

Département d'Histoire, Arts et Archéologie

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de

Master en Gestion culturelle

Finalité Spécialisée

**Politique d'acquisition des œuvres par la
Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles) et
le Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (MAC's)
au prisme du genre (2000-2020)**

Evelyne de BEHR

Sous la direction de : Professeur Denis LAOUREUX (ULB), Daniel VANDER GUCHT (ULB)

Lecteur/trice.s : Christophe VEYS (ARTS²-MONS)

Année académique 2020-2021



REMERCIEMENTS

Ce mémoire a pu voir le jour grâce au soutien de plusieurs personnes que je souhaite remercier vivement.

Je désire avant tout remercier mon directeur de mémoire, Mr Denis Laoureux, pour son attention, ses nombreux encouragements et surtout ses conseils pertinents qui ont contribué à alimenter ma réflexion. Son exigence m'a grandement stimulée. Je tiens aussi à remercier mon co-directeur de mémoire, Mr Daniel Vander Gucht, pour ses encouragements, son soutien et ses conseils, ainsi que mon lecteur, Mr Christophe Veys, pour son aide précieuse, ses conseils, et les échanges que nous avons eus qui m'ont permis de bien orienter mon travail.

L'enseignement de qualité dispensé par le Master « Gestion Culturelle » de l'Université Libre de Bruxelles a également su nourrir mes réflexions. Merci donc à l'ensemble du corps professoral, les enseignants-chercheurs ainsi que l'équipe administrative. Je tiens également à remercier Mme Nathalie Nyst et Mme Anne-Sophie Radermecker qui m'ont encouragée à franchir les portes du Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles malgré les difficultés liées à la crise Covid 19.

Je remercie en particulier Mr Laurent Busine, Mr Denis Gielen, Mr Jérôme André, ainsi que Mr Roland Van der Hoeven, Mr François Degouys, Mme Marie Thonnard et Mme Marie Menin pour m'avoir donné l'occasion extraordinaire de réaliser mon travail de terrain au sein du Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles et du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu, le MAC's.

Je tiens spécialement à remercier les artistes plasticiennes Mme Elodie Antoine et Mme Myriam Hornard qui ont été les premières à partager leurs expériences, ce qui a contribué à enrichir ma recherche.

Je voudrais exprimer ma reconnaissance envers ma famille, les amis et collègues qui m'ont apporté leur soutien moral et intellectuel tout au long de ma démarche.

Un énorme merci à mon compagnon Thierry Lucas pour son soutien indéfectible ainsi que pour ses nombreux conseils tout au long du travail. Merci pour son regard exigeant concernant la rédaction et le style de mon mémoire, il a grandement facilité mon travail.

Enfin, je tiens à témoigner toute ma gratitude à mes enfants Hugo et Fanny Louyest pour leur patience et leur courage.

RÉSUMÉ, MOTS CLÉS

Ce mémoire vise à rendre compte de la politique d'acquisition des œuvres par la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles, FWB), et par sa vitrine, le Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (MAC's), au prisme du genre, entre 2000 et 2020. La première partie examine les rouages propres à l'institution en matière d'acquisitions, notamment à travers l'examen des différents secteurs où s'opèrent les discriminations de genre. Sur la base d'une enquête de terrain, composée d'entretiens qualitatifs et d'une étude statistique de genre au sein des collections, la deuxième partie fait état de la recherche sur la représentativité des artistes femmes dans les collections et le pourcentage du budget alloué par la politique culturelle publique belge francophone aux œuvres d'artistes plasticiennes. Celle-ci révèle le fossé qui existe entre le taux de présence des jeunes femmes dans les écoles d'art et dans les acquisitions des collections de la FWB. La troisième partie couvre les mécanismes qui engendrent et reproduisent les inégalités relatives aux discriminations de genre dans le secteur des Arts Plastiques afin d'appréhender le point de vue des artistes plasticiennes. Enfin, la quatrième partie propose des pistes de réflexions autour de différents champs opératoires de lutte contre les stéréotypes de genre au sein des Arts Plastiques contemporains.

MOTS CLES : Egalité de genre, Institution culturelle, Artiste femme, Discrimination, Acquisition, Collection, Arts Plastiques, Politique culturelle, Fédération Wallonie-Bruxelles, MAC's

SOMMAIRE

I. INTRODUCTION.....	8
II. ETAT DE L'ART.....	12
III. METHODOLOGIE	18
IV. ANALYSE.....	21
PARTIE I. La politique d'acquisition du ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles et le MAC's	21
Introduction.....	21
1.1. Chapitre 1 : Contextualisation	23
1.1.1. Les acteurs de la culture dans le champs des Arts Plastiques	23
1.1.2. La politique d'acquisition du ministère de la FWB	24
1.2. Chapitre 2 : La Fédération Wallonie-Bruxelles	27
1.2.1. L'Administration Générale de la Culture	27
1.2.2. La Direction des Arts Plastiques Contemporains	29
1.2.3. La Commission Consultative des Arts Plastiques.....	30
1.2.3.1. Missions	30
1.2.3.2. Membres.....	31
1.2.3.3. Exemple de recommandations	32
1.2.3.4. Collection	32
1.2.3.5. Mécanisme patriarcal	33
1.2.4. Collections de la Fédération Wallonie-Bruxelles	34
1.2.5. Décrets	35
1.2.5.1. Le Décret des Arts Plastiques.....	35
1.2.5.2. Le nouveau Décret « Musées ».....	35
1.3. Chapitre 3 : Le MAC's	37
1.3.1. Les missions du MAC's et son site internet.....	38
1.3.2. Le contrat programme du MAC's	41
1.3.2.1. Les membres du Comité d'acquisition MAC's	43
1.3.2.2. Privatisation de l'argent public	44
1.4. Chapitre 4 : Nouvelle Politique d'achat de la FWB	45
1.4.1. Transfert CCAP/MAC's.....	45
1.4.2. Scission du Budget MAC's.....	45
1.4.3. Impact budgétaire sur les acquisitions du MAC's.....	47

1.4.4.	<i>La question du genre</i>	47
1.5.	Chapitre 5 : Budgets	48
1.5.1.	<i>Budget Arts Plastiques et Patrimoine</i>	48
1.5.2.	<i>Budget Acquisition MAC's</i>	49
1.5.3.	<i>Budget Acquisition SAP et Moratoires</i>	50
	Conclusion PARTIE I	51
	PARTIE II. Enquête de terrain, statistiques	54
	Introduction	54
2.1.	Chapitre 1 : Statistiques	55
2.1.1.	<i>Bases de données</i>	55
2.1.2.	<i>Sources primaires</i>	55
2.1.3.	<i>Recoupement des données</i>	58
2.2.	Chapitre 2 : Résultats	61
2.2.1.	<i>Acquisitions d'œuvre d'artistes entre 2000 et 2020 en FWB</i>	61
2.2.2.	<i>Taux d'acquisition Homme/Femme au sein des deux collections de la FWB</i>	63
2.2.3.	<i>Focus sur la Collection MAC's</i>	64
2.2.4.	<i>Budget MAC's entre 2000 et 2020 H/F</i>	66
2.3.	Chapitre 3 : Statistiques comparées	69
2.3.1.	<i>Les jeunes femmes dans l'enseignement artistique de la FWB</i>	69
2.3.2.	<i>Statistiques des acquisitions en France</i>	72
2.3.3.	<i>Statistiques des acquisitions aux Etats-Unis</i>	73
2.3.4.	<i>Statistiques des acquisitions au Royaume-Uni</i>	75
2.3.5.	<i>Statistiques acquisitions en Norvège</i>	75
	Conclusion PARTIE II	76
	PARTIE III. Mécanisme de discrimination de genre dans les Arts Plastiques	78
	Introduction	78
3.1.	Chapitre 1 : institution muséale, enjeux économiques, genre	80
3.1.1.	<i>Le discours des musées</i>	80
3.1.2.	<i>Stratégie de sécurité des musées</i>	81
3.1.3.	<i>L'histoire de l'art, une histoire d'hommes</i>	85
3.1.4.	<i>Dynamique de légitimation</i>	87
3.2.	Chapitre 2 : Dynamiques de discrimination	90
	Introduction	90
3.2.1.	<i>Femme et artiste</i>	91

3.2.2. <i>Le genre comme révélateur des mondes de l'art</i>	92
3.2.2.1. La valeur d'une œuvre et les réseaux	92
3.2.2.2. L'art dit « féminin »	94
3.2.2.3. L'entrée en carrière	96
3.2.2.4. L'auto-éviction	98
3.2.2.5. Capital de départ	101
3.2.2.6. Maternité	102
Conclusion PARTIE III	108
PARTIE IV	111
Pistes de réflexion	111
4.1. Champs exploratoires	111
4.1.1. <i>Quotas</i>	112
4.1.2. <i>Rôle de la Formation en école d'art</i>	114
4.1.3. <i>Risque de gettoisation du genre</i>	115
4.1.4. <i>Réhabilitation des artistes femmes au sein de l'histoire de l'art</i>	116
4.1.5. <i>Les réseaux</i>	117
4.1.6. <i>Plateforme de professionnalisation</i>	118
4.1.7. <i>Militantisme</i>	119
4.1.8. <i>Gender mainstreaming</i>	120
4.1.9. <i>Gender budgeting</i>	122
Conclusion PARTIE VI	123
V. CONCLUSION GENERALE	126
BIBLIOGRAPHIE	130
Annexes	139

LISTE DES ABREVIATIONS

AP	Arts Plastiques
CAP	Collection Arts Plastiques
CCAP	Commission Consultative des Arts Plastiques
CF	Communauté française
CFWB	Communauté française de Belgique, Fédération Wallonie-Bruxelles
FWB	Fédération Wallonie-Bruxelles
MAC's	Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu
SAP	Service Arts Plastiques

I. INTRODUCTION

Lors de mon premier entretien au Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles, l'ensemble du personnel fut interloqué lorsque j'ai souhaité connaître le pourcentage des artistes femmes présentes dans les collections Arts Plastiques contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Personne ne leur avait jamais fait une telle demande.

Ce mémoire porte sur la politique d'acquisition des œuvres par le Ministère de la Culture de la Fédération-Wallonie-Bruxelles (FWB). Il étudie la parité de genre dans les acquisitions réalisées au sein des deux collections d'Arts-plastiques de la FWB : la Collection Arts-plastiques contemporain de la FWB et la collection du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (MAC's), le musée vitrine de la FWB. L'étude s'est concentrée sur les acquisitions récentes réalisées entre 2000 et 2020.

La problématique se formule comme suit :

« Politique d'acquisition des œuvres par la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles) et le Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (MAC's) au prisme du genre (2000-2020) ».

Le terme « femme » est compris dans la partie statistique depuis son sexe biologique, car les données recueillies sont encodées par l'administration sous l'entrée binaire H/F. Il est à préciser que ces données administratives ne tiennent pas encore compte des constructions genrées LGBTQIA¹. Ceci a eu un impact sur la présente étude statistique qui s'est limitée aux données disponibles. Les données qualitatives quant à elles sont relatives au genre et reflètent les discriminations entre hommes et femmes liées aux constructions sociales.

Motivations

¹ Définition : Lesbienne, Gay, Bisexuel-le, Transgenre, Queer, Intersexe, Asexuel-le. Ces termes forment ensemble le sigle LGBTQIA, le + incluant toutes les personnes qui ne se retrouvent pas dans ces définitions (Elchacar & Salita, 2018)

La présente étude prend ses racines au cœur-même de mon expérience. Je suis artiste plasticienne et vingt années de pratique artistique offrent une perspective sur mon vécu. Régulièrement, je me suis interrogée sur la légitimité et la valeur de mon travail artistique. Bien que quelques prix, bourses, résidences et de belles opportunités d'expositions aient ponctuellement offert de la visibilité à mon travail, celui-ci est finalement majoritairement resté dans l'ombre. Le peu de reconnaissance par la société et par les institutions, la précarité économique, la difficulté de construire un réseau professionnel, la délicate gestion du rythme entre « vie domestique » et « carrière artistique » m'ont poussée à chercher des outils pour comprendre. J'ai alors entrepris de suivre un Master en Gestion Culturelle à l'ULB. Indépendamment des questions qui touchent à la pratique artistique en tant que telle, j'ai voulu appréhender en profondeur l'environnement et les mécanismes et écueils auxquels je me suis heurtée, et auxquels s'abîment d'autres femmes artistes.

Objectif du mémoire

L'objectif de cette étude est de contribuer à son échelle à la découverte d'un champ encore resté invisible au sein des Arts Plastiques contemporains en Belgique francophone, en croisant les champs de la Gestion Culturelle, de la Sociologie de l'art, de l'Histoire de l'art et des Etudes de Genre.

Les statistiques et les entretiens analysés dans ce mémoire visent à offrir des outils de réflexion et une base à d'autres études dans ces domaines. L'objectif est de participer à une meilleure visibilité des artistes plasticiennes en Belgique.

Pour ce faire, cette étude a pour but de mettre à jour les mécanismes de discrimination de genre à l'œuvre au sein des Arts Plastiques en Belgique francophone. Elle contribuera à offrir des données chiffrées aux acteurs du monde des Arts Plastiques contemporains, aux pouvoirs publics, aux experts, aux artistes et aux futurs artistes.

Aussi, cette étude vise à faire bouger les lignes et interpeller les pouvoirs publics afin que des mesures soient prises pour rétablir la parité de genre au sein des acquisitions de la FWB, et ainsi soutenir une visibilité accrue des œuvres des artistes femmes en FWB.

Dans ce sens, l'étude ambitionne également de fournir des informations qui puissent renforcer les jeunes afin qu'ils comprennent les mécanismes discriminatoires à l'œuvre dans le monde des Arts Plastiques contemporains, et que les jeunes femmes osent les dépasser et s'affirmer dans leur parcours professionnel artistique, en dialogue avec leurs homologues masculins.

Cette étude aspire également à être partagée auprès du plus grand nombre.

Plan de travail

Le mémoire dresse tout d'abord un état des lieux sur les chiffres disponibles et les problématiques de discrimination de genre présentes dans le monde des Arts Plastiques, et plus particulièrement au sein des collections de la FWB. Il révélera l'absence d'information désagrégée par genre au sein des collections Arts Plastiques et MAC's de la FWB.

Le mémoire présente ensuite la méthodologie mise en œuvre, le déroulement de la recherche, les enquêtes de terrain, et les données primaires, quantitatives et qualitatives récoltées.

L'analyse qui suit est structurée et articulée autour de quatre parties.

La première partie présente les rouages de l'Administration Générale de la culture du Ministère de la FWB ainsi que ceux du MAC's. Cette partie permettra une identification des différents points sur lesquels agissent les discriminations de genre.

La deuxième partie, relative à la recherche statistique en elle-même, révélera les chiffres issus de cette étude : taux d'œuvres d'hommes et de femmes au sein des deux collections Arts Plastiques et MAC's, entre 2000 et 2020, ainsi que la répartition du budget dédié aux acquisitions de la FWB réparti par genre. Ces informations seront comparées avec les statistiques des études en école d'art ainsi que des études similaires menées dans d'autres pays. Cela offrira une analyse précise des obstacles qui entraînent le phénomène de volatilisisation des femmes artistes. La troisième partie analysera ces dynamiques de discriminations à partir des points de référence identifiés en partie une, afin d'étudier les différents jalons où se produisent les mécanismes qui défavorisent les artistes femmes.

Enfin, la dernière partie proposera des pistes de réflexions pour essayer d'adresser le problème à travers divers types d'actions issus parfois de champs externes au monde de l'art.

II. ETAT DE L'ART

A. LE SERVICE PUBLIC DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

Le document *L'art et son marché* (Radermecker, A., & du Roy de Blicquy, S., 2018) produit par l'organisme indépendant CRISP (Centre de recherche et d'information socio-politiques), ainsi que l'étude dirigée au sein du même organisme en 2007 relative aux Arts Plastiques en Belgique (Vincent, A. & Wunderle, M., 2007) présentent une analyse qui répertorie les acteurs du monde des Arts Plastiques en Belgique : les instances propres au Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles y sont décrites ainsi que leurs missions. Les relations entre les protagonistes du monde de l'art plastique belges y sont également développées. Cependant, peu d'informations précises documentent la Collection Arts Plastiques contemporain. Aucune donnée ne mentionne le pourcentage d'œuvres réalisées par les artistes femmes au sein de cette collection ni au sein de celle du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu. Le site internet du Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles (www.culture.be) et celui dédié au patrimoine culturel (www.patrimoineculturel.cfwb.be) sont des outils au service du citoyen qui délivrent une multitude d'informations sur les activités et l'organisation interne mais qui ne fournissent aucune information sur la parité hommes-femmes au sein de ses collections. Ce mémoire a examiné en détail l'organisation de l'Administration Générale de la Culture afin de dégager les services et décrets relatifs aux collections de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Ainsi, on compte parmi les sources primaires, le portail scientifique « Artemis » (www.collections.artemis.cfwb.be) qui référence les œuvres présentes au sein du Patrimoine de la Communauté française-FWB. Celui-ci, lacunaire et en perpétuelle construction, ne fournit aucune information concernant le nombre d'œuvres de femmes recensées en son sein. Le Musée des Arts Contemporains MAC's créé en 2002 par la FWB offre quant à lui un site internet (www.mac-s.be) qui répertorie de manière complète toutes les œuvres de sa Collection Arts Plastiques. Le contenu de ce site est relayé par Vidéomuseum (www.videomuseum.fr), Réseau des collections publiques d'art moderne et contemporain.

Ces portails proposent un accès au corpus de la collection du MAC's via différentes entrées : le nom de l'artiste, l'année de création, le type d'œuvre, l'année d'acquisition. Cependant, les œuvres ne sont pas répertoriées par genre et aucune information n'indique le taux d'artistes femmes et hommes au sein de la Collection du MAC's.

Ainsi connaître le pourcentage d'œuvres produites par des femmes et acquises au sein des collections d'art contemporain par la FWB demeure impossible, aussi bien via le peu de publications scientifiques produites sur les collections Arts Plastiques contemporain en Belgique francophone qu'au travers des sites officiels. Cette absence m'a conduit à mener une recherche approfondie au travers de ce mémoire afin de rendre visible une réalité concernant les femmes artistes en Belgique et la manière dont elles sont représentées au sein de la collection Arts Plastiques et de la collection du MAC's de la FWB.

B. LE CONTEXTE : RELATIONS ENTRE MÉTIER D'ARTISTE, ÉCONOMIE, GENRE ET PARITÉ DE GENRE DANS LES ACQUISITIONS D'ÉTAT

A travers cette étude, lorsque l'on parle de « femme », c'est le sexe physique qui a été l'indicateur statistique choisi. Un examen de la diversité des identités de genre comme les groupes LGBT ou LGBTQIA+² (Elchacar & Salita, 2018) n'a pas été réalisé. Ce champ s'avère trop vaste pour l'envergure de cette étude.

Ainsi, l'analyse des sources sur le sujet tisse des liens entre le métier de l'artiste, l'économie dans laquelle il opère, la problématique du genre et les acquisitions des œuvres par l'État. De fait l'analyse fondatrice produite aux États-Unis par Howard S. Becker dans « Les Mondes de l'art » (Becker S. H., 1982) effectue un tournant dans la compréhension de la création par les sciences sociales. L'activité artistique est analysée depuis l'angle de la gestion et se concentre sur les notions d'organisation, de collectifs, d'entreprise, de processus et de performance. L'artiste est dès lors présenté comme un maillon au cœur d'une chaîne de coopération qui s'articule autour de l'œuvre d'art. Cette vision rompt avec la représentation romantique de l'artiste, détaché de toutes contraintes matérielles, vivant seul dans sa tour d'ivoire. Dix ans

² LGBT ou LGBTQIA+ sont des appellations utilisées pour qualifier les personnes lesbiennes, gays, bisexuelles, trans, queers, intersexes et asexuelles, c'est-à-dire pour désigner des personnes non hétérosexuelles, non cisgenres ou non dyadiques

plus tard, en France, l'ouvrage d'Eve Chiapello (Chiapello, 1998) met en opposition l'artiste et le manager et présente une redéfinition de l'art et de l'artiste au travers du contexte économique dans lequel il s'insère. Une transformation du management et de l'économie aboutit dès lors à une métamorphose socio-économique du champ artistique. La « critique artiste du management » entre alors en crise. P.M. Menger quant à lui enrichit cette analyse et précise que l'art peut être analysé comme un travail dans lequel l'artiste s'accomplit dans l'incertain (Menger, P.M., 2009). L'incertitude balise ainsi le travail de l'artiste depuis l'élaboration de l'œuvre et l'organisation professionnelle des activités qui l'entoure, jusqu'à sa présentation et à sa réception à travers l'évaluation.

Or, à travers ces études, la question du genre n'est presque jamais abordée. Dès lors, l'auteure Marie Buscatto reprend les différents concepts qui redéfinissent l'art et les mets en exergue depuis l'angle du genre (Buscatto, M., 2016). Ainsi pour l'auteure, le genre est devenu une catégorie d'analyse qui rend compte des principes et des modes de construction des féminités et des masculinités.

Elle désigne aussi bien la construction historique, culturelle et sociale du sexe (Fougeyrollas-schwebel, Planté, C, Riot-Sarcey, M, & Zaïdman, C., 2003), les arrangements sociaux de la différence sexuée (Scott, 1986)³ ou les actes performatifs qui « font genre » (Butler, Fassin, É, & Wallach Scott, J., 2007). Il a été démontré la manière dont se produisent, et se poursuivent les différences sexuées au sein du monde artistique ainsi que la manière dont les sujet peuvent transgresser et déstabiliser les limites d'« action sexuée ». (Buscatto M., 2016)

Zoé Haller quant à elle analyse la présence des femmes au sein des Collections de l'État français. Elle défend l'importance de tenir compte d'une parité dans les acquisitions des FRAC car ce jalon demeure un pivot au développement de la carrière artistique (Cappelle, Haller, Provansal, & al., 2018). Cette étude française marque un point de vue innovant et récent. Le

³ Joan Wallach. Scott a introduit la notion de genre dans son analyse des processus historiques de domination elle propose sa propre définition du genre en 1986 « Le genre, une catégorie utile pour l'analyse historique ».

» (*Gender : a useful category of historical analysis*), qui joua un rôle majeur dans l'émergence de l'histoire des femmes et du genre. Ainsi: « Le genre est un élément constitutif des rapports sociaux fondé sur des différences perçues entre les sexes, et le genre est une façon première de signifier des rapports de pouvoir. »

taux de présence des femmes au sein des Collections d'État représente une base solide qui offre un éclairage révélateur d'une réalité vécue par les artistes femmes.

Or, en Belgique francophone une seule étude porte sur les artistes femmes présentes dans les collections de l'État belge entre 1860 et 1914 (Laoureux, 2020). Il n'existe aucune étude connue à ce jour concernant le taux d'acquisition d'œuvres d'artistes femmes contemporaines par la FWB entre 2000 et 2020.

C. DYNAMIQUES DE DISCRIMINATION

Afin de comprendre les mécanismes qui opèrent sur la visibilité des femmes artistes il est intéressant d'analyser comment et à quels moments les logiques d'actions discriminantes se déclenchent et se perpétuent. Ainsi les auteures Halperin et Burns étudient la parité hommes-femmes au sein des principaux musées américains. Leur analyse démontre que des dynamiques de discrimination sont à l'œuvre au sein des institutions muséales alors qu'elles déclarent pratiquer « des modes d'actions propres à ouvrir le canon classique de l'histoire de l'art aux histoires alternatives » (Halperin & Burns, C, 2019). Or les auteures montrent qu'aucune amélioration en termes d'acquisitions d'œuvres de femmes n'est observable.

Aussi, la frilosité des musées à acquérir des œuvres de femmes proviendrait également d'un facteur lié à des stratégies de sécurité des musées face à la concurrence d'un monde globalisé (Polonsky, 2019). Ceux-ci sont pris dans une économie du star-system, à l'œuvre dans la culture (Mairesse, F. & Rochelandet, F., 2015). La triangulation artiste, institution, et marché global analysée par Raymonde Moulin (Moulin, 2009) souligne l'interdépendance de ces trois champs. De plus, les collections des musées et le modèle de l'Histoire de l'Art sont interconnectées et sont le produit de constructions symboliques androcentrées et ethnocentrées (Pollock, 1999). Ainsi les collections muséales occidentales sont, pour la plupart, composées d'une écrasante majorité d'œuvres réalisées par des hommes.

D'autres types de dynamiques de discrimination envers les femmes sont également à l'œuvre au sein du monde de l'art. D'une part à travers les réseaux faits pour et par les hommes. L'entrepreneuriat est par exemple favorisé chez les hommes (Cappelle L. H., 2018). D'autre part le principe de l'auto-éviction est à l'œuvre chez les femmes (Danner & Galodé, 2008), (Duru-Bellat, 2017). Enfin la question de la maternité (Judah, 2020) et la distributions des temps privés et professionnels (Sinigaglia-Amadio, 2015) représentent des freins à la carrière

artistique. Au vu des dynamiques de discrimination décrites et analysées dans ces études, une analyse de discours propre aux différents acteurs du champs des Arts Plastiques en Belgique francophone enrichira le domaine. Des entretiens au sein du Ministère de la FWB, du musée du MAC's et auprès d'artistes femmes belges éclairera le secteur sur les mécaniques discriminatoires en action au sein de la sphère des Arts Plastiques en Belgique francophone.

D. STATISTIQUES

Si l'on s'intéresse aux données chiffrées, une source primaire ARES (Académie de Recherche et d'Enseignement Supérieur) indique qu'en 2016-2017 on comptait 70,9% de femmes présentes en hautes Écoles d'Arts Plastiques, visuels et de l'espace en Fédération Wallonie-Bruxelles. Les jeunes filles sont par ailleurs présentes à 64,39% dans les Établissements Supérieurs des Arts. Cette donnée statistique est l'unique point de référence relative aux artistes femmes en Fédération Wallonie-Bruxelles actuellement.

A ce jour, des données concernant les acquisitions d'œuvres de femmes par la FWB entre 2000 et 2020 n'ont pas encore été produites d'où l'importance de mener cette étude et de mettre en relation les données concernant les jeunes femmes présentes dans les écoles de la FWB et leur pourcentage au sein de la Collection Art plastiques de la FWB et du MAC's. Cette donnée statistique offrirait une information claire quant aux réalités du monde de l'Art Plastique contemporain en Belgique francophone.

A l'international, des études récentes sur des acquisitions d'œuvres montrent par ailleurs qu'en France les femmes représentaient 12% des acquisitions en 2016 au sein du CNAP, Centre National des Arts Plastiques français (Cappelle, Haller, Provansal, & al., 2018) (Ministère de la Culture et de la Communication Création artistique et diffusion., 2019). Aux États-Unis, on comptabilisait 11% d'œuvres de femmes dans vingt-six musées de premier plan en 2019 (Halperin & Burns, C, 2019). Dans les Collection de la Tate Gallery en 2014 les acquisitions d'œuvre de femmes représentaient 15% (Chalabi, 2019). Par contre en Norvège, pays leader mondial pour l'égalité des genres, les femmes seules représentent 40% des acquisitions publiques des dix dernières années, à un taux identique à celui des hommes (Equality Check, 2020).

Ces données qui vont toutes dans le même sens incitent à mener une étude approfondie pour la Belgique francophone au sein de ce mémoire afin de connaître les tendances dans notre pays.

CONCLUSION

Au vu du cadre théorique présenté ci-dessus, composé des quatre pôles suivants :

- A. Le Service public de la Culture de Fédération Wallonie Bruxelles, plus particulièrement la Collection Arts Plastiques contemporain ainsi que la Collection du MAC's.
- B. Le Contexte : relations entre métier d'artiste, économie, genre et parité de genre dans les acquisitions d'État.
- C. Les dynamiques de discrimination à l'œuvre dans le monde de l'art.
- D. Les statistiques inexistantes concernant les acquisitions d'œuvres de femmes par la FWB entre 2000 et 2020.

La question de recherche de ce mémoire se formule dès lors comme suit :

**Politique d'acquisition des œuvres par la
Communauté française de Belgique (FWB) et
le Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (MAC's)
au prisme du genre (2000-2020)**

III. METHODOLOGIE

Afin de répondre à la problématique, différentes méthodes ont été mises en œuvre.

Des données qualitatives et quantitatives ont été collectées, croisées et analysées.

Durée de la recherche

La recherche s'est déroulée entre septembre 2020 et juillet 2021. Les déplacements et rendez-vous ont été rendus difficiles au vu de la crise sanitaire Covid 19. Cependant la bonne volonté des coopérants, dans le respect des règles sanitaires, ainsi que le télétravail, ont permis de récolter les données nécessaires afin d'alimenter la recherche.

Participants/Entretiens :

Quatre déplacements ont été réalisés au Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Des entretiens ont été réalisés avec :

- Le Directeur adjoint du Service Général du Patrimoine et du Service Général de la Création artistique de la FWB (Annexes 6) ;
- La responsable du Pôle Valorisation des Collections (Annexes 10) ;
- Plusieurs séances de travail ont été réalisées auprès de la personne en charge des données TMS des collections Arts Plastiques et MAC's de la FWB.

Deux déplacements au Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu MAC's ont également été effectués. Des entretiens ont été réalisés avec :

- Le directeur actuel du MAC's ;
- Le responsable du Service des Collections du MAC's.

Un entretien a également eu lieu au domicile de l'ancien directeur du MAC's (Annexes 8).

De plus, cinq entretiens ont été réalisés auprès d'artistes plasticiennes de la FWB. Ces interviews proviennent d'un « micro-projet » réalisé dans le cadre d'un travail de groupe lié au Master en Gestion Culturelle à l'ULB. Les entretiens ont été enregistrés et montés dans des capsules sonores qui ont ensuite été diffusées sur Radio Campus en mars 2021.

Deux d'entre eux ont été retranscrits, celui d'Elodie Antoine (Annexes 3), et celui de Myriam Hornard (Annexes 4). Ils ont fourni des données primaires examinées à travers cette étude.

Les matériaux

Différents types de données ont été collectées. Parmi elles on peut compter des données qualitatives, obtenues via les entretiens individuels cités ci-dessus. Ceux-ci ont donc été collectés au Ministère de la Culture de la FWB, au MAC's et dans des ateliers d'artistes plasticiennes de la FWB.

La deuxième partie des sources primaires récoltées sont des données quantitatives. Celles-ci sont issues d'une part de statistiques existantes. D'autre part, elles sont constituées d'informations issues de données provenant du Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Ainsi, l'ensemble des données numériques relatives aux acquisitions des collections Arts Plastiques et MAC's a constitué, avec celles de l'inventaire des commandes et acquisitions d'œuvres d'art entre 1975 et 2020 du Ministère de la Culture française, un corpus de données quantitatifs primaires.

Par ailleurs, l'ensemble des Procès-Verbaux dressés entre 2000 et 2020 relatifs aux deux Comités d'acquisitions (Commission Consultative des Arts Plastiques et MAC's) ont été méticuleusement analysées. Le portail officiel de la Fédération Wallonie-Bruxelles et ses multiples sections et le portail du MAC's, ainsi que des informations tirées d'autres sites internet officiels ont constitués d'autres sources primaires. De plus, des documents tels que des Décrets, le contrat programme du MAC's ainsi que des articles de lois ont également composé les données primaires.

Enfin, des articles scientifiques ont, quant à eux, constitué les sources secondaires de cette étude.

La procédure pas à pas

Une première étude de faisabilité a été opérée au Service des Collections du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Un premier entretien a permis d'avoir une meilleure compréhension des rouages de la FWB.

Une rencontre avec l'ancien directeur du MAC's a permis de contextualiser la genèse du MAC's et le rapport à la problématique.

Une seconde rencontre avec le directeur actuel du MAC's a amené à une actualisation du discours du MAC's concernant la problématique.

Une troisième rencontre avec le Directeur adjoint du Service du Patrimoine et de la Création artistique de la FWB a offert une contextualisation et une actualisation du discours sur la politique d'acquisition de la FWB.

Ensuite, deux rendez-vous avec le Service des collections du MAC's et le Service des collections de la FWB ont été nécessaires pour collecter les PV's des Comités d'acquisitions respectifs.

Les données quantitatives relatives au portail officiel de la collection du MAC's ont ensuite été croisées avec des données numériques collectées au Service des collections de la FWB et complétées par l'inventaire des commandes du Service des collections de la FWB.

Les premiers résultats quantitatifs ont alors été produits.

Des statistiques ont par ailleurs été collectées au niveau des étudiantes en art en FWB. D'autres données quantitatives concernant la parité de genre dans les acquisitions d'œuvres des musées internationaux ont également été collectées. Celles-ci ont été analysées et comparées aux résultats quantitatifs produits par l'étude.

Pour comprendre la dynamique à l'œuvre, il a été nécessaire de collecter les informations sur le sujet, traitées précédemment par des études scientifiques. Il a dès lors été question d'identifier les différentes raisons qui empêchent la pleine visibilité des femmes artistes.

Une fois ces entrées identifiées, les données secondaires ont été actualisées et présentées lors d'entretiens individuels. Le but a alors été de faire dialoguer les données qualitatives et quantitatives avec les sources secondaires afin de faire ressortir les différentes dynamiques à l'œuvre qui peuvent expliquer les discriminations de genre.

Enfin, des sources offrant des perspectives à la problématique ont été récoltées à travers des études scientifiques et des sites officiels dans d'autres pays afin d'ouvrir la problématique à la discussion et à des pistes de réflexions qui contribueraient à une meilleure visibilité des artistes femmes.

IV. ANALYSE

PARTIE I. LA POLITIQUE D'ACQUISITION DU MINISTÈRE DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES ET LE MAC'S

INTRODUCTION

La première partie de ce mémoire passe en revue les rouages administratifs autour desquels se greffe la problématique. Bien que parfois fastidieuse, elle s'avère nécessaire pour analyser les mécanismes sur lesquels pourraient s'opérer des actions futures comme le « gender mainstreaming »⁴ (Fraisie, 2008). Cinq grands axes seront examinés : Tout d'abord, la politique d'acquisition sera présentée à travers un verbatim qui exposera les grandes lignes de sa mission et les différentes logiques qui la composent. La politique d'acquisition, issue historiquement d'une logique basée sur l'offre, devient participative et axée sur les publics en vue de donner du sens à l'existence. Or, nous verrons qu'une collection dont les acquisitions ne tiennent pas compte du genre va à l'encontre du postulat de quête de sens pour les collectivités.

