses ont été analysées à partir des effets de la socialisation de genre et de la division sexuée du travail<sup>37</sup>. Ces travaux privilégient une approche centrée sur les femmes. Ils établissent un lien entre la spécificité des socialisations féminines (familiale et scolaire) et les comportements d'auto-éviction des femmes vis-à-vis de certaines positions professionnelles et leur réticence à l'exercice du pouvoir. S'inscrivant dans la lignée des premières analyses féministes du travail domestique réalisé par les femmes dans la sphère privée, ils prêtent attention aux difficultés posées par le cumul des tâches domestiques et familiales avec une activité professionnelle.

À partir des années 1990, des chercheur-es ont proposé une approche théorique qui permet de saisir la dynamique de construction des inégalités de genre tout au long des carrières professionnelles et le

---

35. *Ibid.*, p. 171.

36. Laure Bereni et al., *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012 [2008], p. 10.

37. La division sexuée du travail «désigne initialement l'assignation prioritaire des hommes au travail productif, et des femmes au travail reproductif. À la séparation entre les travaux des hommes et des femmes s'ajoute un principe hiérarchique : les travaux des hommes "valent" plus, sont mieux reconnus, socialement et économiquement, que ceux des femmes» (*ibid.*, p. 169).

caractère réversible du processus de féminisation des professions<sup>38</sup>. Ces travaux déplacent la focale de l'analyse des individus vers celle des organisations de travail et envisagent le genre comme un aspect des structures sociales plutôt que comme une caractéristique individuelle. Ils mettent en évidence les logiques organisationnelles de la fabrique des inégalités de genre en pointant le caractère genré des pratiques, des représentations et des normes organisationnelles<sup>39</sup>. La sphère professionnelle et les organisations ne se contentent pas d'enregistrer des inégalités constituées dans les sphères familiale et domestique : elles contribuent aussi à différencier et à hiérarchiser les trajectoires professionnelles féminines et masculines. Des processus sociaux informels, souvent invisibles, se cumulent dans le temps pour contraindre le déroulement des carrières féminines et restreindre l'accès des femmes aux échelons les plus élevés. Qu'il s'agisse de normes d'investissement professionnel, de performance, de disponibilité, de rythme dans l'avancement ou encore de progression dans la carrière liée à la mobilité géographique, à l'insertion dans des réseaux et aux jeux de cooptation, les normes professionnelles et organisationnelles tendent à favoriser les hommes tout en défavorisant les femmes<sup>40</sup>. Ces travaux invitent à prêter attention aux « régimes de genre »<sup>41</sup>, ou aux « régimes d'inégalité »<sup>42</sup>, qui caractérisent les organisations de travail. Joan Acker définit ces derniers comme l'intrication des « pratiques, processus, actions et significations qui produisent et maintiennent les inégalités de classe, de genre et de race dans des organisations spécifiques »<sup>43</sup>. Celles-ci ne sont pas seulement influencées par

- 
38. Hélène Stevens, « Destins professionnels des femmes ingénieures. Des retournements inattendus », *Sociologie du travail*, vol. 49, n° 4, 2007, p. 443-463. Denise D. Bielby, « Gender inequality in culture industries: Women and men writers in film and television », *Sociologie du travail*, vol. 51, n° 2, 2009, p. 237-252.
  39. Joan Acker, « Hierarchies, jobs, bodies: A theory of gendered organizations », *Gender and Society*, vol. 4, n° 2, 1990, p. 139-158. Dana M. Britton et Laura Logan, « Gendered organizations: Progress and prospects », *Sociology Compass*, vol. 2, n° 1, 2008, p. 107-121.
  40. Voir par exemple Marion Charpenel et al., *Le genre des carrières. Inégalités dans l'administration culturelle*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, Les Presses de Sciences Po, 2022.
  41. Raewyn Connell, « Glass ceilings or gendered institutions? Mapping the gender regimes of public sector worksites. Essays on equity, gender and diversity », *Public Administration Review*, vol. 66, n° 6, 2006, p. 839.
  42. Joan Acker, « Inequality regimes: Gender, class, and race in organizations », *Gender and Society*, vol. 20, n° 4, 2006, p. 441-464.
  43. « All organizations have inequality regimes, defined as loosely interrelated practices, processes, actions, and meanings that result in and maintain class, gender, and racial

