

Ils voient des différences, elles n'en voient pas : des artistes femmes dans le champ de la production artistique

Lourdes Méndez

Volume 4, numéro 2, 1991

Unité/Diversité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/057651ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/057651ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Revue Recherches féministes

ISSN

0838-4479 (imprimé)

1705-9240 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

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. <https://doi.org/10.7202/057651ar>

Résumé de l'article

En prenant comme point de départ théorique le concept de système sexe/genre, l'auteure analyse les interactions entre les artistes femmes, leur travail, leur identité sociale et sexuelle et leur lutte pour obtenir la légitimité sociale. L'analyse de ces interactions met à jour un univers symbolique dans lequel les conflits et les contradictions sont souvent vécus comme étant individuels. Elles révèlent fondamentalement des représentations propres à un système sexe/genre à travers lequel se perpétuent les rapports sociaux de domination entre les hommes et les femmes.

Ils voient des différences, elles n'en voient pas : des artistes femmes dans le champ de la production artistique

Lourdes Méndez

Pendant l'année 1990¹, j'ai effectué une observation participante dans le cadre des ateliers de peinture et de sculpture de la faculté des Beaux-Arts de l'Université du Pays Basque espagnol (UPV/EHU). Cette démarche m'a permis de constater qu'une fois arrivées au 2^e cycle, très peu d'étudiantes choisissent la sculpture comme spécialité alors qu'elles sont nombreuses à opter pour la peinture. Cette asymétrie quantitative, observée dans un espace social perçu comme égalitaire et dans lequel les individus se trouvent par choix personnel, est d'autant plus significative que le nombre d'étudiantes à l'intérieur de la faculté est supérieur au nombre d'étudiants². Selon moi, cette situation n'est ni le fruit du hasard, ni celui d'options subjectives libres, mais le résultat des rapports sociaux asymétriques qui existent entre les hommes et les femmes et qui se reproduisent à l'intérieur de l'institution universitaire.

Afin de cerner plus concrètement cette problématique, je me suis mise en contact avec des artistes qui, une fois leurs études finies, avaient décidé de devenir professionnelles. En sélectionnant pour les entrevues celles qui avaient fait leurs études à la faculté des Beaux-Arts de l'UPV/EHU, je poursuivais un double objectif : d'une part, délimiter un champ d'expériences et de pratiques relativement homogène dans le but de l'explorer à travers les discours qu'elles allaient tenir sur leur vie quotidienne, l'enseignement reçu à la faculté, leurs attitudes face à la production plastique et à l'obtention de la légitimité artistique ; d'autre part, dégager deux groupes d'âge : les 33-35 ans et les 23-25 ans,

1. En 1987, j'ai entrepris une recherche sur les femmes artistes au Pays Basque espagnol, dont certains des résultats ont déjà été publiés (voir Méndez 1988, 1989a, 1989b).

2. D'après les statistiques de la faculté des Beaux-Arts pour l'année 1987-1988, des 1 277 inscrits, 522 sont des hommes et 755 des femmes. Au 2^e cycle, les étudiantes et étudiants peuvent choisir entre les spécialités suivantes : peinture, sculpture, gravure, audio-visuel, design et restauration. La peinture et la sculpture sont les spécialités choisies par les « véritables » artistes, tandis que les autres spécialités relèvent plutôt de la technique et/ou de l'artisanat. La plupart des étudiantes choisissent le design et la restauration.

représentant respectivement les toutes premières et les toutes dernières promotions issues de la faculté. Cette catégorisation devait également me permettre de déceler d'éventuelles différences dans les situations vécues par ces artistes. Ceci fait, j'ai recruté un certain nombre de peintres et de sculpteuses qui voulaient bien me raconter leurs expériences. Lorsque je leur ai demandé si elles préféreraient des entrevues ou des récits de vie, elles ont toutes opté pour les récits de vie. Cette précision est importante pour l'analyse, car plusieurs de ces femmes considèrent la pratique artistique comme une vocation qui s'est imposée à elles dès leur enfance et qui doit y être retracée. Les témoignages cités dans cet article sont extraits des entrevues visant à « reconstruire » les trajectoires de deux peintres et deux sculpteuses. Deux de ces femmes sont arrivées au Pays Basque alors qu'elles étaient adolescentes et les deux autres y sont nées ; deux viennent du milieu rural, les deux autres se définissent comme étant issues de la petite bourgeoisie. Cette démarche méthodologique n'a aucune prétention de représentativité ; elle cherche avant tout à établir les fondements de l'analyse qualitative et à permettre l'interprétation des discours tenus par ces artistes.

Mon objectif est de cerner les interactions entre le système sexe/genre, qui structure les rapports entre les sexes en légitimant et en niant la domination subie par les femmes, et les difficultés rencontrées par les artistes femmes pour se faire reconnaître socialement en tant que telles et pour faire apprécier leurs œuvres. Les discours de ces artistes vont révéler les contradictions, les doutes et les choix de cette catégorie de sujets sociaux. Par la mise en valeur de certains éléments implicites dans la narration, je tenterai de comprendre les conflits qu'elles doivent affronter à l'intérieur d'un champ de la production artistique, qui se veut neutre et asexué, mais dont l'analyse met à jour la prégnance du système sexe/genre qui attribue des valeurs et des rôles asymétriques aux hommes et aux femmes.