Les différents maillages de l'Administration Générale de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles seront ensuite analysés. La Commission Consultative des Arts Plastiques sera alors scrutée depuis ses missions, ses membres et ses recommandations afin d'analyser l'impact sur ses collections. Les mécanismes discriminants liés aux réseaux essentiellement masculins seront alors interrogés. Les trois Collections de la FWB, le décret Arts Plastiques et le Nouveau Décret « Musée » seront également analysés.

⁴ Le gender mainstreaming est un concept et une méthode qui vise une approche de l'égalité entre les femmes et les hommes. Il agit de manière structurelle et s'applique à toutes les étapes du cycle de la politique publique.

Dans un troisième temps le MAC's sera examiné depuis sa genèse, ses missions et ses trois charnières conceptuelles (architecture, mémoire, poésie). L'analyse du Contrat Programme liant le MAC's à la FWB sera ensuite présentée avec un focus sur les membres du Comité d'acquisition du MAC's et les problématiques liées à la privatisation de l'argent public par l'Asbl MAC's.

La nouvelle politique d'achat de la FWB sera ensuite étudiée, ainsi que le transfert progressif des missions d'acquisition de la CCAP vers le MAC's et les impacts budgétaires qui en résultent. La question du genre dans les collections de la FWB sera enfin prise en compte dans un verbatim qui soulignera la nécessité d'avoir recours aux quotas afin d'arriver à une parité en termes d'acquisitions.

Au final, l'évolution budgétaire sera analysée ainsi que les différents moratoires responsables de la disparition progressive du budget dédié aux acquisitions du Secteur Arts Plastiques. La pénurie financière qui touche le secteur des Arts Plastiques contemporains de la FWB pèse d'autant plus sévèrement sur les artistes femmes et la visibilité de leurs œuvres dès lors qu'une parité de genre au sein des acquisitions n'est pas observée.

1.1. CHAPITRE 1 : CONTEXTUALISATION

1.1.1. LES ACTEURS DE LA CULTURE DANS LE CHAMPS DES ARTS PLASTIQUES

L'étude, qui se limite au champ des Arts Plastiques de la Communauté française de Belgique, porte sur les œuvres produites par les artistes femmes. Elle se focalise plus particulièrement sur leur acquisition par le pouvoir public francophone, la Communauté française de Belgique, autrement dit la Fédération Wallonie-Bruxelles. La période sur laquelle porte la recherche (2000-2020) a été choisie car elle s'inscrit dans un moment charnière de la politique d'achat. En 2002, en effet, la création du MAC's a été le résultat d'une nouvelle réflexion sur la politique d'achat de la FWB. Le corpus étudié porte sur l'ensemble des deux collections, Arts Plastiques et MAC's, et ce jusqu'à la période actuelle.

Les conditions d'acquisition des œuvres des artistes dans la Collections Arts Plastiques contemporain et celle du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu requièrent une contextualisation globale de ces groupes d'acteurs.

Les Arts Plastiques contemporains sont constitués de trois groupes d'acteurs distincts : le groupe de la création, celui de la diffusion et enfin celui composé des acheteurs finaux (Vincent, 2007).

Le premier groupe est formé des artistes, des œuvres et des institutions telles que les écoles d'art et les Académies. La diffusion est assurée par les galeries, les salles de ventes aux enchères, les organisateurs d'expositions, les artist-run spaces⁵ ainsi que les événements tels que les foires et les biennales. D'autres intermédiaires tels que les éditeurs de revues d'art, les experts et les critiques, ainsi que les restaurateurs constituent également un vivier de la diffusion dans le secteur des Arts Plastiques contemporains. On peut ajouter que l'internationalisation du marché de l'art s'articule autour de deux axes principaux, les institutions culturelles et le réseau international des galeries. Enfin, les acheteurs finaux sont composés d'une part des musées publics et du mécénat public, et d'autre part de

⁵ Un artist-run space est un espace géré par un artiste esquivant souvent les structures officielles des centres d'art publics, des musées ou des galeries commerciales via un programme plus expérimental.

collectionneurs privés, de sponsoring, de mécénat privé ainsi que de dation⁶. La première forme de contribution des pouvoirs publics sur le marché de l'art se matérialise par une politique d'achat d'œuvres d'art. Ainsi on voit l'État contribuer à la demande et enrichir les collections des musées. (Radermecker & du Roy de Blicquy, 2018). Cette étude analysera les dynamiques à l'œuvre entre les créateurs, plus spécifiquement les artistes femmes et leurs productions, et les diffuseurs et acheteurs finaux, la Fédération Wallonie-Bruxelles et le MAC's. La partie suivante s'intéresse à la politique d'acquisition de la FWB.

1.1.2. LA POLITIQUE D'ACQUISITION DU MINISTÈRE DE LA FWB

Un entretien réalisé auprès du Directeur général adjoint du Service Général de la Création Artistique et du Service Général du Patrimoine de la Fédération Wallonie-Bruxelles offre une contextualisation de la politique d'acquisition de la FWB (Annexes 6).

La définition de la culture donnée par l'Unesco est citée en début d'entretien comme : « tout ce qui permet à un individu ou à une collectivité de donner du sens à son existence ». L'Unesco définit la culture comme : « l'ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l'être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances »⁷.

Cette contextualisation éclaire deux logiques qui s'articulent au sein du Ministère de la Culture de la Fédération Wallonie-Bruxelles : d'une part une logique liée à l'offre culturelle et d'autre part une logique participative. Ainsi, dans la première perspective, l'artiste génère une production artistique, une œuvre, qualifiée par le Ministère comme « offre », aboutissant ou non à sa réception. Le schéma participatif propose quant à lui une dynamique dont l'attention est portée sur les populations, i.e. les Centres Culturels, les bibliothèques publiques, les CEC (Centre d'Expression et de Créativité) et les mouvements de jeunesse.

⁶ La dation est un principe par lequel l'État belge perçoit des droits de succession en acceptant des œuvres d'art en lieu et place de ces droits. Un musée est alors désigné par l'État afin d'accueillir l'œuvre.

⁷ Déclaration de Mexico sur les politiques culturelles. Conférence mondiale sur les politiques culturelles, Mexico City, 26 juillet - 6 août 1982.

Ainsi l'objet culturel qu'il soit de l'ordre du participatif ou de l'ordre de l'artistique est ce qui permet au public de transformer son propre regard sur le monde.

Pour le Ministère de la Culture de la FWB, l'ambition de la culture réside dans un rapport entre le public et l'objet culturel. Le pouvoir public, qui gère l'argent public redistribué, s'inscrit dans cette logique orientée vers sa population.

Du 19^e siècle aux années 1950-60, la politique d'acquisition des œuvres reposait généralement sur une seule personne. Dans un système administratif, encore tenu en Belgique en 1950, les villes et l'État fédéral se portaient acquéreurs d'œuvres. Ainsi, il était de bon ton que le Bourgmestre de la Ville de Bruxelles ou le Ministre de la Culture se rende dans une galerie conseillée afin d'acquérir une pièce artistique. Cette pratique peu structurelle était encore à l'œuvre au Ministère de la Culture de la FWB jusqu'en 2015 (Van Der Hoeven, 2021). Ces ensembles d'achats épars constituent des collections publiques de l'État, des provinces ou des villes. On peut citer par exemple la Commune d'Ixelles ou celle de Tournai et son Musée des Beaux-Arts. La pratique d'achat par une personne unique et masculine a perduré jusque récemment au niveau du Patrimoine.

Extrait d'entretien :

Avant, au Patrimoine, c'était encore le directeur qui se chargeait des achats... Il a même acheté une péniche ! Ne me demandez pas pourquoi... il a acheté une péniche qu'il trouvait patrimoniale (...) — Tu ne te rends pas compte des dizaines de milliers d'euros par an que ça nous coûte d'entretenir une péniche ? —. Il n'y a aucun sens d'avoir acheté ça... Donc, c'est une zinne comme on dit à Bruxelles.

(Annexes 6)

Cet extrait illustre l'aspect parfois irrationnel du choix des acquisitions des œuvres d'art par la FWB pratiqué jusque récemment. En revanche, au sein des institutions comme les musées ou les Centres d'art contemporain, la nécessité de constituer une collection cohérente orientée à partir d'une vision claire a été très vite mise en place. C'est alors que sont nés les comités d'acquisitions.

Or, à ce jour, la question du genre pour les politiques d'acquisition ne s'est jamais posée, ce qui peut aller à l'encontre du postulat de quête de sens pour une collectivité.

Ce constat est de plus contraire au « gender mainstreaming » stipulé dans la loi du 12 janvier 2007⁸.

Les Comités d'acquisitions des œuvres d'Art plastiques contemporains et du MAC's seront à ce titre analysés dans la deuxième partie de ce mémoire, à la lumière des différents entretiens réalisés.

⁸ « Le 12 janvier 2007, la Belgique a adopté une loi ayant pour objectif de renforcer l'égalité des femmes et des hommes en intégrant la dimension de genre dans le contenu des politiques publiques définies au niveau fédéral belge. Le gender mainstreaming n'est donc plus un engagement informel, il constitue désormais une obligation légale ». (portail officiel de l'Institut pour l'égalité entre les femmes et les hommes, consulté le 30 juin 2021)

1.2. CHAPITRE 2 : LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

La Fédération Wallonie-Bruxelles est une institution au service des francophones de Bruxelles et de Wallonie, financée principalement par l'argent public. La Culture fait partie de ses attributions. La mission de la Fédération Wallonie-Bruxelles consiste à :

Créer les conditions du développement de l'accès à un ensemble le plus diversifié de pratiques artistiques, créatives et culturelles, chez le maximum de citoyens acteurs et consommateurs, par un soutien financier, promotionnel, matériel et formatif aux personnes et organismes qui y contribuent, afin de favoriser le développement humain des individus et leur ancrage dans l'environnement culturel qu'ils composent (Portail officiel FWB, 2021).

1.2.1. L'ADMINISTRATION GÉNÉRALE DE LA CULTURE

Deux organigrammes offrent une visualisation de L'Administration Générale de la Culture. Celle-ci accueille en son sein le Service général du Patrimoine et le Service général de la Création artistique.

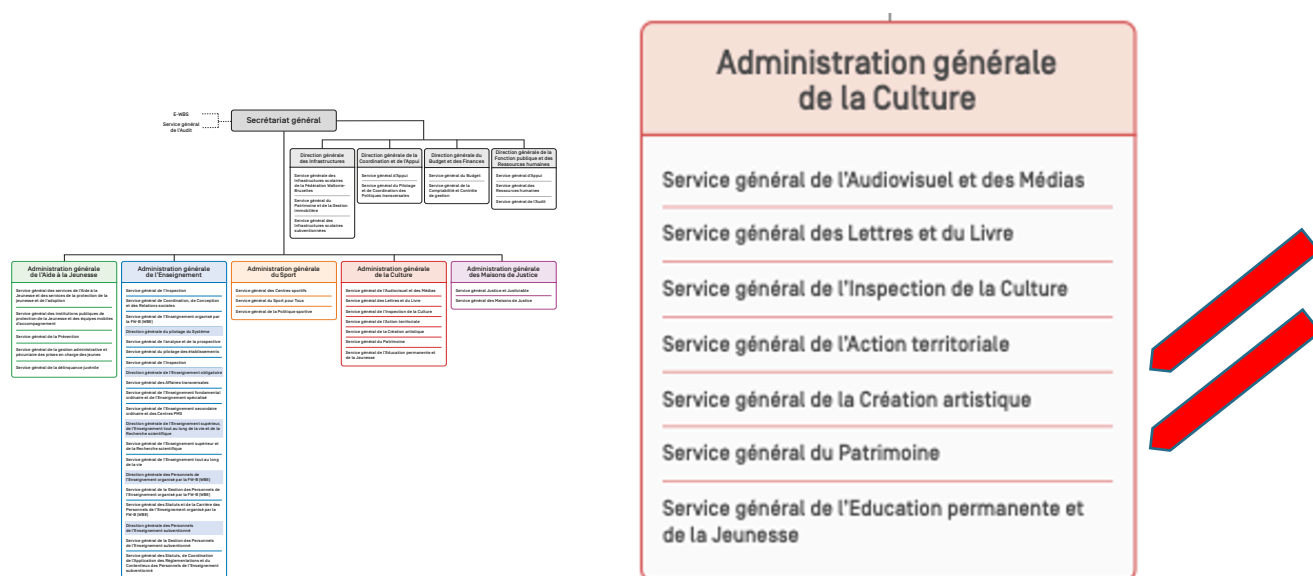


Figure 1 : Organigramme du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Portail officiel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2021.

Ces deux services accueillent quant à eux, la Direction des Arts Plastiques Contemporains et la Direction du Patrimoine. Ces deux instances gèrent l'entrée et la conservation des œuvres dans les collections de la FWB.

La Direction des Arts Plastiques contemporain dépend du Service Général de la Création artistique. Le Service des Collections de la FWB est rattaché quant à lui à la Direction du Patrimoine.

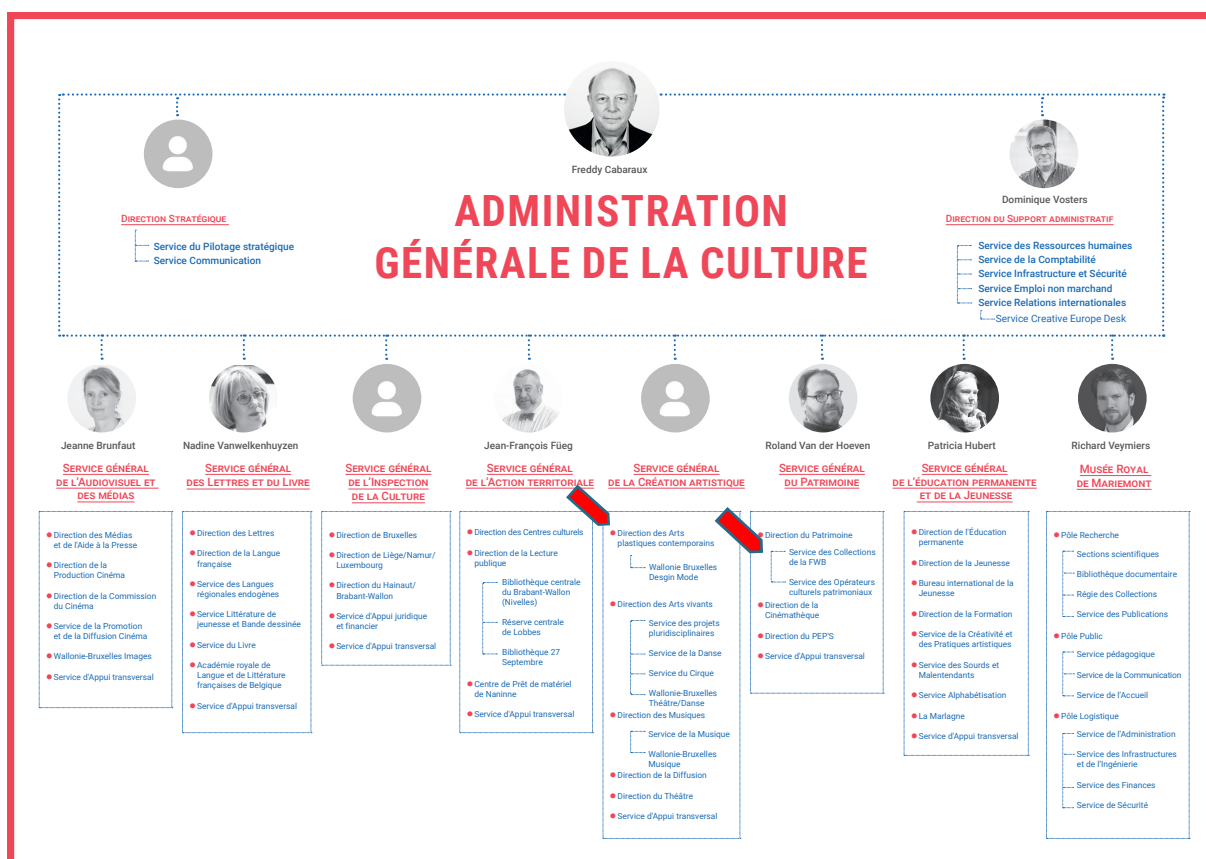


Figure 2 : Administration Générale de la Culture. Portail officiel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2021.

1.2.2. LA DIRECTION DES ARTS PLASTIQUES CONTEMPORAINS

La Direction des Arts Plastiques contemporains est une branche du Service Général de la Création artistique. Elle a pour mission de :

Promouvoir l'art contemporain au niveau professionnel dans sa diversité et dans ses différentes disciplines. Dans ce cadre, elle soutient les artistes plasticiens et numériques, les designers, les stylistes et les artisans de création dans leurs projets ainsi que les institutions et associations actives dans ces secteurs.

Elle contribue à la **diffusion** de l'art contemporain en éditant « l'art même » et en soutenant l'émission radiophonique "Façons de voir" (RTBF-La Première). Parallèlement, elle participe à des foires et salons, comme Art'Brussels, assurant une visibilité aux artistes et aux institutions en Belgique. La Direction est également présente à la Biennale des Arts visuels de Venise que ce soit par l'encadrement du projet prenant place dans le pavillon belge ou l'organisation d'événements collatéraux.

La Direction des Arts Plastiques contemporains est chargée du **suivi** de la Commission consultative des Arts Plastiques, du Comité Design & Mode, et de la Commission des arts numériques et technologiques. Les experts siégeant respectivement dans ces instances, ont été choisis sur base de leur expérience des milieux professionnels. Ils ont pour mission d'émettre des avis collégiaux sur les demandes de soutien introduites, à l'attention du Ministre de la Culture auquel il revient de prendre toute décision en matière de subsides (Arts Plastiques contemporain, CFWB, 2021).

Au nom du « gender mainstreaming » et du « gender budgeting », les missions visées par la Direction des Arts Plastiques contemporains devraient respecter une parité de genre à chaque étape du processus de promotion et de diffusion, y compris pour le suivi de la CCAP.

1.2.3. LA COMMISSION CONSULTATIVE DES ARTS PLASTIQUES (CCAP)

1.2.3.1. MISSIONS

Une des missions de la Direction des Arts Plastiques consiste à suivre les activités de la Commission Consultative des Arts Plastiques (CCAP).

Véritable relais entre l'autorité publique et les différents protagonistes du monde de l'art contemporain, cette commission est composée d'experts nommés pour un mandat de cinq ans. La commission fait entre autres des recommandations en termes d'acquisition d'œuvres d'art. Des avis sont communiqués pour l'octroi de bourses pour soutenir les dossiers de demande d'exposition ou de publications. Son rôle contribue ainsi à la vitalité de la politique en place dans le milieu de l'art contemporain (Commission Consultative des Arts Plastiques, 2021).

Au sein de l'article 24 de l'arrêté du 26 juin 2006, les missions de la Commission sont définies comme suit (FWB, 2017) :

La Commission formule tout avis, recommandation ou proposition sur les politiques menées dans le domaine des Arts Plastiques contemporains. Plus particulièrement, la Commission formule, d'initiative ou à la demande du Gouvernement, tout avis, recommandation ou proposition relatif à **l'acquisition d'œuvres** et de monographies, à l'organisation d'expositions, à l'octroi de subventions et de bourses. Lorsqu'elle est saisie par le Gouvernement, la Commission répond dans les soixante-cinq jours de la réception du dossier complet communiqué par l'Administration.

Cet article ne renseigne aucune information en termes de parité de genre au niveau des artistes recommandés pour les acquisitions.

1.2.3.2. MEMBRES

En ce qui concerne les membres de la Commission, on remarque que sur l'ensemble des membres de la CCAP en 2021, on compte 69% de femmes pour 31% d'hommes. Soit 22 femmes pour 10 hommes.⁹

Extrait d'un entretien individuel :

Au niveau de la CCAP, dans les membres, il y a une majorité de femmes. C'est contraire au Décret car il prévoit la parité totale dans toutes les Commissions culturelles. Il y a 13 Commissions dans les services généraux, plus 4 chambres de concertations, sur les 17 commissions, il y en a une seule où il y'a plus d'hommes que de femmes. Toutes les autres sont en surreprésentation féminine. Car les candidatures sont surtout féminines. On a dû faire avec les réponses reçues. Les hommes présents dans les instances sont tous passés grâce au décret sur l'égalité des genres. Comme on n'avait pas assez d'hommes on a dû nommer des femmes. La seule commission où il n'y a que des hommes, c'est l'héraldique et les blasons ! (Annexes 6)

Nous verrons dans l'analyse statistique que la surreprésentation féminine au sein des Commissions Culturelles n'implique pas nécessairement une politique de recrutement ou d'acquisition favorable aux femmes (Bourgeois, 2011).

⁹ Voir site Officiel Culture.be : [Liste des membres effectifs de la Commission Consultative des arts plastiques](#), consulté en avril 2021

1.2.3.3. EXEMPLE DE RECOMMANDATIONS

Par ailleurs, différents documents renseignent sur le mode opératoire de la CCAP. Dans le dernier rapport d'activité disponible sur le site officiel de la CCAP datant de 2016, les recommandations de la Commission Consultative des Arts Plastiques sont les suivantes¹⁰:

La future Commission d'Achat se veut transversale et composée des cinq directeurs des principales institutions subventionnées. La présidence serait confiée à une autorité qualifiée n'ayant aucun lien de fonction avec ces lieux.

Il est à noter qu'il n'est pas fait mention de politique de genre et qu'aucune femme n'est à la tête de ces cinq institutions en 2021 : MAC's, BPS22, Centre de la Gravure et de l'image imprimée, Musée de la Photographie, CID. Seul le Centre de la gravure et de l'image imprimée a connu une directrice dans un passé récent.

Extrait d'un entretien individuel au Ministère de la FWB :

Nous travaillons actuellement sur un décret relatif à la direction des théâtres, qui va imposer des mesures de choix de candidats et qui va imposer qu'il y ait plus de femmes à la direction. Ce n'est pas encore le cas pour les Centres d'Art (Van der Hoeven, 2021).

1.2.3.4. COLLECTION

La CCAP mentionne également qu'il serait utile de combler les manques existants dans la Collection Arts Plastiques contemporains, notamment en ce qui concerne les artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Il n'est pas spécifié dans cette recommandation la nécessité de proposer une visibilité équivalente homme/femme au sein des acquisitions des œuvres des artistes présentés par la FWB. Le dernier point de recommandation indique qu'un budget

¹⁰ Direction des Arts Plastiques contemporains rapport d'activité 2016 : <http://www.culture.be/index.php?id=2771> consulté avril 2021.

ambitieux ne sera accordé que s'il s'attache à compléter la Collection via l'acquisition de certaines œuvres essentielles manquantes. Dans cette recommandation il n'est nullement question de réserver une partie de ce budget à l'achat d'œuvres d'artistes plasticiennes qui sont néanmoins sous-représentées, comme nous le verrons plus loin. Or, cette démarche s'avère essentielle puisque l'humanité est composée pour moitié de femmes. Une collection présentant des œuvres majoritairement réalisées par des hommes paraît de ce point de vue insensé. Si l'on suit les recommandations de la CCAP, il s'agira avant tout de compléter les collections par des œuvres réalisées par des femmes.

1.2.3.5. MÉCANISME PATRIARCAL

Un extrait d'un entretien réalisé au sein du Ministère de la Culture révèle un mécanisme patriarcal à l'œuvre au sein de la Commission Consultative des Arts Plastiques via un système de réseaux masculins, entretenu par cooptation.

Extrait d'un entretien individuel :

La Commission des Arts Plastiques émet des avis éventuellement d'achats. Dans cette Commission il n'y avait pas cette idée de diffusion. Cela se passait entre copains. Donc l'idée était d'acheter une œuvre pour aider l'artiste. Ce qui n'est pas la finalité du Ministère de la Culture. La finalité c'est de permettre à des artistes de faire des œuvres qui seront en communication avec les populations. Donc à l'époque, entre le système où il y a une commission avec tous des copains qui s'achètent entre eux, vous allez retrouver très peu d'œuvres de femmes, de jeunes, parce que ce sont des « vieux crabes ». Donc la Collection se retrouve avec de vieilles choses qui ne vont jamais être valorisées, sollicitées, ni en prêt, ni en dépôt (Annexes 6).

Ce verbatim fait part des fonctionnements discriminatoires envers les femmes et les jeunes artistes à l'œuvre jusqu'à présent au sein de la CCAP. Cela a un impact concret sur les acquisitions. En revanche, actuellement, les membres du comité sont majoritairement des femmes. Nous verrons que ce point n'est pas garant d'une parité hommes/femmes au sein des collections, ce qui semble indiquer que d'autres mécanismes plus ancrés profondément restent encore actifs. On peut ajouter l'hypothèse que les femmes artistes ne se sont pas encore assez organisées entre elles afin de favoriser leur visibilité grâce à leurs propres

réseaux. D'autres points relatifs aux barrières rencontrées par les artistes femmes seront développés dans la troisième partie de ce mémoire.

1.2.4. COLLECTIONS DE LA FÉDÉRATION WALLONIE-BRUXELLES

La Fédération Wallonie-Bruxelles possède une collection d'œuvres d'art et d'objets de patrimoine d'environ 55.500 pièces. Ces pièces sont réparties en deux fonds. Le fond dédié aux œuvres d'art acquises par l'État belge de 1860 à 1972 est composé de 10.254 œuvres, gérées de concert avec la Communauté flamande. La Collection de la FWB est composée quant à elle d'œuvres et de pièces acquises depuis 1972 par achats, dons ou legs (Wallonie-Bruxelles, Patrimoineculturel.cfwb, 2021).

La collection de la Fédération Wallonie-Bruxelles est segmentée en trois collections distinctes : Premièrement, la Collection des Arts Plastiques, créée en 1972, qui comprend 14.888 œuvres d'art plastique, d'artisanat de création et de design. C'est l'une des collections publiques d'art moderne et contemporain les plus importantes de Belgique. A ce titre, « elle représente un élément incontournable de l'identité culturelle belge francophone » (FWB, 2021) ; la plupart des œuvres sont mises en dépôts dans des musées tels que le Musée de la Photographie (Mont sur Marchiennes), le Centre de la Gravure et de l'Image imprimée (La Louvière), le Centre de la Tapisserie et des Arts du Tissu (Tournai), le Musée en plein air du Sart-Tilman (Liège) et le Musée des Beaux-Arts de Mons (collection Duvivier) (Vincent, A. & Wunderle, M. (2007).

Deuxièmement, la Collection du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu, qui fut créé en 2002, compte 640 œuvres d'art contemporain (MAC's, 2021).

Enfin, la Collection du Patrimoine culturel a quant à elle été constituée en 1984, elle comprend 29.908 pièces acquises pour renforcer ou compléter les collections des musées en Fédération Wallonie-Bruxelles. Sa diversité reflète la variété considérable des domaines couverts par ses musées : pièces archéologiques, ethnologiques, historiques, artistiques, d'arts décoratifs, militaires, scientifiques et techniques (Fédération Wallonie-Bruxelles, 2021).

Dans cette étude nous nous concentrerons exclusivement sur les Collections Arts Plastiques (CAP) et MAC's acquises entre 2000 et 2020.

Le portail officiel de la FWB précise que la collection Arts Plastiques « représente un élément incontournable de l'identité culturelle belge francophone ». Or, nous verrons à la lumière des statistiques que cette identité est majoritairement masculine, ce qui est contraire à la loi du 12 janvier 2007¹¹.

1.2.5. DÉCRETS

1.2.5.1. LE DÉCRET DES ARTS PLASTIQUES

En Communauté française, un Décret des Arts Plastiques a vu le jour et a été mis en application en 2014, soit trente-quatre années après leurs homologues flamands. Ce décret vise le soutien spécifique aux Arts Plastiques et a pour mission :

Le soutien financier, la promotion et la diffusion de la création artistique actuelle (Radermecker & du Roy de Blicquy, 2018).

Il précise que :

Les Arts Plastiques actuels en Belgique francophone se voient également encouragés par les autorités publiques par l'acquisition, la préservation et la valorisation d'œuvres d'art contemporain.

1.2.5.2. LE NOUVEAU DÉCRET « MUSÉES »

Dans la dernière brochure réalisée par le Ministère de la Culture de la FWB, un article rédigé par Van der Hoeven signale que le secteur muséal en Fédération Wallonie-Bruxelles dispose

¹¹ « Le 12 janvier 2007, la Belgique a adopté une loi ayant pour objectif de renforcer l'égalité des femmes et des hommes en intégrant la dimension de genre dans le contenu des politiques publiques définies au niveau fédéral belge. Le gender mainstreaming n'est donc plus un engagement informel, il constitue désormais une obligation légale » (Institut pour l'égalité des femmes et des hommes, consulté le 20 juillet 2021).

d'un nouveau dispositif légal depuis le 1^{er} janvier 2020¹². Ce nouveau texte fait suite à la Convention Faro¹³, Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société. L'initiative a pour objectif de consolider la relation entre le patrimoine et les populations afin d'améliorer les philosophies de préservation-conservation propres au secteur. Le décret vise une plus grande accessibilité des opérateurs culturels par les publics. Les musées devront entre autres intégrer des logiques touristiques, des synergies entre opérateurs culturels présents sur le même territoire, et constituer des pôles muséaux regroupant au moins quatre opérateurs. Le décret a également pour objectif d'apporter une amélioration dans le domaine numérique. Les musées reconnus devront se doter d'un plan de développement numérique avec une attention particulière à la numérisation de leurs collections.

La valorisation des collections ne s'établit pas uniquement sur les collections permanentes du musée mais vise un accroissement de la visibilité des œuvres appartenant à la FWB et présentes dans les réserves de la FWB. Ce défi sera évalué par de nouvelles instances d'avis et accompagné d'un refinancement public du secteur (Van Der Hoeven, 2020).

Le Décret « Musée » ne propose cependant rien en ce qui concerne le respect d'une parité de genre au sein des collections permanentes des musées, ni à travers une valorisation paritaire des œuvres appartenant à la FWB.

¹² Décret relatif au secteur muséal en Communauté française 25 mars 2019 et son arrêté du Gouvernement de la Communauté française portant exécution du décret du 25 avril 2019 relatif au secteur muséal en communauté française 19 juin 2019 (brochure du Ministère de la Culture de la FWB, 2021).

¹³ Décret du 21 octobre 2015 portant assentiment à la Convention-cadre du Conseil de l'Europe sur la valeur du patrimoine culturel pour la société, faite à Faro le 27 octobre 2005 (Brochure du Ministère de la Culture de la FWB, 2021).

1.3. CHAPITRE 3 : LE MAC'S

Le Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu, le MAC's, se caractérise par trois composantes issues du principe des acquisitions. Premièrement, il est né de la volonté pour la FWB de constituer une collection qui s'appuie sur une vision cohérente. Ensuite, il s'engage à constituer un patrimoine actuel à transmettre. Enfin, le principe d'acquisition devient avec le MAC's un mécanisme de visibilité de l'artiste et de l'institution face au marché de l'art (Radermecker & du Roy de Blicquy, 2018).

La Commission Consultative des Arts Plastiques oriente sa mission vers l'aide aux artistes entre autres via l'acquisitions directe des œuvres. Cependant, comme analysé plus haut, le manque de vision de la collection de la FWB et l'absence de préoccupation de la diffusion des œuvres acquises a fait naître un nouveau projet, incarné par le MAC's.

Extrait d'un entretien individuel au Ministère de la Culture :

Si la finalité était uniquement d'aider l'artiste, ça serait de l'aide à l'emploi. Donc, ce n'est pas parce qu'on achète une œuvre à un artiste qu'on remplit la finalité de la culture. Si c'est de l'argent public qui achète une œuvre à un artiste, une fois l'œuvre achetée, celle-ci ne sortait pas des réserves. Or, il n'y a aucun dessein culturel dans ce type de schéma. Ce système était tellement boiteux qu'on a créé une scission avec la création du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu. Régé par un directeur actif, Laurent Busine, qui a négocié de recevoir une partie du budget pour exposer et constituer une collection pour le MAC's. Il y a donc eu une première scission entre Patrimoine et Création contemporaine. Et dans la Création contemporaine, il y a eu une scission entre le MAC's et ce qui reste à la Communauté française (Annexes 6).

Par ailleurs, le MAC's poursuit les missions décrétées par l'ICOM, le Conseil International des Musées (ICOM) qui fixe une des prescriptions des musées comme suit :

« Le musée est une institution permanente sans but lucratif, au service de la société et de son développement, ouverte au public, **qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet** le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation¹⁴ » (ICOM, 2020).

Ainsi, via l'acquisition des œuvres d'art contemporain, la FWB évolue vers un projet visionnaire. La création du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu offre dès lors une vitrine au rayonnement de la FWB via l'acquisition, la conservation, l'exposition et la transmission des œuvres. La pertinence du choix des œuvres devient alors un critère de sélection pour la construction d'une collection solide. Ce principe permet de renforcer la diffusion de la FWB, de l'institution MAC's et de l'artiste.

Or, ce principe doit tenir compte de la parité de genre dans ses collections. Car le musée est au service de la société, et celle-ci est composée pour moitié de femmes. S'il construit et diffuse une culture majoritairement masculine, alors, il manque à sa mission fondamentale.

1.3.1. LES MISSIONS DU MAC'S ET SON SITE INTERNET

Dans le portail officiel du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu on trouve ses missions définies comme suit (MAC's, 2020) :

Il est le projet phare de la Fédération Wallonie-Bruxelles dans l'optique d'une politique d'acquisitions et d'expositions d'envergure internationale.

Le MAC's a pour vocation de sensibiliser le plus grand nombre aux arts contemporains. Créé en 2002, il bénéficie en outre du soutien de la Province de Hainaut de la Région Wallonne, de la Communauté française et de l'Union Européenne.