les rapports de genre, de classe et de race<sup>44</sup>, mais elles contribuent à les produire. Tout en interrogeant le rôle des organisations de travail dans la production et la reproduction des inégalités, ces travaux s'intéressent aux effets de la socialisation de genre et de la division sexuée du travail. Les organisations fabriquent des rapports de genre en s'appuyant sur les socialisations extérieures, et antérieures, à la sphère professionnelle et sur la division sexuée du travail. De la même manière, les travaux portant sur la disparition des femmes dans les parcours menant de l'université aux plus hautes positions professionnelles dans les domaines des sciences et des techniques, souvent décrite à l'aide de la métaphore du « tuyau percé », étudient les différents filtres, internes et extérieurs aux champs scientifiques, qui se cumulent et limitent l'accès des femmes aux études et aux carrières scientifiques<sup>45</sup>. Enfin, plusieurs chercheur·es déplacent « le questionnement des seuls mécanismes d'exclusion ou de marginalisation des femmes dans les professions supérieures et/ou masculines vers ceux qui y ont autorisé leur entrée »<sup>46</sup> et leur maintien<sup>47</sup>.

À côté de ces recherches relatives à la féminisation des professions supérieures, d'autres travaux en sociologie de l'art, en sociologie de la culture et en histoire de l'art mettent en évidence le caractère genré de la hiérarchisation des valeurs artistiques et des normes qui régulent les carrières artistiques.

---

*inequalities within particular organizations* » (*ibid.*, p. 443). Je reprends ici la traduction de L. Bereni et al., *Introduction aux études sur le genre*, ouvr. cité, p. 207.

44. La « race » ne renvoie à « aucun critère biologique (qu'il soit hormonal, chromosomique ou anatomique) ». Il s'agit d'étudier comment dans les interactions de « la vie quotidienne, les gens peuvent et n'hésitent pas à se classer et à classer les autres à partir de l'appartenance à des catégories raciales » dont « les significations changent selon l'époque et le lieu ». Candace West et Sarah Fenstermaker, « "Faire" la différence », *Terrains et travaux*, n° 10, 2006 [1995], p. 119-120.
45. Jacob C. Blickenstaff, « Women and science careers: Leaky pipeline or gender filter? », *Gender and Education*, vol. 17, n° 4, 2005, p. 369-386.
46. C. Marry, *Les femmes ingénieurs*, ouvr. cité, p. 25.
47. Reguina Hatzipetrou-Andronikou, *Joueuses d'instruments traditionnels. Apprentissage, socialisation professionnelle et genre dans les musiques traditionnelles en Grèce*, thèse de doctorat de sociologie, EHESS, 2018. Elsa Favier, *Énarques et femmes. Le genre dans la haute fonction publique*, thèse de doctorat de sociologie, EHESS, 2020.

## • Une analyse genrée de la valeur et du travail artistiques

L'article fondateur de l'historienne de l'art Linda Nochlin<sup>48</sup>, publié en 1971, a inauguré un vaste champ de recherche sur les artistes femmes et leurs œuvres. Il a également ouvert la voie à des travaux critiques sur le canon de l'histoire de l'art en soulignant comment les institutions de l'art ont empêché les femmes d'accéder à la reconnaissance artistique au même titre que les hommes. Dans cette perspective, il ne s'agit plus seulement de montrer qu'il y a toujours eu des artistes femmes, même si celles-ci étaient minoritaires, et de proposer «une histoire additionnelle» en redécouvrant ces artistes pour les ajouter au canon de l'histoire de l'art. Il s'agit plutôt de procéder à une analyse critique du canon et de l'histoire de l'art<sup>49</sup>, de souligner son caractère andro- et ethno-centré<sup>50</sup>, de questionner ses pratiques et ses discours. Ces recherches mettent en évidence le rôle des stéréotypes de genre à l'œuvre dans la discipline qui empêchent les femmes d'accéder à l'universalité esthétique et, ce faisant, à la postérité artistique. L'analyse genrée de la valeur artistique a permis de déconstruire les notions de «génie» et de «talent»<sup>51</sup> et d'interroger la distinction entre art et artisanat<sup>52</sup>. Des recherches sociologiques soulignent également le rôle des stéréotypes de genre dans les processus