Les artistes femmes et le système sexe/genre

Situer les artistes femmes dans le cadre de la dialectique entre le système sexe/genre et le champ de la production artistique permet d'interpréter les contradictions personnelles vécues par des femmes qui veulent être socialement identifiées comme artistes. Cette option théorique et méthodologique permet également de dégager la signification de leur pratique professionnelle et la nature des interactions entre elles, en tant que productrices d'œuvres, et l'organisation sociale. Les changements dans ces interactions font apparaître les catégories de sexe/genre comme des constructions culturelles dynamiques dont la modification peut contribuer à transformer les rapports entre les sexes à l'intérieur de la société. L'analyse du discours de ces artistes constitue donc un terrain privilégié pour l'étude ponctuelle des répercussions du système sexe/genre dans le champ de la production artistique. À travers les extraits d'entrevues, j'aborde un univers aux connotations particulièrement mythiques dans la mesure où la valeur culturelle accordée aux créateurs et aux créatrices révèle un champ de production qui se veut neutre et asexué mais qui est, en fait,

sexué et masculin. Dans les sociétés occidentales contemporaines, la création artistique est souvent considérée comme une activité strictement autonome, en marge des conditions historiques de production et d'appropriation des biens symboliques. Des archétypes comme le « génie créateur » ou « l'artiste par nature » occultent les conflits qui caractérisent le champ de la production artistique. Posés comme des universels neutres, ils prétendent à une objectivité excluant idéologiquement les contradictions existantes entre les différentes options de la praxis humaine et le système sexe/genre. Pierre Bourdieu (1977, 1980) considère la production artistique comme un champ dont la relative autonomie s'est constituée historiquement depuis la Renaissance et dans lequel se déroulent des luttes entre les artistes et ceux qui ne le sont pas (critiques d'art, historiens de l'art, marchands, etc.) ainsi qu'entre les artistes mêmes. Ce lieu de production de biens symboliques fonctionne grâce à la « méconnaissance collective » des enjeux économiques et symboliques qui lui sont propres ; « c'est le champ de production comme système de relations objectives entre ces agents ou ces institutions et lieu de luttes pour le monopole du pouvoir de consécration où s'engendrent continuellement la valeur des œuvres et la croyance dans cette valeur » (Bourdieu 1977 : 6). Même si cet auteur ne tient pas spécifiquement compte des rapports femmes-hommes, il considère que « les "problèmes sociaux" sont des relations sociales [qui] se définissent dans l'affrontement entre deux groupes, deux systèmes d'intérêts » (1977 : 12). Je peux donc aussi y ajouter : entre deux classes-sexes. C'est ce que je vais tenter de montrer, à la suite d'Emmanuel Terray qui écrit : « Admettons [...] que les pressions économiques, sociales, intellectuelles [...] laissent toujours l'espace pour l'élection [...] et efforçons-nous de clarifier les conditions concrètes de là même. Qui la fait ? Sous quel contrôle ? [...] Quels sont les effets de l'élection ? » (1976 : 246). Pour trouver des réponses à de telles questions, Terray affirme qu'il est indispensable d'écouter les « acteurs effectifs du drame historique » et d'analyser comment ils « inventent leurs réponses face aux conjonctures inédites qu'ils affrontent ». Lorsqu'on ignore cela, on se refuse la possibilité d'effectuer des recherches dans une perspective critique et féministe sur les nouveaux faits sociaux émergeant dans les sociétés complexes comme la nôtre. De plus, étant donné que l'unité d'observation qui caractérisait la recherche anthropologique de terrain a « éclaté » (du moins c'est le cas pour l'anthropologie urbaine), il est nécessaire de développer de nouvelles stratégies de recherche si l'on veut éviter de tomber dans une compilation plus ou moins systématique d'anecdotes. Pour cette raison, j'ai choisi de postuler que les sujets socialement reconnus en tant qu'artistes, et celles et ceux qui s'autodéfinissent en tant que tels, développent un ensemble relativement homogène de savoirs, de produits, de réseaux de relations, de comportements, d'usages linguistiques et de modes de vie. Cet ensemble de facteurs permet de reconstituer la logique interne de ce champ de production dont la spécificité s'articule subtilement avec le système de valeurs dominant dans la société qui l'a généré. L'articulation est particulièrement significative lorsqu'on la retrouve dans des endroits considérés comme des espaces neutres de production du savoir.

– Aujourd'hui, dans les ateliers de sculpture il s'est produit quelque chose qui m'a surpris. J'ai posé quelques questions par rapport aux œuvres en cours, et

je me suis rendu compte que les étudiants voyaient des différences entre leurs œuvres et celles des étudiantes. Ils disent que ce qu'elles font est mou, sans force...

– Et elles, qu'est-ce qu'elles disent ?

– Elles, elles ne voient pas de différences... peut-être que la différence se trouve uniquement dans leur regard à eux.