¹⁴ Statuts de l'ICOM, adoptés par la 22^e Assemblée générale de l'ICOM (Vienne, Autriche, 24 août 2007)

Trois axes-missions visent d'une part la constitution d'une collection, d'autre part la programmation d'expositions et l'organisation d'animations culturelles. Grâce au budget spécifique qui lui est octroyé la collection du musée s'enrichit en passant par sa propre Commission d'Achat chargée d'en définir la ligne. Aucune salle d'exposition permanente n'est consacrée à la collection. La collection vise à refléter une réflexion sur l'art contemporain international orientée sur les rapports de la mémoire, du lieu et du poétique.

Le premier directeur du MAC's, Laurent Busine, a pris comme option de construire sa collection à partir de celle du Grand-Hornu et d'une première œuvre de l'artiste Boltansky. Il définit ainsi une collection axée sur trois piliers :

Extrait d'un entretien individuel :

Que faire comme collection et dans quel sens ? Faire une collection qui s'établit en fonction du hasard des rencontres n'est pas utile, alors ce n'est plus une collection d'État (...).

Le premier point est l'architecture, non pas pour collectionner des plans d'architecte, mais dans une réflexion selon laquelle toute architecture dit toujours quelque chose de l'époque dans laquelle elle est (...). Le terme d'architecture peut nous conduire à créer une base de la collection. Parce que c'est ça qu'on voit dès le départ dans le site, puis on voit l'ajout du musée en terme contemporain, l'ajout de Pierre Hebbelinck. Puis on voit les Corons tout autour, c'est-à-dire comment on y faisait loger les gens, enfin...vous aurez compris... (...)

Le deuxième axe, c'est l'histoire. Le rapport à l'histoire. Le rapport à l'histoire parce que l'histoire nous permet de savoir d'où l'on vient, d'où vient tel artiste ou d'où vient la réflexion d'un tel artiste ou d'où vient sa position dans le monde ou d'où vient sa réclamation dans le monde avec son désir de le changer. (...)

Et enfin, le troisième axe, c'est le Poétique. Le Poétique parce que le poétique me permet de connaître aujourd'hui des ...on va utiliser un terme vague, des émotions, des ressentis, je ne voudrais pas tomber dans l'émotion qui serait trop mièvre... des ressentis que je peux connaître aujourd'hui et que d'autres connaîtront peut-être après moi, lorsque je ne serai plus là, lorsque l'œuvre continuera à me survivre (Annexes 8).

De plus, le MAC's est ouvert à la pluralité des genres et des disciplines, que celles-ci soient de forme traditionnelle comme la peinture ou la sculpture, moderne (photographie, installation) ou contemporaine (multimédia, vidéo). Le musée vise une éducation du regard par un service d'animations culturelles.

Si l'on poursuit l'analyse du site internet du MAC's, on peut y lire notamment qu'il est associé au Centre d'innovation et de design, et que l'action culturelle du MAC's fait du site du Grand-Hornu :

La plus importante vitrine contemporaine de Belgique puisqu'elle représente tout le prisme de la création d'aujourd'hui.

Or, sur l'ensemble des artistes belges et internationaux seules deux femmes sont citées (une seule belge est nommée).

De nombreux artistes tant belges qu'internationaux y ont déjà été présenté parmi lesquels : Luciano Fabro, Giuseppe Penone, Marie José Burki, Anish Kapoor, Patrick Corillon, Jean-Luc Mylaine, Robert Mappelthorpe, Christian Boltanski, Ann Veronica Janssens, Thierry De Cordier, Gilbert and Georges, Art and Language, ...

La notion de « tout le prisme de la création d'aujourd'hui » est donc à questionner quand on l'analyse depuis l'indicateur du genre. En effet, nous verrons plus loin que dans l'analyse statistique des acquisitions des œuvres au sein de la collection du MAC's et de la collection des Arts Plastiques contemporains que la répartition « hommes-femmes » suit le même biais.

Si l'on se réfère à l'ICOM qui lançait en 2019 un appel à contribution autour de la question du Musée et du genre (Museum and gender, 2019):

On considère les musées comme des lieux de sauvegarde du passé, d'apprentissage et de divertissement, et des arbitres de l'avenir. Mais certains musées se font encore l'écho de valeurs culturelles issues d'un modèle impérialiste ancré dans les premières pratiques de collection et d'exposition, comme en témoignent l'absence criante d'artistes femmes, ou la dissimulation méticuleuse d'images de déesses et de créatures hermaphrodites. D'autres, en revanche, défient ce système de stéréotypes afin de rendre plus juste le discours sur l'Histoire. Le secteur muséal, dans son entier, devra fournir beaucoup d'efforts pour s'attaquer à ces préjugés sexistes.

Au vu de la réflexion de l'ICOM sur le genre, on peut considérer qu'une collection publique qui ne tienne pas compte de la parité aura un impact sur la visibilité des artistes femmes et sur leur parcours professionnel. L'enrichissement de la collection par des œuvres d'artistes femmes est donc décisif car de cette mission découlent toutes les autres : l'étude des œuvres et la recherche scientifique, l'accroissement de connaissance suite à la collecte de données documentaires, qui elles-mêmes contribuent à la mise en place d'expositions et à la médiation auprès des publics (Radermecker & du Roy de Blicquy, 2018). De plus, si la parité n'est pas respectée au sein des collections cela véhicule une vision sexiste, implicitement soutenue par la Fédération Wallonie-Bruxelles.

1.3.2. LE CONTRAT PROGRAMME DU MAC'S

Le contrat Programme du MAC's est un document qui lie la Communauté française de Belgique (FWB), représentée par sa ministre de la Culture, de l'Audiovisuel, de la Santé et de l'Égalité des chances, et l'Asbl Grand-Hornu – Musée des Arts Contemporains de la Communauté française (FWB).

Le dernier Contrat Programme (2014-2019) ¹⁵ disponible sur le portail de la FWB indique que : Ce programme est un projet politique qui a pour ambition de constituer et pérenniser une institution de référence en la matière. Il est conclu pour une durée de 5 ans.

¹⁵ Voir Annexes : 9. Contrat Programme MAC_s_2014-2018

Il a une mission générale de collection et de conservation d'œuvres d'art, plus spécifiquement dans le domaine des Arts Plastiques contemporains, et en particulier des œuvres de créateurs belges et internationaux, avec une attention particulière à faire émerger des artistes de la Communauté. Dans le cadre de sa mission générale de collection et de conservation d'œuvres d'art, la Communauté française donne mandat à l'Opérateur en vue de mener une politique d'acquisition d'œuvres d'art contemporain, dont la propriété est acquise à la Communauté.

Dans la limite des crédits budgétaires disponibles, la communauté réserve un budget annuel de 153.000 euros pour l'acquisition d'œuvres d'art contemporain. Par œuvre d'art contemporain, il faut entendre en général des œuvres d'art créées à partir de 1960. Les œuvres d'art sont acquises par la Communauté française sur proposition du comité d'acquisition réuni par l'Opérateur.

Rien n'est stipulé en termes de genre au niveau du Contrat Programme 2019 :

F.D : Dans le Contrat Programme de 2019 il y a un article qui spécifie les acquisitions. Mais il n'y a pas de critère discriminant au niveau du genre. Il y en a un au niveau des artistes de la FWB, qui sont domiciliés en Wallonie ou à Bruxelles. L'idée est que la moitié du budget du MAC's soit alloué aux artistes de la FWB depuis 2019.

M.T. : Au Ministère de la Culture, il y a ce critère de genre au niveau de la Commission d'Experts. Et encore pour le MAC's ce n'est même pas sûr.

F. D. : Pour le Comité d'Acquisition du MAC's il n'est rien spécifié à ce niveau-là. Dans le Contrat Programme est spécifié qui compose le comité d'acquisition. Donc c'est le Directeur, un expert belge qui est désigné par le CA, un expert étranger, le président de la CCAP, un représentant de l'Administration générale de la Culture et l'Inspectrice des finances. Naturellement si on regarde dans les membres, on est quasi à la parité de genre (Annexes 10).

1.3.2.1. LES MEMBRES DU COMITE D'ACQUISITION MAC'S

En 2014-2019, le Comité d'acquisition était composé de six membres :

Le **directeur de l'Opérateur** qui préside le Comité, (actuellement, Mr Denis Gielen) ; un **expert belge** désigné par le Conseil d'Administration de l'Opérateur, (actuellement, Mme Eva Wittcox, responsable du département Art contemporain au M-Museum) ; un **expert étranger** désigné par le Conseil d'Administration de l'Opérateur, (actuellement, Mr Jean-Marc Prévost directeur, curateur et conservateur du carré d'Art-Musée d'Art contemporain à Nîmes , France) ; le **Président de la Commission consultative des Arts Plastiques**, (actuellement Bernard Marcelis) ; un **représentant de l'Administration générale de la Culture**, (actuellement Mme Marie Thonnard) et **l'inspecteur des finances**.

Extrait d'un entretien individuel :

Le MAC's est une collection intégrée. Ils sont à mi-chemin entre l'ASBL et la gestion directe par le Ministère. Ils ont une enveloppe budgétaire propre où on n'intervient pas. (...) La Commission propre au MAC's est composée d'experts extérieurs qui amènent leurs propositions. C'est eux qui la mettent sur pied en interne. Ils sont très autonomes. (...) On travaille main dans la main avec le MAC's, eux sont à l'initiative de la prospection. Nous on apporte l'argent et l'aspect administratif pour les bons de commandes autonomes (Annexes 10).

Or, l'enveloppe budgétaire gérée par une ASBL et sur laquelle l'Administration générale de la Culture n'intervient pas s'avère être de l'argent public. La représentante de l'Administration générale de la culture et l'inspecteur des finances n'ont pas droit de vote.

L'entièreté du budget dédié à l'acquisition des œuvres en Fédération Wallonie-Bruxelles, soit 153.000 euros par an, repose ainsi sur les propositions émanant du Comité d'acquisition.

Au sein du contrat programme conclut entre la FWB et le MAC's, les propositions du Comité d'acquisition du MAC's ne présentent aucune notification quant à la parité de genre dans le choix des acquisitions.

1.3.2.2. PRIVATISATION DE L'ARGENT PUBLIC

La Communauté française (FWB) donne mandat à l'opérateur MAC's au sein du contrat programme, en vue de mener une politique d'acquisition d'œuvres d'art contemporain. Cependant, comme signalé dans l'entretien ci-dessous, il subsiste des risques de dérives lorsque l'on privatise l'argent public via un opérateur, même si celui-ci est une Asbl.

Cette réalité peut avoir des conséquences majeures sur le respect du « gender mainstreaming » et du « gender budgeting » qui sont des dispositifs légaux qui doivent être respectés par les services publics et pas nécessairement par le secteur privé.

Extrait d'un entretien individuel :

Le gros avantage c'est que soit (les œuvres acquises) elles arrivent dans les réserves du MAC's, soit elles sont exposées. L'inconvénient c'est qu'il n'y a plus de contrôle démocratique, c'est en fait la privatisation d'un budget d'achat d'œuvres puisque c'est une ASBL. A partir du moment où il y a sous-traitance de l'achat par un opérateur privé, même si c'est une Asbl, il y a aussi des problèmes. (...). Le SAP se réinvestit dans ce dossier pour resserrer les boulons. Cette privatisation de l'argent public est finalement gérée par 6 personnes : le président du MAC's, un expert interne, un expert externe, une personne de l'administration et un inspecteur des finances (qui n'ont pas droit de vote) et le président CCAP (Annexes 6).

Le contrat programme stipule l'importance d'accorder une attention particulière à faire émerger des artistes de la Communauté française. Cependant, aucune recommandation n'est formulée en termes de genre.

1.4. CHAPITRE 4 : NOUVELLE POLITIQUE D'ACHAT DE LA FWB

1.4.1. TRANSFERT CCAP/MAC'S

Une note interne au Service des Collections, rédigée en 2019¹⁶ déclare que :

Depuis 2008, l'objectif de la politique d'achat de la FWB a été revu : il ne s'agit plus d'une logique d'achat d'œuvres afin d'aider des artistes, mais bien de constituer un ensemble cohérent et représentatif de la scène artistique de la FWB, en ciblant les acquisitions en fonction des lacunes de la collection.

Ainsi, jusqu'en 2008, l'acquisition de nouvelles pièces d'art contemporain était effectuée sur base de l'avis de la Commission Consultative des Arts Plastiques, pouvant formuler de sa propre initiative ou à la demande du Gouvernement, tout avis, recommandation ou proposition relatifs à l'acquisition d'œuvres. La mission d'acquisition de la CCAP a donc été progressivement transférée à la Commission d'acquisition du MAC's.

1.4.2. SCISSION DU BUDGET MAC'S

En 2019, le montant conventionné par le contrat programme relatif au MAC's, années 2019-2023, signé le 6 mai 2019, prévoyait un montant de 153.000 euros. Dans ce montant, le contrat programme envisageait selon la volonté de la Ministre qu'au moins la moitié du budget alloué aux acquisitions soit consacré à l'achat d'œuvres d'artistes vivant et travaillant sur le territoire de la FWB. Il s'agissait dès lors d'établir un équilibre entre la constitution d'une collection de portée internationale, susceptible de faire rayonner le MAC's et la FWB au-delà des frontières, avec l'obligation d'acquérir des œuvres selon un critère géographique limité à

¹⁶ Note interne au Service des Collections rédigée en 2019 par Monsieur Roland Van der Hoeven

la FWB, ceci sans compromettre des acquisitions ambitieuses, au vu de la réalité culturelle et économique.

Extrait d'un entretien individuel :

L'année passée en 2019, au MAC's, la Ministre dans un cadre du contrat programme a été obligée de prévoir des achats vers des artistes de la FWB. On peut penser que derrière tout cela il y a une logique de boucler cette Commission Consultative des Arts Plastiques qui existait du temps où il y avait encore deux collections.

Suite à cette décision, le MAC's, qui était fort tourné vers l'international a dû revoir sa logique. D'autant plus que quand ils achètent des pièces, elles sont souvent monumentales et très onéreuses. Ils ont même mis sur pied un système sur deux ans pour continuer à acheter de grosses pièces. Ils ont dû user de ce type de montage budgétaire pour avoir des pièces qui rentrent en cohérence avec le reste de la collection. La question du genre ne s'est jamais posée (Annexes 10).

Il existe donc depuis 2019 un critère discriminant en faveur des artistes de la Fédération Wallonie Bruxelles (FWB). Ceux-ci doivent être domiciliés en Wallonie ou à Bruxelles. Ainsi, la moitié du budget pour les acquisitions est alloué aux artistes de la FWB. Dans le cadre du dernier contrat programme, la question du genre n'est pas prise en compte.

1.4.3. IMPACT BUDGÉTAIRE SUR LES ACQUISITIONS DU MAC'S

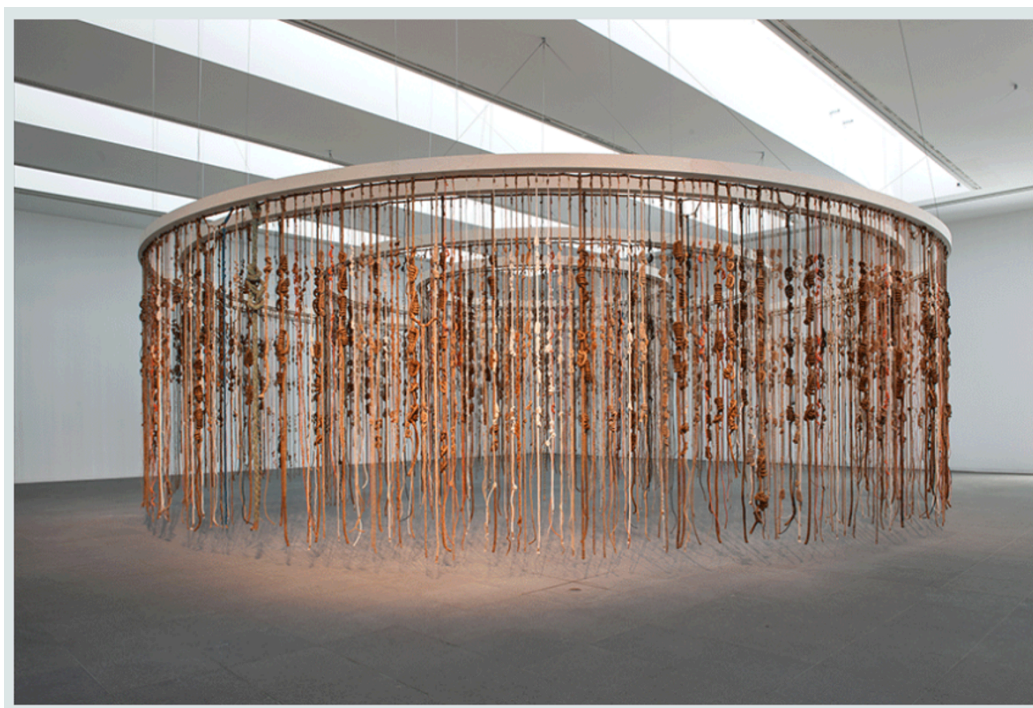


Figure 3 : *Shadow Archives, Circular Ruins* de l'artiste hollandaise Fiona Tan (Indonésie). MAC's, 2019. Photographie : Ph. De Gobert.

Pour illustrer l'impact budgétaire de la nouvelle politique d'acquisition, l'œuvre intitulée *Shadow Archives, Circular Ruins* et réalisée par l'artiste hollandaise Fiona Tan a été acquise pour un montant qui a été liquidé sur deux années (76.230 € 2019 et 76.230 € 2020) de manière à pouvoir consacrer la moitié du budget d'acquisition à des artistes de la FWB. Cette manière de procéder permet l'acquisition d'œuvres majeures, parfois faites « sur mesure » pour le MAC's, en évitant le saupoudrage de moyens qui seraient consacrés à des achats internationaux épars et sans cohérence.

1.4.4. LA QUESTION DU GENRE

En ce qui concerne la question du genre, un entretien avec le Directeur adjoint révèle que la nouvelle politique d'acquisition ne l'a pas pris en compte. Cependant, il confirme que la parité du genre en termes de patrimoine immatériel, pose question et demeure essentielle.

Il est en effet logique d’avoir un vivier dans lequel « la moitié du genre humain puisse s’exprimer ». Le Directeur général adjoint du service Général du Patrimoine et du Service général de la Création artistique conclut en proposant que l’on favorise un quota d’acquisition de 50% en faveur des artistes plasticiennes, avec l’assentiment de la Ministre et du Gouvernement (Van Der Hoeven, 2020).

1.5. CHAPITRE 5 : BUDGETS

1.5.1. BUDGET ARTS PLASTIQUES ET PATRIMOINE

En 2016, la Communauté française a consacré 600 millions d’euros (soit 6% de son budget) à la culture. En dix ans, le montant consacré aux Arts Plastiques a été réduit si on le compare avec celui dédié au patrimoine culturel qui a été multipliée par plus de 50% depuis 2006 et dépasse désormais les 14 millions d’euros.

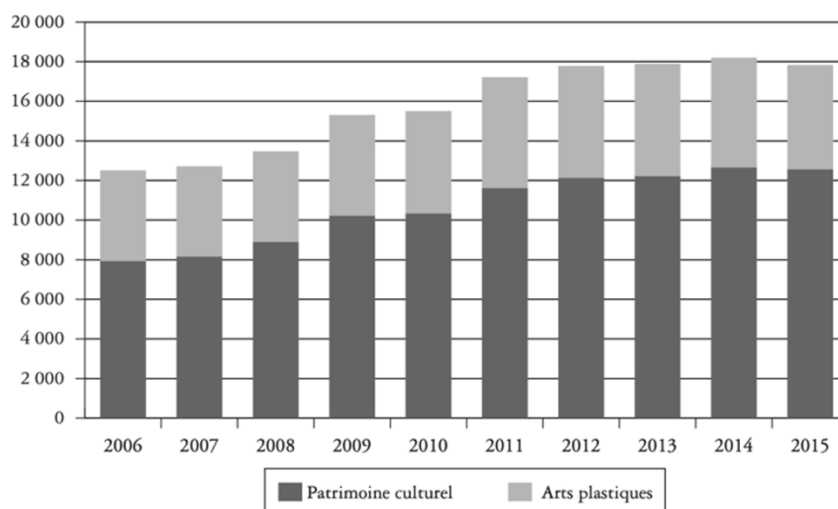


Figure 4: Evolution budgétaire des secteurs du patrimoine culturel et des Arts Plastiques, 2006-2015 (en milliers d'euros). Source : (RADERMECKER & DU ROY DE BLICQUY, 2018) Fédération Wallonie-Bruxelles en chiffre 2016, Bruxelles, ministère de la Communauté française, 2016, p212.

1.5.2. BUDGET ACQUISITION MAC'S

En 2016, 41% du budget de la Direction des Arts Plastiques a été consacré au MAC's, 54% du reste des subventions a été réparti sur l'ensemble des différents acteurs du secteur des Arts Plastiques contemporains (Centre d'arts, Associations, Aide à la création, Subvention Design et Mode, etc...). Les 5% restant sont destinés aux frais de fonctionnement, y inclus la publication de la revue « l'art même », la revue trimestrielle de diffusion dédiée aux Arts Plastiques contemporain en Belgique francophone (artsplastiques.cfwb, 2017).

L'importance du budget octroyé au MAC's témoigne de l'envergure que la FWB désire procurer à son musée. Au vu du pourcentage de la somme attribuée, le MAC's représente la vitrine privilégiée d'art contemporain de la Communauté française de Belgique. Le MAC's, en tant qu'institution publique phare, détient dès lors un pouvoir qui légitime les artistes (Radermecker & du Roy de Blicquy, 2018). Cet aspect sera approfondi dans la troisième partie de cette étude.

Par ailleurs, il est à noter que l'enveloppe dédiée aux acquisitions des œuvres d'art du MAC's a été réduite de 250.000 euros en 2002 à 153.000 euros en 2019 (Busine, L. communication personnelle, octobre 2020), (Annexes 10). Denis Gielen, nouveau directeur du MAC's, décrit cette situation comme une « érosion de la part du pouvoir politique » (Gielen, D., communication personnelle, 12 novembre 2020).

Enfin, comme analysé plus haut, le MAC's doit observer depuis 2019 un critère de différenciation positive en faveur des artistes de la FWB. Le budget initial de 153.000 euros est désormais partagé en deux montants. D'une part 76.000 euros sont affectés aux acquisitions centrées sur les œuvres des artistes de la FWB, et d'autre part 76.000 euros sont destinés aux acquisitions d'œuvres internationales.

1.5.3. BUDGET ACQUISITION SAP ET MORATOIRES

Le budget dédié aux acquisitions d'œuvres Secteur des Arts Plastiques relevant de la FWB a quant à lui chuté de moitié, passant de 80.000 € en 2013 à 40.000 €, dès 2014 (Annexes 10). De plus, un moratoire de 5 ans (suspension des obligations de paiement) a été introduit lors de l'année budgétaire 2007 et a pris fin en 2011. A l'issue de ce moratoire il y a eu une reprise des achats en 2012 (Annexes 10). Ensuite, le transfert de la mission d'acquisition de la CCAP au MAC's a encore permis des achats avec un budget raboté de moitié pendant les années 2013, 2014 et 2015.

Enfin, depuis 2015 on n'observe plus d'acquisitions d'œuvres via le SAP et la CCAP (Annexes 10).

Un glissement du budget d'acquisition de la CCAP s'est dès lors progressivement opéré vers les acquisitions du MAC's. Comme souligné plus haut, la nouvelle politique d'acquisition de 2019 alloue la moitié du budget du MAC's, soit 76.500 euros, aux artistes de la FWB.

Extrait d'un entretien au Ministère de la Culture, Service des Collections :

EDB : Les nouvelles acquisitions de la Collection Art Plastiques glissent-elles automatiquement dans la Collection du MAC's ?

MT : Normalement ce n'est pas prévu comme cela. Ils (MAC's) bénéficient d'une enveloppe de 153.000 euros. Mais, il y avait une autre Commission Arts Plastiques qui est beaucoup moins bien financée (40.000€). On a fait les derniers bons de commandes, mais pour lesquels les Ministres successifs ont mis des moratoires. C'est-à-dire, il n'y a plus de sous, donc on n'achète pas pendant 3-4-5 ans. Les dernières acquisitions ont été faits entre 2004 et 2015. Depuis 2015 au niveau des Arts Plastiques il n'y a plus d'acquisition d'œuvres d'art. Le manque de budget ne va pas s'améliorer au vu du Corona (Annexes 10).

En termes d'acquisitions il est indéniable que la coupe faite dans les maigres budgets dédiés aux acquisitions des Arts Plastiques contemporains, cumulée aux moratoires, démontrent l'érosion d'une politique d'acquisition de la FWB. Le basculement d'une politique de soutien

à l'artiste vers le projet du MAC's défend dès lors une vision internationale de l'art dans un monde globalisé. Le principe des vases communicants qui s'est développé pour la gestion des budgets depuis 2011, témoigne de toute évidence d'un manque d'investissement de la part des pouvoirs publics.

La pénurie financière qui touche le secteur des Arts Plastiques contemporains en FWB aura nécessairement un impact sur les acquisitions des œuvres notamment de femmes artistes puisque, nous le verrons, elles sont moins visibles et moins bien représentées dans un monde majoritairement masculin. Si le critère de parité entre les femmes et les hommes n'est pas respecté par les Comités d'acquisition via le « gender budgeting », cela perpétuera la faible représentativité des femmes artistes au sein des collections d'État.

CONCLUSION PARTIE I

La première partie de ce mémoire a analysé le terreau sur lequel s'insère la problématique de genre dans les collections Arts Plastiques et MAC's de la FWB, à travers cinq axes charnières. Le premier chapitre a offert une contextualisation des acteurs de la culture dans les Arts Plastiques contemporains en Belgique. Il a montré que la première forme de contribution des pouvoirs publics sur le marché de l'art passe par une politique d'achat d'œuvres d'art. L'étude s'est focalisée alors sur la politique d'acquisition de la FWB et sur l'impératif de proposer une politique paritaire en termes de genre au niveau des acquisitions au sein des collections d'art contemporain. Si l'acquisition d'œuvres par la FWB ne tient pas compte du genre, alors la politique d'acquisition va à l'encontre du postulat de quête de sens pour la collectivité, prônée au sein de la définition initiale de la culture par le Ministère de la Culture de la FWB.

Deuxièmement, l'objectif a été d'identifier et de comprendre les missions des instances à l'œuvre dans les acquisitions d'œuvres d'art contemporain au sein de la FWB.

La Direction des Arts Plastiques contemporains et la Commission Consultative des Arts Plastiques ont été ciblées : les missions de promotion et de diffusion ne respectent pas le « gender mainstreaming » et le « gender budgeting », de même que celles de la Commission Consultative des Arts Plastiques.

Les différentes collections ont ensuite été présentées. La collection des Arts Plastiques créée en 1972 représente un élément incontournable de l'identité culturelle belge francophone. Or,

les statistiques mises à jour dans ce mémoire prouveront que cette identité est majoritairement masculine. Enfin, l'analyse du décret Arts Plastiques et du nouveau décret « Musée » a montré que la parité de genre n'y est pas prise en compte.

Le troisième chapitre a quant à lui brossé un portrait du MAC's et a dégagé les fragilités propres à sa structure interne en termes de genre. L'institution est le résultat d'une nouvelle politique d'acquisition qui n'est plus orientée vers un soutien à l'artiste, mais devient le projet phare et la vitrine de la FWB, à travers la construction d'une collection valorisable et d'envergure internationale. Le MAC's a la particularité de fonctionner avec sa propre Commission d'Achat et il est résolument tourné sur une réflexion sur l'art contemporain international, dans un rapport à la mémoire, au lieu et au poétique. L'appel lancé par l'ICOM en 2019 relatif à la question du Genre n'est pas respecté au sein des collections, et le musée se fait alors « l'écho de valeurs culturelles issues d'un modèle impérialiste ancré dans les premières pratiques de collection et d'exposition » (Muséum and Gender, 2019). Le contrat programme qui lie le MAC's à la FWB a pour mission d'acquérir, de conserver des œuvres d'art contemporains de créateurs belges et internationaux, avec « une attention particulière à faire émerger les artistes de la Communauté française ». Or, là encore, rien n'est stipulé en termes de parité de genre concernant l'émergence des artistes de la CF..

Dans la quatrième section, la nouvelle politique d'acquisition de la FWB a été analysée afin de constituer un ensemble cohérent et représentatif de la scène artistique. Depuis 2019, une scission au niveau des budgets d'acquisitions dédié au MAC's a été opéré, et un facteur de distinction en faveur des artistes de la Fédération Wallonie-Bruxelles a été introduit ; cependant rien n'a été précisé en ce qui concerne une parité de genre. La question du genre a enfin été prise en compte lors d'un entretien avec le Directeur général adjoint du service Général du Patrimoine et du Service Général de la Création artistique qui propose d'imposer « un quota d'acquisition de 50% en faveur des artistes plasticiennes, avec l'assentiment de la Ministre et du Gouvernement » (Annexes 6)

Enfin, les budgets dédiés aux acquisitions d'œuvres d'art contemporain en FWB ont été analysés. Les différents moratoires appliqués aux acquisitions de la collection Arts Plastiques et l'absence d'acquisitions depuis 2015 via la CCAP, signalent une nette détérioration de l'intérêt pour les acquisitions d'œuvres d'art contemporain de la part des pouvoirs publics en FWB. La réduction financière qui affecte le secteur des Arts Plastiques en FWB aura un impact sérieux sur les acquisitions d'œuvres de femmes artistes car, nous le verrons à travers les

données statistiques, les plasticiennes s'avèrent minoritaires dans les acquisitions des collections AP et MAC's de la FWB. Ces statistiques donneront une information claire sur l'état de la politique d'acquisition de la FWB en termes de genre.

PARTIE II. ENQUETE DE TERRAIN, STATISTIQUES

INTRODUCTION

La deuxième partie de l'étude concerne la collecte et l'analyse des données primaires afin de réaliser des statistiques sur les acquisitions du point de vue du genre au sein des collections AP et MAC's entre 2000 et 2020. Pour ce faire diverses sources ont d'abord été récoltées et croisées. Le premier chapitre traitera du processus de recherche choisi. Le deuxième chapitre dévoilera les chiffres obtenus quant aux taux de présence des femmes artistes au sein des collections Arts Plastiques et MAC's confondues : une attention particulière sera portée sur le taux d'acquisition des artistes femmes au sein du MAC's ainsi que sur le nombre des plasticiennes résidant en Belgique. Le budget dédié aux acquisitions d'artistes femmes sera également calculé et analysé au sein de la Collection MAC's. Dans un troisième temps ces statistiques seront comparées avec des études réalisées en France, aux États-Unis, au Royaume-Unis et en Norvège. Enfin ces chiffres seront passés au crible du pourcentage de jeunes filles présentes dans les établissements scolaires artistiques en FWB. L'analyse finale offrira des informations détaillées sur les discriminations de genres inhérentes au secteur des acquisitions de la FWB.

2.1. CHAPITRE 1 : STATISTIQUES

2.1.1. BASES DE DONNEES

Une étude de faisabilité a été réalisée au sein du Service des Collections de la FWB à partir du mois d'octobre 2020. Cette prospection visait à rassembler l'ensemble des données du corpus des œuvres présentes au sein des deux collections, Arts Plastiques et MAC's, entre 2000 et 2020. La crise sanitaire Covid 19 a rendu difficile les conditions pratiques de cette étude qui nécessitait de se rendre sur place. Ainsi, dans un premier temps, l'objectif a donc été de réunir l'ensemble des données concernant les œuvres des artistes femmes acquises au sein des deux collections. A l'origine il était question d'opérer un calcul statistique du nombre d'artistes hommes et d'artistes femmes présents au sein des collections. Ces données devaient être complétées par trois autres critères. Il s'agissait de répertorier le montant d'achat de l'ensemble des œuvres présentes dans les deux collections, le lieu de résidence ainsi que l'âge des artistes femmes au moment de l'acquisition par la FWB. Cependant, ces indicateurs se sont avérés impossible à extraire car il n'existe aucune base de données centralisées, les informations sont éparées et non mises à jour au sein du Ministère de la Culture de la FWB. Une recommandation de ce mémoire serait d'avoir une base de données unique, numérisée et centralisée comme recommandé dans le nouveau décret « musées ». L'étude s'est dès lors penchée uniquement sur le taux d'œuvres de femmes au sein des deux collections Arts Plastiques contemporain de la FWB et sur la répartition globale du budget acquisitions, en termes de genre.

2.1.2. SOURCES PRIMAIRES

La recherche des sources primaires s'est concentrée d'une part sur une base de données informatique TMS, consultable uniquement en présence du personnel du Service des Collections. Une seconde source d'informations a d'autre part été l'« Inventaire des

Commandes et Acquisitions d'Œuvres d'art entre 1975 et 2020 du Ministère de la Culture Française », ancien registre ne sortant pas du Ministère de la Culture.