- 
48. L. Nochlin, «Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes?», art. cité.
49. Voir par exemple : Rozsika Parker et Griselda Pollock, *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, Pandora, 1981 ; Griselda Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Londres, New York, Routledge, 1999 ; Carol Armstrong et Catherine de Zegher dir., *Women Artists at the Millennium*, Cambridge, The MIT Press, 2006 ; Pascale Molinier, Séverine Sofio et Yavuz Perin Emel dir., *Genre, féminisme et valeur de l'art*, n° 43 des *Cahiers du genre*, 2007 ; Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014 ; Charlotte Foucher Zarmanian, «Arts visuels», *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, J. Rennes dir., Paris, La Découverte, 2016, p. 67-76 ; Marie-Laure Allain Bonilla et al. dir., *Constellations subjectives. Pour une histoire féministe de l'art*, Donnemarie-Dontilly, Éditions iXe, 2020.
50. Dans un autre univers artistique, voir par exemple Christine Détrez, «La place des femmes en littérature. Le canon et la réputation», *Idées économiques et sociales*, n° 186, 2016, p. 24-29.
51. Maria Antonietta Trasforini, «Du génie au talent : quel genre pour l'artiste?», *Cahiers du genre*, vol. 2, n° 43, 2007, p. 113-131.
52. Patricia Mainardi, *Quilts. The Great American Art*, San Pedro, Miles & Weir, 1978. Rozsika Parker, *The Subversive Stitch. Embroidery and the Making of the Feminine*, Londres, The Women's Press, 1984. Myriem Naji, «Valeur des tapis marocains : entre productrices d'artisanat et marchands d'art», *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 95-111.

d'évaluation et de reconnaissance artistique<sup>53</sup> et contribuent à dénaturer la légitimité des valeurs artistiques<sup>54</sup>.

Par ailleurs, en envisageant l'activité artistique comme un travail, des chercheur-es s'intéressent à la forte division sexuée du travail artistique<sup>55</sup>. Dans le domaine des arts plastiques, par exemple, «la division du travail esthétique selon les sexes» a longtemps cantonné les plasticiennes dans la figuration traditionnelle, peu diffusée et valorisée sur le marché international des œuvres<sup>56</sup>. La ségrégation horizontale se cumule avec des phénomènes de ségrégation verticale. Les femmes parviennent plus difficilement aux plus hauts niveaux de la hiérarchie artistique et aux postes de responsabilité et de direction dans les domaines culturel et artistique<sup>57</sup>. Pour rendre compte des différences sexuées dans le déroulement des carrières artistiques, ces recherches révèlent les normes masculines qui organisent les mondes de l'art<sup>58</sup> ou les champs artistiques<sup>59</sup>, les biais de genre qui se nichent dans les jeux de recommandation et de cooptation donnant accès aux opportunités d'emploi, et analysent le

- 
53. Marie Buscatto et Mary Leontsini dir., *Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre*, n° 17 de *Sociologie de l'art*, 2011. Marie Buscatto et Mary Leontsini dir., *La reconnaissance artistique à l'épreuve des stéréotypes de genre*, n° 18 de *Sociologie de l'art*, 2011. Marie Buscatto, Mary Leontsini et Delphine Naudier dir., *Du genre dans la critique d'art / Gender in Art Criticism*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2017. Sylvie Octobre et Frédérique Patureau dir., *Normes de genre dans les institutions culturelles*, Paris, Ministère de la Culture, DEPS, Les Presses de Sciences Po, 2018.
  54. Delphine Naudier et Brigitte Rollet dir., *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris, L'Harmattan, 2007.
  55. Hyacinthe Ravet et Philippe Coulangeon, «La division sexuelle du travail chez les musiciens français», *Sociologie du travail*, vol. 45, n° 3, 2003, p. 361-384. Delphine Naudier et Hyacinthe Ravet, «Création artistique et littéraire», *Femmes, genre et sociétés. L'état des savoirs*, M. Maruani dir., Paris, La Découverte, 2005, p. 414-422. Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat dir., *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausanne, Antipodes, 2007.
  56. D. Pasquier, «Carrières de femmes : l'art et la manière», art. cité, p. 425.
  57. Reine Prat, *Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, à la maîtrise de la représentation*, rapport de la Mission ÉgalitéS «Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant», Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, 2006. Reine Prat, *De l'interdit à l'empêchement*, rapport Arts du spectacle «Pour l'égal accès des femmes et des hommes aux postes de responsabilité, aux lieux de décision, aux moyens de production, aux réseaux de diffusion, à la visibilité médiatique», Ministère de la Culture et de la Communication, DMDTS, 2009. Voir aussi les bilans annuels de l'Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes publiés depuis 2013. En ligne : [[www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication](http://www.culture.gouv.fr/Thematiques/Etudes-et-statistiques/Publications/Collections-d-ouvrages/Observatoire-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication)].
  58. Howard S. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 2010 [1982].
  59. Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