Cette conversation que j'ai eue avec un professeur de sculpture permet de constater l'incidence, sur la réception et la valeur octroyées aux œuvres des étudiantes, du postulat selon lequel les femmes et leurs œuvres présentent des caractéristiques différentielles. Cet exemple paradigmatique permet aussi de développer dans toute sa richesse la valeur heuristique du concept de système sexe/genre et de réfléchir sur le sens du fait qu'« elles ne voient pas de différences ». Lorsque dans les années 1970, les chercheuses féministes Oakley (1977) et Rosaldo et Lamphere (1974) redéfinissent le concept de sexe en le décomposant en sexe et genre, elles effectuent pour la première fois une distinction entre le biologique et les catégories sociales du masculin et du féminin, distinction qui sera essentielle pour les études féministes. En 1975, Gayle Rubin définit le système sexe/genre comme étant l'ensemble des dispositifs, propres à chaque société, au moyen desquels celle-ci transforme la sexualité biologique en produit de l'activité humaine pour se l'approprier ensuite. Dans les années 1980, le concept s'élargit. Les notions d'oppression, de domination et de conscience des femmes s'y ajoutent et permettent de déceler le biais androcentrique des études basées sur la complémentarité entre les sexes et sur le pseudo-consentement des femmes à la domination. L'application systématique de ce concept permet d'analyser les constructions culturelles qui assignent idéologiquement aux individus des deux sexes des caractéristiques différentielles mais soi-disant « complémentaires ». Cette idéologie élaborée autour de la « nature », des rôles, des valeurs, des pratiques et des connaissances des femmes et des hommes a pour fonction de représenter, interpréter, organiser et légitimer les rapports sociaux de domination entre les sexes au sein d'une société donnée. Les contraintes exercées sur les artistes femmes par cette idéologie des sexes vont provoquer de nombreux conflits d'identité. Pour elles, il s'agit de faire des choix. Il faut affronter les contraintes, les contourner, ou bien, les accepter. Chacun de ces choix donnera lieu à des conduites individuelles qui, comme le signale Claude Lévi-Strauss, « ne sont jamais symboliques par elles-mêmes : elles sont les éléments à partir desquels un système symbolique, qui ne peut être que collectif, se construit » (1966 : XVI).

Dans cet article, les conduites individuelles décrites vont acquérir leur dimension sociale lorsque j'analyserai la dialectique entre ces conduites et la structuration des rapports sociaux entre les sexes. Aussi, lorsqu'on parle de genre (symbolisation du sexe), on a trop souvent tendance à oublier que ce sont des acteurs sociaux sexués qui se trouvent à la base de ces abstractions théoriques. N.C. Mathieu nous met en garde contre cette situation lorsqu'elle écrit : « le sexe dans ses aspects idéels [...] fonctionne comme paramètre dans la variabilité des rapports sociaux concrets et des élaborations symboliques – ce que la tendance actuelle [...] à l'utilisation exclusive [...] du terme genre tend à

masquer » (1991 : 266). C'est pour cette raison que j'utilise le concept de « système sexe/genre » et non pas celui de « genre » tout court.

Compte tenu de ces prémisses théoriques, je peux reprendre l'exemple du professeur cité précédemment. Son analyse va me situer au centre des interactions entre l'identité sexuée des acteurs sociaux en question, l'œuvre produite dans un espace institutionnel, où l'on soutient qu'étudiantes et étudiants se trouvent dans un rapport d'égalité, et la réception et la valeur des œuvres. Les jugements de « mou » et « sans force » portés par les étudiants font implicitement référence à un univers symbolique structuré selon un système sexe/genre dans lequel ces caractéristiques seraient dans la « nature » des femmes : cette « nature » se produirait dans le contenu et dans la forme de l'œuvre. De tels jugements ne portent donc pas seulement sur l'œuvre en soi mais la mettent aussi en relation avec la productrice. Cette dialectique entraîne une attribution de valeur, médiatisée par le sexe du producteur ou de la productrice et du récepteur ou de la réceptrice. Par contre, le fait que certaines artistes ne voient pas de différences illustre à la fois un refus d'accepter la prégnance, à l'intérieur de l'institution universitaire, des rapports sociaux de domination entre les sexes, un profond malaise face à cette situation et à ses possibles conséquences professionnelles. Refusant de prendre conscience d'une situation structurellement asymétrique dont elles subissent souvent les effets, la plupart des étudiantes vont opter pour l'adhésion au mythe, propre au champ de production artistique, où les catégories « artiste » et « art » fonctionnent comme des universels neutres. Les étudiantes (tout comme les étudiants, d'ailleurs, mais avec des répercussions personnelles et sociales différentes) tenteront de construire leur identité sociale sur cette adhésion, en essayant de faire émerger en elles l'artiste et l'œuvre qui les consacrera en tant que telles. En suivant ce cheminement, elles vont d'abord s'identifier comme des artistes et seulement ensuite comme des femmes, car en procédant à l'inverse non seulement elles n'obtiendraient pas la reconnaissance sociale, mais elles devraient aussi renoncer au mythe de « l'artiste créateur ». Cette dialectique entre l'identité des sujets sexués et la reconnaissance sociale est sans doute au cœur des débats qui ont eu lieu lorsque certaines tendances du mouvement féministe du Pays Basque ont décidé d'organiser des expositions de « femmes artistes ». La méfiance vis-à-vis de cette initiative, les controverses dont elle a été l'objet dans les milieux artistiques sont clairement explicitées dans ce témoignage :

– Si j'accepte d'y participer, je donne l'impression d'avoir besoin des féministes pour pouvoir exposer mes œuvres, que je ne suis pas capable de me trouver une galerie. En plus, je m'enferme dans un ghetto de femmes, je produis « comme une femme » des œuvres que seulement des femmes vont voir et apprécier. Je suis une artiste, et non pas une femme artiste, mes œuvres je les fais parce que je suis une artiste. Le fait d'être aussi une femme n'a rien à voir là-dedans.