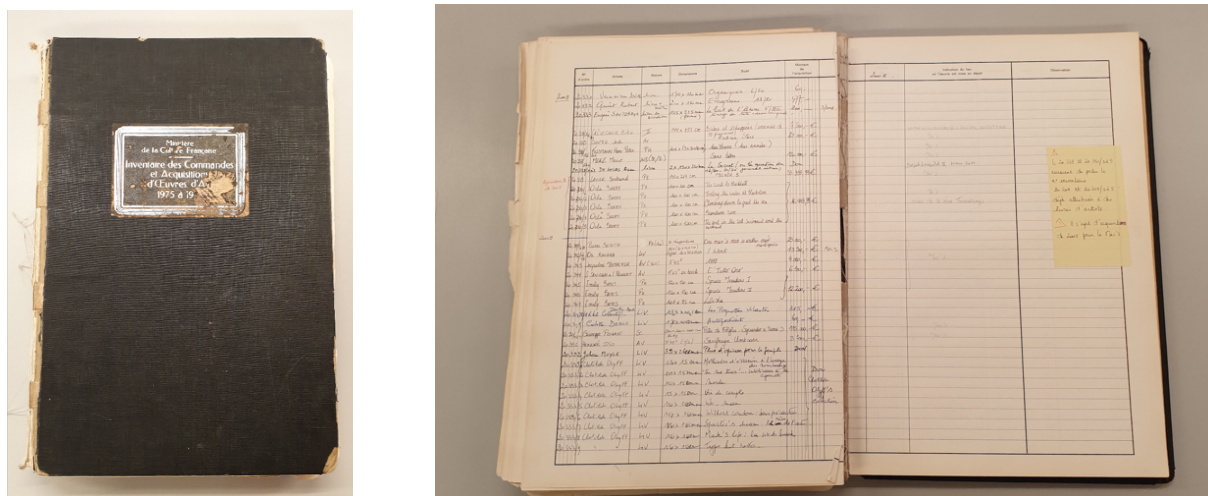


Figure 5: « Inventaire des commandes et acquisitions d'œuvres d'art entre 1975 et 2020 du Ministère de la Culture française », photographie : Evelyne de Behr, 2020

L'inventaire papier recense le n° d'inventaire, l'artiste, la nature de l'achat, les dimensions de l'œuvre, le sujet, le montant de l'acquisition et l'indication du lieu où l'œuvre a été mise en dépôt. Le premier contact avec cet outil de travail du personnel administratif est manuscrit et fortement endommagé. L'étude a néanmoins analysé les 763 entrées de ce document (n° d'inventaire 19.780 à 20.543), ce qui a représenté un travail de fourmi et nécessité un nombre d'heures important. Ceci pose question quant aux moyens donnés en 2020 à la politique d'acquisition des œuvres d'arts du Ministère de la Culture de la FWB. L'objet nécessite d'être scanné, restauré et l'ensemble des données encodées numériquement. Il est à espérer que le nouveau décret sur les musées puisse avoir un effet concret sur cet état de fait.

Une troisième source est constituée de l'ensemble des procès-verbaux, entre 2002 et 2020, relatifs au comité d'acquisition du MAC's. Ceux-ci ont été étudiés afin de recouper les informations concernant les montants des œuvres acquises et la liste des artistes plasticiennes présentes dans la collection MAC's.

**PROCÈS-VERBAL DE
LA COMMISSION CONSULTATIVE DES ACQUISITIONS
DU MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
DE LA FÉDÉRATION WALLONNIE - BRUXELLES**

Réunion du mercredi 15 mai 2019

Présents :

Mesdames Marie Thonnard, Représentante du Pôle Valorisation de la Direction du Patrimoine culturel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, Secrétaire de la Commission.
Eva Wittock, Conservatrice - chef du département d'art contemporain M Museum à Louvain.

Messieurs Denis Gielen, Président.
Bernard Marcelis, Président de la Commission consultative des Arts plastiques de la Fédération Wallonie-Bruxelles.
Jean-Marc Prévost, Conservateur du Carré d'Art, Musée d'Art Contemporain à Nîmes.
Jérôme André, Rapporteur.

Invité :

Monsieur François Degouys, Attaché, Gestionnaire de dossiers pour le Service général de la Création artistique de l'Administration générale de la Culture.

Excusés :

Madame Florence Thys, Inspectrice des finances, Fédération Wallonie-Bruxelles.

Le Président ouvre la séance et remercie les membres pour leur présence. Monsieur François Degouys est présent en tant qu'Attaché, Gestionnaire de dossiers pour le Service général de la Création artistique qui dépendant de l'Administration générale de la Culture. Il suivra l'aspect comptable des dossiers d'acquisition, pour le Directeur du département, Monsieur Pol Mareschal.

fonction de l'espace, Une mesure possible pourrait être 300 x 300 cm

- Oriol Vilanova, *Muets (Série Monuments)*, 2017- Ongoing, 700 cartes postales (la collection continuera à grandir), Format variable en fonction de l'espace, Une mesure possible pourrait être 400 x 400 cm
- Oriol Vilanova, *Vue d'oiseau (Série Vues aériennes)*, 2017, 1500 cartes postales (la collection continuera à grandir), Format variable en fonction de l'espace, Une mesure possible pourrait être 400 x 900 cm
- Oriol Vilanova, *En dessous de zéro (Série Paysages, villes et villages enneigés)*, 2017- Ongoing, 2800 cartes postales (la collection continuera à grandir), Format variable en fonction de l'espace, Une mesure possible pourrait être 400 x 1600 cm
- Angel Vergara, *Untitled*, 2017-2019, 2017-2019, Unique piece, Oil paint on glass panel, 41,5 x 66,5 cm
- Angel Vergara, *Untitled*, 2017-2019, 2017-2019, Unique piece, Oil paint on glass panel, 3 works 41,5 x 66,5 cm each
- Bernard Villers, *Grandes inclinaisons*, 5 peintures, 10 couleurs, 2018, présentées à l'exposition La Couleur manifeste, Le Botanique, Peinture acrylique sur polycarbonate alvéolaire, 4 x (190 x 300 x 1 cm) (Dimensions avant pliage)

5. Conclusion

L'ensemble des propositions soumises représente un montant total de 151.922 €. Le montant global alloué aux acquisitions étant de 153.000 € le solde restant s'élève à 1.078 €.

La Commission donne mandat au Président pour liquider le solde restant. Le Président remercie les personnes présentes.

Le Rapporteur,	La Secrétaire,	Le Président,
Jérôme André	Marie Thonnard	Denis Gielen

1

24

Figure 6: Exemple extrait p1 et conclusion du PV 2019 du Comité d'acquisition du mac's. Ces pages ont été choisies afin que les montants des œuvres ne soient pas divulgués.

L'analyse du site internet Vidéomuséum a quant à lui permis de répertorier le nombre d'artistes femmes au sein de la collection MAC's. Au vu de la qualité des informations recensées sur le site, une étude plus poussée pourrait examiner le type d'œuvres acquises, le parcours des artistes femmes présentes dans la collection et les réseaux empruntés par celles-ci afin de tirer des enseignements pour soutenir les jeunes artistes.

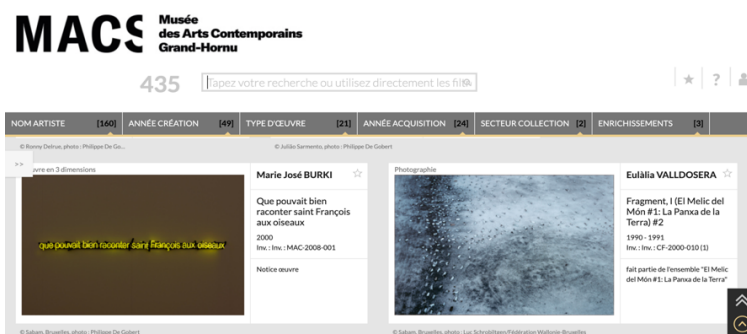


Figure 7 : Capture d'écran du site [www.videomuseum.fr](https://www.navigart.fr/macs/artworks?filters=&page=2&layout=grid&sort=random), Consulté le 8 mai 2021

2.1.3. RECOUPEMENT DES DONNEES

Le Service des Collections du Ministère de la Culture a contribué à réunir les données numériques des deux collections CAP et MAC's sur la période entre 2000 et 2020.

Le fichier Excel récupéré a été recoupé et complété par les données extraites de l'Inventaire du Ministère de la Culture. Les procès-verbaux du comité d'acquisition du MAC's obtenus au Service des Collections et au MAC's ont permis de compléter l'analyse. Les données collectées sur le site officiel du MAC's ont fourni des données qui ont permis de recouper les informations déjà récoltées et confirmer les chiffres.

Le tableau Excel : Annexes Mémoire artistes 2000 2020 Coll SAP et MAC's 18 avril 2021. reprend différentes entrées :

	B	C	D	E	G	H	J
	Numéro d'objet	Prix	MAC SAP	Année	Titre titres	Nom d'affichage	Rôle
1	20535/1	100.000	MAC	2018	Bristow	Adel Abdessemed	Artiste
2	20535/1-4				Bristow	Adel Abdessemed	Artiste
3	20535/2				Bristow	Adel Abdessemed	Artiste
4	20535/3				Bristow	Adel Abdessemed	Artiste
5	20535/4				Bristow	Adel Abdessemed	Artiste
6	20055	SAP			Marine III - le cri	Christiaens Alexandre	Artiste
7	20056				Marine IV - bleue valentine	Christiaens Alexandre	Artiste
8	20057				Marine V - the warrior	Christiaens Alexandre	Artiste
9	20320/1	137.728	MAC	2007	Caracoles	Francis Alijs	Artiste
10	20320/1-5				The Rehearsal 1	Francis Alijs	Artiste
11	20320/2				Ensayo 1, Tijuana, Mexico	Francis Alijs	Artiste
12	20320/3				Perro-Pelota	Francis Alijs	Artiste
13	20320/4				Maqueta para el Ensayo 1	Francis Alijs	Artiste
14	20320/5				The artistic materiel	Francis Alijs	Artiste
15	19906	SAP			Autoportrait	Nathalie Amand	Artiste
16	19907				Autoportrait	Nathalie Amand	Artiste
17	19908				Autoportrait	Nathalie Amand	Artiste
18	20325	SAP			America Drill. Red Cut White Cut blue Cut in memory of Thomas	Carl André	Artiste
19	20514/1	SAP			Skin Game	Caroline Andrin	Artiste
20	20514/1-2				Skin Game	Caroline Andrin	Artiste
21	20514/2				Skin Game	Caroline Andrin	Artiste
22	20515				Skin Game	Caroline Andrin	Artiste
23	20516				Skin Game	Caroline Andrin	Artiste
24	20517				Skin Game	Caroline Andrin	Artiste
25	19789	SAP			White stone structure	Arnold Annen	Artiste
26	19988/1				Sighs trapped by liars 510-602	Art & Language	Artiste
27	20274/1				The Monkey Pox Box	Marco Badot	Artiste

Figure 8 : Extrait du tableau Excel répertoriant les artistes des deux collection (CAP et MAC's) entre 2000 et 2020.

Voici une explication de ce tableau qui dresse l'inventaire des acquisitions CAP et MAC's entre 2000 et 2020 :

La colonne B « numéro d'objet » représente le numéro d'inventaire de l'objet. Celui-ci peut être un élément faisant partie d'un ensemble composant l'œuvre d'art. Chaque élément constitutif d'une œuvre possède un numéro. Les années d'acquisitions 2000 et 2020 référencent des numéros compris entre 19.700 et 20.700. Ce numéro d'inventaire commence parfois par un code. Le code CF indique que l'objet fait partie de la Collection de la Communauté française. Le code MAC fait référence aux achats réalisés par le MAC's sur son propre budget.

La colonne C « prix » a été construite à partir des PV des réunions d'acquisitions du MAC's et des documents provenant du Ministère. Les prix des œuvres des artistes présents dans la collection du MAC's ont alors été encodés.

La colonne D « MAC/ CAP » répertorie « le type de collection » à laquelle appartient l'œuvre de l'artiste : CAP ou MAC's. Ce critère permet de faire un focus sur les œuvres acquises par le MAC's.

Les colonnes E, G, H, I, J correspondent aux « titres des œuvres », au « prénom » et au « nom de l'artiste ».

	J	K	L	M	N	O
1	Rôle	Date de l'achat	Date de naissance artiste	Sexe	Lieu de naissance	Lieu de résidence
2	Artiste	2010	1971	H	Constantine (Algérie)	37, rue Lucien Sampaix, 7510 Paris, France
3	Artiste					
4	Artiste					
5	Artiste					
6	Artiste					
7	Artiste		1962	H	Ixelles	
8	Artiste					
9	Artiste					
10	Artiste		1959	H	Anvers	c/o Peter Kilchmann Gallery, Limmatstrasse 270, 8005 Zurich, Suisse
11	Artiste					
12	Artiste					
13	Artiste					
14	Artiste					
15	Artiste					
16	Artiste		1968	F	Soignies	Rue des Français 27, 7538 Vezon, Belgique
17	Artiste					
18	Artiste					
19	Artiste		1972	F	Lausanne (Suisse)	rue Jules Besme 18, 1081 Bruxelles, Belgique
20	Artiste					
21	Artiste					
22	Artiste					
23	Artiste					
24	Artiste					
25	Artiste					
26	Artiste		1952	H	Gsteig (Suisse)	Klingelbergstrass 5 (atelier K3), 4056 Basel, Suisse
27	Artiste		1968			
28	Artiste		1957	H	Uccle	Purchase Street 20, 01950 Newburyport, Massachusetts, USA
29	Artiste					
--						

Figure 9 : Tableau Excel répertoriant les artistes des deux collections (SAP et MAC's) entre 2000 et 2020.

Les colonnes K et L référencient la « date de l'achat » de l'œuvre afin de renseigner « l'âge de l'artiste au moment de l'acquisition ». Malheureusement, l'analyse de ce critère a dû être abandonnée par manque de temps. L'objectif était de calculer la moyenne d'âge des artistes présents au sein des collections de la FWB lors de l'acquisition des œuvres. Cet axe mériterait qu'une recherche s'y attache afin d'analyser la volonté d'accompagnement des jeunes artistes femmes de la FWB par les pouvoirs publics.

La colonne M renseigne quant à elle le « genre de l'artiste ». Ceci a permis de réaliser des statistiques concernant le nombre d'artistes femmes et hommes au sein des deux collections (CAP et MAC's) de la Fédération Wallonie-Bruxelles.

Les colonnes N et O renseignent « le lieu de naissance » et « le lieu de résidence de l'artiste ».
Cet indicateur permet de distinguer si l'artiste est né et réside sur le sol belge et plus spécifiquement en FWB, s'il est un artiste international ou encore s'il s'est établi en Belgique.

Afin d'obtenir le pourcentage d'artiste hommes et femmes au sein des deux collections, la formule =NB.SI(M1:M2344;"F") a été insérée dans la colonne « M ».

SOMME								
		G	H	J	K	L	M	N
2331		Mur	Christine Wilmès	Artiste		1952	F	Neufchâteau (Belgique)
2332		Sur la digue, un châte noir (1999) texte: evelyne wilwerth ex. 3/20	Albert Van De Velde, Évelyne Wilwerth	Artiste		1923	H	Bruxelles (Belgique)
2333		Sur la digue, un châte noir (1999) texte: evelyne wilwerth ex.:5/20	Albert Van De Velde, Évelyne Wilwerth	Artiste				
2334		Stèle blanche	Pascaline Wollast	Artiste		1959	F	Luxembourg
2335		Stèle blanche	Pascaline Wollast	Artiste				
2336		Stèle blanche (2ième grande)	Pascaline Wollast	Artiste				
2337		Stèle blanche (2ième petite)	Pascaline Wollast	Artiste				
2338		sans titre	Léon Wuidar	Artiste		1938	H	Liège (Belgique)
2339		Eléments de géométrie de François Jacomin	Tétrás Lyre, Léon Wuidar	Editeur				
2340		Eléments de géométrie	Tétrás Lyre, Léon Wuidar	Editeur				
2341		Armée	Hui Zhuang	Artiste			H	Yumen (Chine)
2342		Kaufhaus	Hui Zhuang	Artiste				
2343		Gesamte schüler und lehrerschaft der Wulon Gou primarschule	Hui Zhuang	Artiste				
2344		Façade I	Edwin Zwakman	Artiste		1969	H	Den Haag (Pays-Bas)
2345		Façade I	Edwin Zwakman	Artiste				
2346								
2347								
2348							"F"	
2349								
2350							244	
2351								

Le tableau Excell :

1. Annexes Mémoire artistes 2000 2020 Coll SAP et MAC's 18 avril 2021 est fournis en pièce jointe car il est trop volumineux pour être intégré dans les annexes.
2. Un second tableau Excell est également consultable : 2. Acquisitions MAC's statistiques Artistes Femmes 2000 à 2012

Les fichiers fournis en Annexe sur le site XXX représente la première mouture de la recherche qui a dû être interrompue par manque de moyens et de temps. Il reprend les œuvres de la Collection MAC's entre 2000 et s'arrête donc en 2012 Cependant, il donne une idée du type de travail entrepris afin de collecter les informations concernant la collection du MAC's. Le tableau réalisé a pour but de réunir une foule d'informations concernant le sexe des artistes, le prix des œuvres, l'âge de l'artiste au moment de l'acquisition et son lieu de résidence ainsi que la personne qui a présenté l'artiste au sein du comité d'acquisition ainsi que le nom de la galerie qui présente l'artiste et un CV du parcours de l'artiste. Ces données ont été croisées

avec les PV des réunions du Comité d'acquisition du MAC's, et les informations du site www.vidéomuseum.fr

2.2. CHAPITRE 2 : RÉSULTATS

2.2.1. ACQUISITIONS D'ŒUVRES D'ARTISTES ENTRE 2000 ET 2020 EN FWB

Entre 2000 et 2020,
on compte 2333 œuvres acquises auprès de 352 artistes présents au sein
des Collections Arts Plastiques et MAC's.

Les données ont été recoupées et le total des œuvres par artiste, ainsi que le total des œuvres des collections sont les mêmes entre les données fournies par le Ministère et les bases de données analysées. Il y a généralement une à deux œuvres acquises par artiste, avec des exceptions. A titre d'illustration sur la photo visible ci-dessous, 300 collages (items) archivés dans une boîte correspondent à une seule œuvre pour un artiste.

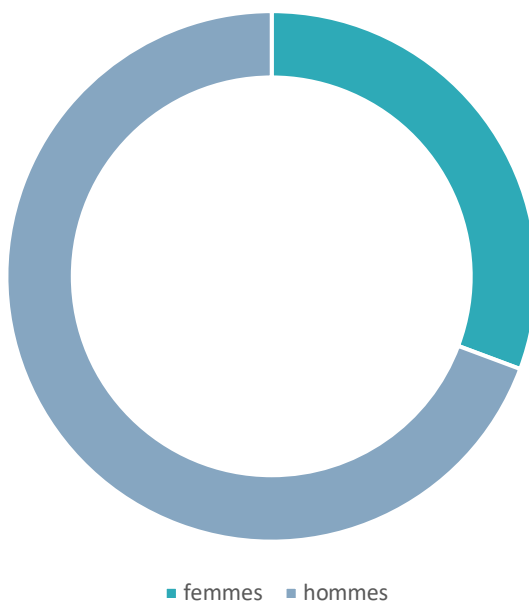


Figure 10 : Monkey Pox Box, Marco Badot, 300 collages dans une boîte d'archives, 4 pouces carré chacun.

2.2.2. TAUX D'ACQUISITION HOMME/FEMME AU SEIN DES DEUX COLLECTIONS DE LA FWB

Entre 2000 et 2020, on compte 108 femmes pour 244 hommes,
soit 30% d'artistes femmes
dont les œuvres font partie des
collections Arts Plastiques et MAC's de la FWB.

30% d'artistes femmes
Collections Arts Plastiques et MAC's
Fédération Wallonie-Bruxelles
(2000 et 2020)



2.2.3. FOCUS SUR LA COLLECTION MAC'S

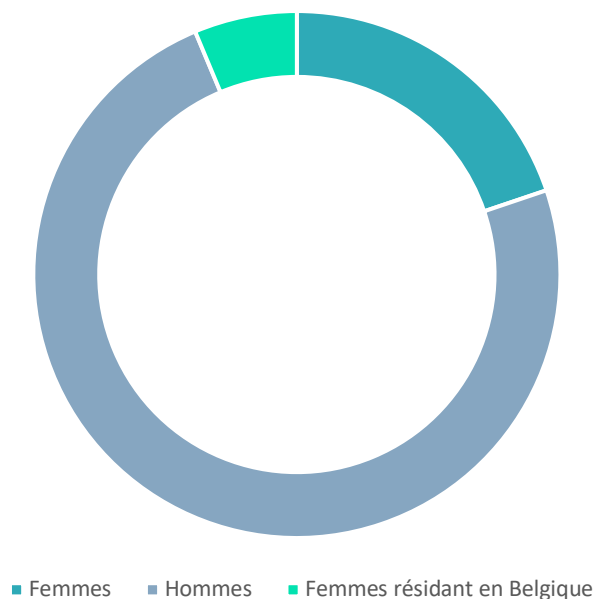
Cent-soixante artistes composent la collection du MAC's entre 2000 et 2020.

On compte **26,13% d'artistes femmes** présentes dans la collection du **MAC's**
entre 2000 et 2020.

Sur 26,13% des femmes artistes présentes au sein de la collection MAC's, on compte un total de sept artistes femmes belges dont une œuvre au moins a été acquise via le budget de la FWB, soit :

Les **artistes femmes résidant en Belgique** représentent
6,31% des artistes de la collection du **MAC's**
(acquisitions faites entre 2000 et 2020)

26,13% d'artistes femmes
6,31% d'artistes femmes résidant en Belgique
Collection MAC's, budget FWB,
(2000-2020)



Ces chiffres sont obtenus en comptabilisant les achats du MAC's à partir du budget de la FWB, sans tenir compte des 36 dons et ainsi que des 13 achats réalisés par le MAC's sur fonds propres, qui représentent une part minime du budget total. Pour information, entre 2000 et 2020, on compte deux achats d'œuvres de femmes artistes pour onze acquisitions d'artistes hommes sur le budget propre au MAC's.

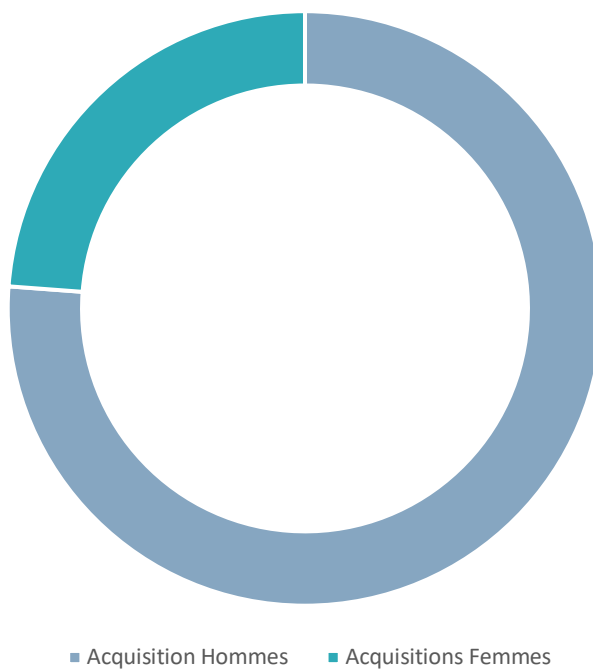
Il y a en tout 111 artistes dont des œuvres ont été achetées par le MAC's sur le budget de la FWB dont 29 artistes femmes.

Le grand nombre de dons octroyés par les artistes au MAC's ont lieu aussi bien pour des artistes femmes que des artistes hommes. Les dons proposés sont soumis à la décision du comité d'acquisition. Ce phénomène pourrait dans le futur être interrogé en termes de stratégie de visibilité et de diffusion des œuvres auprès du public par les artistes. Ces dons n'ont pas été comptabilisés car le focus a été mis sur les budgets dédiés aux acquisitions.

2.2.4. BUDGET MAC'S ENTRE 2000 ET 2020 H/F

Le **budget** alloué au MAC's et consacré
aux **acquisitions d'œuvres de femmes** est de
23,81%
(2000 et 2019)

Répartition du budget dédié aux œuvres Hommes/Femmes
sur la Collection MAC's 2000-2019



L'étude n'a pas eu accès au PV du comité d'acquisition du MAC's de 2020 car trop récent. Ainsi, sur 19 années d'acquisitions dans la collection MAC's, un budget total de 2.703.584,08 € a été consacré pour cette collection.

	A	B	C	D	E	F	G
3	2000	6	97686,63	0	0	97686,63	0
4	2001	5	149178,7	3	31248,73	180427,43	17,319279
5	2002	8	140500,65	4	80641,55	221142,20	36,465926
6	2003	5	250006,28	2	38499,99	288506,27	13,344594
7	2004	2	198600	3	34499,99	233099,99	14,800511
8	2005	2	55574,99	1	1300	56874,99	2,2857147
9	2006	1	21200	1	6605	27805,00	23,75472
10	2007	4	173228	1	20000	193228,00	10,350467
11	2008	3	200000	1	16499,99	216499,99	7,6212428
12	2009	3	153500	1	12200	165700,00	7,3627037
13	2010	2	60430,00	3	21130,00	81560,00	25,907308
14	2011	6	55092,00	0	0,00	55092,00	0
15	2012	3	53460,00	1	1452,00	54912,00	2,6442308
16	2013	1	90874,67	1	9500,00	100374,67	9,4645392
17	2014	3	59758,50	3	61105,00	120863,50	50,557033
18	2015	2	38513,00	1	8000,00	46513,00	17,199493
19	2016	2	20349,00	3	138149,41	158498,41	87,161385
20	2017	5	149220,00	0	0,00	149220,00	0
21	2018	3	27830,00	3	151000,00	178830,00	84,437734
22	2019	4	64750,00	1	12000,00	76750,00	15,635179
23	Total	70,00	2059752,42	33	643831,66	2703584,08	23,814005
24	Prix moyen		29425,035		19510,05	48935,08	39,869248

Colonne A : Année d'acquisition par le MAC's
Colonne B : Nombre d'artistes hommes
Colonne C : Budget alloué pour les acquisitions d'œuvres d'hommes
Colonne D : Nombre d'artistes femmes
Colonne E : Budget alloué pour les acquisitions d'œuvres de femmes

Figure 11 : Tableau Excel budget acquisition MAC's h/f (2000-2019), 2021 (Sources issues des données extraites par le Service des Collections du Ministère de la Culture de la FWB)

On remarque que 2.059.752,42 € ont été alloués à des œuvres d'artistes hommes et 643.831,66 € à des œuvres d'artistes femmes. Ce qui équivaut à un montant moyen par artiste pour une commandée donnée, sur une même année de :

Le montant moyen octroyé pour les acquisitions **d'un artiste homme** est de : **29.425 €**

Le montant moyen octroyé pour les acquisitions **d'une artiste femme** est de : **19.510 €**

La valeur de la dernière œuvre acquise en 2019-2020 par la FWB et réalisée par une femme s'élevait à deux années de budget dédié aux acquisitions du MAC's, soit deux fois 76.500 €
Nous avons malgré tout gardé ce montant exceptionnel dans le décompte.

On remarque dès lors que sur 19 années :

Une acquisition auprès d'une artiste femme
est payée en moyenne **un tiers de moins** que le montant reçu par un homme
pour la collection **MAC's**

2.3. CHAPITRE 3 : STATISTIQUES COMPARÉES

2.3.1. LES JEUNES FEMMES DANS L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE DE LA FWB

En 2016-2017, année la plus récente pour laquelle des chiffres complets ont été publiés, on répertoriait 70,9% de femmes présentes en hautes Écoles d'Arts Plastiques, visuels et de l'espace en FWB (ARES, 2017). Les femmes sont par ailleurs présentes à 64,39% dans les Établissements Supérieurs des Arts.

03/ Proportion de femmes par domaine, type d'enseignement et type d'établissement

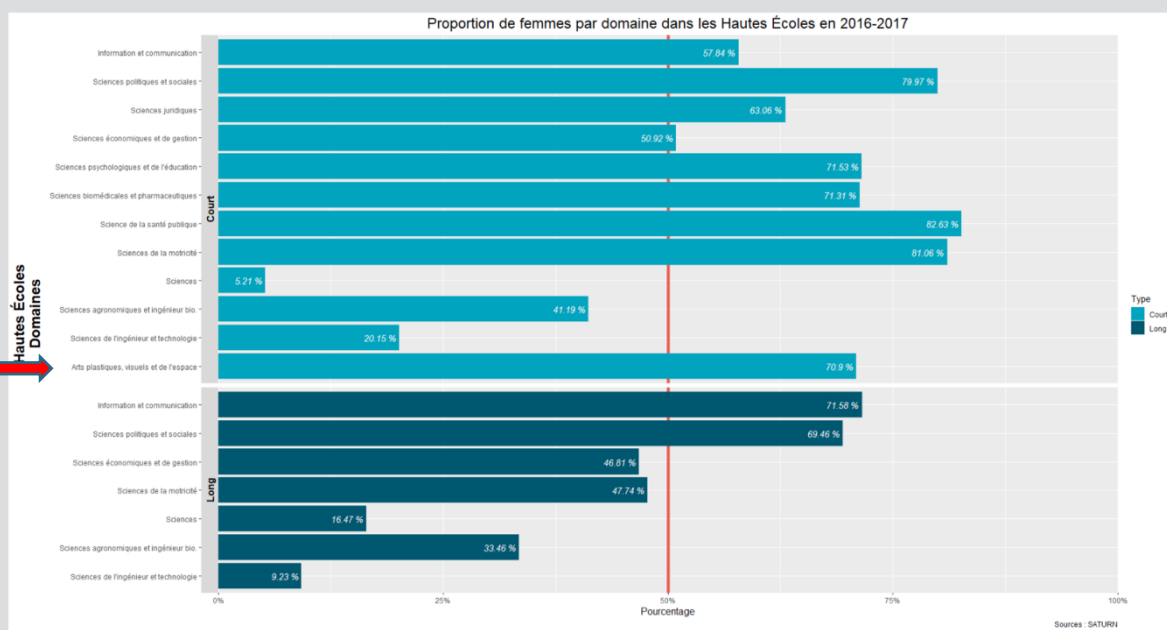


Figure 12 : Proportion de femmes dans les hautes écoles d'Arts Plastiques, visuels et de l'espace, 2016-2017

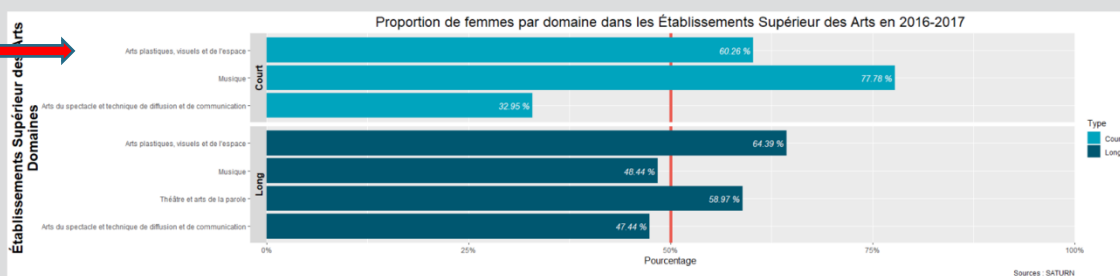


Figure 13 : Proportion de femmes dans les établissements supérieurs des arts, 2016-2017

Ainsi on découvre que :

70%
de femmes sont présentes dans les écoles d'art en
Fédération Wallonie-Bruxelles, et qu'elles ne représentent que
30%
des artistes dont au moins une œuvre a été acquise
par la Communauté française de Belgique (FWB)
Collections Arts Plastiques et Collection MAC's
(2000 et 2020)

En résumé, les femmes ne représentent que 30% des artistes présents dans les acquisitions Arts Plastiques de la FWB et du MAC's cumulées, entre 2000 et 2020. Au sein de la Collection MAC's, les œuvres de femmes représentent quant à elles 26%. Ce chiffre tombe à 6,31% lorsqu'il s'agit d'œuvres d'artistes femmes résidant en Belgique, pour la Collection du MAC's.

Or, si l'on se place depuis le point de vue de l'artiste, il est incontestable que la vente d'une œuvre est un signe fort de son entrée en carrière, d'autant plus si l'acquéreur est une institution d'État. Ainsi, une acquisition réalisée par la FWB représente une preuve de la professionnalisation d'un artiste. La politique d'acquisition joue dès lors un rôle déterminant dans la visibilité d'un artiste et de son œuvre.

Les indicateurs : 70% de femmes en école d'art en FWB et 30% de femmes dans les collections de la FWB avec des prix moyens par acquisition un tiers inférieur pour les femmes démontrent dès lors la discrimination homme-femme et la rupture abrupte entre l'école et la professionnalisation des femmes artistes au sein de FWB.

Cette corrélation est à mettre en lien avec l'étude réalisée en 2020 par l'historien de l'art Denis Laoureux. L'analyse porte sur la présence des femmes au sein des collections de l'État belge

entre 1860 et 1914. La recherche rapporte que seules 4% de femmes sont présentes dans les collections alors que les femmes n'étaient pas admises dans les écoles d'art.

Près d'un siècle plus tard, et alors que les femmes sont désormais admises dans les écoles d'art, et qu'elles y sont majoritaires, elles restent proportionnellement marginales dans les acquisitions de la FWB. Il est donc édifiant de constater qu'il n'y a eu pratiquement aucune amélioration depuis le siècle dernier.

Tout indique que les mentalités n'ont pas évoluées et que le patriarcat reste de mise :

Sans doute faut-il interpréter ce taux de 4% comme la traduction chiffrée de la vision patrilinéaire de l'histoire de la peinture dans les mentalités des agents de l'administration des Beaux-Arts. Pour un bourgeois cultivé du XIXe siècle, la peinture à l'huile est une affaire d'hommes. L'exercice d'une profession aussi, y compris le métier d'artiste qui suppose de pouvoir agir hors des limites du foyer domestique perçu comme le lieu naturel de la femme (Laoureux, D. 2020).

Nous étudierons dans la troisième partie de cette étude les logiques qui conditionnent encore actuellement la volatilisation des femmes artistes dans le milieu de l'art contemporain entre l'école d'arts et les collections.

2.3.2. STATISTIQUES DES ACQUISITIONS EN FRANCE

Les statistiques analysées dans les acquisitions de la FWB sont en adéquation avec les études françaises (Cappelle, Haller, Provansal, & al., 2018) qui montrent que :

En 2012, seulement 12% des œuvres de plasticiennes ont été acquises par le Fond national d'art contemporain (Fnac) et 23% par les Fonds régionaux d'art contemporain (Frac) (Figure 14).

Or, l'achat d'une œuvre par un fond labellisé a pour effet d'accélérer la carrière car cela constitue un signe fort qui atteste de la qualité du travail de l'artiste (Ministère, 2019). Les Frac ont pourtant pour vocation de soutenir « le développement et la diffusion de toutes les formes de la création contemporaine ». Or, en 2017-2018, les femmes représentaient plus de 66% des diplômées des écoles supérieures d'art française. Par ailleurs, en France, les femmes sont pourtant majoritaires dans les comités d'acquisition des Frac.