poids des socialisations de genre dans les carrières artistiques. En prêtant attention au fonctionnement des institutions artistiques et aux carrières artistiques, ces approches interrogent les modes d'évaluation, de sélection et de consécration des artistes et de leurs œuvres. Elles mettent en évidence le caractère genré des professions artistiques<sup>60</sup> et créatives<sup>61</sup>, les pratiques, formelles et informelles, de fermeture professionnelle qui contribuent à exclure les femmes de ces dernières<sup>62</sup>, et soulignent les ressorts sociaux, politiques et économiques qui parfois favorisent l'ouverture des milieux artistiques aux femmes<sup>63</sup>.

À partir des acquis des champs de recherche présentés ci-dessus, cet ouvrage étudie la fabrique des inégalités de genre dans les institutions de formation et de légitimation de l'art contemporain. Il met en évidence les pratiques, les processus, les normes et les représentations genrées défavorables aux carrières artistiques féminines et saisit les ressources qui permettent à certaines femmes de contourner ces contraintes. Ce faisant, il tient compte d'autres systèmes de domination liés à la classe sociale et/ou à la race qui atténuent ou renforcent la disqualification liée à l'appartenance de sexe.

## • Une entrée par le haut : l'École des arts plastiques

Le diplôme est un ressort de la féminisation de la profession d'artiste plasticien-ne et la formation artistique joue favorablement sur le déroulement des carrières artistiques féminines<sup>64</sup>. C'est pourquoi je me suis intéressée aux parcours des diplômé-es d'une école des beaux-arts française très prestigieuse, l'École des arts plastiques<sup>65</sup>. Cette approche originale

---

60. Diana L. Miller, «Gender and the artist archetype: Understanding gender inequality in artistic careers», *Sociology Compass*, vol. 10, n°2, 2016, p. 119-131.

61. Deborah A. Harris et Patti Giuffre, *Taking the Heat. Women Chefs and Gender Inequality in the Professional Kitchen*, New Brunswick, Rutgers University Press, 2015.

62. Christine Détrez, «L'exclusion genrée, un jeu en trois manches», *Normes de genre dans les institutions culturelles*, S. Octobre et F. Patureau dir., ouvr. cité, p. 155-161.

63. S. Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, ouvr. cité.

64. D. Pasquier, «Carrières de femmes : l'art et la manière», art. cité. M. Gouyon, F. Patureau et G. Volat, *La lente féminisation des professions culturelles*, ouvr. cité. Pierre Bataille, Johannes M. Hedinger et Olivier Moeschler, «Visual artists' professional situations and trajectories. Between institutions and the market», *The Sociology of Arts and Markets. New Developments and Persistent Patterns*, A. Glauser et al. dir., Palgrave Macmillan (Sociology of the Arts), 2020, p. 97-128.