La révolte exprimée par cette artiste montre bien les conflits et les déchirements vécus par des sujets qui ne veulent pas prendre conscience des contraintes qui leur sont imposées par le contexte social dans lequel elles se trouvent insérées. Ni la valeur de bien symbolique octroyée dans notre société

aux œuvres d'art, ni l'obtention du statut d'artiste ne peuvent être analysées sans tenir compte du fait qu'il s'agit de constructions culturelles. Celles-ci relèvent de la dialectique sociale entre des artistes sexués et des œuvres produites, médiatisée par l'idéologie des rapports entre les sexes qu'imprègne tout le champ de la production artistique.

L'atelier, le travail, l'identité

Habitant toutes en milieu urbain, différenciant généralement leur espace privé (la maison) de celui du travail (l'atelier), les artistes interviewées fournissent une représentation précise des référents environnementaux dans lesquels se déroulent leurs conduites, leurs modes de vie, leur travail et leur recherche d'une reconnaissance artistique. Cette sorte de cartographie permet de constater la mise en pratique d'un choix dans lequel le travail artistique est fondamental pour la construction de leur identité sociale :

- Aller à l'atelier tous les jours est essentiel. Tu peux travailler plus ou moins, perdre ton temps si tu veux, mais tu es là.
- Moi en ce moment je n'ai pas d'atelier, et je dois m'en chercher un pour recommencer à travailler. Je vais peut-être partager avec mon fiancé et ses amis celui qu'ils ont, [...] c'est surtout à cause des machines dont on a besoin pour faire de la sculpture... c'est très cher.
- Moi je peins à la maison, mais j'organise comme bon me semble mon temps de travail.

Le lien que ces artistes établissent entre l'atelier et le travail rend également visibles les connotations qu'a la maison en tant qu'espace social. La phrase : « mais j'organise comme bon me semble mon temps de travail » est représentative du conflit latent qui existe lorsque l'espace de travail professionnel se trouve à la maison. Celle-ci étant souvent considérée comme un espace exclusivement privé, réservé aux activités reproductrices et non rémunérées des femmes, on ne s'étonne pas de cette volonté exprimée par les artistes d'avoir un atelier. Tout au long de leur carrière, celles-ci vont recevoir, dans leurs espaces de travail, d'éventuels marchands, des critiques d'art, des propriétaires de galeries ou d'autres artistes qui vont discuter avec elles de leurs œuvres en cours ou déjà terminées. Pour certaines artistes, l'atelier est un espace à la fois spécialisé et intime qu'il faut maintenir à l'écart des profanes dont l'intérêt éventuel ne peut relever que du simple voyeurisme, et par le fait même, nuire à leur travail. C'est cette logique-là qui fait appréhender comme un danger le fait d'investir la maison avec les « marques » du travail artistique. La maison est « pensée » par ces artistes comme un espace privé dans lequel on vit sa vie affective et sexuelle et où l'on reçoit des amis qui ne sont pas forcément intéressés par l'art. C'est ainsi qu'elles vont adhérer à la perception sociale dominante sur la maison. Y réaliser dans celle-là le travail artistique en l'exposant ainsi à toutes sortes de regards entraîne le risque de lui ôter de la valeur et de le voir considéré comme le passe-temps préféré d'une femme au foyer qui a reçu

une formation artistique³. Lorsque l'espace de travail artistique se trouve malgré tout dans la maison, la situation vécue par les artistes n'est pas simple, car elles auront alors souvent la sensation d'être écartelées entre deux choix contradictoires : celui du travail artistique, seul moyen pour elles d'obtenir l'identité sociale qu'elles souhaitent se voir reconnaître, et une identité sexuelle qui leur colle à la peau⁴. En poursuivant cette analyse et en adoptant la méthode déconstructive de Derrida (1972), je vais inverser la hiérarchie textuelle de la phrase : « mais j'organise comme bon me semble mon temps de travail » pour mettre en évidence le « mais » que je considère comme l'élément qui informe non pas d'une complémentarité des travaux mais bel et bien d'une opposition. Le « mais » m'indique la superposition de plusieurs sphères d'activité qui sont vécues comme contradictoires lorsqu'on doit les effectuer dans un espace chargé de significations symboliques qui font référence aux rapports entre les sexes au sein de la société. En modifiant la position hiérarchique causale, je fais ressortir la problématique des sujets femmes qui font partie d'un contexte social véhiculant des messages contradictoires sur ce que veut dire « être une femme ».

– Avant, ça m'arrivait que, avec le travail domestique, j'éprouvais le besoin de le faire moi-même ; sinon, j'avais le sentiment que ce n'était pas fait. Maintenant, si je me trouve en train de regarder une revue d'art, je ne la laisse plus pour aller m'occuper de la maison.