Unités et %

	2016		2015	2014	2013	2012
	Total d'œuvres acquises 2016	Part des œuvres de femmes (%)	Part des œuvres de femmes (%)			
Acquisitions Fnac						
Ensemble des œuvres	362	12	43	31	17	18
Œuvres françaises	237	8	40	38	8	16
Œuvres étrangères	125	35	49	25	36	20
Acquisitions Frac						
Ensemble des œuvres	1 000	23	33	25	28	19
Œuvres françaises	565	19	29	28	39	22
Œuvres étrangères	435	31	35	32	21	16

Note : la ventilation du total du nombre d'œuvres acquises n'est pas disponible pour 2017.

Figure 14 : Part des œuvres réalisées par des femmes dans les acquisitions du Fond national d'art contemporain (Fnac) et les Fonds régionaux d'art contemporain (Frac), France, 2012-2016. Source : Ministère de la Culture, direction générale de la création artistique, 2019. (Cappelle, Haller & al., 2018)

Par ailleurs, les œuvres réalisées par des femmes pour les années 2011, 2013 et 2015 représentent 25% des acquisitions des Frac (Sur un total de 2232 œuvres).

	Œuvres réalisées par des femmes	Œuvres réalisées par des hommes	Œuvres réalisées par des collectifs mixtes	Total
2015	24 % (216)	75 % (670)	moins de 1 % (12)	100 % (898)
2013	28 % (221)	58 % (461)	14 % (110)	100 % (792)
2011	24% (132)	73 % (395)	3 % (15)	100 % (542)

FIGURE 15 : Tableau – Répartition des créations féminines et masculines dans les acquisitions de Frac, 2011-2015 France, 2012-2013-2015. Source : rapport de l'Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication, Ministère de la Culture, 2018. (Cappelle, Haller & al., 2018)

On peut dès lors conclure qu'un phénomène identique s'opère entre la Belgique francophone et la France. Aussi, ces statistiques trouvent également des échos outre-Atlantique et outre-Manche, ainsi qu'en Norvège, pionnière mondiale de l'égalité des genres.

2.3.3. STATISTIQUES DES ACQUISITIONS AUX ETATS-UNIS

Aux États-Unis, selon une enquête menée par Artnet, une société d'information sur le marché de l'art, et « In Other Words », Art Agency Partners , société de conseil en art rachetée par Sotheby's,

En 2019 on ne compte que 11% d'acquisitions d'œuvres d'artistes femmes au cours des dix dernières années, au sein de 26 musées américains de premier plan.

Les musées qui ont fournis des données pour l'enquête comprenaient entre autres le Metropolitan Museum of Art, le Smithsonian American Art Museum, le Museum of Contemporary Art de Chicago, le Los Angeles County Museum of Art, le Museum of Modern Art et le Solomon R. Guggenheim Museum.

Un total de 260.470 œuvres d'art ont été acquises via les collections permanentes des musées depuis 2008. Cependant, les femmes représentent seulement 29.247 des acquisitions.

Le nombre d'acquisitions d'œuvres d'art par des femmes a culminées en 2009 avec 3462 pièces, et les chiffres ne progressent pas depuis (Halperin & Burns, C, 2019).

De plus, une étude de la Yale School of Art a montré une disparition des femmes artistes répertoriées dans les archives des musées. En effet, les musées historiques collectionnent moins d'œuvres de femmes que les musées d'art contemporains. Ainsi, le musée américain Los Angeles country Museum of Art qui déclare se concentrer sur l'achat d'œuvres de femmes au sein de sa collection permanente, n'a acquis que 16% d'œuvres d'artistes femmes au cours de la dernière décennie. (Cameron, Goetzmann, & Nozarit, 2019).

2.3.4. STATISTIQUES DES AQUISITIONS AU ROYAUME-UNI

Au Royaume-Uni on peut se baser sur les données recueillies par la Tate Gallery en 2014, et qui indiquent que les institutions britanniques ne font pas beaucoup mieux.

Seulement 15% des artistes de la collection permanente de la Tate Gallery sont des femmes. Une amélioration est malgré tout à l'œuvre si l'on analyse l'année de naissance de l'artiste.

Ainsi, une lente progression à travers les acquisitions de 1500 à 1996 vers la parité apparaît dans la collection de la Tate Gallery (Chalabi, 2019).

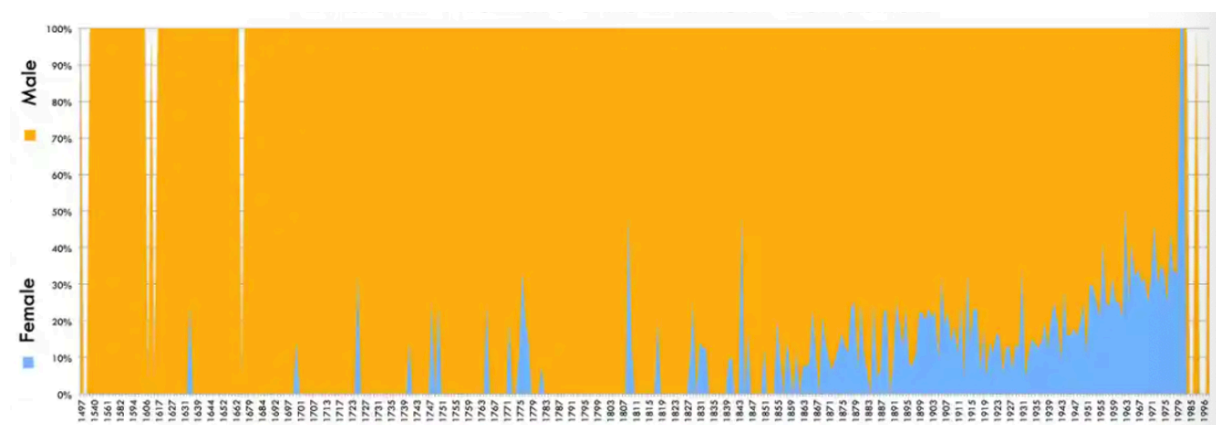


Figure 16: Artistes présents dans la collection permanente de la Tate Gallery. Pourcentage de l'année de naissance de l'artiste qui est soit un homme (en orange, soit une femme (en bleu). Illustration : Mona Chalabi.

La ligne bleue en pente ascendante montre l'émergence des femmes dans la collection.

2.3.5. STATISTIQUES ACQUISITIONS EN NORVÈGE

La Norvège, classée comme un des pays les plus progressistes en termes d'égalité des genres (ONU, 2020), compte 130.000 œuvres d'arts au sein de ses plus grandes collections publiques et privées. Plus de 112.000 d'entre elles sont créées par des hommes et seulement 10% des pièces acquises sont créées par des femmes (Equality Check, 2020).

On observe par ailleurs que pour les **cinq dernières années 40%** des pièces acquises par les **musées publics en Norvège** sont des œuvres **d’artistes femmes**. Ce chiffre est également de **40%** d’œuvres acquises pour les **hommes**, et les 20% restants sont produites par des collectifs mixtes.

Cependant, toujours pour ces cinq dernières années, dans le **secteur privé** cette fois, **78%** des œuvres qui ont été acquises, sont **des œuvres réalisées par des hommes**.

Cela prouve que la politique des acquisitions du **secteur public a un rôle à jouer** en termes de **régulation des discriminations de genres** dans le monde des arts plastique contemporain, que le secteur privé lui-même ne remplit pas car il est dans une logique de marché pur.

CONCLUSION PARTIE II

Dans un premier temps, le décompte du nombre de femmes présentes dans les collections d’art contemporain de la FWB a été calculé à partir des données provenant de sources multiples : registre du Ministère de la Culture, qui compile toutes les acquisitions réalisées depuis 1975 jusqu’ à nos jours au sein de la FWB, informations numériques extraites et croisées avec l’aide du Service des Collections du Ministère de la Culture. De plus, l’ensemble des Procès-Verbaux du comité d’acquisition du MAC’s ont été collectés au Ministère de la Culture et au MAC’s et analysés. Enfin, le site internet Vidéomuseum a permis de rassembler les données portant sur l’ensemble de la collection du MAC’s entre 2000 et 2020.

Dans un second temps, ces sources primaires ont été croisées afin de produire des statistiques pour obtenir le pourcentage de femmes présentes dans les collections Arts Plastiques et MAC’s entre 2000 et 2020. Ainsi, il a été démontré que les femmes ne représentent que 30% des artistes présents au sein des deux collections d’Arts Plastiques contemporains de la FWB. Un focus sur la Collection du MAC’s montre que seulement 26% d’artistes femmes sont

présentes au sein de la collection. De plus les artistes femmes résidant en Belgique sont marginales et ne représentent que 6% des artistes au sein de cette même collection.

Aussi, les données concernant le prix des œuvres acquises par le MAC's via l'argent public de la FWB montrent que 24% du budget est alloué aux acquisitions d'œuvres de femmes entre 2000 et 2020. En moyenne, une œuvre de femme est moins onéreuse qu'une œuvre d'un artiste homme à raison d'un tiers de moins.

Si l'on met en perspective ces statistiques avec celles produites ces dernières années dans quatre pays occidentaux, on pourrait en déduire que les artistes plasticiennes de FWB ne seraient finalement pas si mal représentées ces vingt dernières années car elles sont présentes à 30% dans les collections de la FWB alors qu'elles ne sont que 25% en France, 11% aux États-Unis, mais 40% en Norvège.

Un autre point interpellant est l'indicateur du taux d'élèves en école d'art en FWB. Les jeunes femmes restent très majoritaires au sein de celles-ci. Or le faible pourcentage de plasticiennes au sein des collections de la FWB remet en cause la progression réalisée sur un siècle en Belgique et la possibilité de faire carrière pour une femme artiste. En effet, nous sommes passés de 4% au début du XXe siècle à 30% en 2000-2020. Ceci était sans compter le boom opéré au niveau de l'admission des femmes en école d'art, elles sont en effet présentes à raison de 70% en 2017 en FWB.

Au vu des indicateurs présentés et analysés dans cette deuxième partie, on peut en conclure que les mécanismes d'évincements des femmes artistes demeurent actifs au sein du monde de l'art contemporain en FWB. Ces statistiques prouvent que la politique d'acquisition est demeurée sexiste au fil du siècle au sein de la FWB.

PARTIE III. MÉCANISME DE DISCRIMINATION DE GENRE DANS LES ARTS PLASTIQUES

INTRODUCTION

Au vu des chiffres récoltés et analysé ci-dessus, la troisième partie de ce mémoire examinera les mécanismes de discrimination de genre à l'œuvre dans les Arts Plastiques contemporains en Belgique francophone. Deux chapitres analyseront d'une part l'institution muséale et d'autre part les mécanismes relatifs aux femmes artistes. Cette deuxième partie s'articulera autour d'entretiens de femmes artistes résidant en FWB analysés au travers d'un cadre théorique.

La première section s'articule autour de quatre points. Le discours des musées sera d'abord analysé au regard des chiffres de genre. Ensuite, les stratégies mises en place par les institutions muséales, qui privilégient la sécurité au détriment de l'innovation, seront étudiées par rapport à leur impact sur la visibilité des artistes femmes. Troisièmement, il sera question d'un constat relatif à l'histoire de l'art occidentale dressé par Linda Nochlin. Enfin, les dynamiques de légitimation de l'institution et ses conséquences sur les artistes femmes seront analysées.

Le second chapitre analysera le monde de l'art depuis le genre et développera six points. Ceux-ci couvriront les mécanismes propres au monde de l'art qui défavorisent les artistes femmes. Ainsi, le premier point étudiera les dynamiques à l'œuvre au sein des réseaux masculins et leur impact sur les plasticiennes. Dans un second temps, l'art dit « féminin » sera analysé comme stigmatisant les artistes femmes. La périlleuse entrée en carrière des jeunes artistes femmes diplômées en école d'art sera ensuite examinée à partir des axes de l'incertitude, du chômage artiste et du travail alimentaire. Le phénomène de l'auto-éviction et l'abandon de la carrière artistique pour les femmes au profit d'un emploi stable sera alors détaillé. Les mécanismes à l'œuvre seront alors analysés, comme l'importance de posséder un capital de départ pour une femme. Dans le sixième point, la problématique de la maternité sera enfin développée plus en détail à travers trois axes. Il sera dès lors question de considérer la

répartition du temps dans le couple. Les injonctions discriminantes envers les artistes femmes qui deviennent mères seront également levées. Et enfin l'impact de la maternité sur la pratique artistique pour une femme sera finalement présentée dans ses aspects positifs.

3.1. CHAPITRE 1 : INSTITUTION MUSÉALE, ENJEUX ÉCONOMIQUES, GENRE

3.1.1. LE DISCOURS DES MUSÉES

Au vu des statistiques présentées dans cette étude, les raisons de la faible part dédiée aux acquisitions d'œuvres d'artistes femmes trouvent un écho chez les auteures Halperin et Burns. Elles soulignent en effet le peu de progrès réalisés pour arriver à une plus grande égalité hommes-femmes, malgré les discours des musées déclarant publiquement pratiquer des modes d'actions visant à modifier les canons de l'histoire de l'art et ouvrir aux histoires alternatives (Halperin & Burns, C, 2019). L'étude réalisée aux États-Unis révèle que le nombre d'œuvres de femmes acquises dans les musées a culminé il y a dix ans, puis a stagné. Ces recherches dévoilent : « l'un des récits les plus convaincants issus du monde de l'art ces dernière années », selon lequel un changement progressif est en cours au sein des institutions artistiques. Cette évolution indiquerait une transition vers une représentation plus juste accordée aux artistes marginalisés. Ainsi, au cours de la dernière décennie, le monde de l'art a cru que les femmes étaient proches d'une reconnaissance égalitaire des sexes. Les femmes artistes émergentes présentaient des expositions personnelles de haut niveau, les musées proposaient des expositions sur le thème des femmes, des subventions ont été accordées afin de stimuler les artistes femmes, et les artistes longtemps négligées recevaient une reconnaissance tardive (Jacobs, 2019). Hélas, au vu des statistiques recueillies et des tendances au niveau mondial, cette hypothèse de progrès s'avère être un mythe pour la majorité des pays occidentaux.

De plus, si les musées Américains proposent d'atteindre la parité de genre au sein de leurs collections, au sein du MAC's, il n'en a pas été question.

Comme le révèle un entretien réalisé avec le directeur du MAC's, un paradoxe existe entre discours et actes. Le musée se déclare n'être l'ennemi d'aucun genre et sans désir d'appartenance à une chapelle en particulier. Le MAC's se déclare également ouvert à des artistes différents en vue de faire émerger une cohérence dans sa collection. Cependant, le directeur actuel avoue avoir monté une exposition récemment (2019-2020) impliquant une dizaine d'artistes intitulée « Les Abeilles de l'Invisible » (MAC's, portail officiel, 2021) sans se rendre compte qu'il n'avait choisi que des artistes masculins (Gielen, D., communication personnelle, mars 2021). Ainsi, les stéréotypes de genre se poursuivent de manière inconsciente et souterraine.

De plus, la politique du MAC's, lorsqu'elle déclare « n'être l'ennemi d'aucun genre », présente au vu des statistiques, un choix privilégié envers les œuvres d'artistes masculins, ce qui contredit et interroge le discours officiel.

On peut ajouter que la problématique du genre pour les acquisitions du MAC's n'a pas préoccupé l'ancien directeur, qui confie en toute honnêteté n'avoir jamais envisagé la question des acquisitions sous cet angle pendant sa carrière au MAC's¹⁷ entre 2002 et 2016 (Busine, L., communication personnelle, 23 octobre 2020). Le directeur du MAC's est également président du comité d'acquisition du MAC's et il est l'une des cinq personnes responsables de la sélection des œuvres entrant dans la collection.

Ces informations recueillies lors d'entretiens individuels indiquent l'absence de prise de conscience au regard de cette question au sein du musée MAC's.

3.1.2. STRATÉGIE DE SÉCURITÉ DES MUSÉES

Un certain nombre de paramètres peuvent être étudiés afin d'appréhender les raisons du déséquilibre des représentations entre artistes femmes et hommes dans la collection muséale du MAC's.

Triangulation artiste, institution, et marché

En 1992, Raymonde Moulin démontrait les interdépendances étroites entre le marché de l'art et le champ culturel, principale structure d'accueil de l'art moderne et contemporain.

¹⁷ Voir Annexes, : 8. Retranscription Entretien Laurent Busine par Evelyne de Behr, 2020.

L'auteure montre que le cours du marché influence la « fièvre de l'immédiateté » qui anime les institutions culturelles destinées à la diffusion de l'art. A cette époque, la politique culturelle publique française, fondée sur une augmentation massive des soutiens à la promotion et à la création de l'art contemporain, agit sur le commerce des œuvres, sur la concurrence à l'innovation esthétique ainsi que sur la construction des réputations artistiques. Simultanément, l'internationalisation exponentielle du monde de l'art refaçonne les modèles de compétition et de validation artistique. (Moulin, L'artiste, l'institution et le marché, 1992).

Marché et institution culturelle de la FWB

S'il y a incontestablement un lien entre culture et économie, contrairement à nos voisins français, la politique culturelle en Communauté française de Belgique n'a pas bénéficié d'un apport massif de fonds pour soutenir la création artistique. Comme l'analyse Genard, la politique culturelle évolue depuis une trentaine d'années dans un contexte où le capitalisme culturel se développe autour de biens immatériels (Landry, 2000) (Florida, 2002). Ainsi, on a vu d'une part s'opérer un rapprochement entre des logiques économiques et des logiques culturelles. En effet, la pensée néo-managériale a transformé les valeurs sociales issues des années 60-70, récupérant ainsi la « critique artiste » adressée au capitalisme (Chiapello, 1998). De plus, le néo-libéralisme a mis à profit la créativité et l'innovation pour répondre aux besoins culturels et psychologiques des consommateurs (Liefoghe, 2010). Dans un monde où le marketing touche de plus en plus les musées et où le web reconditionne la question de l'accès aux biens culturels, tant au niveau du contenu que de la diffusion, les politiques culturelles, dotées de moyens dérisoires se voient redéfinies dans un rôle de régulateur (Genard, 2010). La position institutionnelle de la Communauté française, qui ne dispose pas de ressources économiques suffisantes, s'en voit dès lors affaiblie.

Si l'on considère les flux financiers colossaux brassés par le marché de l'art, les misérables budgets alloués aux acquisitions des œuvres d'art contemporains en Communautés française n'exercent qu'une très faible action sur le commerce des œuvres. Dès lors, ces ressources ne peuvent agir que très légèrement sur la compétition et sur la formation des réputations artistiques. Tirillés entre une nécessité de répondre aux enjeux de visibilité dans un monde de l'art désormais mondial et toujours plus concurrentiel, les musées se voient soumis à une pression économique qui les éloignent parfois de leur mission de service public.

L'artiste homme blanc, garant de succès

D'autre part, on peut reprendre un argument provenant d'Outre-Atlantique : selon Max Anderson, président de la Souls Grown Deep Fondation, beaucoup d'institutions sont convaincues qu'« elles ne seront reconnues comme institutions importantes que si elles reconnaissent les plus grands succès ». Pour renforcer l'argument, une étude américaine portant sur l'ethnicité et le genre (Chalabi, 2019), montre que 75% de tous les artistes présents dans les musées majeurs américains sont des hommes blancs. Le groupe le moins bien représenté est celui des femmes de couleur qui ne représentent que 1% de l'ensemble des artistes des grandes collections américaines. Ainsi, les comités des musées chargés d'acquérir les œuvres sont préoccupés par la renommée de l'artiste, hésitant à dépenser de l'argent pour une artiste féminine sans réputation (Halperin & Burns, C, 2019).

Un autre aspect, présenté par Polonsky, démontre que les galeries et les musées choisissent la stratégie de la sécurité dans leur programme de sélection. Ayant pour objectif d'attirer plus de visiteurs dans leurs institutions, les directeurs et curateurs continuent à sélectionner des artistes déjà connus auprès d'une large audience ; or ces artistes sont principalement des hommes. Un tel comportement qui minimise la prise de risque de la part des institutions peut par conséquent favoriser la persistance des disparités de genre au sein du marché de l'art (Polonsky, 2019). Cet argument est repris par les auteurs Dumont et Sofio qui signalent que : « Les femmes artistes représentent un plus grand risque, ce qui semble révéler une sorte de timidité institutionnelle » (Dumont & Sofio, 2007).

La vision d'une collection internationale au MAC's

Ces études signalent par conséquent que le pouvoir économique du marché de l'art demeure un levier puissant qui agit sur la disparition des femmes au sein des collections des musées, en favorisant des artistes masculins reconnus.

Si l'on analyse le MAC's à la lumière de ces arguments, on voit apparaître ces mécanismes à l'œuvre au sein de l'institution. Ainsi, une des missions du MAC's vise entre autres l'acquisition et l'exposition d'artistes internationaux. L'ouverture à l'international est gage d'avant-gardisme et participe à la construction de la réputation de la collection de la FWB. La mondialisation nécessite un repositionnement de la part des institutions :

La Wallonie était dans l'incapacité d'acquérir des œuvres internationales et se limitait à une vision locale du monde de l'art. Cela a eu peut-être son sens les siècles précédents, mais actuellement c'est une erreur fondamentale (Annexes 8)

Dans cet entretien, l'ancien directeur du MAC's (Busine, 2020) rappelle que la Commission Consultative des Arts Plastiques de la FWB n'achetait pas d'artistes étrangers. La Wallonie était dans l'incapacité d'acquérir des œuvres internationales et se limitait à une vision locale du monde de l'art.

Ce type de raisonnement n'a, pour le conservateur, plus de sens actuellement du fait du contexte global dans lequel le domaine de l'art s'est engagé.

Si je veux savoir ce qui se passe à New-York, je prends mon GSM, je zappe et je vois ce qu'il se passe. Par contre, si je veux savoir ce qui se passe à Wépion, je suis obligé de prendre ma voiture (Annexes 8).

La connaissance du monde de l'art ne se limite plus à une zone géographique, mais bien à une zone d'intérêt. En revanche, l'ancien responsable précise que la volonté du politique n'a pas été de faire du MAC's un Centre Pompidou ou une Tate Modern belge, mais bien de constituer une collection d'État axée sur trois piliers : l'architecture, l'histoire et la poésie.

Le directeur actuel du MAC's insiste également sur le caractère d'envergure qu'il envisage pour le musée du MAC's avec un grand « M » (Gielen, D., communication personnelle, 12 novembre 2020). Le musée propose de grandes expositions d'artistes confirmés. Un équilibre est par ailleurs maintenu entre un ancrage local et une ouverture internationale. Le musée doit pouvoir accueillir de grandes installations à la mesure du bâtiment. L'artiste américain Toni Oursler est cité et il est décrit dans les archives numériques du MAC's comme l'un des plasticiens les plus importants de notre époque (MACS, 2014).

Mondialisation de l'art et genre

Le caractère international recherché conduit à une tension perceptible entre local et mondial au niveau de la politique d'acquisition de la FWB. Cette dimension est palpable lorsque la Ministre enjoint en 2019 de consacrer la moitié du budget des acquisitions du MAC's aux œuvres d'artistes issus de la FWB. En revanche, la question du genre n'étant pas formulée par la Ministre, ce vide condamne au statu quo la disparité homme-femme au sein des collections Arts Plastiques de la FWB. La dimension internationale de la collection du MAC's participe

donc au rayonnement de la Communauté française. Cependant cette volonté, si elle n'est pas accompagnée par une politique publique, contribue à perpétuer les mécanismes de discrimination de genre au sein des collections de la FWB. C'est pourquoi on peut se demander si la FWB souhaite présenter le visage d'une institution dont sa collection récente (2000-2020) ne compte que 6% d'artistes femmes résidant en Belgique.

3.1.3. L'HISTOIRE DE L'ART, UNE HISTOIRE D'HOMMES

Recherche historique spécialisée

La disparité des artistes femmes au sein des collections muséales peut également trouver une explication au prisme de la recherche en histoire de l'art, qui (souvent) considère les artistes femmes comme un domaine spécialisé, qui vient compléter le canon de l'histoire de l'art (Halperin & Burns, C, 2019).

Structure lente

De plus, d'après l'historien de l'art David Getsy de la School for Art Institute of Chicago, la faible visibilité des artistes femmes révèle également la structure même du musée, qui s'avère être façonnée par l'identité des objets collectés par le passé. Il est un marqueur du « savoir hérité » (Dubé, P., 2011). Ainsi, les institutions sont constituées de récits qui les rendent uniques, mais dont le mouvement de transformation est lent, progressif et par conséquent non révolutionnaire.

Pauvreté des collections

Enfin, l'insuffisance de collections d'artistes femmes constitue également un paramètre important expliquant ce déséquilibre. Les œuvres des femmes n'ont souvent pas été rassemblées par les grands musées ni suivies par les historiens de l'art ou encore, conservées par les marchands d'art. Camille Morineau, conservatrice du patrimoine et directrice de l'association AWARE en France déclare que (Morineau, 2021) :

La pulsion artistique est égale entre les femmes et les hommes. Mais pendant des siècles on avait ôté aux femmes leur capacité de créativité. On a perdu beaucoup de travaux de femmes parce qu'ils n'ont pas été documentés, analysés et achetés. [...] Il y a eu des moments d'égalité dans certains pays et certaines périodes. C'est l'histoire et les musées qui les ont oubliées.

Les musées jouent dès lors un rôle important dans la construction d'un canon à travers ses acquisitions. Son rôle se répercute sur l'ensemble de la collectivité. Ainsi, la ligne d'une collection constitue la manière dont l'histoire est enregistrée pour la postérité « et est aussi le lieu où les préjugés sont le plus profondément enracinés » (Halperin & Burns, C, 2019).

Histoire de l'art androcentrée

La construction de l'histoire de l'art occidentale a été violemment critiquée par Griselda Pollock en 1999. La forte différenciation des pratiques entre hommes et femmes à différents âges de la vie est associée à une hiérarchisation des pratiques qui tend à dévaloriser les pratiques ou les spécialisations dites « féminines ». Cette dévalorisation systématique trouve son illustration dans l'histoire de l'art occidentale. L'auteure montre que le canon historique et culturel universel de l'histoire de l'art se révèle être complètement androcentré et ethnocentré (Pollock, 1999). Il porte en ses tréfonds l'exclusion des œuvres et des pratiques « féminines » et « ethniques ». Ce canon considère ces pratiques comme tenant de l'art mineur, de l'artisanat, ou encore il les classe en dehors de la sphère artistique universelle.

Les statistiques mises à jour dans ce mémoire offrent des informations qui confirment les canons anciens qui structurent encore notre perception de la figure de l'artiste femme.

Ces éléments démontrent que la construction d'une histoire de l'art androcentrée se perpétue au sein des politiques d'acquisitions en FWB. Malgré les luttes féministes des années 1970, il n'y a pas eu ou presque d'amélioration des politiques d'acquisitions d'œuvres au sein des musées au tournant du XXI^e siècle comme souligné à travers différentes études (Cappelle L. H., 2018) ; (Chalabi, 2019) ; (Halperin & Burns, C, 2019) ; (Equality Check, 2020). Ces recherches témoignent du maintien dans l'ombre des figures d'artistes femmes depuis le texte fondateur de l'histoire de l'art de Vasari (Lacas, 2015). Les statistiques démontrent également

le manque de suivi des œuvres de femmes par les historiens de l'art ainsi que la structure lente et non révolutionnaire de l'institution muséale.

La prise de conscience des inégalités objectivées par la présente recherche complète les études précédemment réalisées, et offre aux femmes la possibilité de repenser leur représentation (Dufrêne, 2014). D'autre part, la politique d'acquisition de la FWB doit repenser sa stratégie pour une plus grande parité de ses acquisitions.

3.1.4. DYNAMIQUE DE LÉGITIMATION

Le conservateur à la page du marché

Les conservateurs disposent d'une expertise en matière d'art, ils collaborent avec les historiens de l'art et connaissent les œuvres du marché, les vendeurs et les collectionneurs. Ils peuvent se trouver en compétition financière pour acquérir une œuvre rare ou encore en rivalité intellectuelle afin de renouveler leur collection. En effet, les goûts du public évoluent rapidement, il s'agit pour eux de renouveler l'offre en scrutant les zones encore inexplorées de l'histoire de l'art, ce qui permet à certaines œuvres et artistes de sortir de l'oubli ou d'être réévalués (Vincent, 2009). Dans ce sens le président du Musée Guimet à Paris observe que « pour recevoir, il faut d'abord acheter ». Un musée qui ne fait pas d'acquisitions se démode, car l'art évolue, le goût change, et ce qui n'intéressait pas hier, est révélé aujourd'hui. Il faut ensuite fréquenter le marché de l'art. Un musée ne doit pas se couper du monde et des galeries, car c'est par ce biais que l'on peut rencontrer les collectionneurs et que les liens se nouent avec eux ».

Dynamique conservateur/collectionneur

Par ailleurs une dynamique se crée entre conservateurs et collectionneurs pour acquérir d'éventuelles donations. Dès le début de la constitution d'une collection, le conservateur tentera d'obtenir des prêts temporaires ou des donations auprès du collectionneur. (Vincent, 2007).

Le statut institutionnel crée la valeur de l'artiste

Comme l'analyse Radermecker et de Blicquy, le conservateur et le curateur du musée et du centre d'art créent de la visibilité à l'artiste et à l'œuvre au travers d'expositions, de publications ou d'acquisition. Le statut institutionnel conféré au conservateur construit, à travers ses choix, la valeur de l'artiste et de son œuvre, qu'elle soit exposée ou acquise. Le processus de monstration ou l'acquisition génèrent ainsi une visibilité importante de l'artiste et de son œuvre, ce qui crée de la valeur sur le marché de l'art. En effet, la personne à la tête d'une institution publique est souvent membre de jurys ou de prix d'artistes, et il décide parfois de soutenir un artiste au sein de son institution. Ainsi, le lien entre le milieu institutionnel et le milieu marchand s'opère en Belgique francophone au sein de plusieurs institutions publiques – fédérales, bicommunautaires, communautaires, provinciales et communales (Radermecker & du Roy de Blicquy, 2018).

L'institution comme label auprès du marché

Dès lors, l'institution facilite l'introduction de l'artiste sur le marché de l'art en lui octroyant une visibilité, une réputation et en offrant une valeur culturelle à son œuvre. Pour un jeune artiste, avoir une œuvre exposée ou acquise dans un musée rassure le collectionneur car un acteur de référence, parallèle au marché, investit en lui. Le MAC's Grand-Hornu (Mons) et le BPS22 (Charleroi) sont des lieux essentiels en Wallonie pour le soutien de la création contemporaine (Radermecker & du Roy de Blicquy, 2018). Ainsi, Christopher Bedford, conservateur du Baltimore Museum of Art, précise que « le plus grand engagement qu'une institution puisse offrir à un artiste s'incarne dans l'acquisition d'une de ses œuvres, et non pas dans une exposition ».

Une collection qui vise un dialogue entre œuvre et corps social au MAC's

En revanche, comme le stipule l'ancien directeur du MAC's lors d'un entretien individuel, l'ambition de la collection du MAC's n'est pas de collectionner les pièces maîtresses de l'art contemporain mais bien de construire une collection autour de trois axes – mémoire, architecture, poétique – afin de révéler l'histoire du site du Grand-Hornu et de créer un dialogue entre œuvre et corps social. Ce point tend à démontrer que le MAC's désire sortir des sentiers battus édictés par le marché de l'art pour s'éloigner des modes et s'affranchir des réseaux trop en vogue. Cependant cette optique n'empêche pas les mécanismes de

discrimination de genre car il n'est pas accompagné d'une politique attentive à la parité au sein de sa collection.

Conséquence pour la visibilité des plasticiennes

Par conséquent, la dynamique de légitimation propre à l'institution muséale s'applique également au MAC's. Ainsi, le peu d'œuvres de femmes acquises au sein de sa collection contribue à renforcer le dénigrement des artistes femmes et de leurs œuvres sur le marché de l'art et auprès des collectionneurs. Ce mécanisme se répercute directement sur leur carrière, sur la construction de l'identité des jeunes artistes femmes en école d'art, et sur le rayonnement de la moitié du genre humain. On peut ajouter que la mission du Ministère de la Culture s'en trouve faussée car elle véhicule des stéréotypes de genre aux yeux du public.

3.2. CHAPITRE 2 : DYNAMIQUES DE DISCRIMINATION

INTRODUCTION

La méthode utilisée pour mettre à jour les mécanismes de discrimination de genre à l'œuvre dans les Arts Plastiques contemporains en Belgique francophone, s'appuie sur des entretiens de femmes artistes résidant en FWB. Ces entretiens ont été réalisés dans le cadre de mon Master en Gestion Culturelle à l'ULB avec la complicité d'un groupe de collègues étudiants du Collectif mur-mur.e (Collectif mur-mur.e, 2021). Ce projet consiste en un appel aux artistes femmes lancé sur « culture.be », le site de la FWB. Cet appel a permis de rencontrer cinq artistes plasticiennes au sein de leur atelier. Des interviews ont été menées à propos de leur parcours professionnel, avec un focus sur le rapport à la maternité. Un travail de montage a donné naissance à cinq capsules audio qui ont été diffusées sur Radio Campus au mois de mars 2021¹⁸. Ce chapitre mettra en dialogue des sources théoriques sur les mécanismes de discrimination de genre avec des extraits tirés de ces entretiens.

D'abord un premier verbatim illustrera la construction de l'identité de femme et d'artiste. Ensuite, nous aborderons la question centrale des discriminations présentes à différents niveaux de la carrière d'une femme artiste. Nous analyserons les différents enjeux relevant de la valeur de l'œuvre, du réseau, de l'art dit « féminin », ainsi que l'entrée en carrière et l'importance du capital de départ pour se lancer dans une carrière artistique. Le phénomène de l'auto-éviction des femmes et le facteur d'incertitude propre à la carrière artistique seront également examinés. Les résidences d'artistes et la maternité ainsi que la distribution du temps entre vie privée et vie professionnelle artistique seront en outre soulevés et analysés dans cette partie.