65. Le nom de l'école a été anonymisé pour protéger les personnes interviewées et la confidentialité de leurs propos. L'anonymisation du nom de l'école a été décidée dès

permet de centrer l'analyse sur des femmes et des hommes ayant le plus de chances d'entrer dans la profession et d'accéder à la réputation. Cette entrée par le haut vise à rendre compte des barrières informelles qui freinent le déroulement des carrières féminines et qui limitent l'entrée, le maintien et la progression dans la carrière des diplômées d'écoles moins prestigieuses ou des artistes autodidactes. Par ailleurs, se placer à l'échelle d'une école d'art permet de «neutraliser» a priori le critère de la formation et de mieux saisir les logiques relevant du système de genre dans l'analyse du déroulé des carrières artistiques<sup>66</sup>.

L'enseignement supérieur Culture compte 37 030 étudiant-es, dont 61% de femmes, inscrit-es dans une centaine d'écoles supérieures relevant du ministère de la Culture. L'École des arts plastiques (EAP) fait partie des 44 écoles supérieures d'art qui accueillent plus de 11 000 étudiant-es, dont 67% de femmes<sup>67</sup>, et qui forment des artistes et des professionnel·les des arts plastiques. Ces écoles donnent accès à des diplômes de niveau Bac + 3 et Bac + 5 en art, design et communication. L'entrée se fait sur concours après l'obtention du baccalauréat ou sur dérogation spéciale pour les non-bachelier·ères. La formation artistique s'organise autour de deux grands cycles de niveaux, licence et master. Au début de cette recherche, en 2014, l'EAP accueillait environ 550 étudiant-es, dont une majorité de femmes (54%). La réputation de l'école est liée à son histoire, à la proximité géographique des principaux lieux de consécration artistique et économique, et à la présence d'artistes et d'intermédiaires de l'art réputé-es parmi ses professeur-es et ses diplômé-es. L'école vise l'excellence artistique en termes de recrutement et de formation, et fait partie du «segment élitiste» des formations artistiques<sup>68</sup>. Son cursus est

---

le début de l'enquête. Si je suis bien consciente des limites de cette dernière, j'ai souhaité la maintenir afin que les processus sociaux décrits et analysés dans cet ouvrage ne soient pas réduits à cette école et à ses diplômé-es.

66. Peu de recherches sont fondées sur la construction d'un échantillon «toutes choses égales par ailleurs» pour analyser finement les processus liés au genre dans les professions prestigieuses et/ou artistiques. Louise Marie Roth, *Selling Women Short. Gender and Money on Wall Street*, Princeton, Princeton University Press, 2006. Valérie Rolle et Olivier Moeschler, *De l'école à la scène. Entrer dans le métier de comédien-ne*, Lusanne, Antipodes, 2014.
67. Ministère de la Culture, *Observatoire de l'égalité entre femmes et hommes dans la culture et la communication, édition 2021*, ouvr. cité, p. 56.
68. Gilles Galodé et Christophe Michaut, «Les études artistiques : hétérogénéité des écoles supérieures d'art, pratiques étudiantes et réussite scolaire», *Les mutations actuelles de l'Université*, G. Felouzis dir., Paris, PUF, 2003, p. 317-340. Voir aussi Guillaume Fournier, «La reconnaissance chez les plasticiens français : vers une formation plus élitiste dans les arts plastiques?», *Marges*, n° 30, 2020, p. 65-82.

consacré à la pratique artistique et ne vise pas des carrières alternatives dans le domaine du design ou du graphisme, par exemple. Entrer dans cette école prestigieuse, sélective<sup>69</sup> et privilégiant la création artistique est un indice d'intérêt pour une carrière artistique.

Pour analyser la construction genrée des carrières artistiques, j'ai retenu comme indicateur de réussite professionnelle la réputation mesurée à travers la visibilité de l'artiste. Pour cela, j'ai constitué une base de données à partir d'un palmarès d'artistes (Artfacts.net). La mise en place d'une politique publique de soutien aux arts plastiques dans les années 1980 (chapitre 7), la forte limitation du nombre d'étudiant-es au sein de l'école à cette époque (chapitre 1) et le fait que la visibilité de l'artiste soit renseignée à partir de 1995 dans le palmarès Artfacts.net m'ont conduite à centrer cette recherche sur les diplômé-es de l'EAP depuis le début des années 1990. La réputation est un processus social qui se construit dans le temps (chapitre 5). Pour accéder aux plus hauts échelons de la hiérarchie artistique, il faut avoir réussi à entrer et à se maintenir dans le monde de l'art contemporain. Or, ces étapes ont lieu principalement avant 50 ans<sup>70</sup>. Ce livre porte sur l'entrée dans l'école, l'émergence et «le milieu de carrière», autour de la quarantaine, dans l'art contemporain.