Dans cette phrase, le « maintenant » indique la présence d'un facteur de transformation qui amène une restructuration de la hiérarchie des activités antérieurement assumées par le sujet. En choisissant la pratique artistique comme fondement de leur identité, ces femmes refusent d'accepter l'emprise du système sexe/genre et inventent des réponses et des questions face à un être social « femme » qui leur offre la maternité comme point de référence fondamental pour leur accomplissement personnel et social. Tandis que certaines d'entre elles, conscientes de ce fait, l'assument en se déclarant d'abord mères (c'est-à-dire femmes) et seulement après artistes, et affirment que leurs meilleures œuvres sont leurs enfants, d'autres font des choix dans lesquels la réflexion sur leurs possibilités de reproduction sont très nuancées. Tout un mélange de réticences, de doutes et de questions qui ne conduisent pas à l'immobilisme mais une fois encore, au choix.

– La sculpture est pour moi un moyen de régler ma vie, mes idées. Avoir des enfants, c'est autre chose... on en a fait depuis toujours. Moi, je ne veux pas me réaliser en ayant un enfant, je veux me réaliser pour l'instant où je voudrais en avoir un.

– Je ne veux pas d'enfants, je crois que cela ne changerait rien, mais cela ne me semble pas fondamental. On est femme sans avoir besoin d'être mère,

-
3. C'est surtout chez les peintres que cette situation devient significative car pour les sculpteuses, les caractéristiques mêmes de leur travail excluent presque toujours qu'il puisse être réalisé à la maison.
 4. Chez les peintres hommes qui travaillent à la maison, je n'ai pas trouvé ces contradictions car, pour eux, la maison ne possède pas les mêmes connotations pour ce qui est des rapports sociaux de sexe.

non ? En plus, il faudrait les avoir sans que cela ne t'empêche de faire ce que tu veux.

– La peinture c'est tout pour moi. Si jamais j'avais un enfant, je cesserais de peindre parce que je devrais lui consacrer le temps que je consacre en ce moment à la peinture. Maintenant que nous pouvons choisir, je le fais.

Celles qui considèrent la possibilité d'avoir des enfants, tout comme celles qui ont décidé de ne pas en avoir, partagent l'idée que le fait d'en avoir serait quelque chose en plus dans leur vie et sans rapport, ni avec leur travail, ni avec leur identité. Avoir des enfants n'est pas pour elles un moyen de réalisation personnelle et de plus, cela pourrait les détruire en tant qu'artistes. Dans sa littéralité, le doute qui s'exprime dans la phrase « on est femme sans avoir besoin d'être mère, non ? » indique bien le poids d'un système dans lequel l'identité sexuelle entraîne le besoin d'assumer la fonction de reproduction pour pouvoir être reconnue en tant que femme. De même, l'opposition entre le fait de faire de la sculpture et celui de faire des enfants : « on en a fait depuis toujours », et l'expression : « maintenant nous pouvons choisir », indiquent l'émergence d'une nouvelle hiérarchie de valeurs dans laquelle le sujet prend conscience du choix qu'il a de construire son identité de sexe social autrement qu'au moyen de la maternité. Ce fait est analytiquement révélateur seulement si l'on tient compte des références à la temporalité. « Depuis toujours » et « maintenant » permettent de cerner une apparente continuité historique propre aux femmes, et la superposition sur ce présupposé d'un facteur de changement actuel. La variable temporelle incorpore à l'analyse de ce discours tout un univers de possibilités qui, dans le cas de ces femmes, se reflète dans leur choix du travail artistique comme axe de leur vie quotidienne et de leur identité sociale.

Les artistes femmes et l'obtention de la légitimité

Le choix du travail artistique révélé par ces femmes ne garantit pas automatiquement l'obtention de la catégorie artiste. Lorsque Bernier et Perrault (1985) affirment que l'artiste se situe lui-même au centre du monde transformant son expérience solitaire en point de départ d'une action culturelle, ils proposent une interprétation dans laquelle le sujet est montré comme seul et unique responsable de son avenir. Ils insistent sur la solitude du fait créatif comme facteur d'explication fondamental par rapport à la situation des sujets, sans faire allusion aux conditionnements sociaux qui, en structurant le champ de la production artistique, rendent possible cette attitude. De même, ils laissent dans l'ombre des questions qui aideraient à comprendre ce champ comme étant un terrain où se développent des pratiques sociales qui : « peuvent engendrer des domaines du savoir [...] qui font naître des formes totalement nouvelles de sujets » (Foucault 1976 : 14). Si je considère la catégorie artiste comme l'indicateur de la consécration sociale attribuée à un sujet à qui l'on reconnaît un savoir-faire spécifique, je dois aussi tenir compte du fait qu'il n'existe pas de « savoir qui n'implique pas et ne constitue pas en même temps des rapports de pouvoir » (Foucault 1981 : 34). C'est cette dialectique-là que je dois analyser si je veux poursuivre l'exploration des interactions existantes entre le champ de la