¹⁸ Capsules audio disponibles sur le site Mixcloud : <https://www.mixcloud.com/Projectmurmure/>

3.2.1. FEMME ET ARTISTE

Ci-dessous, un verbatim traduit la manière dont se sent perçue une artiste plasticienne résidant à Bruxelles.

Extrait d'un entretien individuel :

Honnêtement, il y a toujours une gêne quand je dis que je suis artiste. Il y a toujours une espèce de malaise parce que je sais très bien ce que les gens vont projeter là-dessus quoi. (...) C'est-à-dire que je suppose quand je dis que je suis artiste que les gens s'imaginent que je suis femme au foyer, que j'ai besoin de m'occuper les mains. Donc en général, déjà je dis que je suis plasticienne. Parce que ça c'est moins compréhensible et donc en général ça peut couper court assez rapidement à la discussion, ce qui est plus facile. Surtout qu'en général quand je dis que je suis une artiste, la deuxième question qui va venir c'est « Et vous arrivez à en vivre ? » Comme si ça les regardait. Et donc là, je réponds « Oui, voilà ». Parce que ça me saoule qu'on me pose la question. Si... je sais pas, si je disais autre chose, que je suis infirmière, on ne me poserait pas la question si j'arrive à vivre de mon travail. Même si c'est vrai que c'est une vraie question. Mais on ne me la pose pas parce qu'on s'inquiète de moi. Non, on me la pose parce qu'on suppose que je suis aux crochets de la société ou de mon mec (...) C'est pas du tout valorisé. A part, dans les milieux où les gens savent de quoi il en est. Sinon, quand tu dis « je suis artiste », t'as un peu l'impression de dire : « je suis branleur. Je fais rien de ma vie. Je suis un « gugus » . C'est un peu dur à dire quoi.... La plupart des gens ne considèrent pas que c'est un vrai travail non plus, donc. (...)... Tu peux être un artiste quand tu es mort, pas quand tu es vivant.

Cet extrait qui parle du regard de l'autre est édifiant car il témoigne de la destruction d'identité propre pour une femme artiste. Choisir ce métier pour une femme serait synonyme d'amateurisme ou de « hobby pour femme au foyer ». Pour la société, pratiquer le métier d'artiste serait péjoratif et indurait des stéréotypes tel que l'oisiveté, le grotesque, ou la dépendance financière. Ainsi, la précarité financière et la déconnexion avec la réalité sont évoqués. Le manque de reconnaissance du métier d'artiste par l'Autre¹⁹ est formulé ici sans concessions :

« Tu peux être un artiste quand tu es mort, pas quand tu es vivant. ».

¹⁹L'Autre désigne en psychanalyse tout ce qui est extérieur à soi.

3.2.2. LE GENRE COMME RÉVÉLATEUR DES MONDES DE L'ART

Marie Buscatto, sociologue française, reprend différents concepts qui redéfinissent l'art sous l'angle du genre. Dans les sciences sociales, le genre est devenu une catégorie d'analyse comme la classe sociale, l'ethnicité ou l'âge. Dès lors, le genre rend compte des principes et des modes de construction des féminités et des masculinités :

Désignant aussi bien la construction historique, culturelle et sociale du sexe (Fougeyrollas-Schwebel *et al.*, 2003), les arrangements sociaux de la différence sexuée (Scott, 1986) ou les actes performatifs qui « font le genre » (Butler, 2005 ; West, Zimmerman, 1987), le genre rend compte des principes et des modes de construction des féminités et des masculinités. Ont ainsi été mises au jour les manières dont se produisent et se perpétuent des différences sexuées dans le domaine artistique ainsi que les possibilités dont les sujets disposent pour déstabiliser, transformer, transgresser, les limites d'action sexuée (Buscatto & Leontsini, 2011). (Buscatto M. , 2016).

3.2.2.1. LA VALEUR D'UNE ŒUVRE ET LES RÉSEAUX

La dimension collective de l'activité artistique a été démontrée par le chercheur Howard S. Becker (Becker S. H., 1982). Elle concerne autant la production de l'œuvre que sa réception par les publics. Le développement de la valeur d'une œuvre dépend dès lors des intermédiaires de l'art : galeristes, institutions, critiques, collectionneurs, marchands d'art, presse ou amateurs d'art. Ainsi comme le souligne Raymonde Moulin, et comme nous l'avons vu dans la dynamique de légitimation propre à l'institution, la « réputation des artistes » et la « valeur des œuvres d'art » sont homologuées par des instances de légitimation qui construisent un consensus social des valeurs (Moulin, 2009).

Or, les mécanismes liés à la production et l'appréciation des œuvres par le public sont affectés par des processus genrés qui impactent les carrières des femmes artistes, désavantagées par le phénomène des réseaux où coopérations et concurrences riment avec validité par les pairs, le plus souvent masculins. Ces phénomènes relèvent d'une part de rapports sociaux extérieurs

au monde de l'art, comme les stéréotypes sociaux féminins, la socialisation adolescente ou les rôles maternels. Cependant, ils sont aussi propres aux mondes de l'art : les réseaux, les conventions, les stéréotypes ou normes « masculin ». (Buscatto M. , 2016).

Extrait d'un entretien individuel :

Malgré tout, je vois quand même bien la différence avec les artistes hommes. Je pense qu'avec le boulot que j'ai fait...ça va peut-être paraître hyper prétentieux, mais avec le parcours que j'ai fait, je pense que si j'étais un mec, je m'en sortrais mieux. Maintenant,...le fait d'être une femme m'a desservi parce que, il y a quand même toujours en fait dans la société cette perception...notre travail a moins de valeur. Cette idée, ce n'est pas juste une impression. Notre travail se vend moins cher (Annexes 3).

Les stéréotypes genrés qui sont à l'œuvre au niveau de la valeur des œuvres trouvent leur écho dans l'analyse statistique développée dans ce mémoire. Les chiffres prouvent clairement le phénomène d'inégalité de valeur de l'œuvre d'art. Si l'on compare le prix des œuvres produites par les hommes et ceux des œuvres produites par les femmes on voit que le prix moyen des œuvres par artiste au sein des Collection Art plastiques et MAC's équivaut à : 29.425 € pour des œuvres d'artistes hommes et 19.510 € pour les œuvres des artistes femmes.

La valeur d'une œuvre est le résultat d'une construction qui découle d'une capacité à se vendre et à convaincre les intermédiaires. Ainsi, l'aspect entrepreneurial et l'importance de l'autopromotion dans un milieu masculin est un comportement valorisé par des réseaux faits pour et par des hommes (Buscatto M. , 2016). Les artistes femme semblent se tenir en dehors de ces logiques de comportements, ce qui entraîne un désavantage en termes de visibilité.

3.2.2.2. L'ART DIT « FÉMININ »

Outre le phénomène des réseaux proprement masculins, l'art dit « féminin » est un stéréotype dénoncé dans l'extrait ci-dessous.

Extrait d'un entretien individuel :

Le fait que j'ai un travail qui est textile et que je sois une femme, alors,... double peine. Si j'étais un mec et que je faisais du textile, pour le coup, je serais une star quoi. Mais non, c'est con : je suis une meuf et je fais du textile...Alors que, enfin, moi, ça me tue. Parce que moi, le textile, je l'ai appris avec mon père, pour moi ce n'est pas un truc de meuf le textile, tu vois. Mais bon voilà, j'ai toujours été catégorisé femme artiste qui travaille avec du fil quoi. Donc, c'est déjà pas évident de ne pas être dans la section « Art&Craft ». C'est dire que j'ai quand même étudié la sculpture. Donc, j'étais dans un milieu d'hommes. Ensuite j'ai travaillé avec des galeries d'Arts Plastiques, donc j'étais dans un milieu vraiment « sculpture sculpture », donc j'ai évité les écueils de me retrouver dans un domaine où il y avait que des meufs et que de l'artisanat, donc j'ai déjà réussi à pas trop mal mener ma barque mais malgré tout, je pense que le fait d'être une femme me dessert. Oui ça je le crois (Annexes 3).

Ce discours peut être examiné à la lumière d'une étude qui porte sur l'expérience politique de l'art et qui revient sur la définition de l'art engagé (Vander Gucht, 2014). L'aspect sexiste du monde de l'art est problématisé par l'auteur à partir des revendications féministes des années 70. L'émergence progressive des figures d'artistes femmes est en effet constatée à cette époque. Cependant, ces formes de résistances s'apparentent au type « identitaire » plutôt qu'« égalitaire ». En revanche, les plasticiennes comme Louise Bourgeois, Sophie Calle ou encore Orlan sont présentées comme des figures qui ont su se singulariser face à une polarisation masculin-féminin, en pratiquant au sein de leur art, des modes d'expressions dits « masculins ».

L'entretien recueilli ci-dessus présente quant à lui la difficulté pour une femme artiste de faire reconnaître son travail artistique. Dans ce cas précis, l'obstacle provient de stéréotypes genrés ayant traits aux médiums dit « féminins », comme la couture ou la broderie. L'entretien révèle

l'opposition entre masculin et féminin analysée par Vander Gucht et démontre le caractère fortement enraciné des stéréotypes de genre dans les représentations socio-discursives.

Ce phénomène trouve un écho dans une étude qui présente les usages de savoir-faire genrés dits « féminins » au sein de la création contemporaine autochtone au Canada (Goyon, 2011) . L'étude présente une double stigmatisation de la part des institutions, à la fois de genre et ethnique. En effet, les artistes femmes sont en général exposées dans des musées locaux au statut non-professionnel ou dans des musées d'ethnologie. Cependant, l'analyse montre que trois femmes artistes autochtones parviennent à valoriser leur travail au sein du monde de l'art contemporain en revendiquant leur identité. Grâce au détournement des stéréotypes de savoir-faire genrés, comme la couture ou la broderie, ces plasticiennes transgressent les frontières de genre, mais aussi valorisent ces médiums dits « féminins ».

Par conséquent, les stéréotypes de genre qui cataloguent l'œuvre d'art de « féminine » ou féministe, ou qui étiquette l'artiste femme comme sexuelle, gracieuse ou émotionnelle tend dès lors à rendre difficile l'accès à la reconnaissance professionnelle artistique des artistes femmes et de leurs œuvres (Buscatto & Leontsini, 2011).

Malgré une amélioration de la visibilité des femmes dans le monde de l'art depuis la vague féministe de 1970, les femmes restent stigmatisées et non reconnues par l'institution. Au vu des statistiques présentées dans la deuxième partie de ce mémoire et, si l'on se base sur les raisonnements de Moulin, Buscatto, Vander Gucht et Goyon, nous soumettons l'hypothèse que les artistes femmes restent encore fortement stigmatisées par des stéréotypes genrés qui se répercutent en termes de valeur de l'œuvre et de réputation, marginalisées face à des réseaux majoritairement masculins, d'une opposition masculin/féminin et d'un art dit « féminin ». Ainsi, on peut affirmer que les discriminations et les stéréotypes de genre persistent dans le monde des Arts Plastiques contemporains en Belgique francophone.

3.2.2.3. L'ENTRÉE EN CARRIÈRE

Pour rappel, dans une étude de 2017 réalisée sur le taux de présence des jeunes femmes dans l'enseignement Supérieur Artistique en FWB, on voit qu'elles représentent 64,39% des étudiants dans les établissements Supérieurs des arts, et 70,9% pour les Hautes écoles d'Arts Plastiques (ARES, 2017). Malgré une forte féminisation des études d'art, les disparités de genre apparaissent très tôt dans la carrière.

L'artiste entrepreneur

Un des outils de compréhension des mécanismes d'évictions à l'œuvre chez les artistes femmes se trouve dans la redéfinition de l'artiste proposée par P.-M. Menger, qui l'identifie comme un entrepreneur. En effet, cette conception annule la croyance selon laquelle la réussite artistique dépend du génie de l'artiste, du talent ou encore de la qualité de la production. Être artiste contemporain est une carrière comme une autre qui peut s'apparenter à de l'entrepreneuriat ou aux professions libérales. Le travail artistique serait, selon le sociologue, un « avant-poste des marchés capitalistes de l'emploi » (Menger P.-M. , 2002).

Incertitude

Choisir un parcours professionnel artistique revient à faire le choix d'une trajectoire au prix d'un haut degré d'incertitude dû à l'absence de barrière à l'entrée comme l'accès à la profession, et dû également à l'importante compétition qui régit ce milieu (Menger, 2009). Ainsi on voit les artistes qui alternent entre leur activité et des petits travaux rémunérateurs, des allocations de chômage « artiste » et des postes d'enseignants.

Extrait d'un entretien individuel :

En sortant de l'école, ben je n'ai pas cherché de travail en fait. Moi, j'ai décidé d'être artiste. Donc, en fait, tu ne cherches pas de travail quand tu es artiste,

puisque le travail n'existe pas. Tu vois...Ce n'est pas considéré comme un travail. Donc, la question ne se pose pas vraiment...j'ai alterné, en fait, ...j'ai fait des concours parce que ça me permettait de mettre un peu d'argent de côté. J'en ai gagné quelques-uns. Et sinon, quand j'étais vraiment dans la dèche, j'ai travaillé pour le cinéma. Parce que ça c'est des contrats courts et c'est relativement bien payé, tu bosses pendant deux mois sur un set, et puis tu peux faire autre chose (Annexes 3).

L'incertitude liée à la carrière artistique implique que l'artiste doit créer sa propre activité. Le monde de l'art pour une jeune artiste est peuplé d'obstacles imprévisibles. Se lancer dans une carrière artistique équivaut à jongler avec la précarité, pour celles qui osent s'affirmer dans ce choix.

Extrait d'un entretien individuel :

Je pense qu'il y a toujours quelque chose dans le genre qui va permettre de tenir le coup parce que sinon, vu que nos seuls revenus, c'est la vente de nos œuvres,... et à part si tu deviens une super star et que tu vends hyper cher dès le début... Moi, quand je vends une pièce à 1000 euros, ce que je ne vends clairement pas toutes les semaines, ben je file 50% à mon galeriste, et je file encore près de 55% ou 60% aux impôts, à SMART et compagnie parce qu'il n'y a pas d'autre systèmes vraiment fonctionnel... Donc en gros, je vais toucher 220 euros peut-être sur un truc à 1000 euros ? Tu ne peux évidemment pas du tout vivre avec ça ! Et donc, à part les gens qui vendent très très cher, ou qui arrivent à avoir une production d'œuvres d'art sur lesquelles ils sont correctement payés, ça c'est possible quand tu fais beaucoup de trucs en plein air, par exemple, parce que là-dessus les gens comprennent qu'il y a des budgets. Mais quand tu vends des petites pièces, personne ne trouve ça normal de te financer. Quand tu fais des expos, tu n'as pas de droits de monstration, les musées ne te paient pas, les galeries ne te paient pas. Tu dois faire la promos gratos...En fait, il n'y a aucun moment où ça paraît évident pour les gens qui nous emploient de nous rémunérer (Annexes 3).

Pour la majorité des artistes, le système de taxation en Belgique additionné au pourcentage perçu par le galeriste ne permet pas aux artistes de vivre de la vente de leurs œuvres, sauf si l'on se tourne vers l'art public où les budgets sont plus conséquents. Cela résume la grande difficulté qu'éprouve un artiste pour vivre de son art. Le droit de monstration n'est pas encore rémunéré en Belgique. De plus, il n'y a pas de rémunérations prévues par les intermédiaires pour rétribuer le travail qui entoure la production de l'œuvre.

Extrait d'un entretien individuel :

Au bout de quelques années, j'ai réussi à avoir ce qu'on appelle le statut d'artiste, qui est un chômage un peu plus élevé et qui est non dégressif. Et donc ça c'est quand même grâce à mon travail artistique que j'ai eu ce type de chômage. Donc on peut dire quand même que j'ai gagné ma vie grâce à mon travail. Mais ce n'est pas la vente de mes œuvres qui m'a permis de gagner ma vie. Voilà. Et maintenant, depuis 2 ans, je suis prof en plus. Parce que mes enfants sont suffisamment grands, donc je peux prendre un travail alimentaire en plus (Annexes 3).

Chômage artiste et travail alimentaire

Le chômage reste par ailleurs une protection sociale fournie par l'état pour les artistes, qui peuvent bénéficier du « statut artiste » en Belgique (Bottacin & Lowies, 2021). Nous ne rentrerons pas dans la polémique concernant le manque de clarté quant à la définition de « statut artiste ». Cette aide s'avère cependant souvent nécessaire pour les artistes. Le travail alimentaire reste également indispensable pour compléter les faibles revenus provenant d'une activité artistique.

3.2.2.4. L'AUTO-ÉVICTION

A l'inverse de la trajectoire présentée ci-dessus, l'étude menée par Magali Danner et Gilles Galodé montre qu'à la sortie de leur formation en art, les jeunes femmes s'orientent très souvent vers des métiers salariés plutôt que de s'engager sur le marché de l'art dans une carrière de plasticienne indépendante. Ce choix est présenté comme rationnel car il vise la sécurité d'emploi.

Ainsi, en France la plus grande majorité des femmes diplômées en école d'art choisissent d'embrasser une carrière de salariées moins de deux ans après leur sortie de l'école. Pour l'année 2005, elles étaient 69% à être employées en CDI ou CDD, après 18 mois, alors que 51% des hommes optaient pour une carrière d'artiste indépendant. Aucune étude n'a été encore réalisée à ce sujet en Belgique.

L'auto-sélection (Duru-Bellat, 2017) est un principe sociologique appliqué dans ce cas-ci au genre et aux carrières des artistes plasticiennes. Ainsi, l'entrée en carrière des artistes plasticiennes s'avère difficile, elles qui font face à une précarité extrême, avec des chances de vivre de la vente de leurs œuvres infimes. Les chiffres actuels montrent que seules 5 à 10% des diplômées pourront vivre de leur pratique (Belfond, 2018). Les diplômées des écoles d'art s'orientent donc massivement vers des emplois salariés, se désintéressant des carrières d'indépendant jugées trop à risque pour vivre de leur art.

Ces diplômées, loin de se poser en victimes, se dirigent vers des activités qui servent leurs intérêts (Jacques Comaille, 1992) et misent sur une carrière plus sûre, telle que l'enseignement, le graphisme, le design, le « travail culturel » (Menger 2003), ou encore le marché des biens de consommations tels que la publicité, le marketing, le web design. Ces métiers assurent une sécurité d'emploi, et les détournent du statut de créateur indépendant, car trop risqué.

Ainsi, s'élaborent deux itinéraires. Soit la voie vers une vie professionnelle indépendante compétitive et risquée, qui offre une visibilité via la vente de leurs œuvres sur le marché de l'art. Soit la voie souterraine, qui est prise par la majorité des femmes artistes, qui consiste à être tributaire d'aides de l'État ou de la famille, faute d'avoir pu trouver un marché porteur pour leur activité. Il est à noter que quelle que soit l'orientation prise, les deux profils bénéficient au total de la même catégorie de revenus et jouissent d'une liberté d'expression artistique. Seul le statut diffère. Les uns ont un statut professionnel tandis que les autres ne bénéficient pas de cette reconnaissance ; en contrepartie elles bénéficient de rentrées d'argent plus régulières.

Les discours et les statistiques mis à jour dans ce mémoire, comparés aux recherches de Buscatto et Gonnard et Lebovici, pointent la difficulté pour les femmes de s'affirmer et de valoriser leur formation aussi bien que le font les hommes.

Extrait d'un entretien individuel :

Et pourtant il y a une majorité de femmes dans ces études, hein. Même en sculpture on était majoritaire. Mais en fait ceux qui continuent c'est quand même pratiquement que des mecs (Annexes 3).

Ainsi, l'entrée en carrière pour une artiste est complexe, et permet difficilement de subvenir aux besoins si elle se base uniquement sur la vente des œuvres. Les femmes, demandeuses d'emploi qui sortent du cursus artistique, poursuivent en général malgré tout leur pratique artistique dans l'optique de devenir plasticienne indépendante (Danner & Galodé, 2008).

Mécanismes de l'auto-éviction

Le manque de visibilité des femmes dans les collections et sur le marché de l'art illustre ce que Linda Nochlin dénonçait déjà en 1971 dans la revue *Arte news* : « Est-ce à dire qu'il n'y a aucune grande femme artiste parce que les femmes sont incapables de grandeur ? » (Nochlin, 1988). A l'époque, le champ de production de l'œuvre d'art était caractérisé par les termes de talent, de don ou de vocation.

Or, ces termes cachent en réalité les conflits inhérents à ce champ (Ivens, 2002). Weber et Bourdieu (Bourdieu, 1977) ont montré combien les luttes de pouvoir déterminent la valeur d'un bien. Un champ s'organise à partir du moment où un groupe de spécialistes s'attribuent le pouvoir d'homologation, faisant adopter comme légitime une certaine pratique sociale. La légitimité d'une œuvre se construit dès lors grâce à un ordre symbolique, issu de luttes de pouvoirs et de conflits, propre au marché de l'art. Or, la critique et l'expertise sont encore largement représentées par des hommes.

A cela on peut ajouter que le mythe de l'artiste conduit les plasticiennes à des conflits identitaires (Lourdes Mendez, 1991). La double identité de femme et d'artiste les conduisent d'une part à miser sur une reconnaissance de leur identité sociale d'artiste, et d'autre part, elles essaient d'assumer une identité sexuelle, qui les défavorise sur le plan professionnel et qui demeure incompatible avec les normes de genre attendues par la société.

Par conséquent, ces auteurs montrent combien les obstacles culturels de l'auto-éviction s'érigent devant les diplômées d'écoles d'art et continuent actuellement à influencer leurs choix professionnels. Ces obstacles les conduisent à abandonner plus facilement que les hommes une carrière d'artiste plasticienne indépendante. Ainsi, l'orientation vers des carrières stables et sécurisées, permettant aux femmes d'assumer les charges d'épouse et de mère, sont privilégiées.

Les mécanismes de lutte de pouvoir qui conduit à l'auto-éviction des femmes artistes explique dès lors le gouffre qui sépare la présence des jeunes filles dans les écoles d'art (70%) et leur absence dans les acquisitions de la FWB (30% de femmes seulement pour les Collections Arts Plastiques et MAC's confondues, et 6% si l'on se concentre sur les artistes femmes résidant en Belgique au sein du MAC's).

Ainsi on voit se développer un manque de représentativité des femmes au sein d'un écosystème interdépendant (Belfond, 2018).

3.2.2.5. CAPITAL DE DÉPART

Une autre caractéristique avancée par les auteurs Sauer et Menger, montre que les artistes femmes qui osent s'affirmer sur le marché de l'art sont issues d'origines sociales nanties où le soutien familial est déterminant pour assurer les « assortiments professionnels ». Ces familles disposent d'un réseau relationnel pour les aider à prendre une place sur le marché de l'art. (Bourdieu & Darbel, 1966) ; (Moulin & Quemin, 1993). La famille comme capital social de départ était déjà décisif en ce qui concerne les femmes artistes présentes dans la Collection de l'État belge au début du XXe siècle (Laoureux, 2020).

L'entretien qui suit appuie le propos de ces auteurs quant à l'origine du « matelas de sécurité » et confirme l'importance de bénéficier d'un capital de départ qu'il soit économique, social ou intellectuel pour que les artistes femmes puissent se lancer dans le choix d'une carrière artistique.

Extrait d'un entretien individuel :

En gros, dans un premier temps, quand je suis sortie de l'école, je vivais avec le chômage. J'avais la chance d'avoir – enfin, la chance – ah ah ah - c'est très drôle ! En fait, j'ai perdu mon père quand j'étais assez jeune, et du coup, j'avais de l'argent de côté parce que mes parents étant séparés, j'avais déjà un peu de thunes. Donc j'ai pu compter sur un petit matelas de sécurité, qui m'a permis dans un premier temps de louer un appart et puis au bout de quelques années avec mon copain d'investir dans un appartement. Puis on a revendu cet appartement, on a investi dans une maison. En fait, lui, il est architecte, donc petit à petit on a réussi à se faire un logement de qualité grâce à l'argent que j'avais à la base. Si je n'avais pas eu ce petit matelas de sécurité du fait que j'étais orpheline de père, je n'aurais jamais pu être artiste. C'est aussi simple que ça. Parce que payer un loyer quand tu ne gagnes pas de thune... Donc j'avais..., quand j'étais étudiante, j'avais des allocations doubles du fait que j'étais orpheline, ce qui m'a vraiment beaucoup aidé (Annexes 3).

3.2.2.6. MATERNITÉ

Tempo de la vie d'artiste

Une étude basée sur les caractéristiques du travail artistique interroge l'espace professionnel et l'espace domestique. Au sein des couples, c'est le plus flexible, le plus présent au domicile, et celui dont les revenus sont moindres qui se rend disponible pour les activités domestiques. De fait, ce sont souvent les artistes qui se retrouvent dans cette situation. Ce constat est renforcé lorsqu'il s'agit de femmes sur lesquelles pèsent toujours plus fortement les normes traditionnelles de la division du travail domestique, plus encore au moment de l'arrivée des enfants (Sinigaglia-Amadio, Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques, 2015). L'enquête montre aussi que les modalités de l'articulation de la vie professionnelle et de la vie familiale ne font pas l'objet d'une réelle négociation. Elles reposent essentiellement sur des « arrangements implicites qui correspondent à une mise en conformité avec des normes sociales, temporelles ». Ces arrangements sont le résultat d'une socialisation différenciée qui font échos aux logiques dominantes de la distribution des temps et des tâches sociales. Ces accords tacites révèlent

des mécanismes inconscients et non pensés des rapports sociaux desquels découlent des inégalités sociales et professionnelles d'une part, et des inégalités de genre d'autre part.

Les extraits d'entretiens ci-dessous illustrent la répartition des temps domestiques et professionnels au niveau du couple. Le fait d'être artiste et femme contribue à une répartition du temps inégale dû à une adaptation aux normes sociales.

Extrait d'un entretien individuel :

Mon partenaire de vie a toujours considéré que mon travail était un travail, donc, il a toujours eu le plus grand respect pour ça. Et il m'a toujours incité à avoir un atelier en dehors de la maison justement pour que ce soit un vrai travail. Alors, en revanche, c'est vrai, que je m'occupe plus des enfants que lui, parce que son travail est un peu plus rémunérateur que le mien et qu'il est moins flexible. Donc, voilà lui, il est architecte et en plus il est prof à mi-temps, donc il cumule plusieurs boulots, et c'est vrai qu'il pouvait moins facilement... et de toutes façons, la société n'est pas prévue pour ça, c'est-à-dire que lui n'a pas eu de congé de paternité, alors que moi, j'ai pu, voilà, j'ai fait... j'ai pris mon temps et donc forcément la société fait qu'il s'instaure un espèce de, bah oui, un manque d'égalité dans la garde des enfants, et ça bah, comme la majorité des couples, c'est aussi ce qu'il s'est passé chez nous, je me suis plus occupée de mes enfants que lui (Annexes 3).

Malgré le respect de la profession d'artiste de la part du compagnon de cette artiste, la flexibilité propre au travail de l'artiste, ainsi que son aspect moins rémunérateur, combiné avec le congé de maternité octroyé à la femme, implique que c'est finalement celle-ci qui s'occupe majoritairement des tâches domestiques et des enfants.

Extrait d'un entretien individuel :

J'ai commencé à faire du tissage. J'aimais beaucoup faire du tissu. Donc ça je le faisais avec mes enfants. Et mes enfants ont toujours été très collaboratifs, c'est-à-dire qu'ils savaient que c'était important pour moi, ils ne voulaient pas m'embêter et comme ils étaient toute la journée avec moi, ils comprenaient bien qu'il y avait des moments où je n'étais pas disponible (...). Et donc, le papa des enfants, il s'est avéré qu'il ne partageait pas du tout *les tâches ménagères et la garde des enfants*, donc j'étais quand même face à cette occupation, qui était quand même énorme. Ce n'est pas rien quoi (Annexes 4).

Choix imposé entre maternité et carrière artistique

A ce titre, une étude réalisée au Royaume-Uni en 2020 se base sur cinquante entretiens de femmes artistes d'origines géographiques et socio-économiques différentes. L'étude examine les différents stades de la maternité et révèle des changements dans les comportements des intermédiaires tels que les curateurs, galeristes, et les organismes commanditaires. Il en ressort que les femmes artistes devraient faire un choix et opter soit pour une carrière artistique, soit pour la maternité. Ainsi, une artiste enceinte a vu ses performances annulées sans être consultée. Une autre a vécu des tensions avec une galeriste qui n'approuvait pas sa décision de fonder une famille. D'autres signalent une diminution du travail et de la communication de la part des institutions, des galeries et des organismes de financement. Au sein d'une profession déjà précaire et imprévisible, la grossesse ajoute une dimension d'incertitude supplémentaire. Ceci montre que ce type de cliché enferme les femmes dans des carcans et souligne l'importance de montrer qu'il existe de grandes artistes qui sont également mère (Judah, H., 2020).

Résidence d'artiste

Cette étude trouve un écho dans un entretien à propos d'une résidence d'artiste réalisée par une artiste plasticienne en FWB au moment de la maternité.

Extrait d'un entretien individuel :

J'ai eu des problèmes quand je...j'avais postulé pour une résidence pour laquelle j'avais été retenue et quand ils ont appris que j'étais enceinte, ils ont voulu me virer. Parce qu'ils ont estimé que, étant enceinte, je ne pourrais pas correctement faire ma résidence. Donc, j'ai fait un scandale, j'ai toujours été très têtue et je les ai obligés à me prendre. Et bon voilà, pendant un an, j'ai fait cette résidence où je devais aller une fois par semaine sur place. ...Et bon voilà ça s'est passé. C'est un peu compliqué quand tu as mis un pied dans la porte au début et que tu es en cloque jusqu'aux yeux...Ils ont en plus décidé de retenir ma bourse pendant les mois où je ne pouvais pas venir. Donc, le mois où j'ai accouché, on a retenu ma bourse et ils me l'ont rendue parce qu'ils ont estimé que j'avais suffisamment travaillé. Enfin, c'était vraiment l'humiliation, ...enfin c'était ridicule. Et ce n'était pas très chouette parce qu'en plus on m'a reproché de venir avec mon bébé. Forcément, je venais avec quelqu'un qui m'accompagnait, puisque j'étais avec mon bébé et que j'allais, et on m'a fait des reproches qu'il y avait des gens qui

étaient sur place qui n'étaient pas censés être là. Enfin, bref, c'était nul. On m'a vraiment fait chier pour ça. Oui, ce n'était pas chouette (Annexes 3).

Ainsi, jongler entre la maternité et n'importe quelle carrière peut mener à des conflits, mais ceux-ci sont parfois exacerbés pour les femmes artistes. Beaucoup d'artistes ont en effet reçu des avertissements à propos de la maternité et de nombreux stéréotypes demeurent. Ainsi, la phrase souvent citée de Tracey Emin : « There are good artistes that have children. Of course, there are. They are called men.»²⁰. Ou encore des menaces sévères concernant la maternité comme : «Je n'ai jamais connu de femmes dont la carrière continue une fois qu'elles ont des enfants », manifesté par la femme d'un marchand d'art, imposent souvent un choix binaire entre art ou enfant (Judah, 2020).

De plus, la résidence d'artiste à l'étranger est un facteur qui propulse la carrière d'un artiste. Cependant, elle peut devenir difficile d'accès si un projet d'enfant apparaît.

Il y a un truc que je ne fais pas parce que j'ai des enfants, ce sont des résidences d'artistes à l'étranger. Ça c'est un des trucs que je vois bien que mes copines, qui n'ont pas d'enfants, font et qui à mon avis peuvent clairement booster la carrière d'artiste. Et moi, j'ai toujours, voilà, j'en ai fait une ou deux parce que je pouvais y aller avec mes enfants et mon mec, mais la majorité ne sont pas prévues pour des gens avec enfants. Moi, je n'ai pas eu une envie de partir parce que c'est quand même souvent long et donc comme j'ai donné la priorité à ma famille, il y a pas mal de résidences, voilà, il y a notamment, plein de résidences en Asie, qui pourraient être super chouettes, que je n'ai jamais tentées parce que j'ai des enfants. Ça ça a pu être un frein, oui, sans doute. A part ça, non, je ne crois pas, j'ai assez rapidement été invitée par des galeries à travailler donc ma carrière s'est déroulée de manière plutôt... enfin, je n'ai jamais eu de gros problèmes quoi, ça s'est enclenché assez rapidement après mes études, j'ai eu assez rapidement du succès, j'ai... Je pense que ma carrière se serait peut-être déroulée différemment si j'étais un mec. Mais je ne pense pas que soit lié ... si évidemment on peut dire que c'est lié à la maternité (Annexes 3).

Pour les artistes mères, la flexibilité imposée par une carrière artistique peut être accompagnée de discriminations. Ainsi, la confrontation aux programmes de résidences

²⁰ Tracey Emin : « Il y a de bons artistes qui ont des enfants. Bien sûr, il y en a. Ils sont appelés hommes. »

d'artistes est vécu comme pénalisant si l'on devient mère car ces tremplins ne prennent généralement pas en compte la maternité. La méfiance des intermédiaires et le peu d'accompagnement lors de la période de maternité favorisent dès lors la mise à l'écart de la femme artiste qui décide parfois de se réorienter vers une autre carrière (Belfond, 2018).

Une chance

En revanche, le dilemme imposé à l'artiste mère peut être nuancé par un autre point de vue. Plutôt que d'être considérée comme risquée, la maternité peut aussi être considérée comme une chance. Il y a – et il y a eu – de grandes artistes qui étaient aussi des mères, parmi lesquelles Artemisia Gentileschi, Barbara Hepworth et Alice Neel, nous signale l'auteure Judah dans son article sur les artistes femmes au Royaume-Unis. Peut-être que si les femmes artistes mère étaient célébrées en tant que telles, le poncif selon lequel une femme ne peut pas exceller à travers les deux identités pourrait commencer à disparaître (Judah, H., 2020).