### • **L'articulation de données quantitatives, d'entretiens biographiques et d'observations**

Il me semble que c'est très, très difficile à définir cet ensemble de petites choses positives très difficilement quantifiables qui vont arriver à un artiste homme, et qui ne vont pas arriver à une artiste femme, qui font qu'elle et lui, ils ne vont pas avoir le même type d'encouragement, le même type d'accompagnement, le même type de parcours au final.

(Extrait d'entretien avec une artiste réputée âgée d'une quarantaine d'années)

---

69. En 2018, seul-es 8% des candidat-es au concours d'entrée en première année de l'école ont été admis-es.

70. S. Marguin, «Les temporalités de la réussite : le moment charnière des quarante ans chez les artistes d'art contemporain», art. cité.

L'objet de cette recherche est de rendre compte des processus sociaux qui conduisent à une segmentation genrée des carrières artistiques dans l'art contemporain. Pour cela, l'enquête, conduite entre 2014 et 2018, multiplie les points d'entrée, les sources, fait varier les échelles, les méthodes et les niveaux d'analyse.

Pour saisir les droits d'entrée dans la carrière artistique, j'ai analysé le recrutement des étudiant-es au sein de l'EAP. S'il n'a pas été possible d'accéder aux données informatisées sur les caractéristiques sociales des étudiant-es (chapitre 1), j'ai toutefois pu consulter les dossiers d'inscription au concours d'entrée en première année de l'EAP (chapitre 1). L'analyse quantitative d'une base de données constituée à partir des dossiers de candidature met en évidence les biais de sélection, en particulier le poids du sexe, de l'origine géographique, de l'origine sociale et de l'origine scolaire sur les conditions d'entrée à l'EAP<sup>74</sup>.

Pour analyser la segmentation genrée du monde de l'art contemporain, le critère de réussite professionnelle retenu est la réputation, mesurée à travers la visibilité de l'artiste. Le chapitre 5 revient de manière plus approfondie sur ce choix. À partir de sources variées, j'ai constitué une première base de données des diplômé-es de l'École des arts plastiques entre 1995 et 2013 (annexe 1). Cette base comprend 1760 individus (F = 1033 et H = 727). J'ai ensuite cherché les diplômé-es de l'EAP, entre 1995 et 2013, référencé-es dans le palmarès d'artistes Artfacts.net. Ce classement fait l'objet d'une présentation approfondie dans le chapitre 5. L'annexe 3 présente l'algorithme d'Artfacts.net et le calcul du rang. La base des diplômé-es de l'EAP, entre 1995 et 2013, référencé-es dans Artfacts.net comprend 940 individus (F = 519 et H = 421). L'annexe 1 détaille la construction de cette base de données et les difficultés rencontrées. Cette base a permis d'analyser la segmentation genrée du marché du travail artistique, de situer les artistes interviewé-es dans cet espace professionnel et d'approfondir la question de la réputation artistique et de sa quantification.

Comme le souligne l'artiste citée plus haut, l'analyse quantitative ne saurait suffire à mettre en évidence les mécanismes défavorables aux carrières artistiques féminines. Pour reconstituer les différentes étapes

---

74. La construction de la base de données et le déroulement des observations relatives au concours d'entrée de l'EAP font l'objet d'une présentation plus détaillée dans les chapitres 1, 2 et 3.

des carrières des diplômé-es de l'EAP et pour mettre en évidence les obstacles spécifiques rencontrés par les femmes, comparativement aux hommes, j'ai interviewé une cinquantaine de diplômé-es de l'EAP (vingt-sept femmes et vingt hommes). Ces entretiens biographiques ont permis de revenir sur leur parcours avant, pendant et après l'EAP. J'ai également eu l'opportunité d'interviewer quatre artistes réputé-es non diplômé-es de cette école (un homme et trois femmes). Ces entretiens ont été utilisés pour enrichir l'analyse des logiques de genre à l'œuvre dans le monde de l'art contemporain.