production artistique, les artistes femmes et la totalité sociale. L'importance de l'expérience solitaire en tant que caractéristique fondamentale dans ce champ de production a une corrélation que je ne peux oublier et qui est celle de la division du travail dans laquelle le sujet artiste est un spécialiste dont les œuvres ne surgissent pas dans un vide social, mais au sein de conditions structurales institutionnelles (Marcuse 1967). Ces mêmes conditions vont légitimer, au moyen de la reconnaissance sociale, l'attribution des catégories « artiste » aux sujets, et « œuvre d'art » à leurs travaux. La participation à une idéologie concernant l'art, que j'analyse comme faisant partie du tout social dans la mesure où elle est le résultat de la praxis humaine (Burger 1987), rend possible le fait que certaines femmes assument l'archétype de l'artiste « par nature » : « Je suis une artiste parce que je me suis toujours sentie artiste », alors que d'autres insistent sur la question de la reconnaissance : « Mon entourage ne me reconnaît pas en tant qu'artiste ». Mais il faut aussi tenir compte de la double dimension de l'enjeu : « Tout le problème réside dans la façon dont tu réussis à être reconnue en tant qu'artiste, et ceci est vrai pour les autres et pour toi-même ». Si à cela j'ajoute la variable sexe, je me trouve face à la différence entre les attentes sociales référées au système sexe/genre : « Par rapport à moi, en tant que femme, il n'y a pas d'exigences. Si tu arrives à obtenir un certain prestige, ils sont surpris, parce que tu déranges leurs schémas ». Pour combattre ce manque d'exigence sociale, celles qui veulent être reconnues développent leur travail tout en étant conscientes (du moins quelques-unes le sont) de l'asymétrie d'un système sexe/genre qui fait que « lorsque des femmes arrivent dans l'atelier, eux, ils ne parlent plus de sculpture ». Ce détournement de la conversation dont « Je ne sais pas s'ils s'en rendent compte » équivaut à une exclusion de ces femmes du champ du savoir et du pouvoir artistiques qui, de cette façon-là, reste sous le contrôle des hommes.

– La plupart des conversations qui sont en rapport avec des sujets qui m'intéressent pour mon travail en sculpture se déroulent entre hommes, et non entre femmes. J'aimerais... pas être un homme, non, mais n'avoir pas de sexe.

Cet exercice idéologique de domination est le résultat de l'institutionnalisation d'une asymétrie sociale entre les sexes qui conduit à l'élimination symbolique de ces artistes et de leurs œuvres en tant que référents socialement valables : « Jamais on ne situe mes œuvres par rapport à celles des autres artistes ». L'élimination symbolique se concrétise grâce à un ensemble de pratiques fondamentalement exercées par des critiques d'art. Souvent ces spécialistes, soit qu'ils ne situent pas les œuvres des artistes femmes dans le contexte du champ de la production artistique, soit qu'ils les situent tellement qu'ils empêchent toute possibilité d'attribution d'une valeur esthétique qui leur serait propre (c'est par exemple le cas lorsqu'ils parlent de l'influence sur l'œuvre de l'artiste femme d'un artiste homme reconnu), soit qu'ils considèrent ces œuvres comme des exemples de « sensibilité féminine ». Grâce à ce dernier jugement qui ne relève pas du champ de production artistique, ils évacuent directement les artistes femmes du côté du statut et des rôles fonctionnels qui leur sont socialement octroyés. Cette élimination symbolique est aussi la base qui sert de fondement à la légitimation des hommes et de leurs œuvres en tant que

neutres et universelles. L'exclusion de ce qui est considéré comme étant génériquement « féminin » en tant qu'élément faisant partie d'une pratique sociale génératrice de savoir et de connaissances a pour corollaire la perception des artistes femmes et de leurs œuvres comme « autres » et différentes. Cela permet de les situer dans un ordre hiérarchique qui entraîne une différence de statut et de rôles fonctionnels (Leach 1980). Nonobstant, l'ordre hiérarchique qui régit l'asymétrie sociale entre les sexes et qui se structure sur la base du système sexe/genre permet d'intégrer quelques exceptions. C'est à ce moment-là que l'on assiste à l'émergence de ces « femmes alibi » dont parlait Simone de Beauvoir. En effet, il ne faut pas oublier que certaines artistes réussissent à percer dans le champ de la production artistique. La légitimation obtenue par l'œuvre de ces artistes sert à masquer la situation de l'ensemble des artistes femmes et à créer l'illusion d'une égalité des chances entre les hommes et les femmes qui travaillent dans ce champ de production.