L'entretien ci-dessous confirme le propos :

Moi j'aurais tendance à dire qu'il ne faut pas se priver d'être mère si on en a envie. Parce que ça n'empêche rien. ... Évidemment, ça va avoir un impact sur la carrière, mais ça n'empêche pas. Je voudrais dire qu'il faut arrêter de confondre le fait d'être créateur artiste et le fait d'être créateur mère dans le sens où mes enfants ne sont pas mes œuvres, non. Ça je l'entends super souvent « Ah, c'est vos deux plus belles œuvres ». Ben non, ce n'est pas du tout la même chose. Il y a mon travail d'artiste et puis il y a mon taf de mère et ça n'a vraiment rien à voir. Ça c'est vraiment débile. Et donc, du coup, ça sous-entend aussi que tu dois faire un choix. Et moi, je ne suis pas d'accord avec ça. Je pense, que tu peux tout à fait être mère et être artiste et que ça peut même être complémentaire (Annexes 3).

De plus l'arrivée des enfants offre la possibilité d'apprendre de nouvelles compétences qui s'avèrent précieuses dans la carrière d'un artiste.

Parce que, en fait, quand t'as des enfants, tu as beaucoup moins de temps et donc si tu veux être efficace bah, tu es obligé(e) de prioriser quoi. Donc t'apprends à faire le tri entre ce qui n'est pas important et ce qui est important. Moi ça m'a vachement structurée d'avoir des enfants, ça m'a vraiment aidée à être plus efficace (Annexes 3).

Le fait de devenir mère pour une artiste femme s'avère être une contrainte au niveau de la carrière, toutefois elle est également perçue comme enrichissante pour la pratique artistique.

Il y a des contraintes, il n'y pas forcément de la place pour ça dans le monde artistique, ce n'est pas simple de faire avec ça. Mais, par contre, c'est aussi une opportunité parce que c'est une expérience de vie et que ça t'apprend à voir les choses autrement, tu comprends..., bah, déjà tu passes de l'autre côté, tu comprends tous les parents du monde. C'est déjà rien qu'en ça, c'est une expérience assez dingue. Je dirais, quand tu regardes un film tu n'es plus à la place du gosse, tu vois, tu peux aussi être à la place du parent, ça te donne une compréhension de l'humanité, qui est quand même encore plus importante. Donc c'est évidemment une opportunité à ce niveau-là vu que dans le travail artistique il y a quand même toute une dimension humaine : sociologique, psychologique, anthropologique. Donc c'est enrichissant (Annexes 3).

Extrait d'un entretien individuel :

Mais j'aimais bien, j'aimais bien aussi, parce que je trouvais que c'était pas seulement une charge, c'était aussi une construction (Annexes 4).

L'expérience de la maternité pour une femme artiste est perçue aussi comme une opportunité car elle apporte une dimension humaine, sociologique, psychologique et anthropologique, perçue comme enrichissant la personne et le travail artistique.

CONCLUSION PARTIE III

Cette troisième partie a analysé, à travers deux chapitres, les différents mécanismes de discrimination envers les femmes artistes à l'œuvre au sein du monde de l'art plastique contemporain. Le premier chapitre s'est orienté vers l'institution muséale. Quant au second, il s'est développé autour de six points qui ont établis un dialogue entre la théorie et des entretiens de femmes artistes en FWB.

Ainsi, le premier chapitre a d'abord analysé la manière dont s'opèrent, au sein des institutions muséales, des contradictions entre discours et actes. Le comportement stratégique qui privilégie la sécurité a ensuite été analysé. On a vu l'influence que le cours du marché peut avoir sur l'institution culturelle. Le peu de moyens financiers dédiés aux acquisitions des œuvres d'art contemporain par la FWB entraîne un rôle régulateur mineur sur le marché de l'art. Par ailleurs, un tiraillement est perceptible au sein du MAC's qui s'engage dans une mission orientée vers l'art international. Ce qui implique des enjeux de visibilité élargie dans un monde de l'art mondialisé. Afin de répondre à cette pression, les musées cherchent la sécurité et doivent attirer le visiteur. Ils optent dès lors plus facilement pour des acquisitions d'artistes déjà connus. Or, ces artistes « vedettes » s'avèrent être principalement des hommes. Cet argument a été appliqué au MAC's et a été illustré par des verbatims des deux directeurs de l'institution. La visée internationale du MAC's et les critères de sécurité qui le gouverne implicitement, pourraient par conséquent avoir eu jusqu'ici un impact sur la construction non-paritaire de la collection de la FWB.

Ensuite la question de l'histoire de l'art a été examinée. La faible visibilité des artistes femmes provient du fait que la « femme artiste » est considérée comme une recherche historique spécialisée. Le manque de suivi par les historiens de l'art et la structure lente du musée sont également des facteurs qui ralentissent la visibilité des artistes femmes. A ce titre Griselda Pollock dénonce une histoire de l'art occidentale androcentrée et ethnocentrée qui exclut les pratiques des femmes artistes. Les chiffres statistiques révélés dans la présente recherche confirment clairement ce type de construction.

Enfin le quatrième point a montré les dynamiques de légitimations que l'institution présente à l'égard de l'artiste et de son œuvre. Ainsi, la dynamique conservateur/collectionneur/marché, si elle ne prend pas compte le genre, contribue aux disparités au sein des collections d'État. Les réseaux majoritairement masculins participent dès lors à un défaut de « création de valeur » pour l'artiste femme et son œuvre.

Ensuite, le deuxième chapitre a d'abord présenté le genre, analysé par Buscatto comme formant une catégorie d'analyse du monde de l'art. Ainsi, cette partie a examiné six points : la valeur d'une œuvre, l'art dit féminin, l'entrée en carrière, le phénomène d'auto-éviction des femmes, le capital de départ et la maternité.

Aussi, le premier point a fait référence à Howard Becker qui a analysé la dimension collective de l'activité artistique. Celle-ci se développe à travers une chaîne de réseaux principalement masculins, créant la valeur de l'art. Ce phénomène de validation trouve un écho dans les statistiques révélées dans cette étude, en termes de taux de présence des artistes femmes dans la collection, mais aussi en terme purement financier. En effet, le prix moyen des œuvres présentes dans la collection de la FWB révèle encore cette discrimination.

Ensuite, l'art dit « féminin » a été examiné et révélé comme un stéréotype fortement enraciné dans les discours. Les femmes artistes sont souvent victimes de ces poncifs qui les desservent. Elles peuvent toutefois les détourner en transgressant la polarisation homme/femme propre à certaines pratiques ou médiums.

Le troisième axe a montré que l'entrée en carrière d'une jeune femme est souvent difficile. Depuis que l'artiste est redéfini comme un entrepreneur, on voit que le facteur d'incertitude propre à cette profession se traduit par de la précarité. En effet, la vente des œuvres ne suffit souvent pas à vivre de son art. Le chômage artiste et les emplois alimentaires restent de mises pour la majorité des artistes femmes qui ne sont que 5% à 10% à vivre de leur art.

Le phénomène de l'auto-éviction a ensuite analysé que les femmes, à la sortie des écoles d'art, s'orientent massivement vers des métiers salariés, plus « sûrs ». Ainsi deux itinéraires se poursuivent, soit l'un vers une voie indépendante, compétitive, plus risquée. Soit l'autre vers une direction souterraine, prise par la majorité des femmes, qui dépend de l'aide de l'État, de la famille ou qui nécessite d'exercer un emploi d'appoint. Il y a dans tous les cas une véritable difficulté à valoriser la formation artistique aussi bien que le font les hommes.

A ce titre, les mécanismes de l'auto-éviction ont été démontés en faisant appel à Weber et à Bourdieu. Ce principe explique le gap que l'on rencontre entre la présence des artistes femmes dans les écoles d'art en FWB et leur disparition au sein des collections de la FWB.

Un autre paramètre a été énoncé concernant le conflit identitaire entre la figure de l'artiste et celle de femme. Les femmes artistes sont défavorisées sur le plan professionnel car leur profil est incompatible avec les canons encore véhiculés par la société.

L'importance de posséder un capital de départ, qu'il soit économique, intellectuel ou social pour une femme, permet de se lancer dans une carrière artistique indépendante.

Enfin dans le sixième point, la question du rapport à la maternité a été approfondi dans trois directions. D'abord, au travers des caractéristiques propres au travail d'artiste, il a été démontré que les arrangements implicites qui articulent temps privé et professionnel au sein du couple sont le produit d'une socialisation différenciée entre homme et femme. Ceci contribue à une répartition du temps inégale au détriment de la femme quand elle est artiste. Ensuite, le discours arbitraire imposant aux femmes artistes d'opérer un choix entre carrière artistique et maternité (illustré par la résidence d'artiste) a démontré que le monde de l'art, encore figé dans des stéréotypes, ne tient pas compte de cette réalité pour les femmes artistes qui peuvent également être mères. Enfin, l'enrichissement personnel et artistique que la maternité offre à l'artiste a été développé.

L'ensemble des points analysés dans cette troisième partie ont une résonance assourdissante au sein de la littérature illustrée par les entretiens et les statistiques présentées dans l'étude. Cette partie démontre que les discriminations de genre sont encore à l'œuvre actuellement au sein du monde des Arts Plastiques contemporains en Belgique francophone.

PARTIE IV. PISTES DE RÉFLEXION

4.1. CHAMPS EXPLORATOIRES

La quatrième partie de ce mémoire présente des pistes de réflexion et des alternatives face aux entraves rencontrées par les artistes plasticiennes. Ces pistes explorent aussi bien l'idée des quotas à appliquer au niveau des acquisitions des œuvres par les pouvoirs publics en vue de gagner en parité, que la possibilité d'une attention soutenue au genre à travers la formation des artistes femmes.

Afin de lutter contre le risque de ghettoïsation des artistes femmes lorsqu'elles bénéficient de discriminations positives, des initiatives qui réhabilitent les artistes femmes dans l'histoire de l'art sont mises en place afin de rétablir une visibilité équitable dans le champ des Arts Plastiques. Progressivement les artistes femmes se mettent en réseaux et développent des synergies ; des plateformes inclusives soutiennent par ailleurs leurs projets et les accompagnent dans leurs activités professionnelles. Le « gender mainstreaming » et le « gender budgeting » sont des stratégies qui, si elles aboutissent concrètement à plus de parité à chaque niveau de pouvoir, peuvent avoir des effets positifs sur l'émergence des artistes femmes dans la sphère publique. Ces politiques pourront dès lors favoriser un équilibre des œuvres des artistes femmes et des artistes hommes au sein des collections Arts Plastiques de la FWB.

4.1.1. QUOTAS

L'inégalité hommes-femmes sévit encore dans de nombreux pays et représente une des formes d'inégalité les plus primitives et anciennes. En Belgique, l'instrument controversé des quotas a été mis en place afin de rétablir une égalité au sein de la sphère politique et des entreprises. L'OCDE²¹ indique que les quotas instaurés au sein des entreprises permettent de supprimer le principe des « réseaux d'anciens » exclusivement masculins et d'offrir aux femmes qualifiées d'accéder également aux postes de direction (OCDE, 2021). Dans le monde de l'art, la question des réseaux majoritairement masculins soulevé par Buscatto peut être mis en parallèle avec les mécanismes de cooptations masculines à l'œuvre dans les entreprises et la sphère politique. Ainsi ce système de quotas permet de corriger les injustices et la sous-représentation existante (Stojanovic, 2014). Par définition, les quotas sont instaurés pour un laps de temps limité, conformément au principe de l'égalité de traitement lié aux juridictions internationales compétentes en matière de droits humains. Ils sont ensuite supprimés une fois l'objectif atteint, et de nouvelles dynamiques paritaires intégrées dans les logiques institutionnelles.

Le quota, simple proportion numérique, n'implique cependant pas nécessairement un comportement spécifique des personnes qui en sont la cible (Observatoire des inégalités, 2020). Ainsi, par exemple, l'instauration de ce dispositif au sein des universités n'aura en rien un impact favorable sur le comportement des femmes bénéficiant du principe du quota envers le recrutement d'autres femmes. Aussi, le pourcentage de femmes présentes au sein de postes de direction de centres d'art n'implique pas nécessairement qu'elles portent leur choix sur des œuvres d'artistes femmes au sein de leur structure. A ce titre, il a été démontré que la Commission Consultative des Arts Plastiques, principalement composée de femmes, n'a pas nécessairement amené une parité au sein des acquisitions d'œuvres de la FWB. Si

²¹ L'Organisation de coopération et de développement économiques (OCDE) est un forum au sein duquel 30 démocraties de marché œuvrent pour relever les défis économiques, sociaux et de gouvernance que posent une économie mondialisée. Ces 30 économies représentent 75 % du commerce mondial.

l'objectif est d'acquérir des œuvres de femmes il est nécessaire d'appliquer ce principe de quotas directement à ce niveau d'acquisition.

Cependant, le système de quotas risque de constituer une solution trop simpliste et refléter une « politique symbolique » face à la question des inégalités de genre beaucoup plus complexe. Ce système, en effet, n'apporte aucune solution structurelle pour lutter contre les mécanismes de reproduction des inégalités plus fortement implantés (Bourgeois, 2011). De plus, ce principe est rigide et risque d'opérer une forme d'injustice car il signifie que d'autres personnes sont menacées d'être sacrifiées afin de compenser les déséquilibres structurels. Pour aller plus loin, Stojanovic, N. (2013)²² présente un dialogue sur les quotas afin de penser la représentation dans une démocratie multiculturelle. Cette étude offre un éclairage sur le pour et le contre de ce type de mesure. Néanmoins, plus de souplesse et « une discussion approfondie de la nature véritable des problèmes » offrirait des pistes efficaces face aux inégalités. Les solutions sont citées par Bourgeois ; elles consistent à améliorer les structures d'accueil à l'enfance, rompre avec la stigmatisation de la mère active, impliquer l'émergence d'un respect des familles au sein du monde des entreprises (Bourgeois, 2011). Ces solutions pourraient être appliquées au monde de l'art.

Ainsi un système de quotas pour les acquisitions d'œuvres de femmes au sein des collections des musées peut s'avérer nécessaire dans un premier temps, afin qu'il y ait un rééquilibrage face à la sous-représentation criante des œuvres de femmes. Ces quotas pourront être supprimés dès qu'il y aura une égalité de fait en place, et des solutions pérennes qui garantissent la parité. Ce système au fort impact symbolique donne une direction qui ne doit en revanche pas sacrifier à la pertinence et la qualité de l'œuvre proposée.

²² Voir Annexes : Extrait : Stojanović, N. (2013). *Dialogue 4 / Où l'on se demande quels groupes sont censés bénéficier des quotas : les Noirs, les femmes, les Tessinois... et pourquoi pas les hommes chauves ?*. Dans : , N. Stojanović, *Dialogue sur les quotas: Penser la représentation dans une démocratie multiculturelle* (pp. 151-186). Paris: Presses de Sciences Po.

4.1.2. RÔLE DE LA FORMATION EN ÉCOLE D'ART

Le Ministère français de la Culture a organisé en 2017 un séminaire « pour que les femmes accèdent à tous les métiers de la culture ». Des constats, identiques à ceux présents dans cette étude, révèlent le fossé qui existe entre le taux de jeunes femmes présentes dans les écoles d'art et leur disparition au sein des métiers de la culture. L'importance du rôle que la formation joue dans la préparation des jeunes femmes à une carrière artistique y est mis en avant. Celle-ci permet que le phénomène de l'auto-éviction diminue et que les femmes ne s'interdisent plus de faire carrière (Ministère de la Culture français, 2017).

Plusieurs points ont été soulevés en vue d'un accompagnement spécifique à l'ensemble des écoles françaises :

Un premier point proposé est la collecte de données sexuées pour les étudiants, les enseignants, les intervenants, les jurys, les dirigeants et les personnels administratifs, et la publication de ces données. Deuxièmement, il est proposé d'identifier des responsables à tous les niveaux pour la prévention des discriminations dans les établissements. Troisièmement, ils conseillent de veiller à l'équité dans les processus de recrutement à travers la systématisation de jurys paritaires, de transmettre ensuite une culture de l'égalité aux étudiants des deux sexes afin de changer les représentations et mettre fin à toute « fabrique à différence ». De plus, ils proposent de veiller à élargir les « modèles » proposés aux étudiants afin qu'ils soient plus inclusifs. Enfin, ils suggèrent d'organiser des conférences sur la diversité des métiers afin de contribuer à « ouvrir le champ des possibles et à se projeter dans des carrières diversifiées ». Les représentations changeront si la présence des œuvres et des auteures féminines sont intégrées au sein de l'enseignement. Il est également important d'apprendre aux étudiants et étudiantes à analyser et décrypter les stéréotypes de genre pour lutter contre le sexisme et mettre en place une culture de l'égalité. Un autre paramètre essentiel est de mieux préparer et armer techniquement les jeunes femmes afin de mener des carrières diversifiées. Les jeunes femmes doivent être sensibilisées à la gestion de leur carrière et à la connaissance de leurs droits. Elles doivent également être formées aux fonctions de direction et de management des ressources humaines en vue d'un développement futur de carrière. Enfin, il est nécessaire que les enseignants puissent accompagner les jeunes femmes afin

qu'elles n'hésitent pas à développer des projets dans des voies encore rarement explorées par les femmes. La mise en place de réseaux professionnels dès l'école offrira une consolidation des parcours de femmes artistes. La mise en place de parrainage /marrainage et le suivi par des anciens étudiants contribuera également à la diversification des parcours.

Ces points développés lors de ce séminaire en France pourraient inspirer le Ministère de la Culture belge francophone afin que puissent être favorisées, au sein des écoles d'art de la FWB, l'émergence d'une professionnalisation et d'une visibilité des artistes femmes, et inciter à organiser un tel séminaire pour la FWB.

4.1.3. RISQUE DE GHETTOISATION DU GENRE

La sociologue Duru-Bellat souligne dans son ouvrage « La tyrannie du genre » :

Même si la notion de genre est incontestablement utile voire nécessaire en termes de mobilisation et bien sûr de recherche, magnifier le genre avec sa contrepartie psychologique entretient les formes symboliques de la domination masculine en ce qu'elle enferme les personnes des deux sexes dans des identités prédéfinies (Duru-Bellat, M, p 270, 2017)

Il est nécessaire de donner accès à une visibilité plus grande pour les artistes femmes, cependant ce changement peut entraîner une catégorisation au sein du domaine des Arts Plastiques et une ghettoisation du genre.

Le grand perdant dans ces catégorisations de plus en plus étroites c'est le renoncement à l'affrontement de la peinture. Je rêve qu'on puisse parler d'une artiste femme en utilisant des catégories multiples. Mais on a l'impression que ce moment ne vient jamais, on est toujours dans l'introduction et la mise en contexte. Ça relance les femmes dans cette catégorie du féminin ce qui est très dangereux et qui donne l'effet contraire de celui escompté (Lacas, M., 2021).

La catégorisation étroite des artistes « femmes » et la pratique des quotas pour les acquisitions ou des expositions qui les mettent à l'honneur est nécessaire actuellement. Cependant elle doit être limitée dans le temps. Une fois la parité de genre acquises et des habitudes paritaires établies, il est alors indispensable d'appréhender le travail de l'artiste sans qu'il n'y ait besoin d'en spécifier le sexe.

On peut penser à l'exposition tenue au Centre Pompidou en 2009, « Elles@centrepompidou » (Centre Pompidou, 2009) qui a réalisé un accrochage présentant exclusivement des artistes femmes. Ce choix a entraîné des polémiques car les artistes femmes risquent alors d'être ghettoïsées (Lequeux E. , 2009). Or, l'objectif final est de pouvoir admirer un travail d'artiste sans avoir la nécessité d'en spécifier le genre, dans une ouverture à la multiplicité des approches. (Ernault, N. & Gonnard, C. (2009).

4.1.4. RÉHABILITATION DES ARTISTES FEMMES AU SEIN DE L'HISTOIRE DE L'ART

« Donner des moyens de s'identifier à des modèles féminins, construire des récits inclusifs et faire émerger des nouveaux modèles féminins qui inspirent la nouvelle génération » est une des pistes proposées par AWARE (Archive of Women Artists, Research and Exhibitions).

Cette plateforme propose des initiatives proactives au service des spécialistes comme les chercheurs, les historiens de l'art, les universitaires et le grand public. Le programme se propose de découvrir et de diffuser des pratiques d'artistes femmes pas encore reconnues. La démarche concourt à leur réhabilitation au sein de l'histoire de l'art et à une visibilité et une diffusion de celles-ci.

La grande ambition scientifique d'AWARE est de réécrire l'histoire de l'art de manière paritaire. Il est grand temps de replacer les artistes femmes au même plan que leurs homologues masculins et de faire connaître leurs œuvres. (AWARE, 2021)

Pour ce faire, l'association propose plusieurs axes. D'abord, renforcer la légitimité et la reconnaissance des femmes artistes via la diffusion d'informations à leur sujet. Deux axes sont privilégiés. D'une part un travail de recherche et de collecte d'informations sur les artistes

femmes, et d'autre part le partage et la diffusion de ces informations à travers le monde. La plateforme numérique compte 700 notices biographiques de femmes artistes, nées entre 1860 et 1972, appartenant au champ des Arts Plastiques du monde entier. Un partenariat avec des musées, des universités, des chercheurs et des mécènes permet l'actualisation et le renouvellement régulier des données. Depuis le confinement, le centre s'est ouvert à des publics plus larges et aux écoles primaires en développant des séries animées pour les enfants. Celles-ci permettent la découverte d'une artiste femme par épisode. Des capsules sonores lues par des femmes, et des parcours thématiques sur les grandes questions de l'histoire de l'art font également partie du pôle diffusion.

Par ailleurs l'association propose des colloques et tables rondes en France et à l'international. La participation à des foires contribue également à accroître la visibilité des artistes femmes (Art Paris Art Fair, The Armory show, New-York). En collaboration avec le Ministère de la Culture, le Prix AWARE valorise la jeune création. Enfin, un soutien à la production d'œuvres de femmes via des appels à projets offre également une visibilité à la jeune création.

Toutes ces actions concourent à mettre en perspective les inégalités de genre dans l'histoire de l'art et à y remédier. L'objectif est, entre autres, de consolider les vocations et proposer des modèles pour que les jeunes femmes puissent se projeter à travers une multitude de références féminines.

4.1.5. LES RÉSEAUX

Face au poids des réseaux sociaux masculins (Buscatto, M., 2015) qui émaillent le monde de l'art, les femmes entreprennent de s'organiser entre elles. Des initiatives de femmes artistes comme FRAP (Femmes Résistantes Artistes Professionnelles) émergent. Ce réseau pluriel et inclusif est une jeune plateforme née à Bruxelles en 2020, peu avant la crise sanitaire Covid 19. Le programme a pour objectif de créer du lien entre les femmes artistes. Pour développer une forme de sororité²³ entre-elles, ces artistes se réunissent une fois par mois et mutualisent

²³ Le terme « sororité » est un nom commun féminin provenant du terme latin *soror*, qui signifie sœur ou cousine. Sororité est l'équivalent féminin de fraternité.

leurs expériences professionnelles. Cet espace de dialogue propose à chaque plasticienne de présenter sa pratique artistique aux autres membres du groupe. Les modes d'action, les concepts qui sous-tendent la réflexion artistique et les médiums développés au sein de la pratique sont alors partagés. Cette présentation du travail offre un point de départ à une mise en commun des réflexions et favorise les échanges intellectuels. Ceux-ci interrogent ce qui organise la spécificité de la pratique artistique, mais soulèvent aussi les questions propres au vécu des artistes plasticiennes. Une amélioration de la cohésion et une solidarité entre artistes femmes est dès lors visée. Ainsi, à travers la parole, ce type de projet offre aux plasticiennes la possibilité de se connaître et de partager leurs réflexions. Cette mise en réseau développe un nouveau rapport aux Arts Plastiques contemporain. Le monde de l'art est décrit par Buscatto comme fonctionnant encore en vase clos. Le rythme et les mécanismes de légitimation sont encore régis par une minorité blanche, masculine et sans instance de régulation, toutefois, il évolue lentement vers une plus grande diversité.

4.1.6. PLATEFORME DE PROFESSIONALISATION

Les difficultés qui caractérisent l'entrée en carrière des artistes plasticiennes peuvent trouver des réponses au sein d'autres champs. Les plateformes d'entrepreneuriat proposent un mentoring pour les jeunes femmes afin de réduire l'atomisation, en développant des programmes de solidarité intergénérationnelle. Empow'her est par exemple un réseau dédié à l'autonomisation sociale et économique des femmes. Cette plateforme vise un entrepreneuriat inclusif via des programmes de formation et d'accompagnement auprès des femmes entrepreneures. Elle propose une mise en connexion de celles-ci ainsi que des opportunités de travail. Des actions sont aussi mises en place auprès de publics jeunes et auprès du grand public afin de créer un environnement favorable à l'« empowerment » des femmes.

Par ailleurs, bien au-delà du principe de la critique artiste du management analysé par Chiapello (Chiapello, 1998), un entretien avec une femme artiste de la FWB rapporte les aspects positifs retirés auprès d'une plateforme qui soutient l'entrepreneuriat (WoMen'UP). Ce programme permet de se professionnaliser grâce à l'accès à des revenus complémentaires.

Ceux-ci permettent dès lors de financer des projets artistiques plus spécialisés. L'association se consacre aux questions d'égalité entre femmes et hommes et promeut un « renouveau féministe générationnel et décomplexé, qui bouscule les stéréotypes aussi bien en entreprise que dans la société civile » (WoMen'UP, 2021). La plateforme a émergé suite au constat selon lequel le droit des femmes régresse encore actuellement à l'échelle mondiale. Or, la jeune génération, quelle que soit son genre, aspire à un équilibre entre vie professionnelle et vie privée pour tous. Ce type de démarche, mise au service des femmes artistes, peut alors offrir une solution face aux tensions qui touchent à la répartition des temps privés et professionnels analysé par Sinigaglia-Amado (Sinigaglia-Amadio, 2015). Véritable catalyseur de changement pour la mixité, cette plateforme vise l'abolition progressive du « plafond de verre ». Ce type d'initiative, si elle est mise à contribution dans le secteur des Arts Plastiques, offre un véritable levier pour renforcer la visibilité des artistes plasticiennes.

« Smart » (Société Mutuelle pour Artistes) (Smart, 2021) est également intéressant à citer car ce service propose des solutions pour le développement d'un emploi salarié. Ainsi, la plateforme permet outre la protection sociale qu'elle prend en charge (le chômage artiste) de créer une véritable dynamique entrepreneuriale, grâce à des outils administratifs, juridiques, fiscaux et financiers. Ceci concourt à faire émerger le statut hybride d'« entrepreneur-salarié ». Cette vision permet de concilier les rythmes de production et de diffusion propres à la création artistique. Cependant, la plateforme est critiquée par de nombreux artistes car elle facture ses services à un taux qui reste élevé, et les flux financiers qui transitent et alimentent la plateforme sont pointés du doigt comme de la spéculation faite au détriment des artistes.

4.1.7. MILITANTISME

Un exemple de militantisme vient tout de suite à l'esprit lorsque l'on pense aux revendications d'artistes femmes des années 90 jusqu'à nos jours : les « Guérilla Girls » est un collectif de plasticiennes qui est apparu sur la scène artistique en 1985 (Ernault, 2021). Leur réflexion embraye sur le travail théorique de Linda Nochlin, et fait référence au mouvement ouvert par l'histoire de l'art féministe avec les œuvres de Nancy Spero, Yoko Ono, Valie Export ou encore Martha Rosler. Le collectif revendique une parité de genre au sein des institutions

et dénonce le sexisme et le racisme inhérent au monde de l'art contemporain, suite au constat sidérant de la faible visibilité des artistes femmes au sein du MOMA (moins de 8% à l'époque), et l'infime présence de leurs œuvres au sein des collections des musées. Elles agissent telles des Robins des Bois, masquées d'une tête de gorille. Ainsi, avec ironie et humour, elles placardent, dans la lignée de Jenny Holzer, des affiches sur les bus et dans les rues de New-York. La plus célèbre affiche représente la Grande Odalisque, un tableau d'Ingres représentant une femme nue, dont la tête est remplacée par celle d'un gorille menaçant et interpellant le public en demandant : « Faut-il que les femmes soient nues pour entrer au Metropolitan Museum ? Moins de 5% des artistes de la section d'art moderne sont des femmes, mais 85% des nus sont féminin ». Pour accomplir leurs missions, elles se masquent en gorilles pour rester anonyme. Elles se baptisent du nom d'artistes décédées telles que l'artiste française Claude Cahun, l'allemande Käthe Kollwitz ou la mexicaine Frida Kahlo. La démarche des Guérilla Grils est par ailleurs critiquée par quelques féministes car elles joueraient sur des stéréotypes de genre comme la séduction ou encore des comportements qui réduirait la femme à des gesticulations qui entretiennent le carcan : « Leur façon de jouer sur l'ambiguïté de la représentation de femmes guerrières à la fois sexy, glamour et enragées est pourtant contestée par certaines féministes, qui y voient une manière de perpétuer une image stéréotypée de la femme (Cottingham, 2000) » (AWARE, 2021). Cependant, elles ont la détermination de rendre visible les discriminations de genre à l'œuvre au sein des Arts Plastiques contemporains qui ont cours encore actuellement.

4.1.8. GENDER MAINSTREAMING

Le gender mainstreaming est une pratique qui vise à intégrer la dimension de genre au sein des politiques publiques en vue de renforcer l'égalité entre les hommes et les femmes dans la société (Institut pour l'égalité des femmes et des hommes, 2021). L'idée est de mettre en place une politique qui tienne compte de la dimension de genre en comparant de manière systématique la situation de chaque sexe concerné afin d'identifier les inégalités. Il s'agit ensuite de réduire ou d'éliminer ces inégalités. Cette stratégie s'applique à la totalité du cycle

politique que ce soit de la préparation, de la décision, de la mise en œuvre ou de l'évaluation de celui-ci. Il doit dès lors intégrer cette réflexion de manière à ce qu'elle devienne un réflexe pour chaque agent engagé dans les différentes phases du cycle politique (BXL Feminist, la ville de Bruxelles, 2021). La première partie de cette étude a examiné les différentes instances au sein desquelles doit s'appliquer le levier du gender mainstreaming. Cette approche préventive vise à éviter que des politiques de discrimination ne soient mises en application. Ainsi la stratégie doit être appliquée à chaque étape de niveau décisionnel de la Fédération Wallonie-Bruxelles : au niveau de l'administration générale de la culture, de la Direction du Service du Patrimoine et du Service des Arts Plastiques, de la Direction des Arts Plastiques et de la Commission Consultative des Arts Plastiques. Ainsi, l'équilibre des recrutements dans la fonction publique belge doit accorder une plus grande attention à la diversité en visant une représentation des femmes aux postes élus et publics (Delpérée, 2006). Le gender mainstreaming doit également être intégré dans le Décret des Arts Plastiques, le nouveau décret « Musée », le contrat programme qui lie le MAC's à la FWB, les missions du MAC's et la nouvelle politique d'acquisition de la FWB.

Si l'on reprend plus précisément le Décret relatif à l'intégration de la dimension de genre dans l'ensemble des politiques de la Communauté française (Décret, 2016), le point de l'article 4, relatif à « l'intégration de la dimension de genre dans les marchés publics » doit être un levier pour soutenir l'égalité hommes/femmes. Cette dimension tient compte du cahier des charges et sélectionne les prestataires afin de contrôler et de corriger la création et la reproduction des inégalités relatives aux bénéficiaires finaux (BXL Feminist, la ville de Bruxelles, 2021).

A cet effet, l'article 4 stipule que :

Sans préjudice du décret du 12 décembre 2008 de la Communauté française relatif à la lutte contre certaines formes de discrimination modifié par le décret du 5 décembre 2013, chaque ministre intègre la dimension de genre dans toutes les politiques, mesures et actions relevant de ses compétences.

Article 4° : il/elle veille, dans le cadre des procédures de passation des marchés publics et d'octroi de subsides, à la prise en considération de la dimension de genre.

Le domaine des acquisitions d'œuvres d'art par la FWB s'apparente à une passation de marchés publics car il acquiert des œuvres via l'argent public, pour la collectivité. Au vu des statistiques analysées concernant les acquisitions d'œuvres au sein des collections du MAC's et du Service des Arts Plastiques de la FWB, la présence de seulement 30% de femmes artistes est contraire au décret relatif à l'intégration de la dimension de genre dans l'ensemble des politiques de la Communauté française. Cette donnée chiffrée doit dès lors offrir une correction des inégalités mesurées au sein des collections de la FWB.

L'entretien réalisé avec le Directeur adjoint du Service du Patrimoine et des Arts Plastiques est à ce titre favorable à ce qu'il y ait l'introduction d'un quota à respecter en termes de parité de genre au sein des acquisitions dans les collections de la FWB.

4.1.9. GENDER BUDGETING

Le CCRE (Conseil des Communes et Régions d'Europe) a édicté une charte pour l'égalité des chances (Institut pour l'égalité des femmes et des hommes, 2021) qui a été approuvée en 2011 par le Conseil communal de la Ville de Bruxelles. Un premier plan d'action a été développé par la Ville de Bruxelles en 2014. Le nouveau plan d'action pour l'égalité entre les femmes et les hommes dans la vie locale s'étend, pour sa quatrième version, sur la période 2020-2022. Pour la Ville de Bruxelles, il s'appelle « BXL Feminist » (BXL Feminist, la ville de Bruxelles, 2021). Différentes actions sont mises en place. Outre le fait de travailler sur l'éducation à l'égalité dans les écoles et de renforcer la représentation des femmes dans l'espace public, le développement du « gender budgeting », ou budget sensible au genre, propose une application pratique de l'intégration de la dimension d'égalité entre les femmes

et les hommes au sein des mécanismes budgétaires. Cette idée innovante a pour implication de mesurer l'impact réel d'une dépense dédiée aux femmes et aux hommes « à tous les niveaux du processus budgétaire, ainsi qu'une restructuration des revenus et des dépenses dans le but de promouvoir l'égalité entre les femmes et les hommes » afin de corriger les éventuelles différences.

La répartition du budget relative aux acquisitions des œuvres d'art a présenté les inégalités qui touchent les dépenses dédiées aux œuvres de femmes et aux œuvres d'hommes au sein des collections Arts Plastiques de la FWB.