L'échantillon des personnes interviewées ne vise pas la représentativité. J'ai veillé à diversifier les critères en termes d'âge, de réputation artistique et/ou marchande, de pratiques artistiques, de lieu de résidence, de situation conjugale et familiale. Pour contacter ces personnes, j'ai utilisé les catalogues des diplômé-es de l'EAP et procédé par recommandation. J'ai rencontré les deux membres de trois couples. J'ai interviewé la majorité des personnes à deux reprises, parfois plus. Les entretiens ont eu lieu dans un café, dans l'atelier ou le lieu de résidence des personnes rencontrées, par Skype ou par téléphone. Les entretiens biographiques ont été orientés autour des thématiques suivantes : socialisations avant l'entrée à l'EAP et construction de la vocation artistique ; modalités d'entrée à l'EAP et parcours au sein de l'école ; modalités d'entrée dans le monde de l'art ; emplois obtenus depuis la sortie de l'EAP ; évolution dans le temps de la réputation artistique et/ou marchande ; conditions pratiques d'exercice du travail artistique ; définition de l'identité professionnelle d'artiste et de ce qu'est un-e « bon-ne » artiste ; constitution d'un réseau professionnel et poids de ce réseau dans la carrière ; utilisation du temps libre ; articulation vie professionnelle et vie privée ; lien entre cycle de vie, situation familiale et situation professionnelle ; évolution de l'engagement au sein du monde de l'art ; ambitions professionnelles et/ou personnelles pour la suite. Ces entretiens permettent de comprendre comment, avant la consécration de quelques noms, ont été différencié-es et sélectionné-es des milliers de candidat-es potentiel·les à la carrière et à la réussite artistique. Ils ont également permis d'analyser comment s'opère le désengagement de cet environnement professionnel.

Il est rapidement apparu, après quelques entretiens, que la formation au sein de l'EAP est un moment clé de la carrière artistique où se cumulent divers processus sociaux qui pèsent par la suite sur le déroulement des carrières artistiques féminines. J'ai opéré un déplacement dans la construction de mon objet de recherche en tenant compte du rôle d'une

école d'art dans la fabrique des inégalités de genre dans l'art contemporain. L'école, qui au départ était un point d'entrée pour construire une population homogène et pertinente au regard de mon questionnement, est devenue une partie de mon objet de recherche.

Le fait de ne pas appartenir au monde de l'art contemporain a représenté une contrainte dans la réalisation de l'enquête en même temps qu'un atout. Il s'agit d'un milieu fermé et difficile d'accès, marqué par une très forte interconnaissance et un fonctionnement par cooptation. J'ai pendant longtemps été confrontée à la difficulté d'interviewer des artistes réputé-es et à l'impossibilité de transformer mes contacts en points d'entrée. Cela était néanmoins révélateur de la construction sur la durée des relations à l'œuvre dans cet environnement professionnel. Un séjour de cinq mois à Berlin m'a permis de contourner les obstacles de l'accès au terrain, de diversifier les réseaux de recommandation et d'accéder à des artistes ayant un niveau de réputation plus élevé. Ne pas être issue du milieu de l'art contemporain m'a permis de gagner la confiance des personnes rencontrées. Si certain-es m'ont invitée à des vernissages ou à des foires, j'ai pris soin de ne pas apparaître plusieurs fois avec la même personne afin de ne pas être associée à un « clan ». Cela m'a aussi permis de ne pas être associée à la figure de la journaliste ou de la critique d'art et de poser des questions, parfois de manière très naïve, qui permettaient d'aller au-delà de la présentation de soi que les artistes ont l'habitude de réaliser pour un catalogue d'exposition ou un article dans une revue spécialisée.

Pour préserver l'anonymat des personnes rencontrées, j'ai choisi de ne pas faire figurer de tableau récapitulatif du profil des personnes interviewées<sup>72</sup>. Dans l'écriture, je n'ai pas donné de prénom et de nom fictifs aux personnes citées, sauf lorsque l'analyse s'appuie sur la présentation d'un cas. Les œuvres et la pratique artistique sont peu détaillées et certaines caractéristiques sociales ont pu être modifiées, tout en respectant le profil sociologique des personnes rencontrées, pour les rendre moins identifiables et garantir la confidentialité de leurs propos<sup>73</sup>.