Dans la mesure où cette situation se perpétue et se reproduit grâce à la fonction de légitimation octroyée aux acteurs sociaux hommes par le biais du système sexe/genre, on ne doit pas être surpris du fait qu'elle agisse comme le meilleur fondement des illusions collectives, étant celle qui structure la distribution du pouvoir en vue de l'élaboration d'un univers symbolique qui s'étend à tout l'ordre social (Bourdieu 1980). N'ayant pas conscience de cette hiérarchisation asymétrique, certaines femmes objectivent la situation d'inégale reconnaissance vécue par de nombreuses artistes en partant de *a priori* que tout individu, s'il le veut vraiment, peut arriver au but qu'il s'est fixé : « Beaucoup de femmes se marient et elles abandonnent, c'est leur faute » ; « Nous devons assumer notre responsabilité et ne pas toujours considérer que ce sont les autres les fautifs ». En faisant retomber la « faute » sur des individus qu'on a d'abord décontextualisés et déssexualisés, le résultat en est une adhésion aux valeurs sociales dominantes et une minimisation de l'importance d'un système sexe/genre qui établit le lieu symbolique que doivent occuper les individus et les productions artistiques réalisées par des sujets sexués. Pour que ces affirmations faites autant par des hommes que par des femmes puissent être interprétées en prenant comme point de départ le besoin de démasquer les mécanismes de pouvoir du champ de la production artistique, elles doivent être méthodologiquement confrontées avec d'autres qui appartiennent à différentes situations vécues pendant la réalisation des entretiens. Ce parti pris permet de rompre avec la facétie qui les ferait considérer comme les chronologies objectives possédant un sens en soi : « Souvent j'ai eu peur de lutter dans ce monde artistique qui est tellement compétitif, et où le sexe est partout. Si j'ai continué, c'est grâce aux appuis que j'ai eus ». Il n'est pas nécessaire de dire que ces appuis viennent toujours des hommes car « Il existe une rivalité parmi les femmes que je ne comprends pas », mais il est sans doute nécessaire de comparer cette information avec une autre : « Il existe une très grande rivalité entre les femmes artistes, mais c'est toujours au niveau émotionnel que ça se passe ». Le sexe en tant qu'élément présent dans un monde artistique qui m'a été décrit comme très compétitif, ajouté au besoin d'être appuyées par des hommes pour pouvoir continuer à travailler et à l'attribution de critères de rivalité et d'émotion comme étant les composantes fondamentales du comportement des artistes femmes, sont les facteurs qui indiquent le plus clairement l'emprise

sur les individus du système sexe/genre et la participation de ces mêmes individus au maintien de l'ordre social qui en résulte. La logique implicite dans l'explication donnée pour analyser une rivalité entre artistes femmes qui ne passe pas par des discussions théoriques sur les faits plastiques, mais par des relations interpersonnelles conflictuelles (« Tu veux te faire accepter et reconnaître dans un monde d'hommes, c'est pour ça que tu les vois, elles, comme des rivales ») permet de supposer que ce monde d'hommes paraît avoir besoin, pour la configuration de sa propre identité et pour le maintien du pouvoir, d'une confrontation entre des femmes à qui on a préalablement adjugé comme champ d'action culturelle le terrain des sensations et des émotions et non pas celui de l'art. Cette situation est engendrée par l'ensemble des rapports de pouvoir et de savoir propres à l'articulation qui s'effectue à l'intérieur du champ de la production artistique entre le système sexe/genre et l'ordre social, rendant ainsi difficile l'émergence d'artistes reconnues comme ayant un savoir et, donc, un pouvoir. Si à cela j'ajoute que dans de nombreuses occasions, leurs œuvres sont perçues par des critiques et des artistes hommes comme « différentes », je dois m'interroger sur les critères qui légitiment cette adjonction de valeurs et sur les conséquences d'un tel acte : « Souvent on me dit que mes sculptures sont très sexuelles, ils voient le sexe partout ! » ; « Concernant ma dernière exposition, un critique a dit que je suis une obsédée sexuelle ». La charge de sexualité accordée par ceux qui portent un jugement esthétique sur la valeur des œuvres indique la vigueur de « l'hystérisation du corps de la femme » (Foucault 1976), et de l'idéologie qui continue d'attribuer aux femmes le côté de la « nature » et aux hommes celui de la « culture ». L'explicitation discursive du critère de sexualité comme centre à partir duquel se structurent certaines critiques d'art qui passent pour neutres et objectives, affecte pleinement le duo artiste femme/œuvre, c'est-à-dire l'individu sexué et sa production, et m'amène à analyser comme un tout coercitif l'ensemble des valeurs véhiculées par l'ordre social à travers un système sexe/genre qui traverse le champ de la production artistique et qui contribue à la légitimation de l'inégalité entre les sexes sur ce terrain.

Conclusion

La valeur de signe et la qualité de bien symbolique socialement octroyées aux productions plastiques reconnues comme des œuvres d'art sont des faits qui doivent être très attentivement analysés. C'est dans ce cadre, qui rend compte des luttes ayant cours au sein du champ de la production plastique, qu'il faut situer les artistes femmes et leurs œuvres. Qu'elles soient figuratives ou abstraites, modernes ou postmodernes, les œuvres créées par les artistes femmes subissent la médiation du regard d'un « autre » homme (et parfois aussi, femme), qui a tendance à faire passer dans l'appréciation des œuvres, les représentations qu'il a de « la » femme. Ceci veut dire que la prégnance du système sexe/genre engendre des représentations qui fonctionnent aussi à l'intérieur du champ de la production artistique. Si à cela j'ajoute les difficultés que certaines artistes éprouvent pour mener à bien un travail professionnel et une vie

quotidienne qui exige constamment qu'elles prennent position par rapport au fait d'être femmes, je peux faire face à la problématique suscitée autour des difficultés rencontrées par cette catégorie d'acteurs sociaux pour obtenir, et la reconnaissance de leur identité sociale d'artistes, et la légitimité de leurs œuvres.