Au vu de la charte du CCRE édictée en 2011, et parce qu'il s'agit d'argent public, il est dès lors urgent de corriger ces inégalités.

CONCLUSION PARTIE VI

Dans cette quatrième partie, différentes pistes de réflexions ont été proposées, l'objectif étant à la fois de rétablir progressivement une parité de genre au sein des collections Arts Plastiques et MAC's de la FWB et de permettre aux artistes plasticiennes de gagner en visibilité. Face aux inégalités de genre encore à l'œuvre au sein du monde de l'art contemporain, principalement organisé autour de réseaux masculins, l'instrument parfois controversé des quotas a été analysé. La nécessité d'y avoir recours a été examinée comme une solution afin de rétablir un équilibre paritaire au sein des collections de la FWB. Toutefois, il a été précisé l'importance de limiter dans le temps ce type d'outil, car celui-ci ne résout pas les dynamiques discriminatoires de fond. Il a par ailleurs été démontré qu'il est nécessaire d'appliquer ces quotas directement au niveau des acquisitions d'œuvres au sein des collections, et non pas uniquement au niveau des membres des commissions d'acquisition.

Ensuite, le rôle de la formation en école d'art a été mis en avant comme étant un levier puissant pour préparer les jeunes femmes à la carrière artistique et éviter le phénomène de l'auto-éviction. Ainsi il est important de rassembler des données chiffrées en termes de genre à tous les niveaux dans les écoles d'art, prévenir les discriminations grâce à des responsables dans le domaine, viser des jurys paritaires, transmettre des valeurs d'égalités aux étudiants

des deux sexes, identifier les stéréotypes de genre lorsqu'ils apparaissent, élargir les modèles proposés et montrer des œuvres et des parcours d'auteures féminines afin de modifier les représentations des jeunes artistes. L'ouverture à des projections positives a été également présenté et analysé. L'importance de la mise en place d'outils de gestion de carrière et le système de parrainage/marrainage ont également été présentés comme des facteurs qui profitent à l'émancipation des jeunes femmes artistes, en vue de concrétiser une carrière artistique.

Par ailleurs, le risque d'une ghettoïsation du genre a été mis en avant lorsqu'on met systématiquement l'« artiste femme » à l'honneur. Le respect de la parité de genre ne doit pas faire oublier le fait qu'il est nécessaire de considérer la spécificité de l'œuvre d'art telle qu'elle se présente, sans que celle-ci ne soit appréhendée qu'à partir du sexe de son producteur.

Pour poursuivre, un autre facteur favorise grandement la visibilité des artistes femmes. Il s'agit de l'émergence de plateformes qui réhabilitent les artistes femmes au sein de l'histoire de l'art et qui diffusent ces informations auprès des historiens de l'art, des chercheurs et du grand public. Ce type d'action contribue à consolider les vocations et propose des références féminines dans lesquelles les jeunes femmes artistes peuvent se construire.

Il a également été montré que les femmes artistes commencent à s'organiser en réseaux afin de mutualiser leurs expériences professionnelles, ce qui participe à développer une sororité et à s'affirmer dans un nouveau rapport professionnel à l'activité artistique et au monde de l'art.

La difficulté qui caractérise l'entrée en carrière des jeunes artistes diplômées trouve quant à elle des solutions au sein de plateformes d'entreprenariats inclusives qui accompagnent l'autonomisation sociale et économique des femmes via un accompagnement du projet artistique. Face aux difficultés qui touchent la répartition entre temps privés et professionnels que rencontrent les artistes femmes, ces plateformes offrent des pistes en vue d'une abolition progressive du « plafond de verre » encore très présent dans le secteur des art plastiques. Ainsi, tenir compte et maîtriser la dimension gestionnaire de l'activité artistique contribue à offrir aux femmes artistes la possibilité de s'affirmer professionnellement dans leur vocation. Dans le chapitre suivant, la méthode du « gender mainstreaming » a été analysé comme une méthode qui renforce l'égalité entre les femmes et les hommes tout au long du processus décisionnel des politiques publiques. Son application au sein des rouages de l'Administration

générale de la Culture et des différentes cellules qui la structure, permettrait de promouvoir l'égalité y compris dans le domaine des acquisitions d'œuvres par la FWB, dans laquelle l'étude a démontré clairement une discrimination de genre.

Enfin, le « gender budgeting » a été analysé comme solution afin que la répartition du budget de la FWB au niveau des acquisitions d'œuvres d'art plastiques contemporains (2000-2020) soit moins inégale –pour une œuvre donnée il est d'un tiers moindre pour les artistes femmes par rapport aux artistes hommes.

Le rééquilibrage budgétaire aura dès lors un impact positif sur l'égalité entre les femmes et les hommes au sein des acquisitions de la FWB. Ce qui aura pour conséquence une visibilité des femmes artistes plus égalitaire au sein du musée MAC's.

V. CONCLUSION GENERALE

Pour conclure cette étude, dix arguments principaux développés dans l'analyse ont été sélectionnés afin de répondre à la problématique centrale de la recherche sur la « Politique d'acquisition des œuvres par la Communauté française de Belgique (Fédération Wallonie-Bruxelles) et le Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (MAC's) au prisme du genre (2000-2020) ».

1. Tout d'abord, les recherches faites auprès de l'Administration Générale de la Culture de la FWB ont révélé que les rouages qui sous-tendent la politique d'acquisition de la FWB n'ont pas encore intégré la question du genre. En effet, les données statistiques et les différents entretiens recueillis témoignent du mécanisme patriarcal présent au sein de la Commission Consultative des Arts Plastiques. Le nouveau Comité d'acquisition du MAC's ne présente par ailleurs aucune amélioration en ce qui concerne l'attention donnée à la parité de genre au sein de sa collection.

2. De plus, le manque de vision de la collection de la FWB a été un des déclencheurs pour la création du MAC's qui est alors devenu le projet phare de la FWB. Or, ce projet qui propose de construire une collection ouverte à l'art international représentant « tout le prisme de la création actuelle » semble oublier la moitié de sa population.

3. Enfin, la pénurie qui frappe durement les acquisitions des œuvres d'Arts Plastiques contemporains en FWB a un impact d'autant plus fort sur les acquisitions des œuvres des artistes femmes, puisqu'elles sont minoritaires au sein des collections Arts Plastiques contemporains et MAC's confondues.

4. Cette étude a mis à jour les chiffres suivants : on compte un taux de 30% d'artistes femmes dans les œuvres des collections Arts Plastiques et MAC's de la FWB, entre 2000 et 2020. Un focus sur la Collection MAC's a montré qu'au sein de la nouvelle collection, on compte seulement 26% d'acquisition d'œuvres d'artistes femmes entre 2000 et 2020. Quant aux artistes femmes résidant en Belgique présentes dans la Collection MAC's, ce chiffre n'est plus

que de 6,31% de femmes Belges présentes. De plus, sur le budget total alloué aux acquisitions du MAC's, entre 2000 et 2019, le montant moyen par œuvre est un tiers inférieur pour les acquisitions d'œuvres de femmes comparé aux œuvres d'hommes.

5. Cette étude a également souligné que les jeunes femmes représentent une importante majorité au sein des écoles d'art en FWB (70%), et que cependant elles se volatilisent au sein des collections Arts Plastiques contemporain de la FWB et du MAC's. Ces chiffres prouvent avec force qu'au sein de la politique d'acquisition du Ministère de la Culture de la FWB, le phénomène d'évincement des artistes femmes n'a pratiquement pas évolué depuis la fin du XIX^e siècle.

6. L'analyse des dynamiques de discrimination à l'égard des femmes a montré que la politique du MAC's, volontairement tournée vers l'international, a adopté une stratégie sécuritaire face à la pression du marché d'un monde globalisé. Or ce phénomène, qui s'appuie sur un système de réseaux majoritairement masculins, contribue à perpétuer des dynamiques discriminatoires envers les artistes femmes.

7. De plus, la construction andro et ethnocentrée de l'histoire de l'art occidental perpétue encore aujourd'hui des mécanismes de discrimination envers les artistes femmes, ce qui a été révélé par les statistiques présentées dans cette étude.

8. L'entrée en carrière pour une jeune femme artiste est jalonnée de multiples incertitudes. Cette réalité mène souvent les femmes vers des métiers plus « sûrs ». Ainsi le phénomène d'auto-éviction qui se produit, prend ses racines dans une construction genrée qui demande aux femmes d'assumer les charges d'épouse et de mère en plus d'être artistes.

9. Toutefois, si les femmes artistes poursuivent malgré tout leur carrière, la précarité financière liée au manque de revenus provenant de la vente de leurs œuvres est un nouveau frein. Le système actuel rémunère moins les œuvres produites par les femmes. La preuve statistique est évidente à cet égard : la politique d'acquisition de la FWB et du MAC's, si elle ne tient pas compte d'une parité de genre au sein de ses collections, entretient dès lors le processus de discrimination.

10. La maternité est quant à elle une étape de la vie qui est totalement ignorée par le secteur des Arts Plastiques contemporains. Elle est encore perçue comme un frein pour la carrière d'une artiste femme. Cet indicateur s'ajoute à ceux répertoriés plus haut, et expliquerait également la faible visibilité des œuvres des femmes et au sein des Collections de la FWB.

Dès lors, les dix principaux arguments présentés à travers cette étude permettent de répondre à la problématique de recherche de ce mémoire et montrent qu'entre 2000 et 2020, la politique d'acquisition de la Communauté française (Fédération Wallonie-Bruxelles) et du Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu (MAC's) s'avère être fortement discriminatoire envers les artistes femmes.

La quatrième partie de ce mémoire a donc proposé des pistes de réflexions pour tenter de répondre à ces problèmes. Malgré les questions relatives à la pertinence des quotas, ce principe s'avère être une première piste à étudier au niveau des acquisitions des œuvres des artistes femmes dans les collections des musées, et plus particulièrement au sein des acquisitions de la FWB et du MAC's. Le rôle d'une formation centrée sur la problématique de genre au sein des écoles d'arts favoriserait également l'émergence d'une meilleure visibilité des artistes femmes au sein du monde des Arts Plastiques. De plus, le risque de ghettoïser les artistes femmes au sein d'un carcan au nom d'une discrimination positive existe et doit être anticipé. L'importance de réhabiliter les artistes femmes au sein de l'histoire de l'art a également été mis en avant. Ces actions visent à renforcer les vocations en rendant visibles de nombreuses artistes femmes. Le besoin pour les femmes de constituer leurs propres réseaux est également un élément moteur pour augmenter leur visibilité. Par ailleurs, l'existence de plateformes de professionnalisation qui soutiennent leurs projets contribue à une abolition progressive du « plafond de verre » auquel elles se heurtent dans l'avancée de leur carrière. Ce type d'outils, s'ils sont mis au service des artistes femmes, peuvent favoriser leur professionnalisation. Les actions militantes sont quant à elles des voies qui permettent de dénoncer, à l'intérieur du champ de l'art, la réalité des discriminations de genre encore à l'œuvre dans les Arts Plastiques. Ces actions ont pour effet principal de rendre ces inégalités visibles afin de pouvoir les adresser au plus vite. Enfin, un autre type d'action est la voie juridique qui introduit des leviers dans la société comme le « gender budgeting » et le « gender

mainstreaming » qui peuvent agir pour l'égalité entre les femmes et les hommes au sein des Arts Plastiques.

L'ensemble de ces pistes n'est pas exhaustif. Si elles proviennent de divers champs, elles interrogent et tentent, par différents biais, de pallier les inégalités de genre encore très actives au sein du monde des Arts Plastiques.

La présente étude a été réalisée avec des moyens minimums, et a été un véritable travail de fourmi pour extraire et analyser les données nécessaires pour dégager des tendances. Elle mériterait qu'une recherche plus approfondie, accompagnée d'experts en informatique munis de solides outils d'extractions de données, puissent confirmer les données difficilement recueillies avec l'aide du Ministère de la Culture de la FWB. Par ailleurs, cette recherche a tenté d'éclaircir des zones d'ombre sur les mécanismes discriminatoires en place au sein des Arts Plastiques. Chaque articulation présentée et analysée dans ce mémoire mériterait un approfondissement spécifique.

La crise sanitaire mondiale du COVID 19 aura des impacts sévères sur les artistes, et plus particulièrement les femmes, qu'il sera nécessaire d'interroger au creux de nouvelles études. Ces questions d'égalité et de juste représentation hommes-femmes dans les Arts Plastiques continueront à être au cœur de mes préoccupations.

BIBLIOGRAPHIE

- ARES. (2017). *Statistiques : Indicateur de l'enseignement supérieur*. Académie de Recherche et d'enseignement supérieur, Bruxelles. [Consulté le 16 /05/2021]. Récupéré sur <https://www.ares-ac.be/fr/statistiques>
- AWARE. (2021). *www.awarewomenartists.com*. [Consulté le 17 /06/2021]. Récupéré sur https://awarewomenartists.com/a_propos/missions/
- Babelon, J-P. (2012). *La notion de patrimoine*. Paris: Liana Levi.
- Becker, H. S. (1982). *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion.
- Belfond, S. (2018). De l'école à la galerie, pourquoi les jeunes artistes s'évaporent-t-elles? *Manifesto XXI*. [Consulté le 07 /11/2020]. Récupéré sur <https://manifesto-21.com/de-lecole-a-la-galerie-pourquoi-les-jeunes-artistes-sevaporent-elles/>
- Bottacin, S. et Lowies, J. (2021). Le statut social de l'artiste en Belgique: II. Le processus historique. *Courrier hebdomadaire du CRISP*, 2496-2497, 9-116.
- Bourdieu, P. (1977). La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques. *Actes de la Recherche en Science sociale*, 13, 13-45.
- Bourdieu, P., Darbel, A., 1966, *L'amour de l'art*. Paris : Editions de Minuit.
- Bourgeois, I. (2011). Parité : les quotas ne sont pas la bonne réponse, *Regards sur l'économie allemande*, 100, 53-51.
- Buscatto, M. (2013). « 6. Quoi de neuf chez les artistes ? Les "mondes de l'art" à l'épreuve du travail artistique. » Les mondes pluriels de Howard S. Becker. *La Découverte*, 99-116.
- Buscatto, M. (2015). La féminisation du travail artistique à l'aune des réseaux sociaux. *Sociologie de l'Art*, 129-152.
- Buscatto, M. (2016). L'art sous l'angle du genre : Ou révéler la normativité des mondes de l'art. *Quemin, A., & Villas Bôas, Art et société : Recherches récentes et regards croisés, Brésil/France*.
- Buscatto, M., et Leontsini, M. (2011). *Les pratiques artistiques au prisme des stéréotypes de genre* (Vol. Sociologie de l'Art, opus 17). L'Harmattan.
- Butler, J., Fassin, É., et Wallach Scott, J. (2007). Pour ne pas en finir avec le « genre »... Table ronde. *Sociétés & Représentations*, 2(2), 285-306.

- BXL Feminist, la Ville de Bruxelles. (2021, juin). Plan d'action pour l'égalité entre les femmes et les hommes 2020-2022. Bruxelles: Ville de Bruxelles. [Consulté le 05/07/2021].
Récupéré sur <https://www.bruxelles.be/plan-egalite-femmes-hommes>
- Cameron, L., Goetzmann, W., et Nozarit, M. (2019). Art et genre: biais de marché ou biais de sélection?. *Journal d'économie culturelle*, (43), 279-307.
<https://doi.org/10.1007/s10824-019-09339-2>
- Cappelle, L., Haller, Z., Provansal, M., et al., e. (2018). « Première partie. Trajectoires et carrières ». Ministère de la Culture - DEPS, « Questions de culture ». Paris: Sylvie Octobre.
- Chalabi, M. (2019). Museum art collections are very male and very white. *The Guardian*.
- Chiapello, E. (1998). *Artistes versus managers*. Paris: Métailié.
- Collectif mur-mur.e. (2021). L'émission qui donne la parole aux femmes artistes. *Radio Campus, Master Gestion Culturelle ULB*. [Consulté le 14 /04/2021]. Récupéré sur <https://www.mixcloud.com/Projectmurmure/>
- Danner, M., et Galodé, G. (2008). L'insertion des femmes artistes : entre obstacles culturels et choix rationnels. *Formation, Emploi*, 4(4), 37-52.
- Décret Communauté française. (2016). Décret relatif à l'intégration de la dimension de genre dans l'ensemble des politiques de la Communauté française, D. 07-01-2016 M.B. 12-02-2016. [Consulté le 08/05/2021]. Récupéré sur https://www.galillex.cfwb.be/document/pdf/42131_000.pdf
- Delpérée, F. (2006). L'équilibre des recrutements dans la fonction publique Belge. *Revue française d'administration publique*, 2(2), 307-319.
- Dubé, P. (2011). Le musée dans ses états gazeux, vu sous l'angle de deux concepts : muséalité et communalité. *Sociétés*, 4(4), 79-93.
- Dufrêne, B. (2014). La place des femmes dans le patrimoine. *Revue française des sciences de l'information et de la communication*. [Consulté le 18/06/2021]. Récupéré sur <http://journals.openedition.org/rfs>
- Dumont, F., et Sofio, S. (2007). Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art. *Cahiers du Genre*, 43, 17-43.
- Duru-Bellat, M. (2017). *La Tyrannie du genre*. Paris: Presses de Sciences Po.
- Egalite Filles Garçons. (2021). Sexe, genre et stéréotypes. [Consulté le 04 /05/2021].
Récupéré sur <http://www.egalitefillesgarcons.cfwb.be/realite-ou-fiction/sexe-genre-et-stereotypes/sexe-et-genre-est-ce-la-meme-chose>
- Elchacar, M., et Salita, L. (2018). Les appellations des identités de genre non traditionnelles. Une approche lexicologique. *Langage et société*, 165, 139-165.

- Equality Check. (2020). *How Equal is Norway's Art ? What would Norwegian museums look like if we removed all artwork by men?* [Consulté le 15/05/2021]. Récupéré sur <https://www.equalitycheck.it/blog/how-equal-is-norway-s-art>
- Erner, G. (2021). Elles font l'art : une autre histoire de la création. Avec Martine Lacas, Camille Morineau et Hélène Delmaire. *France Culture, l'invité(e) des matins*. Diffusion, Paris: France Culture.
- Ernoul, N. (2021). Guerrilla Girls. *AWARE*. [Consulté le 17/06/2021]. Récupéré sur <https://awarewomenartists.com/artiste/guerrilla-girls/>.
- Ernoul, N. et Gonnard, C. (2009). Regard croisés sur "elles@centrepompidou". *Diogenes*, 225, 189 - 193. <https://doi.org/10.3917/dio.225.0189>
- Fédération Wallonie-Bruxelles. (2021). *Portail officiel de la Fédération wallonie-Bruxelles*. [Consulté le 02 /01/2021]. Récupéré sur <http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/a-propos-de-la-federation/le-ministere/organigramme/>
- Fédération Wallonie-Bruxelles (2017). *Commission Consultative des Arts Plastiques. Rapport d'activité, Fédération Wallonie Bruxelles, Service général de la création artistique, Bruxelles*. [Consulté le 15 /05/2021]. Récupéré sur http://www.artsplastiques.cfwb.be/index.php?elD=tx_nawsecuredl&u=0&g=0&hash=18ce3818b0e72d164303ce47e42da3d18af48f3d&file=fileadmin/sites/ap/upload/ap_super_editor/Site_SAP/Bilan_et_subventions/BILAN_CCAP_2017DEF.pdf
- Fédération Wallonie-Bruxelles (2021). *Patrimoineculturel.cfwb*. [Consulté le 14 /05/2021]. Récupéré sur <http://www.patrimoineculturel.cfwb.be/index.php?id=12268>
- Fédération Wallonie-Bruxelles (2021). *Portail Officiel de la Culture en Fédération Wallonie-Bruxelles*. [Consulté le 10 /05/2021]. Récupéré sur <http://www.culture.be/index.php?id=2102>
- Florida, R. (2002). *The rise of the creative class*. New York: Basic Books.
- Fougeyrollas-Schwebel, D., et Jaspard, M. (2003). Compter les violences envers les femmes. Contexte institutionnel et théorique de l'enquête ENVEFF, *Cahiers du Genre*, 2(2), 45-70. <https://doi.org/10.3917/cdge.035.0045>.
- Fougeyrollas-Schwebel, D., Planté, C., Riot-Sarcey, M., et Zaïdman, C. (2003). *Le genre comme catégorie d'analyse*. Paris: L'Harmattan.
- Fraisse, G. (2008). Le gender mainstreaming, vrai en théorie, faux en pratique ? *Cahiers du Genre*, 44, 17-26.
- Genard, J.L. (2010). *Les politiques culturelles de la Communauté française de Belgique: fondements, enjeux et défis. Tendances et défis des politiques culturelles: Cas nationaux en perspective*. Québec: D. Saint-Pierre & C. Audet.
- Goyon, M. (2011). Comment être artiste, femme et autochtone au Canada : Du stigmate à son renversement dans l'art contemporain. *Sociologie de l'Art*, 3(3), 35-52.

- Halperin, J., et Burns, C. (2019). Museums Claim They're Paying More Attention to Female Artists. That's an illusion. *Artnet news*. [Consulté le 22 /04/2021]. Récupéré sur <https://news.artnet.com/womens-place-in-the-art-world/womens-place-art-world-museums-1654714>
- Institut pour l'égalité des femmes et des hommes. (2021). Gender budgeting. *Institut pour l'égalité des femmes et des hommes*. [Consulté le 17 /04/2021]. Récupéré sur https://igvm-iefh.belgium.be/fr/activites/gender_mainstreaming/mise_en_oeuvre_de_la_loi/gender_budgeting
- Influencia. (2019). *Ces femmes que l'art ne peut pas voir en peinture !* Magazine Influencia. [Consulté le 22 /03/2021]. Récupéré sur <https://www.influencia.net/fr/actualites/art-culture,culture,ces-femmes-que-art-peut-pas-voir-peinture,9299.html>.
- Jacobs, J. (2019). Female Artists Made Little Progress in Museums Since 2008, Survey Finds. *New York times*. [Consulté le 13 /06/2021]. Récupéré sur <https://www.nytimes.com/2019/09/19/arts/design/female-art-agency-partners-sothebys-artists-auction.html>
- Judah, H. (2020). Full, Messy and Beautiful. *The Representation of Female Artists in Britain During 2019*. Freelandsfondation. [Consulté le 01 /05/2021]. Récupéré sur <https://freelandsfoundation.imgix.net/documents/Representation-of-female-artists-2019-Clickable.pdf>
- Judah, H. (2020). Motherhood is taboo in the art world-it's as if we've sold out': female artists on the impact of having kids. *The Guardian*.
- Lacas, M. (2015). *Des femmes peintres, du XVe à l'aube du XIXe siècle*. Paris: Seuil.
- Lacas, M. (2021). Elles font l'art : une autre histoire de la création. Avec Martine Lacas, Camille Morineau et Hélène Delmaire. *l'invité(e) des matins par Guillaume Erner*. Diffusion, Paris: France Culture.
- Landry, C. (2000). *The creative city—a toolkit for urban Innovators*. Political science. London: Earthscan Publications.
- Laoureux, D. (2016). *Femmes artistes: les peintresses en Belgique (1880-191) / catalogue sous la direction scientifique de Denis Laoureux*. Musée Félicien Rops. Milano: Silvana.
- Laoureux, D. (2020). *Les artistes femmes dans les acquisitions d'Etat en Belgique (1860-1914)*. Adjugé ! Les artistes et le marché de l'art en Belgique 1850-1900. Namur, Musée Félicien Rops.
- Lequeux, E. (2009). Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto. *Le Monde*.

- Liefooghe, C. (2010). Économie créative et développement des territoires : enjeux et perspectives de recherche. *Innovations*, 1/31. 181-197.
<https://doi.org/10.3917/inno.031.0181>
- Méndez, L. (1991). Ils voient des différences, elles n'en voient pas: des artistes femmes dans le champ de la production artistique. *Recherches féministes*, 4(2), 61-74.
- Mairesse, F. et Rochelandet, F. (2015). Chapitre 14 - Globalité : l'économie du star-system. Dans : F. Mairesse & F. Rochelandet (Dir). *Économie des arts et de la culture*, (p.207-222) Paris : Armand Colin. <https://doi.org/10.3917/arco.maire.2015.01.0207>
- Ministère de la Culture français. (2019). Création artistique et diffusion. Chiffres clés, statistiques de la culture et de la communication. *Ministère de la Culture et de la Communication français*, 159-189.
- MAC's. (2014). *Tony Oursler*. Pantasmagoria. [Consulté le 21 /05/2021]. Récupéré sur <https://www.mac-s.be/fr/expositions/tony-oursler>
- MAC's. (2020). Musée des Arts contemporains de la Fédération Wallonie-Bruxelles, l'esprit. *site officiel*. [Consulté le 30 /06/2021]. Récupéré sur www.mac-s.be:
<http://www.mac-s.be/fr/45/Lesprit>
- Menger, P.-M. (2009). L'art analysé comme un travail [1]. *Idées économiques et sociales*, 4(4), 23-29.
- Menger, P.-M. (2002). *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*. Coll. La République des idées, Paris: Seuil.
- Ministère de la Culture français. (2017). Pour que les femmes accèdent à tous les métiers de la culture. *ACTES*, 1-5.
- Morineau, C. (2021). Elles font l'art : une autre histoire de la création. Avec Martine Lacas, Camille Morineau et Hélène Delmaire. *l'invité(e) des matins par guillaume Erner*. Diffusion, Paris: France Culture.
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Moulin, R. (2009). *Le marché de l'art : mondialisation et nouvelles technologies*. Paris: Flammarion.
- Moulin, R. et Quemin A. (1993). La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises. *Annales esc, n° 6 spécial Mondes de l'art*, novembre-décembre, 1421-1445.
- mur-mur.e, C. (2021). L'émission qui donne la parole aux femmes artistes : la maternité. *Micro-projet mur-mur.e, Gestion Culturelle, ULB*. Diffusion, Bruxelles : Radio Campus. [Consulté le 06/07/2021]. Récupéré sur <https://www.mixcloud.com/Projectmurmure/>

- Museum and gender. (2019). Museum and gender. *Musée et genre*, 72(285). [Consulté le 30 /04/2021]. Récupéré sur http://msw.be/wp-content/uploads/2019/07/Mus%C3%A9es-et-genre-CFP_FR14981-002.pdf
- Observatoire des inégalités. (2020). Les quotas sont-ils une solution pour l'égalité femmes-hommes ? *Cogito*, 10. Points de vue. [Consulté le 18/06/2021]. Récupéré sur https://www.inegalites.fr/Les-quotas-sont-ils-une-solution-pour-l-egalite-femmes-hommes?id_theme=22
- OCDE. (2021). *Belgique, Des quota en faveur de l'égalité hommes-femmes*. [Consulté le 21 /06/2021]. Récupéré sur <https://www.oecd.org/fr/belgique/quotas-egalite-hommes-femmes.htm>
- ONU. (2003). *Championne de la parité entre les sexes, la Norvège doit cependant lutter avec plus de détermination contre les inégalités économiques et la violence*. ONU, Comité pour l'élimination de la discrimination à l'égard des femmes.
- ONU. (2020). ONU, Comité pour l'élimination de la discrimination à l'égard des femmes. United Nations. [Consulté le 17 /04/2021]. Récupéré sur http://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2020.pdf
- Pollock, G. (1999). *Differencing the Canon*. Londres : Routledge.
- Pollock, G. (1999). Differencing the Canon : Feminist Desire and the Writing of Art Histories. *Cahier du genre*, 43, 345.
- Polonsky, N. (2019). Female artists are finally in our galleries – let's keep them there. *The Guardian*.
- Radermecker, A. & du Roy de Blicquy, S. (2018). L'art et son marché. *Dossiers du CRISP*, 89, 13-150. <https://doi.org/10.3917/dscrip.089.0013>
- Reilly, M. (2015). Taking the measure of sexism: Fact, figures, and fixes. *ARTnews*. [Consulté le 30 /04/2021]. Récupéré sur <https://www.artnews.com/art-news/news/taking-the-measure-of-sexism-facts-figures-and-fixes-4111>
- Rouyer, V., Mieyaa, Y., & Le Blanc, A. (2014). Socialisation de genre et construction des identités sexuées. *Revue française de pédagogie*, 187, 97-137.
- Scott, J. W. (1988). *Gender and the Politics of History*. Columbia University Press.
- Sinigaglia-Amadio, S. (2015). Tempo de la vie d'artiste : genre et concurrence des temps professionnels et domestiques. *Cahiers du Genre*, 2(2), 195-215.
- Stojanovic, N. (2014). Dialogue sur les quotas: Penser la représentation dans une démocratie multiculturelle. *Presses de Sciences Po*.

- UNESCO. (2001). La définition de la Culture par l'Unesco. [Consulté le 10/12/2020]. Récupéré sur http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/5_Cultural_Diversity_FR.pdf
- Van Der Hoeven, R. (2020). *Un nouveau décret "Musées" en phase avec les enjeux d'aujourd'hui*. Fédération Wallonie-Bruxelles, Administration Générale de la Culture, Bruxelles.
- Vander Gucht, D. (2014). *L'expérience politique de l'art. Retour sur la définition de l'art engagé* (Vol. coll. Réflexions faites). Bruxelles: Les Impressions nouvelles.
- Vidéomuseum. (2021). *Site officiel du réseau des collections publiques d'art moderne et contemporain*. [consulté le 14/06/2021]. Récupéré sur <https://www.videomuseum.fr/fr>
- Vincent, A. & Wunderle, M. (2007). Les Arts Plastiques. *Dossiers du CRISP*, 69, 9-106. <https://doi.org/10.3917/dscrisp.069.0009>

SITOGRAPHIE

Artemis : www.collections.artemis.cfwb.be

Arts Plastiques contemporain, Communauté française Fédération Wallonie-Bruxelles : www.artsplastiques.cfwb.be

AWARE: <https://awarewomenartists.com/>

Belgium.be: <https://www.belgium.be/>

Centre Pompidou (elles font l'art) : <https://www.centrepompidou.fr/>

Culture en Fédération Wallonie-Bruxelles : <http://www.culture.be>

Empow-her: <https://empow-her.com/>

Elodie Antoine : <https://www.elodieantoine.be/>

Fédération Wallonie-Bruxelles : <http://www.federation-wallonie-bruxelles.be/>

Guerrilla Girls : <https://www.guerrillagirls.com/>

ICOM (Conseil International des Musées) : www.icom.museum

Institut pour l'égalité des femmes et des hommes : <https://igvm-iefh.belgium.be>

MAC's, Musée des Arts Contemporains du Grand-Hornu : <https://www.mac-s.be/fr>

Ministère de la Culture : www.culture.be

Myriam Hornard: <http://www.myriamhornard.be/>

Nations Unies : <https://www.un.org>

Mixcloud, Projet mur-mur.e : <https://www.mixcloud.com/Projectmurmure/>

Patrimoine Culturel de la FWB : www.patrimoineculturel.cfwb.be

Smart : www.smartbe.be

Unesco : <https://fr.unesco.org/>

Vidéomuseum : www.videomuseum

WoMen'UP : www.womenup.com

Figure 1 : Organigramme du Ministère de la Fédération Wallonie-Bruxelles. Portail officiel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, 2021..... 27

Figure 2 : Administration générale de la Culture. Portail officiel de la Fédération Wallonie-Bruxelles. 28

Figure 3 : Shadow Archives, Circular Ruins de l'artiste hollandaise Fiona Tan (Indonésie). MAC's, 2019. Photographie : Ph. De Gobert..... 47

Figure 4: Evolution budgétaire des secteurs du patrimoine culturel et des Arts Plastiques, 2006-2015 (en milliers d'euros). Source : (Radermecker & du Roy de Blicquy, 2018) Fédération Wallonie-Bruxelles en chiffre 2016, Bruxelles, Ministère de la Communauté française, 2016, p212. 48

Figure 5: « Inventaire des commandes et acquisitions d'œuvres d'art entre 1975 et 2020 du Ministère de la Culture française , photographie : Evelyne de Behr, 2020..... 56

Figure 6: Exemple extrait p1 et ccl du PV 2019 du Comité d'acquisition du Mac's. Ces pages ont été choisies afin que les montants des œuvres ne soient pas divulgués..... 57

Figure 7 : Capture d'écran du site www.videomuseum.fr, Consulté le 8 mai 2021
<https://www.navigart.fr/mac/s/artworks?filters=&page=2&layout=grid&sort=random> 57

Figure 8 : Extrait du tableau Excel répertoriant les artistes des deux collection (CAP et MAC's) entre 2000 et 2020.	58
Figure 9 : Tableau Excel répertoriant les artistes des deux collection (SAP et MAC's) entre 2000 et 2020.	59
Figure 10 : Monkey Pox Box, Marco Badot, 300 collages dans une boîte d'archives, 4 pouces carré chacun.....	62
Figure 11 : Tableau Excel budget acquisition MAC's h/f (2000-2019), 2021 (Sources issues des données extraites par le Service des Collections du Ministère de la Culture de la FWB).....	67
Figure 12 : Proportion de femmes dans les hautes écoles d'Arts Plastiques, visuels et de l'espace, 2016-2017	69
Figure 13 : Proportion de femmes dans les établissements supérieurs des arts, 2016-2017	69
figure 14 : Part des œuvres réalisées par des femmes dans les acquisitions du fond national d'art contemporain(fnac) et les fonds régionaux d'art contemporain (frac), France, 2012-2016. Source : Ministère de la Culture, direction générale de la création artistique, 2019. (Cappelle, Haller & al., 2018).....	72
Figure 15 : Tableau – Répartition des créations féminines et masculines dans les acquisitions de Frac, 2011-2015 France, 2012-2013-2015. Source : rapport de l'Observatoire de l'égalité entre les femmes et les hommes dans la culture et la communication, Ministère de la Culture, 2018. (Cappelle, Haller & al., 2018)	73
Figure 16: Artistes présents dans la collection permanente de la Tate Gallery. Pourcentage de l'année de naissance de l'artiste qui est soit un homme (en orange, soit une femme (en bleu). Illustration : Mona Chalabi.....	75

ANNEXES