---

72. Le chapitre 6 propose toutefois une typologie en fonction du niveau de réputation et de l'ancienneté professionnelle.

73. L'anonymisation du nom de l'école et ces précautions d'écriture rappellent que « confidentialité et anonymat sont les deux faces d'un même problème, celui de garantir aux enquêtés une dissociation entre leurs paroles – parfois aussi leurs actes – et leur identité, soit par rapport à ceux qui les connaissent, autres enquêtés ou proches (confidentialité), soit par rapport à la masse anonyme des lecteurs potentiels (anonymat) ».

Pour saisir le caractère genré des critères de valorisation du travail et des carrières artistiques, j'ai réalisé des entretiens avec une trentaine de professeur-es de l'EAP, d'intermédiaires de l'art contemporain (galeristes, critiques d'art, commissaires d'exposition, membres du ministère de la Culture, conservateurs et conservatrices) et de collectionneurs et collectionneuses<sup>74</sup>. Les personnes interviewées ont été rencontrées la plupart du temps sur recommandation. Ces entretiens ont été menés autour des questions suivantes<sup>75</sup> : parcours scolaire et professionnel, origine sociale ; choix des artistes et des œuvres pour une exposition, un achat, une bourse, un prix, une représentation en galerie, un atelier au sein de l'EAP ; définition d'un « bon » travail et d'un-e « bon-ne » artiste ; modalités de la rencontre avec des artistes et des intermédiaires de l'art ; conception de leur rôle auprès des artistes.

Pour enrichir l'analyse des critères de sélection, de valorisation et de hiérarchisation du travail et des carrières artistiques, j'ai réalisé plusieurs observations. Je reviens dans les chapitres 2 et 3 sur les observations du concours d'entrée de l'EAP. Elles ont permis de saisir les modalités genrées d'évaluation des candidates et des candidats à la carrière artistique. J'ai également assisté à des vernissages dans des galeries, des foires et des musées, principalement à Paris et à Berlin. Cela m'a permis de rencontrer des artistes et des intermédiaires de l'art contemporain et de les solliciter pour un entretien.

La multiplication des points d'entrée permet de saisir des processus sociaux souvent masqués par un discours sur les choix de création et par l'idéologie du talent.

---

Aude Béliard et Jean-Sébastien Eideliman, « Au-delà de la déontologie. Anonymat et confidentialité dans le travail ethnographique », *Les politiques de l'enquête. Épreuves ethnographiques*, D. Fassin et A. Bensa dir., Paris, La Découverte (Recherches), 2008, p. 124.

74. Les collectionneurs et collectionneuses que j'ai interviewé-es ont été retenu-es pour leur pouvoir de prescription et leur poids sur la diffusion des œuvres dans les institutions de l'art contemporain. Ils-elles font partie de jurys, de comités d'acquisition, sont des membres importants d'une association de collectionneur-euses, de sociétés d'amis de musées, ont créé leur propre fondation ou une résidence d'artiste, sont proches de conservateur-rices de grandes institutions publiques ou privées de l'art contemporain.
75. La grille d'entretien a été individualisée en fonction du rôle de l'enquêté-e dans le monde de l'art contemporain et du contexte. Un entretien conduit après la FIAC ou une exposition, par exemple, revient plus particulièrement sur cet événement.

•

## **Structure de l'ouvrage**

Pour donner à voir et expliquer la raréfaction des femmes aux échelons les plus élevés de la hiérarchie artistique, et ce malgré leur présence massive dans les formations artistiques, ce livre analyse ce qui se joue pour les femmes tout au long des carrières artistiques. La structure de l'ouvrage permet de saisir la dynamique de construction des inégalités de genre aux différents moments des carrières artistiques. Les quatre premiers chapitres portent sur le rôle de la formation artistique dans la fabrique des inégalités de genre dans l'art contemporain. Les trois derniers chapitres analysent l'effet du genre sur l'entrée et le maintien dans l'art contemporain, et sur la progression vers les plus hauts niveaux de réputation.