Tout au long de cet article j'ai essayé de faire entendre et d'analyser les discours de ces femmes. Leurs voix m'ont référée en permanence au terrain de leur identité sexuelle et sociale. Si la pratique artistique est toujours présente dans leur discours, j'ai néanmoins constaté des glissements répétés du côté des rôles et des valeurs socialement attribués à l'ensemble des femmes. L'action du système sexe/genre dans le champ de la production plastique est vécue par ces artistes comme un problème ayant une dimension individuelle qui, pour elles, est en étroite relation avec leurs contradictions personnelles et non avec l'univers symbolique dominant dans le contexte dans lequel elles vivent. En ne tenant pas compte du contexte historique dans lequel s'inscrivent leurs expériences vécues dans le champ de la production artistique, elles se refusent la possibilité d'une prise de conscience qui leur permettrait peut-être de mieux faire face aux problématiques qu'elles-mêmes expriment. Mais à mon avis, le piège qui enferme ces artistes dans leurs contradictions est bien plus difficile à démasquer que celui qui enferme d'autres catégories d'acteurs sociaux. L'idéologie qui structure le champ de la production artistique est d'une nature telle que les personnes qui veulent devenir artistes doivent être absolument convaincues qu'elles le sont déjà et cela bien avant de réussir à être socialement reconnues comme telles et même si elles ne le deviennent jamais. Un doute subsiste à ce niveau : « Moi, j'y crois de moins en moins [...] avant je croyais que j'étais une artiste, tandis que maintenant, je ne sais plus », et il peut même entraîner l'abandon du champ de production. Les mythes culturels construits autour de l'artiste ont de graves répercussions chez les femmes qui, tout en se voulant (et parfois se sentant) artistes, ne savent pas comment s'y prendre pour obtenir la reconnaissance sociale de cette identité. Et surtout, elles ne voient pas très bien comment elles pourraient construire une identité qui ne soit pas en contradiction avec ce que les rapports sociaux entre les sexes exigent d'elles. Le désir utopique exprimé par l'une d'entre elles (« J'aimerais ne pas avoir de sexe ») illustre bien la conscience qu'elle a du fait que son sexe a des répercussions dans le champ de la production artistique. Ce souhait reflète aussi un désir d'effacer, comme par magie, tous les conflits auxquels elle doit faire face et que j'ai tenté d'analyser dans cet article.

Lourdes Méndez⁵
Universidad del País Vasco
Euskal Herriko Unibertsitatea

5. Je tiens à remercier les trois évaluatrices anonymes dont les remarques théoriques m'ont permis de corriger (j'espère !) les points faibles de la première version de cet article, et aussi Huguette Dagenais, qui a révisé et corrigé ce texte en essayant de comprendre ce que je voulais vraiment dire.

RÉFÉRENCES

- BERNIER, Léon et Isabelle Perrault
 1985 *L'artiste et l'œuvre à faire*. Québec, Institut québécois de recherche sur la culture.
- BOURDIEU, Pierre
 1977 « La production de la croyance : contribution à une économie des biens symboliques », *Actes de la Recherche en Sciences sociales*, 13 : 13-45.
 1980 *Le sens pratique*. Paris, Minuit.
- BURGER, Peter
 1987 *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona, Península.
- DERRIDA, Jacques
 1972 *Positions*. Paris, Minuit.
- FOUCAULT, Michel
 1976 *Histoire de la sexualité*. I. La volonté de savoir. Paris, Gallimard.
 1981 *Vigilar y Castigar*. Madrid, S.XXI.
 1984 *La Verdad y las Formas Jurídicas*. Paris, Gedisa.
- LEACH, Edmund
 1980 *L'unité de l'homme et autres essais*. Paris, Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, Claude
 1966 « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF : IX-LII.
- MARCUSE, Herbert
 1967 *Cultura y Sociedad*. Buenos Aires, Sur.
- MATHIEU, Nicole Claude
 1991 *L'anatomie politique. Catégorisation et idéologies du sexe*. Paris, Côté-femmes.
- MÉNDEZ, Lourdes
 1988 « Las mujeres artistas en la cultura Vasca. Una aproximación antropológica », in *Arte y Mujer*. Éd. VPV/EHV : 7-19.
 1989a « Género, Arte y Obra », in *la Mujer y la Palabra*. Éd. Baroja : 97-129.

MÉNDEZ, Lourdes

1989b « En torno a las mujeres artistas », *IPES*, 13 : 127-129.

OAKLEY, A.

1977 *La Mujer discriminada. Biología y Sociedad*. Madrid, Ed. Debate.

ROSALDO, Michelle

1980 « The uses and abuses of Anthropology Reflections on Feminism and Cross-Cultural understanding », *Signs*, 5.

ROSALDO, M. et L. Lamphere

1974 *Woman, Culture and Society*. Stanford, Stanford University Press.

RUBIN, Gayle

1975 « The Traffic in Women. Notes on the "political economy" of sex », in Rayna R. Reiter (éd.), *Toward an Anthropology of Women*. New York, Monthly Review Press : 157-210.

TERRAY, Emmanuel

1986 « L'état, le hasard et la nécessité », in *Anthropologie, état des lieux*. Paris, Navarin : 234-248.